



## **Cinema Brasileiro: Olhares Históricos, Sociopolíticos e Estéticos**

Julierme Morais<sup>1</sup>

O cinema brasileiro definitivamente possui uma história, malgrado as gerações já formadas culturalmente na era das mídias digitais e da internet praticamente desconhecê-la. Em termos acadêmicos, a tradição de se pesquisar nossa cinematografia remonta aos anos de 1960, com o surgimento do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), lugares privilegiados nos quais os pesquisadores submeteram-se às necessidades de maior rigor metodológico e às demandas teóricas sintonizadas ao estudos de cinema no mundo, sobretudo na Europa. De lá para cá muita coisa mudou, pois atualmente já se pode contar com inúmeros Grupos de Trabalho (GTs), revistas especializadas, Programas de Pós-Graduação, Simpósios, Conferências, Congressos, Encontros Científicos, artigos e obras dedicadas à cinematografia brasileira – seus aspectos econômicos, seus historiadores e críticos especializados, seus filmes e cineastas de destaque – espalhados em diversos locais institucionais pelo país.

Tal envergadura intelectual-acadêmica revela que, ao menos na seara universitária, os estudiosos passaram a reconhecer a importância da matéria fílmica nacional em seus respectivos ofícios, contribuindo amiúde para o desenvolvimento de um campo de pesquisa ainda em plena ascensão. Embora ainda esteja longe de alcançar certa solidez no que atine à constituição de um arcabouço teórico-metodológico mais denso, fato que não desprestigia esta promissora e envolvente área, o cinema brasileiro cada vez mais se consolida enquanto objeto importante e recheado de possibilidades exploratórias aos pesquisadores nacionais. É exatamente nesta trilha que o presente dossiê se insere e também procura dar sua contribuição, privilegiando a diversidade de temas, objetos e sujeitos históricos ligados a nossa *Sétima Arte*, bem como à luz de preocupações originais de cunho histórico, social, político e estético.

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio da Universidade Estadual de Goiás (PPGEC/UEG). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Email: juliermemorais27@gmail.com.



Os três primeiros textos que abrem o dossiê versam sobre películas do movimento cinemanovista e/ou que receberam sua influência direta. A contribuição de Cíntia Christiele Braga Dantas, intitulada “Terra em Transe (1967): A Maldição do Poder na República das Bananas”, problematiza o clássico “Terra em Transe” (1967, Glauber Rocha) no fito de identificar o modo pelo qual Glauber Rocha expressa a atualidade de uma “face amaldiçoada” dos falsos profetas e cruzadistas que referendam a liturgia do poder num processo de sacralização que preserva nosso subdesenvolvimento.

Em seguida, Alcides Freire Ramos, com “Da Literatura ao Cinema – Um Estudo de Caso: do Romance ‘Amar, Verbo Intransitivo’ ao Filme ‘Lição de Amor’”, pautado na noção de sensibilidade, promove uma reflexão acerca da adaptação do romance “Amar, Verbo Intransitivo” (1927, Mário de Andrade) para a película “Lição de Amor” (1975, Eduardo Scorel), demonstrando que a adaptação cinematográfica traz consigo uma perspectiva crítica em relação ao curso dos acontecimentos históricos dos anos de 1970, desnudando o processo por meio do qual foram constituídas as condições para a manutenção do poder ditatorial no Brasil.

Por seu turno, Héilton Santos Gomes, em “Cinema e Estado no Contexto de Produção de Xica da Silva de Carlos Diegues”, tendo o filme “Xica da Silva” (1976, Carlos Diegues) como objeto, aborda a relação existente entre Estado e cinema no fito de explicitar uma espécie de “dirigismo cultural” por parte dos governos militares brasileiros, especialmente com propósito de construção de uma identidade nacional.

O cinema experimental piauiense dos anos de 1970 e o chamado “Cinema da Boca do Lixo” em São Paulo, em 1980, também se constituem em temáticas abordadas no presente dossiê. Frederico Osanam Amorim Lima, em “Ocupar Espaços, Eu Digo, Brechas, é por Elas: David vai Guiar e a Luta Contra as Cadeias da Existência Cotidiana”, dialogando com Michel Foucault e Michel de Certeau na problematização do filme experimental piauiense “David vai Guiar” (1972, Durvalino Couto Filho), reflete sobre símbolos, signos e sinais que representavam a contestação por parte de jovens cineastas de um controle social exercido por instituições estatais e civis. Já Fábio Raddi Uchôa, com “Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no Início dos Anos 1980: Sexualidades Tangenciais”, analisando esteticamente os filmes “Amor, Palavra Prostituta” (1981, Carlos Reichenbach) e “A Freira e a



Tortura” (1983, Ozualdo Candeias), procura identificar uma sexualidade com dimensões humanas e sociais, em oposição à fragmentação fetichista do pornô, realizadas no bojo do cinema erótico paulista.

A temática do cinema brasileiro e seu diálogo preciso com as cidades e o espectro político é abordada nos dois artigos subsequentes. A contribuição de André Carlos Conrado Inácio da Silva, em “A Obra Cinematográfica O Azarento, Um Homem de Sorte e a Temática da Migração na Década de 1970 na Cidade de Goiânia”, tomando como objeto o filme “O Azarento” (1972, João Bennio), se dá no sentido de demonstrar como o cineasta apropria-se da cultura histórica do Estado de Goiás e da cidade de Goiânia para construir uma narrativa cômica enquanto instrumento de análise do processo migratório para a cidade.

Em seguida, Jaílson Dias Carvalho, no texto intitulado “Os Braços da Política e o Edifício Humano do Cinema: Perspectivas de um Estudo sobre a Fundação do Cine Teatro Coronel Ribeiro (1944) em Montes Claros (MG) e a Trajetória Política do Coronel Philomeno Ribeiro”, com base no conceito de representação problematiza as motivações coronelísticas por trás da fundação do Cine Teatro Coronel Ribeiro (1944) na cidade de Montes Claros (MG), demonstrando a dominação simbólica exercida por grupos sociais e políticos por meio dos melhoramentos urbanos, sobretudo efetuados no propósito neutralizar opositores e de conservar liderança política.

O cinema brasileiro contemporâneo e suas múltiplas facetas também recebem tratamento neste dossiê. André Luís Bertelli Duarte, em “O Audiovisual e as Representações dos ‘500 anos’ do Brasil: Estética, Política e Memória em Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira”, tendo como objeto os filmes “Hans Staden” (2000, Luís Alberto Pereira), Brava Gente Brasileira (2001, Lúcia Murat) e a minissérie “A Invenção do Brasil” (2000 Guel Arraes & Jorge Furtado), analisa a representação do passado colonial brasileiro no contexto de celebrações, críticas e debates dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, com vistas a demonstrar o modo pelo qual cinema e televisão contribuem para a construção de uma memória pública a partir dos códigos estéticos que lhes são próprios.

Em seguida, Ademir Luiz da Silva, com o texto intitulado “Legião Urbana no Cinema: Cinebiografias em Somos Tão Jovens (2013) e Faroeste Caboclo (2013)”, problematiza a transposição das narrativas acerca da banda de rock Legião Urbana para o cinema nos filmes



“Somos Tão Jovens” (2013, Antonio Carlos da Fontoura) e “Faroeste Caboclo” (2013, René Sampaio), desnudando que, no primeiro, o cenário sócio-político brasileiro no anos finais da ditadura civil-militar é suavizado com vistas a estabelecer empatia com o público jovem pela exaltação da personalidade de Renato Russo, e, no segundo, ocorre o estabelecimento das origens negroides para o protagonista, um moralismo na apresentação da personagem feminina e pouca preocupação com a fidelidade aos conceitos-chave da música homônima do filme.

Ítalo Nelli Borges, em “O Paralelismo do Absurdo: 1964 – O Brasil entre Armas e Livros e seus Desserviços Históricos e Sociais”, analisa o recente e polêmico filme documentário “1964 – O Brasil entre Armas e Livros” (2019, Filipe Valerim & Lucas Ferrugem), demonstrando por meio do diálogo com uma bibliografia especializada que, na atualidade, existe um espectro antiacadêmico que deságua na confecção de uma História pública digital, em contraponto a uma invisibilidade da História acadêmica.

Finalizando o presente dossiê, assinamos dois textos que versam, respectivamente, acerca da crítica cinematográfica e da produção historiográfica. No primeiro, intitulado “Paulo Emílio, Crítico de Cinema: Clima, Suplemento Literário e Projeto Cultural”, atribuímos tratamento hermenêutico às críticas redigidas pelo crítico e historiador de cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), defendendo a hipótese de que a atuação do intelectual na revista Clima e no Suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo, nos anos de 1940 e 1960, respectivamente, esteve imersa num projeto cultural mais amplo, seguindo os ditames de aspirações de modernização cultural nacional encaminhado pela via paulista.

No segundo artigo, em parceria com Angra Rocha da Silva, nominado Cinema Brasileiro: Propostas para uma História” (1979), de Jean-Claude Bernardet – Reflexões acerca de sua Importância Historiográfica”, problematizamos a obra supracitada de Jean-Claude Bernardet, procurando compreender o modo pelo qual o crítico cinematográfico propôs um realinhamento dos critérios teóricos, metodológicos e temáticos para a escrita da história da cinematografia nacional.

Com efeito, os temas, os objetos e os caminhos investigativos traçados no presente dossiê visam, sobretudo, alimentar o debate acadêmico atinente ao cinema brasileiro, cuja contribuição para o entendimento de nós mesmos é tão rica, porém, ainda demasiadamente desconhecida. Sob este prisma, cada pesquisador que contribuiu neste dossiê, informado pela



sua formação específica e à luz dos problemas que lhe são caros, buscou primar pelo rigor analítico e pela urdidura de enredo mais compreensível possível. Destarte, esperamos que o leitor tenha uma excelente experiência de leitura, tal como o processo de pesquisa e escrita dos textos que seguem foi para todos os colaboradores.



## **Terra em Transe (1967): A Maldição do Poder na República das Bananas**

Cíntia Christiele Braga Dantas<sup>2</sup>

**Resumo:** O filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, fez História no Cinema Brasileiro. Mais de 60 anos após seu lançamento, os temas abordados – Terrorismo de Estado e a Caça às Bruxas, tudo em nome de Deus, da Pátria e da Família – não desapareceram com a redemocratização dos anos 1980. A democracia, a liberdade de expressão e a justiça social, valores inscritos na Constituição de 1988, ao longo de governos de direita e de esquerda, esbarram em obstáculos que ameaçam sua efetividade. Em tempos sombrios, a obra continua revelando a face amaldiçoada dos falsos profetas, cruzadistas que em nome da moral e da religião, referendam a liturgia do poder, fundada nas origens da colonização, em nome da preservação do eterno subdesenvolvimento. Pretende-se com o artigo, analisar a obra com vistas a identificar a sacralidade do poder que impede qualquer tipo de movimento histórico.

**Palavras-Chave:** Terra em Transe, Colonização, Golpe e Subdesenvolvimento.

## **Land in Transe (1967): The Curse Of Power in the Republic of Bananas**

**Abstract:** The film “Terra em Transe”, by Glauber Rocha, made History in Brazilian Cinema. 62 years after its launch, the topics covered – State Terrorism and the witch-hunt, all in the name of God, the Fatherland and the Family – did not disappear with the redemocratization of the 1980s. Democracy, freedom of expression and social justice, values enshrined in the 1988 Constitution, along right and left governments, they stumble obstacles that threaten its effectiveness. In dark times, the work continues to reveal the cursed face of the false prophets, who in the name of morality and religion, refer to the liturgy of power, founded on the origins of colonization, in the name of preserving of eternal underdevelopment. The goal of this article is to identifying the sacredness of power that prevents any kind of historical movement.

**Keywords:** Terra em Transe, Colonization, Coup and Underdevelopment.

---

<sup>2</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/UFERJ). Servidora Pública da Rede Estadual de Ensino do Espírito Santo (ES). Email: historiadoracintiabraga@gmail.com.



Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horrroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita, quanto na esquerda. (Glauber Rocha em 1969) (RCN, 1981, p. 140).

O ano é 1967. O golpe deflagrado em 1964 no Brasil ganhava estabilidade, e caminhava para sua consolidação em 1968, com o decreto do Ato Institucional número 5, que caçava direitos políticos e suspendia as liberdades democráticas. O cenário ao redor não era diferente<sup>3</sup>. Glauber Rocha lança Terra em transe, um registro cinematográfico que previu o endurecimento da ditadura. Mais de 60 anos depois o filme não envelhece. A jovem democracia ainda encontra muitos obstáculos para se consolidar. Ainda que a cultura eleitoral siga preservada, aqueles que desde a redemocratização, se alternaram na liderança da nação, tão logo assumem o poder, são tomados pela maldição que assola os países da América Latina. Uma maldição de séculos, fundada na ocasião da Conquista. Ontem e hoje somos governados por lideranças autoritárias, corruptas e demagogas, que trabalham para a manutenção do projeto colonizador. O projeto extrator, que subtrai as riquezas naturais. O projeto catequizador, que mina a diversidade e coloniza corações e mentes.

A terra se chama Eldorado. Uma típica República das Bananas<sup>4</sup>. Um país imaginário localizado na Zona Tropical, dotado de rica vegetação, com destaque para a exuberância da Mata Atlântica, e de clima quente e úmido, aspecto semelhante às nações latino-americanas. “Sob esta terra não havia os traumas do golpe de abril: sobre esta terra havia um trauma muito maior, o trauma dos cinco séculos gerados pela fome, uma fome maior que mina, além dos corpos, o próprio sentido da existência” (ROCHA, 1981, p. 140). Eldorado é o território da fome, concebido cinematograficamente à luz da filosofia do subdesenvolvimento. O delírio da fome nasce do que Glauber chama de “cultura da fome, minando suas próprias estruturas” (ROCHA apud PIERRE, 1996, p. 128), com a finalidade de, no limite dessa tradição, superá-

---

<sup>3</sup> “A ditadura militar-empresarial brasileira (1964-1989) selou o pacto entre o Estado brasileiro e o capitalismo internacional. Essa política foi articulada não somente para o Brasil, mas para toda a América Latina, nas décadas de 1950 a 1970. Os EUA e as grandes corporações internacionais financiaram os golpes nessa região” (DANTAS; FERRAZ, 2014, p. 128).

<sup>4</sup> Segundo o historiador Luis Ortega, a expressão passou a fazer referência a países marcados pela monocultura e dotados de instituições governamentais fracas e corruptas, nos quais uma ou várias empresas estrangeiras tem o poder de influir nas decisões nacionais.



la por meio da violência. Para além da violência física, Glauber propõe a violência psíquica, ou seja, violar os sentidos, forjar a sensação do horror, na intenção de provocar o choque, pois o colonizador não conhece a fome, “Sabemos nós, que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto” (ROCHA apud PIERRE, 1996, p. 128).

Eldorado é a terra onde a fome gera o delírio e a beleza natural não compensa a miséria cultural, como nos informa a poesia do personagem central da trama, o poeta e jornalista Paulo Martins (Jardel Filho), “Quando a beleza é superada pela realidade. Quando perdermos nossa pureza nestes jardins de males tropicais. Quando no meio de tantos anêmicos, respiramos o mesmo bafo de vermes em tantos poros animais”. Na primeira sequência do filme, do mar até a costa, nos é apresentada uma panorâmica do território eldoreno.

O Ponto de Candomblé Xirê Ewá-Ketu reforça a informação de que a terra à vista não possui ainda traços de modernidade, tais como, os suntuosos arranha-céus de New York, ou a arquitetura napoleônica dos Arcos do Triunfo em Paris ou a histórica e cosmopolita Berlim. Ao contrário, trata-se de um lugar ainda não conheceu o progresso do mundo desenvolvido. O som do atabaque se alterna com as vozes femininas que entoam o ponto na língua original, sendo sua letra uma oração ao Orixá feminino do Rio Ewá, cultuado pela nação Ketu, tribo Yorubá que manteve sua cultura arraigada entre os brasileiros. O hino à divindade revela os traços e uma ontologia arcaica, num chamado por proteção: “Senhora das Brumas, dissipe as nuvens dos meus caminhos. Óh, poderosa princesa, invoque as forças do vento ao meu favor. Que a chuva me cubra de prosperidade. Que a sua coroa cubra o meu destino”.

O prelúdio apresenta-se como um clamor em versos de oração, antecipando a solicitação de amparo frente ao desequilíbrio gerado pela desproteção. O ponto nos insere na dor dos desassistidos que, lançados à própria sorte na terra desconhecida, suplicam pelo amparo espiritual, na esperança de que as desventuras e maldições, inscritas no legado colonial, magicamente de esvaíam.

A poesia de Paulo Martins metaforiza a podridão de Eldorado: “Um inferno Eldorado<sup>5</sup>. E eu o seguindo sempre, me perdendo sem nada para fazer nestes dias inúteis em Eldorado”.

---

<sup>5</sup> “Palavras do Frei Vicente do Salvador – esta porção imatura da Terral, espaço referente ao âmbito das possessões demoníacas. O Brasil colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo” (MELO; SOUZA, 1996, p. 28).



As lamentações do poeta engrossam o coro dos desassistidos do ponto africano. Paulo adocece com a inércia do tempo cíclico e clama por uma História para Eldorado, uma terra onde o poder é sacralizado por meio de rituais que atualizam o evento da Conquista da América.

Segundo Mircea Eliade (2010, p. 17), “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, sendo essa manifestação conhecida por hierofania, ou seja, a revelação do sagrado. Ao sagrado, portanto, corresponde aquilo que tem forma. “O sagrado equivale ao poder. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, 2010, p. 17).

Em Terra em transe a hierofania é expressa pelo personagem do ditador Porfírio Diaz (Paulo Autran), associado à simbologia cristã. Ele surge soberano, em carro aberto, segurando na mão direita um crucifixo e na esquerda uma bandeira negra apoiada em seu braço, bandeira que, na concepção de Robert Stam (1976), corresponde à Inquisição Católica. A figura de Diaz é associada aos símbolos sagrados, como o crucifixo, com a imagem de Cristo pregado na cruz, conhecida por toda a comunidade cristã, sempre recordando ao crente o derramamento de sangue do filho de Deus pelos pecadores. Vemos o símbolo cristão, mas escutamos o mesmo ponto de candomblé da sequência inicial. Cercado por um misticismo sincretizado, Diaz legitima sua glória sem precisar apelar para pactos com o povo. Seu poder é revestido de uma sacralidade, sustentada pela ligação ritualística que estabelece com a mística cultura colonial.

Além do crucifixo, outros símbolos religiosos estão associados ao ditador, inclusive de ordem sacramental como a Eucaristia, na sequência em que Diaz na praia participa ativamente, como sacerdote, do ritual da transubstanciação. O sacramentado ditador Porfírio Diaz realiza sua cerimônia de posse para o cargo de senador, numa alusão à Primeira Missa<sup>6</sup>, cercado de alegorias associadas ao imaginário colonialista, como o colonizador português, na pele do carnavalesco Clóvis Bornay, vestido de fantasia de Escola de Samba, ao lado da alegoria do índio também fantasiado.

---

<sup>6</sup> “A Primeira Missa no Brasil em 1500 foi representada em óleo sobre tela, pelo pintor Vitor Meirelles, em 1861, no qual os índios assistem à consolidação da conquista europeia, no cenário projetado na tela, onde a cruz ganha centralidade, os sacerdotes e conquistadores formam o primeiro círculo do entorno, e, nas margens da tela, localiza-se a massa de indígenas, que contempla o ritual, ainda que desprovidos de recursos discursivos para interpretar o ato” (DANTAS, 2016, p. 267).



O papel de colonizador coube a um dos ícones do carnaval brasileiro, conhecido pela criação, confecção e apresentação de fantasias de carnaval. Glauber se aproveitou dessa figura da tradição do carnaval, já cristalizada no imaginário dos brasileiros, para representar o colonizador, vinculando-o ao luxo expresso literalmente pela alegoria, ostentação confirmada na tomada em que a câmera se aproxima lentamente do personagem, num close que revela a face da soberba. O índio, também fantasiado, confere uma equidade em relação ao conquistador, no entanto, seu olhar é de submissão, ele acompanha Diaz que vem da direção do mar, segurando a bandeira negra e participa da cerimônia como coadjuvante.

O conquistador do passado espera a chegada do conquistador do presente, escoltado pela raça dominada e pelo clérigo, seu cúmplice na empreitada pelo poder. A encenação da Eucaristia é protagonizada por Diaz, que segura o cálice e bebe o vinho transubstanciado<sup>7</sup>. De acordo com os princípios da tradição cristã, somente ao clero é permitida a consagração da hóstia para os fins eucarísticos, entretanto é Dom Diaz quem parece habilitado a presidir o rito. O ditador consolida seu poder por meio do ritual, alcançando a sacralidade via eucaristia, sendo o sangue do povo o objeto de sua hierofania, nas palavras de Diaz: “O sangue dos vermes! Lavamos nossa alma, purificamos o mundo!”.

Glauber projeta em Terra em Transe seu interesse pela força dos conquistadores, cabendo a Dom Diaz a tarefa de instrumentalização dos símbolos sagrados. Em seu discurso, se compara a Cristo e concebe sua liderança como um sacerdócio,

O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo sacerdócio da vida pública! Mas também nem Cristo pode explicar a não ser com a própria vida. Assim, eu responderia aos meus inimigos que Cristo deu a vida pelo povo quando os exploradores do povo quiseram que ele compactuasse com a exploração do próprio povo! Morreu mas não traiu! Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do Homem, da Natureza, de Deus! (RTM, 1985).

A face totalitária impressa no personagem Porfírio Diaz representa as forças conservadoras, empenhadas na tarefa de manter o status quo, apelando por recursos espúrios, traições que sustentam o jogo do poder, suborno de forças internas estratégicas e o apoio de

---

<sup>7</sup> A ritualização do sacramento da Eucaristia, em que, segundo a tradição católica se efetua o fenômeno da transubstanciação, no qual o pão se transforma na carne e o vinho no sangue de Jesus Cristo. Segundo a mesma tradição, por sacramento, de modo geral, entende-se: “um sinal externo e visível ordenado por Cristo, que estabelece e promete bênçãos internas e espirituais” (LOPES; FERNANDES, 2008, p. 101).



forças externas que preservam as “estruturas de dependência”<sup>8</sup>. A eficácia de seu ritual eucarístico, o associa à fundação da cosmologia colonial.

A força do ditador, mais do que sua habilidade no controle jogo político, vem de sua capacidade em se associar aos símbolos que garantiram o empreendimento da colonização. Sacralizar equivaleria a modernizar e a embranquecer. Exemplificando, quando Diaz vocifera: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!”.

Constatamos a intensidade de sua vontade em forçar o ingresso de Eldorado no rol das nações civilizadas, investindo seu poder de uma legitimidade garantida pela relação que estabelece com as origens coloniais. Assim sendo, as históricas tradições primitivas deveriam ser subjugadas, estabelecendo-se à hierarquia de mando, na qual negros e índios deveriam se tornar brancos, tendo que, necessariamente, abandonar suas crenças e modos de vida para adotar a religião cristã e o modo de vida ocidental, tornando-se homens civilizados.

Diaz possui a força do líder com o qual Paulo Martins sempre se inspirou “Diaz meu Deus da juventude”, ao contrário do governador de Alecrim, Felipe Vieira (José Lewgoy), a referência ao populismo, considerado fraco e demagogo pelo poeta/jornalista. Em dado momento, Paulo resolve seguir seus próprios caminhos, rompendo assim a aliança que tinha com seu padrinho Diaz. O poeta atende ao chamado do destino, ele deseja instrumentalizar a poesia para assuntos mais sérios, em conversa com Diaz: “Se eu continuasse a minha poesia, eu mesmo, uma poesia nova... se eu pudesse escrever falando de coisas mais sérias”, e Diaz lhe interrompe: “Ideias políticas? Somos radicais e extremistas na juventude”.

Diaz desqualifica a atividade crítica. Paulo se afasta de Diaz e procura a militância. Encontra-se com Sara (Glauce Rocha) no Jornal Aurora Livre. Ela lhe mostra fotos de crianças desnutridas. O retrato de uma República de Bananas. Sara é a personagem que representa os

---

<sup>8</sup> Para Octavio Ianni (1974, p. 125), “as nações da América Latina são histórica e constitutivamente dependentes. Em primeiro lugar elas foram criadas como colônias, pelas metrópoles europeias surgidas com a expansão do mercantilismo. Neste sentido, conforme revelam os estudos sobre o período colonial latino-americano, nestas sociedades todas as instituições (econômicas, políticas, jurídicas, educacionais, militares, religiosas) organizaram-se de modo a atender às exigências do próprio funcionamento e expansão do colonialismo mercantilista” (IANNI, 1974, p. 125).



intelectuais engajados, que optam pela via legalista, filiando-se aos partidos de esquerda, na intenção promover mudanças ao modo institucional, dentro das regras do jogo democrático.

Paulo quer encontrar um líder diferente de Diaz. Encontra um político demagogo, que se apoia na desgraça da ignorância do povo para promover sua ascensão ao cargo de governador. A fraqueza de Vieira é mostrada por meio de sua resignação frente ao transe político, apresentado nos primeiros minutos do filme. Trata-se da materialização em imagem e som de um fato imprevisito, que toma de súbito sujeitos que vislumbravam outros horizontes, que alimentavam expectativas de dias melhores, e que num rompante do destino percebem-se perplexos. O golpe é o evento político materializado na sensação do transe, fenômeno também revelado na experiência de Paulo Martins.

O golpe simboliza o transe de Eldorado. A Republicueta sofre um abalo, promovido por uma carga de tensão que explode com a morte do poeta e o triunfo do ditador. O filme expõe a dificuldade de racionalização das estruturas políticas das nações subdesenvolvidas, bem como, da ausência de um movimento histórico capaz de dar efetividade à revolução política e social nos termos modernos. Movimento este, cerceado pelo poder colonizador que procura sempre se refazer ao operar os rituais sacramentais.

Nas palavras de Glauber, Terra em transe é “uma parábola sobre a crise ideológica e política na América Latina, onde os valores se entrechocam sem encontrar o caminho válido e consequente: a luta revolucionária”. Ainda que o populismo proposto por Vieira representasse uma alternativa ao poder de Diaz, ao final, a revolução nunca acontece, pois não há movimento dialético, visto que o negativo não tem força para barrar a atualização dos rituais encabeçados pelo sacerdote sacramentado. Apesar de existir além de Vieira, outras figuras da resistência, tais como, Paulo, Sara, os camponeses, os operários e os estudantes, que tentam na medida de suas forças empreenderem o movimento da história. Se a resistência se efetivasse, Diaz seria a forma arcaica de governo despótico, que deveria ser substituída pelo governo democrático de Vieira, mais encaixado nos cânones ocidentais.

O disparate político da terra do transe é a instituição histórica do golpe, que na ânsia pela instauração da civilização, munido da retórica da modernidade, atualiza o regime de mando colonialista, que traz à tona, sempre que necessário, o poder sacramentado das origens. É a maldição da sacralidade do poder, que garante a manutenção da opressão pela fome e pela



violência, aquela que gera o transe e o desequilíbrio, desde sempre, nos Eldorados. Os que poderiam reagir, encantam-se com o sagrado “saturado de ser”, monopolizado pelos colonizadores cristãos, desde a Conquista. A resistência da oposição cede lugar à apatia. A liturgia do poder abençoava os conquistadores e amaldiçoava os colonizados.

O golpe retratado no filme é uma das faces dessa maldição do poder. Assim como ilustra a sequência da reunião que acontece no terraço do Palácio do Governo de Alecrim (uma província de Eldorado), dos personagens que compõem o núcleo do governador Felipe Vieira. São eles: Sara, o capitão (Mário Lago), os estudantes militantes Aldo (Francisco Milani) e Marinho (Échio Reis), o padre (Jofre Soares), o segurança (Maurício do Vale), o sindicalista Jerônimo (José Marinho) e Paulo Martins; e o que se escuta é um emaranhado de sons sobrepostos, desde os tambores de banda militar, passando por um burburinho de vozes entrecruzadas, como uma nervosa discussão, até a saturação desta balbúrdia, seguida de um som de violino, quando o governador aceita a derrota, e se submete ao golpe.

Sara e Vieira estão estupefatos. Chocados. A câmera circula entre os atores, que se espalham pelo largo pátio, transitando a todo instante, compondo e descompondo a roda que se forma no centro do espaço cênico. Vieira dita uma carta a Sara, contendo o reconhecimento da derrota:

A contradição das forças que regem nossa vida nos lançou neste impasse político tão comum àqueles que participam ativamente do processo histórico. Interessado no desenvolvimento econômico e social. Assim sendo, consumado nosso destino à frente das grandes decisões nacionais. Passamos nosso governo ao Supremo Poder Federal, dentro do princípio da sagrada constituição, 281 certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes. Entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado na sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une (RTM, 1985).

A tradição epistolar presente à política brasileira é exposta no filme, lembrando que Glauber considerava a carta testamento de Getúlio Vargas nosso maior documento histórico, posto que o mais trágico. O governador de Alecrim foi menos radical que Vargas, renuncia ao cargo preocupado em não desencadear uma guerra, cumprindo religiosamente os princípios constitucionais. Suas características assemelham-se mais ao governo reformista de João Goulart.

Glauber também se comunicava por cartas, em uma delas, em 1972, pede a Darcy Ribeiro que descreva a personalidade de Jango, sua reação no momento do golpe e se ele tinha



um projeto para o Brasil. A resposta do professor revela que a política janguista foi encarada como revolucionária pelas classes dominantes devido à execução da Reforma Agrária e à lei de Remessas de Lucros, além do fortalecimento de instituições da sociedade civil organizada como as Ligas Camponesas e os Sindicatos. É o que ele chama de contrarrevolução, provocada pelos interessados em manter “a velha ordem e a velha classe vetustamente histórica” (ROCHA, 1997, p. 347).

No filme, alguns traços da personalidade de Jango descritos por Darcy são visualizados na carta de Vieira: “certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes”, temor condizente com o do golpeado na vida real. Entretanto, tanto Darcy Ribeiro, quanto Moniz Bandeira, não aceitam encaixar Jango na categoria de populista<sup>9</sup>, principalmente, porque seu carisma não estaria associado a um comportamento demagógico. Glauber prefere mostrar exatamente o estereótipo do populista, reforçando os traços demagógicos da personalidade do político: “Entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado na sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une”.

Tal estereótipo é o que salta das imagens de Vieira acompanhado do povo, seus gestos, sua atuação na campanha e empatia conquistada junto às massas. Braços levantados e em movimento, na maior parte das vezes, voz empostada, palavras de conforto e ouvidos atentos aos eleitores. Sem contar o emblemático retrato do político com a criança no colo, no corpo-a-corpo tão comum nas agendas de campanha dos candidatos. Da boca do político brotam as promessas, “Melhores dias para os pobres e vida nova para todos, minha gente! Pois é! Melhores dias é o que vai ser!”. Passada a campanha eleitoral, Vieira vence, torna-se governador e passa a receber a cobrança pelas promessas que fez ao povo. Felício (Emanuel Cavalcanti) é o camponês que vai até o político e afirma que não deixará suas terras, pois está ali há muito tempo,

É que nossa família chegou nessas terra já tem mais de vinte ano e agente lavrou a terra, plantou nela e as mulher da gente pariu nessas terra. Agora a gente num pode deixar as terra só porque apareceu uns dono num sei da onde trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele...é isso aí que eu queria dizer seu dotô... a gente

---

<sup>9</sup> Bandeira (1977) recorre a Francisco Weffort para explicar: “O populismo é um estilo manifestamente individualista, cuja demagogia deita raiz na impotência pequeno - burguesa, implicando, em qualquer de suas formas, uma traição à massa popular. O populismo dilui o sentido das contradições concretas de classe numa fórmula ampla e vaga denominada povo” (WEFFORT apud BANDEIRA, 1977, p. 27).



acredita no sinhô, mas se a justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre, mas não deixa não (RTM, 1985).

É válido lembrar que antes de ser eleito governador, Vieira conversa com Felício, o que não é propriamente um diálogo, pois o camponês demonstra dificuldade para se expressar, não dispondo de vocabulário para encaminhar sua solicitação junto ao candidato. O Vieira candidato apresenta-se muito atencioso, todavia, o Vieira governador se coloca em posição de superioridade. Cercado de puxa-sacos, sai do carro e seu assessor, Jerônimo, líder sindical, abre a porta para a autoridade, que também conta com um cordão de isolamento policial, cenário distinto da campanha, na qual se mistura com o povo.

Vieira tenta disfarçar sua repulsa pelo povo, mas Paulo não, este despreza as bases. O personagem de Paulo não gera identificação com o público, suas contradições são frequentemente reveladas, não se enquadra nos padrões melodramáticos, não é galã, nem herói. Paulo Martins: “Bati num pobre camponês porque ele me ameaçou. Poderia ter metido uma enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil. A fraqueza... gente fraca... gente fraca e com medo”.

Ele se enfurece com a subserviência de Felício e acaba fazendo o papel de cão de guarda, descontando suas frustrações no homem que cobra as promessas, “Dotô Paulo, o senhor me prometia”. O povo cobra as promessas, numa relação de total pessoalidade, que julga estabelecer com seu líder. O líder corresponde assumindo o papel de pai protetor. Cenário que muda depois das eleições. A proteção paterna perde espaço para o autoritarismo patriarcal. Atingindo o objetivo, o pai trata os filhos como bastardos e volta suas atenções para a força política que denomina por “compromissos”.

Ora, se o povo, também chamado de bases pelos populistas, é o responsável pela efetividade de seu poder, logo, quando esse pacto é rompido, a relação entre as forças políticas delineadas pelo pacto democrático perde seus contornos. Percebemos isso no filme, por meio do diálogo de Paulo com Vieira, quando recebem a notícia de que o coronel Moreira, dono das terras ocupadas, mandou matar Felício, o camponês. Paulo exige que Vieira prenda o coronel, mas o governador diz que precisa respeitar os compromissos, decidindo, portanto, romper com as bases:

Vieira: Talvez você tenha razão, mas desta forma é impossível.

Paulo: Qual é a sua forma, me responda, qual é a sua forma?



Vieira: Esperar para ajudar...

Paulo: E agora o que vai fazer?

Vieira: repressão policial (RTM, 1985).

Paulo pergunta a Vieira pela forma, ele não a tem, mas toma de empréstimo a forma adotada por Diaz, ou seja, a forma que atualiza o poder de mando, por meio da repressão policial, este sim um mecanismo sagrado, institucionalizado desde as origens coloniais, estabelecendo o problema social como um eterno e recorrente caso de polícia. A maldição do poder independe de siglas partidárias. Uma vez no poder – ditador, liberal ou populista; à direita ou à esquerda – recorrem à violência de Estado, ao terrorismo calcado na ideologia de Segurança Nacional.

O fato é que a fórmula populista não logra, entra em colapso sempre que as promessas são cobradas pela força política que garante a eleição. Isto é, o povo, que constitui a maioria nesse caso, acaba se tornando o lado mais enfraquecido, posto que apartado das formas de poder sacralizadas historicamente. Tanto Vieira quanto Diaz mantêm relações com os “compromissos”. O populista com os tradicionais coronéis representantes das oligarquias agrárias, como afirma em conversa com Paulo: “Moreira e outros fazendeiros financiaram grande parte da campanha”. Já o ditador tem compromissos com a *Explint* (Cia de Exploraciones Internacionales) e os cumpre religiosamente. O Pai da Pátria é um político consagrado, pois, apesar da lista de golpes que promoveu, traindo e derrubando adversários, sua lealdade à *Explint* é inexorável.

A *Explint* simboliza o capital estrangeiro oriundo das nações desenvolvidas, que pretende instalar indústrias em Eldorado, na intenção de extrair suas riquezas naturais que servirão de matéria-prima. Além disso, usufruir do potencial mercado consumidor que será gerado após a absorção da desqualificada mão de obra operária, que trabalhará para a instalação e manutenção da empresa multinacional. Tudo em troca de forjar a entrada de Eldorado na guerra e, conseqüentemente, satisfazer o capital estrangeiro, servindo de consumidor ao lucrativo mercado bélico.



Diaz é o ditador que consegue firmar o pacto com o “cosmos sangrento<sup>10</sup>”, o espaço onde a sacralidade é alcançada na repetição das formas de dominação, um lugar onde a dor e a tristeza tem mais força que a beleza do Éden, como nos informa sempre a poesia de Paulo:

Mar bravio que me envolve neste doce continente. Posso morder a raiz das canas, a folha do fumo. Posso beijar os Deuses. O milagre da minha pele morena-índia. A este esquecimento posso doar minha triste voz latina. Mais triste que a revolta, muito mais. Vomito na calle o ácido dólar. Avançando na praça ente niños sucios, com sus ojos de pajaros cegos. Vejo que de sangue se desenha o Atlântico (RTM, 1985).

Nesse território, a lassidão em que o poeta/jornalista é lançado, sufoca sua capacidade de reação e revolta, ele segue se entregando aos poucos, no ritmo de seus delírios, desmotivação acentuada ainda mais, pela factualidade do golpe, o transe da terra que acentua a exposição das fraturas e da dor, tornando cada vez mais distante o sonho da Revolução.

Os efeitos da montagem aludem ao transe. Recorre-se à montagem descontínua e à narrativa fragmentada. A quebra de continuidade corresponde à necessidade de construção de uma narrativa avessa ao realismo clássico. Tanto na estética da fome, quanto na estética do transe, o cosmos é coberto pelo sangue que mancha os contornos, impedindo que se projete uma imagem nos termos da arte representativa.

Trata-se de uma montagem em que todas as ações estão interligadas e acontecem simultaneamente. É como se o filme fosse uma sequência só, compartimentada e contada várias vezes de modo diferente, mas enfatizando o acontecimento central: o golpe aplicado por Diaz, mancomunado com Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), representante da burguesia nacional, sob o patrocínio da *Explint*, representante do capital estrangeiro, responsável pela manutenção das estruturas de dependência. Uma eterna repetição da Primeira Missa.

É Diaz quem conduz o ritual da Missa, numa alusão à fundação do marco colonizador. Ele alcança a sacralidade do poder por meio dos rituais. Sua glória é a maldição dos colonizados. Seu poder é sagrado porque atualiza uma memória associada aos conquistadores europeus. O governo populista de Vieira aposta no legalismo, certo de que sua representatividade lhe garantirá a vitória, “Através de eleições livres levaremos ao poder legítimos representantes do povo”. Para Diaz, a democracia consiste em um instrumento criado por seus adversários e enfatiza a incapacidade do povo em participar das decisões públicas: “os

---

<sup>10</sup> Poesia de Mário Faustino, declamada por Paulo Martins nas dunas: “Não consegui firmar o nobre pacto, entre o cosmo sangrento e a alma pura, [...] Gladiador defunto, mas intacto, (tanta violência, tanta ternura)”.



extremistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada, o povo é cego e vingativo! Se derem olhos ao povo, que fará o povo?” Tanto Diaz quanto Vieira são representantes da cultura colonizadora.

Na “República das Bananas”, política se faz com: demagogia, com carnaval e até em meio às orgias sexuais. A demagogia populista não representa riscos à manutenção da cultura de mando, pois a ideologia política do discurso democrático passa a ser instrumentalizada para garantir a permanência das formas arcaicas do paternalismo e do patrimonialismo. Já o carnaval, considerado na perspectiva cristã uma festa profana se adéqua perfeitamente ao fazer político nas terras do transe, como vemos durante a campanha de Vieira para presidente. O comício carnalizado de Vieira revela que a política se faz no terreno das afecções, no despertar da empatia das massas, com festa e batucada, sem racionalidade. Paulo e Fuentes fazem política em meio à orgia. Nesse ambiente são tratados assuntos que envolvem a composição dos grupos políticos que brigam pelo poder em Eldorado.

Julio Fuentes é o representante da burguesia nacional, que detém praticamente toda a riqueza de Eldorado, como ele mesmo afirma: “sou mais rico que todo Eldorado junto. Sou dono das minas de ouro, de prata, de urânio, dono das plantações de frutas, das jazidas de petróleo, das metalúrgicas, das televisões”. Diaz esclarece para Fuentes que a forma de fazer política deve ser não dividindo nunca o poder com o povo: “Querem o poder, o povo no poder! Isto nunca! Entenda: nunca! Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder”. Fuentes oscila entre apoiar Diaz ou Vieira. Ele representa uma classe que não tem compromissos com nenhum dos dois lados da política, e muito menos com os problemas que assolam a sociedade eldorena, numa conduta alheia à moralidade, sendo o fator econômico o único critério para a formação de suas alianças.

Paulo troca o lirismo de seu amor por Sara pelo antro regado a álcool, em que belas mulheres se oferecem para satisfazer seu prazer carnal. Ele transita de um grupo para outro, mas continua acreditando que política se faz a partir das cúpulas. Sua poesia revela sua descrença travestida de hedonismo, “eu não acreditava em sonhos, em mais nada. Apenas a carne me ardia, e nela eu me encontrava”. A demagogia, o carnaval e a orgia, alimentam a maldição do poder, enquanto que o perigo é representado pelo extremismo, capaz de promover o movimento da história, estabelecendo uma real oposição entre as forças políticas, reunindo



interesses divergentes, neutralizados na unidade da síntese. As atitudes extremistas são condenadas por todos em Eldorado, menos por Paulo, o protagonista que conduz a narrativa por meio de seus delírios, o personagem incoerente, nas palavras de Diaz: “Paulo não tem coerência política”.

Nas situações limite, Vieira sempre recua, evitando o conflito: “cumpram-se as ordens, disperse os agitadores”; Diaz acredita que o extremismo é uma atitude de jovens, que não deve ser levada a sério: “somos radicais e extremistas na juventude”, para o ditador é extremista aquele que não encontrou Deus; os militantes Aldo e Marinho, e em geral os estudantes que apoiam Vieira, também acusam Paulo de extremista e anarquista: “seu anarquismo, irresponsabilidade política”; até mesmo Sara apela para a ordem e critica a loucura do poeta/jornalista: “porque você mergulha nesta desordem?” Destacam-se também as posições reacionárias do padre: “A missão social da Igreja, por uma revolução sem violência”, e do senador que apoia Vieira: “fiz quatro revoluções e posso garantir que o objetivo revolucionário é o bem estar social”.

Paulo Martins é o único que propõe a revolução pela via armada e ação direta, com vistas à ruptura com a ordem que vigora desde a chegada dos colonizadores. Por isso seus delírios correspondem à forma do transe, uma estética que intenciona a descontinuidade, daí a escolha de Glauber por uma montagem descarrilada. Paulo quer “Fazer História”, mas diferente do modo encaminhado por Diaz, que afirma ser o golpe o caminho para a revolução: “Vamos dar um golpe, virar a mesa, fazer história”, como também pensou o senador, que diz ter feito quatro revoluções, quando na verdade participou de meras transições políticas. São inúmeras as passagens em que Paulo apela para a ruptura:

- a) Romper de vez, deixar o vagão correr solto;
- b) Não se muda a história com lágrimas;
- c) Precisamos resistir, resistir!
- d) um dia sacudiremos tudo;
- e) se você quer o poder tem que experimentar a luta;
- f) se lutasse provaria muita coisa (ROCHA, 1985, 163).

A sede e a “fome” de Paulo por mudança o levam a fazer acordos com dois lados da política, um que não pretende mudar nada e outro que não tem capacidade para mudar. Vai até as últimas consequências em seu plano de destruir a maldição do poder em Eldorado, mas no fundo nem ele mesmo acredita que isso seja possível: “e se mudarmos? Mudar pra que? Ir pra



onde? E com que armas vou mudar? “ Paulo afunda em um niilismo tão profundo que deixa de acreditar até em Sara, mulher que o moveu a ajudar Vieira, em nome do amor, “Sara, eu ia por amor a você”. Nesse limite, Paulo recusa à lógica e o equilíbrio, rejeitando inclusive a força política da luta institucionalizada. É quando a trajetória de Sara, a representante da esquerda, ganha notoriedade:

Eu fui lançada no coração do meu tempo, eu levantei nas praças meu primeiro cartaz, eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram e me prenderam e me deixaram muitos dias em uma cela imunda com ratos mortos, e me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram com as marcas e mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca os levei por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica de meus sentimentos (RTM, 1985).

A lógica dos sentimentos de Sara alimenta uma utopia da revolução, perfil característico da esquerda orientada pelas diretrizes do Partidão (PCB). Sara foi torturada por ser comunista. Ela não pertencia à luta armada. Glauber, por meio do casal mostra a heterogeneidade da esquerda, suas faces reformista e extremista, ambas crentes que só a tomada do poder garantiria a revolução.

O militante comunista, jornalista e professor Jacob Gorender odiou *Terra em Transe*. Para ele, “*Terra em Transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar” (GORENDER, 1999, p. 82). Outro comunista que detestou o filme foi o ator e dramaturgo Vianinha, militante, assim como Gorender, filiado ao Partido Comunista do Brasil. Vianinha representava a voz da intelectualidade artística que pretendia por meio da arte engajada, no seu caso o teatro, promover a politização da sociedade brasileira. Imbuído dessa causa, une-se ao cineasta Leon Hirszman (integrante também do Cinema Novo) e a Carlos Estevam Martins e fundam o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Com o golpe, Vianinha, bem como grande parte da esquerda, assim como no filme *Terra em Transe*, ficaram paralisados, e com o tempo o dramaturgo buscou uma resistência amparada no discurso pró-redemocratização, mas sem perder de vista as deliberações do partidão, das quais nunca se desligou. O ator militante sai da sessão de cinema muito revoltado com a alegoria glauberiana sobre a crise política pós-1964, “O Brasil não é aquilo! O Brasil não é esta merda que o Glauber Rocha vê” (PATRIOTA, 1999, p. 114). Glauber, mesmo frequentando os mesmos circuitos desse segmento da esquerda que Vianinha e Hirszman



transitavam, não aderiu ao projeto do CPC, pois não aceitava nada que impusesse limites à sua liberdade de criação, procurando por meio de sua obra expressar politicamente seu singular projeto de descolonização. Daí seu progressivo isolamento.

Para Gorender (1997), o maior erro do partidão foi acreditar que a burguesia brasileira poderia ser colocada no mesmo patamar da “burguesia nacional chinesa, ou das burguesias de países atrasados da América Central, da África e da Ásia. No momento de 1964, a burguesia brasileira já era classe dominante”; como Glauber nos confere na trajetória do personagem de Julio Fuentes, dono de quase todo Eldorado.

As reformas de base, superdimensionadas e sobrevalorizadas pela historiografia marxista, só ganharam importância na pauta do governo Jango, após este “perder crédito junto às forças conservadoras, uma vez que se demonstrara incapaz de conter o descalabro e subjugar as forças da esquerda. A manobra e seu objetivo estavam bem dentro do estilo populista” (GORENDER, 1997, p. 62).

Já sua opinião sobre Luiz Carlos Prestes, secretário geral do PCB, não se distancia do tom crítico dirigido ao presidente deposto, ele usa parte do discurso do líder comunista para atestar sua “subserviência à liderança burguesa”. Referindo-se ao comício da Central do Brasil, do dia 13 de março de 1964, em que Jango conclama as forças populares para a efetivação da união nacional, Prestes assume de vez sua posição reboquista. Prestes “entregou irrestrita e publicamente a direção da revolução a Jango” (GORENDER, 1997, p. 68).

Todos ficaram à espera do comando do Presidente da República. Fracassaram não só os comunistas, mas também Brizola, Arraes, Julião e os generais nacionalistas. Jango não quis a luta, receoso de que a direção política lhe escapasse e se transferisse às correntes de esquerda. Colocou a ordem burguesa acima de sua condição política pessoal. Assim se deu a quarta e última queda da liderança populista (GORENDER, 1997, p. 72).

Gorender, bem como nomes de destaque no PCB como Carlos Marighella, após o trauma do golpe, romperam com o partido e fundaram o PCBR<sup>11</sup> e a ALN<sup>12</sup>, respectivamente,

---

<sup>11</sup> Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. O programa se baseou no texto redigido por Mário Alves. Condensador de tendências variadas atuantes em nosso meio resultou em um documento eclético. “Com efeito, o PCBR veio a ser a mais típica das novas organizações que se debateram no esforço no esforço de enlaçar a tradição doutrinária marxista à pressão avassaladora pela luta armada imediata e incondicionada” (GORENDER, 1999, p. 113).

<sup>12</sup> O vazio da retração do PCB foi preenchido por novas organizações surgidas de suas próprias fileiras. A mais importante veio a ser a Ação Libertadora Nacional (ALN), vinculada aos nomes de Marighella e Câmara Ferreira.



como uma resposta ao reboquismo de seu partido. Já Vianinha aceita, e continua filiado e propondo projetos dentro das linhas de ação deliberadas nos congressos. Em comum entre essas diferentes perspectivas políticas é a fé que depositaram nas instituições políticas, seja fundando outro partido mais revolucionário, seja optando pela luta armada, seja ainda a permanência no mesmo partido, propondo um ajuste ao contexto; em suma, todos esses posicionamentos são postos em xeque em Terra em transe. Daí a cadeia de reações intempestivas. Glauber apontou sua metralhadora para todas as direções na arena política. Todos os agentes estavam convencidos de que as mudanças viriam com a posse do poder.

As contradições de Paulo Martins escancaram os erros da esquerda. Demonstram que os progressistas foram encantados pela maldição do poder. Como Paulo não tem coerência, ele mergulha na desordem, desiste dos sonhos juvenis e substitui a fé pela morte, “a morte como fé e não como temor”. Os delírios de Paulo são ensejados em versos, que exploram a metáfora da morte: “Convivemos com a morte. Dentro de nós a morte se converte em tempo diário, em derrota do quanto empregamos. Ao passo que vamos recuamos”, enfatizando o derrotismo do protagonista, ressaltando um contínuo sentimento de ruína, que se acumula no presente, impedindo um avanço no tempo.

Os sentidos da morte nos poemas de Paulo Martins, assim como seus delírios de modo geral e o transe da terra são a simbologia orientadora, coletados no interior da obra maldita. Terra em Transe foi um acinte. Governo e oposição o condenaram, perseguiram, e censuraram. Glauber guarda a bofetada principal para os minutos finais. O poeta cala a boca do sindicalista Jerônimo e o chama de “imbecil, ignorante e analfabeto”, quando este afirma que precisa aguardar as ordens do presidente. Paulo é o único em Eldorado, que enxerga a maldição da sacralidade do poder colonizador:

Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue precisa da morte mais do que se pode supor. O sangue que em seu irmão estimula a dor. O sentimento do nada que faz nascer o amor. A morte enquanto fé e não como temor (ROCHA, 1985, 172).

Retomando as considerações de Jacob Gorender, na ocasião do golpe militar de 1964, “Nenhuma das lideranças operárias e nacionalistas mostrou audácia e iniciativa de luta. Todos

---

O primeiríssimo princípio é o da ação. É a ação que faz a organização e a desenvolve. Ação significa violência revolucionária, luta armada, guerrilha. (NOVA; NÓVOA, 1999).



ficaram à espera do comando do Presidente da República” (GORENDER, 1997, p. 72). Essa inércia lamentada por diversos setores da oposição gerou como já dissemos o colapso do populismo e a revolta de parte da militância, que no campo institucional fundou uma série de outros partidos de esquerda e uma gama de organizações que se autoproclamaram as vanguardas revolucionárias.

A poesia de Paulo e o transe da terra mostram que só com extremismo se faz História, impedindo os rituais de sacralização do poder, operados pelos colonizadores do passado e do presente. O poeta entregue à morte encontra o momento da verdade e encara seus delírios como sua consciência, “A minha consciência é a minha loucura”, decisão que entende como luta, sendo a certeza da morte o fenômeno que o lança na estrada perdida em meio ao nada.

Terra em Transe traz verdades que incomodam. Diaz, Vieira, os comunistas e os burgueses se esmeram na sacralidade do poder. Para Paulo, o louco, sem coerência, é a Revolução que precisa ser sacralizada. Por isso, clama pela morte. A morte do poeta é “o triunfo da beleza e da justiça!”

A morte do poeta é a metáfora escolhida para dar vazão aos seus delírios, irracionalidade projetada para negar à lógica que coloca “Guerra e Cristo na mesma posição”. Esta mesma lógica que imputa a sacralidade do poder aos líderes sanguinários e que compreende a Revolução como profana. Extremista! Glauber nos mostra, em Terra em Transe, que a Revolução é a profanação das formas colonizadoras e a sacralização de uma forma própria, materializada na estética da fome, do transe e do sonho.

## Referências

BANDEIRA, M. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil 1961-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DANTAS, C.C.B. **O cinema místico revolucionário de Glauber Rocha**. 2016. 365f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2016.

DANTAS, C.C.B e FERRAZ, J. F. O vôo benjaminiano de Klee: 50 anos do golpe na perspectiva das memórias, dos esquecimentos e dos silêncios. **Revista Maracan**, n. 11, dez. 2014.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GORENDER, J. **Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. Editora Ática, 1997.

IANNI, O. **Imperialismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.



LOPES, E.P.; FERNANDES, J.V.C. Santa ceia: uma das mais significativas. **Revista Ciências da Religião – História e Sociedade**, v. 6, n. 2, 2008.

NOVA, C.; NÓVOA, J. (Orgs). **Carlos Marighella: o homem por trás do mito**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

PATRIOTA, R. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, G. **Roteiros de terceiro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

SOUZA, L.M. **O diabo e a terra de santa cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

STAM, R. Terra em Transe. **Revista Discurso**, São Paulo, v. 7, 1976.



**Da Literatura ao Cinema:  
Um Estudo de Caso do Romance Amar, Verbo Intransitivo ao Filme Lição de Amor**

Alcides Freire Ramos<sup>13</sup>

**Resumo:** Este artigo discute a adaptação do romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade, para o cinema. Essa adaptação foi feita pelo cineasta Eduardo Escorel, dando origem ao filme *Lição de Amor*. O objetivo principal é estudar esse processo de adaptação à luz da noção de sensibilidade.

**Palavras-Chave:** História e Cinema, História e Literatura, Mário de Andrade, Eduardo Escorel.

**From Literature to Cine:  
A Case Study from Romance Amar, Verbo Intransitivo to Movie Lição de Amor**

**Abstract:** This article discusses the adaptation of the romance *Amar, Verbo Intransitivo*, by Mário de Andrade, to the cine. This adaptation was made by the filmmaker Eduardo Escorel, giving rise to the movie *Lição de Amor*. The main objective is to study this process of adaptation in the light of the notion of sensitivity.

**Keywords:** History and Cine, History and Literature, Mário de Andrade, Eduardo Escorel.

Elaborar uma reflexão acerca da relação existente entre literatura e cinema, ainda que restrita à análise de um caso específico, é, sem dúvida alguma, colocar-se diante de uma empreitada bastante difícil, mas, ao mesmo tempo, muito estimulante, isto é, lidar com a noção de sensibilidades, que é uma das mais complexas da chamada História Cultural. Diante disso e levando em consideração nossa experiência de pesquisa, propomo-nos um recorte, ou verticalização do tema proposto, a saber: Da Literatura ao Cinema: Um Estudo de Caso do Romance Amar, Verbo Intransitivo ao Filme Lição de Amor. Num primeiro esforço de aproximação, ainda tateando o terreno, entramos em contato com as considerações de Sandra Pesavento que, de imediato, mostraram-se muito profícuas para uma delimitação teórica do problema formulado acima.

---

<sup>13</sup> Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Titular da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq (Nível 1D). Participa do Convênio Internacional entre a Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e a Universidade de Coimbra. Integra o Comitê Científico do GT Nacional de História Cultural da Associação Nacional de História (ANPUH). Email: alcides.f.ramos@gmail.com.



Com efeito, de acordo com a autora, as sensibilidades podem ser compreendidas como fazendo parte do “núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo que brota não do racional ou das elocubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo” (PESAVENTO, 2004, p. 1). Definida, inicialmente, no âmbito estritamente individual, a noção de sensibilidades carrega ainda uma segunda dimensão, mais coletiva: “é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época” (PESAVENTO, 2004, p. 1). Para a autora, portanto, as sensibilidades “são uma forma de ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos” (PESAVENTO, 2004, p. 1).

Trata-se de uma definição rigorosa que, por si só, já deixa entrever muitas possibilidades de trabalho. Entretanto, para que elas possam de fato se abrir, é preciso, antes, levar em consideração algumas mediações. A principal delas pode ser enunciada a partir da seguinte pergunta: se as sensibilidades brotam do íntimo de cada indivíduo, como é possível pensá-las para além do plano puramente individual, isto é, como é possível postular a existência de sensibilidades socializadas ou partilhadas? Nesse caso, como se passa do individual ao coletivo? Fundamentalmente, essa passagem diz respeito à delimitação (aproximações ou afastamentos) dos campos abarcados pela razão e pelos sentimentos. Para dirimir algumas dúvidas ou dificuldades de entendimento, quanto a essa mediação, vale ressaltar, como afirma a autora, que sentimentos e razão “convivem e são indissociáveis, uma vez que tudo o que toca o sensível é, por sua vez, remetido e inserido à cultura e à esfera de conhecimento científico que cada um porta em si” (PESAVENTO, 2004, p. 1).

Essa advertência deve ser destacada, visto que ela torna inteligível o processo de comunicação entre indivíduos, um processo que é racional e emotivo ao mesmo tempo. Essa mescla de racionalidade e emotividade favorece o surgimento de sensibilidades socializadas ou partilhadas, num dado momento histórico.

A anteriormente aludida mescla de racionalidade e emotividade, por outro lado, favorece algo muito importante, particularmente quando se pensa no trabalho do historiador,



ou seja, facilita o surgimento de registros empíricos dessas sensibilidades socializadas ou partilhadas. Em outros termos: rancores, temores, ódios, desejos ou sonhos – enfim, os vários sentimentos – só poderão ser resgatados pelo historiador se forem expressos ou exteriorizados sob a forma de cartas, diários, memórias, romances, poemas, peças de teatro, pinturas, canções, filmes, etc. Em nosso entendimento, quando são postas em circulação e, paralelamente a isso, quando são apropriadas por diferentes receptores, essas evidências do sensível podem ser transformadas em forças mobilizadoras.

Seguindo essa trilha investigativa e, ao mesmo tempo, sem perder de vista nossa proposta de estudo, fomos levados a questionar as relações existentes entre o cinema e as sensibilidades. Neste contexto, entendemos que vale retomar as lúcidas e penetrantes considerações de Siegfried Kracauer. Trata-se de um pensador alemão, cuja principal obra, *De Caligari a Hitler* (KRACAUER, 1988), mostra-se útil e inspiradora para nossos propósitos.

Para o autor, com efeito: “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões. Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo. Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas” (KRACAUER, 1988, p. 17). Deste ponto de vista, é possível afirmar que, conquanto as obras cinematográficas sejam comumente analisadas e interpretadas à luz das idéias e propostas de seus autores (roteiristas e diretores), elas dizem respeito ao modo de pensar e sentir de um número muito mais amplo de pessoas. E, mais adiante, o ensaísta alemão acrescenta: “o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (KRACAUER, 1988, p. 18). Em nosso entendimento, esses dispositivos psicológicos podem ser compreendidos como sensibilidades partilhadas, resultantes da mescla de razão e emoções.

Portanto, inspirando-nos do ponto de vista teórico e metodológico nas propostas acima apresentadas, acreditamos que é possível enfrentar o problema proposto, isto é, *Da Literatura ao Cinema: Um Estudo de Caso do Romance Amar, Verbo Intransitivo ao Filme Lição de Amor*. Em outros termos: com base na noção segundo a qual o cinema pode se apresentar como um veículo privilegiado das sensibilidades partilhadas, torna-se viável tentar compreender, do



ponto de vista histórico, o tratamento dado pelo cineasta, a alguns temas fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira.

Na verdade, pode-se afirmar que o filme critica o modo de vida das famílias brasileiras, tipicamente burguesas, alicerçadas no patriarcalismo, na dupla moral sexual e na mercantilização (reificação) das relações humanas e dos sentimentos, num momento histórico marcado pela modernização conservadora e pelo autoritarismo (ditadura militar). Em nosso entendimento, ao contrário do que alguns críticos especializados em cinema afirmaram, a obra de Eduardo Escorel não ‘dissolve’ ou ‘esfria’ a ironia marioandradiana<sup>14</sup>. Pelo contrário, confere a ela contornos inquietantes, pois é capaz de atualizá-la, fazendo-a rebater com elegância e sensibilidade sobre o presente (momento da exibição). Neste momento, porém, é preciso construir uma outra mediação necessária à compreensão do trabalho criativo de Eduardo Escorel, ou seja, analisar – ainda que em rápidas pinceladas – a obra literária que dá origem ao filme: *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade<sup>15</sup>.

