

albuquerque

revista de história

issn 1983-9472

e-issn 2526-7280

N.32, VOL.16

AGO-DEZ 2024



DOSSIÊ

Dossiê Cinema & Cidades





Sumário

Expediente	5
Editorial	
A política do cinema e a hermenêutica do silêncio	8
Aguinaldo Rodrigues Gomes (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil), Miguel Rodrigues de Sousa Neto (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil)	
Dossiê	
Apresentação – Dossiê Cinema e Cidades	16
Marcos Antonio de Menezes (Universidade Federal de Jataí, Brasil/ Universidade Federal de Goiás, Brasil), Alcides Freire Ramos (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)	
Cidade-Cinema: análise de uma interação a partir de uma experimentação conceitual ..	21
José Costa D'Assunção Barros (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil)	
Olhares cinematográficos sobre a Revolução dos Cravos	49
Róbson Pereira da Silva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil), Grace Campos Costa (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, Brasil), Lays da Cruz Capelozi (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, Brasil)	
A Política entre-as-mulheres e a construção do espaço público em <i>Garotas do ABC</i> (2003), de Carlos Reichenbach	82
Felipe Biguinatti Carias (Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Linguagens e Cultura, Brasil)	
As cidades no neorrealismo italiano: ressignificações do espaço urbano	103
Maurício Caleiro	
Os Heróis Anônimos na construção da capital federal: uma análise de <i>Brasília Segundo Feldman</i> (Vladimir Carvalho, 1979)	127
Aline Carrijo (Universidade de São Paulo, Brasil), Carolinne Mendes da Silva (Secretaria Municipal da Educação de São Paulo, Brasil)	
Meia-Noite em Paris, um filme para a história	148
Roberto Abdala Junior (Universidade Federal de Goiás, Brasil)	
Um estudo sobre o naturalismo em Thérèse Raquin, de Émile Zola, e a sua transposição	

midiática contemporânea para a adaptação <i>Em Segredo</i>	178
Kassandra Naely Rodrigues dos Santos (Universidade Federal de Pelotas, Brasil), Milena Hoffmann Kunrath (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)	
Jean-Luc Godard e o controle do presente: <i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> (1965)	198
Rafael Alves Pinto Junior (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Brasil)	
Utopias e distopias urbanas nas telas do cinema: <i>Metropolis</i> e <i>Blade Runner</i>	214
Marcos Antônio de Menezes (Universidade Federal de Jataí, Brasil/ Universidade Federal de Goiás, Brasil)	

Artigos

As mãos que devem comunicar o movimento: problemas que cercam a força de trabalho manufatureira no setor de aprendizagem de artes e ofícios em Havana. 1839-1849	226
Jesús Javier Mejías Díaz (Instituto de Historia de Cuba, Cuba)	
Quilombos no Brasil imperial: uma análise historiográfica sobre resistência e lutas sociais	249
César Henrique de Queiroz Porto (Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil), Luiz Gustavo Soares Silva (Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil), Anna Flávia Rodrigues Dias (Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil)	
Estudantes indígenas no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, Campus Aquidauana: um estudo de caso	264
Janete Andrade de Lima (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul, Brasil), Vera Lucia Ferreira Vargas (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil)	
Qualidade para quem? Neoliberalismo e a construção da retórica sobre a qualidade da educação básica	280
Carmem Lúcia Sussel Mariano (Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil), Aguinaldo Rodrigues Gomes (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil)	

Caderno Especial

Quem tem medo de Madonna?	305
Antonio Ricardo Calori de Lion (Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, Brasil)	

Tradução

A emergência e desenvolvimento da justiça transicional como campo de pesquisa e de aplicação prática	320
Thomas Fischer (Universidade Católica de Eichstätt, Alemanha) tradução de Rafael Morato Zanatto (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)	

Resenhas

Corpo e ancestralidade no tempo que transmuta, recria e se iguala em diferença: ensinamentos a partir de performances do tempo espiralar de Leda Maria Martins	355
Maria Eduarda Durães Martins (Universidade de Brasília, Brasil)	
A construção histórica da abjeção racista no Brasil	366
Cassio Rodrigues da Silveira (Colégio Olimpo, Brasil)	

Pareceristas desta edição	373
--	------------

EXPEDIENTE

vol. 16, n. 32, ago. - dez. 2024

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.23005>

Editores-chefes

Aguinaldo Rodrigues Gomes (Doutor em Educação), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Neto (Doutor em História), Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Editores de seção

Róbson Pereira da Silva (Doutor em História), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion (Doutor em História), Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (SEDUC-SP), Brasil

Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva (Mestre em Tecnologia e Sociedade), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

Coordenador do Programa de Pos-graduação em Estudos Culturais (PPGCult)

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

Membros pesquisadores/as do Laboratório de Estudos em Diferenças & Linguagens - LEDLin - UFMS

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

Ana Letícia Bonfanti, Delegacia Especializada de Defesa da Mulher, Criança, Adolescente e Idoso (DE-DDICA/MT), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion, Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (SEDUC-SP), Brasil

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

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

Isabel Camilo de Camargo, Fundação de Apoio e Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul, (FUNDECT/MS), Brasil

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

Miguel Rodrigues de Sousa Neto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Róbson Pereira da Silva, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

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

Conselho Consultivo (biênio 2022 – 2024)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

José Marin - Université de Genève, Suíça

Leonardo Lemos de Souza - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Robson Corrêa de Camargo – Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil
Rosângela Patriota Ramos – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Sebastián Valverde – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Tadeu Pereira dos Santos – Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil
Tanya Saunders – University of Florida (UF), Estados Unidos da América
Thaís Leão Vieira – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil
Tiago Duque – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil
Zélia Lopes da Silva – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

Capa

Cena do filme **Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin)**.
Direção de Wim Wenders, Alemanha Ocidental-França, 1987.

Design: Róbson Pereira da Silva.

Capa do Caderno Especial

Fotografia gentilmente cedida por Alexandre C. Woloch. Copacabana, 04 de maio de 2024.

Design: Róbson Pereira da Silva.

Projeto Gráfico e Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva

Contato

albuquerque: revista de história

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)– Câmpus de Aquidauana, Unidade I
Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 – Centro, Aquidauana/Mato Grosso
do Sul, Brasil.

CEP: 79200-000

Telefone +55 67 3241-0309

E-mail: revista.albuquerque@ufms.br



Editorial: a política do cinema e a hermenêutica do silêncio

Editorial: the politics of cinema and the hermeneutics of silence

Aguinaldo Rodrigues Gomes¹

 <https://orcid.org/0000-0002-2398-8088>

 <http://lattes.cnpq.br/3408519048864585>

Miguel Rodrigues de Sousa Neto²

 <https://orcid.org/0000-0001-9672-3315>

 <http://lattes.cnpq.br/1581653418017053>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.23001>

O cinema, desde sua origem, tem sido um meio eficaz de expressão e reflexão sobre a realidade social e política. É certo que ele tem servido para divulgação de discursos hegemônicos e, com isso, garantido representações positivas sobre opressões que deveriam ter, há muito, sido superadas. Apesar disso, e muito além de ser apenas uma forma de entretenimento, ele possui um caráter profundamente transformador, capaz de dar visibilidade às questões que frequentemente ficam à margem da sociedade. Assim, a sétima arte se estabelece também como um espaço de resistência onde a memória coletiva é preservada e, muitas vezes, reescrita, oferecendo ao espectador uma oportunidade única de questionar e refletir sobre as dinâmicas sociais, políticas e culturais que moldam

1 Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGcult)/UFMS e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Rondonópolis (PPGEdu/UFMT). E-mail: aguinaldorod@gmail.com

2 É Bacharel (2002) e Licenciado em História (2004) pela Universidade Federal de Uberlândia, mesma instituição por meio da qual obteve os títulos de Mestre (2005) e Doutor (2011) em História. É docente do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, ambos do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: miguelrodriguessnetto@gmail.com

o mundo contemporâneo.

Em um contexto de crescente polarização política e social, o cinema tem um papel crucial na construção de narrativas que não apenas documentam a realidade, mas que também têm o poder de questioná-las. A função política do cinema não se limita ao simples ato de representar o mundo, mas também ao de nele intervir, oferecendo novas formas de enxergar a história, as relações de poder e a construção das identidades. Por meio de sua linguagem visual e sonora, o cinema consegue expressar a complexidade das questões humanas, ecoando vozes dos que muitas vezes foram silenciados pelos setores hegemônicos da sociedade.

O filme *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles, exemplifica essa capacidade do cinema de funcionar como uma ferramenta política de subversão e denúncia. A obra de 2024, que aborda temas como os desaparecidos pela Ditadura Militar brasileira, a dor e a resistência, pode ser vista como uma reflexão sobre a construção da identidade e a resistência contra a marginalização. O que torna o filme particularmente relevante neste contexto é sua exploração da “hermenêutica do silêncio”, um conceito que vai além do simples ato de não falar. Refere-se ao que é silenciado pela história, o que é esquecido ou ocultado, e que, por meio do cinema, ganha uma nova forma de expressão e visibilidade.

A hermenêutica do silêncio se configura como uma tentativa de resgatar o que ficou perdido ou oculto na narrativa oficial. Nesse sentido, o filme não apenas mostra a dor daqueles que foram silenciados, mas também oferece uma forma de resistência ao que foi silenciado pela história oficial. O cinema, portanto, se torna um instrumento de cura e de denúncia, revelando não apenas o que foi perdido, mas também o que ainda está presente, à espera de ser resgatado e ouvido.

A reflexão sobre o silêncio, suas múltiplas camadas e os diferentes motivos que levam alguém a se silenciar, pode ser diretamente relacionada ao filme *Ainda Estou Aqui*, de Salles, por explorar o tema dos desaparecidos políticos, da memória e da resistência no contexto da ditadura militar brasileira. No filme, o silêncio não é apenas um ato de omissão, mas sim uma escolha estratégica e um peso psicológico profundo que recai sobre os personagens que, por diferentes razões, se veem impossibilitados ou relutantes em falar sobre suas experiências.

Assim como na reflexão apresentada, onde o silêncio pode ser interpretado como uma maneira de evitar o confronto com um passado doloroso ou de proteger a verdade de uma realidade que ainda não pode ser enfrentada, no filme

Ainda Estou Aqui o silêncio emerge como uma defesa emocional e uma tentativa de preservar a integridade de quem viveu o trauma dos desaparecidos políticos e da repressão, tendo que preservar os filhos da dor de perder o pai, como no caso de Eunice Paiva. Os personagens que foram vítimas do regime ditatorial, e que carregam as marcas desse passado, muitas vezes preferem se silenciar, não por falta de vontade de falar, mas por já terem enfrentado, de alguma forma, suas memórias mais dolorosas. Para eles, a remoção de uma camada de silêncio parece trazer de volta um sofrimento que eles já haviam tentado enterrar.

Por outro lado, o filme também mostra que o silêncio não é uma posição unânime ou confortável. Para alguns, ele pode ser visto como uma forma de resistência e preservação, uma maneira de evitar a revitimização e a exposição de suas histórias. Para outros, especialmente para aqueles que ficaram em silêncio por muito tempo, a revelação da verdade se torna uma necessidade, pois as perguntas não respondidas sobre o passado acabam se tornando um peso impossível de carregar. Eunice Paiva, rompe aos poucos com o silenciamento sobre as agruras da ditadura, ao exigir respostas sobre a morte de seu marido Rubens Paiva, obrigando o Estado a admitir sua responsabilidade nos crimes praticados contra a família.

Em *Ainda Estou Aqui*, esse conflito entre o silêncio e a revelação, entre o medo do revanchismo e a necessidade de fechar feridas históricas, se torna uma linha tênue que os personagens tentam equilibrar. A hermenêutica do silêncio aparece nesse filme de forma clara, pois o silêncio de cada uma das personagens não é uniforme; ele carrega com elas uma série de significados, tanto pessoais quanto coletivos. E, como na reflexão, o que muitos não percebem é que, ao silenciar-se, muitas perguntas ficam sem resposta, tornando-se uma necessidade latente na busca por justiça, memória e reconciliação. O filme ilustra como o silêncio pode ser uma estratégia complexa e multifacetada, envolvendo tanto a proteção quanto o medo, a dor e a necessidade de encontrar um espaço para a cura. Ao mesmo tempo, ele evidencia que o silêncio também carrega um custo – o custo de deixar as perguntas sem resposta e de manter um ciclo de não-resolução que, inevitavelmente, terá que ser enfrentado em algum momento. O filme fala de hoje e dos usos do passado na contemporaneidade, da luta pela imersão da verdade ou do negacionismo que ao controlar o passado, regula, também, os regimes de verdade do presente. Vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro na cerimônia de 2 de março de 2025, recebeu indicação nas categorias Melhor

Filme e Melhor Atriz, este, para Fernanda Torres.

A arte cinematográfica permeia essa edição, uma vez que o dossiê “*Cinema e Cidades*”, que abre este número de **albuquerque: revista de história**, propõe uma análise aprofundada das relações entre cinema e espaço urbano. Ele destaca a maneira como o cinema se imbrica com as cidades, refletindo sobre a construção do espaço público e as dinâmicas sociais e políticas que marcam os centros urbanos. O cinema, ao representar as cidades, não apenas documenta o que elas são, mas também as reinventa, refletindo as transformações sociais e as tensões políticas que atravessam os espaços urbanos.

O artigo “Cidade-Cinema: análise de uma interação a partir de uma experimentação conceitual”, de José Costa D’Assunção Barros, propõe uma reflexão teórica sobre como o cinema interage com a cidade. O autor sugere que o cinema oferece uma forma de experimentar a cidade de maneira conceitual, transformando a cidade não apenas em um cenário, mas em um sujeito ativo na construção das narrativas cinematográficas. A cidade, nesse contexto, deixa de ser apenas o pano de fundo das histórias e passa a ser um personagem com vida própria, que interage com os filmes de maneira complexa e multifacetada.

Em “Olhares cinematográficos sobre a Revolução dos Cravos”, Róbson Pereira da Silva, Grace Campos Costa e Lays da Cruz Capelozi, examinam como o cinema tem sido uma ferramenta importante para preservar e reinterpretar a memória histórica da Revolução dos Cravos, um dos marcos mais significativos da história de Portugal. Através da análise de filmes sobre o evento, os autores discutem o cinema servindo como um meio de construção histórica, ajudando a entender as dinâmicas políticas e sociais que moldaram o futuro do país europeu.

Em “Política entre-as-mulheres e a construção do espaço público em *Garotas do ABC* (2003), de Carlos Reichenbach”, Felipe Biguinatti Carias analisa a representação das mulheres e seu papel na construção do espaço público, explorando como o filme reflete a luta por visibilidade e representação no contexto de uma sociedade desigual. O autor utiliza o filme para discutir questões de gênero e a política de inclusão, apontando como o cinema se torna um espaço onde as questões femininas podem ser discutidas e visibilizadas.

Em “*As cidades no neorrealismo italiano: ressignificações do espaço urbano*”, Mauricio Caleiro investiga como o neorrealismo italiano, um movimento cinematográfico pós-Segunda Guerra Mundial, utilizou a cidade como um personagem ativo nas narrativas cinematográficas. O autor observa que,

através das lentes do neorrealismo, o cinema retrata as dificuldades sociais e econômicas do período, utilizando o espaço urbano não apenas como um fundo para a ação, mas como um reflexo das tensões e das contradições da sociedade italiana. Nesse contexto, a cidade, com suas ruínas e dificuldades, é uma metáfora para os desafios da reconstrução social e política que o país enfrentava. O cinema neorrealista, assim, se torna uma ferramenta de reflexão crítica sobre as condições de vida das classes populares, oferecendo uma representação honesta e, muitas vezes, dolorosa da realidade urbana.

O dossiê também traz o artigo “Os Heróis Anônimos na construção da capital federal: uma análise de Brasília segundo Feldman (Vladimir Carvalho, 1979)”, de Aline Carrijo e Carolinne Mendes da Silva, que analisam a construção da cidade de Brasília através do olhar do cineasta Vladimir Carvalho, revelando as complexas dinâmicas de poder e resistência que permearam a criação da capital do Brasil.

No artigo “Meia-Noite em Paris, um filme para a história”, Roberto Abdala Junior, faz uma análise reflexiva sobre o filme dirigido por Woody Allen. O autor destaca como o filme combina elementos de nostalgia, magia e cultura literária para criar uma obra que transita entre o passado e o presente, utilizando Paris como uma espécie de portal temporal.

Em uma abordagem mais voltada para a adaptação literária, o artigo “Um estudo sobre o naturalismo em *Thérèse Raquin*, de Émile Zola, e a sua transposição midiática contemporânea para a adaptação *Em Segredo*”, de Kassandra Naely Rodrigues dos Santos e Milena Hoffmann Kunrath, analisa como o naturalismo presente na obra de Zola é reinterpretado no cinema contemporâneo. As autoras destacam como a relação entre o indivíduo e o espaço social, central no naturalismo, é adaptada para as telas, refletindo a tensão entre as condições sociais e as escolhas pessoais. O filme *Em Segredo* torna-se, assim, uma transposição do drama original para um contexto moderno, mantendo as questões de classe, destino e violência, enquanto propõe uma nova leitura da obra à luz das relações urbanas contemporâneas.

O artigo “Jean-Luc Godard e o controle do presente: *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)”, de Rafael Alves Pinto Junior, oferece uma análise crítica sobre como Godard manipula o espaço urbano futurista para discutir questões de controle social, tecnologia e alienação. Através da cidade de Alphaville, um lugar distópico e mecanizado, Godard questiona as possibilidades de transformação social através da arte e do cinema, usando a cidade como

uma metáfora para as tensões políticas e culturais do momento. O autor observa que, em Godard, o espaço urbano não é apenas uma representação de um futuro tecnológico, mas uma reflexão crítica sobre a natureza do controle social e da liberdade individual, algo que ressoa com as questões da modernidade e da globalização contemporânea.

A comparação entre visões utópicas e distópicas da cidade é o foco do artigo “Utopias e distopias urbanas nas telas do cinema: *Metropolis* e *Blade Runner*”, de Marcos Antônio de Menezes. Ao analisar esses dois filmes, o autor propõe uma reflexão sobre como o cinema constrói diferentes versões do futuro urbano, seja através da opressão e da desumanização em *Metropolis* ou da distopia tecnológica e ambiental em *Blade Runner*. Ambos os filmes oferecem críticas sociais profundas, questionando o impacto da industrialização e da tecnologia sobre as relações humanas e o espaço urbano. Através dessa análise comparativa, o texto enfatiza como o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para explorar as tensões entre o progresso e seus custos, ao projetar visões de futuro que servem como advertências para as sociedades contemporâneas.

Essa edição da **albuquerque: revista de história** traz, ainda, uma série de artigos, uma análise crítica e uma resenha que abordam questões sociais, históricas e culturais relevantes.

O artigo de Jesús Javier Mejias Díaz, “*As mãos que devem comunicar o movimento: problemas que cercam a força de trabalho manufatureira no setor de aprendizagem de artes e ofícios em Havana, 1839-1849*”, oferece uma reflexão sobre as condições de trabalho e as dinâmicas de aprendizagem no contexto histórico de Havana, destacando as desigualdades e desafios enfrentados pelos trabalhadores artesanais da época.

Em “*Quilombos no Brasil imperial: uma análise historiográfica sobre resistência e lutas sociais*”, César Henrique de Queiroz Porto, Luiz Gustavo Soares Silva e Anna Flávia Rodrigues Dias discutem a resistência quilombola como uma estratégia de luta pela liberdade no Brasil imperial, reforçando a importância desses espaços de resistência na construção da identidade e da história do país.

O artigo de Janete Andrade de Lima e Vera Lúcia Ferreira Vargas Cesco, “*Estudantes indígenas no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, campus Aquidauana: um estudo de caso*” aborda as dificuldades e desafios enfrentados pelos estudantes indígenas no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, Campus Aquidauana, destacando a importância da adaptação institucional para garantir a

inclusão e a valorização das culturas indígenas. A pesquisa ressalta a necessidade de políticas educacionais que respeitem as especificidades desses estudantes, promovendo um ambiente mais inclusivo e acolhedor.

Carmem Lúcia Sussel Mariano e Aguinaldo Rodrigues Gomes problematizam como o neoliberalismo, ao priorizar a competitividade e a eficiência, redefine a “qualidade” na educação básica, muitas vezes ignorando as desigualdades estruturais que marginalizam certos grupos sociais. A análise crítica destaca que, ao adotar uma visão de educação centrada no mercado, as políticas neoliberais aprofundam a exclusão e comprometem a efetividade do sistema educacional para as populações mais vulneráveis.

No Caderno Especial, *“Quem tem medo de Madonna?”*, Antonio Ricardo Calori de Lion analisa a figura de Madonna como um ícone cultural, destacando a relação entre sua imagem pública e o impacto de seu ativismo social, cultural e político.

A tradução de Rafael Morato Zanatto do texto “A emergência e desenvolvimento da justiça transicional como campo de pesquisa e de aplicação prática”, de Thomas Fischer, explora a evolução da justiça transicional, um campo que visa tratar as violações de direitos humanos em contextos de transição política, como em períodos pós-conflito ou após regimes autoritários. Nele há o destaque sobre como a justiça transicional tem se consolidado, tanto na teoria quanto na prática, como uma ferramenta fundamental para promover a reparação das vítimas, a reconciliação social e a consolidação da democracia. A pesquisa enfatiza a complexidade desse processo e os desafios enfrentados na implementação de políticas efetivas que busquem justiça, verdade e reparação de maneira equitativa e sustentável.

Na seção Resenhas, a primeira delas traz o livro de Maria Leda Martins, que reflete sobre as “temporalidades, negritude e a noção de corpo”, resenhado por Maria Eduarda Durães Martins. Como a autora aponta no próprio título de seu trabalho, o tema central é o “corpo e ancestralidade no tempo que transmuta, recria e se iguala em diferença” apontando os “ensinamentos a partir de performances do tempo espiralar”.

Finalmente, na resenha do livro *“A construção histórica da abjeção racista no Brasil”*, Cassio Rodrigues da Silveira apresenta a reflexão crítica de Berenice Bento sobre as raízes do racismo no Brasil e como ele se manifesta nas estruturas sociais e culturais, incluindo suas repercussões no cinema e na sociedade em geral, proporcionando uma análise profunda das dinâmicas de abjeção racial.

No contexto de **albuquerque: revista de história**, estes textos permitem uma reflexão profunda sobre a relação entre história, cinema e cidade, sobre as mediações culturais, as tensões sociais e as opressões ainda presentes em nossas sociedades, destacando a formação das identidades urbanas e a construção das narrativas históricas e políticas que moldam o nosso entendimento do mundo contemporâneo.

APRESENTAÇÃO: DOSSIÊ “CINEMA E CIDADES”

INTRODUCTION: “CINEMA AND CITIES”

Marcos Antonio de Menezes¹

 <https://orcid.org/0000-0001-8472-8186>

 <http://lattes.cnpq.br/5906542748941462>

Alcides Freire Ramos²

 <https://orcid.org/0000-0002-6701-9123>

 <http://lattes.cnpq.br/4887520444879981>

Recebido em: 28 de dezembro de 2024.

Aprovado: 31 de dezembro de 2024.

 <http://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22903>

O dossiê “Cinema e Cidades”, organizado pelo Prof. Dr. Marcos Antônio de Menezes (UFJ; UFG), em conjunto com o Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU; UFMS), constitui-se como uma contribuição fundamental para os estudos que exploram a multifacetada relação entre o cinema e o espaço urbano. Desde sua invenção no final do século XIX, em Paris, o cinema tem mantido uma conexão profunda com as cidades, não apenas como cenário, mas como elemento ativo na construção de narrativas, significados e representações. O primeiro filme

1 Possui graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU (1996), mestrado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP Franca (1999) e doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2004). Estágio Pós-doutoral pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2016). É professor titular da Universidade Federal de Jataí (UFJ), atuando no Programa de Pós-Graduação em História (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, desde 2005. E-mail: pitymenezes.ufg@gmail.com

2 Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1986) e doutorado em História pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente, faz parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da UFMS (Campus de Aquidauana) como Professor Voluntário. Professor Titular (aposentado) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq - Nível 1D. E-mail: alcides.f.ramos@gmail.com

publicamente divulgado, *A Chegada do Trem à Estação*, dos irmãos Lumière (cuja exibição ocorreu no dia 6 de janeiro de 1896), já anunciava essa relação simbiótica, ao capturar o movimento frenético da vida urbana e transportá-lo para a tela, deslumbrando espectadores e inaugurando uma nova forma de ver e pensar as cidades.

A partir desse marco inicial, as cidades tornaram-se um dos temas mais recorrentes e fascinantes do cinema. Elas não são meros pano de fundo, mas personagens dinâmicas que refletem as transformações sociais, políticas e culturais de cada época. Filmes como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, exemplificam como o cinema pode transformar a cidade em uma entidade viva, carregada de simbolismos e projeções utópicas ou distópicas. Essas obras não apenas retratam o espaço urbano, mas também o reinventam, criando imagens que dialogam com as aspirações, medos e contradições das sociedades que as produzem.

O objetivo deste dossiê é justamente explorar essas relações múltiplas e desafiadoras entre cinema e cidade, reunindo textos que não apenas discutem a representação do espaço urbano nas telas, mas também propõem reflexões sobre a contemporaneidade, marcada pela vida em metrópoles saturadas de imagens e significados. Em um mundo onde o urbano se torna cada vez mais fragmentado e multifacetado, o cinema emerge como uma ferramenta poderosa para decifrar e interpretar as dinâmicas das cidades modernas. Os artigos que compõem o dossiê abordam essa temática a partir de perspectivas diversas, oferecendo um panorama rico e abrangente sobre o tema.