Publicado em 1927, já no título o romancista provoca um forte impacto. Em primeiro lugar, porque o verbo amar, como se sabe, ao invés de intransitivo, é transitivo. Acrescente-se: o autor agrega ao título a palavra idílio. E esta remete a uma forma simples e sincera de sentimento amoroso recíproco. Percebe-se, pois, que a intenção é, desde o início, produzir um choque sobre o leitor, levando-o a um posicionamento crítico. E uma análise interna da obra<sup>16</sup> – mesmo que feita de modo ligeiro – revela exatamente isso.

---

<sup>14</sup> Essa avaliação do filme de Escorel pode ser encontrada em uma obra de referência para a História do Cinema Brasileiro: “Filmando **Amar, Verbo Intransitivo** de Mário de Andrade, romance instigante de 1927, Escorel consegue um filme rigoroso, de cuidadosa concepção plástica, mas principalmente preocupado com uma narrativa correta, sem tensões. Ao penetrar no mundo familiar burguês, na preocupação com a ‘boa’ educação sexual imune à permissividade externa, o diretor está sem dúvida tentando ironizar a situação do próprio cinema e cultura da época, quando a comédia erótica com seus traços de barbárie fechava o cerco. Mas o filme se leva demasiadamente a sério, terminando por dissolver a pretendida ironia. Escorel conseguiu uma boa receptividade para seu filme, emergindo de um conjunto de obras pálidas com um competente trabalho de imagens e segurança narrativa. **No entanto, fica também como o paradigma de um tipo de cinema condicionado pela busca da competência artesanal, aliada à suavidade no tratamento de uma obra literária de cáusticos contornos, resultando num inevitável esfriamento artístico**” (RAMOS, 1987, p. 424, grifos nossos).

<sup>15</sup> Para isso, utilizamos, entre outras, as seguintes obras: (LOPEZ, 1982, p. 9-44; MOTA, 1985; BOSI, 1985; CHALHOUB; PEREIRA, 1998; FIGUEIREDO, 2001).

<sup>16</sup> Inspiramo-nos, aqui, nas considerações de Antonio Cândido, particularmente quando nos ensina: “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o



Poder-se-ia dizer, inicialmente, que o romance de Mário de Andrade trata de um tempo histórico muito preciso: o período pós-proclamação da República e pós-abolição da escravatura, marcado pela chegada de grandes quantidades de imigrantes e inequívocas transformações na esfera econômica, particularmente pelo avanço das atividades industriais. Recortando essa realidade e iluminando aspectos socioculturais, ele focaliza uma família representativa dos segmentos mais abastados, cuja origem remete aos negócios ligados à terra – agricultura e pecuária –, mas que, tendo se transferido para o meio urbano (mais precisamente para o bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo), rapidamente colocou-se a tarefa de apagar suas origens rústicas, buscando a todo custo parecer moderna, graças à assimilação (superficial, enfatize-se) de valores europeus, tidos como superiores e requintados.

Esse assunto é organizado e apresentado ao leitor por uma instância narrativa que possui as características de um narrador onisciente intruso. Como afirma Ligia Chiappini Moaes Leite ele “pode narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições” (LEITE, 1987, p. 27). Mas a principal característica é a sua presença na narrativa como um quase-personagem: “seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 1987, p. 27). É bem esse o caso do narrador construído em *Amar*, verbo intransitivo. Tanto isso é verdade que Tele Porto Ancona Lopez, respeitada estudiosa da obra de Mário, referindo-se a esse romance, afirma: “o narrador firma com autonomia sua voz”, exibindo uma feição “machadiana” (LOPEZ, 1982, p. 10). Depreende-se, pois, que o narrador marioandradiano assume um ponto de vista marcado pelo distanciamento irônico.

Com efeito, essa instância narrativa, em diversos momentos, expõe não só o funcionamento dessa família, sob a batuta da autoridade do patriarca, mas principalmente como essa elite de origem rural, ao “vestir” as “roupas” da modernidade, consegue apenas fixar-se nos aspectos mais exteriores dessa mesma modernidade – explicitando o referido ponto de vista distanciado e irônico –, tal como se pode ver na seguinte passagem:

---

externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1973, p. 4).

---



Bem diferente dos quatinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue, adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas – que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadro das unhas chatas. Neto de Borbas me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir, ora! O badalo pode não tocar e mãos se enluvam (ANDRADE, 1982, p. 50).

Como se vê, o narrador, ao construir o seu retrato da família Souza Costa, pintando-o com os traços típicos dos burgueses-novos-ricos (rico-de-repente, nas palavras de Mário), assume um ponto de vista crítico marcado, sem dúvida, pelo distanciamento e por uma ironia corrosiva. Outro traço marcante dessa família burguesa, salientado ironicamente pelo narrador, refere-se à chamada dupla moral sexual por meio da qual se estabelece uma clara distinção entre a educação sexual de meninos e meninas. Na verdade, como estavam muito preocupados com a manutenção e com o crescimento das fortunas recentemente adquiridas, esses ricos-de-repente como que policiavam/reprimiam a iniciação sexual das meninas, garantindo a virgindade, e, ao mesmo tempo, procuravam adestrar os meninos incutindo-lhes valores que pudessem afastá-los das aventureiras. Vejamos o trecho do romance em que Souza Costa tenta se desculpar por não ter explicado à esposa aquela situação, ou seja, o papel desempenhado por Elza (Fräulein):

Souza Costa encafifou, desachochado por se ver colhido em falta. Riscou uma desculpa sem inteligência: Queria desculpar, Fräulein. Vivo tão atribulado com os meus negócios! Demais: isso é coisa de tão pouca importância! Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade...é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laur... Depois disso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças! Você vive na sua casa, não sabe ... É um horror! Em pouco tempo Carlos estava sífilítico e outras coisas horríveis, um perdido! É o que eu te digo, Laura, um perdido! Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho... Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE! Repetia o 'desastre' satisfeito por ter chegado ao fim da explicação. Passeava de canto a canto. Assim se fingem as cóleras, e os machos se impõem, enganando a própria vergonha. Dona Laura sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia! Porém não juro que compreendesse tudo não" (ANDRADE, 1982, p. 76).

O distanciamento do narrador e sua ironia corrosiva são bastante evidentes. Seja pela desconfiança que revela ter em relação à inteligência de Dona Laura e à do Senhor Souza Costa, seja pelo ridículo criado na descrição das atitudes do macho-falastrão-envergonhado.



Reaparecem, nesta cena, o olhar crítico em relação ao modo como esses ricos-de-repente se inserem na vida urbana moderna, isto é, desfrutam de bens e serviços que a sua situação de classe proporciona – já que o dinheiro tudo pode comprar – e, ao mesmo tempo, comportam-se segundo valores morais retrógrados (ou melhor: medievais). Para compreender um pouco melhor esses valores morais retrógrados-medievais, vale lembrar que:

As justificativas teológicas da prostituição triunfante fundaram-se a partir do século XIII. Quando a vitória da Igreja sobre os hereges e aqueles que praticavam o concubinato pareceu certa, os teólogos mais lúcidos compreenderam perfeitamente que o bem comum da *ordo conjugatorum* não se concebia sem uma prostituição ordenada. [...]. Esses homens distinguem entre a mulher luxuriosa em busca do prazer (serva do mal) e a **estrangeira pobre que trabalha com o seu corpo para sobreviver**, piedoso receptáculo do ardor inevitável dos solteiros ou das vítimas da concupiscência. Dedicam-se a separar da fornicação simples o ato cometido com prostitutas públicas. Longe de perturbar a ordem sócio-espiritual, este a reforça (ROSSIAUD, 1991, p. 139, grifos nossos).

Parece-nos significativa essa coincidência: na tradição teológica e no romance, temos a “estrangeira pobre (Fräulein Elza?), que trabalha com o seu corpo para sobreviver”. Nesse contexto, merece ser destacada a normatização, no período medieval, pelos teólogos, da relação entre marido e mulher, já que isso pode iluminar o modo como a obra de Mário retrata a vida sexual do casal Souza Costa:

O matrimônio fora sacralizado sem ser desencarnado, e os valores positivos atribuídos à conjugalidade foram pouco a pouco sendo atribuídos à relação conjugal. No final do século XIII observam-se as inflexões mais marcantes da moral eclesiástica. Richard Middleton transforma o prazer moderado em um fim aceitável do acasalamento. Para ele, bem como para São Tomás seguindo Aristóteles, o prazer sexual é bom quando os fins que se perseguem são bons. Além disso, o prazer pode contribuir para o equilíbrio individual e social; portanto, torna-se portador de um pouco de virtude conjugal. [...]. É verdade que essas concessões logo encontraram os seus limites: tanto os clérigos como os homens estabelecidos têm em vista a salvaguarda da ordem conjugal, incessantemente ameaçada pela concupiscência, pelas paixões ou pelas turbulências sociais. **Adúltero é o esposo que deseja muito ardentemente a sua mulher: ele conspurca a conjugalidade. Todos os moralistas o repetem: abandonar-se aos sentidos no casamento é mais grave do que fora dele**” (ROSSIAUD, 1991, p. 74, grifos nossos).

Entretanto, o que nos parece revelador é que o distanciamento e a ironia corrosiva do narrador estremecem quando este se depara com a personagem Fräulein Elza. Sobre esse posicionamento, Tele Porto afirma: “tentando entender uma figura singular de mulher, dela se distancia, ou com ela se solidarizando, admitindo, todavia, que Fräulein lhe escapa” (LOPEZ, 1982, p. 10). É digno de nota que apenas o narrador utiliza o seu nome próprio, chamando-a de Elza. Todos os demais, quando se referem a ela, utilizam a palavra Fräulein, ou seja, “uma



forma de tratamento (senhorita) que, para o alemão, designa habitualmente professora” (LOPEZ, 1982, p. 10).

Haveria nisso alguma forma de identificação do narrador com a personagem? Para o narrador ela é uma pessoa, de personalidade complexa, cuja identidade opaca – como se fosse um enigma – precisa ser decifrada. Para os demais personagens, ela é Fräulein, uma representante de um ramo profissional, uma empregada da casa – mais uma mercadoria disponível no mercado, já que o dinheiro tudo pode comprar. Saída de uma Alemanha que fora devastada pela Primeira Grande Guerra, era mais uma “estrangeira pobre que trabalha com o seu corpo para sobreviver”.

Como era dotada de uma cultura valorizada por esse segmento abastado, podia apresentar-se socialmente como uma professora de língua alemã e de piano. Trata-se, portanto, de uma personagem que possui dotes intelectuais e, ao mesmo tempo, vende seu corpo. Associa-se, numa só pessoa, de maneira complexa, a professora e a prostituta. E ambas tornadas mercadorias. Talvez, aqui, possamos encontrar a chave para compreender o motivo mais profundo para a identificação existente entre o narrador e a personagem: a denúncia da mercantilização (reificação<sup>17</sup>) dos sentimentos e dos relacionamentos humanos na sociedade capitalista. E o mais importante tornar compreensível o modo como o “externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1973, p. 4).

Neste momento de nossa reflexão, devemos dar um pequeno salto, passando, rapidamente, para o filme *Lição de Amor* (1976), de Eduardo Scorel. Quando nos colocamos diante da tarefa de interpretar o resultado dessa adaptação não podemos esquecer o contexto em que ela ocorreu. Em outros termos, devemos levar em consideração, como adverte Robert Stam (2005, p. 33-35), algumas interfaces específicas entre o romance e filme: 1) o tempo

---

<sup>17</sup> O conceito reificação pode ser assim definido: “é o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso ‘especial’ de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista” (BOTTMORE, 1983, p. 315).



transcorrido entre a escrita do texto literário e a adaptação fílmica; 2) contextos sociopolíticos retratados tanto na obra literária quanto no filme; 3) as possíveis atualizações do tema, em decorrência da censura, subversão ou releitura. O que o autor propõe é considerar, sobretudo, se, ao longo do processo de criação, o roteirista/diretor retirou, acrescentou, resumiu, expandiu, esqueceu, deixou de lado conscientemente, ou modificou explicitamente personagens, cenas ou capítulos. Dessa maneira, Eduardo Escorel foi capaz de ressignificar alegoricamente a trama criada por Mário de Andrade.

Aproveitando o aspecto central da narrativa entrevisto anteriormente, ou seja, a relação narrador/personagem Fräulein Elza, talvez fosse proveitoso citar um trecho de um comentário feito, no calor da hora:

E Fräulein? Num aspecto de Fräulein que o filme acentua, encontrei-me bastante. Fräulein, como professora de amor, assume uma posição profissional: exerce a profissão com a finalidade de obter rendimentos para se sustentar e executar projetos pessoais. Ao mesmo tempo, há um envolvimento emocional profundo, que independe do simples exercício da profissão e das relações financeiras. As atitudes de Fräulein são, ao mesmo tempo e contraditoriamente, as de uma amante e de uma profissional. Sinto nesta personagem muito do intelectual (de um certo tipo de intelectual), cujo trabalho é remunerado, mas também cujo trabalho é vivido como uma vontade/projeto cultural, sem comum medida com a remuneração. E todo o trabalho é constantemente marcado por estes dois aspectos vividos contraditoriamente. Esta situação vincula necessariamente Fräulein (e o dito intelectual) à classe que paga, da qual ela depende quanto à remuneração, que ela serve executando serviços contratados (a educação do filho), mas com a qual entra em contradição (parcial), pois as ideias e sentimentos que ela põe em prática na execução dos serviços contratados não são totalmente aceitáveis pela classe que paga. Assim, Fräulein é sempre usada e rejeitada, e sempre a serviço dessa classe. [...] Fräulein como projeção de um certo tipo de intelectual: um desses intelectuais impressados entre o projeto cultural e a remuneração é o diretor do filme. Como nos serviços prestados por Fräulein à família burguesa Souza Costa, a realização de Lição de Amor supõe contradição, ambiguidade e cumplicidade entre o projeto cultural e a prestação de serviços” (BERNARDET, 1982, p. 42)<sup>18</sup>.

De fato, Jean-Claude Bernardet, neste texto publicado à época do lançamento do filme, vai direto ao ponto que nos interessa: o filme *Lição de Amor* é uma espécie de veículo para “sensibilidades partilhadas”, particularmente por amplos segmentos intelectuais (o próprio crítico afirma: “num aspecto de Fräulein que o filme acentua, encontrei-me bastante”). Em nossa avaliação, essa película é, portanto, um dos mais significativos retratos da conjuntura brasileira nos anos 1970, pois ela traz consigo, de maneira inteligente e perspicaz, uma perspectiva crítica em relação ao curso dos acontecimentos naquela conjuntura, isto é, desnuda

---

<sup>18</sup> Este texto de Bernardet foi publicado originalmente à época do lançamento do filme, em 1976, no *Opinião*.



o processo por meio do qual são construídas as condições para a manutenção do poder ditatorial. De fato, o regime militar tinha de adotar, tanto medidas fortemente repressivas, quanto aquelas que se voltavam para a consolidação do controle político-ideológico.

Trata-se, na verdade, de aspectos fundamentais para a compreensão desse momento histórico. Nesta época, estavam em curso transformações profundas (referimo-nos à modernização das formas de produção artística), que afetaram diretamente o trabalho daqueles que se contrapunham ao poder vigente. Com efeito, não havia apenas censura. Havia também formas de fomento das artes que – tendo como centro irradiador o poder de estado –, foram recebidas por muitos como uma salvaguarda em relação aos ditames do mercado de bens simbólicos em plena expansão naquele momento.

Contradição, ambiguidade e cumplicidade, referidas por Jean-Claude Bernardet, podem ser assim traduzidas: é possível produzir obras artísticas de contestação a uma determinada classe social, ou a formas de poder que a representam, utilizando-se de mecanismos de financiamento propostos pelos representantes desta mesma classe social, ou por formas de poder que a representam? É antiga essa questão. Existe, pelo menos, desde a época na qual o poeta deixou cair na lama a sua auréola (Baudelaire), mas, queiramos ou não, continua atual.

### Referências

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo (idílio)**. 10 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. Uma estética bem comportada. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Piranha no mar de rosas**. São Paulo: Nobel, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo, Cultrix, 1985.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso. **A História contada**. Rio de Janeiro: Nova Froneira, 1998.

FIGUEIREDO, Priscila. **Em busca do inespecífico: leitura de Amar Verbo Intransitivo de Mário de Andrade**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

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



- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. **Amar, Verbo Intransitivo (idílio)**. 10 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**. Paris, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document229.html>>. Acesso em: 17/09/2006.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- ROSSIAUD, Jacques. **A prostituição na idade média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. New York: Blackwell Publishers, 2005.



## Cinema e Estado no Contexto de Produção de *Xica da Silva* de Carlos Diegues

Hélton Santos Gomes<sup>19</sup>

**Resumo:** O artigo em questão visa abordar a relação Estado-Cinema em meados da década de 1970 com o intuito de elucidar a existência de um dirigismo cultural por parte dos governos da época. A abordagem desse assunto é importante, pois revela que os governadores estavam preocupados tanto com a produção quanto com a distribuição dos filmes, já que eles, os filmes, poderiam servir para divulgar alguns aspectos histórico-culturais do Brasil. Além disso, a produção cinematográfica serviria também para promover a construção de um imaginário social, direcionando a configuração de uma identidade nacional.

**Palavras-Chave:** Cinema, Estado, Política, Embrafilme.

## Cinema and State in the Context of Production of *Xica da Silva* de Carlos Diegues

**Abstract:** The article in question aims to address the State-Cinema relationship in the mid-1970s with the purpose of elucidating the existence of a cultural dirigism by the governments of the time. The approach to this subject is important because it reveals that the governors were concerned both with the production and the distribution of the films, since they, the films, could serve to divulge some historical-cultural aspects of Brazil. In addition, the cinematographic production would also serve to promote the construction of a social imaginary, directing the configuration of a national identity.

**Keywords:** Cinema, State, Politics, Embrafilme.

A produção do filme *Xica da Silva*<sup>20</sup> se iniciou no ano de 1974, ano que Ernesto Beckmann Geisel assume a presidência do Brasil. Nesse ano, Diegues juntamente com Leon Hirszman fundaram a Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI)<sup>21</sup> como resposta ao “industrialismo” do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC). A ideia era marcar as diferenças existentes entre cineastas e produtores de cinema, já que nessa época os

---

<sup>19</sup> Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Professor da Rede Estadual de Ensino do Estado de Minas Gerais. Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Email: hellpet@hotmail.com.

<sup>20</sup> O filme *Xica da Silva*, 1976, de Carlos Diegues, narra a trajetória da escrava Francisca da Silva de Oliveira, que ganhou fama e fortuna ao se relacionar com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, oficial enviado pela Coroa portuguesa em 1737 para presidir a extração e venda de pedras preciosas na região de Minas Gerais.

<sup>21</sup> A ABRACI era sediada no Rio de Janeiro e se propunha a lutar, entre outras coisas, pelo reconhecimento da profissão e pelo maior amparo aos direitos autorais cinematográficos, e congregava várias categorias profissionais de cinema. A primeira diretoria eleita em 1975 era formada por Nelson Pereira dos Santos (presidente), Geraldo Sarno (vice-presidente), Leon Hirszman (secretário-executivo), Eduardo Escorel, Oswaldo Caldeira, Pedro Carlos Rovai, Francisco Xavier de Oliveira, e os conselheiros Antonio Carlos da Fontoura, Neville D’Almeida e Rose La Creta, e os suplentes Alberto Salvá, Nelo Nelli e Miguel Borges.



produtores de cinema estavam ganhando um papel importante na indústria cinematográfica. No entendimento deles, era preciso ter uma entidade que representasse e defendesse os interesses específicos dos realizadores de cinema, ou seja, dos cineastas, em outras palavras, eles queriam resguardar a autonomia e a “liberdade” de criação dos cineastas.

Entretanto, vale destacar que esta liberdade defendida se trata de uma “liberdade assistida” ou liberdade controlada, pois fazia parte da luta deste grupo de cineastas, inclusive Luiz Carlos Barreto Borges, Glauber Rocha e outros, combater a produção de chanchadas<sup>22</sup> e/ou pornochanchadas<sup>23</sup>. Alguns cinemanovistas, assim como alguns críticos, tanto de esquerda quanto de direita, criticavam a pornochanchada por motivos variados, ora por causa de sua estética, ora por causa de seu conteúdo – como se forma e conteúdo fossem coisas distintas. Alguns alegavam que tais produções eram alienantes e que indiretamente ajudavam o governo (regime militar) a se manter no poder, sob a crença de que as pessoas que assistiam às pornochanchadas ficavam alienadas em relação ao que acontecia no país. Tal pensamento criou a ilusão de que a ditadura gostava e/ou apoiava esse tipo de produção, o que não é verdade, pois como veremos a seguir, segundo o governo militar, esses filmes não davam ou transmitiam aos

---

<sup>22</sup> Grosso modo, Chanchada, em arte, seria o espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, às vezes malicioso e até picante, burlesco, de caráter popular. As chanchadas foram comuns no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. As chanchadas eram produções versáteis, pois em alguns casos misturavam elementos de filmes policiais e/ou de ficção científica, e em outros se fazia comédias musicais. Quando este gênero ganhou destaque nacional, parte da crítica o considerou como um espetáculo vulgar.

<sup>23</sup> O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produção aparentadas – identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. [...] O termo desgastou-se pelo uso indiscriminado, designando tanto filmes de produção apressada e mal-acabada, como outros de construção elaborada, mas o critério básico é a prioridade na exibição anatômica feminina (mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático) e o desenvolvimento de roteiros com ênfase em piadas ou situações eróticas” (ABREU, 2004, p. 432). Este tipo de filme passou a ser produzido na passagem da década de 1960 para a de 1970. Na visão da cineasta Fernanda Pessoa o termo “pornochanchada” foi criado por críticos e que os próprios cineastas nunca gostaram desse termo. “Foi inventado por volta de 1973 para falar de filmes eróticos que estavam começando em 1969, como *Os Paqueras*, *Adultério à brasileira*, e passaram a usar o termo para denominar uma série muito heterogênea de filmes [...]. Vários que não eram nem comédia – e começam a chamar filmes que têm conteúdo erótico ou social como ‘pornô social’, ‘pornô político’... Se tem mulher pelada, vira ‘pornô’, e tem que lembrar que não é pornô, não é sexo explícito, é só erótico”. (PESSOA, 2018). Simões expõe que “nos dicionários brasileiros o termo chanchada é sinônimo de porcaria, filme sem valor, em que predominam as graças vulgares. Enfim, um espetáculo de pouco ou nenhum valor. Pornochanchada seria então uma retomada do filão popular dos anos 1940/50 com a adição de ingredientes picantes. Na chanchada a trama era suspensa para a entrada de uma marchinha carnavalesca. Na pornochanchada acontecia a mesma suspensão dramática só que, nesse caso, privilegiando os dotes calipígeos das atrizes, por exemplo. Parece que o termo tem origem etimológica no italiano *cianciata*, que significaria discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso e teria chegado ao Brasil através de Portugal” (INIMÁ, 2007, p. 185-195).



espectadores nacionais e internacionais a dimensão de “Brasil grande” que a ditadura tentava construir e mostrar.

No que tange à liberdade de criação em relação à produção de filmes defendida pela ABRACI citada anteriormente, nos parece que a “liberdade” só era “válida” em relação à produção de filmes vinculados à ideia de cinema novo, caso determinado cineasta demonstrasse interesse em produzir um filme que se distanciasse da ideia ou concepção de “cinema novo”, este cineasta seria amplamente criticado, tanto pelos cinemanovistas, quanto por parte da imprensa, já que muitos cinemanovistas escreviam para diversos jornais e/ou tinham contatos com quem escrevia para os jornais e/ou revistas. Um exemplo disso é Cacá Diegues que sofreu duras críticas após o lançamento de *Xica da Silva*, pois na visão de diversos críticos a linguagem utilizada por Diegues neste filme se aproximava do tipo de linguagem utilizada pelas pornochanchadas.

Entretanto, cabe destacar que esta luta pelo poder cinematográfico não é fruto exclusivo de meados da década de 1970, ela existe desde o início da década de 1960. Assim, paralelamente à tentativa de criar e consolidar uma indústria cinematográfica no Brasil temos a configuração de disputas entre “correntes cinematográficas”. Tais disputas irão orientar a política da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME), criada no dia 12 de setembro de 1969 e extinta em março de 1990<sup>24</sup>.

Ainda em 1974, antes da posse de Geisel<sup>25</sup>, Ney Braga, militar e político do estado do Paraná fora anunciado como ministro da Educação e Cultura do Governo Geisel<sup>26</sup>. A pedido de Geisel, Ney Braga convidou o pai de Cacá Diegues, Manuel Diegues Júnior, para dirigir o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), este que era um departamento do Ministério da

---

<sup>24</sup> A EMBRAFILME foi criada sob a égide do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/1968). Em 31 de agosto do ano seguinte, vítima de trombose, o marechal Arthur da Costa e Silva deixa a presidência e uma Junta composta pelos três ministros militares, do Exército, da Marinha e da Aeronáutica assume o poder. É esta Junta que promulga o decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, formalizando a empresa Brasileira de Filmes S/A. O mentor do projeto de criação da EMBRAFILME foi o então presidente do INC, Durval Gomes Garcia, que na época foi nomeado diretor-geral da EMBRAFILME. (AMANCIO, 2011).

<sup>25</sup> O período do governo Geisel se deu do dia 15 de março de 1974 a 15 de março de 1979.

<sup>26</sup> O Ministro da Educação e Cultura Ney Braga, juntamente com o Presidente Ernesto Geisel, criou, em 1976, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE). Este visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do INC. Tinha como objetivo assessorar o MEC na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país (produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas).



Educação (MEC)<sup>27</sup> que tratava da cultura, já que na época não havia um ministério destinado a cuidar da área cultural, o que veio a acontecer apenas em 1985 no governo de José Sarney, quando José Aparecido de Oliveira se tornou o primeiro ministro da Cultura.

Segundo Diegues, seu pai aceitou o convite porque tanto o ministro quanto o próprio general-presidente, assessorado por sua filha, confidente e conselheira Amália Lucy, de quem seu pai fora professor, havia exposto um projeto de abertura democrática em que seu pai confiava.<sup>28</sup> Geisel o convenceu de que estaria disposto a comandar um processo gradual de democratização do país e que queria começar este processo pela cultura e tal processo passaria pela entrega dos órgãos oficiais de cada atividade a seus membros mais competentes, indicados sem critério ideológico. Cacá Diegues diz ainda que seu pai o pediu para que levasse indicações para o INC (Instituto Nacional do Cinema) e para a EMBRAFILME.

Não temos condições de dizer se o pai de Cacá Diegues tinha algum critério ideológico em relação a atividade cinematográfica, mas não temos dúvidas de que o cineasta Cacá Diegues tinha uma posição ideológica em relação a atividade cinematográfica brasileira, posição esta que foi se alterando com o passar dos anos. Mas desde o início de sua carreira, Diegues defendeu a proposta de um cinema brasileiro “popular, livre e autoral”, sem descartar o apoio do Estado nacional. Assim, não só Diegues, mas também Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Barreto, acreditaram no projeto de abertura do governo Geisel e aceitaram a proposta do governo de desenvolver o setor cinematográfico por meio de forte investimento do Estado, e a EMBRAFILME foi peça fundamental para isso<sup>29</sup>. Ademais, como veremos a seguir, o discurso do governo diverge da prática, pois nos é nítido que o governo também possuía um

<sup>27</sup> O Ministério da Educação (MEC) é um órgão do governo federal do Brasil fundado no decreto de número 19.402, em 14 de novembro de 1930, com o nome de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, pelo então presidente Getúlio Vargas. Em 1953, o governo federal criou o Ministério da Saúde, tirando do Ministério da Educação e Saúde as responsabilidades de administração destinadas a ela. A partir desse momento, passa a se chamar oficialmente de Ministério da Educação e Cultura (MEC) pela lei n.º 1.920, de 25 de julho de 1953. Em 15 de março de 1985, foi criado o Ministério da Cultura (MinC) pelo decreto nº 91.144. Ainda assim a sigla MEC continua, porém passa a se chamar Ministério da Educação. Durante o governo Geisel, coube ao Ministério da Educação e Cultura “coordenar a ação do Estado, através de dois órgãos especializados: o Conselho Federal de Cultura, normativo e incentivador, e o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), com as unidades que lhe são subordinadas ou vinculadas, como órgãos executivos” (MEC, 1975, p. 25).

<sup>28</sup> O irmão de Cacá Diegues, Claudio, economista, foi chamado pelo pai para auxiliá-lo na administração do DAC. Ele aceitou o pedido e trabalhou com seu pai até o final do mandato de Geisel.

<sup>29</sup> Diegues relata que após a indicação de três nomes – Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias – para a presidência da EMBRAFILME, o presidente Geisel optou por escolher Ney Braga. Diegues menciona que, a pedido de seu pai, o ajudou a montar a equipe do DAC (DIEGUES, 2014).



critério ideológico em relação a atividade cinematográfica. A EMBRAFILME era uma empresa vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura e funcionava como braço do Instituto Nacional do Cinema (INC)<sup>30</sup>, seu objetivo era:

[...] a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais e artísticos e científicos, como órgão de cooperação com INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objetivo principal de sua atividade. (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2018, s/n)<sup>31</sup>.

Além disso, funcionava como uma “Sociedade de Economia Mista, com personalidade jurídica de direito privado” onde a “União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura” era o maior acionista somando um total de 70% das ações ordinárias nominativas, “e as restantes por outras entidades de direito público ou privado” (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2018).

No início de suas atividades a EMBRAFILME foi bastante criticada pela “classe cinematográfica” que via com desconfiança a participação do Estado na atividade cinematográfica. Parte da reação desta classe foi motivada pela indignação resultante do campo de atuação da empresa, este que era voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional. Tal atitude foi vista como um ato autoritário, pois não houve nenhuma discussão ou consulta prévia aos diversos setores da indústria cinematográfica para saber quais seriam as necessidades destes setores. Desse modo, ficou claro para os cineastas que a EMBRAFILME era uma empresa subserviente ao regime militar. No entanto, as marcas dessa subserviência irão se dissolver gradativamente, de modo que o relacionamento da empresa com o regime será algumas vezes submisso, outras conflitantes.

No início de 1974 o mercado cinematográfico brasileiro não era o mesmo da época da fundação da empresa, pois no decorrer dos anos houve a regulamentação estatal quanto a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, política esta que teve um aumento progressivo, o que não deixa de ser um reconhecimento da necessidade de uma reserva para o produto

---

<sup>30</sup> O Instituto Nacional do Cinema (INC) foi um órgão gestor do cinema brasileiro criado em 1966, esvaziado de parte de suas funções em 1969 e extinto em 1975. Funcionava como uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura.

<sup>31</sup> Cabe ressaltar que, segundo Bernardet, a EMBRAFILME não financia produtores, e sim produções, a partir de roteiros e orçamentos que lhe apresentam os produtores. (BERNARDET, 2009). “No plano econômico-financeiro, a entidade é resultado da acumulação de verba em favor do cinema brasileiro, por força da lei, recolhida de percentual de imposto de renda devido sobre a remessa de lucros das companhias internacionais” (AMANCIO, 2011, p. 23).



nacional em seu próprio mercado. Tudo leva a crer que essa política de reserva de mercado para filmes nacionais foi ampliada não apenas devido às pressões de produtores e cineastas, mas também por causa do ingresso da EMBRAFILME em outras áreas da indústria cinematográfica.

No ano de 1972 a empresa citada cria um novo sistema e passa a coproduzir, ou seja, ela arca com uma parte dos riscos comerciais dos filmes e é quase nesse momento que ela também ingressa no mercado distribuidor de filmes brasileiros, não só aqueles coproduzidos por ela, mas também aqueles que lhe eram confiados<sup>32</sup>. Ao adentrar nesse novo universo o Estado finalmente se defronta com o setor chave da atividade cinematográfica, setor este que o Estado até então se recusava a penetrar, pois é no campo da distribuição que se pode enfrentar o filme estrangeiro no mercado e tentar garantir certo retorno financeiro às produções nacionais. Deste modo, podemos dizer que foi nesse período que houve um maior fortalecimento dos setores produtivos organizados da atividade cinematográfica, em diálogo próximo e constante com os estamentos detentores do poder.

Como consequência da entrada do Estado no campo da coprodução ocorre uma ampliação do universo de expectativas com relação ao papel de fomento que este Estado irá exercer, quando este diz que “os projetos serão analisados com vistas a que só sejam aprovados projetos comerciais de alto nível, culturais, artísticos ou científicos”. Em outras palavras, só serão considerados projetos que contenham “alto valor cultural e especial significado para a projeção do Cinema Brasileiro” (AMANCIO, 2011, p. 30).

Mas quais seriam os critérios de análise para decidir se determinada obra atenderia ou não as exigências? O que o Estado/Embrafilme entende por valor cultural? Que tipo de filme poderá contribuir para a projeção do Cinema Brasileiro? Parece-nos claro a ideia de que para contribuir com a projeção do Cinema Brasileiro as obras terão que ter, ao mesmo tempo, apelo comercial e cultural. O investimento da citada política de coprodução se restringia ao valor máximo de CR\$ 250.000,00 e ficava assegurada à EMBRAFILME a participação, ad perpetuum, na renda, em percentagem igual a concorrer para o custeio do projeto (AMANCIO,

---

<sup>32</sup> A respeito da distribuição de filmes brasileiros Bernardet diz que em 1977 a distribuidora da EMBRAFILME ainda era fraca de modo que os produtores conseguiam distribuir seus filmes melhor que ela em praças como Rio de Janeiro ou São Paulo. No entanto, em outras cidades e no interior, a preferência era da EMBRAFILME. Além disso, a distribuidora da EMBRAFILME oferecia a vantagem de fornecer adiantamentos sobre receitas antes da conclusão do filme, o que os exibidores e distribuidores não faziam, apesar de algumas exceções, por estarem desvinculados da produção brasileira (BERNARDET, 2009, p. 61).



2011, p. 30). Desse modo, nos fica claro que é de interesse da empresa incentivar a produção de filmes que concorram para a crescente afirmação do cinema nacional no mercado interno, mas sem perder de vista o mercado externo, pois será por meio da produção de filmes que sejam, concomitantemente, comerciais e culturais, que a estatal pretende criar/ampliar as possibilidades de ingressar no mercado internacional.

Não podemos negar o fato de que a presença do cinema internacional e a presença do Estado orientaram a atividade cinematográfica brasileira, e a força de atuação ou influência que cada um deles – cinema internacional e Estado – exerceram nas variadas obras vai variar de acordo com o cineasta e com o momento histórico<sup>33</sup>. Obviamente os espectadores em geral também serão afetados por tais influências.

Bernardet ao analisar a presença do filme estrangeiro juntamente com a participação do Estado na atividade cinematográfica concluiu que estes dois elementos contribuíram essencialmente para determinar as formas da produção cinematográfica no Brasil. O autor reconhece que os produtores nacionais diante da posição de vulnerabilidade em que se encontravam diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro. Saraceni e Diegues pensam nessa mesma linha, o primeiro, no ano de 1975, diz que o governo é o único capaz de “carregar uma bandeira de luta contra a espoliação dos exibidores” (SARACENI, 1975 apud BERNARDET, 2009, p. 52); o segundo, no ano de 1977, se posiciona da seguinte maneira:

Eu defendo a Embrafilme [...] pois ela é a única empresa com poder econômico e político, porque ela é o Estado, para enfrentar a avassaladora voracidade das multinacionais no Brasil. É o único poder constituído no cinema para fazer face a isto” (DIEGUES, 1977 apud BERNARDET, 2009, p. 52).

Para Bernardet, é graças e exclusivamente à política de reserva de mercado para o filme brasileiro que os filmes nacionais atingiram as salas de cinema, o que possibilitou uma certa continuidade de produção. Entretanto, o autor não deixa de questionar tal política, pois

---

<sup>33</sup> Cabe destacar que vários cineastas tinham como padrão de excelência o cinema feito por Hollywood, e outros tantos tinham o cinema europeu como padrão de qualidade. Já Glauber Rocha via Sergei Eisenstein como mestre cinematográfico por entender que ele fazia um cinema puro, baseado no estetismo (GOMES, 2016). Cacá Diegues disse que sua formação cinematográfica, desde o período em que era criança, “foi em cima de cinema americano”. Já na adolescência ele conheceu a obra *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Já adulto teve um período que ele via Krzysztof Kieślowski, Abbas Kiarostami e Chen Kaige (SIMANTOS; COUTO, 1995).



em sua visão tal prática condiciona a produção local à importação. Bernardet conclui sua crítica dizendo que é bastante questionável a criação de:

[...] uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isso, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas” (BERNARDET, 2009, p. 54).

Assim, o Estado não enfrenta de fato o similar estrangeiro, apenas adota medidas paliativas e cria uma reserva de mercado para o filme brasileiro, intervindo no que diz respeito à exibição. Apesar de algumas conquistas, no início de 1974 o mercado nacional de cinema ainda enfrentava várias dificuldades de modo que houve o arrefecimento das expectativas quanto a uma possibilidade de investida comercial do filme brasileiro no mercado externo. Isso não quer dizer que o cinema nacional vai deixar de atuar no exterior, isso significa apenas uma mudança de estratégia<sup>34</sup>.

Os avanços do cinema nacional no exterior passarão a se situar mais no campo diplomático, ideológico ou cultural, de modo que em 1974 a EMBRAFILME vai focar na luta pela conquista do mercado interno, visto como viável economicamente para a indústria e ainda atenderia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar. Nesse sentido, pode se dizer que houve uma inversão da proposta inicial da EMBRAFILME, já que ela era voltada para a conquista do mercado externo (AMANCIO, 2011).

---

<sup>34</sup> No início da década de 1960 os cineastas brasileiros, principalmente aqueles ligados à ideia de Cinema Novo, estavam se questionando sobre o que deveria ser feito para que seus filmes conquistassem o mercado nacional e, consequentemente o público brasileiro. “A estratégia pensada naquela época por aqueles que estavam envolvidos com esta proposta de Cinema Novo era conquistar primeiramente o mercado internacional, pois entendiam que este era o caminho mais fácil. Esta ideia era sustentada sob a justificativa de que a conquista do mercado nacional dependeria “irremediavelmente” das alterações que deveriam ser realizadas no sistema de distribuição e exibição de filmes. Deste modo, acreditavam que tais alterações seriam muito difíceis de serem realizadas” naquele momento. Assim, paradoxalmente, a conquista do público brasileiro seria uma consequência da conquista do mercado e do público internacional. Segundo estes cineastas, a “conquista internacional abriria as portas para que o cinema brasileiro fosse reconhecido e respeitado dentro de seu próprio país e, consequentemente, a “máquina distribuidora-exibidora” voltaria seus olhos para o nosso cinema fazendo com que o público tivesse acesso às obras”. Neste sentido, para se conquistar o mercado internacional era necessário produzir filmes com a “qualidade” artística necessária para se participar de festivais de cinema. A princípio tal política trouxe benefícios para alguns filmes e cineastas, inclusive o Cinema Novo só virou importante depois de vários cineastas serem premiados em festivais internacionais, soma-se a isso os vários artigos e entrevistas em revistas estrangeiras de prestígio cultural. No entanto, em meados dos anos 1960 essa estratégia foi deixada de lado e os cineastas chegaram à conclusão que o problema mercadológico do cinema nacional deveria ser resolvido no Brasil e não no exterior, mas para isto a luta, a ação deveria ser conjunta (GOMES, 2016, p. 137-143).



A aproximação de alguns produtores e cineastas, principalmente aqueles ligados ao Cinema Novo, em relação ao Estado se deu, sobretudo, na transição do governo Geisel. Nesse período houve uma tendência em considerar neutro o Estado, assim como houve um esforço no sentido de desvinculá-lo do governo, aplicados à EMBRAFILME, isso acabou levando os cineastas a considerá-la “um órgão exclusivamente técnico”, sem orientações culturais, políticas ou ideológicas. A esse respeito Glauber Rocha (1976) disse: “enquanto a EMBRAFILME luta pela ampliação do mercado brasileiro e trata de sua exportação, acho válido. Ela não cuida dos aspectos ideológicos”.

Já Arnaldo Jabor (1976) menciona que a EMBRAFILME é “o único resíduo de crédito” que resta aos produtores. O mesmo ressalta que “embora tenha todos os defeitos de uma companhia mista, como a lentidão burocrática, por enquanto não se nota na EMBRAFILME nenhuma tendência ao dirigismo”; e, em 1977, Diegues menciona que “uma empresa do Estado [a EMBRAFILME] não pode ter um projeto cinematográfico; ela pode ter um programa econômico, senão ela está exercendo a censura” (DIEGUES, 1977 apud BERNARDET, 2009, p. 66)<sup>35</sup>. O diretor de Xica da Silva defendia os aspectos positivos da EMBRAFILME sem deixar de criticar os aspectos negativos. O mesmo também não se considerava definitivamente comprometido com tudo o que ela fazia. Para exemplificar suas ideias ele diz:

É a tal história, é o caso da Petrobras; você é contra o contrato de riscos, mas não é contra a Petrobras. Você sabe que a Petrobras é uma necessidade, independentemente de qual é o governo neste momento. Você sabe que ela é uma empresa, e que o país necessita dela. Ela pode estar eventualmente mal administrada ou eventualmente

---

<sup>35</sup> Nessa mesma ocasião Diegues menciona ainda que “é preciso fazer alguma distinção entre governo e Estado, como cidadãos e cineastas, nós temos o direito de usar o Estado como você usa o trem da Central ou o Banco do Brasil, o que seja, o que não significa um compromisso com o governo”. Assim, Estado seria a unidade administrativa de um determinado território, ou seja, não é possível haver um Estado sem território. Este é formado por um conjunto de instituições públicas que representam, organizam e atendem (ou pelo menos deveriam representar, organizar e atender) as necessidades da população que habita o seu território. Entre as várias instituições públicas temos o governo. Dessa forma, o governo seria apenas uma das instituições que compõem o estado, com a função de administrá-lo, seja ele um estado, nação ou país. Os governos são transitórios e podem apresentar diferentes formas. Em suma, O Estado seria o conjunto de instituições que controlam e administram uma nação e o seu ordenamento jurídico. Por outro lado, o governo seria a liderança que controla estas instituições, especialmente o Poder Executivo. Um Estado é permanente, no sentido de que não é esperado que seja alterado (embora ele possa ser alterado), enquanto que governos vêm e vão de acordo com as eleições ou outras situações políticas. Assim sendo, o questionamento a seguir se torna válido: será que Diegues, ao conceber Xica da Silva estava comprometido apenas com o ideal de “Estado Nacional Brasileiro” – muitos pesquisadores classificam o Brasil como um Estado multinacional ou multiétnico – e não com o governo? É possível separar as duas instâncias? Se sim, como se dá essa separação?



cometer absurdos como este do contrato de riscos [...]. É preciso fazer uma distinção entre governo e Estado [...] (BERNARDET, 2009, p. 66).

Partilhamos da ideia de Bernardet quando ele comenta a respeito da existência ou não de um dirigismo cultural nesta relação Estado-Cinema por parte da EMBRAFILME, ele nos diz que:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico (BERNARDET, 2009, p. 66-67).

Assim, é de suma importância realizar o seguinte questionamento: qual o efeito causado por esse vínculo sobre a produção cinematográfica, mesmo se considerarmos que individualmente os cineastas – no nosso caso, Cacá Diegues que teve seu filme *Xica da Silva* coproduzido e distribuído pela EMBRAFILME –, permanecessem críticos em relação ao Estado e/ou ao governo? Num primeiro momento somos convencidos de que, por maior que seja o esforço do cineasta, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado. Entendemos que é difícil pedir ou obter auxílio do Estado para a realização de algum filme que coloque radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos desse Estado e da sociedade que ele julga representar, embora, em alguns casos, talvez não seja impossível (BERNARDET, 2009).

A respeito do “dirigismo cultural”, temos alguns indícios de que o mecanismo Estado/governo-cinema atuou como um conjunto no sentido de tentar limitar/controlar a produção cinematográfica, pois em nosso entendimento ele, o Estado/governo, tinha um projeto cinematográfico. Na EMBRAFILME existia um sistema de financiamento e de coprodução, mas ela não tinha recursos para financiar ou coproduzir todos os projetos que lhe eram enviados, de modo que havia um processo de seleção que era realizado de acordo com as normas da empresa. Tais normas geralmente favoreciam os produtores de maiores recursos em detrimento dos produtores pequenos ou iniciantes, e isso, em nosso entendimento, implica uma orientação. “Embora as normas não prevejam nenhuma restrição ideológica, são levados em consideração elementos como a coerência do orçamento, a exequibilidade do roteiro, a potencialidade comercial do projeto” (BERNARDET, 2009, p. 77). Além disso, caso julgasse necessário,



consultas a órgãos de segurança poderiam ser realizadas para averiguar a conveniência do tema dos filmes.

Diante do exposto, percebemos que, qualquer projeto pode ser apresentado, entretanto, podemos supor que, diante de tal política, a maioria dos produtores evitava projetos que pudessem criar algum tipo de constrangimento à empresa ou que pudessem dificultar suas relações com outras áreas do governo. Bernardet menciona que, vez ou outra, produtores consultam informalmente a censura sobre seus roteiros. Nesse sentido, temos a configuração da autocensura por parte dos produtores que almejam fazer aceitar seus projetos, e isso também representa uma orientação (BERNARDET, 2009).

Mencionamos acima exemplos de “dirigismo cultural” que se dá de uma forma velada, mas há exemplos claros e indiscutíveis de tal prática. Devido a algumas reivindicações originadas no I Congresso da Indústria Cinematográfica<sup>36</sup>, ocorrido em outubro de 1972, que contou com a participação de distribuidores, produtores, exibidores, prestadores de serviço, técnicos, críticos e diretores, no ano seguinte a EMBRAFILME passou não apenas por um processo de reestruturação, mas também por reformulações administrativas, de modo que em 16 de janeiro de 1973, a diretoria da estatal, tendo em vista a recomendação do Ministro da Educação e Cultura e em face da conveniência de ser estimulada a produção de filmes culturais, deliberou:

[...] instituir um prêmio anual de CR\$ 200.000,00 a ser pago já em 1973 a produtor de filme financiado pela EMBRAFILME que tenha por base romance consagrado de escritor brasileiro de renome, falecido, ainda que o filme não tenha produzido apreciável renda de bilheteria; esse filme que será escolhido por pessoas de notória qualificação (Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, Presidente do Instituto Nacional do Livro, Diretor Executivo da Coordenação do Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES) deverá prestar-se à exibição, mediante controle das Missões Diplomáticas brasileiras, em Universidades estrangeiras que ministrem cursos de Português e Literatura Brasileira. (AMANCIO, 2011, p. 31).

A política de direcionar e estimular a produção por meio de uma premiação foi ampliada pelo INC através da Resolução nº 81, de 20/3/1973 que considerava “que os filmes essencialmente destinados às plateias infantis e os baseados em vultos e fatos históricos, figuras de relevo no panorama brasileiro ou em obras literárias de indiscutível valor, devem merecer uma premiação especial”. O prêmio seria uma determinada porcentagem sobre a renda líquida

---

<sup>36</sup> O congresso citado foi promovido pelo INC.



de bilheteria, a filmes brasileiros de longa-metragem que cumprissem tais objetivos (MELO apud AMANCIO, 2011, p. 32).

Anos mais tarde os cineastas derrubaram a limitação de se adaptar apenas obras de autores mortos, o que acabou favorecendo o surgimento de adaptações de obras de Jorge Amado. Não estamos questionando a legitimidade da adaptação cinematográfica de obras literárias e sim a pressão velada para que isso ocorra. Tal política governamental obviamente incentivou a produção, esta que vai se orientar para adaptações em função do prêmio<sup>37</sup>. Mas, por que havia a restrição de se adaptar obras apenas de autores mortos? Nos parece que a intenção do governo era, de certo modo, controlar os filmes, pois tal adaptação remeteria apenas a assuntos ambientados no passado e, caso houvesse referência ao tempo presente, esta só poderia ocorrer de maneira metafórica ou alegórica<sup>38</sup>. Além disso, tal prática funcionou como um fator desestimulador aos argumentos originais que acreditamos ser um elemento importante da criação cinematográfica.

Os estímulos supracitados que, a princípio, visaram uma suposta “dignificação” da atividade cinematográfica nos sinaliza para a presença de um projeto cinematográfico de indução ideológica voltado para o resgate do passado, de caráter nacionalista e didático, que visava mostrar e consolidar a suposta verdadeira imagem atualizada do Brasil. Contudo, ao relegar ao segundo plano a importância comercial dos filmes teremos os estabelecimentos de uma área de conflito no interior da EMBRAFILME. Um relato de Antônio César, diretor administrativo da EMBRAFILME na época, coloca em evidência esse conflito, ele expõe que:

Era comum receber milhares de cartas de associações protetoras da família, dizendo que era um absurdo, a EMBRAFILME saía na imprensa apoiando a pornochanchada o tempo todo. Porque ela obrigava o produtor a pôr o logotipo dela nos filmes. [...] O Carlos Guimarães [diretor de operações da EMBRAFILME] endossou essa política do empresário de cinema e da pornochanchada e da conquista de mercado. E não queria papo com o Cinema Novo. O Walter Graciosa [Diretor Geral da EMBRAFILME], nem que sim, nem que não, não tinha uma preferência por este ou aquele cinema. Mas como (era) do ministério da Educação, como homem de confiança de Jarbas Passarinho [Ministro da Educação], se viu no papel de ter que mudar esta coisa, pelo menos criar alguns incentivos a outro tipo de iniciativa [...] Isto é verdade, e não só pelo prêmio ao filme literário, que o Graciosa inventou, então ele começou a

---

<sup>37</sup> Antes de 1920 o cinema já adaptava obras literárias, no entanto antes da criação do prêmio os cineastas procuravam livremente obras literárias que os interessavam, enquanto depois essa procura assumiu um caráter compulsivo (BERNARDET, 2009).

<sup>38</sup> Em meio à ditadura era arriscado transferir para o cinema os aspectos críticos da literatura. O filme São Bernardo, 1971, de Leon Hirszman, levou mais ou menos sete meses para ser liberado pela censura.



mudar um pouco esta questão da pornochanchada (CÉSAR apud AMANCIO, 2011, p. 32)<sup>39</sup>.

O fragmento acima expõe a disputa de duas correntes cinematográficas: de um lado a pornochanchada e de outro o Cinema Novo. Ambas as correntes disputavam as verbas disponíveis na empresa e também o domínio mercadológico. Mas não é só isso que nos chama a atenção no relato acima. O relato explicita a existência de um público moralista que, grosso modo, ansiava por outro tipo de produção cinematográfica, por filmes que não explorasse a nudez do corpo humano nos termos que era feito pela pornochanchada. Assim, as políticas de incentivo supracitadas além de tentar direcionar as produções cinematográficas com o objetivo de manter sob o controle do governo e/ou da EMBRAFILME o campo ideológico e cultural nacional, tais políticas visavam também estimular outro tipo de produção, diferente da pornochanchada e diferente do Cinema Novo feito até então. Em outras palavras, se buscava uma terceira via ou uma síntese destes dois gêneros cinematográficos.

Tais estímulos evidenciam que, de certa forma, o governo estava desgostoso com o cinema nacional e queria formatá-lo para que ele pudesse atender aos seus interesses tanto no mercado interno quanto no mercado externo. Em relação às pornochanchadas, apesar de apresentar bons resultados comerciais era considerada vulgar pelos “moralistas”, direitistas, tradicionalistas, tais produções apresentavam uma imagem “negativa” da sociedade brasileira, pois apresentava a imagem do brasileiro como um sujeito “chulo obcecado por sexo”. Por outro lado, temos o Cinema Novo – considerado de orientação esquerdista – que na década de 1960 havia conquistado grande prestígio cultural dentro e fora do Brasil.

Entretanto, este tipo de produção não era vista com bons olhos pelo governo militar, este que, grosso modo, “não aceitava a temática e as colocações críticas do Cinema Novo”, de modo que era preciso liquidar com este tipo de produção ou cooptá-lo. Assim, visando atingir seus objetivos, o governo se esforçou no sentido de enfraquecer a pornochanchada, o que levou a EMBRAFILME a suspender, anos mais tarde, o financiamento a esse tipo de filme. Além

---

<sup>39</sup> Paulo Emílio Salles Gomes, em entrevista ao Jornal Movimento falou um pouco sobre a existência de uma campanha contra a pornochanchada, nesta ocasião ele se refere a movimentos que dizem ser protetoras da família, ele diz: “você soube que houve uma marcha em Curitiba da família contra a pornochanchada? – é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade. Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada da publicidade do que dos críticos de cinema”. Neste caso, Paulo Emílio chama atenção para o fato de que as pessoas criticam as obras sem conhecê-las, ou seja, agem motivados apenas pela propaganda ou pela aura que envolve tais produções.



disso, houve um esforço no sentido de criar um cinema de prestígio cultural, mas que não tivesse o caráter crítico inaceitável (BERNARDET, 1978). Tendo em vista este objetivo o governo, através da estatal, agiu no sentido de trazer para o seu lado os cinemanovistas. Em suma, procurou-se realizar um cinema que tivesse prestígio cultural, “que se apresentasse com um verniz cultural, sem oferecer as inconveniências de um cinema crítico”.

Desse modo, podemos dizer que a situação colocou o cinema crítico brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial e/ou alegórica. Dentre as várias políticas de incentivo à produção cinematográfica empreendidas pela Embrafilme, com o intuito de fazer com que o governo controlasse a produção cinematográfica visando disseminar a sua ideologia, destacamos um programa vinculado ao MEC, chamado de projeto Filme Histórico. O projeto lançado em 1977 visava estimular produções que associassem a arte (cinema) à educação. Entendemos que parte da preocupação dos governos<sup>40</sup> com a produção e distribuição de filmes históricos pode ser compreendida pelo fato de que este gênero fílmico pode trazer em si uma dupla temporalidade reflexiva. Além disso, tais produções tem a capacidade de trazerem consigo um viés educativo aliado ao aspecto político de modo que serviriam também para divulgar aspectos histórico-culturais brasileiros.

Ferreira (2014) relata que documentos da EMBRAFILME que estão sob a guarda da Cinemateca Brasileira “revela o interesse do governo em promover a construção de um imaginário social sobre o passado brasileiro, direcionando a configuração de uma identidade nacional”. Em telegrama emitido pelo presidente da estatal, Roberto Farias, e destinado às associações regionais de cinegrafistas, explicava-se a proposta do projeto. O telegrama mencionado deixa claro a real intenção do governo em relação a produção de filmes históricos. O telegrama menciona que:

O Ministério da Educação e Cultura resolveu estimular, através da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, um programa de produção de filmes históricos, concedidos dentro de uma perspectiva da afirmação da nossa identidade nacional (FERREIRA, 2014, p. 154).

---

<sup>40</sup> No Brasil a primeira ação estatal nesse sentido se deu com Getúlio Vargas através do INCE. Na ocasião se buscou aproveitar da linguagem cinematográfica, tanto em seu aspecto educativo, quanto em seu aspecto político. Esta política de fomento à produção de filmes educativos se manteve até a década de 1960, quando esta foi incorporada ao INC. Após o “golpe civil-militar” de 1964 a ideia de se estimular produções que associassem arte à educação persistiu através da EMBRAFILME (FERREIRA, 2014).



Arthur Cesar Ferreira Reis, relator da Comissão da Câmara de Ciências Humanas do Conselho Federal de Cultura (CFC) parabenizou a iniciativa da EMBRAFILME, pois segundo ele, tal iniciativa atuava no sentido de reverter “um cenário no qual o Brasil, como produtor cinematográfico, subutilizava seu patrimônio histórico”. Para o relator:

[...] **o cinema é um dos instrumentos de divulgação cultural em termos de massa.** Em toda parte, vem sendo **usado** com sucesso **para a formação da consciência cívica das nações.** Não é apenas um produto visando ao lazer, à distração, à alegria popular. **Tem e deve aumentar seu potencial artístico e ao mesmo tempo educativo e cultural** (FERREIRA, 2014, p. 155-156, grifos nossos).

Não será possível discutir tal política de maneira pormenorizada, assim o que nos interessa no momento é mencionar que esta política não entra em vigor através do projeto Filme Histórico, ela já estava em curso anos antes de sua implementação. Desse modo, percebemos que na prática o Estado nada tem de neutro, além de atuar em questões técnicas, que dizem respeito aos assuntos de mercado (distribuição, financiamento, produção), atuou também na questão ideológica, no sentido de tentar educar os espectadores brasileiros em relação não apenas ao cinema nacional, mas também em relação a vários outros assuntos, como a história nacional que se pretendia colocar em evidência, ou seja, aquilo que o governo pretendia exaltar através dos filmes com o intuito de construir e ou corroborar uma ideia de nação<sup>41</sup>.

Com a criação da EMBRAFILME o Governo/Estado objetivou obter o controle do conteúdo cinematográfico nacional, transformando-o, na medida do possível, em uma forma de propaganda nacionalista não apenas dentro do Brasil, como também em outros países. Portanto, para uma melhor compreensão de todo o processo é aconselhável analisar tais políticas cinematográficas de modo atrelado às políticas mais gerais do regime militar que, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional e abrangência internacional.

---

<sup>41</sup> A função ideológica também foi uma questão muito importante para os cinemanovistas. O Cinema Novo foi ideologicamente ligado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e ao longo de sua trajetória adotou a tese da conscientização que se baseava na ideia de que os filmes levariam a seus espectadores as informações sobre a realidade brasileira, assim como forneceria, a esse público, elementos de análise sobre essa realidade. No entendimento destes cineastas isso provocaria ou contribuiria com uma conscientização política do povo/público. Em contrapartida, esses cineastas se colocavam na condição de porta-voz desse povo/público, pois são eles que estão aptos a representar ou captar os anseios deste e expressá-los em seus filmes, agora com a ajuda do Estado. Segundo Bernardet, se trata de “um grupo, que se julga de alguma forma representante da nação, dos anseios que ele considera como mais legítimos e autênticos dessa nação, procura os órgãos estatais para tentar exercer uma hegemonia ideológica” (BERNARDET, 2009, p. 85).



## Referências

- ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.431-433.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da EMBRAFILME**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). 2 ed. Niterói: EDUFF, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. Adaptações: nem foi preciso medidas violentas. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília/DF: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.
- BRASIL. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Palácio do Planalto**, 1969. Acesso em: 15 de setembro de 2018.
- DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, história pública e educação**: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985). 2014. 398f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- GOMES, Hélon Santos. **Política e engajamento**: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha. São Paulo: Verona, 2016.
- INIMÁ, Simões. Sexo à brasileira. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8 n. 15, jul./dez. 2007.
- PESSOA, Fernanda. “Histórias que o nosso cinema (não) contava” traz o Brasil da pornochanchada. **RBA – Rede Brasil Atual**, São Paulo, 26 ago. 2018.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2004.
- SIMANTOS, Eduardo; COUTO, José Geraldo. Três vezes cinema: uma conversa franca entre os diretores Babenco, Diegues e Jabor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1995.



**Ocupar Espaços, Eu Digo, Brechas, é por Elas:  
David Vai Guiar e a Luta Contra as Cadeias da Existência Cotidiana**

Frederico Osanam Amorim Lima<sup>42</sup>

**Resumo:** Este artigo faz uma análise do filme David Vai Guiar, que corresponde a uma das expressões fílmicas do experimentalismo artístico no Estado do Piauí dos anos 1970, tomando como referência seu caráter contestador aos dispositivos disciplinares. Este filme, produzido e apresentado por jovens do Piauí no ano de 1972, é resultado do esforço de uma parcela da juventude local em indicar símbolos, signos, sinais, aparentemente inocentes, mas que representavam indicativos de um controle social que partia tanto de instituições ligadas ao Estado quanto de representantes da sociedade civil, bem como da imprensa local e dos vários canais de comunicação. Conceitualmente, o artigo procura estabelecer um diálogo entre duas referências que, com frequência, são apresentadas como opostas: o filósofo e historiador francês Michel Foucault (FOUCAULT, 1979) e o também francês e historiador Michel de Certeau (CERTEAU, 1994).