Nesse sentido, o artigo “Cidade-Cinema: Análise de uma Interação a partir de uma Experimentação Conceitual”, de José Costa D’Assunção Barros propõe uma reflexão teórica, complexa e bem urdida, sobre as cidades-cinema, definidas como aquelas idealizadas pelo cinema a partir de produções específicas. O autor argumenta que, mesmo quando as cidades retratadas são fictícias, elas carregam consigo os medos, angústias, esperanças e demandas da sociedade que as concebeu. Barros desdobra o conceito de cidade-cinema em quatro categorias: cidade-local, cidade-lugar, cidade-território e cidade-personagem.

A cidade-local refere-se ao espaço físico onde a narrativa se desenrola, enquanto a cidade-lugar enfatiza a dimensão simbólica e afetiva do espaço urbano. Já a cidade-território explora as relações de poder e controle que se estabelecem no espaço urbano, e a cidade-personagem atribui à cidade um papel

ativo na narrativa, transformando-a em uma entidade com vida própria. Essa categorização permite uma análise mais profunda das representações urbanas no cinema, destacando como as cidades são construídas e reconstruídas nas telas.

Por outro lado, em “Olhares Cinematográficos sobre a Revolução dos Cravos”, Róbson Pereira da Silva, Grace Campos Costa e Lays da Cruz Capelozi, de forma cuidadosa e competente, analisam como esse marco histórico em Portugal foi retratado no cinema. O artigo examina três obras: os documentários *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1977) e *As Armas do Povo* (Glauber Rocha, 1975), ambos realizados durante a revolução, e o filme de ficção *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990). Os autores refletem sobre a construção da identidade nacional portuguesa, dialogando com teóricos como Hannah Arendt, Xavier, Junqueira e Ramos. O artigo destaca como o cinema pode ser um instrumento poderoso para a reconstrução e reinterpretação da história, capturando não apenas os eventos, mas também os sentimentos e as contradições que os permeiam. Ao retratar a Revolução dos Cravos, esses filmes oferecem uma visão multifacetada do processo político e social que transformou Portugal, revelando as tensões entre o ideal revolucionário e a realidade concreta.

Já no caso do artigo de Felipe Biguinatti Carias “Política entre as Mulheres e a Construção do Espaço Público em *Garotas do ABC* (2003), de Carlos Reichenbach», o leitor encontrará uma notável e instigante análise fílmica que procura demonstrar como a obra retrata o ressentimento da classe média brasileira após a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002. O autor examina o filme à luz do conceito de esfera pública de Hannah Arendt e Roberto DaMatta, bem como da teoria do ressentimento de Maria Rita Kehl. O artigo destaca como o cinema pode ser um espaço de reflexão sobre as dinâmicas políticas e sociais, revelando as tensões e contradições que permeiam a vida pública. Ao retratar a classe média brasileira em um momento de transição política, *Garotas do ABC* oferece uma visão crítica sobre as transformações que marcaram o país no início do século XXI.

Outra contribuição digna de ser lida é aquela oferecida por Maurício Caleiro, em “As Cidades no Neorrealismo Italiano: Ressignificações do Espaço Urbano”. Nesse artigo, o autor investiga, com esmero, a representação das cidades em três filmes clássicos do neorrealismo italiano. Combinando análise fílmica, teoria histórica do cinema e o conceito bakhtiniano de cronotopia, o autor examina o papel e os significados atribuídos ao espaço urbano. O autor destaca ainda

como o neorrealismo italiano transformou a cidade em um espaço de resistência e luta, refletindo as dificuldades e esperanças do povo italiano no pós-guerra. Ao retratar as cidades como espaços vivos e dinâmicos, esses filmes oferecem uma visão profundamente humana do urbano, destacando suas contradições e potencialidades.

À semelhança dos demais, o artigo de Aline Carrijo e Carolinne Mendes da Silva intitulado “Os Heróis Anônimos na Construção da Capital Federal: Uma Análise de *Brasília Segundo Feldman* (Vladimir Carvalho, 1979)», faz uma análise cuidadosa de obra cinematográfica relevante, discutindo a representação dos trabalhadores que construíram Brasília. O filme contrapõe a narrativa oficial da cidade às experiências dos operários, destacando suas contribuições e desafios. O artigo também destaca como o cinema pode ser um instrumento de denúncia e resistência, revelando as histórias silenciadas e marginalizadas. Ao retratar os trabalhadores que construíram Brasília, a obra de Vladimir Carvalho oferece uma visão crítica sobre o processo de modernização do país, destacando as contradições e desigualdades que o permeiam.

Em meio a essas reflexões, faz jus a uma leitura atenta o artigo de Roberto Abdala Junior “*Meia-Noite em Paris*, um Filme para a História”. Nele, o autor, de maneira criativa, analisa o filme de Woody Allen sob a perspectiva da didática da história, discutindo como essa obra cinematográfica suscita reflexões sobre as representações do passado, tanto em sala de aula quanto em pesquisas acadêmicas. O artigo destaca como o cinema pode ser um instrumento poderoso para o ensino e a pesquisa histórica, podendo oferecer uma visão crítica do passado. Ao retratar a “Cidade Luz” em diferentes épocas, *Meia-Noite em Paris* convida o espectador a refletir sobre as relações entre história, memória e identidade.

Com igual cuidado e atenção, Kassandra Naely Rodrigues dos Santos e Milena Hoffmann Kunrath, em “Um Estudo sobre o Naturalismo em Thérèse Raquin, de Émile Zola, e sua Transposição Midiática Contemporânea para a Adaptação *Em Segredo*”, analisam, em detalhes, as semelhanças e diferenças entre o romance naturalista de Zola e sua adaptação cinematográfica, com base em teorias de intermedialidade e adaptação. O artigo destaca como o cinema pode reinterpretar e reinventar obras literárias, adicionando novas camadas de significado e transcribando o texto original. Ao adaptar Thérèse Raquin para as telas, *Em Segredo* oferece uma visão contemporânea do naturalismo, destacando

suas permanências e transformações.

Explorando obra cinematográfica complexa, Rafael Alves Pinto Junior, em “Jean-Luc Godard e o Controle do Presente: *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)», propõe uma percuciente leitura do filme de Godard, focando na representação do espaço urbano e na arquitetura como elementos estruturantes da narrativa, utilizando referências da cultura visual e do imaginário. O artigo destaca como o cinema pode ser um espaço de reflexão sobre as dinâmicas de poder e controle que permeiam a vida urbana. Ao retratar *Alphaville* como uma cidade distópica, Godard oferece uma visão crítica sobre as transformações tecnológicas e sociais do século XX.

Por fim, também merecedoras de um olhar atento são as considerações de Marcos Antônio de Menezes. Em “Utopias e Distopias Urbanas nas Telas do Cinema: *Metrópolis* e *Blade Runner*”, o autor reflete sobre como o cinema projeta visões do futuro humano por meio de representações utópicas e distópicas das metrópoles contemporâneas, contribuindo para a compreensão das propostas de habitar e viver nas cidades do porvir. O artigo destaca como o cinema pode ser um espaço de projeção e reflexão sobre o futuro, revelando as aspirações e medos das sociedades que o produzem. Ao retratar cidades utópicas e distópicas, *Metrópolis* e *Blade Runner* oferecem uma visão crítica sobre as dinâmicas urbanas e suas implicações para a vida humana.

Como se vê, o dossiê “Cinema e Cidades” coloca em evidência a riqueza e a complexidade das relações entre o cinema e o espaço urbano, demonstrando como as imagens fílmicas não apenas refletem, mas também moldam nossa compreensão das cidades. Ao explorar diferentes contextos históricos, estéticos e políticos, os artigos aqui reunidos mostram que as cidades são mais do que simples cenários; elas são espaços simbólicos, territórios de memória e protagonistas de narrativas visuais, que revelam as complexas dinâmicas da vida contemporânea. Assim, o cinema se consolida como um poderoso meio de análise e reflexão sobre o urbano, suas utopias, distopias e a permanente reinvenção do espaço público.

CIDADE-CINEMA: ANÁLISE DE UMA INTERAÇÃO A PARTIR DE UMA EXPERIMENTAÇÃO CONCEITUAL

CITY-CINEMA: ANALYSIS OF AN INTERACTION FROM A CONCEPTUAL EXPERIMENTATION

José Costa D'Assunção Barros¹

 <https://orcid.org/0000-0002-3974-0263>

 <http://lattes.cnpq.br/7367148951589975>

Recebido em: 12 de junho de 2024.

Aprovado em: 04 fevereiro de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22786>

RESUMO: Definem-se como “Cidades-Cinema”, para efeito de desenvolvimento conceitual, as cidades idealizadas pelo Cinema a partir de produções fílmicas específicas. A ênfase recai sobre as cidades imaginárias e realistas produzidas pelo Cinema de diversas épocas, buscando perceber a sua articulação com o roteiro do filme. A hipótese de trabalho apresentada é a de que mesmo as cidades imaginárias sempre expressam, de alguma forma, os medos, angústias, anseios, esperanças ou demandas da sociedade que as produziu. Neste sentido, operacionaliza-se aqui a postura metodológica que considera o real e o imaginário não como dimensões separáveis, mas complementares e constituintes de uma unidade complexa. O conceito de cidade-cinema é proposto em quatro desdobramentos, gerando novos conceitos: cidade-local, cidade-lugar, cidade-território, cidade-personagem.

Palavras-chave: cinema, cidade, imaginário.

ABSTRACT: In his essay, we are going to define as “City-Cinema”, in order to get a conceptual development useful for the studies of Cinema. The emphasis is directed to the realistic and Imaginary Cities produced by the Cinema of different times, searching to perceive its articulation with the film plan. The hypothesis is that even the imaginary cities always show the fears, angusties, desires, hopes and demands of the society which have produced the film. In this way, we apply here the methodological posture that considers Real and the Imaginary not as separated dimensions, but complementary and inserted in a complex unity. The concept.

Key words: cinema, city, imaginary.

¹ Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História, e Professor-Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: joseassun57@gmail.com

Introdução

Cidade e Cinema compartilham uma relação complexa, e é sobre a os vários tipos de interações cidade-cinema que refletiremos neste artigo. Quero observar, inicialmente – mesmo que esta relação não vá ser examinada mais diretamente neste artigo – que o próprio cinema é de alguma maneira uma arte urbana. Embora através dos seus filmes a arte cinematográfica aborde temáticas as mais diversas e discorra sobre tudo nos mais variados ambientes (e não apenas cidades), a futura indústria do cinema havia surgido primordialmente nos ambientes urbanos, e lá estabeleceria suas salas de exibição de filmes durante todo o século XX. No século XXI, embora seja menor o número de salas de exibição – particularmente em decorrência da proliferação de novas práticas através de tecnologias que praticamente levam o cinema para a intimidade do lar – estas salas de cinema continuam a ter como seu *locus* predominante o ambiente urbano. A primeira relação cidade-cinema, portanto, é o enquadramento do cinema em uma rede de cidades contemporâneas, a partir da qual a indústria cinematográfica se irradia. Hoje em dia os filmes podem ser assistidos no campo, nos desertos, florestas, lares isolados e vilarejos que ainda não são propriamente cidades – mas as suas origens, e o âmago de suas práticas, são essencialmente urbanos.

Não obstante esta importante relação da cidade como lugar privilegiado do cinema – a qual pode ser pensada como a primeira interação cidade-cinema – dedicar-nos-emos a examinar outras formas de interação: aquelas que envolvem os filmes e as representações da cidade. Assim, se a cidade foi historicamente o lugar do cinema como indústria e tradicional campo de sociabilidades, já os filmes produzidos pelo cinema são eles mesmos importantes lugares para a representação de cidades.

Neste artigo, proporei a sistematização de um conceito com vista ao estudo do cinema nas áreas de história, sociologia, comunicação e outras perspectivas científicas. A experimentação conceitual é inédita, e presentemente já a estamos aplicando a objetos de estudo específicos dentro da temática do cinema e das produções fílmicas. O conceito central proposto é o de ‘cidade-cinema’, mas ele se desdobra a partir de uma tipologia consoante a qual podemos entender as cidades fílmicas alternadamente como cidades-local, cidades-lugar, cidades-território e cidades-personagens. Em primeira instância, mas atentando para algumas especificidades que serão delineadas mais adiante, o conceito de

cidade-cinema – ao lado de seus quatro desdobramentos tipológicos – objetiva uma sistematização do vocabulário a ser utilizado com vistas aos estudos dedicados às cidades idealizadas pelo cinema a partir de produções fílmicas específicas.