**Palavras-Chave:** História, Filme, Comportamento, Contestação.

**Occupy Spaces, I Say, Gets, it's for Them:  
David Vai Guiar and the Struggle Against the Chains of Daily Existence**

**Abstract:** This article makes an analysis of the film David Vai Guiar, which corresponds to one of the filmic expressions of artistic experimentalism in the State of Piauí of the 1970s, taking as a reference their defiant character to the disciplinary devices. This film, produced and presented by young of Piauí in the year 1972, is the result of the effort of a part of the local youth to indicate symbols, signs, signs, apparently innocent, but that represented indicative of a social control that departed both from institutions linked to the representatives of civil society, as well as the local press and the various channels of communication. Conceptually, the article seeks to establish a dialogue between two references that are often presented as opposites: the french philosopher and historian Michel Foucault (1979) and the french and historian Michel de Certeau (1994).

**Keywords:** History, Movie, Behavior, Contestation.

---

<sup>42</sup> Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Mestre em História pela Universidade Federal do Piauí (PPGH/UFPI). Professor Adjunto IV da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Email: [frederico.osanan@hotmail.com](mailto:frederico.osanan@hotmail.com)



## Comportamentos, Marcas Identitárias Juvenis e Práticas Ordinárias Urbanas

**Take 1:** Um jovem cabeludo com um sorriso no rosto. Cabelo ao vento, ele pilota em êxtase seu Jeep Willys. Trafega por entre ruas e vielas desviando de placas e obrigações. Sorri! Atesta que viver é mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos. Alguém, incomodado com aquilo, parece sussurrar: “há um sinal à frente”, ele ri. Alguém, sensor da moral de sua época, parece brandir: “está vermelho”; ele, calmamente, olha para o lado. Alguém, enfurecido, parece gritar: “pare”; ele esnoba e continua.

**Take 2:** Avessos às regras, jovens se amotina em torno de um bar. Duas moças se vestem de indocilidade. Trajam o gozo, a ironia e escarnam o medo e o rigor. Atravessam a rua em meio a olhares de reprovação. Alguns sugestionam: “são apenas moças”; elas sorriem. Alguns parecem xingar: “são putas e vadias”; elas deboçam. Um homem sisudo, em pé no meio do caminho, braços cruzados e um olhar penetrante, bufa; uma delas corre e depois aparece em pé, mão na cintura, sorrindo.

Imersos numa teia de sensibilidades errantes, alguns jovens, “praticantes ordinários da cidade”, subvertem sinais de trânsito, linguagens, roupas, comportamentos, valores e espaços (CERTEAU, 1994). Cindem com bom humor e ironia suas falas e gestos. Num filme mudo, vazam em comunicações gestuais e tagarelices comportamentais a excessiva quantidade de mutações subjetivas: estão o tempo inteiro sorrindo, articulando o riso e o comportamento sempre numa direção de contestação às formas dominantes de pensamento.

David Vai Guiar, filme de 1972 dirigido por Durvalino Couto, foi feito, como o próprio diretor revelou em entrevista, com o objetivo de registrar em imagens todos os jovens teresinenses envolvidos com a contracultura e suas manifestações artísticas (COUTO, 2006). Feito precariamente, utilizando-se de um equipamento de Super-8mm, Durvalino e Arnaldo Albuquerque – um jovem artista de Teresina e uma espécie de cameraman do circuito alternativo – saem pela capital do Piauí filmando espaços e comportamentos juvenis avessos à disciplina. No final, revelam aspectos de uma vivência alternativa, alheia aos valores que determinavam uma boa conduta e que estavam expressos em jornais e revistas que circulavam na cidade.



Para além das intenções do diretor, o filme é apresentado neste artigo como a expressão máxima, dentro do experimentalismo fílmico piauiense, do escarnecimento com a ordem e os dispositivos de disciplinamento comportamental. Ele aponta para o caminho de uma subversão juvenil que está para além da discussão político partidária. Ele revela aspectos de uma luta cotidiana contra padrões de comportamento e o próprio aparecimento de uma sensibilidade juvenil afoita por mudanças nas esferas cotidianas da vida. Trata-se de um curta-metragem com uma linha argumentativa relativamente simples: produzir imagens que representem uma afronta às regras de boa conduta, aos bons costumes defendidos principalmente pelas famílias tradicionais de Teresina e aos aparelhos microbianos de controle social, tais como jornais e revistas que circulavam com regularidade na cidade.

No conjunto, as imagens revelam, primeiramente, um constante fluxo de jovens pela cidade de Teresina no início dos anos 1970 e como suas vivências estiveram articuladas à tentativa de descobrir e inventar a cidade a partir de uma prática subversiva e de afrontamento ao discurso urbanista.

Davi Vai Guiar representa um clássico exemplo [da] flanância investigativa pela cidade. Trocadilho com o nome do principal protagonista — Davi Aguiar —, o título remete às intenções centrais do filme: utilizar as noções de guia e contra-guia para, a partir de um deslocamento sobre a cidade de Teresina, ir dando visibilidade e afrontando os instrumentos panópticos de controle do espaço urbano, como os sinais de trânsito (CASTELO BRANCO, 2007, p. 181).

A sequência das cenas nos leva a uma Teresina de outrora. Nos leva a um momento de efervescência artística marcado, principalmente, pela iniciativa de jovens que viajaram para outras capitais em busca de melhores condições de estudo e voltaram com novas ideias e comportamentos. Esta “diáspora juvenil” acabou resultando na troca de experiências envolvendo sujeitos que saíram e retornam à Teresina, tais como o poeta Torquato Neto (Salvador/Rio de Janeiro), David Aguiar (Belo Horizonte), Paulo José Cunha e Durvalino Couto (Brasília), entre outros.

O efeito desta “diáspora juvenil” e o posterior reencontro desses jovens pode ser atestado na elaboração e circulação de vários jornais alternativos entre 1971 e 1974, de que são exemplos O Linguinha, Comunicação, Gramma e O Estado Interessante. Além da publicação de vários livros, organização de festivais de música e a produção de vários filmes em formato Super-8, entre eles Coração Materno (1974), David Vai Guiar, Terror da Vermelha (1972), Tupi



Niquim (1974), Porenquanto (1973/1974) e Miss Dora (1974). A maioria deles filmados em Teresina entre 1972 e 1974 e contando com o mesmo grupo de jovens.

Sobre toda esta produção paira o sentimento do inconformismo, da insubmissão, da negação dos sentidos do mundo já previamente estabelecidos. Seja nos textos, filmes, músicas ou no próprio comportamento; seja nas imagens apresentadas nos filmes, nos depoimentos e entrevistas concedidas nos anos 1970, impera a marca da contestação. São, no fundo, jovens reagindo contra determinadas cadeias de pensamento. Não são jovens lutando contra a Ditadura Civil-Militar ou contra um governo, mas trata-se de uma parcela muito pequena da juventude teresinense, que é expressiva pelos seus gestos e atitudes, e que desafia, com seus comportamentos, a engenharia disciplinar ao criar táticas diárias de combate aos micropoderes (CERTEAU, 1994; FOUCAULT, 1979).

Sobre os jovens envolvidos com os filmes, é pertinente dizer, ainda, que atuaram em vários outros campos artísticos, mas mantiveram-se quase sempre à margem das atividades artísticas comerciais. Arnaldo Albuquerque, por exemplo, foi desenhista, pintor, chargista, operou a câmera em vários filmes e foi um dos jovens mais atuantes da cena alternativa piauiense.

Na seara do inconformismo juvenil, é expressivo, entre outros, é o texto de Edmar Oliveira. Hoje um conceituado médico psiquiatra e curador do museu do inconsciente, no Rio de Janeiro, Edmar foi responsável por dirigir o filme Miss Dora (1974), além de ser personagem central no filme O Terror da Vermelha, de Torquato Neto, e um dos jovens mais atuantes na cena cultural piauiense dos anos 1970. Em 1972 ele escreveu um texto para o jornal alternativo O Estado Interessante que se tornou uma das principais referências para se compreender o grau de comprometimento desses jovens com a contestação e o inconformismo apresentados acima e observado nos filmes. No texto, ele diz:

Agora, já: não existe nada. Depois, futuro??? É preciso que se traduza as interrogações no presente. Vovó dividiu pra mim o bem do mal, mas eu cismeie de caminhar entre os extremos. À minha direita está o bem à esquerda, o mal. Eu não ligo e ando desligado em linha reta procurando o seilá o que existe no horizonte do futuro onde a interrogação existe. Qualquer dia chego lá. Estou entre os mundos do bem e do mal. Não penso em mim porque estou longe de existir. Não vejo em mim o caos dos anos de agora. Por agora sou presente ausente. Agora sou futuro apenas. O que vem depois de tudo que existe no horizonte do nada? Batida do limão pra mim e pra você que espera por mim. Imagine a ciência cor de sangue desvelando o futuro e a gente com vontade de desvendar a justiça. Pense no colorido dos olhos de alguém e nos meus,



mortos e sem brilho algum. Procure o achado das novas descobertas e veja em mim o perdido procurando o que existe depois da linha do horizonte. Eu quero, eu preciso, ser presença. Por nada do que existe, eu troco o que vem lá no longe. Pensando bem ao longe, existindo no que vem ao longe. Agora, paro (OLIVEIRA, 1972, p. 3).

Embora demasiadamente metafórico, o texto de Edmar chama atenção para a confluência de discussões filosóficas e existências que marcam a literatura dos anos 1960 e 1970. Isto é revelador, entre outras coisas, do contato que esses jovens mantinham com jornais, livros e manifestos que circulavam nas grandes cidades do Brasil e do mundo. A agonia existencial de Edmar, marca de uma das vertentes mais debatidas entre os filósofos dos anos 1960 no Ocidente; o embate entre maravilhas tecnológicas, deslumbramento, susto e fugas identitárias (CASTELO BRANCO, 2005), a necessidade de ser agente propulsor da mudança, um certo ranço materialista ainda muito presente nos anos 1970. Tudo isso, enfim, conecta o texto de Edmar a uma atmosfera de contestação e desbunde que será amplamente apresentada nos filmes realizados por esses jovens. Na esteira da contestação e do desbunde é que David Vai Guiar, utilizando-se da metáfora guia e contra-guia, pode ser considerado o sinal verde no experimentalismo fílmico piauiense para se afrontar astuciosamente a engrenagem disciplinar que assinalou os corpos juvenis ao longo de séculos e delineou as marcas da sua funcionalidade.

A respeito do título do filme, vale lembrar que se trata de um trocadilho com o nome de David Aguiar, neto de ex-governador do Estado e considerado o primeiro hippie piauiense (COUTO, 2006). Seu nome, neste sentido, está ligado a toda uma construção imagética e discursiva que pode ser tomada como guia de muitas das ações dos jovens envolvidos com uma cultura de transgressão presente nos anos 1970 no Estado. Por exemplo, as primeiras imagens do filme, descritas no início deste tópico e representadas no fotograma seguinte, são de David Aguiar pilotando seu Jeep Willes pelo centro da cidade de Teresina. A imagem de abertura, portanto, sendo exatamente de David, revela o caráter norteador e o grau de importância que o seu comportamento tinha para uma fração da juventude local.

David Aguiar seria o típico sujeito de classe média que poderia ser “adestrado” para manter os bens materiais da família. Ainda garoto foi com os outros dois irmãos estudar em Belo Horizonte. Foi artista plástico, esteve ligado às artes no Piauí, mas foi como um sujeito em processo de desconstrução que ele foi celebrado como “o primeiro doidão de Teresina”. Um sujeito que negava a prescrição e representava o oposto do corpo ortopedicamente construído (LIMA, 2007, p. 41-42).



**Figura 1 – David Aguiar**



**Fonte:** Fotograma de David Vai Guiar (Teresina, 1972)

David Aguiar, por consequência, ao mesmo tempo em que enceta uma mutação comportamental seguida por vários jovens, é o argumento sob o qual é possível pensar as diversas maneiras de participação política com o objetivo de problematizar as relações cotidianas de poder. Ao zombar do sinal vermelho na cena inicial do filme, o que David sugere é uma cisão entre um corpo juvenil disciplinado e agregador, regulado por uma gama de valores e deveres, de um lado, e a emergência de um novo olhar sobre a cidade e o corpo comprometidos com a elaboração de novos códigos de intervenção social, de outro.

Num outro sentido – mas não menos revelador da postura de insurgência contra os padrões – é possível ver, na utilização dos equipamentos de Super-8, o funcionamento tanto de uma tática que procura escapar aos códigos de filmagem já amplamente debatidos e, da mesma forma, como um procedimento que procura referendar uma arte experimental no sentido de politizar o cotidiano juvenil utilizando um equipamento de fácil manuseio capaz de filmar as suas ações diárias.

Isso demonstra que o uso do super-8 transcendia o simples recurso a uma técnica emergente nas décadas de 1960 e 1970 e incidia sobre um esforço, por parte dos jovens cineastas em estudo, para utilizar esse objeto não apenas como um novo recurso técnico, mas como um instrumento de transgressão. Neste caso, a atividade de consumir um produto comercial — as bitolas de uso doméstico — era assumida como



uma atitude de bricolagem, de inventividade, de criação e de produção (CASTELO BRANCO, 2007, p. 190).

Na cidade de Teresina, portanto, durante a primeira metade dos anos 1970, em meio a uma sociedade fortemente conservadora, como atestam os jornais da época (CARDOSO, 2003; LIMA 2007), uma fração da juventude local se beneficiaria da utilização de equipamentos de Super-8 para montar um quadro de contestação juvenil que funciona/funcionava à revelia do discurso grandiloquente tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal. A receita seria relativamente simples: era preciso despír a realidade social de toda carga ideológica e midiática, apresentado nas imagens a aparição nua e crua de um conjunto de jovens praticantes ordinários da cidade (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011; CERTEAU, 1994).

### **Boicote aos Sinais e aos Símbolos Srganizadores: A Antidisciplina em Imagens**

De que forma, então, esses jovens bricolavam com as imagens buscando a elaboração de um novo código cultural/comportamental? Os exemplos mais significativos dessa inventividade transgressora talvez sejam aqueles relacionados ao afrontamento em relação aos dispositivos panópticos, tais como os sinais de trânsito e os símbolos organizadores do espaço urbano.

Nesse sentido, David Vai Guiar seria uma espécie de tratado contra a vigilância, pois estaria ligado a uma atmosfera distópica-anarco-psicodélica com pouca recorrência no cinema brasileiro. Por isso mesmo é difícil encaixar David Vai Guiar em alguma categoria fílmica dos anos 1960 e 1970. O filme se encerra naquilo que lhe dá brilho: é uma gosma de imagens enjoativas, aparentemente sem nexos, mas, exatamente por isso, enunciativa de uma nova postura de filmagem e de novos e desviantes comportamentos juvenis.

Ele representa um dos momentos mais emblemáticos da composição transgressora do filme (Figura 2). A cena começa com o enquadramento de uma placa de trânsito que indica um único sentido a seguir. Embaixo do sinal, um pequeno texto enfaticamente referenda a indicação da placa: “Siga à direita”. O que é de se esperar é que a câmera siga no sentido indicado pela placa. Como a negar a prescrição, numa ação resoluta e propositada, o movimento da câmera é, justamente, no sentido inverso. A guinada para o sentido inverso corresponde, também, a um dos sinais mais marcantes de que política, para esses jovens, não se fazia apenas no âmbito macro, mas que atitudes reativas à ordem no espaço do cotidiano, e apresentados num filme de



Super-8 são, da mesma forma, maneiras de se fazer e praticar política. Assim, a cena tem um efeito plástico singular ao mesmo tempo em que denota uma postura política de afrontamento aos dispositivos panópticos.

**Figura 2** – Placa de Trânsito: Siga à Direita



Fonte: Fotograma de David Vai Guiar (Teresina, 1972)

Como se sabe, as placas de trânsito funcionam como um elemento regulador do fluxo urbano. Elas servem tanto para orientar pedestres, quanto motoristas dos mais variados veículos. Uma vez que o discurso urbanista se estabelece com muita força em nosso meio, seja por força das propagandas, dos códigos de trânsito, da força policial ou das orientações advindas do próprio Estado, é comum tributar aos sinais de trânsito a garantia de uma boa segurança no fluxo das cidades.

Por isso, é recorrente no discurso urbanista a valorização dos sinais de trânsito como um instrumento de regulamentação da circulação de pedestres e veículos com vistas a uma maior segurança na sua movimentação. Exemplo disso é o fragmento abaixo que pertence a um estudo de engenharia de trânsito que procura identificar o impacto visual das placas nos condutores. A autora Adriane Monteiro Fontana (2005), ressalta que:

[...] a sinalização de trânsito tem por objetivo organizar a circulação de veículos e pedestres nas vias públicas, por meio de informações relevantes para a **disciplina na movimentação do tráfego, visando à segurança**, fluidez e comodidade (conforto)



dos usuários. As formas de sinalizar o trânsito mais empregadas são: placas, marcas, luzes, gestos, sons, marcos e barreiras. A sinalização é importante para **regulamentar as obrigações, limitações, proibições ou restrições que governam o uso da via**; advertir os condutores sobre situações de perigo existentes; e indicar o posicionamento correto dos veículos e **as direções a seguir** para chegar aos locais de interesse (ajudando, assim, os condutores nos seus movimentos e deslocamentos) (FONTANA, 2005, p. 26, grifos nossos).

Ora, o que o fragmento acima nos revela, é que para além do discurso em prol da segurança, da fluidez e da comodidade dos usuários, as placas, dentro do discurso urbanista, são instrumentos de disciplinamento e ordenamento social, elementos que o fragmento revela de uma forma bastante explícita. Sendo assim, elas funcionam como um elemento capaz de manietar, de tolher os movimentos, enfim, de tirar a liberdade da ação, na medida em que são responsáveis por estabelecer os rumos e os sentidos obrigatórios a seguir.

O movimento da câmera em David Vai Guiar irrompe com o discurso urbanista ao inverter o sentido estabelecido pelo ordenamento de trânsito e, com esta atitude, procura problematizar o cotidiano da cidade, além de fundar uma contra-linguagem enunciativa do inconformismo com sua sociedade e época, assim como destaca o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco:

Mas o que ressalta, no universo em estudo, é o fato de que mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, os jovens envolvidos com a arte experimental, além da transgressão comportamental, visavam à constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179).

No filme, inúmeras outras imagens são enunciativas dessa re-apropriação do espaço urbano com vistas à elaboração de uma cartografia cotidiana insurgente. São cenas em que jovens se sentam e se agrupam em gramas, nas praças públicas, contrariando as advertências de “não pisar a grama”; são imagens que revelam uma moral transgressora em relação aos valores cultivados pelas famílias tradicionais da cidade, tais como o consumo de maconha ou a utilização de roupas como sinais de protesto.

Símbolos nas roupas, uma camisa vermelha com o nome *Gellati* aparecendo aqui e acolá, um cartaz com um leão com a boca aberta no centro, uma paisagem urbana de contrastes, uma chaminé de fábrica fumando o progresso, um papelote de maconha que sub-repticiamente aparece entre uma cena e outra, giros de corpo com a câmera no ombro, movimentos desconexos da câmera à procura de algo indefinido. Não há, no filme, começo, meio ou fim. São imagens apenas! Muito mais que o Cinema Marginal do Sudeste e sua tentativa de explodir com a representação, o cinema experimental piauiense não conheceu regras de filmagem, não contratou atores, não exibiu seus filmes em cinemas nem se vinculou a qualquer postura no âmbito da teoria do cinema (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011, p. 26).



Afora estas questões que se ligam, principalmente, aos comportamentos juvenis apresentados no filme, vale ressaltar aquelas que derivam dos aspectos técnicos e estéticos que marcaram tanto a produção de David Vai Guiar quanto dos demais filmes do experimentalismo fílmico piauiense. A deliberada escolha pela imperfeição torna estes filmes verdadeiros experimentos visuais desconectados de qualquer teoria de filmagem ou montagem.

Aliada ao uso de bitolas domésticas de Super-8, cuja qualidade é inferior aos equipamentos de 16mm e 35mm, o que esses jovens fizeram foi tornar imperfeita a composição das imagens e das cenas com o objetivo de romper radicalmente com o cinema comercial. No fundo, esta atitude acaba pondo em xeque alguns dos princípios norteadores do Cinema Novo, do Cinema Marginal, do pensamento de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Isto ocorre porque embora o manifesto *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha, revelasse um desejo claro de fazer filmes sem a interferência do mercado e com o máximo de inventividade possível, e do próprio Sganzerla tentar se livrar das amarras técnicas, são exatamente filmes como *Coração Materno*, *David Vai Guiar*, *Miss Dora*, *Terror da Vermelha*, entre outros, que conseguem pôr em práticas esta maquinaria inventiva (LIMA, 2015).

Ou seja, embora cineastas pertencentes tanto ao Cinema Novo quanto ao Marginal tivessem declarado o desejo de romper com as estruturas fílmicas de Hollywood, das chanchadas, em busca de uma linguagem de vanguarda, suas produções se prendem, seja no nível técnico ou de produção, aos preceitos do cinema comercial. Dessa forma, são exatamente os filmes em formato não-comercial, produzidos em aparelhos de Super-8mm por jovens de diversas partes do país, que conseguem radicalizar com os modelos de produção fílmica e possibilitar uma outra leitura da Cultura Brasileira dos anos 1960 e 1970.

Quando Sganzerla no final dos anos [1960] propunha espiritualmente que no Brasil passássemos a fazer filmecos (palavra inequívoca e assumidamente depreciativa) glosava e traduzia em miúdos ideias de Glauber que marcaram o Cinema Novo. Mas a sua radicalização visionária não podia então prever que na década seguinte isto se concretizasse de fato; e sobretudo via Super-8. Escrito em 1965, o manifesto *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha, propunha fazermos frente à indústria cultural não tendo que imitar modelos hollywoodianos, com filmes caros e complicados, produção alambicada, como no pós-guerra se tentou por aqui. Talvez o Super-8 tenha realizado a mais funda repercussão da Estética da Fome em termos de realização poética, no plano da criação de formas cinematográficas no país (MACHADO JR., 2011, p. 31).



Enfim, o que se procurou demonstrar aqui, ainda que de forma resumida, foi que de dentro de um universo juvenil anarco-psicodélico, emergiu uma forma de equilibrar a relação arte/vida, em que os filmes fossem expressões não de uma imagem sobre a juventude, ou a fome. Mas que, esta mesma juventude, armada metaforicamente de bitolas domésticas, pudesse combater, através de uma subversão criativa, o cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina (ROSZAK, 1972; FOUCAULT, 1979; FOUCAULT, 1987).

Por isso mesmo, é bem provável que nem aquela pequena parcela da juventude que se envolveu com a contracultura em Teresina percebesse a dimensão operacional de sua luta. Coisa, aliás, que a sua forma de fazer cinema mantém de singularidade em relação às propostas estéticas, políticas e visuais do Cinema Novo e do Cinema Marginal nos anos 1960 e 1970 e que torna, efetivamente, o seu estudo “uma possibilidade histórica latente, à espera da intervenção dos historiadores” (LIMA, 2007, p. 102).

### Referências

- CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Múltiplas e singulares**: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, jan./jun. 2007.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; LIMA, Frederico Osanan Amorim. Queremos a verdade nua e crua que se vê na rua: Táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses. In: CÂNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. **XII Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: Socine, 2011, vol. 2, p. 21-31.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de Fazer. 9 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.
- COUTO, Durvalino. **Depoimento**. Concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17 abr. 2006.
- FONTANA, Adriane Monteiro. **Estudo psicofísico sobre conspicuidade, estética e harmonia ambiental de sinais de trânsito**. 2005. 151f. Tese (Doutorado em Engenharia de Transportes) – Universidade de São Paulo, São Carlos/SP, 2005.



FOUCAULT, Michel. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. 2007. 120f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 20 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 32 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1987.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno**. Curitiba: Prismas, 2015.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

OLIVEIRA, Edmar. Venha pra curtir. **O Estado Interessante** (Jornal Semanal/Circulação Regional), Teresina/PI, 1972.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972.



## Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no Início dos Anos 1980: Sexualidades Tangenciais

Fábio Raddi Uchôa<sup>43</sup>

**Resumo:** Neste artigo, são estudados dois filmes da Boca do Lixo – Amor, Palavra Prostituta (1981), de C. Reichenbach, e A Freira e a Tortura (1983) de O. Candeias –, tomados como obras tangenciais quanto à construção da sexualidade. Sob os ecos do início da década de 1980, período de transição socioeconômica e de crise da comédia erótica, o objetivo de análise narrativa de tais obras é o ponto de chegada de três movimentos: 1) a definição da sexualidade em pauta na comédia erótica e no pornô em ascensão, a partir da bibliografia especializada; 2) um mapeamento, de posicionamentos de críticos e intelectuais acerca do referido gênero cinematográfico; e, 3) a análise narrativa propriamente dita, com ênfase às reminiscências da comédia erótica e contraposições ao pornô. Entre tais filmes, identifica-se uma sexualidade com dimensões humanas e sociais, opostas à fragmentação fetichista do pornô, realizadas no bojo do cinema erótico paulista. Em termos fílmicos, enquanto o filme de Reichenbach é marcado por planos de detalhe de ordem afetiva, o filme de Candeias permite pensar em uma *mise en scène* sarcástico-humanizadora.

**Palavras-Chave:** Boca do Lixo, Sexualidade, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach.

### Carlos Reichenbach and Ozualdo Candeias Films in the Early 1980s: Tangential Sexualities

**Abstract:** In this paper, two films from Boca do Lixo are studied – Amor, Palavra Prostituta (1981), by C. Reichenbach, and A Freira e a Tortura (1983) by O. Candeias –, taken as tangential works in terms of the sexuality construction. Under the echoes of the early 1980s, a period of socioeconomic transition and the erotic comedy crisis, the aim of a narrative analysis of these films is the arrival point of three movements: 1) based on the specialized bibliography, the definition of sexuality presented in erotic comedy and rising porn; 2) a mapping, of critics and intellectuals position about the referred cinematographic genre; and 3) the narrative analysis itself, with emphasis on the erotic comedy reminiscences and the contrapositions to porn. Among these films, there is a sexuality with human and social dimensions, opposed to the fetishistic fragmentation of porn, produced in the midst of the Sao Paulo erotic cinema. In films terms, whilst the Reichenbach's film is marked by affective inserts, Candeias' film allows to think about a sarcastic-humanizing *mise en scène*.

**Keywords.** Boca do Lixo, Sexualily, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach.

---

<sup>43</sup> Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Email: addiuchoa@gmail.com.



Diversos foram os profissionais envolvidos no ciclo de cinema erótico paulista, organizado em torno dos filmes produzidos na Boca do Lixo entre os anos 1970-1983<sup>44</sup>. Alguns dos realizadores de então, com trajetórias associadas ao Cinema Marginal, subsistiram profissionalmente dentro da Boca, cotejando realizações autorais e o trabalho em comédias eróticas. É o caso de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias, em cujas obras há uma simbiose muito particular, incluindo visitas autorais aos modelos da comédia erótica, paralelamente ao delineamento de espaços para manobras críticas. Alguns de seus filmes aproximam-se da Boca do Lixo, em termos de produção e dos códigos narrativos do cinema erótico, distanciando-se, porém, pela construção de uma sexualidade mais densa e problematizada.

No início dos anos 1980, num período de transição socioeconômica e cinematográfica, lusco-fusco entre a crise do cinema erótico e o advento do pornô, há dois filmes bastante singulares desses diretores, que serão tomados como foco: *Amor, Palavra Prostituta* (1981), de Reichenbach, e *A Freira e a Tortura* (1983), de Candeias. O interesse se deve às suas possíveis ambiguidades. Por um lado, pautam-se pelos códigos e formas de produção da Boca do Lixo. Por outro, abrem-se à crítica, realizada com as próprias armas do cinema erótico, contrapondo-se a uma certa moralidade conservadora, presente na comédia erótica e no pornô, em ascensão no período.

O debate de tais obras será, aqui, inspirado pelos argumentos de José Mário Ortiz Ramos que, em 1983, as tomava como potenciais “subversões do pornô”. Ou seja, obras eróticas realizadas no contexto da Boca do Lixo, mas que propunham uma sexualidade outra e problematizada, envolvendo especialmente o questionamento social e a associação corpo-sexo-afetividade. (RAMOS, 4 set. 1983, p. 9). Indaga-se, portanto, sobre o efetivo potencial ambíguo de tais obras, realizadas num período de transição histórica e cinematográfica. Para tanto, o trajeto, incluirá dois passos, unindo respectivamente: a) uma revisão do debate crítico do período, acerca das comédias eróticas e do pornô em ascensão; e b) uma abordagem dos filmes *A Freira e a Tortura* (1983) e *Amor, Palavra Prostituta* (1981), atenta às transposições e ironias, referentes às convenções narrativas e aos significados atribuídos à sexualidade.

---

<sup>44</sup> A partir do percurso realizado por Nuno Cesar Abreu, inclui-se aqui os períodos das comédias eróticas e do *boom* inicial do pornô. (ABREU, 2006).



Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach são importantes cineastas do cinema paulista dos anos 1960-1990, organizados em torno da assim chamada Boca do Lixo. Trata-se de um reduto de empresas que, especialmente a partir do final dos anos 1960, aglomerou técnicos, cineastas e críticos, em volta das comédias eróticas e da cinematográfica marginal. Os dois realizadores, aqui referidos, possuem trajetórias autorais, que foram cotejados, especialmente nos anos 1970-80, com trabalhos técnicos junto ao cinema erótico paulista. Ozualdo Candeias participou, principalmente, como fotógrafo de *still*, estabelecendo muitos contatos e tornando-se uma presença frequente na região da Boca do Lixo. Em seu trabalho com fotografias estáticas<sup>45</sup>, estão presentes sua vida cotidiana, seus habitantes, suas prostitutas, a arquitetura dos casarões e construções do bairro da Luz, bem como os trabalhadores da indústria cinematográfica. Como profissional do cinema, acompanhará as transformações das assim conhecidas pornochanchadas, em termos de gênero e de produção – desde sua ascensão, no início dos anos 1970, ao período de decadência, na primeira parte da década de 1980.

A partir de dados da Filmografia Brasileira<sup>46</sup>, pode-se indicar a participação de Candeias nas seguintes funções, em filmes não dirigidos por ele, porém relacionados ao cinema paulista: gerente de produção<sup>47</sup>, roteirista<sup>48</sup>, ator<sup>49</sup>, câmera<sup>50</sup>, direção de fotografia<sup>51</sup> e fotografia de *still*<sup>52</sup>. Esta pequena lista, compreende comédias eróticas e filmes que beiram o sexo explícito, indicando uma concentração particular em trabalhos relacionados à fotografia. Carlos Reichenbach, por sua vez, também terá uma atuação profissional dividida entre filmes autorais e participações em produções eróticas, situadas nos limites, entre as comédias eróticas e o pornô dos anos 1980. Também a partir da Filmografia Brasileira, pode-se identificar a sua participação

---

<sup>45</sup> Leva-se em conta aqui o livro *Uma Rua Chamada Triunfo*, bem como a coleção de fotografias depositada pelo cineasta na Cinemateca Brasileira.

<sup>46</sup> CINEMATECA BRASILEIRA. *Filmografia Brasileira*. Acessível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso: 19 de janeiro de 2018.

<sup>47</sup> Agnaldo, *Perigo a Vista* (1969), de Reynaldo Paes de Barros;

<sup>48</sup> *Desejo violento* (1978) de Roberto Mauro;

<sup>49</sup> *Sinal Vermelho – As Fêmeas* (1972), de Fauzi Mansur; *19 Mulheres e 1 Homem* (1977) de David Cardoso; *Desejos Sexuais de Elza* (1982) de Tony Vieira;

<sup>50</sup> *A Noite do desejo* (1973) de Fauzi Mansur; *Ninfas Diabólicas* (1978), de John Doo; *O Cangaceiro do Diabo* (1980), de Tião Valadares;

<sup>51</sup> *Com a Cama na Cabeça* (1973) de Mozael Silveira; *Maria sempre Maria* (1973) de Eduardo Llorente; *Um Intruso no Paraíso* (1973), de Heron Rhodes-Grivas; *Desejos Sexuais de Elza* (1982) de Tony Vieira;

<sup>52</sup> *A Noite do Desejo* (1973) de Fauzi Mansur; *Ninfas Diabólicas* (1978), de John Doo; *O Cangaceiro do Diabo* (1980), de Tião Valadares; *Volúpia de Mulher* (1984) de John Doo; *Senta no Meu que Eu Entro na Tua* (1985) de Ody Fraga; *Alô Buça* (1985) de Ody Fraga; *O Unicórnio* (1985) de Ody Fraga.



nos seguintes filmes, em funções que não de direção: câmera<sup>53</sup>, direção de fotografia<sup>54</sup>, ator<sup>55</sup>, seleção musical<sup>56</sup> e argumento<sup>57</sup>. A partir destas referências, nota-se que Reichenbach participa de diversas realizações, com especial concentração em trabalhos de fotografia. Tomados no conjunto, o apreço de Candeias e Reichenbach pela fotografia trazem um segundo campo de indagações. Entre as diversas tensões e ambiguidades de seus filmes, as dimensões fotográficas da *mise en scène*, incluindo enquadramentos, movimentos de câmera e presença dos corpos, parecem apresentar-se como um campo especial de negociações.

### **Das Comédias Eróticas ao Sexo Explícito – Das Intrigas Conservadoras ao Plano de Detalhe Fetichizante**

A comédia erótica, tomada como linguagem e forma de produção, pode ser examinada a partir da bibliografia especializada e de sua recepção pela crítica jornalística da época. No primeiro caso, a partir de pesquisadores e críticos com de maior abrangência e sistematização, pode-se pensá-la como um gênero cinematográfico de baixos custos e paulatina exploração do erotismo. No segundo caso, trata-se de intervenções feitas por críticos no período, trazendo dimensões sociais e políticas – especialmente, em torno das relações de poder e recalques atribuídos ao contexto da ditadura civil-militar dos anos 1964-1985.

A comédia erótica resulta de uma forma de produção típica da Boca do Lixo paulista no período 1970-1983. Durante o referido período, nas imediações do bairro da Luz, em São Paulo, prospera um sistema que aproxima: produtores, distribuidores, grupos de exibidores e um público suficientemente amplo para sustentar a continuidade do processo. O mesmo foi estimulado pelas leis de mercado, implementadas a partir de 1966 pelo INC<sup>58</sup> e pela

---

<sup>53</sup> Amor 69 (1970), de Antônio Lima; Meus Homens Meus Amores (1978), de José Miziara; A Dama da Zona (1979), de Ody Fraga; Elite Devassa (1984) de Luiz Castellini; As Prostitutas do Dr. Adalberto (1981), de Alfredo Sternheim; Gozo Alucinante (1985), de Jean Garrett; Laser: Excitação de Mulher (1986), de Jean Garrett; Instinto Devasso (1982-87), de Luiz Castellini.

<sup>54</sup> Amor 69 (1970), de Antônio Lima; Meus Homens Meus Amores (1978), de José Miziara; Mulher, Mulher (1978-79), de Jean Garrett; Excitação (1977), de Jean Garrett; A Dama da Zona (1979), de Ody Fraga; A Mulher que Inventou o Amor (1980) de Jean Garrett; Amor de Perversão (1982), de Alfredo Sternheim; Doce Delírio (1982), de Manoel Paiva; Elite Devassa (1984) de Luiz Castellini; As Prostitutas do Dr. Adalberto (1981), de Alfredo Sternheim; Gozo Alucinante (1985), de Jean Garrett; Laser: Excitação de Mulher (1986), de Jean Garrett; Instinto Devasso (1982-87), de Luiz Castellini.

<sup>55</sup> As Mulheres Amam por Conveniência (1972), de Roberto Mauro; No Rancho Fundo (1971), de Osvaldo de Oliveira.

<sup>56</sup> A Última Bala (1974), de Luigi Picchi; Belas e Corrompidas (1978), de Fauzi Mansur.

<sup>57</sup> A Praia do Pecado (1982-87), de Luiz Castellini; Noite em Chamas (1978), de Jean Garrett.

<sup>58</sup> Instituto Nacional do Cinema (1966-1975).



Embrafilme<sup>59</sup>, relacionadas à obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros no cinema.

Um dos primeiros trabalhos a destacar a produção da Boca do Lixo é O Imaginário da Boca (1981), de Inimá Simões. Em pesquisa financiada pelo IDART, o crítico mapeia a produção erótica da região, com base em entrevistas e artigos de jornais. Para Simões, o segredo da rentabilidade, na pornochanchada, devia-se a esquemas de produção barata que associavam: o tempo de filmagem reduzido, a mão de obra mal paga concentrada na região, os anúncios velados (*merchandising*), as associações com empresários e, sobretudo, a aproximação entre produtores e exibidores. Também salientado por Simões, haveria o investimento em subgêneros do erótico – policial, terror, artes marciais, *western*, aventura, entre outros – estimulados por produtores como Aníbal Massaini, Ody Fraga, Jean Garrett, Antônio Polo Galante, Alfredo Palácios e David Cardoso.

Num primeiro momento, influenciados por comédias cariocas como Os Paqueras (1969), de Reginaldo Faria, a produção erótica paulista dialogaria com o teatro de revista, incluindo *strip-teases* e piadas de duplo sentido. De acordo com Jairo Ferreira, em um mapeamento sistemático realizado no calor da hora, “A partir de 1972, as pornochanchadas passaram a ficar mais ousadas eroticamente, na mesma medida em que se alienavam socialmente” (FERREIRA, 1978). Em seu período inicial, pode ser definida como um grupo de filmes eróticos, baseados na exploração de um tipo de sexo que é apenas sugerido e não efetivamente mostrado. Os títulos são picantes, mas os atos sexuais em si são ocultados ou simulados. Aos poucos, haveria uma apresentação cada vez maior da nudez, com a exposição das mulheres, nuas ou com pouca vestimenta, tomadas como estratégia para ganhar público. Mesmo com a gradual apresentação da nudez, como sugerido por Jairo Ferreira, a estratégia fugir da censura era manutenção de um forte moralismo, contínuo nas intrigas e nos desfechos: os personagens que traíam as esposas eram punidos; os homossexuais, também de forma preconceituosa, nunca apareciam como seres dignos.

Ao longo dos anos 1970, o crítico José Carlos Avellar acumulará um estudo bastante detalhado acerca da comédia erótica, iniciado no artigo “A Pornochanchada uma Solução Típica e natural” (maio 1976) e finalizado no capítulo “A Teoria da Relatividade” (2005). O

---

<sup>59</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A (1969-1990).



seu principal posicionamento é o questionamento da comédia erótica como uma linguagem cifrada, decorrente da censura e da violência do período. Assim, o gênero se fundamentaria numa linguagem comum:

Nada se mostra, mas tudo se entende. O que não se pode ver, cada um imagina como bem entende. E quanto mais se esconde, mais doentia é a invenção. As pornochanchadas, conscientemente ou não, estimulam uma imaginação reprimida, e não só em questões sexuais. A rigor o sexo não é propriamente o que importa [...]. O sexo é apenas uma representação alegórica da violência (AVELLAR, 1976, p. 267).

As comédias eróticas, desse modo, não possuem teor de denúncia social. Pelo contrário, a ideia de violência, referida por Avellar, associa-se muito mais a uma luta individual e altruísta. Trata-se da afirmação do homem como um machão, num mundo onde a violência corresponde às relações de poder entre homens e mulheres. Em *Histórias Repletas de Grosseria*, o ato sexual denota a vitória de um sobre o outro, do machão sobre a virgem. Já a linguagem cifrada e rudimentar, associada por Avellar ao gênero, seria uma possível reação e decorrência da censura. É como se os cortes impostos tivessem estimulado: a linguagem suja; as conversas indiretas; a grosseria na construção da cena; os eufemismos usados para se referir ao sexo; o ainda, um certo desleixo no tratamento da nudez, tomado por Avellar como uma “distorção das formas femininas” (AVELLAR, 1976, p. 267), a partir de angulações especiais e do uso de lentes grande-angulares.

Entre as críticas realizadas no período, especialmente por intelectuais relacionados à imprensa alternativa, em periódicos como *Movimento* (1975-1981) e *Opinião* (1972-1977), haverá um esforço em relacionar as comédias eróticas e o contexto político. Uma das tendências, presente nos textos de Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Kehl e Paulo Emilio Salles Gomes, é pensar que no fundo tais filmes reafirmam uma moralidade repressora. Apesar de vendidos como obras pornográficas, eles não tinham nada de pornô e, indiretamente, contribuíam para afastar os espectadores em relação à realidade política do país. De acordo com Bernardet, “A pornochanchada faz parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual. Nesse sentido, não é nenhum corpo estranho no ambiente” (BERNARDET, 19 jan. 1976).

Em tais filmes não haveria relações sexuais entre pessoas, mas sim performances, relações de poder envolvendo fortes e fracos. Bernardet identificaria, entre os principais temas do gênero, o temor da impotência e da castração. Trata-se de “uma luta imaginária e infinitamente repetida contra a insegurança sexual, o fantasma da impotência” (BERNARDET,



19 jan. 1976). Num contexto de repressão militar, a luta refere-se a algo mais amplo do que a mera sexualidade. Esta última expressa, metaforicamente, uma sociedade dominada pela guerra, pelo desprezo pelo outro e pela valorização do capaz contra o incapaz. A tais aspectos, vistos por Bernardet como próprios à vida social do período, seria acrescida a ideia de um cinema dominado por protagonistas-conquistadores, perseguidos pelo fantasma da castração. Nesse sentido, uma temática particular, unindo filmes e um suposto recalque social, se delinearía:

Poderia se falar numa relação entre a mulher a ser conquistada, de preferência virgem, e o conquistador às voltas com a impotência sexual. O fantasma da castração paira sobre a comédia erótica. [...] O pederasta é um personagem tradicional da comédia cinematográfica brasileira, do teatro rebolado, mas o receio da castração parece ser um tema novo, pelo menos com esta insistência (BERNARDET, 1973, p. 6).

A psicanalista Maria Rita Kehl, por sua vez, também toma o estudo das pornochanchadas como forma de análise da sociedade do período. Ao tratar do filme *Amadas e Violentadas* (1976), de Jean Garrett, Kehl atenta ao fato de que, sob a fada de imaginação do roteiro, construído sob hábitos já arraigados nos espectadores brasileiros, se apresentaria o óbvio em termos de valores da época: a menina virgem como a única merecedora de salvação, em oposição às outras mulheres, devassas e pecadoras, que deveriam ser punidas. Além do moralismo da intriga, Kehl ironiza a busca de Garrett por produtos de qualidade, intelectuais e supostamente inspirados na psicanálise. Sugere, porém, que as teorias de Freud, em particular a teoria do trauma, seriam utilizadas de modo muito taxativo e grotesco, neste caso para explicar a propensão do personagem ao crime, em um filme policial-erótico de pouca imaginação. Para Kehl, a grande necessidade de explicação não seria psicanalítica, mas simplesmente uma prestação de contas à censura. Mecanismo esse que explicitaria “um outro tipo de trauma [que] não freudiano” (KEHL, 14 abr. 1976).

Vale lembrar, por fim, o posicionamento de Paulo Emilio Sales Gomes, que destacava algo de próprio à cultura local, apesar do fundo moralizante das comédias eróticas. Para ele, tais filmes não teriam nada de pornográfico, baseando-se apenas em uma publicidade enganosa. Elas se diferenciariam das chanchadas, principalmente devido ao seu conservadorismo: trata-se de uma “necessidade de se justificar, de compensar das audácias no terreno sexual com um moralismo sociológico mais geral” (GOMES, 19 jan. 1976). Apesar do fundo moralizante, o crítico destaca o contato com algo de verdadeiramente brasileiro, em oposição ao produto



importado. Partindo de uma inspiração junto às comédias italianas, as comédias eróticas, com sua linguagem grosseira e seus mecanismos de duplo sentido, dialogariam com a cultura local, especialmente com as tradições do mambembe, do circo e do teatro de revista.

Durante o início dos anos 1980, período do governo João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985), houve uma grande crise econômica, que teve reflexos sobre a produção cinematográfica da Boca do Lixo. Foi um momento de esgotamento do modelo da comédia erótica que, segundo Ody Fraga (fev. 1984), não conseguiu acompanhar o processo de abertura política do país. Além da amenização da censura, tal como indicado por Nuno César Abreu, o colapso da produção da Boca do Lixo teria diversas motivações, entre as quais: a crise da Embrafilme; a inflação; a invasão do sexo explícito, disputando o mercado exibidor com as pornochanchadas; bem como a crise econômica mundial, propriamente dita, abatida sobre o país a partir de 1982 (ABREU, 2006, p. 122).

Trata-se de um período, no qual coexistem os desdobramentos das comédias eróticas e algumas produções paulistas, cada vez mais ousadas quanto à exploração do sexo, situadas no limiar do sexo explícito. Alguns dos produtores da Boca do Lixo passariam para a onda do pornô, na tentativa de competir com os filmes importados. Dentro de tal tendência, encontramos Antônio Meliande, Fauzi Mansur, Jean Garrett, Ody Fraga e David Cardoso, produtores com os quais Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach trabalharam ou mantiveram contato.

Em tal contexto, os pornôs importados trariam tendências, já conhecidas, que influenciariam a produção nacional. Entre outros elementos, vale lembrar daqueles identificados por José Mario Ortiz Ramos em filmes de Gerard Damiano<sup>60</sup>: a assepsia/frieza dos corpos fragmentados, com ênfase às áreas sexuais; o uso exaustivo do plano de detalhe que isola o sexo, levando a uma profusão de órgãos sem vida; o prazer girando em torno do sexo masculino; o predomínio de uma realidade detalhada e microscópica; bem como uma sexualidade associada à “fetichização dos corpos reduzidos aos órgãos sexuais e orifícios”. (RAMOS, 4 set. 1983, p. 9). Os comentários de Ortiz Ramos estão em sintonia com um debate mais amplo, acerca do pornô nos anos 1970, presente em parte da crítica francesa. É o caso de Yann Lardeau que, em artigo publicado nos *Cahiers du Cinema* (jun. 1978) tratará da

---

<sup>60</sup> Garganta Profunda (1972); O Diabo na Carne de Miss Jones (1973); Joana (1975).



segmentação presente no pornô. A tendência, apontada como marca fundamental do pornô, seria a fragmentação dos corpos, via planos de detalhe.

Segundo Lardeau (jun. 1978, p. 50), trata-se de uma aproximação microscópica, baseada num registro total e totalitário, visando a saturação e a divisão do espaço de forma sistemática. Tal aproximação, porém, em sua desumanização e objetificação, levaria a uma exclusão *de facto*, que barra o imaginário a partir de um prazer milimetricamente programado. No cinema brasileiro, as primeiras aproximações a essa sexualidade fragmentar, voltada ao prazer masculino e a uma hiperfocalização do sexo, seriam vistas acanhadamente em filmes como *Noite das Taras* (1980), de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso, e de modo mais explícito em *Coisas Eróticas* (1981) de Raffaele Rossi e Laerte Calicchio.

### **Amor, Palavra Prostituta (1981) e A Freira e a Tortura (1983)**

À luz deste contexto, no qual coexistem as heranças das comédias eróticas e a tendência fragmentar do pornô, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach realizarão obras de especial interesse por suas relações tangenciais com tais modelos. Nos interessa, como já anunciado, uma dupla de filmes – *Amor, Palavra Prostituta* (1981) e *A Freira e a Tortura* (1983) –, em cuja realização são utilizados atores, atrizes, técnicos e uma forma de produção em sintonia com parte das comédias eróticas. Por outro lado, há neles um tipo de erotismo tangencial, em relação àquele predominante em produções paulistas de então.

No início dos anos 1980, ao definir a sexualidade presente em tais obras, José Mário Ortiz Ramos (4 set. 1983) refere-se à ideia de “subversão do pornô”. De acordo com ele, filmes de Reichenbach, como *Império do Desejo* e *Amor, Palavra Prostituta*, caminhariam num sentido diferente, quanto à construção da sexualidade então hegemônica. A sofisticada fotografia; o cuidado com a trilha sonora; a narrativa que quando quebrada não leva à exposição forçada de cenas de sexo; as citações de vários filmes estrangeiros e do cinema marginal; as angulações que não procuravam isolar os órgãos para fetichizá-los e sim compor os afetos dos personagens.

Um exame de tais filmes, com o intuito de definir a sua posição tangencial, poderia ter a seguinte formulação inicial: a sexualidade construída nos filmes de Reichenbach e Candeias contesta a sexualidade conservadora, vista como forma de dominação e poder, presente nas comédias eróticas, e também, contrapõe-se de modo crítico à construção de uma corporalidade fragmentar, em germe no pornô brasileiro. Apesar do vínculo com o gênero



erótico, Amor, Palavra Prostituta e A Freira e a Tortura compartilham temáticas e espaços marginalizados, bem como uma sexualidade que figura conflitos sociais. Os problemas dos personagens fundamentam-se em questões em pauta, no contexto cultural e político do início dos anos 1980. Uma abordagem desses dois filmes, será aqui realizada com base em duas ordens de questões: por um lado, as reminiscências da comédia erótica, presentes na intriga e no tipo de poder implicado nas relações; e, por outro, as construções e contraposições à fragmentação dos corpos e ao uso do plano de detalhe.

Realizado por Carlos Reichenbach, Amor, Palavra Prostituta tende a um cinema erótico culto, unindo profissionais da Boca do Lixo, a exposição da nudez e diálogos com um universo literário e cinematográfico intelectualizados. A intriga é potente em crítica social, incluindo um olhar especial ao cotidiano de operárias paulistas, no início dos anos 1980. Há uma preocupação com as relações de trabalho, os contatos com os chefes, e também, com a questão do aborto tomada em suas dimensões sociais. Em termos narrativos, as ações cotidianas convivem, aqui e ali, com parênteses para performances corporais nada acanhadas, que tencionam com o pornô. Ao longo de Amor, Palavra Prostituta, porém, tais passagens acompanham, *pari passu*, a construção de personagens e sentimentos densos. Entre os atores, destaca-se Orlando Parolini, poeta marginal marcante na obra de Reichenbach, com sua pinta de intelectual anarquista; por outro lado, Patrícia Scalvi, atriz experiente entre realizações eróticas paulistas, cuja carreira acompanharia a presença cada vez maior do pornô. As ambiguidades de um erótico culto, assim, são também tensionadas pelos universos evocados pela dupla de atores.

Em Amor, Palavra Prostituta, o tema principal é a falta de perspectivas de pessoas desempregadas ou com empregos precários. Grande parte dos personagens é de classe baixa, com algumas exceções que demonstram como a falta de perspectiva também atinge a classe média. A história acompanha o cotidiano de um casal de periferia, da zona leste de São Paulo, formado por Fernando e Rita. Ele é um professor desempregado, sustentado pela esposa, que trabalha numa indústria têxtil. Ela é uma funcionária mal remunerada, que vive saindo com o patrão, com o intuito de vingar-se do companheiro e, também, de conseguir uma situação mais estável no emprego.

Nesse filme de Reichenbach, parte das situações vivenciadas por Fernando e Rita



envolvem a aversão ou a construção de uma sexualidade socialmente problematizada. O casal possui uma vida sexual nada feliz, cuja síntese inicial será um apático sábado, às margens da poluída represa Guarapiranga. Nas pausas para o almoço, Rita entrega-se ao chefe, um capitalista que se envergonha da própria impotência. Fernando possui um amigo que galanteia as funcionárias de sua empresa. Uma de suas namoradinhas (Lilita) engravida e é obrigada por ele a realizar um aborto, numa clínica clandestina. O resultado traz complicações graves à moça, que será ajudada e acolhida por Fernando.

Em Amor, Palavra Prostituta, há uma espécie de desilusão, por vezes constrangedora e repulsiva, que avança para uma sexualidade socialmente problematizada. A sensação intensifica-se, especialmente, nas passagens dedicadas à nudez. No início, será o *topless* de Rita, tendo ao fundo o barro das margens da Guarapiranga; em um de seus almoços com o chefe, destaca-se constrangedor ritual, do executivo lambendo os pés de Rita. Aqui, a sexualidade parece remeter-se aos constrangimentos da exploração social. No final do filme, há momentos mais humanos, nos quais Fernando troca os curativos de Lilita. Sangue, nudez e dor, desdobram-se na construção de um envolvimento afetivo. Tal sentimento, de uma sexualidade socialmente problematizada, atingirá seu ápice numa sequência de banho.

O movimento gradual, da cabeça aos pés de Lilita, é construído por planos de detalhe, passando por extratos da cabeça, pescoço, seios, ventre, pernas e pés. Em meio a tais fragmentos, a exposição do sangue decorrente do aborto, escorrendo do ventre para a bucha segurada por Fernando. Tais fragmentos, porém, não consolidam um olhar pornô, da hiperfocalização do sexo. Pelo contrário, remetem-se a uma sexualidade afetiva, construída por personagens condescendentes ao sofrimento alheio. Sua união decorre de uma empatia humana, cotejada pelo remediar do aborto, que é denunciado como problema coletivo, experiência socialmente reprimida.

Em algumas passagens, o acurado trabalho de fotografia traz um traquejo moderno aos temas e paisagens típicos da comédia erótica. Isso diz respeito a certos enquadramentos e movimentos de câmera, que, de modo fragmentar, trazem uma dimensão lírica, complementar aos afetos das personagens. A liberdade do olhar se apresentará nos *travellings* sobre a Guarapiranga, ou então, em algumas das situações de diálogo, com soluções pendulares/circulares. Pode-se assim abordar Amor, Palavra Prostituta como uma comédia



erótica moderna, na qual a construção formal da fotografia dialoga com a própria situação, afetiva, dos personagens ante ao mundo.

A Freira e a Tortura (1983), por sua vez, é o primeiro longa-metragem em cores de Ozualdo Candeias. O contato com o gênero erótico é direto: existente na construção da intriga com desfecho punitivo, no uso da nudez como estratégia de conquista de público, na linguagem por vezes vulgar de seus personagens, bem como na presença de duas estrelas de filmes do gênero: David Cardoso e Vera Gimenez. O tema-fetice, relacionando mulheres nuas e ambientes de detenção, remete-se a um subgênero conhecido da comédia erótica, visitado por filmes da segunda parte dos anos 1970<sup>61</sup>.

Em Candeias, o subgênero é retomado a partir da adaptação de uma peça politizada, O Milagre da Cela, de Jorge Andrade, que denuncia as torturas realizadas durante os anos 1960-1970. Nela, um delegado torturador e sua vítima, uma freira, envolvem-se num jogo de coerção física e sedução, que inclui a transformação da moça e o uso de seu corpo como forma de resistência. A morte do protagonista, identificada no final da versão teatral, será bastante conveniente em sua transposição à comédia erótica. No filme, o envolvimento sexual e sentimental dos personagens será sucedido pela punição do delegado adúltero. Este último, por trair sua esposa com a freira, será assassinado pelos presidiários, com o momentâneo reestabelecer de uma ordem moral conservadora.

Também em diálogo com o gênero erótico, o filme de Candeias retomará o tema da castração. Nele, porém, a impotência associa-se à incapacidade de ação sexual e política. Trata-se de uma das balizas da narrativa, tomada como fato fundante, inerente às ações e à construção de uma *mise en scène* particular, concentrada no uso de um primeiro plano sarcástico-humanizador. A Freira e a Tortura (1983), apresenta a história de uma freira, que é capturada e acusada de subversão. Levada para uma prisão isolada, nos arrabaldes de São Paulo, sofre diversas tentativas de tortura, por meio de ameaças sexuais. O principal conflito opõe a pureza da moça e a firmeza, por vezes hesitante, do torturador. Nenhum dos carcereiros conseguirá cumprir a missão, de violenta-la, no lugar do delegado: se curvarão frente a sua bondade, que

---

<sup>61</sup> Entre eles: Presídio de Mulheres Violentadas (1976), de Polo Galante; Escola Penal de Meninas Violentadas (1977), de Antônio Meliande; As Fugitivas Insaciáveis (1978) de Osvaldo de Oliveira; ou Reformatório das Depravadas (1978), de Ody Fraga.



acaba por conquistar o próprio torturador.

A *mise en scène* sarcástico-humanizadora agrega três elementos principais: uma iluminação com intenção cênica teatral, por vezes tendendo a feixes vindos de cima, que destacam os corpos em relação à penumbra dos ambientes; as interações pendulares entre os corpos dos personagens; bem como os enquadramentos, tendendo a variações do primeiro plano, com os corpos especialmente da cintura para cima. Em oposição aos planos de detalhe fetichizantes, a *mise en scene* de *A Freira* e *a Tortura* toma os corpos como vultos semicompletos, marcantes por sua imantação, que une traços de violência, de humanização e do grotesco.

Nas interações entre freira e delegado, a tendência humanizadora da moça, aos poucos, vence a violência hesitante do policial. O processo culmina com uma relação afetiva entre os dois. Ambos aparecerão nus, porém de modo não erótico, através de atuações no mínimo contrapostas às imagens construídas por David Cardoso e Vera Gimenez em filmes anteriores. Conhecido pelo tique interiorano e o palavreado chulo, Cardoso somava então a figura do garanhão mato-grossense, paralelamente às potentes presenças em filmes de sexo explícito. Em *A Freira* e *a Tortura*, com linguajar comparativamente mais recatado, sua nudez corresponderá à impotência *per se*. Trata-se de um corpo-síntese, ironizado em seu poder fálico, militar e político.

Já Vera Gimenez, que nos anos 1970 casou-se com Jesse Valadão, participou de diversas realizações cariocas do produtor, marcadas especialmente pela aventura com toques eróticos. Desde então afirmou-se por personagens jovens, sexualmente sedutoras e oportunistas – isso inclui filmes como *A Filha de Madame Betina* (1973), organizado em torno de uma herança, que será utilizada para a construção de bordel; ou então, *Os Amores da Pantera* (1977), no qual atua como uma mulher de alta sociedade, envolvida com traficantes, amantes e bacanais. No filme de *Candeias*, Gimenez assumirá um papel diametralmente inverso, atuando como uma humanizadora freira. Nas passagens de nudez, estará sempre recatada, com a segurança de um crucifixo, não sem soltar olhares ambíguos para o delegado.

Através de um dispositivo de neutralização das figuras antes associadas à atuação de Cardoso e Gimenez, *Candeias* propõe um *star-system* às avessas, já presente em filmes anteriores do cineasta. Em *A Freira* e *a Tortura*, em particular, nega-se parte do potencial erótico



dos atores, bem como do próprio olhar que incide sobre eles. Ao contrário de uma nudez sugerida, que reafirmava o domínio dos homens sobre as mulheres, o trajeto final de *A Freira e a Tortura* exalta o poder da personagem feminina sobre seu algoz. Tudo isso, em universo prisional, no qual os homens impotentes são dominados por mulheres corporal e humanamente poderosas.

A outra face da *mise en scène* sarcástico-humanizadora, refere-se às interações entre os detentos e as prostitutas, nas quais há um predomínio do sarcasmo e do animalesco. Diante da potência corporal das mulheres, os homens reduzem-se a machos impotentes, conscientes de sua própria grosseria e incapacidade. Em algumas das passagens, nota-se um voyeurismo do homem resignado ante a sua impotência. Como sugerido por Laura Mulvey, o voyeurismo no cinema incluiria uma visão ativa e controladora do proibido (MULVEY, 1983, 441), sendo a ação associada ao polo masculino. Na *mise en scene* sarcástico-humanizadora de *A Freira e a Tortura*, apesar da patente inversão de poderes entre personagens masculinos e femininos, a predominância masculina como polo gerenciador do olhar é mantida. Tal olhar, porém, somado a uma autoconsciência da impotência, submete-se por vezes ao poder feminino. Neste filme de *Candeias*, a impotência possui um endereço certo: ironizar a polícia, protestar contra o governo militar num momento de reabertura, utilizando-se de contatos tangenciais com as sexualidades do cinema erótico e do pornô.

### Considerações Finais

Sobre os dois filmes aqui debatidos, algumas tendências gerais merecem destaque. Num contexto de transição, *Amor, Palavra Prostituta e A Freira e a Tortura* compartilham, sobretudo, a construção de uma sexualidade com dimensões humanas e sociais, opostas à fragmentação fetichista do pornô, realizadas no bojo da produção erótica paulista do período. Extrapolando a possível radicalidade do termo “subversões do pornô” (RAMOS, 4 set. 1983, p. 9), trata-se de atualizações das comédias eróticas que, com traços autorais singulares, trazem questionamentos sócio-políticos, bem como oposições subterrâneas ao pornô. A impotência e o medo da castração, retomados do gênero em decadência, são assumidos pela tessitura narrativa, voltando-se também como crítica social.

Na *mise en scene* sarcástico-humanizadora de *Candeias*, a impotência da autoridade policial, somada ao grotesco de algumas das performances corporais, convive com a



possibilidade de transformação. Em *Amor, Palavra Prostituta*, o desconforto e a repulsa são mediações, fazendo parte das relações de trabalho e da repressão social ao aborto. Em decorrência, nos dois filmes as heranças das relações homem-mulher, como relações de poder entre vencedores e vencidos, são problematizadas e ironizadas. Embora o local de construção do olhar continue sendo o masculino, nota-se subversões temáticas, pela potência do feminino em *A Freira e a Tortura*, ou também, pela sensibilidade aberta ao feminino em *Amor, palavra prostituta*.

O contato com o pornô, por sua vez, se dá por mecanismos diversos, nos dois filmes debatidos. Em *Reichenbach*, constata-se a transposição de convenções narrativas, como as interrupções para performances corporais, ou o uso dos planos de detalhe, confluindo para a construção de uma sexualidade tangencial que une corpo, sexo e afetividade. No filme de *Candeias*, ocorre uma transposição de significados, decorrente de um *star-system* às avessas. O mesmo consiste no uso de atores e atrizes do cinema da Boca do Lixo, com a construção de imagens, por vezes problemáticas, ou irônicas, face a personagens anteriores realizados pelos mesmos profissionais.

As novas relações, estabelecidas com a censura a partir dos anos 1980, são outro ponto relevante, para a construção da sexualidade nesses dois filmes. Alguns dos exibidores ou diretores, no início dos 1980, conseguiriam a liberação de pornôs para exibição, a partir de ações judiciais que alegavam trata-se de obras artísticas. Dita maleabilidade acompanha a transformação, daquilo que seria o contexto-gênese da comédia erótica. De acordo com José Carlos Avellar (2005), a linguagem cifrada, o deboche e a vulgaridade seriam reações à violência da censura dos anos 1970. A grosseria, de modo particular, não se limitaria às falas e personagens, incorporando-se à própria construção do olhar, desdobrando-se em um ponto de vista escrachado (AVELLAR, 2005, p. 356).

Os filmes de *Candeias* e de *Reichenbach*, realizados durante a amenização da censura, trazem superações parciais de tal grosseria do olhar. A *mise en scène* sarcástico-humanizadora de *Candeias*, bem como o apreço fotográfico de *Reichenbach*, com seu uso de movimentos e planos de detalhe afetivos, sugerem um ponto de vista que deixa de ser apenas grosseiro. Pelo contrário, a fotografia será uma dimensão chave na construção de tais sexualidades tangenciais, marcadas, como sugerido por Ortiz Ramos (4 set. 1983), pela união corpo-sexo-afetividade.



## Referências

- ABREU, Nuno César. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas/SP: Editora UNICAMP, 2006.
- ABREU, Nuno César. **O olhar pornô**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1996.
- AVELLAR, José Carlos. A pornochanchada uma solução típica e natural. **Revista de Cultura Vozes**, v. 70, n. 4, mai. 1976.
- AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In. NOVAES, A. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Ed. Senac, 2005.
- BASES DE DADOS. CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia Brasileira**. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. Ela dá o que eles gostam. **Movimento**, São Paulo, n. 29, 19 jan. 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. Zézero x o fantasma da castração. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 9, 1-8 jan. 1973.
- CANDEIAS, Ozualdo. **Uma rua chamada Triumpho**. São Paulo: Editora do Autor, 2001.
- FERNANDES JÚNIOR, Florestan. Os riscos da chanchada. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 228, 18 mar. 1977
- FERREIRA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. **Fiesta Cinema**, São Paulo, n.1, ago. 1978.
- FRAGA, Ody. **A boca fala um quase manifesto**. São Paulo, fev. 1984. Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. Pasta D. 123.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? **Movimento**, São Paulo, n. 29, 19 jan. 1976.
- KEHL, Maria Rita. Mistérios de um policial-erótico. **Movimento**, São Paulo, n. 28, 14 abr. 1976.
- LARDEAU, Yann. Le sexe froid – du pornô et au dela. **Cahiers Du Cinema**, n.289, jun. 1978.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n. 346, 04 set. 1983.
- SIMÕES, Inimá. **O imaginário da Boca**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.



## A Obra Cinematográfica *O Azarento, Um Homem de Sorte* e a Temática da Migração na Década de 1970 na Cidade De Goiânia

André Carlos Conrado Inácio da Silva<sup>62</sup>

**Resumo:** A temática da migração é um assunto recorrente na atualidade, e pode ser aplicado quando nos debruçamos sobre narrativas concernentes à construção da cidade de Goiânia e a formação dos seus novos habitantes. O processo migratório para Nova Cidade se inicia no ano de 1933, quando dos primeiros rumores de sua construção. No entanto, a partir da década de 1960, movidos pelos ecos de uma cidade que foi inaugurada por meio de um batismo cultural, e que despontava como um oásis para todos os tipos de produções do gênero, alguns teatrólogos, músicos e cineastas, passam a buscar Goiânia como nova morada. É, portanto, nesse ambiente de migração, que analisamos a chegada em Goiânia do produtor cultural e cineasta João Bennio e sua produção cinematográfica *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972). O roteirista recorre a cultura histórica do estado e da cidade para construir a narrativa que é apresentada de forma cômica, assemelhando-se ao estilo carnavalesco rabeliano exposto por Michael Bakhtin. Dessa forma, o filme nos serve, como um dos instrumentos de análise do processo migratório em Goiânia a partir do momento em que a narrativa expõe a migração como uma discussão recorrente na cidade.

**Palavras-Chave:** Identidade, Migração, Goiânia, Bennio, Goiás.

### The Cinematographic Work *O Azarento, Um Homem de Sorte* and the Thematic of Migration in the 1970's in the City of Goiania

**Abstract:** The topic of migration is a common issue nowadays, and can be applied when we focus on the narratives concerning the construction of the city of Goiânia and the formation of its new population. The migratory process on the New City goes back on 1933, when the first rumors started to be heard about the city's construction. However, only on early 1960's, motivated by echoes of "a city that was formed by a cultural baptism" which was knowing as an oasis for all kinds of art productions, playwrights, musicians and filmmakers started to seek Goiânia as their new home. Therefore, it's under this migratory environment that we analyze the arrival of the cultural producer and filmmaker João Bennio in Goiânia with his film production *O Azarento, Um Homem de Sorte* (The Unlucky, a Man with Lucky). The filmmaker used the historic culture of the state and city to built a narrative which is presented as a comedy comparing to a carnival and rebellious style exposed by Michael Bakhtin. Thus, the movie serves us, as one of the instruments of analysis of the migratory process in Goiânia from the moment the narrative exposes migration as a recurrent discussion in the city.

---

<sup>62</sup> Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG). Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor de História do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Imagem da Universidade Federal de Goiás (GEHIM/UFG). Email: prof.andreconrado@gmail.com.



**Keywords:** Identity, Migration, Goiânia, Bennio, Goiás.

## Introdução

Goiânia nasce com o objetivo de divulgar o Estado e suas potencialidades. A cidade foi apresentada para o Brasil e o mundo como espelho da modernidade, uma verdadeira epopeia no coração do Brasil. Dessa forma, ela passa a ser um instrumento de desejo para muitos goianos do interior do estado e brasileiros de outras regiões do Brasil que saíam em busca de uma vida melhor, haja vista, que no mundo ainda ecoava os efeitos da primeira guerra mundial e da grande crise econômica de 1929 que reverberou de forma contundente no Brasil. A marcha para o oeste e a posterior construção de Brasília, também contribuíram no processo de crescimento da cidade de Goiânia. Estava, portanto, aberto o fluxo migratório para a nova cidade que desabrochava como rosa formosa pronta para colheita.

A construção imaginária<sup>63</sup> de Goiânia como terra de oportunidade foi a grande mola propulsora que visava atrair investimentos financeiros para o Estado, e novos habitantes para uma cidade que se erguia em meio ao cerrado. Certamente que, o ressoar dos ecos de uma terra próspera tiniram nos ouvidos dos artistas brasileiros, haja vista, que a própria cidade nasceu e foi sagrada por meio de um batismo cultural, um ato ritualístico e simbólico que adornava ainda mais o imaginário do goiano. É nesse ambiente que localizamos o filme *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972), uma produção do teatrólogo, escritor, roteirista e cineasta João Bennio, mineiro erradicado em Goiânia. A produção cinematográfica de Bennio, nos serve, como um dos instrumentos de análise do processo migratório que se desenvolveu em Goiânia nos primeiros anos de sua fundação e expõe a migração como uma discussão recorrente na cidade.

O artigo efetua uma retrospectiva histórica apresentando o processo de gestação do ideário da construção da nova capital do Estado de Goiás e os fatores que contribuíram para seu rápido crescimento e que foram evidenciados nos idos da década de 1970, quando a cidade com

---

<sup>63</sup> A produção de imaginários é algo recorrente em todas as sociedades. Evelyne Patlagema (1990) no livro *A história do imaginário*, que foi organizado por Jacques Le Goff, o qual recomendamos a leitura, aborda essa temática. Patlagema (1990), afirma que: “cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário” (PATLAGEMA, 1990, p. 291). Por isso, que abordamos a temática construção de imaginário, pois ao olharmos para ele podemos almejar conhecer uma dada sociedade e como ela se estrutura.



menos de quarenta anos de existência já apresentava problemas de uma grande cidade, fato que causava indignação nos primeiros moradores que eram nominalmente chamados de pioneiros. Com o objetivo de correlacionar o filme com a questão da migração em curso na época da sua produção e com o ideário do Cinema Novo Brasileiro, é que passaremos a fazer uso dos conceitos de identidade, da cultura histórica e da linguagem na perspectiva Bakhtiniana, pois tais características conceituais podem ser percebidas na obra cinematográfica *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972).

### **Uma Epopeia no Coração do Brasil**

Abram as cortinas, o show vai começar! Poderíamos usar essa frase clássica de abertura dos espetáculos teatrais, circenses ou cinematográficos do passado, quando nos referimos ao início da construção da *novel* capital do Estado de Goiás e as representações que foram construídas no imaginário coletivo do goiano sobre a nova cidade. Foi, portanto, com o raiar do sol do dia 24 de outubro de 1933, que se iniciou a construção da cidade de Goiânia. Estava sendo posto em execução o decreto nº 2737, publicado no dia 22 de dezembro de 1932, que autorizava a construção da cidade.

Desde o momento da escolha do local destinado a construção até o lançamento da pedra fundamental, a cidade foi constituída como um instrumento de espetacularização. Ao longo dos seus 85 anos, Goiânia recebeu diversos adjetivos como: “capital *art déco*”, “cidade dos parques”, “cidade verde”, “capital da melhor qualidade de vida do Brasil”, “cidade *country*” e “capital dos eventos”. No entanto, a construção de Goiânia foi marcada por tensões entre questões políticas e econômicas. No âmbito político, destaca-se a figura do interventor Pedro Ludovico Teixeira, que esteve à frente do governo do estado por 15 anos. Em sua atuação, buscava deslocar o poder político das elites da cidade de Goiás, então capital do Estado. Já no âmbito econômico, a construção da cidade visava colocar o Estado no cenário nacional como uma potencialidade econômica que precisava ser valorizada e que por anos foi esquecida graças ao atraso que os antigos governantes deixaram se perpetuar.

O Estado de Goyaz não configurava como uma região de expressão política e nem tão pouco econômica no cenário nacional, já que o mesmo tinha sido retratado como um lugar distante, inóspito e de difícil acesso como relatou Auguste Saint-Hilaire em seu livro *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goyaz*, publicado pela EDUSP em 1975.



Não obstante, seja essa uma única história de um viajante, a mesma foi tomada como um retrato do que seria as terras de Goyaz. Porém, buscando desconstruir essa imagem que foi produzida sobre o estado de Goyaz, a partir de 1917 um grupo de jovens estudantes goianos, entre eles Henrique Silva<sup>64</sup> e Americano do Brasil<sup>65</sup>, que residiam no Rio de Janeiro a então capital federal, criaram a revista “A Informação Goyana, que tinha como objetivo colocar Goiás na discussão nacional como uma potencialidade promissora” (TAVARES, 2007, p. 236). Os dois jovens goianos foram apoiados por outros goianos que também residiam e estudavam na capital federal, como Hugo de Carvalho Ramos<sup>66</sup> e seu irmão Victor de Carvalho Ramos<sup>67</sup>.

O projeto da construção de Goiânia foi visto como um meio de atrair capital financeiro para dinamizar a economia do estado. A atuação de Pedro Ludovico por meio da construção da cidade que seria a nova capital do Estado de Goiás passou a difundir uma nova mentalidade, novos padrões de valores e comportamento (MACHADO, 1990, p. 153). Decerto que, desde a formatação da ideia da mudança da capital da cidade de Goiás para a cidade de Goiânia, Pedro Ludovico e seus aliados políticos fizeram uso contumaz da imprensa enquanto instrumento midiático de propaganda.

---

<sup>64</sup> Henrique Silva iniciou a sua carreira de armas em 1882, como cadete no esquadrão de Cavallaria de Goyaz, matriculando-se em 1883, na Escola Militar da Praia Vermelha. Nasceu em Bonfim, atual Silvânia, Estado de Goiás, no dia 18 de março de 1865. Era filho de Francisco José da Silva e Ana Rodrigues Moraes e Silva. Ao residindo no Rio de Janeiro, dedicou se ao jornalismo desde muito cedo publicando artigos de assuntos variados sobre o Estado de Goiás (A INFORMAÇÃO GOYANA, mai. 1935, p. 1919).

<sup>65</sup> Americano do Brasil, amigo e sobrinho neto de Henrique Silva, nasceu em 1892 nos arredores de Bonfim (Silvania) morou em Santana das Antas (Anápolis). Mudou-se aos 18 anos em 1911 para o Rio de Janeiro onde cursou Medicina na Faculdade de Medicina Praia Vermelha. Mantém uma coluna no Jornal “Imparcial”, sobre as dificuldades relativas à língua portuguesa, o que mostra sua atuação desde cedo como jornalista. Quatro anos depois voltou a Goiás para se recuperar de uma infecção pulmonar e só retoma seus estudos no Rio de Janeiro em 1916. Assim em 1917 juntamente com Henrique Silva funda a Informação Goiana, dedicada aos interesses de Goiás.

<sup>66</sup> Hugo de Carvalho Ramos, nasceu na Cidade de Goiás em 21 de maio de 1895 morreu no Rio de Janeiro em 12 de maio de 1921. Suas obras são: Obras completas de Hugo de Carvalho Ramos. São Paulo: Panorama, 1950, 2 v. Tropas e Boiadas (contos). Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1917. Seu único livro em vida. Além da Informação Goyana, Hugo de Carvalho Ramos também escreveu durante o período de 1910 e 1914, mais de oitenta contos publicados nos jornais: A Imprensa, Gazeta de Notícias, Lavoura e Comércio e a revista Fon-Fon no Rio de Janeiro (TELES, 2000, p. 166).

<sup>67</sup> Vitor de Carvalho Ramos escritor goiano irmão de Hugo de Carvalho Ramos, nasceu na Cidade de Goiás, no dia 16 de fevereiro de 1893. Também estudou direito no Rio de Janeiro, tendo colaborado na Informação Goyana como escritor. Foi cofundador do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, fundando também a Academia do Triângulo Mineiro, pertencendo à Academia Goiana de Letras. Faleceu em Uberaba/MG, no dia 14 de junho de 1976 (TELES, 2000, p. 167).



A propaganda sempre é a alma do negócio, e por meio dela se pode até construir cidades e eleger políticos, na atualidade essa assertiva foi comprovada. Porém, em Goiás a prática de fazer uso da imprensa no âmbito político é algo que está intrínseco na própria história da formação do estado, a exemplo da revista *A Informação Goyana*, *Revista Oeste e Folha de Goiaz*. *A Informação Goyana*<sup>68</sup>, foi a primeira publicação a trazer em suas páginas o projeto da construção da nova capital. As publicações que seguiram desde o ano de 1917, início do primeiro número da revista até a primeira metade da década de 1930, buscou demonstrar que o projeto da nova capital se alinhava a ordem desenvolvimentista vigente no Brasil. Não obstante, fica claro que a imprensa da época estava a serviço do novo governo e lhe serviu de instrumento difusor de seus ideários. A edição de outubro de 1931 da *Informação Goyana* vai evidenciar essa aliança na nota publicada e intitulada “Muda da Capital de Goyaz”. Essa nota tinha por finalidade justificar a mudança da capital. O autor foi Henrique Silva e inicia a nota com as seguintes palavras:

Nos tempos coloniais havia Villa Rica de Matto Grosso, Villa Rica de Ouro Preto e Villa Bôa de Goyas, que eram sédes dos governos dos antigos Capitães - generaes. Era no tempo da áurea sacra fames. Passaram-se anos, desapareceram as pepitas de vil metal que afloravam á superfície da terra e era apanhada nas ruas após grandes chuvas... (A INFORMAÇÃO GOYANA, out. 1931, p. 1598).

Com o fim da circulação da *A Informação Goyana* no ano de 1935, surge o jornal *Folha de Goyaz*, que também servirá aos projetos do interventor. Nas edições de 1939 a 1943 a *Folha de Goyaz*, que passou a ser o maior jornal do Estado, noticiava em cada um de seus números os passos da construção da cidade e também a convocação para os concursos públicos que tinham por finalidade o preenchimento de cargos destinados a compor a administração pública da nova capital. O jornal circulava em todo o Brasil e nele podia-se ler os anúncios de

---

68 A primeira imprensa escrita que serviu ao projeto do novo governo foi a revista *Informação Goyana*, editada de 1917 a 1935 chegando a ter uma tiragem de 500 exemplares por edição e ao seu findo somou um total de 213 fascículos que foram distribuídos em vários Estados brasileiros e em alguns países (NEPOMUCENO, 2003, p. 31). O objetivo central da revista era apresentar ao Brasil, e também aos goianos, as riquezas e potencialidades naturais, culturais, econômicas e sociais do Estado de Goiás. A revista colocava-se como um instrumento de propaganda e após a revolução de 1930 passou a atuar em consonância com o discurso desenvolvimentista e de interiorização do Brasil desenvolvido pelo governo provisório. Não obstante, com a nomeação de Pedro Ludovico Teixeira para o cargo de interventor do Estado de Goyaz a revista vai lhe servir como fonte substancial para difusão de seus ideários políticos, onde o mesmo se apropria do discurso por ela difundido desde 1917 para dele fazer uso como marca do seu governo que alinhavava as propostas do presidente da República e amigo pessoal, Getúlio Vargas.



oportunidades de emprego que surgiam em Goiânia, a exemplo do anúncio publicado em 28 de fevereiro de 1943 em que dizia:

A divisão de pessoa, seleção e aperfeiçoamento do Departamento do Serviço Público deste Estado está convocando candidatos às provas de habilitação para o preenchimento das vagas de auxiliar de escritório, na carreira de extranumerários mensalistas do funcionalismo cível de Goyaz. O que vai se realizar não é propriamente um concurso. É uma simples prova de habilitação (NEPOMUCENO, 2003, p. 31)<sup>69</sup>.

Estes anúncios eram atrativos para muitos goianos do interior do estado e muitos brasileiros de outras regiões do País, pois a construção da nova capital era assunto recorrente nas rodas de conversas desde o Rio de Janeiro, a capital federal, ao extremo norte do Brasil. A construção da cidade corria a passos largos através da firma Coimbra Bueno e Pena Chaves Ltda., que foi contratada para dar continuidade às obras de construção. Era um grande canteiro de obras que abria oportunidade de emprego na construção civil. A primeira página da Folha de Goyaz de 14 de março de 1942 trazia a manchete em letras garrafais: “O progresso urbano de Goiânia: construções de edifícios públicos, logradouros, avenidas, serviço de asfaltamento, arborização, ajardinamento e pavimentação de passeios<sup>70</sup>”. Essa manchete simbolizava trabalho. Assim, Goiânia se colocou como um lugar de destino para muitos imigrantes brasileiros.

Também na década de 1940, passou a circular a Revista Oeste, uma publicação da imprensa Oficial do Estado. O número de julho de 1942 foi dedicado a exaltação e divulgação da nova capital. Nela pode se perceber o apoio incondicional do presidente Getúlio Vargas a Pedro Ludovico para a construção da “cidade dos sonhos”, “um paraíso” no coração do Brasil e exemplo da modernidade. Logo esse “oásis” de oportunidades passou a ser o desejo, o sonho dourado em meio a incerteza de um Brasil pós-crise de 1929 e revolução de 1930.

As imagens difundidas pela mídia visavam a construção de uma identidade que era formada no interior dessas representações. As construções dos prédios públicos com uma arquitetura inovadora para a região também atuaram como instrumento constitutivo de representação e formação da identidade goianiense, característica abordada pelas pesquisadoras Celina Fernandes Almeida Manso (2001) e Tânia Daher (2003). A primeira com o seu trabalho

<sup>69</sup> Folha de Goyaz, 28 de fev.1943, p. 4.

<sup>70</sup> Folha de Goiaz, 16 mar. 1942, p. 1.



de pesquisa que culminou no livro “Goiânia, Uma Concepção Urbana Moderna” publicado em 2001 e a segunda com o livro “Goiânia, uma Utopia Europeia no Brasil”, publicado em 2003.

Os estudos das pesquisadoras buscaram aprofundar o olhar sobre o urbanismo e a política que perpassou e perpassa toda a formação da identidade goianiense. Ainda digno de nota são os trabalhos da professora e Doutora Genilda Darc Bernardes do departamento de sociologia da Universidade Federal de Goiás (UFG), que desenvolve suas pesquisas sobre a formação da cidade e os paradoxos entre planejamento, modernidade e território. Como também, as pesquisas do professor Nasr Fayad Chaul do Departamento de História da UFG que concentra os seus trabalhos sobre as questões políticas não só da formação de Goiânia, mas da formação do Estado de Goiás desde o seu reconhecimento como província de Goyaz.

O projeto da construção de Goiânia não atuou só como um instrumento de representação social do que viria a ser a cidade, mas buscou construir apresentações<sup>71</sup> de como seus habitantes deveriam se portar, ou seja, de uma forma condizente com as representações difundidas sobre a cidade. Certamente que, esse modelo de apresentação do eu, requerido dos habitantes de Goiânia, também atuou como instrumento de exclusão social, colocando de um lado os que pertenciam a essa cidade e do outro lado os que representavam o atraso e que foram responsabilizados “pela decadência do estado”. Logo, fez-se necessário, como parte do projeto político, desqualificar a imagem da Cidade de Goiás e das demais cidades do interior e conseqüentemente de seus habitantes, conferindo-lhes os adjetivos de “decadência e atraso”. Goiânia, portanto, propunha-se a ser “diferença” (WOODWARD, 2014), o exemplo do progresso, o novo símbolo da modernidade e do desenvolvimento em pleno coração do Brasil.

No entanto, a nova capital só poderia existir e tomar forma se ela se constituísse como “diferença”. Por isso, a construção de diferenças faz parte de um processo de dominação, como afirma Barros (2016, p. 49), “as ‘diferenças desiguais’ ou as ‘desigualdades diferentes’, de diversos tipos, são estes produtos ambíguos surgidos dos vários processos de dominação social”. Por isso, ainda segundo Barros (2016), “fabrica-se não raro uma diferença” (BARROS, 2016, p. 50).

---

71 Ao falarmos em apresentações, estamos no referindo ao conceito de apresentação do eu do sociólogo Erving Goffman.



Por isso que, imagens fotográficas a exemplo dos Álbuns de Goyaz e o Álbum de Goiânia<sup>72</sup>, foram produzidos para dar uma nova cara ao Estado buscando apresentar Goiânia como uma cidade alinhada ao progresso e moderna, mesmo que só fosse nas imagens que compunham o álbum. Portanto, percebe-se que as “realidades” como são apresentadas e vistas fazem parte de um projeto, seja ele político ou econômico que são, por vezes, indissociáveis. Em síntese, percebe-se que tudo se constitui por meio de esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido (CHARTIER, 1987). Assim, evidencia-se também a construção de fronteiras que delimitam, classificam, binarizam e diferenciam constituindo um conflito de classificação ou delimitação.

### **Goiânia, Terra de Oportunidades e Sucesso**

Como já pontuamos a construção imaginária de Goiânia como terra de oportunidades foi a grande mola propulsora para atrair não só investimentos financeiros para o Estado, mas também, buscou atrair novos habitantes para uma cidade que se erguia em meio ao cerrado. Certamente que, o ressoar dos ecos de uma terra próspera tiniram nos ouvidos dos artistas brasileiros, haja vista que a própria cidade nasceu e foi sagrada por meio de um batismo cultural, um ato ritualístico e simbólico que adornava ainda mais o imaginário do goiano. O Batismo Cultural realizado no dia 5 de julho de 1942 foi o acontecimento que marcava efetivamente a inauguração da cidade. Assim, foi descrito por Pimenta Netto (1969), em seu livro *Anais do Batismo Cultural*, que na época era jornalista da Rádio Clube de Goiânia, e após vinte e seis anos escreveu o livro apresentando detalhes sobre o evento. Segundo Netto (1969), o batismo apresenta Goiânia ao cenário nacional “incorporando definitivamente a promissora cidade do oeste brasileiro na categoria de capital do Estado” (PIMENTA NETTO, 1969, p. 49).

A imagem que se difundia sobre Goiânia, era de uma cidade que nasceu para ser espelho da modernidade e que foi sagrada como berço cultural. Essa representação perdurou por muitos anos no imaginário coletivo não só dos goianos. Certamente que influenciada por esta imagética foi que no ano de 1966 a teatróloga Cici Pinheiro<sup>73</sup> se dirigiu para Goiânia com

---

72 Os álbuns de Goyaz e de Goiânia, é composto de fotografias que foram encomendadas pelo governo para propagar a construção da cidade de Goiânia e justificar a mudança da capital.

73 Floracy Alves Pinheiro (Cici Pinheiro - 1929-2002). Natural de Orizona, Goiás, nascida em 5 de junho de 1929. Teatróloga que fundou a primeira Companhia de Teatro Profissional de Goiás, Cia. Cici Pinheiro. Foi pioneira no tele-teatro. Dirigiu a novela "Do outro Lado da Vida", pela TV Goiânia, e a telenovela *A Família Brodie*, pela TV Anhanguera. Foi também pioneira na ideia de fazer cinema em Goiás.



a intenção de realizar uma produção fílmica ficcional. A produção cinematográfica de Cici, denominada de O Ermitão de Muquém, não obteve sucesso por falta de apoio financeiro, descortinava-se para Cici que o eldorado goiano não era dourado como lhe foi representado.

No entanto, a proposta da teatróloga não trazia nada de novo, ao contrário das ideias inovadoras de engajamento social e político do Cinema Novo Brasileiro<sup>74</sup>, que já pulsava nos anos de 1966, por meio dos até então cineclubistas Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues. O Ermitão de Muquém era mais uma mimese do modelo que se desenvolvia no cinema Norte-Americano no qual se colocava como baluarte do cinema mundial em um imperialismo midiático que Segundo Stam (2005) e Shohat (2005):

Necessita de uma drástica reinstrumentalização na esfera contemporânea. Primeiramente, é simplista imaginar um Primeiro Mundo ativo simplesmente impondo seus produtos a um passivo Terceiro Mundo. Em segundo lugar, a cultura de massa global não tanto substitui a cultura local como coexiste com ela. Em terceiro lugar, a cultura de massa importada também pode ser nacionalizada, mobilizada para uso local (STAM; SHOHAT, 2005, p. 396).

O Cinema Novo, buscava romper com este imperialismo midiático e tencionava construir um cinema oriundo das incertezas e contradições que emergiam no Brasil na década de 1960. Certamente que Cici Pinheiro e O Ermitão de Muquém não representavam os anseios dessa nova proposta de cinema brasileiro. Mas, a vinda da Cici para Goiânia fez com que outros produtores e teatrólogos ávidos por um lugar ao sol migrassem para as terras goianas. Foi nesse esteio que também na década de 1960 João Bennio, desembarca na capital de Goiás.

João Bennio Baptista, que passou a adotar o nome artístico de João Bennio nasceu em Mutum, Minas Gerais, em 11 de abril de 1927, e faleceu em Goiânia, em 18 de junho de 1984. Filho de Pedro Baptista, e de dona Maria Vieira de Paiva, ambos eram professores e sua mãe também era diretora de peças teatrais escolares e evangélicas. João Bennio exerceu outras atividades, antes de ser escritor, ator e cineasta, dentre elas, atuou como escrivão de polícia, bancário, fotógrafo e professor ginásial. A sua estreia no cinema se deu no filme Candinho, dirigido por Abílio Pereira de Almeida, em 1954, produzido nos estúdios da Companhia Vera Cruz.

---

<sup>74</sup> Cinema Novo surge pautado em uma perspectiva crítica em relação ao cinema então produzido no Brasil, nos estúdios da então da Vera Cruz. O cinema Novo Brasileiro busca desenvolver um olhar crítico e teórico sobre a produção brasileiro.



João Bennio, fez grandes amizades e também inimigos em terras goianas. Mas, a sua amizade com o escritor e jornalista Carmo Bernardes, é digno de nota, foi por intermédio dele e com a ajuda do arquiteto Elder Rocha Lima, que Bennio consegue junto a prefeitura de Goiânia um espaço na rua três, próximo ao jôquei clube, em caráter de comodato, para instalar um teatro (LEÃO, 1999). Em 1962 é inaugurado no centro de Goiânia o Teatro de Emergência, onde ocorriam reuniões de intelectuais e jovens goianos que buscavam se constituir como movimento cultural vanguardista em Goiânia.

João Bennio dizia que a “arte permanece. Pode até desaparecer a língua inglesa, mas as obras de Shakespeare, jamais. Como também não desaparecem: Camões, Ésquilo, Sófocles, Joyce, etc. A arte é que conta a história de um povo” (LEÃO, 1999, p. 117). O Teatro Emergência foi ao chão no governo Otávio Lage (1969), quando foi determinada sua demolição. Mas, a raiz de um movimento cultural de resistência em Goiás não ruiu e não foi posto ao chão com as paredes do Teatro Emergência. Porém, antes da demolição em 1966, Bennio foi preso político na Penitenciária de Goiás, Cempaigo<sup>75</sup>, durante 23 dias. Após este período de encarceramento, foi posto em liberdade, mas precisou responder vários inquéritos. No entanto, as perseguições sobre ele não cessaram, forçando-o a sair de Goiás para um exílio voluntário na cidade do Rio de Janeiro.

A ligação de João Bennio com Goiás era algo notório, e mais ainda com o Rio Araguaia. Fatos estes que o fez voltar a terras goianas no ano de 1967 para produzir um filme intitulado O Diabo Mora no Sangue (1968). Bennio criou um roteiro que colocava em evidência as margens do Rio Araguaia e o interior de Goiás. O filme foi um sucesso e passou a ser listado pela crítica entre os dez melhores filmes brasileiros da época. O Diabo Mora no Sangue (1968), com duração de 90 minutos, é um filme inovador para seu tempo e coaduna com a temática do Cinema Novo Brasileiro ao abordar temas dantes nunca levados a tela do cinema no Brasil, a exemplo, a temática do incesto que tencionava levar o público a um estado de reflexão durante o processo de recepção das imagens de um Goiás ainda não tão conhecido, e demonstrava que por trás de belas imagens pode se esconder o nefasto. Bennio, ao abordar o incesto toca em assunto até então caro e delicado para a época.

---

<sup>75</sup> Complexo prisional da cidade de Goiânia.



Na sequência da filmagem e do sucesso de *O Diabo Mora no Sangue* (1968), Bennio se embrenha em um novo projeto, o de filmar o conto *A Enxada*, de autoria do goiano Bernardo Élis. O que foi uma grande frustração para o cineasta pois, ao retornar à Goiânia após uma viagem ao Rio de Janeiro, ele descobre que Bernardo Élis havia cedido o direito de filmagem para outro grupo. Porém, o grupo que recebeu o direito de filmagem não conseguiu desenvolver o projeto por falta de recursos.

Todavia, a Bennio Produções Cinematográficas não se abalou com a negativa de não poder filmar o conto *A Enxada*, e ao longo de sua existência produziu outros longas como: *Na Mira do Assassino* (1967); *O Diabo Mora no Sangue* (1968); *Tempo de Violência* (1969); *Simeão, o Boêmio* (1969); *Ascensão e Queda de um Paquera* (1970); *Balada dos Infiéis* (1970); *Romualdo e Juliana* (1971); *Quando as Mulheres Paqueram* (1971); *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972); *O Grande Gozador* (1972); *Um Verão entre as Mulheres* (1974); *Quando as Mulheres querem Provas* (1974) e *O Padre que queria Pecar* (1975). A partir desse momento eu chamo a atenção do leitor para o filme *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972), que foi um fracasso de bilheteria.

### **Eu sou o seu Novo Vizinho**

O processo migratório para o centro do Brasil, ocorrido com a *Marcha para o Oeste*, somado a construção de Brasília, a nova capital federal, contribuiu para a chegada de novos habitantes à cidade de Goiânia como cita o professor Nasr Fayad Chaul, do departamento de História da UFG (1980):

Nos anos setenta, em Goiânia, a maioria dos migrantes intermunicipais continuou sendo originária de Minas Gerais (18,1 mil pessoas), São Paulo (9,1 mil pessoas), sendo que somente 9,0% oriundos de Belo Horizonte e 52,2% da capital paulista. Mas este processo de desenvolvimento populacional contou também com o avanço das populações interioranas do próprio Estado de Goiás. Grande parte, foi proveniente da expulsão direta ou indireta do campo, já comentada anteriormente. Essa grande massa populacional, das zonas rurais e d pequenas cidades procuravam Goiânia, em busca de maior realização pessoal principalmente conseguir emprego, conforme podemos observar nos dados do recenseamento da década de 70, que se refere aos migrantes domiciliados em Goiânia, além de podermos verificar a sua origem, podemos confirmar que o próprio interior de Goiás, foi o grande fornecedor de migrantes para a Capital (CHAUL, 1988, p. 109).

Esse fluxo migratório mudou a dinâmica da cidade e a relação dos primeiros habitantes – pioneiros com o espaço, fato que gerou grandes debates na década de 1970 por parte da sociedade goianiense e discussões calorosas movidas por alguns pensadores regionais e



defensores da cultura goianiense, a exemplo do escritor José Mendonça Teles que publica em 1988 a obra *Em Defesa de Goiânia*, um livro no qual o escritor reúne uma série de crônicas de sua autoria produzidas na década de 1970, onde reivindicava a Goiânia de outrora, sem trânsito e com os canteiros centrais da avenida Goiás, que foram derrubados para abrir a avenida devido ao aumento do fluxo de veículos. As crônicas de Teles são carregadas de um saudosismo incontido e não deixa de transparecer a sua crítica aos imigrantes que modificaram a paisagem de Goiânia e a constituem a partir de então como um lugar de encontro de múltiplas formações culturais e identitárias.

É nesse ambiente de migração, identidade e novo cenário urbano que buscamos localizar e refletir sobre a produção cinematográfica *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972). O filme apresenta a narrativa de um “caipira<sup>76</sup>” (homem do interior) que é rejeitado na cidade em que morava por sua fama de ser muito azarado. Cansado de ser tratado com repulsa, resolve partir para a cidade grande com o objetivo de ter sorte na vida. No entanto, já na nova cidade – Goiânia, por onde caminhava em passeio de reconhecimento do seu novo espaço, vai acontecendo uma série de infortúnios, a exemplo de batidas repentinas de veículos provocada por uma quebra de sinal, roubo de um banco, brigas, morte em um parque de diversões e fuga de em massa de presos que estavam encarcerados no presídio, ou seja, a calma e a dinâmica da cidade é alterada com a chegada do imigrante. De forma sutil o filme constrói a narrativa da problemática que assola a cidade de Goiânia nos idos da década de 1970.

Não obstante, muitos ao se depararem com o filme, só percebem nele uma produção ingênua e uma mera comicidade. Como cita Beto Leão (1999) ao classificar o filme *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972) como uma produção infeliz no currículo e na vida de João Bennio e complementa dizendo que o filme não passa de “uma comédia ingênua” (LEÃO, 1999, p. 43). No entanto, ao olharmos para *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972), devemos buscar conectar essa produção cinematográfica ao Cinema Novo Brasileiro, pois o próprio Bennio já tinha abordado temáticas sociais quando da produção de *O Diabo Mora no Sangue* (1968) e a intenção principal do Cinema Novo Brasileiro, segundo Maria do Socorro Carvalho (2006), era

---

76 Forma pejorativa de se referir ao homem do campo e do interior que ainda prevalece na linguagem cotidiana no Brasil, e que a desqualificamos como linguagem nominativa e usual.



por meio de “perceptivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos sociais, políticos e culturais” (CARVALHO, 2006, p. 291).

Dessa forma, agiu Bennio buscando resgatar a história do homem do interior goiano que migrava para Goiânia, uma cidade que se constituiu no imaginário do goiano, como cidade dos sonhos e prosperidade. Bennio se conecta diretamente com o movimento do Cinema Novo Brasileiro que fazia “alusão ao passado como elemento relevante para investigação do presente” (CARVALHO, 2006, p. 291). Assim, nominar o filme *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972), de uma “comédia ingênua” é promover um reducionismo na atuação vanguardista de João Bennio em terras goianas, é desprezar e riscar da sua biografia o cárcere que o tentou silenciar.

Certamente o filme tenta demonstrar um ambiente de binarismo e tensões, que se evidenciavam a cada dia em Goiânia. A cidade moderna e planejada só existia no imaginário dos seus primeiros habitantes, com o tempo essa imagética ruía e demonstrava as suas ruturas. Dessa forma, Bennio por meio da linguagem narrativa em meio a tensão da temática da migração que se evidencia de forma pulsante em Goiânia na década de 1970, leva para a tela uma produção cinematográfica que se coloca como instrumento dialógico como preconiza Bakhtin. A saber que “Bakhtin vê a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos outros” (STAM, 1992, p. 12).

*O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972), atua como a voz do imigrante que está na cidade, atuou na sua construção e atuava na sua manutenção, porém o constituem um ser invisível quando não reconhecem a sua presença como partícipe da construção da cidade e de sua manutenção. Só o tornam visível como um problema que contribuiu para a degradação da imagética da cidade modelo. Dessa feita, o filme “necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser “autor” de si mesmo” (STAM, 1992, p. 17).

Dessa forma, Bennio faz uso de imagens da cidade, que são expostas em várias cenas nos dez minutos iniciais do filme, demonstrando que os prédios, as grandes avenidas, o trânsito com toda a sua complexidade de uma cidade de grande porte equiparava Goiânia a uma cidade como outra qualquer. Notadamente ele chama para o embate o escritor José Mendonça Teles, ao contrapor as cenas do cotidiano do goianiense com o saudosismo de Teles que repudiava o



novo cenário urbano de Goiânia, e para o autor de *Em Defesa de Goiânia*, estas imagens representavam a degradação de uma cidade bela e ordeira, que estava encrustada no seu imaginário dos idos da década de 1930 e 1940.

A produção de Bennio, busca levar o receptor da obra a efetuar um olhar mais acurado sobre a produção cinematográfica, buscando identificar e localizar qual o seu lugar na cidade que se apresenta na tela, na intenção de levar o receptor a perceber que “o que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos” (STAM, 1992, p. 17). Assim, em uma perspectiva Bakhtiniana, a narrativa fílmica enquanto linguagem, “reflete, ou melhor, refrata o conjunto do horizonte ideológico do qual ela própria faz parte” (STAM, 1992, p. 23).

A saber que, obra cinematográfica enquanto arte que é “não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico” (STAM, 1992, p. 4). Em síntese, “o cinema pode ser considerado, em parte, a *mise en scène* de situações discursivas reais, como contextualização visual e auditiva do discurso” (STAM, 1992, p. 63). Logo, *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972) coloca-se como um “discurso verbal, portanto, não é uma representação mimética de eventos, mas uma reação aos eventos” (STAM, 1992, p.2 8)

A narrativa presente em *O Azarento, Um Homem de Sorte* (1972), reconstrói de forma carnavalesca e cômica a trajetória do jovem que sai do interior em busca de uma vida melhor. Porém, em meio a comicidade está implícito um resgate histórico da imagética da cidade grande como fonte de toda sorte e o sonho de uma vida melhor. Percebemos que o roteiro da obra demonstra a presença narrativa da “faculdade de reconstruir que significa uma da faculdade que torna o espírito humano capaz de tornar presente o passado; uma faculdade que não se realiza apenas pelo pensamento. Essa faculdade precisa de arte” (RUSEN, 2015, p. 190).

João Bennio, faz uso da sétima arte com maestria, na última cena ele encera com a fala: eu sou o seu novo vizinho! Fala impactante que busca demonstrar que o imigrante chegou à cidade para ficar e transformar o espaço urbano onde ele não é um mero agente passivo.

### **Considerações Finais**

O processo migratório ocorrido em Goiânia desde o início da sua construção em 1933 e ampliado com a marcha para o Oeste e posterior construção de Brasília, ocasionou um crescimento desordenado na capital. A cidade planejada, que buscou ser espelho da



modernidade se desfigurava em meio ao desvelar de um novo tempo, não suportando mais as representações que foram criadas sobre ela. O cenário urbano foi modificado, e seus transeuntes também. O Azaranto, *Um Homem de Sorte* (1972), buscou demonstrar uma nova Goiânia.

Certamente que foi na evocação do cinema enquanto arte que Bennio carregou de sentido a narrativa presente no filme. De forma que, “a ‘atribuição’ da carga de sentido que o narrado adquire mediante o narrar vai além da facticidade do narrado. Ela se insere na representação de um contexto de acontecimentos que possui sentido e significado para o narrador e seus ouvintes” (RUSEN, 2015, p.194).

No entanto, o filme nos possibilita múltiplas leituras no seu processo de recepção como afirma Jorn Rusen quando da construção narrativa. Pois, “o narrar jamais se satisfaz com uma mera reprodução do acontecido – nem poderia satisfazer-se, em sentido estrito, pois o acontecido nunca pode ser narrado integralmente – ele contém sempre uma dose de ficção”. Porém, *O Azaranto, Um Homem de Sorte* (1972), nos possibilita efetuar uma leitura sobre o processo migratório e a construção de Goiânia ao recorrer a cultura história da cidade. Pois, como cita Jorn Rusen a “cultura histórica é o suprássumo dos sentidos constituídos pela consciência histórica humana. Ela abrange as práticas culturais de orientação do sofrer e do agir humano no tempo” (RUSEN, 2015, p. 217)

Não obstante, percebemos que a análise do filme demonstrou que, mesmo de forma não voluntária, a construção narrativa apresentou características conceituais de identidade, cultura histórica e o uso recorrente da linguagem Bakhtiniana. Dessa feita, o processo de recepção dessa obra é um convite a revisitar a experiência histórica da ainda nova cidade.

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BARROS, José D` Assunção. **Igualdade e diferença: construções históricas e imaginárias em torno da desigualdade humana**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2016
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BENNIO, João. **O azaranto, um homem de sorte**. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br>>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- CAMPOS, Itami. A política tradicional em Goiás: 1930 a 1960. In: SOUZA, Dalva Borges (Org.) **Goiás: Sociedade e Estado**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2004.
- CARVALHO, Maria do Socorro. **O cinema novo brasileiro**. Campinas/SP: Papyrus, 2006.



- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade – a era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, M. de; JULIA, D.; REVEL, J. **A beleza do morto: o conceito de cultura popular – a invenção da sociedade**. Lisboa: DIFEL, 1989.
- CHAUL, Nasr Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da “decadência” aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora UFG, 1997.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: DIFEL, 1987.
- DAHER, Tânia. O projeto original de Goiânia. **Revista UFG**, Ano XI, n. 6, jun. 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* Petrópolis/RJ: Vozes, 2014,
- LEÃO, Beto. **Bennio: da cozinha para a sala escura**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1999.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Pedro Ludovico: um tempo, um carisma, uma história**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1990
- NEPOMUCENO, Maria Araújo. **O papel político-educativo de a informação goyana na construção da nacionalidade**. Goiânia: Ed. UFG, 2003.
- NETTO, Pimenta. **Anais do batismo cultura de Goiânia 1942**. Goiânia, 1969.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **História cultural de Goiânia**. Goiânia: Alternativa, 2003.
- PALACIN, Luís. **História de Goiás**. Goiânia: Editora UCG, 1989.
- RUSEN, Jorn. **Teoria da história: uma teoria da história como ciência**. Tradução: Estevão C de Resende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015
- STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.
- STAM, Robert & SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos pos. In: **Teoria contemporânea do cinema**. Volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- TAVARES, Giovana. Divulgação científica e recursos naturais: o papel da Revista Informação Goyana na construção da imagem do estado de Goiás (1917-1935). In: **Anais... I Simpósio de Pesquisa em Ensino e História de Ciências da Terra e III Simpósio Nacional Sobre Ensino de Geologia no Brasil**. UNICAMP, Campinas/SP, p. 235-238, 2007.
- TELES, Mendonça José. **Memórias goianienses I**. Goiânia: Editora UCG, 1986.
- TELES, Mendonça José. **A imprensa matutina**. Goiânia: CERNE, 1989.
- TELES, Mendonça José. **Dicionário de escritores goianos**. Goiânia: Kelps, 2000.



**Os “Braços” da Política e o Edifício “Humano” do Cinema: Perspectivas de um Estudo sobre a Fundação do Cine Teatro Coronel Ribeiro (1944) em Montes Claros/MG e a Trajetória Política do Coronel Philomeno Ribeiro**

Jaílson Dias Carvalho<sup>77</sup>

**Resumo:** O conceito de representação favorece o entendimento das tramas sociais que possibilitaram a consolidação do circuito exibidor de Montes Claros/MG, em especial a fundação do Cine Teatro Coronel Ribeiro (1944), visto que nos permite avaliar a dominação simbólica exercida e propugnada pelos grupos e atores sociais da cidade. No processo de fundação daquele cinema verificou-se que a sala exibidora inaugurada pelo Coronel Philomeno Ribeiro veio ao encontro de determinado anseio de alguns colaboradores do jornal Gazeta do Norte e de determinados estratos sociais do município, qual seja: a construção de um cinema no centro da cidade. Por outro lado, a motivação para a construção do Cine Teatro Coronel Ribeiro revelou traços coronelísticos daquele político. Assim, o poder econômico, a construção dos melhoramentos urbanos com o objetivo de conservar a liderança, a neutralização das resistências dos opositores, e a continuidade do mando político na cidade fizeram parte da estrutura coronelística, na qual o Cel. Philomeno Ribeiro teve um importante papel, e este fato incentivou a fundação do Cine Coronel, aliado a que o cinema era uma indústria lucrativa, e a exibição de filmes, no Brasil, oferecia grandes oportunidades aos exibidores de fitas importadas naquele período.

**Palavras-Chave:** Representação, Coronelismo, Cine Teatro Coronel Ribeiro, Montes Claros/MG

**The “Branches” of Politics and the “Human” Screening Room: Perspectives of a Study about the Foundation of Cine Teatro Coronel Ribeiro (1944) in Montes Claros/MG and the Landowner Coronel Philomeno Ribeiro’s Political Journey**

**Abstract:** The concept of representation helps understand the social relationships that consolidated the cinema circuit of Montes Claros/MG. The foundation of the Cine Teatro Coronel Ribeiro (1944) allows us to evaluate the symbolic domination exerted and defended by social groups and actors of the city. When this cinema was founded by Coronel Philomeno Ribeiro, the downtown location of the screening room reflected the wishes of some collaborators of the Gazeta do Norte newspaper and some social ranks of the city. Although Coronel Ribeiro played an important role in the foundation of Cine Ribeiro, the construction of the cinema revealed the landowner’s political intentions, namely: economic power, urban improvements in order to preserve his leadership, neutralization of the opposition and maintenance of his mandate. The Brazilian film industry was very profitable at that time, and screening imported movies offered great opportunities of succeeding.

**Keywords:** Representation, Coronelism, Cine Theater Coronel Ribeiro, Montes Claros/MG

<sup>77</sup> Doutor e mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Graduado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor de História da Rede Estadual de Ensino de Uberlândia. Email: carvalho\_jailson@yahoo.com.br.



## **Introdução**

Ao adentrar a década de 1930, a adesão de expressivo número de moradores do município de Montes Claros ao novo divertimento – o cinema – tornou-se incontestável. Nesse momento, duas salas de cinema foram responsáveis por aglutinar os espectadores em seus salões de exibições, o Cine Teatro Montes Claros e o Cine MetrÓpole. Porém, o número de poltronas das salas de espetáculos não foi suficiente para abrigar a multidão de espectadores que para elas afluíram. Um fenômeno da assimilação do cinema na cidade verificou-se à época: a popularização da frequência nas salas exibidoras. A forma como tal processo se consolidou constitui objetivo deste artigo.

Nesse contexto, as salas de cinema construídas até aquele momento não representaram, à luz de determinados segmentos culturais, um índice de identificação tanto para si mesmos quanto para averiguar o grau de desenvolvimento econômico do município. Dessa forma, torna-se imprescindível o exame da representação de progresso, movimentada pelos diferentes atores sociais do município, e verificar qual a sua relação com o cinema.

O conceito de representação favorece o entendimento das tramas sociais que possibilitaram a consolidação do circuito exibidor de Montes Claros, visto que nos permite avaliar a dominação simbólica exercida e propugnada pelos grupos e atores sociais da cidade.

## **Representação e Cinema**

O nosso foco, tendo em vista averiguar essas tramas, recaiu sobre os jornais que circularam na cidade. Neles, foram publicadas notas, artigos e crônicas cujo teor era o cinema e as salas exibidoras recém-inauguradas ao longo dos anos. Contudo, ao abordar os jornais e os discursos neles veiculados, determinadas precauções se impõem. Os discursos nos jornais, proferidos pelos diferentes atores sociais e culturais, podem ser interpretados à luz do conceito de representação, no sentido atribuído a este termo por Roger Chartier (1990, p. 13-28; 1991, p. 173-191), pois, ao tratar sobre as salas de cinema, procuraram informar aos seus leitores como deveria ser o comportamento dentro delas e no espaço urbano da cidade; sugeriram a delimitação do público das salas de projeção e a segmentação no seu interior; e, por fim, valeram-se do cinema para fundamentar o índice de progresso de cidade.

O ponto de partida para se entender o conceito de representação, de acordo com Roger Chartier, advém da necessidade de se determinar a maneira pela qual uma realidade social é



construída, pensada, dada a ler, mediante vários registros, pelos atores sociais. As representações, para esse autor, são classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do real. As representações dependem das disposições dos grupos, das classes sociais e/ou dos meios intelectuais e são variáveis e partilhadas. Esses esquemas intelectuais incorporados é que criam as figuras que permitem ao presente adquirir sentido, o outro torne inteligível e o espaço possa ser decifrado. As representações do mundo social, portanto, aspiram à universalidade, porém são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, e, conforme propõe Chartier (1991, p. 17), “há um necessário relacionamento dos discursos proferidos com as posições daqueles que os utiliza”.

Desse modo, as representações podem ser entendidas como discursos que não são neutros: “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (CHARTIER, 1991, p. 17). Elas se colocam no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações, busca-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social. Dessa forma, a noção de representação sinaliza para dois sentidos aparentemente contraditórios, que congregam: “a representação faz ver uma ausência é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa” (CHARTIER, 1991, p. 173-191).

O conceito de representação torna-se pertinente, por exemplo, para entender que, por meio dos discursos veiculados nos jornais, além do cinema e das inaugurações das salas, juntamente com as reformas e as instalações de aparelhos modernos de projeção, a representação de progresso – a cidade reconhecida como “moderna”, “rica”, “cultura”, “civilizada” – em Montes Claros operacionalizou-se e tornou-se ativa. Contudo o crédito concedido à representação pelos indivíduos ou grupos – por exemplo, as salas como fundamento do índice de progresso econômico da cidade – implicou acomodações, conflitos, resultantes das características das próprias salas ou daqueles que as frequentavam.

Nosso objetivo é averiguar os discursos de progresso veiculados pela imprensa montes-clarense (Gazeta do Norte), procurando entender qual o lugar ocupava o progresso e o cinema em tais discursos e como estes dois termos se articulavam. O painel daí resultante permitirá localizar a inauguração do Cine Teatro Coronel Ribeiro e o papel do coronel



Philomeno Ribeiro naquele processo. Assim, o contexto de popularização do hábito de frequentar o cinema fornece o painel conveniente para perceber a movimentação da representação de progresso pelos atores sociais e culturais da cidade.

### **Antecedentes da Inauguração do Cine Theatro Coronel Ribeiro: A Popularização das Salas de Cinema**

A popularização da presença dos espectadores nos cinemas chamou a atenção da firma Viúva Paculdino & Filhos para a necessidade de uma nova sala exibidora na cidade. Em agosto de 1943, o jornal *Gazeta do Norte* publicou a notícia do início da construção do Cine Ipiranga, e de que o nome do cinema estava previamente escolhido, igualmente, o local – a rua Mello Vianna no bairro Morrinho – e o público para o qual se destinava esta sala exibidora. Este cinema deveria atender aos frequentadores da parte sul da cidade que afluíam aos “cinemas centrais” da empresa (*Gazeta do Norte*, n. 1413, 29 de agosto de 1943, p. 4). O surgimento do Cine Ipiranga suscitou, junto ao jornal *Gazeta do Norte*, um debate inicial sobre das condições das salas de cinema da cidade e se prolongou após o surgimento do Cine Cel. Ribeiro, com repercussões que foram além da inauguração das salas e diziam respeito à maneira pela qual a elite cultural e política da cidade se relacionava com os segmentos populares.

O local escolhido para a construção do Cine Ipiranga, a rua Mello Vianna, era o bairro Morrinho, que, de fato, havia se tornado um bairro populoso, sobretudo em decorrência da estação ferroviária. Em 1934, o censo municipal da cidade apontava o bairro Bonfim – posteriormente, chamado de Morrinho – como o mais populoso, com um total de 273 casas edificadas e uma população de 1.102 almas. A rua Dr. Veloso aparecia como a primeira rua mais populosa da parte central do município, com 100 edificações e uma população de 662 pessoas<sup>78</sup>. A rua Mello Vianna e o bairro Bonfim são retratados, no censo municipal da prefeitura, como a “parte sub-urbana da cidade de Montes Claros<sup>79</sup>”. A partir do estudo de Simone Narciso Lessa, que trata, dentre outras coisas, sobre a instalação da estação ferroviária na cidade, podemos afirmar que o terminal ferroviário estendeu a área do subúrbio ao longo das vias férreas que o circundavam (LESSA, 1993, p. 98). O reconhecimento do bairro como

---

<sup>78</sup> APMC. 41.01.06/000.001. Recenseamento da área urbana e suburbana da cidade de Montes Claros em maio de 1934. [Administração Pública de Montes Claros- Base de Dados do DPDOR-UNIMONTES]. Acervo digitalizado do Arquivo da Câmara Municipal de Montes Claros.

<sup>79</sup> Optamos por preservar a grafia da época na qual os documentos, crônicas e artigos foram escritos.



subúrbio é significativo, visto o modo pelo qual aquela região foi representada nos documentos oficiais, e este fato dificultou o acesso dos moradores aos equipamentos urbanos, como a instalação da energia elétrica e a urbanização daquela parte da cidade<sup>80</sup>.

Após a publicação da notícia da construção do Cine Ipiranga, o *Gazeta do Norte* divulgou uma carta assinada por O. N., que afirmava ser um leitor do jornal. O. N. constatou que os montes-clarenses tinham uma grande paixão pelo cinema, contudo a exiguidade e deficiência das casas de espetáculos da cidade precisavam ser solucionadas. Notava-se uma corrida dos moradores para as sessões de cinema, e as duas salas não eram suficientes para acolher a “multidão” que para ali acorria. De acordo com O. N., o desconforto não era menor somente para aqueles que não conseguiram um lugar; os empurrões, os atropelos, e a ginástica daqueles que esperavam no interior do salão de exibição demonstravam a:

Inadiável necessidade da construção – não de um pequeno cinema de arrabalde – mas de uma ampla, confortável e moderna casa de diversões no centro da cidade que, dia a dia se firma no conceito de uma das mais progressistas e ricas da terra mineira (GAZETA DO NORTE, n. 1414, 02 de setembro de 1943, p. 1).

A referência de que a cidade “se firma no conceito de uma das mais progressistas e ricas da terra mineira” pode ser interpretada como uma representação que enxergava, no desenvolvimento econômico da cidade, o motivo para a construção de uma ampla e moderna casa de diversões. No entanto, apesar de esse desenvolvimento ser tão apregoado, não proporcionou a resolução do problema da ampliação da rede de energia elétrica da cidade. O discurso do jornal apresentava uma cidade “progressista” e “rica”; a prática, porém, expunha que acesso aos equipamentos urbanos era restrito aos moradores do centro<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> O contrato de iluminação pública da cidade de Montes Claros, por exemplo, definiu o centro da cidade como sendo a sua prioridade, e não soaria estranho que a construção de um cinema no bairro Morrinho ou Bonfim causasse tamanha polêmica junto ao jornal *Gazeta do Norte*, e suscitasse o debate sobre as condições das salas exibidoras do município.

<sup>81</sup> A carta enviada pelo leitor O. N. ao periódico *Gazeta do Norte* é significativa, também, do modo pelo qual determinado segmento cultural compreendia o cinema. O sentido atribuído ao cinema por este grupo revela que existia uma paixão por ele, impossibilitada devido à exiguidade e deficiência das salas. As salas não proporcionavam conforto, logo, deveria ser construída uma ampla e confortável casa de diversões no “centro da cidade” e não no bairro Morrinho com o Cine Ipiranga, “um pequeno cinema de arrabalde”. Para o leitor do *Gazeta do Norte*, a construção de uma ampla sala primava-se pela urgência, pois era um “problema da vida social” da cidade. O “premente problema da vida social da cidade” se relacionava diretamente com a constatação de uma crônica da “Vida social” do jornal *Montes Claros*, datada de 1919, segundo a qual, o cinema no município teria um destino “elevado e nobre” de concorrer para o “congraçamento da vida social” da cidade (MONTES CLAROS, n. 43, 08 de março de 1919, p. 3).



Parece acertado que a condição atribuída ao cinema – deve ter um destino “elevado e nobre” –, concomitante a um desejo de distinção (que será apresentado mais adiante), permite explicar as críticas sobre as deficiências das salas exibidoras da cidade. Interessante assinalar que a empresa Viúva Paculdino & Filhos respondeu ao leitor O. N. as críticas advindas a ela em duas oportunidades (GAZETA DO NORTE, n. 1415, 05 de setembro de 1943, p. 1)<sup>82</sup>.

Nota-se nas duas cartas uma sutileza ao tratar sobre a presença do público e as deficiências nas salas de cinema da cidade. Em 1948, o debate sobre as condições das salas e a frequência do público guardou outro tom. Nessa data, o Cine Ipiranga e o Cine Cel. Ribeiro estavam em funcionamento; ambos são de 1944. Uriel Santiago, colaborador do jornal Gazeta do Norte, redigiu uma crônica, em 1948, intitulada de “Cinema, doce martírio...”. Nela, categórico, assegurou que havia determinados aspectos dos cinemas locais que constrangiam e recomendavam “pessimamente” os seus recintos: a “falta de seleção dos frequentadores, mesmo nas sessões domingueiras”. A falta de seleção dos espectadores tornou-se mais clara a partir do seu relato sobre um ocorrido numa das salas de espetáculos da cidade:

Há dias, uma senhora, ricamente trajada, veio o lugar a seu lado, ocupado por um ajudante de caminhão, maltrapilho e sujo de óleo e o que é pior, com um odor nauseabundo e insuportável. Não podendo mudar de lugar, pois o cinema estava cheio, teve de retirar-se ao começar a sessão. Em matéria de mau cheiro então, são uma lastima os cinemas em certos dias. Quando não vem das privadas laterais, como se verifica em um deles, verdadeiros focos a desafiarem a complacência da Saúde Pública, emanam dos pés de alguns frequentadores pouco asseados, martirizando a plateia até o fim do espetáculo (GAZETA DO NORTE, n. 1115, 26 de setembro de 1948, p. 1).