Conforme os desdobramentos acima mencionados, sustentarei a ideia de que a cidade pode desempenhar em um filme diferentes funções e combinações de funções. Pode ser um local indefinido onde se desenvolve a ação (a cidade-local), um cenário identitário característico ou lugar mais específico (a cidade-lugar), um território constituído por relações de poder (a cidade-território), ou configurar uma espécie de grande personagem do filme, tornando-se tão importante na trama quanto os variados personagens humanos que integram o enredo. A tipologia proposta indica três situações: espaciais – a cidade-local, a cidade-lugar, a cidade-território – e uma situação dramática: a cidade-personagem. Para começar, observemos que as três diferentes relações espaciais mencionadas evocam importantes conceitos da geografia que será oportuno discutir. É o que faremos na próxima seção.

Espaço, paisagem, local, lugar e território

Espaço é o conceito primordial da geografia. De uma ideia inicial de que o espaço é o local onde acontecem as coisas – os fenômenos geológicos e transformações do meio, as inflexões climáticas, a dinâmica biológica que institui todos os tipos de vida, os complexos processos humanos, e a própria passagem do tempo – a geografia contemporânea tende a compreender o próprio espaço como parte dos acontecimentos. Há mais de um século, a partir da física da relatividade, também se compreende que espaço e tempo estão unidos em uma única textura tetradimensional. E a própria geografia já há muito avançou para a percepção de que o espaço contém tempo – o que é particularmente perceptível nas análises geográficas (e históricas) de paisagens.

Um certo espaço sujeito à observação humana mostra-se ao pesquisador que o analisa como formado por objetos demarcados por diferentes temporalidades: de certo patamar e local de observação, posso perceber um trecho de rua que tenha como pontos de destaque uma Igreja do século XVIII, um pequeno prédio construído no século XX e um prédio de muitos andares construído no século XXI.

O chão pode alternar trechos de paralelepípedos do século XIX e asfalto da última década. As árvores que interrompem um e outro calçamento podem ser muito antigas, e não é impossível que uma delas tenha sido plantada no século XVII. O exemplo, livremente concebido, mostra a apreensão de um espaço complexo na sua relação com o *meio* (outro importante conceito geográfico). Se, no seu dia a dia, os passantes de uma cidade estão acostumados a lidar despretensiosamente com o espaço – como se ele pouco mais fosse do que o local no qual nos movimentamos – assim que nos colocamos na posição de observadores mais atentos de paisagens, começamos a perceber toda a complexidade de uma trama espacial dinâmica que envolve vida, humanidade, movimento, diversidade material, ressignificações culturais e diferentes inserções temporais².

A propósito, o próprio conceito de *paisagem* – também basilar para a geografia contemporânea – beneficiou-se de uma importante ressignificação enriquecida pela complexidade à medida em que os geógrafos nela incluíram a percepção do tempo e do movimento, e aqui surge uma interessante analogia com o cinema. Metaforicamente falando, a passagem da discussão geográfica clássica sobre paisagens para as problematizações contemporâneas envolve a transição de uma perspectiva mais ‘fotográfica’ para uma perspectiva mais ‘cinematográfica’ de paisagem. No caso das paisagens urbanas, é bem evidente este jogo entre mutações e permanências. Podemos acompanhar as observações de Milton Santos, para quem “a paisagem é como um palimpsesto, isto é, resultado de uma acumulação na qual algumas construções permanecem, intactas ou modificadas, enquanto outras desaparecem para ceder lugar a novas edificações” (2013, p.62)³. O conceito cinematográfico de paisagem coaduna-se mais adequadamente com esta ideia de que o espaço tem sua forma e seus contornos permanentemente redefinidos pela confluência entre os processos naturais, sociais e tecnológicos.

Compreendida a complexidade pertinente à dimensão do espaço nas suas relações com o meio, o ecossistema, o tempo e o mundo humano, podemos aplicar

2 Diz-nos Milton Santos: “O espaço é o resultado dessa associação que se desfaz e se renova continuamente, entre uma sociedade em movimento permanente e uma paisagem em evolução permanente” (SANTOS, 1979, p.42).

3 Milton Santos prossegue, elaborando uma interessante comparação entre o processo de constante formação e reformação de paisagens com os processos de atualização de uma língua: “Através desse processo, o que está diante de nós é sempre uma paisagem e um espaço, da mesma maneira que as transformações de um idioma se fazem por um processo de supressão ou exclusão, no qual as substituições correspondem às inovações” (SANTOS, 2013, p.62). “Técnicas, Tempo, espaço” [original: 1999].

agora três diferentes ênfases ao tratamento da espacialidade. Elas também configuram três conceitos essenciais à geografia contemporânea: localidade, lugar e território. Estes três conceitos serão centrais para a tipologia das cidades-cinema que desenvolveremos mais adiante. Vamos entender inicialmente, por contraste ou comparação, os dois primeiros conceitos aqui envolvidos: local e lugar.

Em tempos idos da história da geografia, a noção de lugar tendia a se confundir com a de localidade. Nos dias de hoje delineia-se uma forte tendência, nos meios geográficos, à elaboração de uma distinção mais bem definida entre o “local” (conceito mais técnico e relacionado a uma posição no espaço) e o “lugar” propriamente dito. De fato, a partir dos anos 1960, começam a surgir os primeiros interesses dos geógrafos em definir com maior clareza o que é o “lugar” – um conceito que frequentemente vinha sendo empregado de maneira acrítica, mais ou menos como se já fosse por si uma noção imediatamente compreensível para todos e para qualquer um. Com vários geógrafos que escrevem neste período e depois, como Fred Lukermann (1921-2009), o conceito de lugar parece já ter se libertado da conotação exclusivamente locacional. O vínculo do lugar com uma localidade – isto é, com certa posição no espaço – é ainda inquestionável (embora, mais tarde, mesmo isso vá começar a se alterar com o surpreendente desenvolvimento das realidades virtuais e do ciberespaço). Todavia, o acorde conceitual de “lugar”, a partir dos anos 1960, já passava a exibir outras notas características importantes, para além da mera ideia de localidade. Enquanto o local implica uma posição no espaço real ou no mapa, o conceito de lugar agrega necessariamente a ideia de identidade. Da mesma maneira, todo lugar implica perceber o seu lado de dentro e o seu lado de fora (o seu entorno).

A relação deste lado de dentro (ou deste sítio) com o entorno ou com realidades mais distantes, a experiência humana que no interior desta relação se estabelece, os modos de ver o mundo que afloram quando se está em um lugar e não em outro, os mecanismos de identidade que se impõem de dentro de um lugar ou contra este mesmo lugar – tudo isso começa a compor um sentido mais complexo para esta pequena palavra com a qual estamos tão acostumados na vida cotidiana.

O lugar não é mais apenas um mero local, mas sim um mundo que coloca em jogo as suas próprias regras. Pode-se mesmo dizer que todos os lugares são pequenos mundos. Se o lugar pressupõe uma localização (mesmo o lugar virtual

tem um endereço eletrônico), este traço está longe de ser o único relevante quando pensamos nos lugares. Ademais, podemos ter uma localidade – cartografável ou indicável no mapa – mas sem termos ainda um lugar. O local pode ser um mero ponto no mapa definido pelo encontro de um paralelo e um meridiano. Mas um lugar precisa ser nomeado, pressentido por alguém como dotado de uma singularidade. O lugar é o local que adquiriu visibilidade para alguém, porque investido de certos significados.

O lugar, assim, é o espaço ao qual foram agregados novos níveis ou camadas de sentidos. Conforme nossa própria terminologia, o lugar é o espaço objetivo sobre o qual se ergueu um acorde de subjetividades. Por isso o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (n.1930), em *Espaço e Lugar: uma perspectiva humanista* (1979), ressalta que o lugar é “uma entidade única, um conjunto especial que tem história e significado, [...] uma realidade a ser esclarecida e compreendida sob a perspectiva das pessoas que lhe dão significado” (Tian 1979, p.12). O lugar, sobretudo, implica relações intersubjetivas que se integram a uma determinada objetividade. Em duas palavras, envolve *identidade* e *estabilidade*. Ambas as instâncias – a saber, de um lado a identificação, e de outro lado a dupla sensação de estabilidade que é simultaneamente assegurada por um forte sentimento de pertença e pela permanência objetiva do lugar no espaço e através do tempo – parecem produzir nas pessoas sensações diversas de apego ao ambiente construído ou natural (TUAN, 1974).

A sensação de pertença ao lugar, através deste duplo entremeado de subjetividades que envolve simultaneamente a identificação com o lugar e a impressão de sua continuidade no espaço-tempo – pode atingir distintos níveis de amplitude, que vão da vizinhança ou do bairro à pequena localidade ou lugarejo, daí à cidade ou à área rural e assim sucessivamente, até atingir lugares maiores como o estado, o país, o continente, o planeta! Todos estes são certamente lugares, os quais são investidos de diferentes tipos e níveis de afetividade, de intimidade, de sentir-se dentro.

Do que foi dito, podemos dizer que o lugar é o espaço ressignificado por elementos de identidade, por afetividades (positivas ou negativas) que se agregam ao mero local, por subjetividades e intersubjetividades que configuram ou reconfiguram local – mero espaço onde as coisas acontecem ou no qual as posições se estabelecem. Enquanto isso, se o lugar é um espaço no qual se estabelece uma dinâmica de identidades e intersubjetividades, o território

– o último conceito que discutiremos – é o espaço no qual se estabelece uma dinâmica de poderes.

Podemos evocar aqui outro geógrafo bem importante para a discussão do espaço. É Claude Raffestin (n.1936), que faz uma distinção bastante interessante entre o “espaço” e o “território”. Segundo Raffestin (1993, p.143), “o território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (seja através da ocupação, seja através da representação), o ator ‘territorializa’ o espaço”⁴.

Pode-se observar que a definição de “espaço” proposta por Raffestin, a princípio necessariamente ligada à materialidade física, deixa de fora as possibilidades de se falar em outras modalidades de espaço – o espaço social, o espaço imaginário, o espaço virtual – as quais se constituem no próprio momento da ação humana. De qualquer modo, o sistema conceitual proposto por Raffestin é importante porque chama atenção para o fato de que a territorialização do espaço ocorre não apenas com as práticas que se estabelecem na realidade vivida, como também com as ações que são empreendidas pelo sujeito de conhecimento:

“Local’ de possibilidades, [o espaço] é a realidade material preexistente a qualquer conhecimento e qualquer prática dos quais será o objeto a partir do momento em que um ator manifeste a intenção de dele se apoderar. Evidentemente, o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção, a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, inscreve-se num campo de poder. Produzir uma representação do espaço já é uma apropriação, uma empresa, um controle portanto, mesmo se isso permanece nos limites de um conhecimento” (RAFFESTIN, 1993, p.144).

É oportuno lembrar que a consciência de uma territorialidade que é transferida ao espaço pode transcender o mundo humano. Também os animais de várias espécies, que não apenas o homem, costumam territorializar o espaço com as suas ações e com gestos que passam a delinear uma nova representação do espaço. O lobo que “marca o seu território” cria para si (e pretende impor a outros de sua espécie) uma representação do espaço que o redefine como extensão de

4 É interessante comparar as definições de “território” e “espaço” em Raffestin (1993) e Milton Santos (1978), pois são francamente contrastantes. Enquanto que em Raffestin o espaço precede o território, sendo que este último acrescenta ao primeiro o efeito de uma ação e do exercício de um poder, já em Milton Santos vemos uma relação inversa em uma passagem de *Por Geografia Nova*, na qual o geógrafo brasileiro afirma que “a utilização do território pelo povo cria o espaço”. O território, aqui, antecede ao espaço. Além disso, em outras obras Milton Santos define o espaço como “a soma indissociável entre sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 2013, p.94).

terra sob o seu controle. Demarcar o território é demarcar um espaço de poder. No âmbito da macropolítica, é isto o que fazem os estados-nações ao constituir e estabelecer um rigoroso controle sobre suas fronteiras.⁵

Entrementes, a noção de território pode ser levada adiante. O geógrafo francês Yves Lacoste (1976), em uma abordagem que foi denominada “espacialidade diferencial”, propõe a possibilidade de se pensar não em enquadramentos espaciais, mas sim em “espacialidades superpostas” (espaços que se superpõem sem que seus contornos coincidam, gerando situações geográficas de grande complexidade). A combinação desta perspectiva com os conceitos de espaço e território propostos por Claude Raffestin também permitiria falar mais propriamente de ‘territorialidades superpostas’.

Em sua realidade vivida, os seres humanos estão constantemente se apropriando do espaço sobre o qual vivem e no qual estabelecem suas variadas atividades e relações sociais. Um mesmo homem, no seu agir cotidiano e na sua correlação com outros homens, vai produzindo territórios que apresentam maior ou menor durabilidade. Ao se apropriar de determinado espaço e transformá-lo em sua propriedade – seja através de um gesto de posse ou de um ato de compra em um sistema onde as propriedades já estão constituídas – um sujeito humano define ou redefine um território. Ao se estabelecer um certo sistema de plantio sobre uma superfície natural, ocorre aí nova territorialização do espaço, caracterizada por uma nova paisagem produzida culturalmente e por uma produção que implicará em controle e conferirá poder.

O território que se produz e se converte em propriedade fundiária – ou em unidade política estável para considerar um nível mais amplo – pode existir em uma duração bastante longa antes de ser tragado por um novo processo de reterritorialização. Contudo, se um homem exerce a profissão de professor, ou de político, no momento de exercício destas funções poderá estar territorializando uma sala de aula ou um palanque por ocasião de um comício, constituindo-se estes em territórios de curta duração. A vida é devir de territórios de longa e curta duração, que se superpõem e se entrecruzam ao sabor das relações sociais, das práticas e representações.

5 “Por território entende-se a extensão apropriada e usada. Mas o sentido da palavra *territorialidade* como *sinônimo de pertencer àquilo que nos pertence* ... esse sentido de exclusividade e limite ultrapassa a raça humana” (SANTOS e SILVEIRA, 2003, p.19).

Com relação à associação entre território e espaço, deve-se notar que, embora habitualmente pensemos no território como um poder ancorado em uma porção de espaço, nada impede que a territorialização afete simultaneamente porções não contíguas do espaço. Milton Santos já observava que “o território, hoje, pode ser formado por lugares contíguos ou por lugares em rede” (Santos, 2014, p.139). Mesmo na Idade Média existiam territórios estabelecidos em um conjunto de porções não-contíguas do espaço, como atestam os feudos formados por glebas separadas umas das outras, sem continuidade, e que podiam constituir com outros feudos um curioso retalho formado por diferentes senhorios.

O conceito especializado de território, portanto o que vimos, está diretamente ligado ao conceito de poder, e não necessariamente ao poder no sentido político mais tradicional. Assim, “o ato de produzir é igualmente o ato de produzir territórios” (Santos, 2014, p.139). Cultivar a terra é dominar a terra, é impor-lhe novos sentidos, é apartá-la do espaço indeterminado inclusive frente a outros homens, é exercer um poder e obrigar-se a um controle. Fabricar mercadorias (ou controlar a produção de mercadorias) é invadir um espaço, é adentrar esse complexo campo de forças formado pela produção, circulação e consumo, e tudo isto passa também por exercer um controle sobre o espaço vital dos trabalhadores, sobre seu tempo. Os poderes que estabelecem ou controlam um território, dito de outra maneira, são poderes de participar do controle de um ou mais dos fluxos que o perpassam. Mais uma vez, podemos falar na superposição de territórios⁶.

Feita esta digressão sobre os conceitos de local, lugar e território – cruciais para a compreensão da tipologia que será proposta para o estudo das cidades-cinema – voltemos agora ao ambiente da arte cinematográfica.

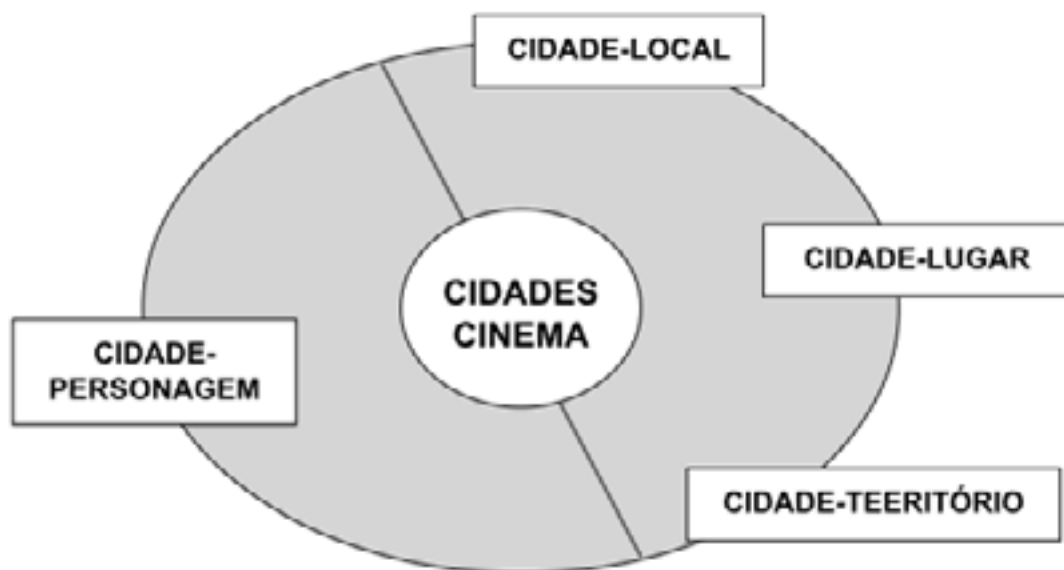
Uma tipologia para o estudo das cidades-cinema

Conforme comentamos na Introdução deste artigo, nas representações produzidas por diversos tipos de filmes sobre as cidades, podemos propor

6 “É a partir de tais constrangimentos que se pode, de um lado, distinguir um mercado efetivo para cada firma – e a palavra mercado tem de ser entendida em termos espaciais – e que, de outro lado, se podem reconhecer sobre o território de um país verdadeiros terminais de distribuição, diferentes para cada produto, segundo o poder da firma que o produz” (SANTOS, 2008, p.83-84).

uma sistematização consoante a qual estas podem desempenhar dois campos importantes de funções: as espaciais, de um lado, e, de outro, uma função actancial na qual a cidade deixa de ser apenas um espaço – local, lugar ou território – e passa a ser mais propriamente um quase-personagem na trama, um sujeito que participa da ação. O esquema abaixo propõe uma tipologia das cidades-cinema a partir das quatro categorias propostas. Logo veremos que os conceitos geográficos anteriormente discutidos são pertinentes aos três tipos que se referem mais diretamente à espacialidade.

Figura 01 - Tipologia das cidades-cinema



A 'Cidade-Local'

As 'Cidades Locais' são talvez as mais comuns no cinema, em termos de quantidade de filmes nas quais aparecem. O espaço urbano se mostra aqui como localidade. O conceito de *local* – ou de localidade – como já vimos, pode ser contrastado ao conceito de *lugar*. O local indica uma posição, uma região do espaço preenchida pelo meio, um espaço indeterminado no qual se passam as coisas; no nosso caso, trata-se de um padrão urbano de materialidade que só é importante para indicar que a trama fílmica se passa em uma cidade – e não em um campo, floresta ou deserto – mas que não vai muito além disso. Nos filmes baseados em cidades-locais (cidades moduladas pelo conceito de 'local') a trama fílmica necessita de que o espaço onde se passa a ação seja uma cidade, mas não mais que isso. Não é preciso que seja uma cidade específica (modulada pelo

conceito de lugar): basta que seja um ambiente urbano.

Podem ser dados inúmeros exemplos – como os inúmeros filmes centrados em protagonistas jovens que vivem em cidades médias estadunidenses, frequentando a High School ou a Graduação, em gêneros que vão do terror ou suspense à comédia ou drama. Podem ser os variados filmes aterrorizados por tubarões que se passam em pequenas cidades costeiras, os filmes de faroeste que se passam nos Estados Unidos das quatro últimas décadas do século XIX, ou filmes de suspense onde assassinatos são cometidos em cidades populosas, médias ou mesmo pequenas. As cidades inventadas podem ter nomes nestes filmes, ou podem também ser cidades conhecidas, mas isto não importa muito porque a sua identidade não é trabalhada sequer como um cenário importante, conforme veremos ser o caso das ‘cidades-lugar’. O que importa no tipo ‘cidade-local’ é apenas que se trate de uma cidade, pois a trama precisa de situações urbanas.

Muitos exemplos poderiam ser dados, mas vou evocar a série estadunidense de filmes de terror intitulada *Final Destination* (no Brasil traduzida por “Premonição”. São ambientes urbanos os que vemos em cada um dos filmes desta série, sendo que, se de algum modo eles são independentes entre si, compartilham todos uma estrutura de roteiro que terminou por fazer muito sucesso de público (trata-se da quarta mais lucrativa franquia de filmes de terror produzida nos Estados Unidos). Um detalhe crucial nos cinco filmes da franquia é que, entre personagens humanos que vão se diversificando em cada filme, surge a própria Morte como o principal antagonista.

Para a discussão que nos interessa, o importante é que os filmes começam e se desenvolvem em torno de grandes acidentes que ocasionam mortes – na primeira cena um acidente coletivo de grandes proporções que produz muitas mortes; nas demais, acidentes com vítimas individuais que são perseguidas pela Morte, já que estes personagens dela haviam escapado através de uma premonição de um dos personagens. Para estes filmes, o que importa é que os locais onde se passa a ação sejam grandes ou médias cidades, pois o acidente coletivo que desencadeia a trama sintoniza-se com situações tipicamente urbanas. No primeiro filme um avião irá explodir ao decolar de um aeroporto; no segundo filme o acidente ocorre em uma rodovia congestionada; no terceiro a morte espreita inicialmente uma montanha russa em um parque de diversões, mas reserva para o final um acidente no metrô; no quarto filme temos um

autódromo como palco da mortalidade coletiva, e no final a explosão de um shopping; no quinto, é uma ponte congestionada que cai. Em cada um dos filmes, a trama precisa de grandes artefatos tipicamente urbanos – aeroporto, rodovia, autódromo, metrô, shopping, parque de diversões, ponte – mas poderia se passar em qualquer média ou grande cidade. Podemos dizer, evocando a conceituação geográfica atrás discutida, que estes filmes precisam da cidade como local – e não como lugar ou território.

O gênero fílmico dos faroestes nos oferece um exemplo mais específico. A trama precisa de um tipo especial de cidade – os pequenos lugarejos estadunidenses para além da linha do Mississippi no período que vai de 1860 até o trânsito para o século XX, envolvidos por todo o conhecido contexto histórico de ocupação de terras, formação de grandes propriedades pecuárias, luta contra indígenas, corrida do ouro, fragilidade da lei, favorecimento do pioneirismo e proliferação do banditismo, contraposição fronteiriça ao México, e assim por diante. A figura típica é o chamado cowboy. As cidades nas quais se passam as tramas de faroeste podem receber nomes diversos, mas no fundo são sempre a mesma cidade: têm uma única avenida com chão de terra, e esta é já de saída demarcada pela cadeia, residência do xerife, e pelo *saloon* – lugar da bebida, do jogo e eventualmente da interação com a prostituição, quando esta não recebe uma localidade própria na rua principal. Os filmes de faroeste nos colocam diante da cidade-local com um padrão específico de materialidade e sociabilidade.

Cidade-Lugar e Cidade-Território

As cidades-lugar aparecem quando a trama fílmica evoca uma cidade específica, dotada de forte identidade e singularidade, ou então constrói uma cidade imaginária também demarcada por um padrão identitário específico. A comédia dramática *Contos de Nova York* (1989) – reunindo três episódios respectivamente dirigidos por Martin Scorsese, Francis Coppola e Woody Allen – mostra-nos a cidade de Nova York como referência identitária essencial a este filme. É esta mesma cidade que estrutura as complicadas e singulares personagens femininas da série *Sexy and Cit*, e pode-se dizer que estas só poderiam existir, tal como são, na Nova York contemporânea reconstruída pela

série de maneira tão singular⁷.

As cidades-lugar também podem ser históricas. A Roma dos césores já é uma típica cidade-lugar nos filmes que retratam o Antigo Império Romano. De fato, a Roma que devora implacavelmente os seres-humanos na arena do Coliseu constitui aquilo que estrutura as próprias ações possíveis de *Gladiador*.⁸ Por outro lado, vou argumentar mais adiante que a Paris setecentista do filme *O Perfume* (2007) – baseado no best-seller homônimo escrito por Patrick Suskind – chega a ser mais do que uma cidade-lugar, tornando-se uma cidade-personagem que funciona como um ator oculto nesta trama que envolve a trajetória de um serial-killer com o olfato extraordinariamente desenvolvido. A capital francesa é aqui a cidade na qual convivem os odores mais fétidos e os mais sofisticados perfumes, estes consumidos pelas elites aristocráticas e burguesas, aqueles estruturando a vida dos miseráveis da periferia. Jean-Baptiste Grenouille – órfão nascido nos subúrbios miseráveis e que logo se tornará um serial-killer a perseguir obstinadamente a criação de um perfume perfeito elaborado a partir de um acorde de cheiros extraídos de mulheres assassinadas – não poderia ter nascido em outro lugar. A trama desta película de suspense necessita dos ambíguos aromas e fedores de Paris, tanto como de suas contradições sociais e de um contexto que respira os estertores de um Antigo Regime que não tardará muito a ser sacudido pelas ondas revolucionárias. Voltarei mais adiante ao conceito de cidade-personagem, mas por ora ressalto que é novamente uma cidade-lugar a encantadora e artística Paris que, na comédia romântica *Meia Noite em*

7 A série *Sex and City* – estrelada por Sarah Jessica Parker (Carrie Bradshaw), Kim Cattrall (Samantha Jones), Kristin Davis (Charlotte York) e Cynthia Nixon (Miranda Hobbes) – foi exibida entre 1998 e 2004, e transformada em filme em 2008. O roteiro é de Michael Patrick King, baseado em personagens do livro homônimo de Candace Bushnell (n.1958). [ref: *Sex and City*. Rio de Janeiro: Record, 2003].