O cronista constatava, nestes trechos, que, nos cinemas da cidade, deveria haver uma maior segmentação, pois a falta de seleção dos espectadores os recomendava “pessimamente”. O seu relato de um fato ocorrido numa das salas indica a quem se dirigia com as críticas: o seu público leitor “ricamente trajado”, que não suportava conviver com os diferentes estratos sociais que emergiam em decorrência do crescente processo de urbanização que se observava

---

<sup>82</sup> Temos, nas cartas da empresa Viúva Paculdino & Filhos e do leitor O. N., duas posições diferenciadas a respeito da construção de um cinema na cidade e, conseqüentemente, do público ao qual se destinavam as salas. A empresa desejava segmentar o público. No cinema de bairro, o Cine Ipiranga, um autêntico “cinema popular”, os espectadores seriam constituídos pelos moradores da parte sul da cidade, ou seja, pelo proletariado, na atribuição da empresa, ou operariado. O leitor O. N. tinha um ponto de vista diferente, que segmentaria o público da mesma maneira. A construção de um cinema na cidade deveria levar em conta os diversos espectadores que afluíam ao cinema; todavia, uma casa de diversões digna desse nome deveria ser ampla, confortável e moderna e edificada no centro da cidade, logo, o público dos bairros longínquos não a frequentaria, se levarmos em conta que o argumento para a construção do Cine Ipiranga era a afluência desses moradores aos cinemas centrais da empresa.



na cidade. Denota, também, que o costume dos moradores deveria mudar, pois, para frequentar o cinema, o espectador precisava se vestir bem, e cuidar do seu asseio, que tanto poderia significar os cuidados com a higiene pessoal quanto o alinho e a elegância.

O que se observa, na fala do cronista Uriel Santiago, são os traços da representação travada em torno, ou seja, nas crônicas e documentos oficiais, e dentro das salas de cinema da cidade, que dependeram, por outro lado, do crédito concedido a ela e que permitiam avaliar o ser-percebido que um indivíduo ou grupo construiu e propôs para si e para os outros. De acordo com Pierre Bourdieu (2008):

[...] a **representação** que os indivíduos e os grupos exibem **inevitavelmente** através de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social. Uma classe é definida tanto por seu **ser-percebido** quanto por seu **ser**, por seu consumo – que não tem necessidade ser **ostensivo** para ser simbólico – quanto por sua posição nas relações de produção (mesmo que seja verdade que esta posição comanda aquele consumo) (BOURDIEU, 2008, p. 447, grifos originais).

Depreende-se que o crédito concedido à representação pelo segmento mais abastado da cidade não facultou que esse agrupamento se identificasse no interior e com as salas de cinemas construídas na cidade, ou, dito de outra forma, as salas não lhe convieram como espaço de identificação e de distinção. O caminho foi indicado. As salas deveriam representar o ritmo do progresso econômico da cidade; porém, novos atores sociais, imprevistos, “maltrapilhos”, “sujos de óleo”, irromperam dentro delas, denotando que requeriam visibilidade, o seu lugar na história ou, melhor, queriam simplesmente assistir à fita de cinema até o fim do espetáculo.

Em Montes Claros, a construção do Cine Ipiranga destinava-se a um público específico. Notou-se, igualmente, que os espaços públicos, como a praça da Matriz, recebia a manifestação de grupos carnavalescos ou festas religiosas, sendo que determinadas festividades transcorridas naquele lugar não se concretizavam sem que o ambiente urbano, como o coreto e suas imediações, fossem reservados para as “famílias” e os “diversos jovens e cavalheiros da elite social” da cidade (GAZETA DO NORTE, n. 83, 7 de fevereiro de 1920, p. 1)<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Importa observar, ainda, que o Cine Ipiranga foi inaugurado em 15 de agosto de 1944; comportava mais de 500 espectadores e exibiu, na sua estreia, complementos e jornais de atualidades e o longa “Desfile triunfal” (Gazeta do Norte, n. 1525, 7 de setembro de 1944, p. 4). O jornal Gazeta do Norte elogiou o empreendimento executado pela firma Viúva Paculdino & Filhos, demarcando a sua necessidade, visto que a cidade era “moderna e grande”. Afirmou, também, que o Cine Ipiranga se destinava “especialmente para o operariado” montes-clarense, sendo que, no dia da inauguração, o salão de projeções estava repleto, e os espectadores foram unânimes em seus elogios e no reconhecimento de que o cinema representava um “grande melhoramento” para a cidade (GAZETA DO NORTE, n. 1520, 20 de agosto de 1944, p. 1).



Importa observar, ainda, que o Cine Ipiranga foi inaugurado em 15 de agosto de 1944; comportava mais de 500 espectadores e exibiu, na sua estreia, complementos e jornais de atualidades e o longa “Desfile triunfal” (GAZETA DO NORTE, n. 1525, 7 de setembro de 1944, p. 4). O jornal Gazeta do Norte elogiou o empreendimento executado pela firma Viúva Paculdino & Filhos, demarcando a sua necessidade, visto que a cidade era “moderna e grande”. Afirmou, também, que o Cine Ipiranga se destinava “especialmente para o operariado” montesclarenses, sendo que, no dia da inauguração, o salão de projeções estava repleto, e os espectadores foram unânimes em seus elogios e no reconhecimento de que o cinema representava um “grande melhoramento” para a cidade (GAZETA DO NORTE, n. 1520, 20 de agosto de 1944, p. 1).

Ademais é significativo, entretanto, o fato de que não haja relatos publicados sobre o Cine Ipiranga. O Sr. Osmar Luís Santos asseverou, em entrevista, que começou a trabalhar nesse cinema aos oito anos de idade, durante o ano de 1952, na qualidade de auxiliar técnico-operador do Cine Ipiranga. O público que o frequentava, de acordo com o seu relato, era o “povo simples”; “dava movimento, o preço do ingresso era mais baixo”<sup>84</sup>, assegurou o técnico-operador. A Senhora Maria Ierenice Sindeaux Ribeiro, por sua vez, começou a trabalhar na bilheteria do Cine Ipiranga no início dos anos 1960 e relatou que o cinema era frequentado pelo:

[...] pessoal que trabalhava na Central do Brasil, aqueles funcionários da Central do Brasil frequentavam bastante, era assíduo lá. Tinha uma casa suspeita ali na rua São Paulo, as mulheres frequentavam muito, as raparigas. Entendeu como é que é? O Cine Ipiranga tá aqui e a rua era aqui. A vida noturna era aqui [próxima do cinema]. Essas mulheres frequentavam constantemente. Toda noite tinha muitas delas lá. Não tinham outro lugar para elas irem, nê? (Maria Ierenice Sindeaux Ribeiro em 7 jan. 2009).

Além de prostitutas e funcionários da Central do Brasil que frequentavam o Cine Ipiranga, a bilheteira do cinema citou, ainda, o grupo constituído por caminhoneiros, policiais, fiscais da prefeitura e das distribuidoras dos filmes, além de carregadores de caminhão. De fato, próximo ao Cine Ipiranga, foram construídas diversas moradias – alojamentos – destinadas aos operários da Central do Brasil. A região em torno do Cine Ipiranga, mais conhecida, após a inauguração da estação férrea, como o “pátio da estação”, teve, e ainda tem, em suas cercanias,

---

<sup>84</sup> Entrevista realizada com o Senhor Osmar Luís Santos em 5 mai. 2009.



o funcionamento do Ferroviário Futebol Clube, iniciativa dos funcionários da Central do Brasil<sup>85</sup>.

Nas diversas ruas abertas após a construção da estação ferroviária, em 1926, e próximo ao Cine Ipiranga, foram erguidas moradias baratas, que foram sendo aproveitadas como lupanares, bares e boates ao longo dos anos 1940 e 1950. Os relatos dos escritores locais indicavam que, nas primeiras décadas do século XX, a zona de meretrício da cidade localizava-se na região central, atrás da Igreja da Matriz (PAULA, 2007, p. 50; ANJOS, 1979, p. 138). A partir das novas ruas que se despontaram em detrimento do ramal férreo, a zona boêmia transferiu-se para os arredores da Catedral, também no centro.

No início dos anos 1950, houve uma pressão de parte das autoridades religiosas para que a zona boêmia fosse transferida (VIEIRA, 2009). Os baixos preços dos imóveis e dos aluguéis; a desenvolvida circulação de pessoas; o frutuoso comércio que se verificou nas proximidades da estação ferroviária conjuntamente à inauguração da nova rodoviária nos anos sessenta; o prestígio exercido pelos diferentes segmentos para que houvesse a transferência da zona boêmia do centro, configuraram-se como os motivos que favoreceram a permanência da zona de meretrício no bairro Morrinho, o que se tornou um problema para cuja solução as autoridades municipais debateram<sup>86</sup>.

O desejo da firma Viúva Paculdino & Filhos estabelecia que os moradores da zona sul da cidade, sobretudo do bairro Morrinho, não afluíssem aos cinemas centrais e, para tal fim, o Cine Ipiranga deveria se tornar um cinema popular. O exame da configuração do bairro nas imediações do cinema mostra que o público dessa sala de diversões era constituído pelo “povo simples”, na acepção do Sr. Osmar Luís Santos, pelos funcionários da Central do Brasil, pelas “mulheres livres”, de acordo com os jornais, que habitavam o bairro, dentre outros estratos sociais. A inauguração do Cine Cel. Ribeiro, em 1944, indica, por outro lado, que esta sala de diversões pretendia atingir outros agrupamentos urbanos. O seu proprietário era o Cel.

---

<sup>85</sup> Confira a crônica do jornalista Felipe Gabrich, (JORNAL DE NOTÍCIAS, n. 54441, 29-30 de março de 2009, p. 2). Com o registro acerca da região que compreendia o “pátio da estação” entre os anos 1950 e 1960.

<sup>86</sup> Confira cinco notícias publicadas no jornal Diário de Montes Claros a respeito: das precárias condições da rua Mello Vianna; a zona boêmia na região do Morrinho; a proposta de urbanização do bairro a ser executada pela Associação Regional dos Engenheiros e Arquitetos (AREA); o meretrício na zona sul; e o cadastro das “mulheres livres”; n<sup>os</sup>: 619, ano V, 07 de agosto de 1966, p. 1 e 10; 713, ano V, 4 de abril de 1967, p. 1; 839, ano VI, 30 de janeiro de 1968; 852, ano VI, 03 de março de 1968, p. 8; 854, ano VI, 07 de março de 1968, p. 6.



Philomeno Ribeiro, e a sua incursão pelo ramo da exibição em Montes Claros constitui uma particularidade que será examinada a seguir.

### **Coronelismo e Cinema**

Diferentemente do Cine Ipiranga, cujo nome e público haviam sido previamente definidos, e que se destinava a ser um cinema popular ou de arrabalde, o nome do Cine Teatro Coronel Ribeiro foi escolhido mediante concurso realizado pela ZYD7 Rádio Sociedade Norte de Minas. Tendo em vista uma melhor ordem na exposição, o público ao qual se designava o Cine Cel. Ribeiro será examinado mais adiante. A imprensa escrita, no período, perdia a primazia na condução do processo de escolha do nome do cinema em detrimento de outro veículo de difusão das informações recentemente instalado na cidade, o rádio.

A praça Cel. Ribeiro (antiga praça São Sebastião), local na qual foi edificado o Cine Teatro Coronel Ribeiro, tinha uma conotação especial para os moradores da cidade. Era no seu entorno que as autoridades políticas e religiosas em visita à cidade recebiam as boas-vindas dos cidadãos e os calorosos abraços de despedida. Estava prevista a construção de uma igreja, para São Sebastião, na praça Cel. Ribeiro. A praça foi improvisada pelas crianças como campo de futebol antes do surgimento do Cine Coronel Ribeiro (VIANNA, 2007, p. 184-185). Em 1919, a praça São Sebastião recebeu a alcunha de praça Coronel Ribeiro, em homenagem ao industrial coronel Francisco Ribeiro, político responsável por introduzir na cidade o benefício da luz elétrica em 1917.

Diante do exposto, o que se pretende focar sobre a praça Coronel Ribeiro, local designado para a edificação do cinema, é que este espaço não foi escolhido ao acaso. Seus organizadores aproveitaram-se do princípio simbólico de que a praça se revestia para os moradores e conferido devido à homenagem ao industrial Francisco Ribeiro, e edificaram o Cine Coronel Ribeiro, que deveria ser o novo lugar de lazer da cidade.

Se o Cine Ipiranga representou um “grande melhoramento”, de acordo com o periódico Gazeta do Norte, as expressões atribuídas por este jornal, ao surgimento do Cine Teatro Coronel Ribeiro, notabilizaram-se pela grandiloquência das palavras. Esse cinema era visto como um empreendimento “majestoso”, uma casa de diversões “moderna e confortável”, detentora de um “moderníssimo” aparelhamento e sistema de luz e sonoro (GAZETA DO NORTE, n. 1527, 14 de setembro de 1944, p. 1; n. 1549, 30 de novembro de 1944, p. 1).



A gerência do cinema coube ao senhor Mario Machado Lunardi. A construção do “magnífico cinema”, conforme atribuição do jornal Gazeta, esteve sob o encargo “moral e econômico” do coronel Philomeno Ribeiro. A magnitude do empreendimento em números chamou a atenção do jornal. O custo total da obra e das instalações foi de “Um Milhão de Cruzeiros”; a largura do cinema compreendia 21 metros com capacidade para 1.200 espectadores (GAZETA DO NORTE, n. 1549, 30 de novembro de 1944, p. 1)<sup>87</sup>.

O Cine Teatro Cel. Ribeiro foi inaugurado em 05 de dezembro de 1944 e exibiu uma película da Universal, “Epopéia da alegria” (GAZETA DO NORTE, n. 1550, 08 de dezembro de 1944, p. 1). O senhor Mario Machado Lunardi, sócio-proprietário do cinema, encarregou-se de fazer um discurso que foi lido durante as festividades do evento inaugural e integralmente publicado no Gazeta do Norte. A publicação do discurso nas páginas do jornal demonstra o profundo apreço que determinado segmento cultural devotara ao cinema. Traços daquele que seria o público dessa sala exibidora estão expressos no início da fala do gerente: o cinema destinava-se ao uso da “fina e nobre sociedade montes-clarense” (GAZETA DO NORTE, n. 1553, 14 de dezembro de 1944, p. 1).

Dois anos após a inauguração do Cine Cel. Ribeiro, o jornal Gazeta do Norte publicou a “alocução” do sócio-gerente do cinema e nada foi anunciado sobre o Cine Ipiranga, que também completava dois anos de aniversário. No discurso do segundo aniversário do Cine Cel. Ribeiro, temos um maior detalhamento acerca do público que o frequentava. O cinema era destinado ao segmento genérico intitulado de o “povo da cidade”, do “viajante vindo a este centro, em intercâmbio comercial”; também o era do “visitante que vem em viagem de recreio”, e da “mocidade” e da “infância” (GAZETA DO NORTE, n. 1776, 25 de dezembro de 1946, p. 1-2). Não se observou a referência a operários ou proletários nos discursos de aniversário do Cel. Ribeiro, pois para este grupo já havia o Cine Ipiranga.

Sobressai-se no pronunciamento do sócio-gerente Mario Machado Lunardi, no dia da inauguração do Coronel Ribeiro, o papel que se atribuiu ao coronel Philomeno Ribeiro no empreendimento de construção do cinema e que representava sua atuação política na cidade. O

---

<sup>87</sup> O cinema teria um “bar” e sala de espera. O Cine Coronel Ribeiro era uma obra detentora também de um palco com “proporções regulares” e com dois palcos laterais “de modo a se poder representar as modernas peças com “plateaux” simultâneos”, assegurara entusiasticamente o Gazeta do Norte.



gesto do coronel Philomeno Ribeiro, em financiar a construção do Cine Coronel, foi ressaltado como um “preito de justiça e de gratidão”. Sua figura, exaltada como “altamente progressista”. Mario Lunardi assegurou, extasiado, que a personalidade moral do político e exibidor coronel Philomeno Ribeiro e os “feitos beneméritos” que realizou na cidade, o cinema foi apenas um deles, “seria obra de uma monografia”.

O papel do coronel Philomeno Ribeiro, na edificação do Cine Coronel, foi reiterado como fundamental; o seu apoio “moral e material” constituíram, de acordo com Mario Lunardi, fazendo jus a uma metáfora, a “pedra angular, a alma potente” da construção do cinema que se afigurava – e mais uma vez a representação de progresso foi operacionalizada no plano do discurso – como “um índice a mais na civilização e progresso de Montes Claros”. O sócio-gerente do cinema concluiu o seu discurso, exaltando o coronel Philomeno Ribeiro dos Santos como o “maior bemfeitor contemporâneo de Montes Claros” (GAZETA DO NORTE, n. 1553, 14 de dezembro de 1944, p. 1).

Assim assinaladas determinadas características do discurso do sócio-gerente, cabe indagar: o que teria motivado o coronel Philomeno Ribeiro a se enveredar pelo ramo da exibição? O teor do discurso de Mario Machado Lunardi sugere traços da política coronelística perpetrada pelas lideranças da cidade? São essas indagações que nos propomos responder e que orientam nossa exposição.

Na sua juventude, o Coronel Philomeno Ribeiro teve os seus negócios relacionados com os jogos de azar e casas noturnas (NASCIMENTO, 2001, p. 33). No início dos anos 1920, chegou a apadrinhar o salão de bilhar recém-inaugurado da casa de diversões “Ponto Chic”, no centro da cidade de Montes Claros (GAZETA DO NORTE, n. 130, 01 de janeiro de 1921, p. 01). O cinema não parece ter sido um negócio estranho à sua família – o seu irmão, Francisco Ribeiro, possuiu uma sala de espetáculos em 1918, o Cinema Recreio – ou aos seus inumeráveis afazeres.

Causas mais diretas e menos aparentes parecem ter norteado a entrada do coronel Philomeno Ribeiro no ramo exibidor. Tornou-se evidente que havia um maior fluxo regular de películas na cidade nos anos 1940, decorrente da inauguração da estrada de ferro a partir de 1926. Na década de 1910, sobretudo durante a atuação do irmão do coronel Philomeno, o industrial Francisco Ribeiro, à frente do Cinema Recreio (1918), e também de outros exibidores,



como Joaquim Rabelo Junior (Cocó), proprietário do Ideal Cinema (1917), o fluxo regular de filmes esteve à mercê de contratempos, tais como: a qualidade dos filmes exibidos e o seu transporte; a irregularidade da distribuição dos filmes impressos em decorrência da alta do câmbio provocada pela eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918)<sup>88</sup>.

No final dos anos 1930 e meados dos anos 1940, procederam-se a determinadas reformas nos cinemas da cidade, e houve um visível acréscimo do número de poltronas nas salas de projeção, fato esse provocado pela maior popularização do hábito de frequentar o cinema pelos montes-clarenses, conjugado ao preço dos ingressos, considerados baixos e atrativos, se comparados com o salário mínimo no início dos anos 1940<sup>89</sup>. Por fim, a construção do Cine Cel. Ribeiro vinha ao encontro de um anseio de um determinado segmento, que tornou público, por meio das páginas do jornal Gazeta do Norte, o seu desejo pela construção de uma casa de diversões ampla e confortável no centro da cidade.

A fortuna do Coronel Philomeno Ribeiro, a sua liderança frente à direção política do município e a iniciativa para os negócios promissores constituíram outros fatores motivadores de sua atuação no ramo da exibição de filmes na cidade. O Coronel Philomeno Ribeiro soube capitanear a fortuna que lhe coube administrar fosse dos seus sobrinhos menores de idade ou proveniente das propriedades da família, e a reverteu no aumento de sua fortuna pessoal e na influência exercida sobre inúmeros indivíduos ao longo de 30 anos de atuação política na cidade. Em 1924, por exemplo, organizou a firma Ribeiro & Spier, que ficou encarregada de concluir o trecho de cinco a seis quilômetros de estrada de ferro entre Bocaiuva e Montes Claros (NASCIMENTO, 2001, p. 35-36). O contingente de trabalhadores envolvidos na construção deste empreendimento foi expressivo.

---

<sup>88</sup> Para se ter uma ideia da distribuição dos filmes na cidade, atente-se para o fato de que a filial da distribuidora norte-americana Fox Film Co. foi instalada no Brasil em 1915, sendo que a primeira “sessão Fox” exibida em Montes Claros deu-se em 1922 no Cine-Theatro Renascença. (SOUZA, 2004, p. 96-97; CARVALHO, 2009, p. 30-31).

<sup>89</sup> A popularização do hábito de frequentar o cinema esteve impossibilitada, dentre outros motivos, na década de 1920, e boa parte de 1930, devido ao contrato de exclusividade de exploração do ramo cinematográfico e teatral estabelecido entre os proprietários do Cine-Theatro Renascença, em 1922, com a prefeitura, e renovado em 1926 pelos novos proprietários deste cinema. Esse contrato foi mantido, posteriormente, pela prefeitura com a firma Viúva Paculdino & Filhos à frente do Cine-Theatro Montes Claros e vigorou até os anos finais da década de 1930, ocasião em que foi inaugurado o Cine Metrôpole.



A favor do Coronel Philomeno Ribeiro estava, além da concessão do trecho destinado a ele pelo governo federal, a exploração de um armazém para o fornecimento de gêneros alimentícios aos operários. Outro fator motivador da atuação do Coronel Philomeno Ribeiro, no ramo da exibição, deve-se ao fato de que o cinema era um melhoramento realizado pelo coronel na cidade e ressaltado no pronunciamento do sócio-gerente do Cine Coronel Ribeiro.

Nesse contexto, de acordo com Vitor Nunes Leal, não se deve imputar aos coronéis uma falta de espírito público ou um certo “desvelo pelo progresso” de parte deles em relação aos municípios onde moravam. Ao contrário, é “ao seu interesse e à sua insistência que se devem os principais melhoramentos do lugar”. Vários foram as benfeitorias introduzidas no município graças à atuação da figura do coronel, e todas elas, de acordo com Leal, tinham por objetivo a construção ou conservação da posição de liderança do coronel na localidade onde vive:

[...] A escola, a estrada, o correio, o telégrafo, a ferrovia, a igreja, o posto de saúde, o hospital, o clube, o campo de *foot-ball*, a linha de tiro, a luz elétrica, a rede de esgotos, a água encanada -, tudo exige o seu esforço, às vezes um penoso esforço que chega ao heroísmo. É com essas realizações de utilidade pública, algumas das quais dependem só do seu empenho e prestígio político, enquanto outras podem requerer contribuições pessoais suas e dos amigos, é com elas que, em grande parte, o chefe municipal constrói ou conserva sua posição de liderança (LEAL, 1975, p. 37).

Tendo presente os exemplos de benfeitorias introduzidas pelos coronéis, importa citar que o discurso de Mario Machado Lunardi reitera a figura do Cel. Philomeno Ribeiro como o “maior bemfeitor contemporâneo” da cidade. O sentido que confere à construção do cinema (“índice a mais na civilização e progresso de Montes Claros”) se ajusta à atribuição dada pelos diferentes segmentos sociais à instalação dos equipamentos urbanos. Ou, dito de outra forma, transparece, nos discursos dos jornais, que o cinema era tão ou mais importante para a vida social da cidade quanto foi a energia elétrica, ou a água encanada. O cinema era um melhoramento, ou seja, fazia parte de uma prática na qual o Cel. Philomeno Ribeiro se apoiou, tendo em vista construir ou conservar a sua liderança na cidade, e era algo mais, uma indústria, um investimento, um campo aberto para o ganho<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> O exibidor brasileiro de filmes importados é aquele que também se beneficia do fato de que o produto estrangeiro que comercializa chega ao mercado nacional testado em seus países de origem. A publicidade do filme estrangeiro já vem formulada; o público e as salas às quais se destinam o produto fílmico foram previamente testados. O resultado é um “exibidor letárgico”, que não participa dos riscos da produção, conforme assinala Jean-Claude Bernardet (1979, p. 15). Era esse o cenário como o qual o exibidor Cel. Philomeno Ribeiro se deparou na década



Nesse contexto, a classificação estabelecida por Evelina Antunes F. de Oliveira para se referir à divisão dos grupos e facções políticas em Montes Claros, permite-nos, também, entender a atuação do Coronel Philomeno Ribeiro no setor da exibição. A autora divide os grupos/facções na cidade entre “liberais” ou “partido de cima”, cujos membros eram mais favoráveis à indústria; e os “conservadores” ou “partido de baixo”, que estariam mais ligados aos tradicionais criadores e comerciantes de gado. Evelina Antunes F. de Oliveira alerta para o fato de que esta classificação só pode ser feita “em termos de tendência”, ou seja, em ambos os grupos são encontradas famílias ligadas às mesmas atividades (OLIVEIRA, 2000, p. 41).

A família Ribeiro esteve ligada ao “partido de cima”; o Coronel Francisco Ribeiro era um rico industrial, cujo negócio principal era setor do algodão, o seu beneficiamento e a fabricação de tecidos. Não seria demasiado enfatizar que o cinema não constituiu algo estranho aos negócios da família Ribeiro ou ao Cel. Philomeno Ribeiro. O cinema era uma indústria lucrativa e contribuiu para reafirmar o poder que o coronel já possuía no município.

Parece acertado que a prática do Cel. Philomeno demonstra, ainda, que a sua atuação no ramo da exibição era uma maneira de adaptação ou de integração da elite em diversos setores econômicos que despontaram na cidade em virtude das transformações urbanas operadas, sobretudo, pela crescente urbanização e modernização em curso na cidade durante os anos 1930 e consolidada na década de 1950.

Ademais, em 1934, havia 5,2 moradores por lares na cidade, ao passo que, dezessete anos antes, a cifra não ultrapassava 4,4 indivíduos por lares<sup>91</sup>. Se, por um lado, esse dado

---

de 1940, ao iniciar-se no ramo da exibição, e deve, também, ter motivado a sua atuação no setor da projeção de imagens.

<sup>91</sup> Cerca de 10 anos após a instalação da energia elétrica, o “Álbum de Montes Claros”, editado com o intuito de homenagear os “Factores economicos do progresso” da cidade, afirmava que, naquela data, 600 “casas” usufruíam daquela inovação. Mediante uma projeção, percebe-se que, entre 1917 e 1934, ou seja, em 17 anos, houve um acréscimo de 1.107 novos lares na cidade, a uma razão de 118% de aumento. O total de habitantes, em 1917, era 4.193 indivíduos. O censo municipal de 1934 apresenta a cifra de 10.800 pessoas na cidade. Nesse intervalo de um pouco mais de uma década e meia, a cidade contou com 6.624 novos moradores, a uma razão de 158% de aumento. Ainda que os dados sejam precários, é possível afirmar que, em 1917, havia 4,4 moradores por lares na cidade. Ao passo que, 17 anos mais tarde, havia na cidade 5,2 moradores por lares. A diferença pode ser pequena, mas já sinaliza para um decréscimo habitacional e para o restrito acesso aos equipamentos urbanos, como a luz elétrica, visto que o índice de ampliação das moradias não acompanhou o de crescimento populacional, questão agravada pelo fato de que, a partir dos anos 1930, a Usina Elétrica do Cedro não respondia mais pela demanda de energia existente na cidade (VIANNA, 2007, p. 85); APMC. 41.01.06/000.001. Recenseamento da área urbana e suburbana da cidade de Montes Claros em maio de 1934. [Administração Pública de Montes Claros- Base de Dados do DPDOR-UNIMONTES]. Acervo digitalizado do Arquivo da Câmara Municipal de Montes Claros. O



sinaliza para um decréscimo habitacional provocado pelo crescimento demográfico, por outro, revela que, na década de 1930, se prenunciava a urbanização na cidade, já observada em finais dos anos 1920, com a abertura de novas ruas, praças, avenidas e com a inauguração de prédios públicos.

Sem cair no equívoco de que uma época supera a outra, importa registrar que a arrecadação da prefeitura de Montes Claros manifesta parte do processo de urbanização em curso no município<sup>92</sup>. Em 1927, a arrecadação municipal era mais que o triplo do valor da receita de 1918. Um dos fatores responsáveis por essa condição foi a inauguração da estrada de ferro, com o seu forte poder de atração dos investimentos que se seguiram na cidade. Nesse período, verificou-se a instalação de duas agências bancárias em 1926 e duas outras inauguradas no ano seguinte, além da abertura de casas comerciais e armazéns. A receita da prefeitura em 1937 era quase cinco vezes o valor arrecadado em 1927. Nota-se que, nessa década, a cidade contou com uma diversificação das funções e ocupações advinda, principalmente, do comércio. Não se observou a expansão da rede ferroviária na direção da cidade de Monte Azul, mais ao Norte de Minas, e, por quase duas décadas, a cidade centralizou os investimentos e as oportunidades de negócios, sendo “a ponta dos trilhos” da estrada de ferro até 1945.

Ademais, o levantamento a respeito dos indicadores de comércio, indústria e serviços em Montes Claros e Minas Gerais, entre 1940 e 1980, estabelecido por Evelina Antunes F. de Oliveira, aponta que, entre 1940 e 1960, foi o comércio que dinamizou a economia local. Proporcionalmente, o número de empregos nas indústrias da cidade cresceu numa intensidade análoga ao que aconteceu no Estado: “e não se pode perder de vista”, acentua Oliveira, “que o diferencial tecnológico varia muito em função do tipo de indústria instalada. E os setores têxtil e de alimentos são o que prevalecem em toda a região do Norte de Minas” (OLIVEIRA, 2000, p. 56).

De acordo com a autora, os “traços modernos” observados na cidade, entre 1940 e 1960, “dizem respeito ao crescimento dos setores de comércio e serviços indicando a ampliação do espaço urbano e o incremento do aparo institucional”. Essa mudança no cenário urbano do

---

documento apresenta páginas danificadas sendo que algumas delas estão numeradas. É provável que os números apresentados acima sejam maiores.

<sup>92</sup> A arrecadação da prefeitura entre os finais do século XIX e os anos 1960 pode ser encontrada em Vianna (2007).



município possibilitou “rotinas mais aprimoradas ao processo de crescimento das burocracias públicas e privadas” (OLIVEIRA, 2000, p. 55)<sup>93</sup>.

Diante do exposto, indaga-se: o que significam tais transformações no cenário urbano do município? Em primeiro lugar, de acordo com o estudo de Evelina Antunes Oliveira, uma crescente urbanização, que implica maior diferenciação social, e o rompimento do binômio proprietário de terras/trabalhador rural, que polarizou a organização social, até então, no município: “Esta diferenciação”, demonstra Oliveira, “provoca novas formas de organização de interesses, principalmente em relação à elite, mas que também emergem de outros segmentos sociais” (OLIVEIRA, 2000, p. 49). Além do mais, foram as transformações operadas no cenário urbano de Montes Claros, portanto, e as novas formas de organização de interesses da sua elite que sinalizam para um melhor entendimento da participação do Cel. Philomeno Ribeiro no ramo da exibição.

De acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz, quando surgiram os primeiros serviços de importância no cenário urbano ou fora dele (estradas de ferro, bancos, e mesmo indústrias), além do capital estrangeiro e, na maioria das vezes, competindo com ele, surgiram no mercado brasileiro as ricas parentelas, que se “integraram assim no desenvolvimento urbano e industrial do país”. Maria Isaura Queiroz nota, ainda, que os coronéis se mantiveram nas camadas superiores da estrutura socioeconômica e política do país, dominando diferentes setores da economia numa clara demonstração de continuidade de mando, que ainda persiste em determinados lugares:

[...] Dominando em parte a grande indústria, o grande comércio, as grandes organizações de serviços públicos ou privados; com membros seus exercendo as profissões liberais, os coronéis e seus parentes, possuidores além do mais de grandes propriedades rurais, se mantiveram nas camadas superiores da estrutura socioeconômica e política do país, numa continuidade de mando que persiste, em alguns casos, até os nossos dias (QUEIROZ, 1976, p. 185).

---

<sup>93</sup> Os indicadores estabelecidos por Evelina Antunes Oliveira indicam, por fim, que foi nos anos 1950 que se percebeu a grande modificação do cenário urbano da cidade. Observa a autora que foi naquela década que a população urbana alcançou a cifra de 19% de aumento, ao passo que o número de habitantes na área rural, no mesmo período, atingiu 26%. Mesmo com esta diferença expressiva, nota-se, nessa época, o acréscimo do número de estabelecimentos no setor de serviços, em torno de 54%, seguido de 40% a mais de casas comerciais e de 41% de indústrias. “Entretanto”, ratifica a autora, “para o pessoal ocupado nestes três setores, o comércio continua sendo o que mais absorve mão de obra (39,5%), enquanto a indústria ocupa 31% e o setor de serviços, 29,5% (IBGE)” (OLIVEIRA, 2000, p. 49).



É em vista da “continuidade de mando”, por fim, que se justifica a participação do coronel Philomeno no setor cinematográfico da cidade, pois, no novo espaço urbano, pautado pela crescente urbanização que se prenunciava na cidade nos anos 1930, e que se ampliava e se consolidava nos anos 1950 e 1960, a elite política se adaptou e se integrou à nova realidade numa clara demonstração de força e renovação<sup>94</sup>.

### **Considerações Finais**

Observou-se, que, pela intermediação do cinema e das inaugurações das salas, concomitantemente às reformas e as instalações de aparelhos modernos de projeção, a representação de progresso em Montes Claros se operacionalizou e tornou-se ativa. Ou, dito de outra forma, o cinema contribuiu – mas não exclusivamente – para materializar a representação de progresso movimentada pelos diferentes atores políticos e/ou culturais da cidade. Nesse sentido, o cinema, mediante os discursos dos jornais, estabeleceu um índice daquilo que era “moderno”, “civilizado”, “progresso”, e constituiu um veio de identificação para avaliar a cidade como uma “metrópole do norte”, “metrópole nordestina”, “sociedade culta”.

Contudo, ocorria, diante dessa representação, que a imagem construída em torno dela se fragmentou em face, por exemplo, de um comportamento considerado inadequado dentro das salas ou mesmo das condições deterioradas dos prédios do cinema, que não condiziam com a imagem construída ou, por fim, fracionou-se em virtude de espectadores inusitados que irromperam no interior das salas de cinema, como operários, ajudantes de caminhões, “mulheres livres”, dentre outros estratos sociais, que trilhavam o caminho da modernidade na cidade.

À vista desse fato, verificou-se que as salas de espetáculos inauguradas após 1944, como, por exemplo, o Cine Ipiranga, não convieram a determinados colaboradores do jornal

---

<sup>94</sup> A arrecadação da prefeitura de Montes Claros, em 1944, permite conjecturar que, além de ser um empreendimento “majestoso”, o Cine Coronel Ribeiro foi bastante dispendioso – “Um Milhão de Cruzeiros”, conforme atribuição do *Gazeta do Norte* – se comparado, por exemplo, com a receita anual da prefeitura no mesmo período, que totaliza a cifra de Cr\$ 1.300.000,00 (um milhão e trezentos mil cruzeiros). O poder econômico, a consecução dos melhoramentos urbanos com o objetivo de conservar a liderança, a neutralização das resistências dos opositores, e a continuidade do mando político na cidade fizeram parte da estrutura coronelística na qual o Cel. Philomeno Ribeiro teve um importante papel. Alguns desses traços coronelísticos motivaram a construção do Cine Coronel Ribeiro e não soaria estranho o pronunciamento do sócio-gerente Mario Machado Lunardi, no dia da inauguração do Coronel Ribeiro, ao reconhecer, veladamente, os sinais dessa política, pelos quais o prestígio pessoal do Cel. Philomeno Ribeiro se impôs ao ser aclamado como “o maior bemfeitor contemporâneo de Montes Claros”.



Gazeta do Norte como espaço de identificação e de distinção. O caminho foi assinalado. As salas deveriam configurar o ritmo do progresso econômico da cidade, porém novos atores sociais, imprevistos, “maltrapilhos”, “sujos de óleo”, irromperam dentro delas, denotando que requeriam assistir às fitas de cinemas até o fim do espetáculo, não se importando com a sala exibidora adequada ou não para eles.

Uma particularidade das salas foi notada, principalmente em relação ao Cine Coronel Ribeiro (1944), de propriedade do Coronel Philomeno Ribeiro. A sala exibidora por ele inaugurada veio ao encontro de determinado anseio de alguns colaboradores do jornal Gazeta do Norte, qual seja: a construção de um cinema no centro da cidade. Este fato contribuiu para que a representação de progresso, que teve o cinema como o seu foco, fosse manejada pelos atores sociais.

Cabe frisar, ainda, alguns traços coronelísticos que motivaram a construção do Cine Coronel Ribeiro. Assim, o poder econômico, a consecução dos melhoramentos urbanos com o objetivo de conservar a liderança, a neutralização das resistências dos opositores, e a continuidade do mando político na cidade fizeram parte da estrutura coronelística, na qual o Cel. Philomeno Ribeiro teve um importante papel, e este fato incentivou a fundação do Cine Coronel, aliado a que o cinema era uma indústria lucrativa, e a exibição de filmes, no Brasil, oferecia grandes oportunidades aos exibidores de fitas importadas naquele período.

### Referências

- ANJOS, Cyro dos. **A menina do sobrado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BOTELHO, Tarcísio R.; BRAGA, Mariângela Porto; ANDRADE, Cristiana Viegas de Andrade. Imigração e família em Minas Gerais no final do século XIX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARVALHO, Jailson Dias. **Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros: registros de filmes nacionais em salas de cinema**. Montes Claros: Unimontes, 2009.
- CARVALHO, Jailson Dias. **Lazer, cinema e modernidade: um estudo sobre a exibição cinematográfica em Montes Claros (MG) - 1900-1940**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2010.



CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. O mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, 1991.

GABRICH, Felipe. Apito do trem. **Jornal de Notícias**. Montes Claros, ano XIX, n. 54441, 29-30 mar. 2009.

GATTI, André. Distribuição. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

**Gazeta do Norte**, n. 1115, 26 de setembro de 1948.

**Gazeta do Norte**, n. 130, 01 de janeiro de 1921.

**Gazeta do Norte**, n. 1413, 29 de agosto de 1943.

**Gazeta do Norte**, n. 1414, 02 de setembro de 1943.

**Gazeta do Norte**, n. 1415, 05 de setembro de 1943.

**Gazeta do Norte**, n. 1520, 20 de agosto de 1944.

**Gazeta do Norte**, n. 1525, 07 de setembro de 1944.

**Gazeta do Norte**, n. 1527, 14 de setembro de 1944.

**Gazeta do Norte**, n. 1549, 30 de novembro de 1944.

**Gazeta do Norte**, n. 1550, .8 de dezembro de 1944.

**Gazeta do Norte**, n. 1553, 14 de dezembro de 1944.

**Gazeta do Norte**, n. 1776, 25 de dezembro de 1946.

**Gazeta do Norte**, n. 2254, .1 de janeiro de 1955.

**Gazeta do Norte**, n. 2266, 27 de fevereiro de 1955.

**Gazeta do Norte**, n. 83, 7 de fevereiro de 1920.

GUIMARÃES, Jorge Tadeu. **As faces do legislativo: 1947-1997**. Montes Claros: Sociedade Editorial Arapuim, 1997.

LEAL, Vitor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto (1949)**. 2.. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

LESSA, Simone Narciso. **Trem de ferro: do cosmopolitismo ao sertão**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1993.

**Montes Claros**, n. 43, 08 de março de 1919, p. 03

NASCIMENTO, Kleber Dias do. **Sombras do passado: uma história como tantas outras, sem retoques, nas palavras simples da verdade**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2001.

OLIVEIRA, Evelina Antunes. **Nova cidade, velha política: poder local e desenvolvimento regional na área mineira do Nordeste**. Maceió: EDUFAL, 2000.



PAULA, Hermes Augusto de. **Montes Claros sua história sua gente seus costumes**. Montes Claros: Unimontes, 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil republicano**. 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1976.

REYES, Hugo Leal Netto dos. **Álbum de Montes Claros**. Montes Claros: Hugo Leal Netto dos Reyes, 1927.

RIBEIRO, Darcy. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora SENAC, 2004

VIANNA, Nelson. **Efemérides montesclarenses**. Montes Claros: Unimontes, 2007.

VIANNA, Urbino de Sousa. **Monografia do município de Montes Claros**: breves apontamentos históricos, geográficos e descritivos. Montes Claros: Editora Unimontes, 2007.

VIEIRA, Augusto. **JK, o bispo, os vereadores e a zona**. Disponível em: <<http://montesclaros.com/mural/cronistas.asp?cronista=Augusto%20Vieira>>. Acesso em: 9 dez. 2009.



## O Audiovisual e as Representações dos “500 Anos” do Brasil: Estética, Política e Memória em Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira<sup>95</sup>

André Luis Bertelli Duarte<sup>96</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a representação do passado colonial brasileiro em três produtos audiovisuais de ficção produzidos no contexto das celebrações, críticas e debates dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil: Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira. O objetivo é demonstrar como o cinema e a televisão contribuem para a construção de uma memória pública a partir dos códigos estéticos que lhes são próprios.

**Palavras-Chave:** Cinema, Televisão, História do Brasil, Ficção.

### The Audio-Visual and the Representations of the “500 years” of Brazil: Aesthetics, Politics and Memory in Hans Staden, A Invenção do Brasil e Brava Gente Brasileira

**Abstract:** The article analyzes the representation of the Brazilian colonial past in three audiovisual products of fiction produced in the context of celebrations, critiques and debates of the 500 years of the arrival of the Portuguese to Brazil: Hans Staden, A Invenção do Brasil and Brava Gente Brasileira. The objective is to demonstrate how the cinema and the television contribute to the construction of a public memory from the esthetic codes that are proper to them.

**Keywords:** Cinema, Television, Brazilian History, Fiction.

### Introdução

O que faz um(a) cineasta quando produz filmes com temática histórica? Qual é afinal a contribuição específica que o cinema pode dar à História? Quais são as possibilidades e os limites de uma representação cinematográfica do passado? Questões como estas têm ocupado realizadores, críticos, historiadores e demais interessados no último século, e suas respostas se mostram, cada vez mais, decisivas para o futuro da narrativa histórica numa sociedade caracterizada pelo consumo exacerbado de mídias audiovisuais.

Responder a estas questões, no entanto, não é o objetivo central deste texto, até mesmo porque outros estudiosos, mais competentes, já se dedicaram exaustivamente à tarefa (FERRO, 1977; SORLIN, 1984; WHITE, 1988; RAMOS, 2002; ROSENSTONE, 2015). O intuito aqui é, por um lado, contribuir para a elucidação de determinados pressupostos teórico-

<sup>95</sup> A pesquisa contou com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

<sup>96</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Professor de História do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Uberlândia (ESEBA/UFU). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura da Universidade Federal de Uberlândia (NEHAC/UFU). Email: andrebduarte@ufu.br.



metodológicos que dão inteligibilidade à relação História x Cinema, e, por outro, realizar um exercício prático de enfrentamento de diversas narrativas cinematográficas que se propuseram representar o passado para, justamente, testar a validade destes mesmos pressupostos.

Selecionamos para esta breve análise uma série de três audiovisuais longas-metragens de ficção produzidos em um determinado contexto, cujas representações podem ser aproximadas tanto no que diz respeito aos seus conteúdos quanto ao pano de fundo em que foram recebidos. São eles os filmes Hans Staden (Luiz Alberto Pereira, 1999), e Brava Fente Brasileira (Lúcia Murat, 2000) e a minissérie televisiva A Invenção do Brasil (Guel Arraes, 2000).

A escolha dos filmes, não obstante, não foi feita aleatoriamente, ou por critério de gosto ou juízo estético. Todos eles dialogam direta ou indiretamente com as representações e debates desencadeados em torno das celebrações dos “500 anos de descobrimento” do Brasil. Cada um deles, à sua maneira, produziu representações que foram manipuladas e recebidas no interior do grande debate público sobre a história e a memória nacional às portas do terceiro milênio, ou seja, compuseram aquilo que Andreas Huyssen (2015, p. 159) denominou memória cultural: “a memória encarnada em artefatos como a ficção, o teatro, o cinema, porém também em monumentos, na escultura, na pintura e na arquitetura”.

O cinema, assim como a televisão, foi um veículo importante no estabelecimento de visualidades para o exercício reflexivo sobre a efeméride dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, episódio da mais alta significação na “mitologia” de origem do país. Estas narrativas audiovisuais encetaram concepções e leituras diversas sobre a história brasileira, que foram amplamente manipuladas pelas discussões políticas do tempo em que foram produzidas. A análise dos filmes e de sua recepção, neste sentido, pautou-se não pela verificação da validade de suas representações do passado, mas pela investigação das possíveis relações entre os pressupostos estéticos e as concepções históricas que os orientam.

### **Hans Staden: Um Olhar “Neutro” para a História**

Luiz Alberto Pereira começou a trabalhar no projeto para filmar a estadia de Hans Staden entre os tupinambás em 1995, portanto, distante da perspectiva de fazer um filme para pensar os “500 anos” do Brasil. A produção, no entanto, só foi finalizada em 1999, e lançada



no circuito comercial em março de 2000, numa estratégia de marketing para alavancar o impacto e a audiência da película.

A “demora” – as filmagens do filme levaram, entre o Brasil e Portugal, apenas 45 dias – do lançamento do filme se deveram a fatores associados à produção e à distribuição, em cifras que giraram em torno de R\$1,7 milhão. Somente a construção da réplica da aldeia tupinambá que serve de cenário à maioria das cenas levou cerca de 15 meses para ser concluída, tempo em que a equipe e os atores estiveram envolvidos em uma rigorosa preparação, que envolvia o aprendizado da língua tupi, do português arcaico, do francês e do alemão.

O filme foi lançado em festivais no segundo semestre de 1999, nos quais obteve recepções positivas e premiações diversas, inclusive o polêmico prêmio “Especial do Júri” do festival de Brasília, que o diretor jogou na lata do lixo<sup>97</sup>. Lançado em março de 2000, Hans Staden associou-se ao burburinho midiático em torno dos “500 anos do Descobrimento”, cujas atividades eram amplamente noticiadas e que incluíam relógios que faziam a contagem regressiva para a festa nas diversas capitais e pontos estratégicos do país, exposições, especiais jornalísticos, debates acadêmicos e programas de televisão.

O tempo destinado à produção do filme, assim como a energia consumida com a adaptação do roteiro original para o tupi e a preparação dos cenários e dos atores, fazia-se de acordo com as perspectivas estéticas e interpretativas que o diretor assumiu diante de *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden. Em entrevistas e reportagens que antecederam a divulgação do filme, Luiz Alberto Pereira declarava que a grande virtude de seu filme era “mostrar como era o Brasil do século 16”. Se vangloriava de que os seus “índios estavam nus como os daquela época”, e que “não usavam sunguinhas de penas que o da [Rede] Globo vestem”, numa evidente alusão à minissérie *A Muralha*, grande sucesso de audiência da televisão naquele momento. Palavras como “objetividade” e “neutralidade” também foram mencionadas pelo diretor nas explicações que buscava dar para legitimar sua abordagem da obra (LIMA, 2000).

---

<sup>97</sup> Luiz Alberto Pereira considerou a avaliação do festival antiética, pois o prêmio principal, que acompanhava uma premiação em dinheiro de R\$ 50.000,00, foi dado a *O Tronco*, de João Batista de Andrade, que era um dos membros do corpo de jurados. O prêmio “Especial do Júri”, concedido a Hans Staden não previa qualquer benefício em dinheiro, o que contribuiu para a ira do diretor, que buscava meios de financiar a distribuição do filme numa escala mais abrangente.



Na perspectiva da representação e da interpretação do passado, a abordagem de Luiz Alberto Pereira, em *Hans Staden*, se aproxima das escolas do século 19, como o historicismo e o positivismo, que acreditavam na objetividade da narrativa histórica, isto é, o pesquisador teria o trabalho de buscar em suas fontes de pesquisa, na documentação, os fatos tal como teriam acontecido e representa-los de modo objetivo. Esta perspectiva desconsidera que o pesquisador, como “leitor” do documento, atua como um narrador que seleciona, organiza em séries, e, por fim, transforma os resultados em uma narrativa que está vazada por escolhas poéticas, políticas e ideológicas.

Do ponto de vista eminentemente cinematográfico, campo a partir do qual o diretor produz efetivamente sua narrativa, as opções feitas situam a película no campo do realismo; em outras palavras, Luiz Alberto Pereira acreditava ser possível, através da transposição dos relatos de Staden da forma escrita para o audiovisual, representar objetivamente uma dada realidade passada. Esteticamente, esta perspectiva aparece nos enquadramentos mais distanciados, secos e pouco dinâmicos que predominam na maioria das cenas do filme, bem como na ausência de um narrador em *off* – que poderia imprimir maior inteligibilidade ao mesmo – e nos diálogos em tupi e línguas estrangeiras faladas à época que exigiram que o filme fosse praticamente todo legendado.

A ideia de um narrador/cineasta (Pereira) dotando de visualidade os escritos de um narrador/autor (Staden), numa perspectiva objetiva, neutra e realista parece mesmo ingênua, pensada como tal no final do século 20. O diretor chega até a inventar uma personagem que não existe nos relatos de Staden, a índia Nairá (Ariana Messias), que estabelece com o protagonista (Carlos Evelyn) um jogo sensual revelador da temporalidade (e da subjetividade da interpretação) presente na produção do filme.

A crítica especializada de cinema publicada em jornais, revistas e blogs da internet classificou *Hans Staden*, em termos gerais, como bem feito, porém, frio e incapaz de emocionar o espectador ou mesmo produzir qualquer tipo de empatia (WAJNEMBERG, 2000; COTA, 2000; GARDNIER, 2000). Estas leituras enfocavam os aspectos estéticos do filme sem, contudo, relacioná-los com a concepção da história da qual ele era depositário, e que era apropriada politicamente naquele contexto.



A crítica mais incisiva feita a Hans Staden no que se refere à sua objetividade/subjetividade foi realizada no âmbito acadêmico. Vitória Azevedo da Fonseca analisa o filme em contraponto com *Como era Gostoso meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos, a partir dos diálogos que os dois filmes estabelecem com os relatos de Staden. O ponto de partida da autora é que o próprio relato de Staden possui uma subjetividade latente, na medida em que é produzido pelo viajante para comprovar a existência da “Vontade Divina”, ou seja, a sua sobrevivência devia-se a um milagre da fé e da providência de Deus; produzir este relato, portanto, teria como objetivo disseminar a fé cristã (FONSECA, 2010, p. 106).

Quando o diretor faz a opção por interpretar os relatos de Staden acriticamente, diferentemente de Nelson Pereira dos Santos, ele perde de vista a alteridade característica do contato ente estes dois mundos e reforça o olhar etnocêntrico sobre o outro (os tupinambás) característico da época. A “neutralidade” defendida por Pereira é traduzida cenicamente em momentos de evidente etnocentrismo – como na cena em que é retratado o ritual antropofágico e os índios devoram o inimigo em um ambiente escuro e repugnante (PUCCI JR., 2004, p. 126).

Houve críticas que exaltaram a empreitada de Luiz Alberto Pereira em despojar seu Hans Staden de qualquer roupagem alegórica. Foi o caso do crítico da Folha de São Paulo, Marcelo Coelho. A crítica, publicada em 29 de março de 2000, intitulava-se “Neutralidade é qualidade em Hans Staden”. O crítico situa o filme no contexto mais amplo de celebrações e discussões dos “500 anos do Brasil”, momento em que havia um exercício constante de “indagação sobre as nossas origens e dos padrões de continuidade que se estabeleceram a partir da herança colonial”. Neste sentido, antevia que Hans Staden seria alvo de duras críticas justamente por não se posicionar diante deste debate público sobre a identidade nacional, ou melhor, posicionava-se de modo “neutro”. A sua neutralidade tinha o mérito, na sua visão, de “contar as coisas como aconteceram, nada mais”, ou seja, não se prestava ao jogo de metáforas e alegorias do encontro entre índios e brancos como mito fundador da brasilidade “característicos da antropofagia oswaldiana”:

O grande mérito de ‘Hans Staden’ é o de se esquivar de qualquer reconhecimento, de negar qualquer padrão de continuidade entre o que ocorria em 1560 e o que acontece agora. É um filme sem metáforas. Nesse sentido, é progressista e realista [...] Estamos tão entupidos, neste ano 2000, de interpretações, de visões retrospectivas, de culpabilizações históricas, de raciocínios a respeito do Brasil, que é sinal positivo dessa overdose a existência de um filme neutro, distante, frio, como ‘Hans Staden’.



Libera-nos de nosso passado. Nada pior do que cultuá-lo: mesmo o espírito crítico assume ares de exaltação neste momento de exaltação (COELHO, 2000, p. 2).

A concepção de que a ruptura com determinadas representações do passado colonial, vistas como alegóricas de determinadas lutas sociais e identitárias do tempo presente, era fundamental para o progresso do país, embutida na crítica de Marcelo Coelho, articula-se com a perspectiva dos criadores e simpatizantes do movimento Brasil + 500, que apostavam na “positividade de uma trajetória [de encontro entre europeus e indígenas] e na crença em um futuro promissor” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2000). Além disso, o crítico não pensa a história como processo, onde a memória histórica forjada no passado ainda projetaria suas forças sobre o tempo presente; e não compreende o papel que as representações possuem, no passado e no presente, para o forjamento de uma determinada memória pública que orienta as políticas de reconhecimento, inclusão e exclusão das minorias históricas e contemporâneas. Em outras palavras, não considera os motivos pelos quais, para determinados grupos sociais, não era possível “libertar-se do passado” num momento no qual o passado ainda era presente.

O próprio Luiz Alberto Pereira enviou uma carta à Folha de São Paulo, publicada na sessão “Espaço do leitor”, elogiando a crítica de Marcelo Coelho e congratulando-o por ser o único crítico que teria “visto o filme”, na medida em que teria percebido que o seu intuito era retratar Hans Staden como um objeto ritual, de modo a evidenciar a “estranheza racial” entre o viajante e os índios. Não deixa de causar estranheza o comentário do diretor, uma vez que a documentação privilegiada usada na produção do filme foram os relatos de Staden, ou seja, um documento que, como vimos, parte de uma premissa subjetiva em sua concepção.

Podemos interpretar as palavras do diretor como uma tentativa de “salvar o filme”, ancorando-se em uma das poucas críticas que lhe foram favoráveis. O objetivo de resgatar estes embates, no entanto, não é discutir as validades das opções estéticas e ideológicas feitas por Pereira, em Hans Staden, de modo a desqualificar a sua abordagem. O interessante é perceber como o filme foi recebido a partir das questões que se alimentavam e circulavam no debate público no momento em que foi lançado. As acirradas discussões, celebrações e disputas pela memória que caracterizaram os “500 anos do Brasil” exigiam do diretor uma tomada de posição mais contundente. A sua suposta neutralidade, neste sentido, foi vista como um artifício que produziu uma visão acrítica do contato entre colonizadores europeus e indígenas brasileiros que



contribuiria, portanto, para a manutenção de visões etnocêntricas deste mesmo contato, num momento onde tal perspectiva era denunciada de modo sistemático e contundente pela intelectualidade brasileira e, sobretudo, pelos movimentos identitários indígenas, negros, feministas, dentre outros.

A efeméride dos “500 anos” atuou como uma força centrípeta que aglutinava representações que não necessariamente tinham como objetivo discuti-la. Este foi o caso de Hans Staden, revelador de como o estudo da recepção é importante no processo de atribuição de significados aos filmes, não apenas os de temática histórica.

### **A Invenção do Brasil: A História como Conciliação**

A minissérie *A Invenção do Brasil*, produzida por Guel Arraes e Jorge Furtado, foi lançada em abril de 2000 pela Rede Globo, e posteriormente lançada como filme com o epíteto *Caramuru*. Diferentemente de Hans Staden, foi produzida pela dupla a partir de uma encomenda da emissora, que queria um produto televisivo para celebrar os “500 anos do Descobrimento do Brasil”. A minissérie, dividida em três partes, foi exibida nos dias 19, 21 e 22 de abril de 2000, numa espécie de epifania da contagem regressiva dos 500 anos amplamente divulgada pela emissora.

Curiosamente, os realizadores optaram pela criação de um produto televisivo que tratava da chegada dos europeus ao Brasil a partir da utilização de uma linguagem ficcional e cômica, entrecortada com sketches documentais, também cômicas, que traziam à tona temas referentes à história narrada pela ficção. Em entrevistas publicadas nos jornais e em programas televisivos que antecederam à estreia de *A Invenção do Brasil*, Guel Arraes e Jorge Furtado procuraram definir a perspectiva de trabalho adotada na produção: “decidimos que precisava ser uma associação de documentário com comédia, uma ‘documedia’”; “é uma tentativa de brincar com os limites dos fatos e da ficção”; e “*Invenção* é quase uma fábula sobre o início do Brasil” (ILUSTRADA, 2000, p. 4).

Note-se, nas palavras dos produtores, que não havia qualquer preocupação em representar na tela o tema da chegada dos portugueses ao Brasil na perspectiva de um evento histórico. Mesmo os personagens mais celebrados no imaginário coletivo vinculado a este evento, como Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha ou o rei Manuel I, não aparecem na história inventada para a série senão indiretamente e em algumas poucas explicações presentes



na parte documental narrada por Marco Nanini. Em todos os níveis, Arraes e Furtado demonstram que o objetivo central era brincar com os limites entre fato e ficção no trato com o tema dos 500 anos.

A versão do romance entre Caramuru e Paraguaçu criada por Arraes e Furtado se mistura, no enredo da minissérie, com uma trama ligada às grandes navegações portuguesas do final do século XV, de modo que não há nenhuma preocupação com qualquer forma de anacronismo consequente desta mistura de intrigas. Deste modo, Diogo Álvares, o Caramuru, foi o primeiro europeu a pisar em solo brasileiro, três dias antes da frota comandada por Pedro Álvares Cabral, de acordo com o enredo da minissérie.

Vemos, assim, que as justificativas dadas pelos autores na ocasião da estreia – de que se tratava de uma obra de ficção – se mostravam esforços em situar o espectador diante da minissérie como uma representação não-factual da história, isto é, não deveria ser vista como uma tentativa de representar a história da chegada dos portugueses ao Brasil, mas sim como um modo de interpretar o que resultou deste evento numa chave ficcional. Esta perspectiva transparece em alguns artigos de divulgação jornalísticos publicados na ocasião do lançamento da minissérie:

Depois da reconstituição histórica de A Muralha é a vez da fantasia sobre o passado em A Invenção do Brasil. A minissérie de Guel Arraes e Jorge Furtado usa a lenda de Caramuru para contar os primeiros anos após o Descobrimento do Brasil. Mas nada lembra o realismo da produção anterior, sobre a saga dos bandeirantes. Em A Invenção, cenas do que Arraes chama de documédia (documentário+comédia) misturam-se a imagens de videogame, ao desfile da escola de samba Unidos da Tijuca, a cenas que copiam as pornochanchadas dos anos 70 e até o clássico O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro [...] Só não dá para aprender História do Brasil com a minissérie, a não ser no fim, quando Marco Nanini, o narrador, resume o que aconteceu com Caramuru e Paraguaçu. No mais, são absolutas licenças poéticas, como a índia que come manga (fruta que ainda não existia no Brasil naquele tempo) para falar das particularidades da língua portuguesa ou o sotaque dos sotaques nordestinos dos personagens brasileiros, com gírias desta década (SILVA, 2000, D4).

O texto é representativo da maneira como a minissérie foi recebida pela crítica de televisão e, possivelmente, pelos telespectadores de modo geral. O contraponto feito com A Muralha – cuja apresentação terminou em março daquele ano – revela formas diferentes de representar o passado: esta seria uma tentativa de reconstituição realista, ao passo que A Invenção do Brasil deveria ser vista como uma fantasia sobre o passado, com a qual nada poderia se aprender sobre a História do Brasil. Revela, portanto, uma concepção de que o



passado pode ser representado em áudio e vídeo, mas que só pode ser apreendido numa representação que se proponha uma reconstituição realista. Para além da tradicional definição de História como o que realmente aconteceu no passado, há o reconhecimento de uma única estética possível para representa-lo: o realismo.