8 *Gladiador* (2000) foi dirigido por Ridley Scott (n.1937) e teve roteiro escrito por David H. Franzoni, John Logan e William Nicholson. O filme foi produzido e distribuído pela Universal Pictures e DreamWorks, e foi estrelado por Russell Crowe (Maximus), Joaquin Phoenix (Commodus), Richard Harris (Marcus Aurelius), Djimon Hounsou (Juba) e Connie Nielsen (Lucilla). O ambiente histórico é o Império Romano do final do governo de Marco Aurélio (121-180 d.C) e início do governo de Commodus (161-192 d.C). Um detalhe particularmente interessante do filme é que, para recriar o ambiente do Coliseu, Ridley Scott fez com que fosse erguida uma réplica do anfiteatro romano em tamanho natural no Marrocos, onde ocorreu boa parte das filmagens. O empenho em recriar rigorosamente o ambiente da Roma antiga, por outro lado, contrapõe-se a certas adaptações no que se refere aos personagens históricos reais: na película, por exemplo, Commodus assassina seu pai Marco Aurélio para assumir a posição de Imperador; mas na realidade histórica sucedeu-o após Marco Aurélio falecer em virtude de ter contraído a peste em uma campanha no Danúbio, contra os marcomanos.

Paris (2011), torna simultâneos e sucessivos vários de seus momentos históricos através de uma estranha magia que deixa pasmado o seu protagonista. Aqui, Paris não é certamente um mero local, mas sim um lugar.

Outro desdobramento análogo aos exemplos de cidades fílmicas que se ajustam ao conceito de cidade-lugar é o das cidades-territórios. Como foi esclarecido, se o conceito de lugar difere radicalmente do conceito de local por mesclar ao espaço elementos de identidade, afetividade, emocionalidade e outros aspectos intersubjetivos, o conceito de território relaciona-se à ideia de poderes que são aplicados ao espaço. No cinema, as cidades-territórios são aquelas que se estruturam claramente, na sua exposição ao telespectador, em termos de poder. A cidade-território configura-se em uma arena de disputas, em um espaço dinâmico de enfrentamento de poderes. Podemos pensar no filme *Cidade de Deus* (2002). O Rio de Janeiro trazido por esta película brasileira de ação e de crítica social é principalmente um espaço de enfrentamentos, particularmente na comunidade que ficou conhecida como Cidade de Deus.

De fato – desenvolvendo-se sob a perspectiva de territórios disputados no âmbito do banditismo do tráfico, e de seu confronto com poderes policiais, inclusive os seus setores corruptos – o filme busca retratar o crescimento tortuoso e progressivo do crime organizado nesta favela carioca que começou a ser construída nos anos 1960, ela mesma, já de si, produto de outra grande disputa territorial: o desalojamento de todo um setor pobre da população carioca em vista de especulação imobiliária. Tudo neste filme pode ser avaliado à luz da ideia de uma cidade-território que traz à baila os mais diversos poderes. Os grupos marginais lutam entre si; ambos, entretantes, devem enfrentar a polícia, que também não oferece um conjunto homogêneo, já que há confrontos internos ao lado dos ajustamentos tensos entre policiais corruptos e o crime organizado. A população de trabalhadores e moradores da comunidade, por outro lado, sofre a opressão tanto da polícia quanto do banditismo, e para sobreviver precisa reconhecer as territorialidades que atravessam com violência os seus espaços privados e de sociabilidade, ao mesmo tempo em que os poderes em confronto se espriam no seu espaço-tempo cotidiano. O filme oportuniza um exemplo de cidade-cinema que pode ser pensado como cidade-território, de maneira análoga a outros como *Tropa de Elite* (2007), filme policial dirigido por José Padilha.

As cidades-cinema que constituem grandes personagens na trama fílmica

Uma cidade-personagem, para avançar no último desdobramento da conceituação proposta, converte-se em um grande personagem que paira sobre todos os outros na trama. Não importa, no caso, se é uma cidade totalmente imaginada pelo autor-cineasta, ou se é uma cidade criada com base em uma referência que exista na realidade atual ou que já tenha existido, em algum momento, na realidade histórica. A cidade-personagem é na prática um grande personagem que parece agir na própria trama. Como se disse, este grande personagem pode ser uma cidade imaginária, inventada pelos criadores do filme, ou ser uma cidade já conhecida, como Paris, Rio de Janeiro ou Nova York.

Assim, por exemplo, a imaginária Gotham City, de *Batman* (1989), é uma típica cidade-personagem que ilustra a situação das cidades inventadas, entre outras cidades-cinema puramente fictícias localizadas pela filmografia no futuro, no presente, no passado, ou em “lugar-nenhum” – cidades estas que obviamente passam a ser identificadas por um nome novo e que não apresentam referências a cidades já existentes⁹. Mas também há as cidades igualmente fictícias que são radicais reconstruções de cidades conhecidas, tal como ocorre com os filmes que tematizam épocas futuras e que se propõem a apresentar a Los Angeles de meados do século XXI ou a Nova York do século XXIII. Há, portanto, um quadro amplo de possibilidades voltadas para a criação de cidades-cinema, de modo geral – e cidades-personagem, de modo mais particular – e nele podemos vislumbrar três posturas fundamentais do autor fílmico com relação às realidades urbanas que estão sendo apresentadas nesta ou naquela película: a ‘Representação’, a ‘Invenção’ e a ‘Re-invenção’.

Por ora, vamos nos concentrar no campo das cidades-personagens. Essas devem ser vistas como elementos sempre fundamentais na própria trama fílmica, e não apenas como meros cenários ou lugares nos quais as ações se desenvolvem. Deste modo, estes tipos de cidades-cinema são quase, por assim dizer, grandes

9 *Batman*, célebre personagem da HQ criado em 1939, chega às telas em 1989, em um filme de Tim Burton (n.1958) com roteiro de Sam Hamm e Warren Skaaren, livremente baseado nos personagens e enredos criados por Bob Kane (1915-1998) e Bill Finger (1914-1974) e posteriormente desenvolvidos por outros autores como Frank Miller (n.1957). O filme foi produzido e distribuído pela Warner Bros e estrelado por Michael Keaton no personagem principal, além das atuações de Jack Nicholson (Coringa) e Kim Basinger (Vicki Vale). Três outros filmes foram produzidos posteriormente por Tim Burton (*Batman, o Retorno* – 1992) e Joel Schumacher (*Batman Forever* – 1995; e *Batman e Robin* – 1997).

personagens no filme: se as retirássemos subitamente da trama com suas características e singularidades, ou se as substituíssemos por outras cidades ou ambientes urbanos, o filme ou parte do enredo perderia praticamente o seu sentido. Assim, Gotham City – a cidade sombria e gótica na qual se desenvolve uma peculiar batalha contra o crime – é de alguma maneira a face mesma de Batman, o homem-morcego. *Metrópolis*, a cidade futurista de Fritz Lang (1926), não é mais do que a concretização arquitetônica de uma sociedade radicalmente bi-dividida, cindida em dois, e que se estende simultaneamente em direção às alturas privilegiadas e aos subterrâneos miseráveis que se enraízam na terra. Do mesmo modo, a Los Angeles futurista de *Blade Runner* (1982) poderá nos revelar ser o mais adequado sistema para aquela singular caçada de replicantes rebeldes que recoloca em cena, de forma velada, problemas de identidade tão típicos da pós-modernidade. As cidades-personagens, enfim, compõem uma totalidade conjuntamente com as tramas que nelas se desenvolvem, com os problemas que as materializam, com os personagens que nelas se movimentam.

A estes exemplos de cidades-personagens tão intensamente singulares, poderíamos contrapor as inúmeras cidadezinhas do interior americano que se oferecem como palco para enredos hollywoodianos menores povoados por adolescentes nerds, jogadores de futebol-americano e líderes de torcida feminina. Substituir umas pelas outras não afetaria as tramas de cada um destes filmes, e de fato não nos lembramos mais do nome destas cidades carentes de maior singularidade quando se encerra o filme, porque elas não eram importantes senão como espaço (ou localidade) no qual se movimentavam os personagens. Estas, conforme já discutimos, não são nem personagens e nem mesmo lugares, mas apenas cidades-loais.

Aqui se firma um contraste. Enquanto as insossas cidades-loais de parte dos filmes e séries televisivas não se apresentam senão como espaço urbano que enquadra as ações nestas tramas cinematográficas mais previsíveis, já as autênticas cidades-personagens se afirmam como matéria e espírito (metaforicamente falando) dos próprios filmes que as fizeram aparecer como acontecimentos. A *Metrópolis* de Fritz Lang invade a tela como a própria carne de uma sociedade bidivida, e é a típica cidade-personagem. Gotham City, para parodiar uma célebre obra de Ernst Kantorowicz (1895-1963) sobre o Poder Régio na Idade Média (2000), apresenta-se como o segundo corpo sombrio de Batman, cujo símbolo paira sobre os seus céus noturnos por força de sinistros holofotes

surgidos de nenhum-lugar. A cidade-personagem é simultaneamente a carne de uma trama, e um gigantesco personagem da mesma.

Realidade e imaginário nas cidades-cinema: representação, invenção e reinvenção

Discutiremos agora a dialética entre imaginário e realidade na construção de cidades-cinema. Convém deixar por estabelecido que – independente de ser uma ‘representação’, uma ‘invenção’ ou uma ‘reinvenção’ – qualquer cidade-cinema é sempre real e imaginária simultaneamente. De fato, qualquer tentativa de figurar uma cidade singularizada no cinema ou na literatura (e, porque não dizer, também na historiografia) é atravessada de ponta a ponta por imaginação e realidade. Uma cidade-cinema – mesmo aquelas que foram desenhadas pelo diretor e roteiristas com a pretensão de utilizar tintas rigorosamente realistas ou com base em um projeto de trazer às telas uma realidade urbana fielmente copiada do mundo vivido – está indelevelmente vinculada ao jogo de imaginação e realidade ao qual não se pode furtar nenhum artista criador. Dito de outra forma, toda cidade-cinema é suficientemente estranha, recortada ou deslocada em relação à realidade vivida, colocando aqui um problema para o seu analista, e, em contrapartida, é suficientemente familiar às demandas do nosso tempo (do tempo do cineasta ou do escritor) para que, a princípio, esteja assegurada a possibilidade de que lhe sejam decifradas as fortes ligações com a realidade social (extra-fílmica) que a estrutura. Assim, independente do fato de que haja um projeto de representar fielmente a realidade vivida, ou, ao contrário, de imaginar com liberdade total uma supra-realidade, todo autor deve pagar simultaneamente o seu quinhão ao imaginário e à realidade, mesmo que disto não se aperceba. É exatamente este encontro entre imaginário e realidade, atualizado pela criação fílmica ou literária, que coloca para o analista um problema interessante, útil para a história e para a vida.

Ademais – e essa é outra questão de máxima importância para os estudos historiográficos sobre o cinema – toda análise, ela mesma, é também atravessada pela imaginação e realidade relacionadas ao próprio analista. No caso das cidades-cinema, há que considerar que as questões que podem ser colocadas pela sua análise são também questões que adquirem sentido, de alguma maneira, através da nossa própria realidade urbana e dos problemas que nos

afligem. Simultaneamente aprisionado e livre no interior dos limites impostos pela sua sociedade e pela sua época, o historiador que olha analiticamente para uma produção fílmica de modo a compreender uma determinada cidade-cinema traz consigo o viés de sua própria época, da sociedade e das circunstâncias que estruturam o seu olhar, dos diálogos que estabelece com seus pares historiadores naquele momento, e nesta complexa operação termina por enxergar não apenas o outro, mas também a si mesmo, para além de deixar com o seu texto de análise um documento igualmente interessante para o futuro, passível de novos olhares por outros que ainda virão. Mas, por ora, retornemos ao nosso foco de discussão, no sentido de dar a entender do que se trata quando falamos das modalidades da ‘representação’, da ‘invenção’ e da ‘reinvenção’ para as cidades-cinemas colocadas em cena pela filmografia de todas as épocas.