As próprias palavras da autora da crítica jornalística mostram o quanto a estética criada por Arraes e Furtado na minissérie se distancia do realismo: entrecruzamento de textos clássicos com linguagens da cultura pop; referências a manifestações aparentemente desconexas afastadas no tempo – quando o narrador faz referência à chegada do navegador Vasco da Gama ao Oriente em 1498 na viagem que contornou o continente africano, a cena mostra a torcida do Vasco da Gama, em São Januário, gritando: “Vasco, Vasco!” –; a linguagem falada pelos personagens que não se propõem “arqueológica” no sentido de buscar representar como e o que falavam portugueses e tupinambás no século XVI, enfim, todo um esforço em desconstruir o que seria uma narrativa histórica “autêntica” para dar lugar a um outro estilo narrativo, a paródia-lúdica (PUCCI JR., 2004, p. 120).

Por meio da paródia, a minissérie rejeita a representação realista do passado e se assume uma reflexão sobre este passado situada no tempo presente. Este movimento transparece nas próprias palavras da comentarista citada anteriormente, quando faz referência às licenças poéticas adotadas pelos autores: a manga como metáfora para “falar das particularidades da língua portuguesa”, ou “o sotaque nordestino dos personagens brasileiros<sup>98</sup>”. Estes aspectos formais elegidos por Arraes e Furtado, artifícios característicos do gênero cômico, possuem também uma dimensão ideológica e uma determinada interpretação da história do Brasil se confrontadas com o debate público mais amplo sobre os significados dos “500 anos”. A análise cênica da minissérie, confrontada com pressupostos teóricos da comédia, nos auxiliam na compreensão das suas dimensões simbólicas e políticas.

---

<sup>98</sup> Falando especificamente sobre a linguagem falada pelos personagens em *A Invenção do Brasil*, Guel Arraes afirmou em entrevista: “A solução para os diálogos veio do livro de Mário de Andrade: colocamos os portugueses para falar uma prosódia mais clássica, enquanto os índios falavam o ‘macunaimês’” (RATTNER, 2000, p. 7). Portanto, a opção pelo “sotaque nordestino dos personagens brasileiros” se revela, antes, uma apropriação das contradições existentes entre a língua portuguesa escrita e a falada no Brasil, que são objeto da crítica de Mário de Andrade em *Macunaíma*. A expressão “brincar” como referência ao ato sexual usada pelas índias na minissérie é uma referência explícita à obra seminal do modernismo brasileiro.



Na cena em que Diogo (Selton Melo) e Paraguaçu (Camila Pitanga) se encontram pela primeira vez, os dois falam a “mesma língua”. Não há qualquer vestígio da comunicação puramente gestual narrada por Pero Vaz de Caminha daquele que teria sido o primeiro encontro entre os dois mundos. Não obstante, Diogo não sabe o que significa “arara”, “muriçoca” e “urubu”, ao passo que Paraguaçu não sabe o significado da palavra “amor”. Diogo explica que o amor é um sentimento que produz efeitos nos olhos, na boca e no coração da pessoa e declama os primeiros versos do soneto de Camões Amor é Fogo que Arde sem se Ver. O poema provoca o efeito de reconhecimento em Paraguaçu, que diz: “Sei o que é! A gente chama denço, xodó, rabicho, candonga, querência, querer bem, saudade de coisa nenhuma. (mostra a cabeça) Tem aqui. (os olhos) Aqui. (a boca) Aqui. (o coração) Aqui. (o sexo) E aqui” (ARRAES; FURTADO, 2000, p. 78). Após este entendimento, Paraguaçu conduz Diogo para a areia da praia e os dois “brincam”, sendo esta a primeira experiência sexual do português.

Algumas cenas antes, ainda na Europa, Diogo, cujo trabalho era ilustrar os mapas da cartografia da Academia portuguesa, pintava em seu ateliê o corpo nu de Isabelle (Débora Bloch), a marquesa de Sevigny pela qual ele se apaixonara, no mapa que serviria à próxima expedição de Cabral. A pintura fazia parte do ardis de Isabelle para furtar o mapa e entregá-lo ao capitão Vasco de Ataíde (Luís Mello), que ficara responsável pela nau dos degredados na expedição cabralina. Diogo começou pintando o rosto de Isabelle e, quando terminou, exclamou: “Pronto, terminei a parte de seu corpo que corresponde à Europa. Se a senhora me permite, é chegado o momento de desenhar o norte da África”. Isabelle abaixa o vestido e revela os ombros nus, ao que se segue uma série de associações entre os acidentes geográficos do continente africano e as partes do corpo nu de Isabelle (ARRAES; FURTADO, 2000, p. 37).

As duas cenas, pensadas em conjunto, revelam que os autores de *A Invenção do Brasil* brincam com uma determinada compreensão sobre o mundo e a sociedade do século XVI onde a Europa, lugar da civilização, representa, geopoliticamente, a “cabeça” do mundo, e as terras ao sul do Equador representam o corpo, o sensual, o demoníaco. Desse modo, Diogo, civilizado, caracteriza o amor como um sentimento ligado à alma e ao coração – sustentado pela poesia de Camões –, ao passo que para Paraguaçu o amor também está intrinsecamente conectado com as práticas sexuais corporais.



Ao comentar a opção por narrar a história por meio desta trama amorosa, Jorge Furtado disse que ele e Guel Arraes decidiram “que seria uma boa contar a história de Caramuru, porque é uma metáfora de Adão e Eva acontecendo aqui. Eles simbolizam a mistura de raças que efetivou a existência do Brasil” (ILUSTRADA, 2000, p. 4). Evidencia, assim, a ideia de que pensavam a chegada dos portugueses como um mito de origem do Brasil, e, ainda, a história de Caramuru e Paraguaçu como uma espécie de arquétipo representativo da mestiçagem originária do povo brasileiro.

Ao longo dos séculos, a história de Caramuru foi apropriada pela crônica, pela historiografia, pela poesia, pela literatura, pelas artes plásticas e, enfim, pela televisão e pelo cinema como discurso legitimador de uma perspectiva integracionista da história da formação do Brasil: ele teria sido o primeiro português a viver no Brasil por vontade própria, se integrou ao mundo dos tupinambás, tornando-se inclusive uma figura de destaque dentro da comunidade, relacionou-se com as mulheres indígenas, teve filhos e netos, casou-se com Paraguaçu. Os seus descendentes – misturas de europeus e índios – seriam, nesta perspectiva, os primeiros “brasileiros”, características que concorrem para o forjamento de um mito de origem:

Baseado em metáforas, o mito do Caramuru dramatiza algumas das mais fundamentais experiências históricas e simbólicas do Brasil e de Portugal. Experiências tão importantes que sobre elas se assenta grande parte da construção das duas identidades nacionais: no caso brasileiro, a sociedade multiétnica e multicultural, tema que tem rondado as artes, a ensaística e a imaginação brasileira há séculos; no caso português, a construção do império colonial, um dos fulcros da identidade lusitana. O mito aponta também para a continuidade luso-brasileira – tema recorrente em todas as narrativas, conforme assinalado – e, ao fazê-lo, encerra ambas as experiências em um único e poderoso simbolismo. Mais: situando-se nos primórdios da colonização portuguesa, o mito constrói uma origem, um fundamento, um nascimento para o Brasil. No mito de origem, Paraguaçu e Caramuru representam o casal parental simbólico: não por acaso todas as narrativas – que são discursos fundadores –, sem exceção, referem-se à vasta e nobre descendência que deixaram (AMADO, 2000, p. 27).

Mais de um autor já sinalizou a concordância de *A Invenção do Brasil* com esta visão pacificadora da chegada dos portugueses ao Brasil, que opera na construção de um determinado ideal de nação (CAMPO, 2005; MANTOVANI, 2008). Entretanto, cabe ainda pensar na maneira que a minissérie constrói esteticamente esta interpretação.

A originalidade da abordagem do mito de Caramuru para tratar da invenção do Brasil por Guel Arraes e Jorge Furtado, na tradição que o cerca, foi ter dado-lhe uma roupagem



cômica. Sobre isso, é importante investigar de que maneira a opção pelo cômico coaduna-se com uma visão conciliatória da história do contato entre portugueses e indígenas em 1500.

Em sua teoria dos modos da ficção, Northrop Frye expõe que a comédia apropria-se do modo imitativo baixo, no qual o herói não é elevado acima da humanidade comum e do seu meio social, pelo contrário, deve ser reconhecido a partir de uma experiência e de sua essência ordinária. Nesse sentido, os “heróis” de *A Invenção do Brasil*, Diogo e Paraguaçu, são caracterizados de acordo com o modo imitativo baixo: ele é covarde, medroso, ingênuo, e não contém qualquer traço superior característico dos heróis das crônicas das navegações portuguesas; Paraguaçu, por sua vez, é faceira, ingênua e não conhece os modos e costumes característicos de uma mulher considerada “elevada” numa sociedade essencialmente cristã.

Aprofundando sua análise dos modos imitativos próprios da ficção, Frye aponta que, na ficção cômica, o tema é a integração da sociedade: “toma usualmente a forma da incorporação, nela, de uma personagem fundamental” (FRYE, 1984, p. 137). Hayden White, por sua vez, em *Meta-História*, quando explica o uso que faz da categoria da elaboração de enredo cômica, observa que “na comédia, a esperança do temporário triunfo do homem sobre seu mundo é oferecida pela perspectiva de reconciliações ocasionais das forças em jogo nos mundos social e natural” (WHITE, 1992, p. 24). Ou seja, de acordo com White lendo Frye, o autor deve recorrer ao gênero cômico se intenta elaborar um enredo que narre a reconciliação entre indivíduos irreconciliáveis ou entre um indivíduo e sua sociedade.

Esta mediação teórica é importante para compreender a relação entre a estética e a interpretação histórica de *A Invenção do Brasil* no sentido de que, na trama, portugueses e tupinambás são apresentados como sociedades aparentemente inconciliáveis: os costumes e crenças religiosos, as línguas faladas, as visões do homem e da natureza, as práticas sexuais e maritais, a antropofagia etc. A história de amor de Diogo e Paraguaçu, entretanto, cumpre a função de conciliar estes dois mundos e dar origem a um terceiro, o Brasil.

A integração de Diogo no mundo dos tupinambás se dá por meio do sexo, que se completa quando Paraguaçu insiste para que ele se relacione sexualmente com sua irmã, Moema (Deborah Secco), tudo com a anuência do pai delas, o chefe da tribo. A formação deste triângulo amoroso contrapõe os valores morais cristãos, provenientes da Europa, com a poligamia praticada pelos tupinambás, o que produz diversos momentos cômicos na trama. Diante deste



dilema, o Caramuru fará a opção pelo costume ameríndio, o que comprova o argumento de que a integração do europeu, na minissérie, ocorre através do sexo. Após assumir a poligamia, Diogo está apto para se tornar Caramuru, o senhor do trovão, e ser aceito dentre os tupinambás como uma figura de liderança. Ele passará a comer com a mão, tomar banho de rio, dormir na rede.

A textura do argumento central da minissérie, no entanto, não trata apenas da integração do elemento europeu no seio do mundo nativo que teria dado origem ao Brasil. Do mesmo modo, este Brasil também é fruto da integração indígena no ideal civilizatório europeu – a própria língua falada no país é representativa desta integração de elementos dos dois mundos –, ou seja, para completar a “invenção” do Brasil, Paraguaçu também deve se conciliar com os valores europeus.

Na trama, esta reconciliação efetiva-se de duas formas: uma, mais evidente, quando Paraguaçu se casa com Diogo em Paris, numa cerimônia católica, e assume o nome de Catarina do Brasil; a outra, mais sutil, ocorre pelo aprendizado da língua escrita, após o qual a índia tupinambá irá escrever a história de amor dos dois em um livro. O domínio da leitura e da escrita da língua permitirá a Paraguaçu desvendar os mistérios da civilização europeia que estavam “trancados” nos livros que Diogo apresentava para ela.

Desta forma, completa-se a conciliação entre as sociedades que dará origem ao Brasil. Conciliação entre a civilização da Europa-cabeça e a sensualidade dos indígenas-corpo representada na união entre Diogo e Paraguaçu. A opção por esta forma de pensar os 500 anos do Brasil, realizada por Arraes e Furtado, demonstra que a minissérie global não apenas estava de acordo com a perspectiva celebratória adotada pelo governo brasileiro, como esta se ancorava num ideal de nação que remontava à cordialidade, à mistura e à miscigenação como valores positivos a se resgatar no debate mais amplo sobre os significados dos 500 anos.

### **Brava Gente Brasileira: A História como Conflito**

Uma maneira completamente diferente, tanto de Hans Staden quanto de A Invenção do Brasil, de representar o passado colonial brasileiro para subsidiar as discussões públicas do presente se encontra em Brava Gente Brasileira, de Lúcia Murat, produzido em 2000 e lançado comercialmente em 2001. Nos encontros e desencontros entre colonizadores europeus e



indígenas no período colonial, as opções da cineasta passam longe da “neutralidade” de Luiz Alberto Pereira, bem como da “celebração da miscigenação” de Guel Arraes e Jorge Furtado.

O ponto de partida de Murat para a produção de *Brava Gente Brasileira* foi o sucinto relatório de um ataque promovido pelos guaicurus ao Forte Coimbra em 1778, na região do médio-Paraguai, escrito pelo então governador da província do Mato Grosso. A partir da ideia de filmar o ataque, a diretora pesquisou a fundo a história da ocupação da região pelos colonizadores portugueses e as características culturais e sociais do guaicurus, índios que habitavam a região, para compor um drama ficcional que mergulha verticalmente na história do contato entre os indígenas e as forças colonizadoras ligadas aos europeus.

O filme se inicia com a cena da primeira menstruação de uma jovem índia guaicuru, que passa então a ser preparada para o ritual de iniciação no mundo das mulheres, ao som de cantos rituais kadiwéus – povos descendentes dos guaicurus que habitam atualmente o Mato Grosso do Sul, próximo à fronteira com o Paraguai. As imagens iniciais são reveladoras dos objetivos da diretora: um determinado universo indígena, com valores e organizações próprias, será desestabilizado com a chegada dos colonizadores europeus. Estes, por sua vez, são retratados de modo mais complexo do que nos filmes analisados anteriormente; dentre os “colonizadores”, estão cientistas, guerreiros sertanejos, padres, administradores e até mesmo índios batedores que contribuem com a expansão da empresa colonial. Todos eles, entretanto, são representativos dos valores culturais europeus a partir dos quais os índios são interpretados.

Estes sujeitos nos são apresentados na expedição liderada pelo capitão Pedro (Florian Peixoto) para levar o jovem cartógrafo português Diogo de Castro e Albuquerque (Diogo Infante) até o Forte Coimbra. No caminho, porcos do mato são caçados com armas de fogo – que contrastam com as flechas usadas pelos guaicurus – e indígenas cudinhos (considerados sodomitas) são assassinados brutalmente. Nesse contexto, Diogo de Castro e Albuquerque, jovem humanista formado na universidade de Coimbra, vai aos poucos entrando em contato com a cruza e a violência daqueles homens em contato com a natureza e com os indígenas. O ápice deste processo de reconhecimento se dá na cena em que os expedicionários estupram e matam mulheres guaicurus, e o jovem cartógrafo é “obrigado” a estuprar a índia Ánote (Luciana Rigueiro). O sentimento de culpa o leva a suplicar pela vida da jovem índia, que passa a acompanhá-lo na viagem até o Forte.



Nota-se que em *Brava Gente Brasileira* o passado não é representado de maneira “objetiva” a partir de um relato, e muito menos ficcionalizado de modo cômico, mas é carregado de uma violência cujo objetivo é sensibilizar o espectador para que este se emocione diante do que lhe é apresentado na tela. Esta sensibilidade é mobilizada, aparentemente, para que identifiquemos os índios como vítimas do processo de colonização.

Uma vez no Forte Coimbra, os acontecimentos vão se sucedendo de modo a reforçar esta ideia, seja na relação do Comandante (Leonardo Villar) com sua família mestiça, seja na relação entre Pedro e o pequeno índio branco que “adota” como seu tutelado ou ainda no posicionamento dos padres católicos (Sérgio Mamberti e Murilo Grossi) em relação aos abusos cometidos contra os indígenas. O jogo mais interessante representativo do contato entre colonizadores e indígenas e a aparente vitimização destes, conforme tecido por Lúcia Murat, se dá entre o português Diogo e a jovem Ánote.

Após estupra-la e coloca-la sob sua proteção, o cartógrafo passa a se afeiçoar por ela. Conduzidos pelo “olhar” de Diogo – desde o início há uma tentativa explícita de aproximar o olhar do espectador ao olhar do colonizador –, passamos a crer numa paixão correspondida entre os dois “sobreviventes” daquele mundo, após atos de compaixão e cumplicidade mútuos. O ápice se dá quando Ánote consente a relação sexual na gruta onde Diogo trabalhava e pinta-o o rosto com elementos indígenas. Neste sentido, poderíamos sugerir que, em *Brava Gente Brasileira*, a integração entre dois mundos aparentemente inconciliáveis também se daria através do ato sexual entre o colonizador e a índia, ato que dá “origem” ao Brasil.

A sequência do enredo nos revela, entretanto, que esta perspectiva é enganadora. Ánote engravida de Diogo, e tira a vida do próprio bebê num ato aberto de resistência. Deste modo, passamos a compreender as relações sexuais entre os dois como parte das relações de poder na sociedade colonial: o poder sexual do colonizador como estratégia de conquista no ato do estupro, bem como o poder de resistência da índia em decidir pelo infanticídio como alternativa à não-continuidade das relações tais quais determinadas pelos colonizadores. Por este motivo, o crítico da Folha de São Paulo, José Geraldo Couto, intitulou a sua apreciação do filme de “Lúcia Murat inverte o mito de Iracema”. Neste, tal como representado por José de Alencar, o amor entre Iracema e o colonizador português Martim gera Moacir, o “primeiro



cearense”, representativo da nação que é gestada pelo encontro amoroso – e sexual – entre os dois mundos.

Em *Brava Gente Brasileira*, “a história toda pode ser lida como uma versão inesperada, bárbara e inesperada” do mito (COUTO, 2001, p. 25). Inesperada justamente devido o recurso narrativo adotado pela diretora que nos leva, sem que percebamos, a adotar o ponto de vista do português. Com esta reviravolta, Ánote deixa a condição de vítima da cruzeza e brutalidade daqueles homens e transforma-se em sujeito que resiste ao processo histórico em que se vê inserida. Pela sua perspectiva, não há conciliação possível entre o seu povo e seus inimigos. Quando descobre o artifício da moça, Diogo desfere um golpe em sua face e escancara o seu etnocentrismo em relação à cultura indígena.

O sexo é novamente mobilizado no final da narrativa para contar a história do massacre que os guaicurus empreenderam no Forte Coimbra, em 1778. Após um acordo de paz entre as partes envolvidas no conflito, os líderes indígenas oferecem suas mulheres para “divertir” os homens represados no Forte durante a noite. Enquanto os colonizadores estão envolvidos nas relações sexuais com as mulheres indígenas, os guerreiros guaicurus invadem o Forte e promovem o massacre. As mulheres índias, neste sentido, seriam uma espécie de “cavalo de Tróia”, que permitiu a vitória das forças indígenas no combate, segundo associação feita pela própria diretora (CAETANO, 2001, D8). Deste modo, evidencia-se em seu olhar o resgate dos índios como sujeitos que perpetuam estratégias de luta para resistir à invasão de seus territórios, à escravização, enfim, à empresa colonial europeia.

A impossibilidade de qualquer tipo de conciliação entre sujeitos com interesses tão distintos, tal qual construída por Lúcia Murat, foi observada pelo crítico de cinema do Estado de São Paulo, Luiz Zanin Oricchio:

Há, em *Brava Gente Brasileira*, o luto por algo que morreu, e o fato de Lúcia Murat ter escolhido uma tribo guerreira já indica qual é a sua opção. O filme fala de dignidade e resistência. [...] Há também outro ângulo de abordagem, o da fricção entre dois tipos de culturas diferentes, dando origem a uma terceira. Uma pergunta pela identidade, que andou na moda em função dos 500 anos do Brasil. [...] Nessa fricção cultural, Lúcia Murat mantém a tensão de personagens dialogando em idiomas distintos, simbolizando a impossibilidade de um ponto de encontro apaziguante entre duas culturas que se contradizem. É uma novidade. Como se o Brasil amadurecesse artisticamente e pudesse compreender a existência do inconciliável em algumas situações (ORICCHIO, 2001, D9).



Para o crítico, portanto, a “novidade” de *Brava Gente Brasileira* seria demonstrar a impossibilidade conciliações absolutas entre culturas tão díspares no forjamento de uma identidade nacional para o Brasil. Ao contrário de *A Invenção do Brasil*, a cultura originária do contato entre colonizadores e indígenas não é a da conciliação, da mistura, da cordialidade, mas a cultura da opressão, da subjugação e do extermínio, físico e cultural, pensados à luz de uma visão indígena da história, ou ainda, da história dos vencidos. Estas opções traduzem-se, cenicamente, em uma estética do estranhamento (TOMAIN; TOMAIN, 2013). A opção por não traduzir os diálogos em língua kadiwéu, por exemplo, é apenas o recurso mais evidente de uma série de construções cujo objetivo seria evidenciar a incompatibilidade de interesses e visões de mundo entre aqueles sujeitos.

A tentativa de dotar a história “das origens do Brasil” de uma subjetividade indígena não é mero artifício retórico no enredo de Lúcia Murat. Além de pesquisar com profundidade a história e os costumes dos guaicurus, a diretora e sua equipe realizaram um trabalho para que os personagens indígenas fossem representados por índios kadiwéus, com exceção da personagem Ánote. Mudanças no roteiro e nas cenas foram feitas a partir de indicações e possibilidades abertas por eles, ou seja, Murat buscou soluções estéticas que efetivamente traduzissem a valorização do índio não apenas como um sujeito histórico, mas como um sujeito politicamente ativo nas discussões e definições do tempo presente.

Neste sentido, *Brava Gente Brasileira* não é uma produção isolada na trajetória da diretora. Em entrevista concedida na ocasião do lançamento do filme, ela afirmou:

Acho que *Brava Gente Brasileira* é profundamente coerente com a minha trajetória de vida. Na passagem da adolescência para a maturidade, vivi a terrível experiência da prisão e da tortura (1971-1974). Isso me marcou de tal forma que em todos os meus filmes procuro refletir sobre o ser humano e sua relação com a história, a política e as questões sociais (CAETANO, 2001, D8).

O filme de maior repercussão de Lúcia Murat, até aquele momento, era *Que Bom te Ver Viva* (1989), onde ela refletia sobre a experiência da tortura vivida por mulheres nos porões da ditadura militar, sendo ela mesma uma destas testemunhas. Um dos aspectos que mais chamam a atenção no filme é a dificuldade daquelas sobreviventes em lidar, no âmbito da memória individual e coletiva, com o “passado que não passa”, isto é, o passado que se faz, sistematicamente, presente na elaboração das subjetividades das pessoas que vivenciam experiências traumáticas.



Esta dimensão, de certo modo, também está presente em *Brava Gente Brasileira*; certamente não existem testemunhas daquela história, como em *Que Bom Te Ver Viva*, no entanto, no âmbito da memória coletiva, a violência, os assédios e o luto pela perda seguem presentes como um passado que se faz sistematicamente presente na vida daqueles sujeitos, como demonstram tanto a cena final, onde uma mulher índia kadiwéu chora e discursa diante das imagens das índias guaicurus que lhe são apresentadas num livro de relatos de viajantes do século 19, quanto os protestos e manifestações realizados por povos indígenas durante as celebrações dos 500 anos, nas quais a luta pela demarcação das terras – que continuam sendo assediadas e invadidas por interesses do capitalismo fundiário – era um dos temas centrais. Desse modo, Lúcia Murat se alinhava com a perspectiva que analisava a história da formação do Brasil, naquele momento, à luz das lutas identitárias que não enxergavam motivos para celebrações e se organizavam, politicamente, em torno do lema Brasil, outros 500, em franca oposição à perspectiva governamental/oficial expressa no Brasil + 500.

Existem outras possibilidades interpretativas sobre *Brava Gente Brasileira* que já foram competentemente realizadas (FELIX, 2010; BEZERRA, 2011). Todas elas indicam como o filme de Lúcia Murat é bem-sucedido, naquilo que Robert Rosenstone considera a principal contribuição do cinema para a história, a saber, a elaboração de metáforas visuais que possibilitem que o espectador ou pense historicamente ou comente e desafie o discurso histórico tradicional (ROSENTONE, 2015). Sem descuidar da emoção, permitia ao espectador interpretações históricas e políticas numa chave mais crítica frente às diversas narrativas que se propunham a pensar o Brasil no alto dos seus 500 anos. Pensar o problema do contato na perspectiva das relações de poder e gênero, por exemplo, é um dos melhores achados da diretora em seu desafio ao discurso histórico tradicional, notadamente representado, neste caso específico, pela obra de Gilberto Freyre (FELIX, 2010).

Mais do que fomentar a reflexão histórica sobre o contato entre colonizadores e indígenas no Brasil colonial, no entanto, Lúcia Murat contribuiu para dar visibilidade a demandas políticas de minorias identitárias que viam no confronto de narrativas históricas um importante campo de disputa e resistência no contexto das celebrações dos 500 anos do Brasil.



### Considerações Finais

Três produtos audiovisuais, três maneiras distintas de representar o passado. As opções teóricas e ideológicas, que orientam a seleção e a interpretação da documentação, são, em cada um dos casos apresentados, transformadas em códigos estéticos específicos. Os filmes, neste sentido, nos permitem ver com nitidez – como demonstraram Roland Barthes, Hayden White e outros –, a operação poética presente em toda representação do passado. A objetividade em Hans Staden, a conciliação em *A Invenção do Brasil*, e o conflito em *Brava Gente Brasileira* foram construídas com bases nos códigos estéticos do drama, da comédia e da tragédia, respectivamente.

Nenhum dos filmes analisados apresenta novas maneiras de pensar e representar o passado, do ponto de vista historiográfico – exceção feita talvez à abordagem de gênero em *Brava Gente Brasileira*, referida anteriormente. Todos eles são depositários de determinadas perspectivas de abordagem do Brasil colonial já consolidadas na historiografia brasileira em momentos distintos. Em outras palavras, não há novidade nos termos da representação fílmica da história, nestes casos específicos. O que sustenta, então, uma análise dos filmes em questão?

Esperamos ter demonstrado que, mais do que contribuir para a criação de novos “modos de ver” o passado, os filmes analisados serviram à edificação da memória pública sobre o significado dos 500 anos da chegada dos europeus ao Brasil, compreendendo perspectivas e posicionamentos políticos distintos e, às vezes, antagônicos. Mesmo quando não tinham a explícita intenção de se inserir nesta discussão, caso de Hans Staden, o evento histórico solapou e concentrou as interpretações em volta de si, o que demonstra o estudo da recepção de cada uma das obras.

O cinema possui, neste sentido, uma contribuição específica a oferecer à História, na medida em que explicita e mobiliza os seus artifícios estéticos em benefício de determinadas interpretações do passado, motivos que ajudam a compreender a amplitude de seu alcance, muito acima da história em sua forma narrativa tradicional.

### Referências

AMADO, J. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. **Estudos Históricos**, 2000.

ARRAES, G.; FURTADO, J. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.



- BEZERRA, K.C. 'Brava gente brasileira' e o 'Brasil 500': o espetáculo do descobrimento. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37, 2011.
- CAETANO, M.R. 'Brava gente brasileira' tira o glamour dos brancos e revela grandeza dos índios. Caderno 2. **O Estado de São Paulo**, 19/01/2001.
- CAMPO, M. B. A Invenção do Brasil: proposta de narrativa da História no meio Audiovisual. **Anais... XXXV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005.
- COELHO, M. Neutralidade é virtude em 'Hans Staden'. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 29/03/2000, p. 8.
- COTA, R. Antropofagia para reflexão. **Jornal do Brasil**, mar/2000.
- COUTO, J.G. Lúcia Murat inverte o mito de Iracema. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 24/11/2000.
- FELIX, R.R. 'Brava Gente Brasileira' e os traços Guaikuru: ao vencedor o canto de guerra. **Revista Iberoamericana**, vol. LXXVI, n. 230, pp. 25-40, jan./mar. 2010.
- FONSECA, V.A. Eus e olhares sobre os outros: relatos de Hans Staden e suas releituras cinematográficas. **Outros Tempos**, vol. 7, n. 9, julho de 2010.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- GARDNIER, R. Hans Staden, de Luiz Alberto Pereira. **Contracampo**, s/d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/hansstaden.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2018.
- HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C.A.M. E la nave va... As celebrações dos 500 anos no Brasil: afirmações e disputas no espaço simbólico. **Revista Estudos Históricos**, v. 14, n. 26, 2000.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- ILUSTRADA. "INVENÇÃO" relata fábula do Brasil de 500 anos atrás. **Folha de São Paulo**, 16/04/2000, p. 4.
- LIMA, P.S. Hans Staden mostra os dentes no cinema. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 17/03/2000.
- MANTOVANI, R. Caramuru: uma ferramenta de nacionalismo. **Revista Letra Magna**, ano 4, n. 8, 2008.
- ORICCHIO, L.Z. Dignidade e resistência condenados à derrota. Caderno 2. **O Estado de São Paulo**, 19/01/2001.
- PUCCI JR., R. A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e Tv. **Significação**, n. 22, 2004.
- RAMOS, A.F. **O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.
- ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.



- SILVA, B.C. O país reinventado com humor na Globo. Caderno 2. **O Estado de São Paulo**, 2000.
- SORLIN, Pierre. **La storia nei film**: interpretazione del passato. Firenze: La Nuova Italia, 1984.
- TOMAIN, C.S.; TOMAIN, V.R.R. O estranhamento como matriz estética em 'Brava Gente Brasileira', de Lúcia Murat. **Diálogos**, v. 17, n. 3, set./dez. 2013.
- VESENTINI, C.A. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- WAJNEMBERG, D.S. Não encanta, mas fascina. **Tribuna da Imprensa/RJ**, 04/02/2000.
- WHITE, H. Historiography and historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, dez. 1988.
- WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.



## **Legião Urbana no Cinema: Cinebiografias em Somos Tão Jovens (2013) e Faroeste Caboclo (2013)<sup>99</sup>**

Ademir Luiz da Silva<sup>100</sup>

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é analisar a transposição das narrativas relativas a icônica banda de rock brasiliense Legião Urbana para a linguagem cinematográfica. A primeira narrativa se refere às origens da banda, apresentada no filme *Somos Tão Jovens*, de 2013. O tenso cenário sócio-político de Brasília nos últimos anos do regime militar é suavizado, buscando principalmente promover empatia com o público jovem ao promover a exaltação da personalidade iconoclasta de Renato Russo, líder e vocalista da Legião Urbana. O segundo filme, *Faroeste Caboclo*, também lançado em 2013, adapta vagamente a narrativa da canção homônima, baseada na estrutura dos folhetos de cordel, literatura muito consumida entre os trabalhadores “candangos” que construíram Brasília. As principais características do filme é o estabelecimento de origens negroides para o protagonista, moralismo na apresentação da personagem feminina e pouca preocupação com a fidelidade aos conceitos-chave da música original.

**Palavras-Chave:** Legião Urbana, Brasília, Regime Militar, Adaptação Cinematográfica.

## **Legião Urbana in the Cinema: Biography on Film as *Somos Tão Jovens* (2013) and *Faroeste Caboclo* (2013)**

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the narratives' transposition related to the iconic Brazilian rock band Legião Urbana into the cinematographic language. The first narrative refers to the band's origins, presented in the movie *Somos Tão Jovens*, from 2013. The tense Brasília socio-political scenario in the last years of the military regime is softened, mainly seeking to promote empathy with the young public by promoting the exaltation of the iconoclastic personality of Renato Russo, Legião Urbana's leader and vocalist. The second movie, *Faroeste Caboclo*, also released in 2013, vaguely adapts the narrative of the homonym song, based on the structure of the cordel leaflets, a highly consumed piece of literature among the “candangos” workers who built Brasília. The main movie features are the establishment of negroides origins for the protagonist, moralism in the presentation of the female character and a lack of concern in terms of fidelity to the key concepts of the original music.

**Keywords:** Legião Urbana, Brasília, Military Regime, Film Adaptation.

---

<sup>99</sup> Artigo resultado de pesquisa financiada pela Bolsa de Incentivo a Pesquisa da Universidade Estadual de Goiás (BIP/UEG).

<sup>100</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG). Professor da Universidade Estadual de Goiás, atuando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais do Cerrado (TECCER). Coordenador do Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LUPPA). Email: alsconclave@gmail.com.



## O Retrato do Artista Quando Jovem: Renato Russo e a Geração Saudosista

Diferentemente de Hollywood, onde abundam cinebiografias épicas como Lawrence da Arábia (1962), Ray (2004), Ali (2001) e Lincoln (2012), esse é um gênero em formação no cinema brasileiro. Embora existam alguns exemplares cultuados pela crítica, como O Homem da Capa Preta (1986), onde José Wilker encarna o célebre deputado Tenório Cavalcante, e Lúcio Flávio – Passageiro da Agonia (1977), com Reginaldo Faria fazendo o papel título, ainda não temos uma tradição sólida. Impera o jogo da tentativa e do erro.

Para cada trabalho brilhante como Heleno (2011), que retrata a vida do polêmico jogador de futebol Heleno de Freitas, protagonizado por Rodrigo Santoro e dirigido por José Henrique Fonseca, existem diversas produções pouco inspiradas como, para ficar no campo do futebol, Garrincha – Estrela Solitária (2003), onde o bom ator André Gonçalves entrega a pior interpretação de sua carreira, sob a batuta amadorística do diretor Milton Alencar. Na produção recente, filmes fracos e excessivamente apologéticos como Lula, Filho do Brasil (2009), Chico Xavier (2010), Olga (2004) e o thriller de ação descerebrada travestido de cinebiografia Besouro (2009), dividem o cenário com longas interessantes como Madame Satã (2002) e Quem Matou Pixote? (1996).

Por outro lado, as cinebiografias de músicos são relativamente comuns no cinema brasileiro. Embora os trabalhos mais notáveis estejam no gênero documentário, com filmes sobre Vinícius de Moraes, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Chico Buarque, Magda Tagliaferro, Nelson Freire, Herbert Viana, Titãs entre outros, há também diversos filmes de ficção. Alguns são desperdícios lamentáveis, como o equivocado Villa-Lobos – Uma Vida de Paixão (2000), onde o diretor Zelito Viana queimou o tema com um roteiro pobre e uma direção de atores pesada, transformando Antônio Fagundes numa caricatura grotesca de nosso maior compositor erudito.

Outros são trabalhos interessantes e pouco pretensiosos como Noel – Poeta da Vila (2006), de Ricardo Von Steen. Obras como Tim Maia (2014), de Mauro Lima, e Elis (2016), de Hugo Prata, ficam no meio do caminho, pecando pela pouca ousadia. O mais bem-sucedido exemplar do gênero é o subestimado Dois filhos de Francisco (2005), sobre a trajetória da dupla sertaneja goiana Zezé de Camargo e Luciano, dirigido por Breno Silveira, um filme muito bem



construído, divertido e com uma interpretação notável de Ângelo Antônio. O mesmo Breno Silveira não conseguiu manter a mesma qualidade com Gonzaga – De Pai para Filho (2012).

O filme *Somos Tão Jovens*, do cineasta Antônio Carlos da Fontoura, sobre a juventude do cantor e compositor Renato Russo e a formação da banda Legião Urbana, se insere perfeitamente neste panorama. A comparação inevitável é com o longa-metragem *Cazuza – O Tempo Não Para* (2004), dirigido pela dupla Sandra Werneck e Walter Carvalho, tendo Daniel de Oliveira como protagonista. Essa comparação não se dá apenas pela filiação geracional e temática entre os artistas retratados, mas pelo fato de terem alimentado certa “rivalidade amigável” ao longo de suas respectivas carreiras.

Estranhamente, Renato Russo foi limado do roteiro no filme sobre Cazuza. Trata-se de um imperdoável erro de dramaturgia, pois o vocalista do Legião Urbana foi o responsável direto por uma representativa virada na carreira de Cazuza. Sobre seu amigo e rival, Cazuza afirmou em uma entrevista de 1989: ‘Quando vi aquelas letras pensei: ‘Pô, esse cara é melhor do que eu. Isso não pode ficar assim’. Senti uma puta inveja, mas daquelas positivas, que te incentivam a criar. E acho que a linha seguida a partir de “Brasil” teve muito a ver com isto’’. Passaram-se oito anos entre um filme e outro. Nesse “último” e “póstumo” duelo fílmico, Renato Russo saiu-se melhor. Foram dois os motivos principais: a escolha do corte cronológico e a atuação do protagonista.

O maior acerto de *Somos Tão Jovens* foi optar por cobrir apenas os anos de formação de Renato Manfredini Júnior, o jovem carioca radicado em Brasília, filho de um economista do Banco do Brasil, fã de John Lennon, focando em sua transformação em Renato Russo, líder do movimento rock de Brasília. A fase punk, a vida em família, a relação com os amigos e amores, carreira solo como Trovador Solitário entre outras coisas. O filme sobre Cazuza se perdeu exatamente na opção de cobrir toda a vida do biografado. Geralmente, tal estrutura dramática funciona melhor quando deliberadamente se trabalha o mito e não o homem, como fez Oliver Stone com Jim Morrison, em *The Doors* (1991). Em produções nas quais impera a estética do realismo semidocumental, como quase a totalidade das cinebiografias nacionais, fica a sensação de pressa, atropelo e, sobretudo, incompletude.

Optando por fazer um recorte biográfico, concentra-se na figura carismática de Renato Russo, o pano de fundo é o momento em que “nos estertores da ditadura militar iniciada em



1964, são os jovens poetas do rock que encontram o tom certo para falar sobre o Brasil e para o Brasil em que vivem. Vão direto ao assunto, sendo curtos e grossos, distantes da profissão de metáforas usadas pela MPB” (CANEPPELE, 2016, p. 239). Esse Renato Russo do começo da década de 1980, mesmo com suas altas pretensões intelectuais, ainda pretendia ser um punk antes de ser um poeta. Lia Shakespeare, mas desejava emular o estilo de vida descrito no livro *Mate-me por Favor – A História Sem Censura do Punk*. Renato Russo lembra que:

O movimento *punk* foi uma coisa estritamente musical no início. Depois, com o discurso e aumento do movimento, é que pintou essa visão. O que eles reclamavam na Inglaterra, em 1976/1977, era de questão de se pagar seis libras para você ver um cara de cabelo compridos, e com uma capa colorida fazer algo que não tinha nada a ver com a tua realidade. Agora, se você prestar bastante atenção no discurso *punk*, você percebe que eles falaram a mesma coisa que o pessoal dos [1960]. Sex Pistols falava a mesma coisa, só que com toda aquela agressividade dos anos [1970], tipo *my generation*. Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar. Alguém pode passar o resto de sua vida martelando a sua guitarra e dizendo que odeia todo mundo, mas não se esqueça: quando Johnny Rotten cantava “*And I Don’t Care*”, ele era a pessoa que mais se importava. E se não tivesse se importando tanto, não berraria daquele jeito, isso eu sei porque a Legião Urbana, usou o mesmo discurso *punk* no início. Uma coisa totalmente nihilista, destrutiva e anarquista, mas que no fundo estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos [1960] tinham falado disso de maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu muito certo, então vamos falar de outra maneira, mais dura (RUSSO, 1996, p. 78-79).

Sendo um “um filme de origem” estão lá, distribuídas nos diálogos, diversas máximas e expressões da mitologia “russoniana” na forma de frases de efeito. Esta estratégia dramaturgica pode incomodar os espectadores mais sofisticados pela artificialidade e anacronismo cronológico com que algumas das inserções são realizadas, mas elas podem ser compreendidas como piscadelas do diretor para o público. É como quem diz: “viram, também sou fã, também sei disso”. Mostra-se como uma opção válida, afinal, *Somos Tão Jovens* não é o “novo filme do Godard”. Trata-se, sobretudo, de uma homenagem.

A mesma lógica vale para a utilização das músicas do Aborto Elétrico e do Legião Urbana na trilha sonora. Alguns podem acusar a produção de usá-las como um catálogo de hits inseridos artificialmente visando ganhar o público pela catarse sonora. Pode até ser, mas não acho que seja uma acusação totalmente justa. Houve excesso? Talvez. Mas, convenhamos, essas músicas que se tornariam sucessos nacionais, existiram primeiro como material de ensaio de bandas punk de garagem em Brasília. *Somos Tão Jovens* é sobre bandas de garagem que saíram das garagens. Se as canções fossem pouco exploradas, certamente também haveria críticas. É



difícil encontrar o meio termo neste caso. Ademais, tendo sido captadas ao vivo durante as filmagens, foram devidamente rearranjadas para não ficarem exatamente iguais as gravações clássicas. Inseriram pequenos “erros” nas letras, instrumentais e melodias para dar a sensação de “obra em construção”, gerando verossimilhança.

O segundo trunfo de *Somos Tão Jovens* é seu protagonista, o ator Thiago Mendonça. Ele interpretou o cantor Luciano em *Dois Filhos de Francisco* e garantiu seu lugar na história do cinema fazendo uma ponta em *Tropa de Elite*, como o “estudante usuário” esbofetado pelo capitão Nascimento no melhor estilo General Patton. Thiago Mendonça, mesmo sem ser fisicamente parecido com Renato Russo, por meio de um apurado trabalho corporal e de voz, interpretou não “o” Russo, mas “um” Russo convincente e psicologicamente complexo. Não se limitou a imitar os trejeitos do cantor, mas construiu sua visão sobre ele, evitando cair na caricatura. Talvez seu maior mérito tenha sido emular o timbre vocal de Russo, tanto falando quanto na famigerada impostação operística ao cantar. Sua atuação supera o elogiado trabalho de Daniel de Oliveira como Cazuzu, retratado como um “exagerado” bidimensional, em função do roteiro de *Somos Tão Jovens* ter lhe dado espaço para mostrar a personalidade multifacetada de Russo.

Mas, *Somos Tão Jovens* não é um monólogo. Seu problema mais evidente é o elenco de coadjuvantes jovens. Descontando algumas exceções, como as atrizes Bianca Comparato interpretando Carmem Lúcia, irmã de Renato Russo, e Laila Zaid, como a amiga Ana Cláudia, o conjunto é sofrível. A inexperiência pesou. Em muitas cenas, Thiago Mendonça parece estar atuando com um fundo azul. Lembrou Andy Garcia tentando contracenar com a inexpressiva Sophia Coppola em *O Poderoso Chefão – Parte III*.

O tom monocórdio do enredo também pode gerar descontentamento. Russo fala, Russo canta, Russo fala, Russo canta, Russo fala, Russo canta. É assim do começo ao fim, dando margem a acusações de que o roteiro é esquemático e simplista. É verdade, mas salvo se houvessem assumido uma estética narrativa fragmentada ou de vanguarda, não vejo como poderia ser muito diferente. Antônio Carlos da Fontoura optou por reproduzir a vivência cotidiana daqueles jovens, que sabiam que “em Brasília tudo é sempre igual”. Em essência trata-se de uma história de “turminha”, com tudo o que esse tipo de enredo básico pode possuir de prosaica. O que acontece é que existe uma tendência entre os fãs de superdimensionar as



narrativas que leu em entrevistas, reportagens e livros. Parecem-lhes épicas porque ajudaram a compor seu imaginário pessoal. Quando assistem esses episódios representados em audiovisual se decepcionam, uma vez que retomam seu tamanho natural: uma narrativa de microcosmo que ganhou, *à posteriori* e inusitadamente, dimensões macro. Na realidade, tudo era bastante prosaico e ingênuo. O próprio Renato Russo afirmou que:

Nós fazíamos até os *butoons* com durapox. Começamos o movimento punk sem que ninguém soubesse direito o que ele era e o que significava [...]. A gente era um híbrido, entre o querer ser uma tribo punk e uma ligação com uma geração anterior. Brasília tinha muito disso – pessoas que faziam teatro coletivo, transavam alimentação natural, pintura *batik*, faziam suas próprias roupas – e, para gente, isso foi uma ponte para a coisa coletiva dos punks [...] A gente tinha essa coisa toda do punk, mas era muito positivo – pegávamos sol de manhã, íamos ao rio, uma coisa supernatural. Quando fui a São Paulo, pensei: “Opa! Isso é verdade”? Quando tocamos no Napalm, meu Deus! Que paranoia! Se eu soubesse, tenho certeza de que não tinha batido tão forte. Imagine eu, que tenho formação católica (DAPIEVE, 2000, p. 202-202).

Essa tendência mistificadora de pequenos atos e fatos é uma constância no processo de construção do mito Renato Russo. Algo nítido tanto na estrutura de “Renato Russo – A Peça” (2006-2009) quanto no episódio da série televisiva “Por Toda Minha Vida” (2007), onde o cantor é interpretado pelo ator Bruce Gomlevsky. Por essa lógica, qualquer banal respiro de Russo torna-se um momento mágico sartreano para seus devotos legionários. Nos aspectos técnicos *Somos Tão Jovens* mantêm o bom nível médio do chamado renascimento do cinema brasileiro. A fotografia é limpa, apostado no mais simples. A direção de arte é competente. A montagem poderia ser mais apurada, variando entre momentos excelentes e confusas passagens de tempo. A sequência final é particularmente pobre. De uma cena do Renato Russo ficcional deitado em seu quarto, conversando com a irmã, corta bruscamente para o vocalista verdadeiro, num show real. Não há construção de clima para a transição. A narrativa pareceu inconclusa, optando-se por um desfecho rápido e fácil.

Atualmente, interpreto o fenômeno Legião Urbana como uma espécie de O Código Da Vinci do *rock and roll* brazuca. O segredo do sucesso e longevidade da banda, ao contrário do que se propaga, não é o fato das letras serem escritas em primeira pessoa, serem “musicalmente honestas” ou sua tendência à autoajuda. Percebo que o admirador mais fiel do Legião Urbana se sente inteligente ouvindo seus discos. Afinal, citam Camões, Freud, Jung, filosofia oriental etc. O que pode ser mais sofisticado do que isso? Acontece mais ou menos a mesma coisa com o leitor modelo de O Código Da Vinci, que é uma espécie de thriller de suspense erudito para



as massas. Existe muita informação ali, mas embalada no formato Wikipédia. Mesmo sem precisar fazer grandes esforços, o admirador de Russo se sente superior aos sertanejos universitários, pagodeiros, funkeiros e congêneres. Acontece fenômeno semelhante com Raul Seixas e Zé Ramalho. Claro que muitos sertanejos universitários, pagodeiros, funkeiros e congêneres também dançam com “A Dança” e balançam os bracinhos com o refrão de “Pais e Filhos”; mais isso costuma ser considerada uma anomalia. A gravação que o grupo Raça Negra fez de “Será” não me deixa mentir.

Nada disso é necessariamente ruim. Acredito que é um bom elixir de autoestima. A juventude precisa de referências boas e acessíveis como essa. Pelo menos até amadurecer. Na verdade, é uma marca de nossos dias. Essa é a primeira geração de jovens antenados que não é revolucionária por definição, que não quer romper com a cultura dos pais. Enquanto a juventude tida como alienada perde-se em danças sensuais e letras desmioladas, àqueles considerados bem-pensantes e cultos escutam os mesmos artistas e bandas que seus genitores apreciavam. Não é por acaso que o culto ao Led Zeppelin, Rolling Stones e Pink Floyd está cada vez mais disseminado na internet. Com o fim da geração Coca-Cola, temos a geração saudosista.

*Urbana legio omnia vincit.* Legião Urbana vence tudo. Essa era uma das frases que vinha estampada em todos os discos. Colocando-a como uma pergunta, “Legião Urbana vence tudo”?, faço votos que sim. Somos Tão Jovens é uma boa homenagem e um bom filme, embora esteja longe de ser a primeira cinebiografia que poderá ser chamada de obra-prima produzida pelo cinema brasileiro.

### **Hagiografia de um Santo Pistoleiro: O Faroeste Feijoada de Faroeste Caboclo**

Os americanos, sendo donos do cenário primordial, criaram o faroeste clássico, pelo qual se expressaram artistas brilhantes como John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawks e Sam Peckinpah. Em sua esteira comercial, os italianos desenvolvendo o chamado faroeste “spaghetty”, de muitos djagos, gemmas e hills; e um único e grande Sérgio Leone. No Brasil houve diversas tentativas de emular o faroeste clássico. Filmes como O Cangaceiro (1953), Da Terra Nasce o Ódio (1954), A Sina do Aventureiro (1958) e mesmo os longas-metragens feitos especialmente para explorar a popularidade de cantores sertanejos, como Sérgio Reis e a dupla Leo Canhoto e Robertinho, são exemplos célebres. Com o lançamento de Faroeste Caboclo, baseado na canção homônima da banda Legião Urbana, temos uma tentativa de



desenvolvimento de um subgênero do faroeste clássico à brasileira, acrescentando cenários urbanos, violência estetizada e doses homeopáticas de sexo, drogas e *rock and roll*, que talvez possa, provisoriamente que seja, ser chamado de “faroeste feijoada”.

2013 foi o ano de Renato Russo no cinema. Primeiro estreou a cinebiografia *Somos Tão Jovens*, de Antônio Carlos da Fontoura, mostrando os anos de formação do cantor e compositor carioca. De modo geral, o filme foi mal recebido pela crítica especializada. Acharam-no superficial e simplista, considerando a complexidade psicológica do artista que pretendia retratar. Considero essa perspectiva válida, embora guiada por expectativas emotivas de fãs. A esperança era a de que *Faroeste Caboclo*, o segundo filme “russoniano” da temporada, pudesse compensar a decepção.

Primeira pergunta: é um bom filme? Sim, sem dúvida, considerando os padrões tupiniquins e a proposta de sua estrutura interna. A direção de René Sampaio é ágil e frenética. O protagonista João de Santo Cristo é vivido com energia pelo ator Fabrício Boliveira. A bela Ísis Valverde encarna uma Maria Lúcia usando seu infalível carisma novelesco. Todo o elenco de coadjuvantes, do vilão Jeremias (Felipe Abib) ao primo Paplo (César Trancoso), é competente, com destaque para Antônio Calloni, como um policial corrupto. Para lamentar, apenas o desperdício da presença de Marcos Paulo, fazendo um senador (quando? onde?), pai de Maria Lúcia. A parte técnica, da fotografia até a montagem, apresenta ótimo nível e a direção de arte, embora com poucos recursos, não compromete. A trilha sonora de Lucas Marcier é discreta e certa, fazendo uso comedido da música título. Palmas para a criativa homenagem que fizeram a Legião Urbana numa cena de show. O ponto baixo fica para a exageradamente solene narração em off, quase tão desnecessária e fora de tom quanto o off presente na versão de *Blade Runner* de 1982.

Segunda pergunta: o longa-metragem *Faroeste Caboclo* é uma boa adaptação da música? Não exatamente. Pode ser considerado satisfatório se o objetivo do espectador for se divertir assistindo violência, vingança e amor bandido, num filme de ação com sotaque nacional. Mas peca em diversos quesitos ao apresentar-se como adaptação de uma história muito, talvez excessivamente, conhecida. O que pode salvá-lo neste aspecto é que, talvez, o espectador fique de tal modo anestesiado pela overdose de estímulos sensoriais oferecidos que não se dê conta dos problemas.



Diferente de *Somos Tão Jovens*, *Faroeste Caboclo* não parte de uma trajetória biográfica real repleta de desdobramentos que exige que o cineasta faça opções, edite, escolha um ponto de vista. O enredo cantado na música “Faroeste Caboclo”, composta no final da década de 1970 e lançada comercialmente no disco “Que país é este (1978-1987)”, é simples, direto e cru, cantando a biografia ficcional de um personagem esquemático. Significativamente, um romance inspirado na música, escrito por Mário H. F. Buzzulini, recebeu o título de *Biografia de João de Santo Cristo*.

De acordo com Renato Russo (2000, p. 103-104) “‘Faroeste Caboclo’ é uma mistura de ‘Domingo do Parque’, de Gilberto Gil, e coisas do Raul Seixas com a tradição oral do povo brasileiro. Brasileiro adora contar histórias. E eu também queria imitar o Bob Dylan. Eu queria fazer a minha ‘Hurricane’”. A letra de Renato Russo segue a tradição da literatura de cordel, muito popular em Brasília, em função da forte presença dos imigrantes nordestinos que trabalharam na construção da cidade e acabaram por se fixar e criar laços com a mesma. É importante lembrar que:

A grande tradição da literatura culta corresponde sempre, em todas as culturas, a pequena tradição oral de contar [...]. Algumas eram escritas em prosa; a maioria, porém, aparecia em versos, pois era mais fácil, a um público analfabeto, decorar versos e mais versos, lidos por alguém. Esta foi a trajetória daquilo que se chamou, na França, literatura de *colportage* (mascate); na Inglaterra, *chapbook* ou balada; na Espanha, *pliego suelto*; em Portugal, literatura de cordel ou folhas volantes [...]. O público apreciador dessa literatura é geralmente constituída pelas camadas humildes da população rural ou urbana; mas há também leitores de classes mais elevadas que a admiram (MEYER, 1980, p. 3).

A riqueza da canção “Faroeste Caboclo” não está na letra propriamente dita, que em si é bastante esquemática, mas no que ela pode significar enquanto representação de uma realidade sociocultural. O maior mérito de Renato Russo, então Trovador Solitário, foi mesmo sendo membro da classe média burguesa, conseguir captar algo da essência do candango das classes subalternas e transformar isto em narrativa, sem ser condescendente. Percebeu que de uma premissa relativamente simples poderia extrair um considerável universo simbólico e mergulhou na proposta, mantendo a comunicação direta com o público, sem academicismos ou dualismo redutor. Seus personagens estão compostos em tons de cinza.

Diferentemente, René Sampaio optou por ficar na superfície e entregar um produto industrialmente bem-feito, que obedece a todas as convenções do gênero ação/policial, mas pouco profundo. Não que se deva exigir complexidade filosófica desses filmes, mas exemplos



como os de Tropa de Elite (2007), O Homem do Ano (2003), O Invasor (2001) e Cidade de Deus (2002) mostram que é possível e desejável sair do senso comum. Trata-se de um filme milimetricamente planejado para impressionar o público médio, que ingenuamente ainda se encanta com edição rápida, tiros, sangue falso e um pouco de sexo, para incrementar a emulação de transgressão. Essa opção pela violência gráfica e as infundáveis citações aos faroestes de Sérgio Leone, dá a falsa sensação de sofisticação temática e formal, responsável por agradar intelectualmente os fãs do Legião Urbana que ficaram decepcionados pela excessiva suavidade de *Somos Tão Jovens*.

O roteiro produzido pela equipe capitaneada por Marcos Bernstein e Victor Atherino optou por não seguir à risca a narrativa da música. Isto não representa necessariamente um problema, mas em muitos casos fizeram substituições equivocadas para preencher as lacunas. Limaram, por exemplo, o “general de dez estrelas”, que poderia render uma interessante análise sobre o declínio do Regime Militar, que, aliás, desaparece do cenário na Brasília do filme. O roteiro não abre espaço para esse tipo de problematizações e abraça a lógica dualista do bem contra o mal, ao mesmo tempo em que, ancorado em sua cosmética suja, finge ser contestador.

O problema crucial é a transformação da saga de João de Santo Cristo em um batido e sonolento conflito de classes. Pobres contra ricos. Traficantes pobres contra traficantes ricos. Pai rico contra pretendente da filha pobre. Brancos ricos contra negro pobre. Polícia corrupta ao lado dos ricos para oprimir os pobres. Como não poderia deixar de ser, os ricos são intrinsecamente fúteis, cruéis e preconceituosos. Os pobres podem até possuir personalidades dúbias e violentas, mas são guiados por rígidos códigos éticos, construídos e naturalizados na prática cotidiana de suas comunidades. Se cometerem ações moralmente condenáveis é porque são levados a isso, fazem para sobreviver. Reagem ao mundo cão no qual estão inseridos. Faz lembrar o jornalista Paulo Francis quando ironizava que “se vejo um pobre num filme brasileiro tenho vontade de sair gritando: é santo! é santo!”. Nesse caso, é mesmo santo. Santo Cristo! “Que o povo dizia que era santo porque sabia morrer”. Morrer! Não viver como um carola que, por acaso, é pistoleiro.

O João de Santo Cristo do filme possui espírito de artista: gosta de esculpir flores para sua amada. É homem de uma mulher só, não um libertino que “comia todas as meninas da cidade” ou “ia na zona da cidade gastar todo seu dinheiro de rapaz trabalhador”. O João de



Santo Cristo do filme não rouba “o dinheiro que as velhinhas colocavam na caixinha do altar” porque lembra sempre que seu pai não queria um filho ladrão. Por outro lado, não há problemas em ser traficante de maconha. Trata-se de um produto 100% natural. Cocaína não, pois é uma droga química e, portanto, coisa de “vilão capitalista”. Nas cenas de ação do filme é comum, e simbolicamente significativo, que sacos de cocaína levam tiro. O tráfico perpetrado por João de Santo Cristo é um tráfico de subsistência, de abastança, não visando enriquecimento, algo que, aparentemente, seria uma traição classista. Droga lícita como álcool mal aparece em tela, para ele poder se embriagar e “no meio da bebedeira descobrir que tinha outro trabalhando em seu lugar”.

O João de Santo Cristo do filme não é um “*self made man*” como na música. Esse João de Santo Cristo não “fez amigos, frequentava a Asa Norte e ia pra festa do rock pra se libertar” ou “ficou rico e acabou com todos os traficantes dali”. Nada disto, o João do filme é como um “João” do jogador de futebol Garrincha; um sujeito qualquer que só existe para ser driblado, humilhado. É “João” e é “Zé”, um Zé Ninguém. Uma eterna vítima dos ricos, brancos, poderosos e corruptos. Nunca age, apenas reage. Para sublinhar sua pretensa simplicidade franciscana, o roteiro fez de João um analfabeto, ignorando que na música ele frequentava a escola e “até o professor com ele aprendeu”. Como a história se passa antes da promulgação da Constituição de 1988, não sabendo ler, o pobre João não poderia nem votar. Coitado!

Também me escaparam os motivos da opção por apresentar João de Santo Cristo como negro. Os versos da letra onde se ouve “não entendia como a vida funcionava – discriminação por causa da sua classe ou sua cor” não me parecem conclusivos. Imagino que tenha sido por influência dos americanos que catalogam todo mestiço como sendo negro. Até onde sei, tradicionalmente, o termo caboclo indica um indivíduo proveniente da miscigenação entre o caucasiano e o indígena. O folclorista Câmara Cascudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro, ensina que a origem etimológica da palavra “caboco” (sem o L) deriva do tupi “caa-boc” (o que vem da floresta) ou “kari’boca” (filho do homem branco). Para quem considera que estou sendo preciosista, lembro que, em uma entrevista para a revista Bizz, Renato Russo declarou que:

João de Santo Cristo é um garoto de classe média e as pessoas, parece, não percebem isso. Ele era filho de fazendeiro e o pai dele foi assassinado. Ele vai para o reformatório porque não tem ninguém para tomar conta dele. Mataram praticamente toda a sua família e, por isso, ele é revoltado [...]. Ele é realmente de classe média, e a música inteira é ele tentando voltar para o meio que conhece. João se vê obrigado a



conviver com o pessoal mais pobre e, por isso, ele percebe aquela coisa de preconceito e tudo mais, coisas que ele nunca tinha visto antes. Quer dizer, caminha para outro lado. Santo Cristo tem uma certa nobreza! Não sei se as pessoas percebem. Acho que pensam em Santo Cristo como um pé-rapado. Para mim ele é um heroizinho tipo James Dean, como naquele filme *Vidas Amargas* (MAIA, 1988, p. 52).

Claro que é possível justificar que se trata de uma interpretação livre da música original. Pode ser, mas o equívoco é assumir-se como uma leitura literal. Contudo, o principal problema do filme não é a pasteurização do protagonista e sim a infeliz ideia de apresentar Maria Lúcia como uma pobre menina rica brasileira. A história de amor bandido do casal, apesar de funcionar relativamente bem na tela, acabou limitada a seu aspecto “a dama e o vagabundo”, tornando-se um obstáculo desnecessariamente auto imposto. O resultado é que o arco dramático de Maria Lúcia foi alterado. De uma interessante “filha da puta sem vergonha” que se casa com Jeremias por desistir de esperar eternamente por João, Maria Lúcia tornou-se uma típica mocinha de filme de ação, que se sacrifica em nome do herói orgulhoso.

O cinema brasileiro, a despeito de todos os seios e nádegas que costuma expor, ainda tem dificuldades em aceitar protagonistas femininas que não sejam donzelas em perigo ou santas abnegadas. Para disfarçar, fazem-nas fumarem maconha como sinal de que são descoladas e independentes. Neste caso, como Maria Lúcia não fez nada, não “se arrependeu depois” e o fato de que “morreu junto com João seu protetor” revelou-se um anticlímax, já que o pobre João sequer pôde lhe dizer “dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão”. Perdoar o que?

O maior equívoco do filme é a abordagem minimalista do duelo final. Da forma como foi apresentado, limitou-se a pouco mais do que uma briga de vizinhos de final de semana, que, no máximo, ganharia uma nota de duas linhas no rodapé das páginas policiais de segunda-feira. Diferentemente, a música o descreve como um evento grandioso, reunindo um “traficante de renome” e um “bandido destemido e temido no Distrito Federal”. Um evento midiático televisionado, com todos sabendo “a hora, o local e a razão”.

O duelo de Santo Cristo com Jeremias, previamente anunciado pela televisão, atrai gente de todo o tipo. Populares agitam bandeirinhas, ambulantes vendem sorvetes, repórteres se posicionam, todos querem testemunhar o derramamento de sangue. Antes expectador, João agora está na condição de protagonista do espetáculo. A violência, ao vivo ou filtrada pelas lentes das câmeras, fascina e distrai (MARCELO, 2012, p. 406).



Na música, o duelo final remete imediatamente aos épicos confrontos reais protagonizados por pistoleiros lendários como Billy The Kid, Jesse James, Clay Allison, Wyatt Earp e Doc Holliday, mas, principalmente, ao modo como eles foram registrados pela literatura e, sobretudo, pelo cinema, em obras-primas como *Era Uma Vez no Oeste* (1969), *Os Brutos Também Amam* (1953) e *O Homem que Matou o Facínora* (1962). Nestes filmes, e em muitos outros, o duelo final é sempre o momento da redenção do herói. É o momento em que ele prova que, apesar de ter sido marcado por uma vida violenta, é um homem de honra. Dono de um código moral particular, mas também muito rígido, ainda que dentro de suas idiossincrasias. O duelo final é sempre uma espécie de Paixão. Não é por acaso que, sendo chamado de Santo Cristo, o protagonista de “Faroeste Caboclo” ganha sua Paixão e sua redenção ao final da música, a ponto de ser “canonizado” pelo povo por “saber morrer”.

Uma das frases mais marcantes do filme *O Homem que Matou o Facínora*, de John Ford, é quando um dos personagens afirma que “quando a lenda é mais interessante que o fato, publicasse a lenda”. Foi o que aconteceu com o João de Santo Cristo da música, que, estando morto, espalhou-se a história de que seu maior desejo era “falar para o presidente, para ajudar toda essa gente que só faz sofrer”. Em nenhum momento anterior da narrativa esse desejo abnegado é mencionado. O que pouco importa, uma vez que, morto honrosamente em combate, o traficante tornou-se herói popular.

No filme não há nenhuma dessas camadas. O duelo final seria o momento de René Sampaio citar *Um Dia de Cão* (1975), de Sidney Lumet, abrindo espaço para o público refletir sobre a mercantilização da violência urbana pelos meios de comunicação de massa e o fato de que “a alta burguesia da cidade não acreditou na estória que eles viram na TV”. Que pelo menos colocasse umas bandeirinhas, um sorveteiro e meia dúzia de figurantes. Seria pedir muito? Bastava seguir a receita da feijoada que está no encarte do CD. Seja como for, seria possível que o jovem Renato Russo, de *Somos Tão Jovens* e o João de Santo Cristo pudessem se encontrar?

Moramos na cidade, também o presidente...” Enquanto o jovem de classe média que não tinha gasolina, carro nem “nada de interessante para fazer” patinava no tedioso Plano Piloto do final dos anos 1970, João de Santo Cristo percorria os quatro cantos do Distrito Federal à caça ao seu destino. Talvez os dois tenham se esbarrado numa das festinhas da cidade, mas dificilmente foram vizinhos. O primeiro morava numa superquadra; o segundo vivia nas cidades-satélites. Personagens criados por um autor recém-saído da adolescência, ambos surgem da observação de uma das características



inerentes à capital: a dualidade da vivência cotidiana dos habitantes com a sede do poder constituído. (MARCELO, 2012, p. 403).

Esse encontro inusitado e metalinguístico entre criador e criatura é sugerido em uma das melhores cenas de *Faroeste Caboclo*. Não se falam, tampouco se olham de modo pessoal. Um apenas toca rock em cima do palco, enquanto o outro apenas escuta, andando por um barzinho. Se tivessem conversado, é possível que o jovem Renato pedisse à João um “bagulho” para fechar a noite com os amigos. O punk pagaria e, se despedindo, diria para o traficante com jeito de santo: “força sempre”!

### Referências

- BUZZULINI, Mário H. F. **Biografia de João de Santo Cristo**. São Paulo: Brainstore, 2003.
- CANEPPELE, Ismael. **A vida louca da MPB**. São Paulo: Leya, 2016.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2017.
- DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- FONTOURA, Antonio Carlos (Dir.). **Somos tão jovens**. Roteiro: Marcos Bernstein. Elenco: Thiago Mendonça, Sandra Corveloni, Marcos Breda, Bianca Comparato, Laila Zaid. Drama. Cor. Som. DVD. 104 minutos. Brasil, 2013.
- MAIA, Sônia. **Faroeste Caboclo: o estranho no ninho do sucesso**. Revista Bizz, Ano 4, n. 7, 1988.
- MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2012.
- MCCAIN, Gillian; McNEIL, Legs. **Mate-me por favor: a história sem censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- MEYER, Marlyse (Org.). **Autores de cordel**. São Paulo: Abril, 1980.
- RUSSO, Renato. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre, 1996.
- RUSSO, Renato. **Renato Russo de A a Z**. Campo Grande: Letra Livre, 2000.
- SAMPAIO, René (Dir.). **Faroeste caboclo**. Roteiro: Victor Atherino e Marcos Bernstein. Elenco: Fabrício Boliveira, Ísis Valverde, Antônio Calloni, Felipe Abib. Drama. Cor. Som. DVD. 105 minutos. Brasil, 2013.



**O Paralelismo do Absurdo:  
1964 – O Brasil entre Armas e Livros e seus Desserviços Históricos e Sociais**

Ítalo Nelli Borges<sup>101</sup>

**Resumo:** Este texto tem a intenção de provocar reflexões históricas através da análise das formas de atuação política e histórica do Brasil Paralelo, mais especificamente sobre o recém lançado documentário “1964 – O Brasil entre Armas e Livros”. Neste sentido, o presente artigo se desenvolve adentrando três caminhos articulados: análise da linguagem cinematográfica aplicada à referida produção, o exame das bases historiográficas sobre o golpe e a ditadura que norteiam as interpretações do filme e a reflexão, a partir das complexidades da História Pública digital, acerca de visibilidades e invisibilidades da história em âmbito público e suas relações com as diversas audiências possíveis.

**Palavras-Chave:** Cinema, Historiografia, História Pública.

**The Parallelism of the Absurd:  
1964 – Brazil Between Arms and Books and their Historical and Social Disservices**

**Abstract:** This paper aims to make historical analyzes through the analysis of the forms of political action of the country and the world 1964 – Brazil between Arms and Books. In this sense, the present paper is described as three articulated paths: the analysis of the cinematographic language applied to production, the examination of the historiographical bases on the coup and the dictatorship of the north as interpretations of the film and reflection, from the complexities of the history of public education, visibilities and invisibilities of history in general and relations with the possible audiences themselves.

**Keywords:** Cinema, Historiography, Public History.

**Introdução**

A memória histórica praticada pela sociedade tem o costume de se apegar a efemérides do modo que não é raro encontrarmos um destaque especial quando a data é fechada em décadas. No caso do golpe de 1964, há normalmente uma grande movimentação midiática, acadêmica e editorial a cada década de aniversário do 01 de abril, tem sido assim em 1994, 2004 e 2014. Em 2019 completamos 55 anos do golpe e o evento mais estrondoso desta vez é o documentário “1964 – Entre Armas e Livros”, dirigido por Felipe Valerim e Lucas Ferrugem.

---

<sup>101</sup> Doutorando em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Mestre em História Regional e Local pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduado em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Membro do Núcleo de Estudos de História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Email: italo.nborges@gmail.com.



De saída, após assistir ao documentário, há muitas questões referentes a pelo menos três aspectos; estéticos e da linguagem cinematográfica, dos tratamentos à historiografia sobre o golpe e a ditadura e relativos à dimensão pública da História associada à depreciação das universidades públicas. Tudo isto será abordado no decorrer do texto, no entanto é preciso, antes de mergulhar no filme, falar um pouco sobre a organização que o produziu; o Brasil Paralelo.

A referida Organização considera-se uma produtora independente de documentários sobre política e história enfatizando que não recebe dinheiro público e se mantendo através de assinaturas proveniente de seus membros<sup>102</sup>. Em um vídeo promocional, explicita que o seu início aconteceu em decorrência de inquietações relacionadas a questões sociais e políticas em 2013/14 e, de acordo com o vídeo, na tentativa de entender o que acontecia no Brasil daquele momento, perceberam que havia uma gama de pessoas formadoras de opinião (muitas presentes no documentário sobre 1964) que se posicionavam sobre o processo, mas que não tinham espaço na mídia tradicional e que desejavam ser mais um canal de difusão para essas pessoas. Resumindo, a partir disto, decidiram tocar um projeto de entrevistas com esses sujeitos e daí surgiu o primeiro produto audiovisual da Organização<sup>103</sup>.

Aqui já cabe uma rápida problematização; parte das pessoas formadoras de opinião apresentadas no vídeo são notórios conservadores brasileiros como o filósofo autoproclamado Olavo de Carvalho e o filósofo de formação escolar Luiz Felipe Pondé, este último contrariando o que é dito no vídeo, com amplo espaço no que chamam de mídia tradicional. O que chama a atenção é o que, através do vídeo, o Brasil Paralelo considera-se importante por dar voz e inserção social a algumas pessoas que, de todo modo, já a possuem, nesse caso o que a Organização faz é nada mais do que sintonizar públicos de personalidades distintas, mas que confluem numa mesma visão de mundo. Deste modo, não há, por parte do Brasil Paralelo, a revelação da fala de sujeitos, mas sim mais um canal de difusão discursiva dos mesmos.

O vídeo também passa a ideia de que não existem pessoas posicionadas à direita do espectro político ou conservadores no espectro ideológico nas mídias tradicionais e que eles, de maneira quase revolucionária, criaram um canal de comunicação alternativo para livrar o Brasil

---

<sup>102</sup> Consultar: <https://brasilparalelo.com.br/regime-militar/>.

<sup>103</sup> Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=9RDrKmAvsik>.



deste suposto problema. Esta afirmação é evidentemente improcedente –direitistas e conservadores possuem presenças consolidadas nas mídias tradicionais – e tenta criar uma confusão provocando a ideia de que se não existem formadores de opinião alinhados à sua compreensão de mundo – à direita – e por consequência a mídia brasileira tradicional seria de esquerda ou, no máximo, de centro. Portanto, em certa medida, fica explícita a ideia de que esta mídia tradicional é dominada pela ideologia de esquerda em se tratando de formar opiniões. Aliás, este é um tom recorrente da Organização não só para os veículos de comunicação, como para outros setores importantes da sociedade brasileira, como as universidades públicas.

Certamente o produto de maior sucesso do Brasil Paralelo, embora existam séries sobre política e história do Brasil, é o documentário sobre 1964. Entretanto, desperta nossa curiosidade o fato da Organização também possuir um núcleo de formação para assinantes. No *site* atualmente não há explicitação sobre do que se trata especificamente esta formação, apenas que haverá aulas semanais ao vivo com professores como os já citados Olavo de Carvalho e Pondé e, entre outros, com os historiadores Rafael Nogueira e Thomas Giulliano. Conseqüentemente, o Brasil Paralelo não se restringe a produções audiovisuais, mas sim expande sua atuação para formação intelectual e ideológica que condensa aspectos do conservadorismo e do neoliberalismo. Ainda que não haja uma especificação do que seja tal formação, pelo perfil dos professores e pelo próprio conteúdo produzido por eles, é possível chegar nesta conclusão.

Esta formação, que não tem ligação nem credenciamento junto ao Ministério da Educação, parece ser motivada no diletantismo de quem se propõe a fazê-la. A grande crítica que podemos tecer ao Brasil Paralelo não reside em suas concepções de realidade, mas sim que, através de seus cursos e documentários, eles propagam buscar um novo Brasil iluminando mentes e corações em busca de uma verdade histórica intransponível e reveladora atacando basicamente a esquerda e cometendo uma série de reducionismos e equívocos acerca de aspectos processuais e epistemológicos da História.

É neste sentido que prosseguimos com nossa análise agora direcionada para nuances gerais estéticos e de linguagem e narrativa cinematográfica para o documentário 1964 – Entre Armas e Livros tendo a intenção de apresentar exatamente o que o documentário e a própria



Organização que o produz diz combater com veemência: a parcialidade interpretativa da História.

### **A Fórmula da Linguagem Preguiçosa**

O documentário de 127 minutos é estruturalmente dividido em 3 partes; inicialmente tratando do contexto histórico antes do golpe, sobretudo referente ao período da Guerra Fria, a segunda parte concentra a abordagem sobre o processo do golpe e, finalizando, uma abordagem geral sobre a Ditadura até a redemocratização. É importante comentar que antes de começar, de fato, o documentário apresenta uma espécie de prólogo de pouco mais de 1 minuto relatando que a obra tinha passado por censura ao não ser exibida em faculdades e redes de exibição cinematográfica. A justificativa é que, pelo menos nos espaços educacionais, qualquer iniciativa que seja contra a pauta da extrema-esquerda é rechaçada e impedida de ser veiculada possibilitando, inclusive, perseguições de pessoas favoráveis afins ao viés ideológico do filme. Este trecho é construído através de um narrador *off* e várias imagens de manchetes que trazem algo sobre o filme, sem apresentar mais detalhes destas censuras e represálias.

Ao apresentar verbalmente que o filme vai contra as pautas da extrema-esquerda e mesclando na montagem imagens de manchetes jornalísticas sobre as polêmicas envolvendo a produção, há a criação de um vínculo discursivo entre o que é falado e o que é mostrado visualmente. Esta associação permite alguns apontamentos intrigantes como uma manchete do blog do jornalista Reinaldo Azevedo, um exímio crítico da esquerda, sem o menor vínculo ideológico com a mesma e declaradamente liberal, criticando a perspectiva histórica do filme e ressaltando que ele fora divulgado pelo Deputado Eduardo Bolsonaro<sup>104</sup>.

Outra associação imagem-som que articula a crítica do filme como sendo tributária da extrema-esquerda é a manchete da coluna do professor do Departamento de História da UFRGS Fernando Nicolazzi dedicada a um exame crítico das percepções históricas e historiográficas do Brasil Paralelo em relação a 1964<sup>105</sup>. Dessa forma, já no primeiro minuto de exibição, temos duas tônicas do discurso do Brasil Paralelo em relação a seus críticos; condensá-los como

<sup>104</sup> Consultar: <https://reinaldoazevedo.blogosfera.uol.com.br/2019/02/06/filho-de-bolsonaro-divulga-documentario-que-defende-a-ditadura/>.

<sup>105</sup> Consultar: <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2019/03/a-historia-da-ditadura-contada-pelo-brasil-paralelo-por-fernando-nicolazzi/>.



esquerda ou extrema-esquerda de maneira generalizada atribuindo-lhes sentidos depreciativos e ataques direto a professores de História e jornalistas de uma tal *imprensa vermelha*.

Em linhas gerais, o documentário é pouco criativo e obsoleto no uso da linguagem do cinema, pode ser caracterizado como um *talking heads* restrito apenas a plano fixo do entrevistado (normalmente utilizando plano americano), imagens e computação gráfica que ratificam o discurso do entrevistado complementados por narração em *off* que também tem a intenção de moldar o raciocínio do espectador diante do conteúdo audiovisual. Sobre esta narração, chama atenção o fato de ela, a depender do momento narrativo do filme, ser mais ou menos presente. Via de regra ela é presença constante, porém no momento de contextualização internacional da Guerra Fria e da polarização sociopolítica da segunda metade do século XX intencionada em construir um maniqueísmo simplório destacando a maldade do comunismo soviético *versus* os ideais libertadores da democracia liberal norte-americana, a voz *off* do narrador é excessiva sendo, em alguns momentos, mais presente do que a voz dos próprios entrevistados. Isto além de ser contraproducente do ponto de vista da linguagem, revela uma intensa necessidade de direcionar o espectador pro eixo interpretativo do realizador.

A trilha sonora é continuamente densa, arrebatadora, como se preparasse ininterruptamente o espectador para uma revelação bombástica. Esta revelação, evidentemente, configura-se como a grande verdade trazida pelo documentário; desvendar a conspiração esquerdista para implantar uma ruptura democrática no Brasil seguindo os moldes da URSS e transformar o que de fato aconteceu (o golpe de 1964 e a ditadura posterior) como reações necessárias e indispensáveis da direita para evitar o golpismo da esquerda.

Em se tratando de aspectos fotográficos, é sempre usada uma configuração de imagem em contrastes predominantemente frios e escuros utilizando lentes que desfocam o segundo plano para focalizar o que está em primeiro plano (os entrevistados quase sempre em plano americano fixo), o que demonstra uma previsibilidade e monotonia na obra. Outro fator exclusivamente na imagem que nos chama atenção é que numerosas vezes ao longo do filme surgem algumas mensagens na zona inferior do quadro contendo informações gerais sobre o filme e o Brasil Paralelo sugerindo que o espectador associe-se à Organização via assinatura para obter as entrevistas completas feitas para o filme e insiste que o Brasil Paralelo não conta



com financiamento público, portanto é de extrema importância tornar-se um membro da Organização.

De modo geral, mesmo sem se ater ao seu conteúdo, o documentário é cansativo. O espectador passa mais de duas horas convivendo com uma fotografia previsível e monótona, trilha sonora densa incessante pretendendo manter uma atmosfera tensa e a todo momento desviando a atenção para o *marketing* materializado em letreiros solicitando associação. Todos estes fatores desembocam num uso pobre da linguagem cinematográfica. Uma vez que temos uma compreensão geral estrutural da obra, a seguir nos concentraremos em algumas questões referentes ao seu conteúdo histórico e historiográfico.

### **Equívocos Históricos e Historiográficos**

O olhar panorâmico para o conteúdo do documentário permite compreender que o que se atribui como revelação da verdade histórica significa, no limite, antagonizar a esquerda o máximo possível e direcionar a interpretação de que tudo que aconteceu – inclusive as situações de violência social, individual e política – caracterizam-se como ações reativas das forças democráticas ao que chamam de perspectivas antidemocráticas impregnadas na esquerda brasileira. Este momento do texto foca em identificar e analisar alguns problemas nas interpretações trazidas no filme e quais são suas filiações historiográficas com a intenção de apreender que o discurso que o Brasil Paralelo traz sobre o golpe e a ditadura não estão inteiramente descolados de parte da historiografia sobre o tema. Faço questão de enfatizar tal filiação historiográfica não é total, *ipsis litteris*, porém há uma materialização audiovisual de interpretações centrais de alguns textos e autores no que toca todo o processo vivido entre 1964 e 1985.

Evidentemente que é inviável fazer aqui uma dissecação do filme analisando e debatendo ponto por ponto do que pode ser considerada como interpretações problemáticas. Entretanto, é importante tocar em algumas questões que são essenciais para o documentário estabelecer suas linhas cognitivas de modo a acomodar suas interpretações históricas. A primeira preocupação do filme consiste em relacionar a URSS no contexto da Guerra Fria com toda a esquerda brasileira e a atuação política de João Goulart até antes do golpe. Para isso, há uma necessidade de contextualizar, nos moldes do Brasil Paralelo, a polarização sociopolítica da Guerra Fria. A primeira fala de entrevistados do filme toca exatamente este ponto e ao



mesmo tempo comete um equívoco teórico para a compreensão histórica quando o jornalista Percival Puggina afirma que é praticamente impossível alguém que não tenha vivido a Guerra Fria tenha condições avaliar o que ocorreu em março de 1964 no Brasil.

Naturalmente que podemos considerar tal afirmação como exemplo de exercício retórico para Puggina fortalecer seus próprios argumentos. Entretanto, não devemos esquecer que o documentário está supostamente preocupado com a História e, do ponto de vista da reflexão histórica, a afirmação do jornalista está completamente equivocada. Se estabelecermos que só tem autoridade para falar de certo processo histórico quem o viveu, reduziremos a História relatos de pessoas vivas que viveram certa experiência a ser analisada, e a viveram de acordo com suas bagagens, repertórios, lugares e opiniões. A História não restringe a isto e, via de regra, ela é representada na historiografia tempos depois de seus acontecimentos e por pessoas que não a viveram diretamente. Se a intenção do documentário é promover uma apreensão histórica qualificada do que diz respeito a 1964, a tarefa já começa a ser executada de maneira desastrosa.

Ainda sobre URSS e Guerra Fria, este é o período que mais parece dispor de uma base documental para referendar interpretações ao longo do filme. Há o uso de Kraenski e Petrilák (2017). Os autores, a partir de um estudo de documentos da StB (uma espécie de KGB instalada na então Tchecoslováquia), apontam a presença de agentes do órgão tcheco no Brasil e suas relações com organizações de esquerda no intuito de realizar uma revolução socialista. Ainda que haja relações de órgãos de inteligência do bloco soviético com setores da esquerda brasileira ou de relações diplomáticas legítimas entre o governo brasileiro e governo de países soviéticos ou sob sua influência, isto não significa dizer, e nem há dados que comprovem empiricamente, uma direta e quase irreparável influência soviética com o centro do poder político brasileiro, sobretudo se levarmos em consideração que nem Goulart e muito menos Jânio Quadros tinham inclinações revolucionárias à esquerda. O que se faz ao longo do filme é um exercício de suposição, e poderíamos supor que, se existisse tanto empenho e associação da StB com o poder político brasileiro, por que, então, não houve nenhuma reação dos comunistas ao que ocorreu em 1964? O grande problema do filme é que a partir da suposição chega-se a convicção de que o Brasil estava em grande iminência de tornar-se comunista executando uma experiência análoga do que ocorrera em Cuba.



Ademais, o filme está repleto de afirmações convictas sobre a inclinação comunista no Brasil através do governo de Goulart. A historiografia utilizada de maneira coerente é o melhor remédio para este problema, neste sentido cabe uma abordagem mais qualificada sobre as reformas de base que se fortalecem no final do governo Jango. As reformas encabeçadas por movimentos sociais, de modo geral, eram formas “de assegurar uma economia mais justa e menos desigual, um poder político mais democrático, uma cultura mais livre, nacional e afirmativa” (REIS FILHO, 2001, p. 330).

As reformas que atingiam setores educacionais, políticos e econômicos e agrários, Toledo (1994), afirma o objetivo das mesmas como uma forma de viabilização e democratização da propriedade privada no Brasil. É importante deixar este ponto bem explícito uma vez que democratização da propriedade privada jamais poderia ser confundida como iminência comunista. O caso da reforma agrária é bem emblemático; usado como argumento pela direita conservadora favorável ao golpe como prova de que Goulart intencionava realizar uma coletivização do campo aos moldes da Revolução Russa quando, na verdade, a intenção do governo brasileiro era estimular a pequena propriedade privada como polo de produção agropecuária, o que evidentemente não guarda nenhuma relação com o comunismo.

Ainda pensando em questões centrais para o desenvolvimento da narrativa histórica no documentário, um elemento bastante incômodo para construir uma interpretação histórica bem fundamentada concentra-se em omissões que a obra faz em relação à influência do capitalismo internacional no processo de implantação do golpe de 1964. No filme, tudo de ruim emana da esquerda antidemocrática aparelhada pela URSS e não há uma mínima menção a poderosos setores econômicos nacionais e internacionais que passaram anos difundindo propaganda anticomunista afim de atacarem a esquerda de modo geral e o próprio governo Goulart quando ia de encontro a seus interesses.

Aqui convém citar o já clássico estudo de Dreifuss (1981) afirmando o interesse de classe na orquestração do golpe de modo que desde a década de 1950 o Brasil já era dependente do capital estrangeiro e que este mirava como inimigo o plano nacional reformista de Jango. O autor também levanta uma ampla quantidade de dados que comprovam a participação do capital nacional associado ao internacional na criação de institutos civis (IPES e IBAD) ativos em produzir material comunicacional, cinematográfico, simpósios contra as chamadas tendências



à esquerda do governo Goulart. Muitos integrantes desses institutos trabalhavam na imprensa em redação de Jornais como Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, O Globo, dentre outros.

Há também no filme a completa negação da participação norte-americana no processo do golpe. O estudo de Dreifuss citado acima já serve como uma grande rebatida nesta afirmação, entretanto é necessário apontar o estudo de Fico (2008) que tem o objetivo de analisar a participação dos Estados Unidos no golpe a partir da operação *Brother Sam* que foi uma força tarefa enviada ao Brasil para apoiar o golpe de 1964. O autor utiliza documentos da diplomacia norte-americana, especificamente um do embaixador americano no Brasil Lincoln Gordon admitindo que o Estado norte-americano gastara em torno de 5 milhões de dólares numa campanha contra Goulart (FICO, 2008, p. 77). Dessa forma, existe, pelo menos, um aparelhamento do capital nacional associado ao internacional em parceria com o Estado norte-americano aliados numa tônica golpista de ruptura democrática no Brasil.

Diferente do que comenta Olavo de Carvalho no documentário, existem muitas provas documentais de que houve participação e interesse dos Estados Unidos em todo o processo que leva até abril de 1964. Como o horizonte de expectativa Brasil Paralelo para o Brasil é moldado na sociedade norte-americana, e ainda que não haja no documentário uma negação explícita de golpe e ditadura, eles desejam não associar diretamente a ruptura da democracia brasileira via golpe de Estado em 1964 com os Estados Unidos. Isto reforça o maniqueísmo construído no filme que se caracteriza na URSS má, violenta e antidemocrática contra os arautos da democracia liberal norte-americana enquanto único modelo próspero de sociedade e no reducionismo de que a esquerda no Brasil e no mundo é uma coisa só engajada na realização, custe o que custar, de um plano diabólico de implantação do que se poderia chamar de comunismo. Obviamente são maniqueísmos e reducionismos frágeis que não resistem à análises históricas minimamente fundamentadas

Chegamos, então, num momento importante para este texto, a saber, sobre as intersecções entre o documentário do Brasil Paralelo e algumas abordagens historiográficas sobre o golpe e a Ditadura civil-militar. Aqui não me refiro aos especialistas em História do Brasil que dão entrevista para o documentário, mas sim às pessoas, ainda que não citadas no filme, com trajetórias importantes na academia brasileira e que destinaram anos aos estudos que comportam o período entre 1964 e 1985. Não quero com isso afirmar que estes estudiosos



concordam com o filme ou com as intenções políticas do Brasil Paralelo, mas sim que são flagrantes algumas aproximações entre suas teses e as do documentário.

Os autores que me refiro cujas teses alimentam um projeto do Brasil Paralelo de distorção interpretativa do golpe e da ditadura são o que Melo (2014) chama de revisionistas. O autor aponta que este revisionismo historiográfico se ancora em três teses; a primeira que esquerda e direita foram igualmente responsáveis pelo golpe, a segunda que havia dois golpes em curso na conjuntura de 1964 e a terceira de que a resistência à ditadura não passou de um mito (MELO, 2014, p. 158). No filme, a resistência – independentemente de sua modalidade de operação – é a responsável pelo endurecimento do regime, o que se trata aqui é nada menos do que transformar a vítima em culpada pela própria violência que sofre. Em se tratando das duas primeiras teses, o documentário é explícito em adotá-las.

De modo geral, tenho minhas dúvidas, principalmente pelas questões relativas aos negacionistas/revisionistas do holocausto judeu, sobre se o conceito de revisionismo é adequado para caracterizar esses estudiosos sobre a Ditadura. Penso ser mais viável uma caracterização de crítica historiográfica alinhada à diretrizes hegemônicas do capitalismo. Ademais, Melo faz análises pertinentes sobre a historiografia que análise o processo.

Ao que se refere a primeira e segunda tese desta crítica historiográfica citada acima, é possível constatar nos estudos de Ferreira (2003) a afirmação de que, no processo de construção do golpe, esquerda e direita eram radicais, sectárias e favoráveis às rupturas institucionais, no entanto o autor ainda afirma, de acordo com Melo (2014, p. 162), que a direita era reativa ao comportamento radical das esquerdas, como se fosse praticamente uma vítima daquelas circunstâncias. Sobre a tese de que havia dois golpes em curso (um da direita e outro da esquerda), Gaspari dá combustível para a mesma reconhecendo a existência de um suposto golpe de Goulart: “amparado no ‘dispositivo militar’ e nas bases sindicais, que cairiam sobre o Congresso, obrigando-o a aprovar um pacote de reformas e a mudança das regras do jogo da sucessão presidencial” (GASPARI, 2002 apud MELO, 2014, p. 166).

Melo (2014) questiona a confiabilidade das evidências usadas por Gaspari para fazer tal afirmação na medida que se caracterizam por cartas de pessoas comprometidas com o golpe à direita, como o embaixador Lincoln Gordon. Ainda se tratando sobre combustíveis que reforçam a segunda tese, existe o trabalho de Villa (2004) sobre Jango que insiste em suas



perspectivas de aplicação de um golpe de Estado no Brasil. Contudo, Melo novamente afirma que o que Villa utiliza como prova para este pensamento é insuficiente uma vez que um memorando de Lincoln Gordon afirmando o desejo de Jango em “conseguir poderes ditatoriais” não parece minimamente convincente (MELO, 2014, p. 167).

Extrapolando um pouco o âmbito específico das três teses, Melo ainda faz uma série de análises e críticas sobre o que chama de historiografia revisionista sobre 1964. Entretanto, o objetivo aqui foi compreender como as principais teses desta específica historiografia surge no discurso histórico do documentário. Ainda que estes intelectuais não sejam entrevistados ou muito menos citados no filme, suas ideias estão impressas firmemente na obra e são apropriadas para confecção de um projeto obscurantista de apreensão histórica através do Brasil Paralelo, apreensão esta que certamente não pode ser atribuída aos autores citados aqui que colaboram com uma historiografia associada à hegemonia capitalista.

Uma última coisa importante para ser abordada é que as teses que Melo tanto critica ganharam destaque na grande imprensa uma vez que, para os veículos midiáticos que declaradamente apoiaram a ditadura – pelo menos em seus primeiros momentos – interessam as abordagens interpretativas dos chamados revisionistas haja vista que, camuflando caráter de classe e atenuando a truculência autoritária do regime ditatorial, os *esqueletos* da grande imprensa ficariam mais escondidos (MELO, 2014, 180). Portanto, por uma questão política do presente em relação à construção de memória sobre um processo antidemocrático no Brasil, uma versão historiográfica alinhada aos ditames hegemônicos interessa fortemente corporações poderosas na produção do imaginário e opinião pública brasileira. Isto nos abre também um outro caminho para analisar a atividade do Brasil Paralelo no que se refere à História Pública ou aos usos públicos da História, o que será tratado na próxima seção.

### **O Desafio da História Pública Digital**

Atualmente quando se fala em História Pública é extremamente necessário levar em consideração as transformações ocorridas na comunicação em decorrência da *internet*. A partir desta perspectiva, e também levando em consideração as complexidades editoriais envolvendo a história e a historiografia, pensar o uso público da história nos remete a questionamentos sobre para quem nós historiadores falamos ou escrevemos, quais são os aspectos e quem molda a consciência histórica brasileira e porque ultimamente temos a incômoda sensação de que a



sociedade se interessa mais por história e menos por historiadores. Compreender a função social da história e do historiador ultrapassando as dimensões escolares são, aparentemente, uma boa forma de refletir sobre todas estas questões.

Ao atuar fora dos ambientes educacionais institucionalizados, o Brasil Paralelo leva isto à risca com muita habilidade propagandística para o seu público alvo. Todo seu conteúdo e suas práticas formadoras estão *online*, 1964 – Entre Armas e Livros já soma mais de 5.5 milhões de visualizações no *Youtube* e é por isto que é indispensável tocar nos temas relacionados à História Pública quando falamos tanto da Organização, quanto deste filme. As redes sociais, em linhas gerais, tornaram-se plataforma onde se concentra a maior e mais diversa plateia disposta a consumir conteúdos históricos, e neste sentido, com o desenho atual de nossa conjuntura sociopolítica, a extrema-direita tem se adaptado melhor a essa forma de comunicação. O Brasil Paralelo e o sucesso de público de seu filme é exemplo inegável.

Se a ascensão do mundo e da vida digital modifica profundamente as relações sociais, não seria diferente com a produção do conhecimento histórico. Podemos enfatizar que atualmente qualquer profissional da História e de outras áreas do conhecimento acesse e precise da *internet* para realizarem suas pesquisas por meio de acessos a acervos de arquivos digitais à comunidades de acadêmicos que utilizam plataformas digitais de publicação e compartilhamento de produções científicas. Serge Noiret é um especialista na área de História Pública e aponta que, a partir do surgimento da *web 2.0* em 2004, as formas de narrativas históricas ficam mais acessíveis através de novas modalidades de escrita na *internet* a partir de blogs e redes sociais (NOIRET, 2015, p. 34). Segue o autor afirmando que esta roupagem virtual permite interatividade possibilitando a intervenção de leitores ao conteúdo original publicado e ampliando o público interessado em *sites* específicos sobre história. Isto cria, ao fim e ao cabo, um imenso fórum virtual descentralizado de discussões diversas sobre conteúdos históricos feitas, inclusive, por pessoas que não passaram pela formação profissional na área.

Com a *internet* também sendo uma imensa plataforma de difusão de conteúdos e a história podendo ser objeto de reflexão de literalmente qualquer pessoa, cabe o questionamento sobre quem são os historiadores e suas plateias hoje no sentido de emissão e recepção de narrativas históricas. Jurandir Malerba propõe-se a refletir sobre estas questões afirmando que o historiador é um agente social hoje multidimensional; o profissional acadêmico treinado nas



universidades que publica em revistas indexadas, ou amador diletante que possui um *blog*, ou mesmo um escritor não historiador que publica *best sellers* (MALERBA, 2017, p. 137). Se o historiador emissor é multidimensional, seus produtos historiográficos também o são, desde os leitores especializados de nós mesmos ao internauta curioso ou leitor diletante que busca suas leituras em guias de consumo literários (MALERBA, 2017, p. 137).

O que o autor está querendo dizer é que existem vários historiadores, várias historiografias e vários públicos possíveis. Nesta perspectiva, o profissional acadêmico perde autoridade e, de certa forma o monopólio, sobre sua própria área na medida que o meio digital possibilita a ampla difusão de qualquer conteúdo relacionado à história. Entretanto, assim como refletir sobre como se escreve a história em tempos digitais, é necessário também examinar a recepção das historiografias e das condições sociais que favorecem um certo tipo de leitura. Ultimamente existe um espectro antiacadêmico que vai na contramão da construção de uma determinada intelectualidade na sociedade brasileira e isto certamente deságua na confecção de uma História pública digital. Não é nada espantoso que no filme 1964 – O Brasil Entre Armas e Livros haja desprezo e depreciação de universidades públicas – onde só se aprende historiografia marxista de acordo com os entrevistados – e pouquíssimos intelectuais de trajetória acadêmica sendo entrevistados. Estes pouquíssimos, não por caso, coadunam de corpo e alma à ideologia protoneoliberal encabeçada pelo conservador nos costumes, liberal na economia.

Faz parte deste mesmo raciocínio a quantidade de blogueiros, vlogueiros e até jornalistas da mídia tradicional que passam longe de ter qualquer formação histórica (ou até qualquer formação) entoarem aos sete mares e aos quatro ventos digitais pérolas como o nazismo ser de esquerda, que o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães era o PT da Alemanha, que não houve nem golpe e nem ditadura no Brasil, etc. Este fenômeno não se restringe à História e aqui cabe solidariedade aos colegas físicos e biólogos diante da quantidade de pessoas que acreditam que a Terra é plana depois de assistir um vídeo na *internet*.

A situação torna-se ainda mais preocupante quando temos uma sociedade que se interessa por história, mas não por historiadores. Noiret comenta uma pesquisa do fim da década de 1990 e início do século XXI focadas em averiguar a presença do passado na sociedade americana, australiana e canadense e o resultado angustiante mostra que o público prefere



acessar o passado sem a interferência de mediadores, que neste caso são os historiadores, optando por ter contato com a história através de instituições como museus, parques históricos e outras instituições que trabalham com a memória (NOIRET, 2015, p. 37). Atualmente este interesse de acessar a história sem a presença de historiadores pode ser expandido para o meio digital.

Diante de tamanhas complexidades e dificuldades, a inquietação que fica diz respeito a como nós, historiadores, poderemos lidar com este desinteresse público por nós mesmos. Existem várias tentativas com relativos sucessos de inserção de historiadores de forma mais massiva em ambientes editoriais e mídia tradicional. No entanto, alternativa mais óbvia para fazer frente diante da situação atual reside em usar a *internet* como forma de alcançar o maior público possível e canalizar seus interesses para reflexões históricas qualificadas. Isto já acontece, posso citar os exemplos do portal e canal de vídeos no *Youtube* Café História criado por Bruno Leal<sup>106</sup>, o *blog* Brasil Recente de Carlos Fico<sup>107</sup>, o canal O Historiador de Carlito Neto<sup>108</sup> e outro canal chamado Jones Manoel<sup>109</sup> criado pelo próprio Jones que, no próprio vídeo de apresentação, afirma tê-lo criado para confrontar os canais de direita na própria plataforma do *Youtube*. Manoel também posiciona o canal como comunista e marxista. Em outras palavras, ele se coloca como força contra-hegemônica diante da dominância conservadora ou reacionária nesta plataforma de vídeos digitais.

Estas iniciativas citadas acima obviamente são importantes e necessárias para o enfrentamento às dimensões antiacadêmicas, no entanto, ainda fica a sensação de que, mesmo que se proponham e esforcem para atingir o grande público, parecem conversar mais com o público especializado dos historiadores profissionais ou em vias de profissionalização. De toda forma, acredito ser fundamentalmente relevantes reflexões e buscas constantes de formas de historiadores atingirem o grande público. O principal elemento para isto acontecer, que é o interesse da sociedade pela história, já existe, resta a nós termos mais participação na formação da consciência histórica da sociedade enfrentando de maneira intensa movimentos que constroem narrativas históricas de maneiras intelectualmente desonestas.

---

<sup>106</sup> Consultar: <https://www.cafehistoria.com.br/> e <https://www.youtube.com/user/cafehistoriatv>.

<sup>107</sup> Consultar: <http://www.brasilrecente.com/>.

<sup>108</sup> Consultar: <https://www.youtube.com/channel/UC5ZXYxeWIROKbL7JziJ0bIQ>.

<sup>109</sup> Consultar: <https://www.youtube.com/channel/UC02coXfDPjEmU8uDT2G8Z2A>.



## Referências

- DREIFUSS, René. **1964 – a conquista do estado**: ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis/RJ: Vozes, 1983.
- FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.) **O Brasil republicano**. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FICO, Carlos. **O grande irmão**: da operação Brother Sam aos anos de chumbo, o governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MALERBA, Jurandir. Os historiadores e seus públicos: desafios ao conhecimento histórico na era digital. **Revista Brasileira de História**, v. 37, n. 74, 2017.
- MELO, Demian. O golpe de 1964 e meio século de controvérsias: o estado atual da questão. In: MELO, Demian Bezerra. (Org.) **A miséria da historiografia**: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.
- NOIRET, Serge. História Pública Digital. **Linc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, 2015.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo no Brasil. In: FERREIRA, Jorge. (Org.) **O populismo e sua história**: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- VILLA, Marco Antonio. **Jango, um perfil (1945-1964)**. São Paulo: Globo, 2004.



**Paulo Emílio, Crítico de Cinema:  
Clima, Suplemento Literário e Projeto Cultural**

Julierme Morais<sup>110</sup>

**Resumo:** Neste artigo visou problematizar de modo panorâmico algumas críticas cinematográficas de Paulo Emílio Salles Gomes na revista *Clima* e no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. A partir de uma abordagem hermenêutica, defendo a hipótese de que a atuação do intelectual nos dois órgãos de imprensa esteve imersa e seguiu os ditames de um projeto de modernização cultural nacional mais amplo e encaminhado por um olhar da cidade de São Paulo.

**Palavras-Chave:** Paulo Emílio, Crítica de Cinema, *Clima*, *Suplemento Literário*.

**Paulo Emílio, Film Critic:  
Climate, Literary Supplement and Cultural Project**

**Abstract:** In this article I intend to problematize in a panoramic way some cinematographic critics of Paulo Emílio Salles Gomes in the journal *Climate* and in the *Literary Supplement* of *O Estado de São Paulo*. From a hermeneutic approach, I defend the hypothesis that the intellectual performance in the two press agencies was immersed and followed the dictates of a broader national cultural modernization project and guided by a look of the city of São Paulo.

**Keywords:** Paulo Emílio, Film Critic, *Climate*, *Literary Supplement*.

**Introdução**

A crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência do nosso tempo.

Roland Barthes

Paulo Emílio Salles Gomes nasceu em São Paulo a 17 de dezembro de 1916 e teve sua vida interrompida por um ataque cardíaco em 9 de setembro de 1977. Na década de 1930, foi militante comunista e preso político do governo Vargas, fundou, juntamente com Décio de Almeida Prado, a efêmera revista *Movimento*, bem como passou uma curta temporada em Paris,

---

<sup>110</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio da Universidade Estadual de Goiás (PPGEC/UEG). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Email: juliermemorais27@gmail.com.



onde descobriu seu interesse pela Sétima Arte. No decênio posterior, o intelectual tornou-se um dos principais colaboradores da revista *Clima*, mentor intelectual do Grupo Radical de Ação Popular (GRAP), fundou o Clube de Cinema de São Paulo, bacharelou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e retornou para a França. Por lá, desenvolveu pesquisas sobre o lendário cineasta Jean Vigo, participou ativamente da diretoria da Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF) e foi correspondente internacional de cinema para O Estado de São Paulo, *Jornal Paulistano* e *Revista Anhembi*.

Retornando para o Brasil, na década de 1950, Paulo Emílio se constituiu no principal crítico de cinema do Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, além de colaborar na fundação da Cinemateca Brasileira, na qual se transformou em curador-chefe. Nos dois decênios subsequentes, até seu passamento, o intelectual colaborou ativamente na fundação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), tornou-se professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e da Escola de Comunicações e Arte (ECA), ambas da Universidade de São Paulo (USP) e continuou colaborando em publicações culturais, como as revistas *Argumento* e *Visão*, o tabloide *Brasil, Urgente* e o jornal *Última Hora*.

À luz desse rápido esboço da biografia intelectual de Paulo Emílio podemos notar que, ao longo dessas seis décadas de vida, ao menos quatro delas foram dedicadas às questões culturais e políticas de seu tempo, sobretudo relacionadas à crítica e agitação em torno do cinema. Como abordar a multiplicidade de atividades supramencionadas não condiz com os limites desta publicação, me vejo na necessidade de fazer um recorte das atuações de Paulo Emílio na revista *Clima* e nas páginas do Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo. Tal recorte é feito no propósito de refletir panoramicamente sobre sua crítica de cinema, tratando-a cronologicamente, com base na metodologia hermenêutica. Apresentando a hermenêutica enquanto uma das operações metódicas substanciais na relação de pesquisadores da história com suas fontes, o teórico alemão Jörn Rüsen enfatiza:

Hermeneuticamente, a pesquisa reconstrói processos temporais do passado de acordo com perspectivas de sentido coerentes com as intenções dos atores (agentes ou pacientes) desses processos. A história é assim extraída das fontes como um processo, que se dá em meio a uma interação que lhe determina o sentido e cuja direção temporal resulta das intenções divergentes dos atores. A representação de continuidade, determinante para a constituição narrativa de sentido, é obtida mediante a pesquisa



dos fatos culturais, nos quais as mudanças temporais do passado se cristalizam na linguagem dos atores e seus interlocutores (RÜSEN, 2010, p. 116).

Subjaz às asserções que, através do método hermenêutico, o questionamento do pesquisador às suas fontes é dirigido às convergências e divergências da produção de sentido das experiências pretéritas, ou seja, ao modo pelo qual as informações das fontes exteriorizam as intenções dos homens do passado. Neste sentido, investigar hermeneuticamente as críticas de Paulo Emílio nos dois órgãos de imprensa mencionados corresponde a inquirir e interpretar em que medida, tais textos externalizam as intenções do crítico e de seus contemporâneos inseridos nos respectivos processos históricos em que foram urdidos. Essa iniciativa se justifica pelo fato de que a hipótese norteadora de meus argumentos é a de que a atuação do crítico na revista *Clima* fundamenta-se na matriz intelectual de suas críticas no *Suplemento Literário*, uma vez que ambas estiveram imersas num projeto de modernização cultural nacional encaminhado pela via paulista.

### **Paulo Emílio em *Clima* de Cinema**

Fundada em 1941, a revista *Clima* idealizada pelo diretor de teatro Alfredo Mesquita marcou época na crítica de arte paulistana. Oriundo de algumas primeiras aproximações na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) entre seu idealizador, Paulo Emílio, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Gilda de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado, o periódico cultural circulou entre maio de 1941 e novembro de 1944, tendo como núcleo de colaboradores fixos: Lourival Gomes Machado (direção geral e seção de artes plásticas), Antonio Candido (seção de letras), Décio de Almeida Prado (seção de teatro), Paulo Emílio (seção de cinema), Antonio Branco Lefèvre (seção de música), Gilda de Mello e Souza (temas diversos), Marcelo Damy de Sousa Santos (seção de ciências) e Roberto Pinto de Souza (seção de economia) (PONTES, 1998, p. 97-98).

Escrevendo ininterruptamente nos sete primeiros números de *Clima*, o núcleo central do papel desempenhado por Paulo Emílio pode ser localizado em 1941, sobretudo porque a revista começou a sair bimestralmente no ano ulterior e, simultaneamente, ele começou a se dedicar a outras atividades. Por esse motivo, busco analisar os quatro ensaios desse período, uma vez que darão uma mostra consistente da perspectiva crítica que o intelectual adotou na revista de cultura.



Em maio, o crítico escreveu seu primeiro ensaio para a revista sobre *The Long Voyage Home* (1940), película de John Ford. Com título homônimo do filme, o texto de Paulo Emílio trouxe relações com obras de Sergei Eisenstein, analisou tecnicamente os planos e o ritmo temporal da película, destacou cenas expressivas, criticou o cinema norte-americano, defendeu a liberdade do diretor cinematográfico, teceu uma retrospectiva da cinematografia de Ford e chamou parcela da crítica especializada que lhe era contemporânea para o debate sobre a obra. Esse último aspecto é notório quando o crítico afirmou:

É preciso desde logo ser desfeito um equívoco provável. Pelo fato de ser um filme sem astros, pode-se ser levado a catalogar *The Long Voyage Home* como um filme coletivo no sentido dos russos clássicos. Ora, isso é errado. [...] Na boa crítica que Guilherme de Almeida escreveu sobre *The Long Voyage Home* há uma aproximação estranha entre o filme de John Ford e as grandes obras russas [...] Ora, isso não é verdade (SALLES GOMES, 1986, p. 118-120).

Tal passagem ilustra muito bem a postura adotada por Paulo Emílio. De uma maneira geral, o crítico inaugurava um novo tipo de crítica cinematográfica em São Paulo, que, até então, se resumia a pequenas crônicas expositivas, com argumentos sobre o roteiro de filmes e algumas poucas incursões aos dados técnicos e estéticos. Estes, quando eram travados, traziam argumentos muitas vezes equivocados, bem como sobre vinculações estéticas pouco perceptíveis aos olhos de quem assistia as películas. Desse modo, com esse ensaio Paulo Emílio inaugurou uma perspectiva de análise cinematográfica em ensaios mais longos e analíticos, trazendo para o centro de debate estético suas posições filosóficas, os problemas sociais nos quais as películas estavam inseridas, as questões técnicas, além de chamar para o debate outros agentes da crítica cinematográfica nacional.

Em agosto do mesmo ano, *Tobacco Road* (1941), outras películas de John Ford, foi analisada por Paulo Emílio. Seguindo o mesmo parâmetro crítico por ele inaugurado, seu ensaio lançava luz a seu processo de fruição dos filmes. De acordo com o crítico, para se chegar ao estudo profundo, dever-se-ia assistir os filmes diversas vezes, pois, após fazer isso com as películas de Ford, o resultado de sua análise era diverso daquele apreendido na primeira apreciação (SALLES GOMES, 1986, p. 134). Nota-se mais uma vez a chamada para o debate. Prosseguindo seus argumentos, Paulo Emílio encontrou na película de Ford perspectivas positivas do progresso técnico do cinema falado, o que o levou novamente ao debate com os críticos que lhe eram contemporâneos, sobretudo a querela cinema mudo vs cinema falado



sistematizada amiúde no interior do *Chaplin Club*. Por outro lado, foram fruto de reflexão as diferenças estéticas entre o trabalho do ator cinematográfico e do ator teatral, bem como foi salientada a proposta da arte como objeto de conhecimento, inclusive o cinema. Assim, embora tenha encontrado “fraquezas” no filme de Ford, de modo geral, Paulo Emílio analisou cenas importantes que davam ao filme certo tom positivo em sua concepção.

Em outubro a película abordada foi *Fantasia* (1940), de Walt Disney. Intitulando seu ensaio: *Contra Fantasia*, o crítico já expunha sua posição logo no título, que mereceu uma nota explicativa sua, com os seguintes dizeres:

Não queremos que o título dado a esse artigo seja interpretado com uma agressão cabotina. Quer-nos parecer, entretanto, que numa publicação enfeixando uma série de colaborações sobre um mesmo assunto seja mais prática para o leitor poder encontrar, já no título, uma orientação sobre a tendência do pensamento de cada um dos seus autores (SALLES GOMES, 1986, p. 142).

Tal nota, que já explicava o título e sua consequente crítica negativa ao filme, poderia ser lida como um preâmbulo da defesa de uma arte independente. Para Paulo Emílio, o cinema deveria ser levado a sério por ser uma arte que possuía um meio próprio de expressão (SALLES GOMES, 1986, p. 143). Nesta medida, aufere-se a busca de afirmação do cinema não somente como arte, mas também como arte independente, pois o intelectual, na crítica cinematográfica, iniciava-se em uma área desprovida de tradição e malha institucional forte, capaz de garantir a profissionalização de seus praticantes. Ademais, era o momento em que o cinema encarado como arte estava sendo descoberto pela elite intelectual paulista (PONTES, 1998, p. 102).

Na esteira desse argumento, o crítico promoveu a defesa do cinema como arte independente, buscando demonstrar que a música seria um elemento de facilitação da recepção do filme. Para ele, em grande parte da obra, o movimento dentro de uma determinada imagem, a sucessão de imagens dando impressão de um movimento de câmera e a sucessão de imagens diferentes estavam vazias de conteúdo rítmico original, que era substituído por um ritmo exterior, oriundo da música. Desse modo, *Fantasia* foi considerado um filme ruim, na medida em que dava margem para as críticas ao cinema falado, invertendo a lógica na qual a música deveria apenas servir como acessório. De acordo Paulo Emílio, os únicos momentos apreciáveis do filme eram justamente aqueles nos quais a música serviu esteticamente como um simples acompanhamento (SALLES GOMES, 1986, p. 145).



Quanto à técnica, o crítico a considerava impecável, sobretudo, pelo progresso. Exatamente sobre isso, convém ressaltar que as críticas negativas do intelectual não foram direcionadas à técnica do cinema sonoro, mas, sim, a sua utilização como característica primordial. Na verdade, Paulo Emílio mais uma vez se inseria no debate entre cinema mudo *versus* cinema falado, defendendo a autonomia do cinema sonoro como arte e não dependente da música. Tal posição vinha a contrapelo do idealismo assumido pelos membros do *Chaplin Club*, que propugnavam o retorno do cinema mudo em detrimento do cinema sonoro.

Esta postura seria aprofundada em dezembro, quando o crítico analisou o clássico *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles. Paulo Emílio iniciou o ensaio homônimo do filme salientando as diversas impressões nas várias vezes que o assistiu. A partir daí, fragmentou-o minuciosamente, analisando esteticamente a introdução e a apresentação do tema implícito, os dados concretos de atmosfera, a composição e a apresentação dos temas explícitos, o desenvolvimento desses temas, bem como a encarnação do tema ausente e sua conclusão. Em suas impressões, no filme de Orson Welles a música havia sido colocada em seu devido lugar (num plano acessório da imagem). Ao abordar o ritmo do filme, o crítico percebeu que a ligação entre as imagens feitas por Welles não eram subordinadas apenas ao aspecto psicológico e anedótico da história a ser contada, mas, sim, constituíam-se num organismo vivo com movimento próprio (SALLES GOMES, 1986, p. 155).

Evoluindo, foi analisada a capacidade do diretor em ligar cenas dando uma sensação de nova continuidade, a dissolução de uma imagem noutra, os motivos pelos quais um bom cenário era indispensável, o simbolismo alusivo com o qual o cineasta instrumentalizou momentos de montagem e outros mais sutis, como também a importância da junção do som à imagem (a imagem-som). Paulo Emílio exemplificou tal movimento da seguinte forma:

[...] a voz de Susan Alexander [segunda mulher de Charles Foster Kane] transforma-se num som que se extingue com a imagem de uma luz se apagando. Este momento e a combinação da imagem do trem abandonado na neve com o som do apito do trem demonstram claramente [...] que a imagem e o som só se fundem quando não coincidem (SALLES GOMES, 1986, p. 158).

Ou seja, somente do conflito assíncrono entre a imagem e o som poderia sair a imagem-som. Conforme expressou Adilson Inácio Mendes:

Ter visto o filme no ano de seu lançamento, ter acreditado e se entregado a ele, possibilitou ao jovem crítico a reflexão sobre o próprio ato crítico, ajudando-o a conceber uma ferramenta literária capaz de prolongar os efeitos da obra, sem sucumbir



a suas qualidades artísticas. Ao invés de uma posição mais distanciada do crítico, de um enfoque para os elementos sociais plasmados na obra, aspectos geralmente apregoados ao “jeito Clima de ser moderno”, o que temos é a dedicação à análise formalista, com laivos de impressionismo, apesar da erudição (MENDES, 2012, p. 80-81).

Ao fazer tal análise, Paulo Emílio trazia tematicamente o debate em moldes estéticos do debate sobre cinema mudo *versus* cinema falado promovido por Vinicius de Moraes, em críticas publicadas no Rio de Janeiro, permitindo, assim, diálogos mais profundos entre a crítica especializada paulista e a carioca. Com efeito, fazendo um balanço da atuação de Paulo Emílio em Clima, José Inácio de Melo Souza afirma que seu ofício crítico se concentrou numa pedagogia do olhar, na História do cinema, na importância do diretor e na definição do específico fílmico (SOUZA, 2002, p. 166). Quero acrescentar a questão relacionada à chamada para o debate teórico e estético, pois o crítico jamais escreveu uma nota que seja sem preocupar-se no diálogo com seus pares contemporâneos.

A partir de meados de 1943, o intelectual já sinalizava uma grande politização de suas atividades, que o envolveria em outras empreitadas de natureza mais política que cultural. Contudo, sua atuação na revista Clima formulou uma nova visão crítica acerca da análise de filmes no Brasil. Além disso, não se deve deixar de argumentar sobre o significado mais amplo que envolveu a trajetória de Paulo Emílio e toda a geração de Clima. Ao lado de Paulo Emílio, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Gilda de Melo e Souza, Ruy Coelho e outros, renovaram a tradição da crítica especializada de arte no país. Tal tradição comportava uma perspectiva segundo a qual a crítica cultural vinha nos rodapés dos jornais, cujo alicerce analítico girava em torno da personalidade do crítico, da publicidade e do diálogo estreito com o mercado (BERNSTEIN, 2005, p. 69).

Oriundos da Faculdade de Filosofia da USP, essencialmente de vertente intelectual francesa, o grupo de Clima instituiu um novo olhar analítico na crítica de arte nacional. Na década de 1940, esse núcleo pautou-se pela crítica universitária, dotada de instrumentos teóricos para a análise cultural, enfim, especializada. Este foi o traço diferencial dos chato-boys, como apelidados por Oswald de Andrade, devido ao rigor acadêmico-teórico na análise estética das obras. Concordo com a pesquisadora Heloísa Pontes, quando ela afirma que o grupo de Clima se caracterizou da seguinte forma:



Como críticos divergiram dos modernistas — escritores e artistas em sua maioria — mas partilharam com eles o gosto pela literatura e pela inovação no plano estético e cultural. Com universitários contribuíram para a sedimentação intelectual da tradição modernista. Como críticos e universitários diferenciaram-se dos cientistas sociais em sentido estrito, não só pela escolha temática, mas, sobretudo, pela forma de tratamento aplicada aos assuntos selecionados. No lugar do estudo monográfico especializado, o ensaio, as visadas amplas, a localização do objeto cultural num sistema abrangente de ligações e correlações (PONTES, 1998, p. 215).

Um dos principais integrantes do grupo de *Clima*, imerso na ambiência paulistana do decênio de 1940, em que a nova mentalidade das elites fomentou a modernização cultural, na qual a criação da USP e as influências modernistas podem ser tomadas como dois símbolos, Paulo Emílio participou ativamente “da primeira manifestação pública deste espírito universitário, desta ‘inteligência nova’” (BERNSTEIN, 2005, p. 69). Assim, nada mais natural que sua trajetória crítica fosse em direção ao Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo, pois no decênio de 1950, tal movimento iniciado na década de 1930 vivenciava seu ápice.

### **Paulo Emílio no Suplemento Literário**

Posso afirmar, sem dúvidas, que o Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo, desde sua gênese, ligou-se à Universidade de São Paulo (USP) e ao grupo reunido em torno da revista *Clima*. Por um lado, a fundação da Universidade (1934) foi idealização de Julio de Mesquita Filho, diretor e membro da família proprietária d’O Estado de São Paulo. E, por outro, Antonio Candido foi quem fez o projeto do Suplemento Literário, que teve Décio de Almeida Prado como diretor, bem como praticamente o núcleo principal da revista *Clima* (1941-1944) – Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e o próprio Paulo Emílio – em seu quadro de colaboradores constantes (BERNSTEIN, 2005, p. 117).

Aliado a isso, não menos importante foi a participação de Alfredo Mesquita, membro da família Mesquita dona d’O Estado de São Paulo. Idealizador e uma espécie de “patrono” da revista *Clima*, quase uma década mais velho que os demais, o já diretor de teatro tomou contato com Lourival Gomes Machado e Antonio Candido na Faculdade de Filosofia, em meados de 1940. Em face disso, nada mais oportuno que situar a matriz intelectual das críticas de Paulo Emílio no Suplemento como resultado de sua atuação em *Clima*.

Em 1954, Paulo Emílio passou a escrever com maior frequência na imprensa especializada. Indubitavelmente, foi no Suplemento Literário que ele pôde desempenhar mais



enfaticamente sua profissão-vocação<sup>111</sup>. Criado, em 1956, após a proposta de Antonio Candido a José de Mesquita, filho de Julio de Mesquita Filho, idealizador da USP e dono d'O Estado de São Paulo, e ainda sobrinho do idealizador da revista *Clima*, Alfredo Mesquita, o Suplemento viria a preencher a lacuna de um meio literário e artístico voltado para a reflexão e para o estudo, com uma estrutura parecida com a de uma revista literária adaptada ao veículo jornal, mas igualmente profunda (BERNSTEIN, 2002, p. 117).

O Suplemento emergiu com uma das diversas manifestações culturais que vinham ganhando força em São Paulo desde a Semana de Arte Moderna, de 1922. Nesse contexto, o projeto de modernização cultural da cidade – encaminhado pela aliança entre a antiga elite oligárquica, a nova burguesia industrial e os setores intelectualizados oriundos da classe média, especialmente de formação uspiana<sup>112</sup> – buscava a construção da modernidade nacional, tendo São Paulo por epicentro das mudanças que continham, em seu processo, sensíveis transformações na forma de organização cultural (ARRUDA, 2001).