Quadro 02 - Modalidades de construção de cidades-cinema



Um cineasta está trabalhando com a ‘representação’ quando pretende passar ao seu espectador a ideia ou a sensação de que aquela cidade, que está sendo apresentada na tela, efetivamente existe ou um dia existiu. Deste modo, neste tipo de cidade-cinema o espectador já não se pergunta se aquela cidade corresponde ou não à realidade – ele simplesmente a aceita e se concentra no filme ao qual

está assistindo. A Paris setecentista apresentada no filme *O Perfume* (2006)¹⁰, baseado literalmente na obra literária de autoria do escritor alemão Patrick Süskind (n.1949), é desenhada para o espectador com vivas cores de realidade. Particularmente neste filme os espectadores, bem como os leitores de Patrick Süskind (que além de literato era historiador), podem quase que sentir os odores da Paris que vai sendo descrita a cada cena e bloco narrativo. É inteiramente fictícia a história que ali se desenrolará: a de um assassino que tinha o dom incomum de sentir todos os cheiros à sua volta, mesmo à distância e com absoluta precisão, como se estes fossem acordes musicais dos quais podia perceber cada nota em sua intensidade e timbre específico¹¹. A Paris dentro da qual se desenvolve a trama, contudo, é apresentada ao leitor sob o signo da representação de uma Paris real – uma Paris histórica, tal como esta teria sido no século XVIII – e não sob o signo da Ficção¹². Note-se adicionalmente que somente Paris – esta Paris dos fedores e dos perfumes que é redesenhada por Patrick Süskind – poderia abrigar um enredo como o proposto para a trajetória do assassino Jean-Baptiste Grenouille.

10 *O Perfume – história de um assassino*, produção franco-hispânica-germânica dirigida por Tom Tykwer (n.1965), tem seu roteiro assinado por Andrew Birkin, Tom Tykwer e Bernd Eichinger a partir de uma adaptação bastante rigorosa do livro homônimo de Patrick Süskind (1985). Eventualmente, trechos da própria obra literária são trazidos à cena por um narrador em *off*, ao mesmo tempo em que as imagens se apresentam e as ações se desenvolvem. A cena inicial acompanha literalmente o princípio do próprio texto do romance de Patrick Süskind (*O Perfume – história de um assassino*. São Paulo: Record, 2002).

11 O personagem Jean-Baptiste Grenouille apresenta outra singular característica, além da extraordinária capacidade de sentir, identificar, decifrar, e mesmo reproduzir todos os cheiros através da arte da perfumaria: ele mesmo não possui odor algum. Esta estranha característica contrasta com sua capacidade de criar os mais esplêndidos perfumes, inclusive um perfume perfeito – capaz de desencadear paixões irrefreáveis por aquele que o estiver usando. O detalhe é que este perfume perfeito foi criado por Grenouille a partir de aromas extraídos de 26 belas mulheres por ele assassinadas. O ‘não-odor’ de Jean-Baptiste Grenouille por oposição a sua capacidade de decifrar cheiros, bem como a contraposição entre a Arte da Perfumaria e os odores fétidos do submundo de Paris, estão entre os contrastes explorados no romance.

12 A capacidade de Süskind como historiador, obviamente, permite-lhe uma extraordinária reconstituição histórica, não apenas da Paris do século XVIII como também do ambiente profissional dos perfumistas, que eram artesãos extremamente especializados. Mas não é necessariamente de realismo que estamos tratando com a categoria de Representação aplicada às cidades-cinema ou às cidades construídas literariamente. A questão colocada é que, nesta modalidade ou postura, o cineasta ou o escritor tenta transmitir ao seu espectador/leitor um sentimento de que aquela cidade existe ou existiu da maneira como é apresentada, não se tratando de criação ou recriação do autor da obra.

Consideremos agora a ‘cidade-lugar’ Nova York apresentada pela famosa série televisiva *Sexy and City* (1998). Certamente tem-se aqui uma Nova York que tenta transmitir ao espectador da série uma viva impressão de realidade, dando-lhe a impressão que aquela Nova York pode ser encontrada efetivamente em nossos dias com seus peculiares personagens e sua dinâmica social bem específica. Mas é também uma Nova York que apresenta lugares inventados (bares, clubes, ambientes, vizinhanças), entremeados com os fluxos e fixos que podem ser encontrados na Nova York real. Ao mesmo tempo, ao lado de situações que retratam um cotidiano bem próximo daquilo que um habitante ou viajante podem encontrar nesta cidade, há também situações novas, inusitadas, que fazem desta Nova York uma outra cidade que não a Nova York que pode ser efetivamente visitada na vida real. Trata-se, portanto, de uma Nova York imaginária, apesar de fortemente ancorada em um estatuto de realidade que lhe é conferido pelos autores.

Ainda sob o signo da representação, mesmo as cidades-cinema colocadas em cena pelo gênero fílmico dos documentários implicam um recorte singular atravessado por imaginação e realidade¹³. A cidade de Salvador trazida às telas por *Cidade das Mulheres* (2005), documentário de Lázaro Faria que busca recuperar o cotidiano e as questões sócio-culturais que se desenvolvem em torno do candomblé e da função da mulher como organizadora desta realidade sócio-cultural, é na verdade um recorte perspectivado por certo ponto de vista, concomitantemente remodelado pelas entrevistadas que prestam depoimentos, e que não deixa em nenhum momento de ser, em algum nível que seja, uma construção imaginária atravessada pela realidade, ou, visto ao inverso, uma construção com pretensões realistas atravessada pela imaginação ordenadora, modeladora, perspectivada pelo autor, interferida pelas posições sociais e políticas assumidas conscientemente ou incorporadas inconscientemente. O exemplo é também particularmente oportuno para ilustrar a intertextualidade fílmica, já que Lázaro Faria retoma o fio condutor de um livro homônimo escrito

13 O gênero fílmico categorizado como “documentário” surge de maneira mais consolidada na Inglaterra dos anos 1930 com o trabalho de John Grierson (1898-1972) – sendo o seu filme *Drifters* (1929) a obra que marca o “movimento documentarista britânico”. Uma curiosidade é que no seu texto “First principles of documentary”, Grierson definiu o documentário como “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, John. Primeiros Princípios do Documentário. *Revista Cinemais*, n.8, p.65-66, nov./dez. de 1997, Campinas). Sobre isto, ver HARDLY, Forsyth, *Grierson on documentary*, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1966, p.145-156.

tempos atrás por Ruth Landes (1908-1991), no qual a antropóloga americana apresenta os resultados de uma pesquisa que fez na Bahia em 1930 (LANDES, 2002). Qualquer outro exemplo poderia ser citado. A dimensão imaginária que acompanha a todo e qualquer documentário não lhe reduz o valor científico; antes, enriquece-o.

As posturas da ‘invenção’ e da ‘reinvenção’ aproximam-se uma da outra através do mesmo viés que as opõe frontalmente à modalidade da ‘representação’. Aqui, o cineasta não se preocupa mais em favorecer no espectador a emergência de uma sensação de que aquela cidade-cinema (histórica ou contemporânea) corresponde a uma realidade concreta. Nas cidades-cinemas ‘reinventadas’, embora haja a referência a cidades reais (Paris, Rio de Janeiro, Nova York, Los Angeles) fica clara a sua dimensão fictícia. A situação mais comum é a das cidades que se localizam em um futuro imaginário: A Los Angeles de 2019, em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), ou a Nova York do século XXIII, em *O Quinto Elemento* (Luc Besson, 1997), são obviamente construções imaginárias, projetando a imaginação para como seriam aquelas cidades no futuro. Situar uma cidade contemporânea no futuro já a introduz, necessariamente, no plano da ‘reinvenção’.

O cinema futurista também oferece frequentemente cidades-cinema produzidas sob a perspectiva da ‘invenção’ – tal como é o caso da Metrópolis, de Fritz Lang (1926) – mas nada impede que sejam inventadas cidades-cinema correspondentes ao presente, ao passado, ou sem referência a temporalidades definidas. “Gotham City”¹⁴ – a cidade ao mesmo tempo gótica e moderna que nos é trazida pelo filme *Batman* (1989) – é uma destas cidades de referência temporal ambígua, embora se suponha que estejamos no presente. *Dark City* (1998)¹⁵,

14 Gotham City, uma cidade sinistra e sombria, é a típica cidade-cinema que vai sendo reinventada por cada novo autor que interfere criativamente nas histórias de Batman. Bob Kane (1915-1998) dera-lhe o seu tom gótico e expressionista – ideal para servir de palco às ações de um personagem que trazia alguma inspiração das histórias de vampiros. Frank Miller (1957-), por seu turno, depois acrescentaria à zona baixa da cidade um bairro no qual as notas marcantes são a prostituição, a criminalidade e a circulação de drogas, o que a aproxima das grandes metrópoles contemporâneas e a adapta a uma realidade que ainda não era tão intensa nos anos 1930. O filme de Tim Burton iria acrescentar um toque de Arte Deco e Art Nouveau à arquitetura de Gotham City, e Joel Schumacher (*Batman Forever*) dá-lhe uma fisionomia mais multi-colorida e contemporânea. Escritores diversos também ajudaram a reescrever a história imaginária de Gotham City, como Allan Moore (“Monstro do Pântano”) e Bill Willingham (“Pacto das Sombras”).

15 *Dark City* (Cidade das Sombras) foi dirigido por Alex Proyas, com roteiro de Alex Proyas, Lem Dobbs e David Goyer. Produzido pela New Line Cinema, foi estrelado por Rufus Sewell (John Murdoch). A película será discutida oportunamente.

estranha e inquietante cidade na qual a noite se perpetua interminavelmente, e que é na verdade reconstruída diuturnamente por alienígenas sem que seus habitantes disto se apercebam, também não se encontra em nenhuma temporalidade explicitada. Temos ainda a ‘invenção’ estabelecida sobre uma temporalidade indefinida – embora também aqui se suponha que estejamos no presente, ou ao menos em um passado recente – com as criativas cidades inventadas por Dias Gomes (1922-1999) para a televisão brasileira, tal como a “Saramandaia” (1976).

A “Sucupira” de *O Bem Amado* (1973) e a “Asa Branca” de *Roque Santeiro* (1985)¹⁶. De todo modo, a imersão destas cidades inventadas por Dias Gomes em um caldo cultural brasileiro bem característico, e mais propriamente baiano, e a sua referência simbólica, irônica e por vezes quase direta aos tipos políticos e sociais do país, fazem destas ‘cidades inventadas’ experiências que ombreiam em veridicidade com as ‘cidades representadas’ que se referem a realidades urbanas já existentes. Aqui teremos, por assim dizer, ‘cidades inventadas’ que estão mergulhadas por inteiro em um contexto (contemporâneo ou histórico) que se mostra bastante real no que se refere às questões sociais que as estruturam, e que terminam por inscrever as cidades de Dias Gomes no mapa do Brasil real, apesar de nunca terem existido.

Situação bem distinta ocorre com as ‘cidades inventadas’ que remetem não a um contexto real conhecido, mas sim a um contexto que é ele mesmo igualmente inventado, como é o caso das cidades que estão situadas em um

16 *Saramandaia* foi uma telenovela escrita e dirigida por Dias Gomes para a rede Globo de televisão, e que esteve no ar de 3 de maio a 31 de dezembro de 1976. A cidade de Saramandaia, ambientada no contexto das pequenas cidades baianas dominadas pelo Coronelismo e mandonismo local, é palco de um cotidiano absurdo no qual um dos personagens tem asas (João Gibão, interpretado por Juca de Oliveira), outro coloca formigas pelo nariz (Zico Rosado, interpretado por Castro Gonzaga), uma mulher explode de tanto comer (Dona Redonda, interpretada por Wilza Carla), um professor vira Lobisomem (Aristóbulo, interpretado por Ary Fontoura), e um personagem chamado Seu Cazuza (Rafael de Carvalho) está sempre a ponto de colocar o coração para fora pela boca, nos momentos em que se emociona. / *Sucupira* é a cidade baiana imaginária que se oferece como palco para a novela *O Bem Amado*, de Dias Gomes, exibida pela Rede Globo de Televisão entre 24 de janeiro e 29 de outubro de 1973. Aqui se apresentam tipos bem característicos, como o prefeito corrupto (Odorico Paraguaçu, interpretado por Paulo Gracindo), o cangaceiro devoto de Padre Cícero (Zeca Diabo, interpretado por Lima Duarte), ou as fofoqueiras solteironas e defensoras da moralidade, representadas pelas Irmãs Cazajeiras. / *Roque Santeiro* foi ao ar entre 24 de junho de 1985 e 21 de fevereiro de 1986, e também apresenta como cenário uma cidade imaginária no interior da Bahia, chamada Asa Branca. / Em cada uma destas cidades, temos ao mesmo tempo uma construção imaginária (uma cidade inventada) e referências diretas a questões sociais reais como a corrupção política, o mandonismo local, o falso moralismo, a credulidade popular.