Impregnada pela atmosfera paulistana, cuja crença na modernização era tutelada por um projeto cultural, a burguesia industrial paulista, aliada especialmente aos intelectuais, entre eles Paulo Emílio, procurava colocar “em processo de cristalização um problema cultural de ordem diversa, no qual o peso normativo do passado foi afastado e o presente fez-se mestre das múltiplas possibilidades inscritas da vida moderna, cuja experiência tenderia a se espriar no futuro” (ARRUDA, 2001, p. 30). Nesse espaço de experiência e horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006, p. 307-312) a ambiguidade do projeto de modernização paulista reinou soberana no procedimento de, ao mesmo tempo, referendar a tradição (os bandeirantes e os modernistas de 22) e reafirmar um novo em que o passado não fosse totalmente deglutido (ARRUDA, 2001, p. 78-79).

Nesse complexo processo, Paulo Emílio, em seus artigos no Suplemento, assumiu uma postura militante ao atribuir papel decisivo às cinematecas e, em consequência disso, ao resgate da história do cinema brasileiro, incipiente em termos de pesquisas até então. Já voz de

---

<sup>111</sup> Tomei o termo emprestado de João Carlos Soares Zuin (2002, p. 64).

<sup>112</sup> Não é por acaso que o núcleo principal da revista *Clima*, da década anterior, formou o quadro mais importante do Suplemento Literário. Décio de Almeida Prado foi diretor do Suplemento por uma década (1956-1966), Antonio Candido, o idealizador, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e próprio Paulo Emílio, todos de formação acadêmica na USP, vão ser alguns dos principais colaboradores.



autoridade na crítica cinematográfica nacional, sobretudo por sua experiência em *Clima* e as atividades intelectuais em Paris por praticamente dez anos (1946-1954), o crítico traduziu em críticas de cinema as principais preocupações de um projeto de modernização cultural das elites e intelectuais paulistanos. Em 1956, ele salientava:

Propõe-se antes de mais nada o problema de situar no tempo o cinema primitivo brasileiro. No que hoje se convencionou chamar de história mundial de cinema, mas que na realidade não passa de história do cinema europeu e norte-americano, a questão já está há muito tempo resolvida. A era primitiva do cinema inicia-se em 1895 com a atividade dos irmãos Lumière e conclui-se em 1913-1914 com a realização de *Cabiria*, o apogeu do cinema primitivo, e de *Nascimento de uma Nação*, a primeira fita muda moderna. [...] No Brasil ainda não é possível estabelecer-se as datas e os filmes com a mesma precisão (SALLES GOMES, 1981, p. 8).

Foi colocada a necessidade de estudos sobre a história do cinema brasileiro, na medida em que a história do cinema mundial não comportava nossa cinematografia, mas, sim, a do cinema europeu e norte-americano. A referência do crítico à historiografia do cinema mundial e a necessidade de posicionamento dos interessados na história do cinema nacional perante um quadro que excluía nossa cinematografia são colocações que, além de remeter a um “nacionalismo paulistano” de sua parte, também aponta para o importante papel desempenhado pelas cinematecas na conservação de filmes. Sobre essa importância, Paulo Emílio discorreu em artigo ulterior, quando salientou:

Foram extremamente numerosas a partir de mais ou menos 1920 as tentativas de movimento de cultura cinematográfica em diferentes países. A razão pela qual essas iniciativas foram condenadas ao fracasso parece-nos hoje simples e clara: não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não forem conservados? [...] O desenvolvimento e o aprofundamento do trabalho tornou evidente para todos a largueza das perspectivas culturais dos arquivos de filme. A preservação dos filmes foi, com efeito, o ponto de partida, o estabelecimento de um terreno sólido onde se lançaram as bases de todo o movimento de cultura cinematográfica atualmente em plena florescência (SALLES GOMES, 1981, p. 11).

Nota-se que, para o intelectual, a cultura cinematográfica estava intrinsecamente ligada à conservação dos filmes, trabalho ao qual o papel das cinematecas era inerente. A cultura cinematográfica nacional ganhava status devido do termo “florescência”, a partir do momento em que possuía a Cinemateca Brasileira trabalhando na conservação dos filmes, ou seja, arregimentando a documentação necessária para a efetivação de uma perspectiva histórica. Ao lado disso, não se pode ignorar o “nacionalismo paulistano” do período, pois, desde o modernismo de 1922, o momento “de incontestável aprofundamento das bandeiras nacionalistas e de reforma da sociedade, impregnava, com graus e intensidade variáveis, a



produção da cultura” (ARRUDA, 2001, p. 25). Destarte, “desejos por vezes inexequíveis e vontades comumente impraticáveis lançam os produtores culturais para o território da história, e eles passam, assim, a conviver com situações objetivas de ausências” (ARRUDA, 2001, p. 26).

Com efeito, é exatamente essa ausência que o Paulo Emílio expressava em sua crítica de cinema. Na observação do contexto em pauta, a Cinemateca Brasileira aparece somente como uma das manifestações em meio a esse processo, porém o crítico atribuía demasiada importância ao seu papel, justamente por vislumbrar em São Paulo, e sob sua coordenação, um projeto de conservação de filmes. Enfim, este seria o primeiro passo para a efetivação dos estudos históricos sobre o cinema nacional e, em função disso, a legitimação de uma tradição cinematográfica nos anos subsequentes.

Os ensaios de Paulo Emílio no Suplemento traziam em seu núcleo principal euforia e pessimismo. Uma ambiguidade reconfigurada, marcas do próprio projeto cultural paulista. Analisados a luz da historicidade de cada um, nota-se as marcas da cultura cinematográfica nacional do período, sobretudo tomada pela ótica da capital paulista. Foi o momento de falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cujo empreendimento de industrialização do cinema nacional mostrou-se infrutífero, mas, ao mesmo tempo, se respirava a euforia dos ideais modernizantes, compartilhados por grande parcela da elite intelectual paulista, que começava a valorizar o cinema e discutir os problemas que o impediam de desenvolver-se. O crítico refletiu sobre isso no artigo intitulado sugestivamente *Novos Horizontes*, afirmando:

Para os meios cinematográficos paulistas o ano de 1956 vai concluir-se numa atmosfera de euforia. [...] Uma apreciação em profundidade a reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica (SALLES GOMES, 1981, p. 42).

Paulo Emílio esboçava euforia. É perceptível em sua reflexão a importância atribuída à perspectiva histórica e um alta dosagem de regionalismo, quando foi outorgado a São Paulo



o papel de guiar a cultura cinematográfica nacional.<sup>113</sup> Desenvolvendo seus argumentos, o crítico os justifica destacando a harmonia entre associações de produtores, técnicos e críticos; a expressiva contribuição dos poderes públicos municipais e estaduais na construção de comissões de cinema e criação de leis importantes no financiamento de filmes; o desenvolvimento e a difusão dos focos de cultura cinematográfica, dada criação do Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo; e o estreitamento de relações entre as entidades de cinema e os institutos universitários (SALLES GOMES, 1981, p. 44). Subjaz aí a ideia de modernização cultural de São Paulo, tomado como símbolo da modernidade nacional. Mesmo com a derrocada da Vera Cruz, existia o rescaldo da ampla gama de fatores que conduziam ainda para a perspectiva de um projeto de industrialização cinematográfica. O fechamento do ensaio é interessante, sobretudo porque autenticou isso:

O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade (SALLES GOMES, 1981, p. 44).

Enfim, de São Paulo, o crítico enxergava que as circunstâncias positivas estavam colocadas, restando aos domínios da produção e crítica cinematográfica produzir filmes e estudos na mesma proporção de qualidade. Entretanto, o outro lado da moeda, o do pessimismo de Paulo Emílio, apareceria em artigo posterior intitulado *Literatura cinematográfica*. O intelectual foi enfático:

Em matéria de literatura cinematográfica [em 1957] não tem havido no Brasil um progresso correspondente à ampliação do movimento cultural ou à vitalidade demonstrada, apesar de tudo, pela indústria cinematográfica nacional. De uns tempos pra cá houve mesmo regresso. Basta lembrar o desaparecimento da Revista de Cinema, publicação intimamente ligada ao Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, um dos melhores clubes de cinema brasileiros. [...] Veja-se, por exemplo, o que acontece entre Rio e São Paulo: apesar das facilidades de comunicação as correntes críticas respectivas, expressas no quotidiano, se ignoram e nunca se estabelece um verdadeiro diálogo entre as duas capitais. Nessas condições as revistas teriam uma função relevante a desempenhar. Mas o que verificamos é o desaparecimento da revista de Minas ao mesmo tempo constatamos, inquietos, a

---

<sup>113</sup> Este regionalismo nos remete ao apontamento de Maria Arminda do Nascimento Arruda, segundo o qual a realização do I Festival Internacional de Cinema no Brasil, na ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, “coroa um movimento de enraizamento da cultura cinematográfica em São Paulo” (ARRUDA, 2001, p. 129).



irregularidade da publicação do *Jornal do Cinema do Rio* (SALLES GOMES, 1981, p. 167).

O retrocesso do movimento cultural “nacional” foi vinculado ao desaparecimento da inovadora *Revista de Cinema*, de Minas Gerais e à incomunicabilidade entre os críticos de cinema cariocas e paulistas, tanto pretendido em suas críticas da década de 1940 na revista *Clima*. Paulo Emílio teceu uma crítica atinente ao regionalismo, aliada ao seu pessimismo a respeito do contexto geral da cultura cinematográfica nacional, pois havia a necessidade de superar o quadro regionalista em busca de uma cultura cinematográfica homogênea: nacional. Obviamente, tal argumento antirregionalista trazia consigo as marcas precisas de um ideal segundo o qual aquilo em processo São Paulo, símbolo máximo da modernidade em nosso país, era algo que transcendia o universo paulista e possuía escopo nacional.

Na verdade, a perspectiva histórica, que poderia ser apreendida a partir de uma documentação cinematográfica – aí a Cinemateca era imprescindível – e uma boa parcela de interesse daqueles que escreveriam sobre essa documentação – nesse caso entrariam os críticos de cinema –, era uma preocupação fundamental nas críticas de Paulo Emílio e no projeto cultural proposto em São Paulo, pois, o uso sincrético da história servia de fonte legitimadora de determinadas práticas sociais, bem como permitia a integração das diferenças, de acordo com uma orientação específica (ARRUDA, 2001, p. 82).

Em síntese, nas críticas de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*, uma pesquisa que abrangesse o fluxo histórico do cinema nacional deveria percorrer o passado no intuito de orientação presente e futura. Tal movimento, além de crítico e analítico, por excelência tinha que ser interpretativo, na medida em que aquilo que estava em jogo no momento era um projeto nacional de cultura cinematográfica tutelada por São Paulo. Era preciso, aos moldes propostos nos manifestos modernistas de 1922, amalgamar numa roupagem presente de identidade do cinema nacional um passado válido, com orientação futura daquilo que iria valer.

### **Considerações Finais**

Zulmira Ribeiro Tavares, ao criticar negativamente alguns pesquisadores que delimitaram a trajetória crítica de Paulo Emílio em duas fases que, segundo ela, não se complementam – uma primeira como “crítico cosmopolita”, totalmente alheio ao cinema brasileiro, e uma segunda como “crítico nacionalista”, avesso a qualquer fita estrangeira –,



sugere que tal recorte na trajetória do intelectual pode ter dado margem para um mal-entendido na avaliação do conjunto de seu trabalho, pois suas críticas na revista *Clima*, mesmo pela via de análise da obra estrangeira, já demonstravam uma afinidade com temas que posteriormente iria desenvolver ao abordar o cinema brasileiro (TAVARES, 1986, p. 180-181).

Ao lado de tais argumentos, posso enfatizar que, além dos temas, indubitavelmente há um plano de fundo mais complexo. Apesar de possuir um ou outro teor diferenciado, as críticas de Paulo Emílio percorreram um todo cinematográfico que vinha ao encontro das principais preocupações presentes em seu espaço de experiência e horizonte de expectativas paulistano. Naquele espaço de experiência, o passado deveria ser filtrado de modo a justificar ações práticas no presente e as possíveis realizações futuras. Aí podem ser alocadas suas tentativas de diálogo com a crítica especializada que lhe foi contemporânea, tanto em *Clima* quanto no *Suplemento*, bem como a militância no sentido de lançar luz ao passado do cinema brasileiro, que seria viabilizado por uma Cinemateca (em fase de organização em São Paulo) e por críticos especializados dispostos a escrever nossa história cinematográfica.

Em vista disso, constato que, de *Clima* ao *Suplemento*, Paulo Emílio percorreria uma trajetória de maturação intelectual cujas balizas foram norteadas por um projeto cultural mais amplo do qual nunca se desvencilhou. Mesmo de Paris, em que passou uma temporada considerável (1946-1954) que poderia lhe distanciar do projeto do qual fez parte, o crítico continuou mantendo contato com seus pares, tanto por meio da colaboração em revistas e jornais quanto pelo simples contato amigável com o grupo de intelectuais que conheceu na Universidade de São Paulo. Com efeito, por tudo que já foi dito, nada mais oportuno que reafirmar enfaticamente: a matriz intelectual das críticas de cinema de Paulo Emílio Salles Gomes no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo* constitui-se na sua atuação na revista *Clima*, sobretudo porque ele esteve imerso num projeto de modernização cultural nacional proposto pelas elites paulistas.

### Referências

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio século XX. São Paulo: EDUSC, 2001.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice:** Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.



CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs. **Paulo Emílio Salles Gomes**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

MENDES, Adilson Inácio. **A crítica viva de Paulo Emílio**. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998.

RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado** – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: Ed. da UNB, 2010.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações. **Novos Rumos**, ano 17, n. 36, 2002.



**Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979), De Jean-Claude Bernardet – Reflexões acerca de sua Importância Historiográfica**

Angra Rocha da Silva<sup>114</sup>

Julierme Morais<sup>115</sup>

**Resumo:** No presente texto visamos problematizar a historiografia do cinema brasileiro demarcando a contribuição de Jean-Claude Bernardet com a obra “Cinema Brasileiro: Propostas para uma História” (1979). Hermeneuticamente, nossa investigação procurou compreender a maneira pela qual o crítico cinematográfico contribuiu para o resgate da história cinematográfica nacional nos anos de 1970, bem como lançar indícios acerca do lugar ocupado por sua obra no âmbito da historiografia do cinema brasileiro.

**Palavras-Chave:** Jean-Claude Bernardet, Historiografia do Cinema Brasileiro, Propostas para uma História.

**Brazilian Cinema: Proposals for a Story (1979), by Jean-Claude Bernardet - Reflections about Historiographic Importance**

**Abstract:** In this paper we aim to problematize the historiography of Brazilian film by demarcating the contribution of Jean-Claude Bernardet with the work *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979)*. Hermeneutically, our investigation sought to understand the way in which the film critic contributed to the rescue of national film history in the 1970s, as well as to shed light on the place occupied by his work in the context of Brazilian film historiography.

**Keywords:** Jean-Claude Bernardet, Historiography of Brazilian Film, Proposals for a History.

**Introdução**

A história e a historiografia do cinema brasileiro, contemporaneamente, têm sido fruto das mais variadas discussões acadêmicas, pois, de uma quase aceitação total aos pressupostos colocados por uma historiografia clássica de nosso cinema, até os anos de 1980, passamos à crítica revisionista surgida nos anos de 1990, especialmente devido à obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro (1995)*, do crítico, historiador, roteirista, ator e ficcionista Jean-

<sup>114</sup> Graduanda do curso de licenciatura em História da Universidade Estadual de Goiás (UEG/Morrinhos).

<sup>115</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio da Universidade Estadual de Goiás (PPGEC/UEG). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Email: juliermemorais27@gmail.com.



Claude Bernardet (1936). Devido à eficácia da obra supracitada, ao ponto de tornar-se matriz interpretativa de uma “nova historiografia do cinema brasileiro (MORAIS, 2016), muitos pesquisadores têm se dedicado à sua problematização, perdendo de vista a contribuição que outra obra do próprio Bernardet, *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), deu à historiografia de nosso cinema. No sentido de contribuir para atenuar esta lacuna reflexiva, no presente texto temos tal obra como objeto, especialmente visando refletir acerca do modo pelo qual a história do cinema brasileiro foi trabalhada pelo crítico.

A pertinência da investigação crítica de *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979) se justifica, especialmente, porque a mesma, tanto no conteúdo quanto na forma/organização, traz indícios precisos de que Jean-Claude Bernardet, no período de sua urdidura, já se demonstrava insatisfeito com o modo pelo qual a história do cinema nacional vinha sendo produzida por seus pares. Como destaca Sheila Schvarzman (2007, p. 33), “é a partir de 1979, com *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), que Jean Claude Bernardet começa a questionar a forma de construção da historiografia do cinema brasileiro, exercício aprofundado em 1995 com *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*”. A singela menção de Schvarzman, porém, ainda não rendeu frutos exploratórios acerca das “propostas para uma história” de Bernardet, e, nesse sentido, tal fato consiste em outro dado que viabiliza nossa intenção no texto em tela.

Sob este prisma, metodologicamente lidamos com *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), com base no método hermenêutico. Para Jörn Rüsen (2010, p. 116), de modo hermenêutico, a pesquisa histórica consegue reconstruir processos temporais passados informada por perspectivas de sentido coerentes com as intenções dos indivíduos inseridos naqueles processos. Assim, a história, via hermenêutica, é extraída das fontes enquanto processo histórico, que se dá mediante a experiência social que lhe determina sentido e cuja direção temporal resulta das intenções divergentes/convergentes dos indivíduos daquele tempo histórico. Nesse caso, a utilização da crítica hermenêutica, segundo Rüsen, “retira das fontes fatos que são compreensíveis sobretudo por causa das ações intencionais e de suas complexas conexões sincrônicas e diacrônicas” (RÜSEN, 2010, p. 141).

Em face desta via metodológica, acreditamos que problematizar a obra supracitada via método hermenêutico consiste em buscar a compreensão ampla acerca do modo pelo qual a



obra externaliza a visão, os motivos e as intenções de Jean-Claude Bernardet e seus pares com relação ao cinema brasileiro e sua escrita. Ademais, a crítica hermenêutica nos permitirá, no procedimento de análise do *corpus* documental, compreender a plausibilidade das informações referentes a ações no fluxo histórico da cinematografia nacional, estabelecendo graus de convergência e divergência entre os documentos e percebendo diacronias e sincronias acerca dos temas tratados por Bernardet e seus pares.

À luz disso, acreditamos que procurar compreender a maneira como Jean-Claude Bernardet, em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), contribuiu para o resgate da história cinematográfica nacional nos anos de 1970, portanto, consiste também em problematizar seus respectivos interesses acerca dos problemas do cinema brasileiro e do modo de narrar sua história. Do ponto de vista formal, o presente texto é dividido do seguinte modo: num primeiro momento, percorremos de modo panorâmico e sintético a historiografia do cinema brasileiro; num segundo, traçamos um pequeno perfil intelectual de Bernardet até o momento de publicação da obra supracitada (1979); num terceiro, lançamos luz específica na problematização da obra de Bernardet; e, por fim, traçamos algumas considerações finais no sentido de lançar indícios do lugar que a obra de Bernardet ocupa no âmbito da historiografia do cinema brasileiro.

### **Panorama da Historiografia do Cinema Brasileiro**

Apesar de esforços de pesquisadores como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga nas décadas anteriores, somente nos anos de 1950 – com a realização do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952), em São Paulo, do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1952), no Rio de Janeiro, e do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953), em São Paulo, e como o surgimento de instituições como a Cinemateca Brasileira (1954), em São Paulo – é que, de fato, uma cultura cinematográfica nacional começa a tomar fôlego, incitando os mais diversos intelectuais a procurarem investigar a história do cinema brasileiro (SÁ NETO, 2003; MIRANDA; RAMOS, 2004; RAMOS, 1987; XAVIER, 2001).

Foi exatamente naquele contexto que surgiram pesquisas importantes, tais como *Roteiro do Cinema Mudo Brasileiro - I* e *Roteiro do Cinema Mudo Brasileiro – II*, ambos de Pery Ribas; *História do Cinema Brasileiro (Sonoro)*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma História do Cinema Pernambucano*, de Jota Soares; *São Paulo é Hoje o Centro mais*



Importante da Produção Cinematográfica de todo o País, de Flávio Tambellini; O Ciclo de Cataguases na História do Cinema Brasileiro, de Humberto Mauro; A História do Cinema em São Paulo, de Walter Rocha; As Idades do Cinema Brasileiro, de Benedito J. Duarte; Pequena História do Cinema Brasileiro, de Benedito, J. Duarte; Pequena História do Cinema Brasileiro, de Francisco Silva Nobre; A História do Cinema Brasileiro – Capítulo I e A História do Cinema Brasileiro – Capítulo II, de Adhemar Gonzaga; e Subsídios para uma História do Cinema em São Paulo, de Múcio P. Ferreira (MORAIS, 2016).

A obra mais relevante do período, sem dúvidas, foi Introdução ao cinema brasileiro (1959), de Alex Vianny. Fruto de pesquisa que demorou quase a década inteira, o trabalho de Vianny foi escrito à luz de uma historiografia europeia recentemente chegada no Brasil, fator que o encaminhou a enveredar-se numa visão de história teleológica e evolucionista, bem como recorrer à utilização da metáfora da vida humana para delinear uma periodização do cinema brasileiro (MORAIS, 2016). Para Sheila Schvarzman, de um modo geral, as obras do período tentavam contar a história da atividade, apresentar seus autores e os rudimentos da profissão. Nesse sentido:

Ainda que o nacionalismo fosse elemento catalisador dessas análises, o combate ao cinema estrangeiro (ocupante) ainda não fora deflagrado. Por conta das tentativas e fracassos industriais, discutia-se a questão, o papel do Estado, a militância cinematográfica contra a contaminação estrangeira – aspecto caro a Alex Vianny. Apesar da qualidade dos filmes de Humberto Mauro, a estética não é alvo de preocupação nessas histórias (SCHVARZMAN, 2007, p. 30).

Na década de 1960, acompanhando o impulso na produção cinematográfica desempenhado pelos cineastas cinemanovistas, o mergulho em nossa história cinematográfica adentrou à academia com maior legitimidade devido à institucionalização de cursos de cinema em grandes Universidades – UnB (1965) e USP (1967) –, sendo Jean-Claude Bernardet, com Brasil em Tempo de Cinema (1967), o precursor. Todavia, as obras de maior vulto do período ainda foram produzidas no interior da crítica cinematográfica, tais como Revisão Crítica do Cinema Brasileiro (1963), de Glauber Rocha, e 70 Anos de Cinema Brasileiro<sup>116</sup> (1966), de Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga. Sobre a obra de Glauber Rocha, Sheila Schvarzman afirma:

---

<sup>116</sup> Um dos textos de Paulo Emílio Salles Gomes que, de acordo com Julierme Morais (2019), comporiam uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro escrita por Paulo Emílio.



Em função do Cinema Novo, Glauber Rocha estabelece sua própria historiografia, suas relações de parentesco: diretores e movimentos que comporão a sua antecedência, como Humberto Mauro, o pai e bandeira do Cinema Novo, e sua oposição: o cinema industrial. Desta forma cria uma visão da história do cinema brasileiro que é autorreferente e cujo ponto máximo é o Cinema Novo (SCHVARZMAN, 2007, p. 30-31).

Acerca do texto de Paulo Emílio Salles Gomes, Julierme Morais (2019) pontua:

No Panorama não só residem conceitos explícitos como a “Bela época” ou o “nascimento” do cinema nacional, mas também paradigmas de análise histórica de nosso cinema como o endosso ao critério de produção de filmes de enredo, a latência de “surto cinematográfico” (ciclos) e o forte destaque da ideia de uma cinematografia subdesenvolvida em função da invasão do mercado interno por filmes estrangeiros. Como já apontado, o crítico estabeleceu um panorama cinematográfico nacional cíclico, cuja perspectiva marxista de um *télos* estabeleceu todos os conceitos. [...] Assim, como fizera Mário de Andrade com o patrimônio construído, Paulo Emílio se lançava às origens do cinema brasileiro criando uma tradição de pesquisa (MORAIS, 2019, p. 110).

Já o decênio de 1970 consistiu no momento marcante do surgimento de uma historiografia universitária, pois, para Artur Autran Sá Neto (2007, p. 24), quando comparado aos períodos anteriores, existiu um maior rigor nas pesquisas, especialmente porque foram realizadas por profissionais preparados para tanto e num ambiente institucional mais adequado. É neste contexto em que se destacaram obras como Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte (1974), de Paulo Emílio Salles Gomes, Crônica do Cinema Paulistano (1975), de Maria Rita Galvão, e Sétima Arte: um culto moderno (1978), de Ismail Xavier.

Paralelamente ao trabalho acadêmico, na crítica especializada surgiram textos canônicos acerca da história do cinema brasileiro, caso de Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento<sup>117</sup> (1973), de Paulo Emílio Salles Gomes, A Bela Época do Cinema Brasileiro (1976), de Vicente de Paula Araújo, e Cinema Brasileiro: Propostas para uma História<sup>118</sup> (1979), de Jean-Claude Bernardet. Em suma, nesta década, a herança de Paulo Emílio Salles Gomes teve predominância, inclusive sua maior característica: “a aderência total entre a perspectiva ideológica dos cineastas e a dos historiadores, segundo a qual a produção tem total precedência em relação a todas as outras fases do processo cinematográfico” (SÁ NETO, 2007, p. 25).

---

<sup>117</sup> Outro dos textos de Salles Gomes que o pesquisador Julierme Morais (2019) aponta como componente da matriz interpretativa da história do cinema brasileiro escrita por Paulo Emílio.

<sup>118</sup> Retomaremos a reflexão sobre esta obra, uma vez que ela é o principal objeto de reflexão no presente artigo.



Adentrando aos anos de 1980, a historiografia do cinema brasileiro foi marcada por uma diminuição do ritmo, porém também trouxe obras importantes, a exemplo de *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz* (1981), de Maria Rita Galvão, *Sertão Mar: Glauber Rocha e estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, *Cinema, Estado E Lutas Culturais* (1983), de José Mário Ortiz Ramos, *A Chanchada no Cinema Brasileiro* (1983), de Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza, *Cineastas e Imagem do Povo* (1985), de Jean-Claude Bernardet, a coletânea canônica republicada recentemente *História do Cinema Brasileiro* (1987), organizada pelo pesquisador Fernão Ramos, e *Esse Mundo é um Pandeiro* (1989), de Sérgio Augusto. Fazendo um balanço do período, Sheila Schvarzman (2007) acentua:

[...] a construção histórica que se leva a efeito nesse período tem um viés marcadamente militante e nacional que persiste, em muitos casos, até hoje. O campo cinematográfico é pensado de forma dual: entre ocupantes e ocupados. [...] Assim, não há mais uma história panteão, mas a proposição de uma história de resistência, não contaminada. Escrever a história era, pois, militar pela existência do cinema brasileiro (SCHVARZMAN, 2007, p. 32-33).

Por fim, do decênio de 1990 até os dias de hoje, sem dúvidas, prevalece uma historiografia de cunho bastante crítico acerca do cinema nacional e suas urdiduraS canônicas. Em 1995, acompanhando o ritmo da mudança da produção cinematográfica, sobretudo em razão do fim da Embrafilme (1990) e a das promulgações das leis Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993), Jean-Claude Bernardet, com *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995), marcou uma nova concepção de história do cinema brasileiro. Segundo Arthur Autran Sá Neto (2007, p. 26): “é o primeiro trabalho a refletir de maneira aprofundada sobre a produção historiográfica praticada entre nós, questionando de maneira instigante e provocadora ‘mitos’, periodizações e contextos até ali elaborados”.

De lá pra cá, sob influência da obra de Bernardet, têm derivado pesquisas que tratam de diversas temáticas pouco exploradas anteriormente, em especial, aquelas que têm como objeto de investigação a crítica cinematográfica e seus agentes tomados como produtores da historiografia do cinema brasileiro; a economia do cinema nacional e suas relações ideológicas e estéticas com o Estado; as instituições de preservação de filmes brasileiros; a expectatorialidade cinematográfica nacional e sua relação com nossos filmes; e os movimentos e as Companhias cinematográficas desprestigiados esteticamente e considerados menores (MORAIS, 2016, p. 16- 17). Exemplos concretos deste novo viés exploratório podem ser



resumidos nas importantes obras *Estado e Cinema no Brasil* (1996), de Anita Simis, *O Estado Contra os Meios de Comunicação (1889-1945)* (2003) e *Imagens do Passado* (2004), ambos de José Inácio de Melo Souza, e *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil* (2004), de Sheila Schvarzman. De acordo com Julierme Morais (2016):

Em comum, todos esses trabalhos de algum modo seguem na trilha explanatória aberta por Jean-Claude Bernardet, promovendo um movimento revisionista acerca da historiografia clássica do cinema brasileiro que é codificado no aumento da diversidade dos temas, das abordagens, dos métodos, dos conceitos empregados na análise, como também na relativização de diversos elementos lançados à baila pelos autores clássicos, como Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany (MORAIS, 2016, p. 17).

### **Jean-Claude Bernardet: Perfil Intelectual (1950-1970)<sup>119</sup>**

Jean-Claude Bernardet nasceu na cidade de Charleroi (Bélgica) em 1936. Em 1949, aos 13 anos de idade, após morar alguns anos em Paris e Nice (França), sua família imigrou para o Brasil. Instalado em São Paulo, Bernardet, nos seus primeiros anos de juventude, se ligou principalmente a comunidade francesa residente no Bairro de Vila Mariana, onde terminou o ensino secundário no Liceu Frances, bem como trabalhou na Difusão Europeia do Livro e, como vendedor, na Livraria Francesa. Nesse período, Bernardet já acompanhava a vida cultural da cidade de São Paulo, sobretudo indo ao cinema e frequentando o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Por volta de 1955, Bernardet começou a estudar no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senai/Senac), cursando Artes Gráficas, lugar em que foi levado a aprender a língua portuguesa (BERNARDET, 2013, p. 1-12).

Em 1958, começou a frequentar o cineclube Don Vital, localizado na Galeria Califórnia, ao lado da Livraria Francesa, ainda em São Paulo. Dessa experiência cineclubista nasceram os primeiros contatos com intelectuais ligados ao cinema brasileiro, tais como Rubem Biáfora, Maria Isaura Pereira Queiroz, Flávio Império, Sérgio Mamberti, Walter Hugo Khouri e o coordenador do cineclube Gustavo Dahl. Esse último, o aconselhou a se inscrever no curso de dirigentes de Cineclube na Cinemateca Brasileira, onde conheceu Rudá de Andrade, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado e o curador-chefe Paulo Emílio Salles Gomes. Por sua vez, Rudá de Andrade, um dos dirigentes da instituição, convidou Bernardet para trabalhar lá (ZUFELATO, 2018, s/p).

---

<sup>119</sup> Tendo em vista que nosso foco de análise é a obra *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), iremos abordar sua trajetória intelectual apenas até 1979, ano de publicação da obra apontada.



A partir do trabalho na Cinemateca Brasileira, entre 1958 e 1965, Bernardet, em razão de convite de Paulo Emílio, também começou a escrever sobre cinema para o Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, bem como na revista Delírio, organizada em parceria por Gustavo Dahl, Fernando Seplinski, Sérgio Lima e Rudá de Andrade. Este contexto marca o início da fortuita relação entre Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio, assim como de sua carreira como agitador cultural, crítico de cinema e professor universitário. No início da década de 1960, Bernardet ainda escreveu para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e, até o golpe civil-militar de 1964, para o jornal Última hora.

Em 1965, o já crítico de cinema mudou-se para Brasília e formou, ao lado de Paulo Emílio, Pompeu de Souza e Nelson Pereira dos Santos, o núcleo de professores do recém-criado Curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB). Entretanto, logo retornaria a São Paulo, devido à invasão e fechamento da Universidade pelos militares. Na capital paulista, passou a compor o quadro de professores da Escola de Comunicações Culturais (ECC), atual Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Em 1967, o crítico lançou seu primeiro livro sobre cinema, intitulado *Brasil em Tempo de Cinema* (1967). Versando sobre os filmes do movimento cinemanovista, o trabalho acadêmico iniciado em Brasília sob orientação de Paulo Emílio<sup>120</sup> gerou polêmica com Glauber Rocha e alçou Bernardet ao posto de um dos principais críticos de cinema do Brasil. Como afirma Guilherme Zufelato (2018):

Sua prosa compunha-se de elementos que o teriam permitido fazer ao leitor sentir os filmes por dentro, em seu interior, pois capta, em sua descrição e comentários, à sua maneira e de forma indireta, nuances da textura desses filmes, como se o texto do livro fosse o dos próprios filmes narrados. Além há a dimensão do mergulho aos filmes ou, como se diz aí, a perseguição a um pensamento que se sabe não existir sem eles (ZUFELATO, 2018, s/p).

---

<sup>120</sup> Em entrevista dada a José Inácio de Melo Souza, Bernardet apontou que Paulo Emílio “não orientou nada” (SOUZA, 2002, p. 429). Porém, como ressaltou Julierme Moraes: “ao contrário do que afirma Bernardet a Souza, parece não ter sido apenas orientação formal, pois, como teremos oportunidade de demonstrar, sua publicação de 1967 com o título *Brasil em Tempo de Cinema* seguiu a perspectiva de história do cinema brasileiro elaborada pelo crítico (Paulo Emílio). Ou seja, foi o início da constituição de uma teia interpretativa” (MORAIS, 2010, p. 56). Em depoimento de 2013, Bernardet confirmou as colocações de Moraes, ao salientar: “houve orientação, mas não especificamente em Brasília. Porque eu estava ligado ao Paulo Emílio desde 1958. Então podia, eventualmente – eu não me lembro agora, realmente –, eu conversar sobre um tópico qualquer. Mas a orientação era toda essa postura em relação ao cinema brasileiro, essa orientação em ter feito a bienal de 1961, em ter escrito *La Dolce Vita* e ter mudado de percurso, tudo isso era... as inúmeras, inúmeras, inúmeras conversas com o Paulo, sobretudo, sobre [inaudível], sobre tudo. Então, não houve esse... uma orientação mais tonalizada, de que eu vou fazer isso em tantos capítulos” (BERNARDET, 2013, p. 46).



A partir de 1968, o crítico escreveu em *A Gazeta*, *Visão*, *Movimento*, *Opinião*, *Argumento* e *Filme Cultura*. Na USP, exerceu o cargo de docente até 1969, momento em que foi aposentado compulsoriamente pelo governo militar. Em 1978, Jean-Claude Bernardet lançou um compilado de críticas publicadas em diversos órgãos de imprensa ao longo dos anos 1960 e 1970, intitulado *Trajectoria Crítica* (1978). Da aposentadoria compulsória na USP, até por volta de 1980, momento que marcou seu retorno ao cargo de professor na instituição em virtude da Lei da Anistia (1979), Bernardet exerceu diversas atividades ligadas ao cinema brasileiro. A saber: trabalhou como crítico na imprensa alternativa utilizando pseudônimos e redigiu roteiros dos filmes *Gamal: o Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade), *Pauliceia fantástica* (1970, João Batista de Andrade), *Eterna Esperança: Sem Pressa e Sem Pausa*, como as *Estrelas* (1971, João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet, João Silvério Trevisan, Jorge Bodanzky, Marcello Tassara, Maria Rita Galvão), *Vera Cruz* (1972, João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet) e *A Noite Espantinho* (1974, Sérgio Ricardo).

Por fim, em 1979, o crítico publicou um levantamento da filmografia do cinema brasileiro das primeiras três décadas do século XX com o nome *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935* (1979), bem como a obra que pretendemos analisar mais profundamente *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979). Dos anos de 1980 até os dias de hoje, Jean-Claude Bernardet ainda produz de maneira intensa, sobretudo, têm se dedicado a exercer a profissão de ator, como nos filmes *Filmefobia* (2008, Kiko Goifman) e *Periscópio* (2013, Kiko Goifman), bem como diretor, tal como: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1994).

### **Jean-Claude Bernardet e suas Propostas para uma História**

*Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979) foi originário de um ensaio escrito por Jean-Claude Bernardet para atender encomenda do francês Guy Hennebelle e do boliviano Alfonso Gumucio-Dragon na publicação de um compilado da História do cinema latino-americano, que seria publicado em língua francesa. Todavia, o texto foi negado pelos organizadores<sup>121</sup> e, segundo Arthur Autran Sá Neto (2009, p. 8-9), certamente isso se deu em virtude de que “aparentemente o acharam pouco didático e discutível do ponto de vista da metodologia, posto que ele não segue ordenação cronológica”. Em vista da negativa, Bernardet

---

<sup>121</sup> Na obra publicada em 1981, coube a Paulo Antonio Paranaguá o texto acerca do cinema brasileiro (HENNEBELLE; GUMUCIO-DRAGON, 1981).



publicou o texto pela editora Paz e Terra, em 1979, mantendo praticamente toda a proposta negada para a coletânea sobre a história cinematográfica latino-americana, bem como ampliando-a.

A obra é dividida em seis capítulos, respectivamente intitulados: I - Presença Importada; II - A Cavação; III - Aventuras do Pensamento Industrial Cinematográfico; IV - Novo Ator: O Estado; V - Mimetismo, Cachoeiras, Paródia; VI - O Proletariado Aparece Lá Onde Não Estava Sendo Procurado. O traço diferenciador do texto de Bernardet comparado às narrativas panorâmicas sobre o cinema brasileiro consiste no fato de que ele não se preocupou em arrolar títulos de filmes, nomes de cineastas, atores e atrizes de um ponto de vista cronológico, mas, sim, pautando-se na tematização de características marcantes que moldaram o cinema brasileiro, artisticamente, economicamente, culturalmente e ideologicamente, até o momento de sua urdidura de enredo.

Com muita propriedade, Carlos Augusto Calil (2019, p. 20) mapeou as marcas que, segundo Bernardet, se faziam perenes em nossa história cinematográfica, apontando a dependência econômica, o financiamento precário, a ambição industrial, a presença do Estado e a oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro que invadia nosso mercado interno. São exatamente tais características que ditaram o tom da urdidura de Propostas para uma História, bem como foram fruto de reflexão teórica, conteudística e estética.

Logo no início da obra, a característica da dependência econômica salta aos olhos. O traço de importar produtor manufaturados/industrializados e exportar produtos primários foi evidenciado como uma marca profunda em nossa história cinematográfica. Sobre isso, Bernardet (1979) enfatizou:

Não é possível entender qualquer coisa que seja ao cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Esta presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas formas de afirmação (BERNARDET, 1979, p. 11).

Neste prisma, o crítico demarcava o fato de que o cinema exibido no Brasil fazia parte do jogo de interesses do capital estrangeiro, sendo principalmente importado, uma vez que, por um lado, uma indústria cinematográfica não teve condições estruturais de se desenvolver, e, por



outro, as próprias distribuidoras brasileiras preferiam importar películas visando a obtenção de lucros garantidos, pois:

Outro ponto que contribui amplamente para a formação de um exibidor letárgico, de pouca inventividade e trabalho rotineiro, é que, vinculado como está ao produto importado, ele não está associado aos riscos da produção que ele comercializa. [...] criou-se então um exibidor letárgico que vive a reboque do produtor e distribuidor estrangeiro (BERNARDET, 1979, p. 15).

Em vista disso, o público renegava o cinema brasileiro na mesma medida em que os exibidores. Sobre esse traço desdobrado da “presença importada”, Bernardet (1979) atribuía parcela de culpa à crítica cinematográfica, ressaltando que sua tendência seria a de reforçar o mecanismo de distanciamento do público do cinema brasileiro, inclusive porque escrevia majoritariamente sobre películas estrangeiras. Nesse sentido, destacou com propriedade: “Não será fácil o crítico desancar o filme de que o público médio e os redatores gostam, e passará por esdrúxulo se valorizar o filme tido ruim ou hermético. O crítico não deve afastar-se do gosto médio. Lhe é atribuída, ao contrário, a função de reforçar este gosto” (BERNARDET, 1979, p. 20).

Jean-Claude Bernardet se lançava ao desafio de problematizar o modo como cinema nacional povoava o imaginário de uma elite intelectual brasileira, apontando como resultado histórico da dependência econômica dos exibidores, a dependência cultural das classes dominantes brasileiras, que reverberava na crítica cinematográfica. Basicamente, suas críticas eram direcionadas à crítica especializada, porém, desmembravam-se na ordem estrutural que determinava o destino dos comentários fílmicos e, por consequência, o destino do gosto do público médio e aquilo que ele iria assistir nas salas de exibição: o cinema estrangeiro. Portanto, na ótica de Bernardet, o mecanismo de dependência econômica se retroalimentava num círculo vicioso no qual a “presença importada” seria a mola-propulsora.

Avaliando o contexto da década de 1970, o crítico enxergava uma paralisação da crítica especializada devido ao fato de que haveria uma importação de teorias europeias para análise do cinema nacional, sobretudo da semiologia, constituindo-se numa barreira metodológica à reflexão acerca do processo cultural da cinematografia brasileira. Portanto, também a importação dos instrumentos de análise dos filmes configurava-se como um entrave ao desenvolvimento da problematização do cinema nacional no nível teórico-discursivo.



Ao discutir “as cavações”, Jean-Claude Bernardet refletiu especificamente acerca dos filmes documentários brasileiros e sua preponderância no mercado cinematográfico, assinalando o desprezo por tais filmes nas narrativas canônicas sobre nossa história cinematográfica: outros dois traços permanentes em nossa história. Demonstrando que o filão estrangeiro que invadia o mercado interno nacional consistia nos filmes de longa-metragem de enredo (ficcionais), fator que criou uma “área livre”, fora da concorrência externa, para os filmes documentários nacionais, o crítico afirmou:

Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são estes filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratórios, etc. [...] É sabido – e isto é um traço de toda a história do cinema até hoje, dominada que está pela indústria de ficção que filmes de curta metragem, particularmente documentários, não têm mercado nem público específico: os espectadores pagam para assistir ao filme de ficção, os curtas vêm de lambuja. Portanto, não é do público nem dos exibidores que os produtores de naturais e cinejornais podiam tirar o dinheiro necessário para sustentar sua produção. [...] Subsídios, estes produtores tinham é que tirar de quem tem dinheiro: pessoas ricas que querem promover seu nome, empreendimentos, produtos, atos políticos e mundanos e, naturalmente, fazer filmes de agrado dos patrocinadores. A produção cinematográfica brasileira assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes (BERNARDET, 1979, p. 24-25).

É destacado que a produção hegemônica regular na história do cinema brasileiro foi, na realidade, a de filmes documentários, produzidos por cineastas que se ligaram a uma elite ávida por aparecer politicamente, fazer aparecer seus empreendimentos e dar publicidade aos seus produtos. Neste sentido, ao dar destaque aos filmes de “cavação”, isto é, filmes escamoteados na história do cinema brasileiro: os documentários, Bernardet já sinalizava a necessidade de construir uma história do cinema brasileiro com base em outro filão de filmes que não o de longas-metragens ficcionais. Bernardet daria prosseguimento em sua proposta de estudar os documentários na obra *Cineastas e Imagem do Povo* (1985), analisando diversas películas produzidas entre 1960 e 1980, no fito de problematizar os conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas em sua relação com a temática popular, ou seja, o modo pelo qual tais profissionais representavam a classe popular ao ponto de estabelecer um perfil desta classe. No tocante às sugestões de pesquisa acerca dos filmes documentais, o crítico as aprofundaria em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995).



O viés crítico, em termos teórico-metodológicos, também já aparecia em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), uma vez que Bernardet enfatizou com muito rigor analítico:

O tradicional desprezo pelas cavações, reflete-se em outro terreno. Os livros de história do cinema brasileiro são sempre histórias do filme de ficção. Com exceção de Maria Rita Galvão na sua *Crônica do Cinema Paulistano* e Paulo Emílio em *Humberto Mauro...*, os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local foi o filme de ficção. [...] A tendência dos historiadores foi aplicar no Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é que se deu no Brasil. O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade de cineastas e dos historiadores que à realidade concreta. Dependente o cinema brasileiro e sua história, dependente a metodologia com que se estuda esta história (BERNARDET, 1979, p. 28).

Saltam aos olhos o teor ácido das críticas, especialmente ao privilégio dado pelos historiadores, com raras exceções, à produção de longas-metragens ficcionais. Ao mesmo tempo, a metralhadora do crítico também foi apontada para a relação de interesses mútuos entre quem escrevia nossa história cinematográfica (pesquisadores/historiadores) e quem produzia os filmes (cineastas), sobretudo no tocante a narrativização de um discurso ideológico alheio à experiência social do cinema brasileiro. Aliás, este exercício teórico que desnudava a ideologia da crítica em consonância com os cineastas também seria aprofundado em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995).

A ambição industrialista cinematográfica nacional, enquanto outra característica perene, foi problematizada por Bernardet no sentido de “aventuras” existentes ao longo de nossa história. O substantivo feminino colocado no plural (aventuras), que foi utilizado narrativamente pelo crítico, é significativo de sua postura ideológica. Ao referir-se ao pensamento industrial e seus empreendimentos enquanto “aventuras”, o autor já sinalizava as incertezas de tentativas industriais em meio à dependência estrutural a que sofria nossa cinematografia, bem como nos fatores de falta organização, visão de mercado, etc. Nesta perspectiva, Bernardet procurou expor os motivos pelos quais o cinema brasileiro não atingira um nível de industrialização tão desejado entre os sujeitos envolvidos, destacando:

Muitos procuraram a explicação da falência crônica do cinema brasileiro dentro dele mesmo. Uma total falta de visão do cinema como mercadoria, uma incompreensão da estrutura do mercado internacional bloqueava qualquer possibilidade de entender a situação. [...] Não é fácil entender por que o cinema não dava certo no Brasil. A relação entre a dominação do mercado e a impotência da produção local, estes cineastas, que



não eram economistas nem sociólogos, só aos poucos conseguiram estabelecê-la (BERNARDET, 1979, p. 30).

Ou seja, a dominação do mercado interno atrelada à incompreensão do mercado por parte dos produtores nacionais, contribuiu para que as ambições de industrialização fossem cerceadas ao longo do tempo; por isso consideradas “aventuras”. Dessa forma, Bernardet tinha em mente o caso das propostas de industrialização paulista, com Vera Cruz, Maristela e adjacências, bem como mencionava a dependência econômica como principal entrave: preponderante na história do cinema nacional. Em vista disso, expondo um texto sobre a temática datado da década de 1920, Bernardet aventava uma solução para o problema, trazendo para o centro do debate a via mais precisa para as ambições de industrialização cinematográfica nacional:

Não conheço (talvez ainda por falta de pesquisa) texto anterior tão notável sobre pelos menos dois pontos: nenhuma desvalorização das possibilidades dos cineastas brasileiros, nenhum apelo a soluções milagrosas, por um lado. E por outro, referência à medida legislativa de exibição compulsória que é, por bem ou por mal, a via pela qual os produtores brasileiros começaram a firmar o pé no mercado interno (BERNARDET, 1979, p. 33).

Em face da invasão do mercado interno nacional pelos filmes estrangeiros, o crítico sinalizava a necessidade de barreiras legislativas, uma vez que a classe exibidora – com interesses articulados aos interesses das distribuidoras estrangeiras –, na falta de uma legislação protecionista, jamais abriria suas salas para os filmes brasileiros, cujo lucro não era garantido em virtude de todo um mecanismo econômico-cultural de depreciação dos filmes nacionais.

Com efeito, Bernardet (1979) incorreu em reflexões acerca da presença do Estado na matéria cinematográfica enquanto outra característica contundente em nossa história, na medida em que, ao lado da presença do filme estrangeiro em nosso mercado, ela havia determinado as formas de produção no Brasil. Em poucas palavras, ao lado da dependência econômico-cultural, situava-se a dependência de intervenção estatal nos assuntos cinematográficos. O crítico partiu do seguinte pressuposto:

A decisiva participação do Estado na produção cinematográfica brasileira não é de se estranhar. Se, a partir de 1930, a intervenção estatal torna-se mais acentuada, ela já existia antes, e desde o fim do século passado, os industriais brasileiros fazem apelo ao Estado para que os proteja contra a importação. [...] Na área cultural, o Estado, de alguma forma, sempre esteve presente. Se hoje o Estado é um dos principais financiadores de amplas áreas de produção cultural, nem por isso tinha antes um papel menor, embora nem sempre direto em relação ao objeto da produção cultural (BERNARDET, 1979, p. 42).



Diante desta constatação, bem como da rememoração de uma gama de leis, posicionamentos políticos, motivos culturais e econômicos e suas respectivas relações com a presença do Estado no campo cinematográfico<sup>122</sup>, Bernardet (1979) apontou com muita propriedade, por um lado, a filosofia enviesada das reservas de mercado para os filmes nacionais, e, por outro, a necessidade de estudos históricos que debruçassem nesta temática. Sobre a filosofia enviesada, ressaltou:

A reserva de mercado deveria ter ficado sempre um pouco além das possibilidades da produção no momento, a fim de estimulá-la. Além disso, esta legislação depende de fiscalização, que só recentemente passou a existir com mais eficiência. [...] Mas a própria filosofia da reserva de mercado é questionável, porque ela condiciona a produção local à importação. [...] Basicamente, questionável foi ter sido criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas (BERNARDET, 1979, p. 36).

As colocações do crítico foram clarividentes, pois, sua crítica foi direcionada à ideia transversa de se defender o filme brasileiro, porém condicionando sua presença nas salas de cinema com base em um número de filmes estrangeiros já presentes. Dessa maneira, Bernardet defendia o contrário, barreiras para a importação e circulação dos filmes estrangeiros, defendendo, de fato, o produto nacional e auxiliando-o a desenvolver-se. No tocante à necessidade de estudos acerca da tendência nacional de presença do Estado no campo cinematográfico, Bernardet (1979) deixou explícito:

O papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica. Mas este é assunto que ainda não foi estudado, o que não é de estranhar, pois me parece haver uma certa repugnância em estudar no Brasil os modos de produção cultural, e só muito recentemente trabalhos nesta linha vêm aparecendo (com exceção da obra pioneira de Antonio Cândido). De fato, o estudo dessa produção levaria fatalmente artistas e intelectuais a tentar definir a posição que, objetivamente, ocupam numa sociedade de classe. Por isso, a análise da produção cultural tende sempre a se voltar para obras ou conjunto de obras deixando entre parêntesis a análise ideológica das formas de produção (BERNARDET, 1979, p. 42).

Tais apontamentos/sugestões de caráter teórico-metodológico são expressivos. Bernardet sugeria uma agenda de estudos que levasse em conta as relação entre a produção

---

<sup>122</sup> Desde o decreto de Getúlio Vargas (1932) que marcou a primeira intervenção estatal na área do cinema, atribuindo uma reserva de mercado para o filme brasileiro, até o surgimento da Embrafilme (1969) e suas atividades nos anos posteriores.



cultural e o Estado brasileiro, cujos desdobramentos dariam frutos reflexivos acerca do papel social dos intelectuais e suas respectivas perspectivas ideológicas<sup>123</sup>. Estudo parecido, porém, sem atentar para a relação do cinema com o Estado, já havia sido desenvolvido pelo próprio Bernardet, com *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), no qual debruçava no filme do Cinema Novo e os entendia enquanto filmes de uma classe social específica e sob determinados aspectos ideológicos.

Em face da presença dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno, da intervenção subjetiva do Estado nos assuntos cinematográficos e do conseqüente distanciamento do público do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet (1979) encontrou como última característica marcante de nossa história cinematográfica a oscilação entre mimetismo e paródia enquanto formas utilizadas pelos produtores/cineastas nacionais no enfrentamento do cinema estrangeiro. Acerca do mimetismo, destacou:

O mimetismo consistia mais ou menos no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado. [...] Imitar o cinema americano, aproximar-se dos modelos que conquistaram as plateias, não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema. [...] Aproximar-se do modelo era sinal de qualidade, e só para umas poucas pessoas o mimetismo criava problema. [...] O mimetismo, portanto, é perfeitamente assimilado (BERNARDET, 1979, p. 70-71).

O crítico deixou claro que a atitude de mimetizar o cinema estrangeiro não encontrou barreiras mais complexas num país como o Brasil, cuja dupla dependência – econômica e cultural – preparava o terreno para que as imitações fossem amplamente assimiladas de forma acrítica. No entanto, em sua visão, o procedimento de mimetizar e sua assimilação sem maiores critérios, na verdade, constituía-se num problema sério para o cinema brasileiro, uma vez que:

A tentativa de imitação relaciona-se sempre com um modelo industrial e o realizador brasileiro fica então sempre na situação de ter de copiar de forma artesanal um modelo industrial. Nem o equipamento, nem a produção em série, estão aí para dar à imitação brasileira a forma do modelo. Há também um fenômeno de aculturação. As formas que o cinema brasileiro tenta imitar têm algum vínculo com a sociedade do país de origem; por mais que sejam neutralizadas pela indústria cultural, estas formas não deixam de expressar ou de refletir de alguma maneira traços da sociedade onde foram desenvolvidas. Na transposição para o Brasil, este vínculo deixa de existir. [...] a transplantação das ideias e das formas num outro contexto histórico que o que as

---

<sup>123</sup> Como mencionado no momento em que traçamos um panorama da historiografia do cinema nacional, posteriormente foram produzidos estudos nesse sentido, tais como os de Anita Simis (1996), José Inácio de Melo Souza (2003) e Sheila Schwarzman (2004).



gerou, faz com que, por mais que sejam respeitadas, mude sua função na sociedade que as adota (BERNARDET, 1979, p. 79-80).

O duplo alcance do procedimento mimético utilizado no cinema brasileiro, neste sentido, trazia consigo um duplo problema. Por um lado, a imitação do modelo industrial sempre ficaria aquém daquele modelo, já que nossa cinematografia, apesar das tentativas, nunca alcançou padrão tecnológico aceitável e/ou próximo do modelo. O simples ato de imitar, por outro, lançava os espectadores ao processo de aculturação, isto é, seria uma implantação de “ideias fora do lugar”, para mencionar Roberto Schwarz (2000, p. 9-31). No que se refere ao ato de parodiar, Bernardet (1979) mencionava que o “tiro acabava saindo pela culatra”, ao afirmar:

A paródia é um fenômeno usual no cinema popularesco brasileiro, na chanchada. [...] Contrariamente ao que se pensa frequentemente e apesar da chanchada fazer apelo a uma tradição brasileira de espetáculo (comédia teatral dos anos 30, o circo, o rádio), esta chanchada tem também fortes matrizes americanas. [...] A paródia é uma avacalhão, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor. Mas, para essa degradação funcionar, é necessário que o modelo continue modelo. Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada. A paródia é inclusive a confissão de que, no momento, não se consegue substituir o modelo por outro. [...] A agressão consiste em reduzir o modelo ao que é habitualmente o subdesenvolvimento. Há uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma autodesvalorização. Esta paródia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois, para este, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde. [...] Parodiar, para usar palavras de Paulo Emílio, não combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento (BERNARDET, 1979, p. 80-82).

É explícito que as paródias nacionais, na ótica de Bernardet, fugiam ao propósito original do procedimento estético de parodiar. Muito embora as tentativas nacionais visassem “avacalhar”, macular o modelo opressor pela via do ridículo, elas acabavam por ridicularizar o modelo opressor que invadia nossas salas de cinema e, concomitantemente, desvalorizava nossa cinematografia. Como resultado prático no campo da luta cultural, portanto, as paródias reafirmavam nosso subdesenvolvimento perante uma indústria cinematográfica que continuava mantendo sua presença massiva em nosso mercado interno. Em poucas palavras, o cinema subdesenvolvido parodiava de modo subdesenvolvido.

Em última instância, cabe destacar que Jean-Claude Bernardet, com a problematização das diversas características marcantes em nossa cinematografia – dependência econômica, financiamento precário, ambição industrial, presença do Estado, oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro – lançava para o âmago das discussões teóricas e



práticas do cinema brasileiro inúmeros desafios, tanto àqueles que se dedicavam a produzir cinema no Brasil, quanto aos que buscavam narrativizar nossa história cinematográfica.

### **Considerações Finais ou o Lugar de Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**

À luz do exposto acima, agora é momento de tentar refletir, ou mesmo lançar indícios, no tocante ao lugar ocupado por Cinema Brasileiro: Propostas para uma História (1979) no interior da historiografia do cinema brasileiro. Acreditamos que tal lugar pode ser perceptível a partir da reflexão sobre a inscrição de Jean-Claude Bernardet nos debates atinentes ao cinema brasileiro em dois prismas reflexivos. Por um lado, seus argumentos acentuaram os principais problemas enfrentados pelos indivíduos que militavam na seara do cinema nacional, e, por outro, lançaram questões e sugestões de cunho teórico-metodológico bastante atualizadas, especialmente acerca do modo como as narrativas canônicas de nossa história cinematográfica foram elaboradas pelos pesquisadores.

Ao destacar os principais problemas enfrentados pelos militantes do cinema brasileiro, sem dúvidas, Jean-Claude Bernardet não se desvencilha de uma visão de cinematografia nacional já muito presente entre seus contemporâneos, isto é, carrega as marcas de seu tempo. Seu texto é escrito no final do decênio de 1970, momento em que os principais debatedores do cinema brasileiro formam hegemonicamente uma *intelligentsia* cuja formação fora ligada ao marxismo e de defesa de nosso cinema de um ponto de vista nacionalista. Tal visão de uma geração, fica explícita nos temas propostos por Bernardet enquanto características que historicamente ditaram os rumos do cinema nacional, bem como nas ácidas críticas tecidas a tais características.

Esse é o caso da acusação de uma dependência econômica que se desdobra e termos culturais, da discussão do problema da precariedade do mercado interno devido à invasão estrangeira, do desvelamento das barreiras estruturais impostas à ambição industrial, da demonstração da presença do Estado de modo enviesado na defesa do produto nacional, e da abordagem da oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro, porém sem enfrentar, de fato, o problema da aculturação.

No que concerne às sugestões de cunho teórico-metodológico, sobretudo acerca da maneira em que se poderia narrativizar a história do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet pode ser considerado figura de proa. Urdindo seu enredo de modo totalmente diferente de seus



contemporâneos, que pautavam-se em narrativas totalizantes, cronológicas e evolucionistas, o crítico indicou vários caminhos alternativos de pesquisa, lançando temáticas inexploradas – cinema documentário brasileiro, pensamento industrial dos cineastas, visão destes mesmos cineastas acerca das classes sociais, relação do cinema brasileiro com o Estado – e propondo uma nova organização de temas já tratados demasiadamente pela historiografia – a própria estrutura de sua obra atesta isso.

Com efeito, o lugar ocupado por *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), de Jean-Claude Bernardet, pode ser entendido pela ambiguidade. Em primeiro nível, reproduz leituras da cinematografia nacional já canonizadas entre seus pares contemporâneos. Em outro, inova no tocante à organização narrativa desta mesma leitura e traz indicações de temáticas inexploradas pelos estudiosos cinematográficos nacionais. Este caráter ambíguo, portanto, não pode ser considerado um demérito do texto de Jean-Claude Bernardet; muito pelo contrário, pois as grandes obras historiográficas do cinema nacional carregam este traço fundante, demonstrando a capacidade de seus autores de, em face dos pujantes problemas do cinema brasileiro, buscarem caminhos teórico-metodológicos alvissareiros para a construção de narrativas históricas.

### Referências

- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)**. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013)**. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



- CALIL, Carlos Augusto. Prefácio: Paulo Emílio morreu. Viva o cinema brasileiro! In: MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- HENNEBELLE, Guy; GUMUCIO-DRAGON, Alfonso (Orgs.). **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: Lherminier, 1981.
- MIRANDA, Luiz Felipe A. & RAMOS, Fernão. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- MORAIS, Julierme. A historiografia do cinema brasileiro: perspectivas para uma abordagem teórico-metodológica. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 13, ano XIII, n. 1, jan./jun. 2016.
- MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. 286f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 2, Ano II, n. 4, out./dez. 2006.
- RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado** – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Trad. Asta-Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2010.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. **Alex Vianny**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v. 7, n. 14, jan./jun. 2007.
- SÁ NETO, Arthur Autran F. Prefácio à segunda edição de Cinema brasileiro: propostas para uma história. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



SALLES GOMES, Paulo Emílio. & GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

SCHWARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

SCHWARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

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

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZUFELATO, Guilherme de Souza. Das reinvenções de um pensamento em estado de combate: estudos sobre J. C. Bernardet. In: MORAIS, Julierme (Org.). **A sétima arte por historiadores**: crítica, cineastas, filmes e espaço. São Paulo: Edições Verona, 2018.