passado imaginário criado pelo cineasta ou pelo autor literário, tal como ocorre por exemplo nas cidades-cinema que, em *Conan o Bárbaro* (1982)¹⁷, inventam civilizações pré-glaciais e pós-diluvianas de uma época que antecede a própria História¹⁸. Nos filmes protagonizados por Conan, as cidades mais civilizadas mostram-se corruptas e decadentes, mergulhadas na libertinagem e amarradas pela burocracia, e contrastam com a postura mais ética e heróica dos guerreiros que atravessam o mundo em busca de aventuras. É interessante notar que estas aventuras idealizadas em 1932 respiram o mesmo clima de decepção com a vida moderna que irão inspirar, na Alemanha da mesma época, o surgimento do cinema expressionista. Mas enquanto os expressionistas radicalizam a experiência do desespero, da angústia e da solidão através de personagens sombrios como o *Nosferatu* de Murnau (1922)¹⁹ ou como os vilões capitalistas da *Metrópolis* de Fritz Lang (1926), já os personagens heróicos que acompanham *Conan* se oferecem de alguma maneira como refúgio para o heroísmo e para a ética guerreira, e com destacada coragem procuram enfrentar alternadamente seres sobrenaturais e seres-humanos corrompidos por uma civilização decadente que naquele passado imaginário já está em ruínas. Registremos, portanto, que tanto nestes romances de aventuras míticas e bárbaras, como na filmografia expressionista,

17 *Conan, o Bárbaro*, foi um personagem criado em 1932 pelo escritor americano Robert E. Howard (1906-1936) para protagonizar 20 contos e um romance de maior fôlego. Após a morte de Howard em 1936, outros autores – como Lin Carter, Dale Rippe e Lyon Sprague de Camp (1907-2000) – deram continuidade às sagas do personagem, que termina por chegar às telas do Cinema em 1982 em um filme de John Milius com roteiro de Milius e Oliver Stone a partir das histórias de Robert Howard. O filme, produzido e distribuído pela Universal Pictures, foi estrelado por Arnold Schwarzenegger, e o sucesso permitiu que em 1984 fosse produzido um segundo filme: *Conan, o Destruidor*. Mas antes de ter chegado às telas, a Marvel Comics já havia levado o personagem ao mundo dos quadrinhos na década de 1970, o que o popularizou junto ao grande público. Para um site completo com informações e referências, ver http://www.yawiki.org/proc/Conan_the_Barbarian

18 Chegando a construir um imaginário dentro do imaginário, os autores de *Conan o Bárbaro* criaram um passado imaginário para este próprio passado imaginário em que se movimenta o guerreiro Conan em suas aventuras: uma Atlântida que fora destruída junto a outras civilizações ainda mais antigas. A Ciméria, terra pátria de Conan, era um reino mítico que se localizaria na região correspondente à Grã-Bretanha, e os cimérios seriam descendentes dos atlantes decaídos. / O primeiro conto de Conan (A fênix na espada) pode ser encontrado em HOWARD, R in *Conan, o Cimério*, vol. 1. São Paulo: Conrad, 2006.

19 *Nosferatu* (“*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*”), filme de F. W. Murnau (1888-1931) com roteiro de Henrik Galeen baseado no livro *Drácula* de Bram Stoker (1847-1912), foi lançado em 1922 pela Prana-Film, sendo estrelado por Max Schreck (Conde Orlok / Nosferatu) e Greta Schröder (Ellen Hutter). O Conde Orlok, em torno do qual se constrói o filme, é na verdade um vampiro milenar (à maneira de *Drácula*, e na verdade baseado nesta obra) que havia se mudado para Bremen, na Alemanha.

existem demandas de fundo que estão rigorosamente presentes na realidade contemporânea daqueles que os escreveram. No *Conan* imaginado por Robert Howard (1906-1936), particularmente, o contraste entre o herói bárbaro e a civilização decadente lança uma luz particular sobre as decepções de parte da intelectualidade ocidental diante dos rumos que iam sendo tomados pela modernidade no período das Guerras Mundiais e do entre-guerras.

Experiências ainda mais óbvias de cidades-cinema produzidas como ‘invenção’ podem ser evocadas por cidades fantásticas e surreais que sequer remetem a este mundo, tal como aquelas apresentadas pela trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), filmografia baseada na obra de mesmo nome escrita entre 1937 e 1949 por Tolkien (1892-1973), e que correspondem a um tempo e a um espaço inteiramente imaginários²⁰. Destarte, frisaremos a cada instante, veremos que mesmo a mais fantasiosa e surrealista das cidades-cinema acaba necessariamente por se referir, ainda assim, a questões de fundo bastante reais.

Para registrar uma curiosidade, pode também ocorrer a convivência ou o encaixe de cidades-cinema ‘representadas’, ‘inventadas’ ou ‘reinventadas’ no mesmo filme. Exemplo eloquente, a ser examinado em oportunidade futura, é o dos filmes que tematizam as realidades virtuais. Assim, uma ‘cidade-cinema representada’ – a New York dos anos 1990 ou a Chicago dos Anos 30 – pode estar encaixada sob a forma de realidade virtual em uma Los Angeles Futurista (*Décimo Terceiro Andar*, 1999) ou nos sonhos produzidos por seres-humanos adormecidos em uma Não-Cidade dominada por máquinas (*Matrix*, 1999).

Considerações finais

O conceito de cidade-cinema, conforme sustentamos neste artigo, mostra-se operacional para o estudo de produções fílmicas nas quais a cidade encontra a sua representação, invenção ou reinvenção. Quando desempenha um papel de

20 A saga *O Senhor dos Anéis* foi trazida ao Cinema entre 2001 e 2003 pela direção de Peter Jackson (n.1961) e pelo roteiro de Frances Walsh, Philippa Boyens e Peter Jackson, com base no livro de Tolkien. O ambiente evoca uma Idade Média fantástica e a mitologia nórdica, e, ao lado de ambientes que incluem o mundo rural e as florestas, surgem cidades fantásticas como Minas Tirith, Ost-in-Edhil (a cidade élfica) e Khazad-dûm (Cidade dos Anões). A trilogia de Tolkien, escrita entre 1937 e 1949, só foi publicada entre 1954 e 1955. Referência: TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

primeiro plano, como parte importante da trama (e não apenas se oferece como cenário secundário), deixamos para trás as meras cidades-locais e nos colocamos diante de cidades-lugar, cidades-território e cidades-personagens – esta última se constituindo em um quase-personagem tão importante para a ação como os demais personagens elencados pela trama fílmica. Compreender se a cidade funciona como lugar, território ou personagem, ou se é uma mera cidade que se apresenta como localidade, é particularmente importante para a análise fílmica.

Ao mesmo tempo, a dialética entre imaginação e realidade precisa ser decifrada, em cada caso, pelo analista de cinema e de cidades-cinema. Passíveis de representação, invenção ou reinvenção, as cidades-cinema propostas pelos cineastas apresentam-se como objetos de estudo ricos e complexos para os historiadores.

REFERÊNCIAS

FONTES FÍLMICAS

Batman (EUA: 1989). Filme a cores, falado, 126 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: Warner Bros. Distribuidora: Warner Bros / Polygram. Direção: Tim Burton. Roteiro: Sam Hamm e Warren Skaaren, baseado nos personagens criados por Bob Kane. Produção: Peter Guber e John Peters. Fotografia: Roger Pratt. Música: Danny Elfman; Elenco: Michael Keaton (Bruce Wayne / Batman); Kim Basinger (Vicki Vale); Jack Nicholson (Jack Napier / Coringa), Pat Hingle (Comissário Gordon) e grande elenco.

Blade Runner (EUA: 1982). Filme a cores, falado, 118 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora e Distribuidora: Columbia Tristar / Warner Bros. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Francher e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick. Produção: Michael Deeley. Música: Vangelis; Elenco: Harrison Ford (Deckard); Rutger Hauer (Roy Batty); Sean Young (Rachael) e grande elenco.

Cidade de Deus (Brasil, 2002). Drama a cores, 130 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora e Distribuidora: VideoFilmes / Imagem Filmes. Produção: Elisa Tolomelli, Donald Ranvaud, Mauricio Andrade Ramos e Andrea Barata Ribeiro. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Roteiro: Bráulio Mantovani a partir da obra de Paulo Lins (1997). Montagem: Daniel Rezende. Fotografia: Cesar Charlone. Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge e outros.

Cidade das Mulheres (Brasil, 2005). Documentário a cores, 72 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtoras: X-Filmes / Casa do Cinema da Bahia. Produção e Direção: Lázaro Faria; Roteiro: Cléo Martins a partir da ideia desenvolvida na obra de Ruth Landes (1939). Montagem: Leandro Cazumbá. Fotografia: Lázaro Faria e Maoma Faria. Participações (como entrevistadas): Mãe Stella de Oxossi, Mãe Altamira Cecília, Mãe Carmem, Mãe Nitinha de Oxum, Mãe Gisele Cossard, Mãe Bida.

Conan, o Bárbaro (EUA, 1982). Filme a cores, 129 minutos. Ficha Técnica – Produtoras: Universal Pictures / Dino de Laurentiis Productions. Distribuição: Universal Pictures. Produção: Rafaella De Laurentiis, Buzz Feitshans, Edward R. Pressman e Edward Summer. Direção: John Milius; Roteiro: John Milius e

Oliver Stone a partir dos textos de Robert Roward. Fotografia: Duke Callaghan. Música: Basil Polidouris. Elenco: Arnold Schwarzenegger; Max Von Sydow (rei Osric); James Earl Jones (Thulsa Doom), Sandhal Bergman (Valeria), Gerry Lopez (Subotai) e grande elenco.

Dark City (EUA: 1998). Filme a cores, falado, 101 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora e Distribuidora: New Line Cinema. Direção: Alex Proyas. Roteiro: Alex Proyas, Lem Dobbs e David S. Goyer, baseado em argumento de Alex Proyas. Produção: *Produção*: Andrew Mason e Alex Proyas. Fotografia: Dariusz Wolski. Música: Trevor Jones. Elenco: Rufus Sewell (John Murdoch); Jennifer Connely (Emma Murdoch); Kiefer Sutherland (Dr. Daniel Paul Schreber); Richard O'Brien (Sr. Hand); Ian Richardson (Sr. Book); William Hurt (Inspetor Frank Bumstead) e grande elenco.

Décimo Terceiro Andar (EUA: 1999). Filme a cores, falado, 100 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora e Distribuidora: Columbia. Direção: Josef Rusnak. Roteiro: Josef Rusnak e Ravel Ceteno-Rodriguez, baseado em livro de Daniel F. Galouye. Fotografia: Wedigo von Schultzenborff. Música: Harald Kloser. Elenco: Craig Bierko (Douglas Hall; John Fergusson; David); Armin M.-Stahl (Hannon Fuller; Grierson); Gretchen Mol (Jane Fuller; Natasha Molinaro); Vincent d'Onofrio (Jason Whitney; Jerry Ashton); Daryl Hannah (Pris); Edward James Olmos (Gaff) e grande elenco.

Final Destination (EUA: 2000). Filme a cores, falado, gênero Suspense / Terror. 98 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: Zide Perry Productions. Distribuidora: Warner Bros. Direção: James Wong. Roteiro: Glen Morgan. Produção: Art Shaeffer e Craig Perry. Fotografia: Wedigo von Schultzenborff. Música: Harald Kloser. Elenco: Ali Larter, Devon Sawa, Amanda Detmer e outros.

Gladiador (EUA, 2000). Filme a cores, 155 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: Universal Pictures / DreamWorks SKG; Distribuidora: DreamWorks Distributions LLC / Universal Pictures. Direção: Ridley Scott. Roteiro: David H. Franzoni, John Logan, e William Nicholson.. Fotografia: John Mathieson. Música: Hans Zimmer. Elenco: Russel Crowe (Maximus), Joaquin Phoenix (Commodus), Richard Harris (Marcus Aurelius), Djimon Hounsou (Juba), Connie Nielsen (Lucilla), Tomas Arana (Quintus) e grande elenco.

Matrix (EUA: 1999). Filme a cores, falado, 129 min. de duração. Distribuidora: Warner Bros. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produção: Grant Hill e Joel Silver. Fotografia: Bill Pope. Música: Don Davis. Elenco: Keanu Reeves (Neo / Thomas A. Anderson); Laurence Fishburne (Morpheus); Carrie Anne-Moss (Trinity); Huo Weiwei (Agente Smith) e grande elenco.

Metropolis. (Alemanha: 1926). Filme preto e branco, mudo, 140 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: Universum Film A. G.; Direção: Fritz Lang; Roteiro: Fritz Lang e Thea Von Harbou; Fotografia: Karl Freund e Gunther Rittau; Produção: Erich Pommer; Música: Gottfried Huppertz; Efeitos Especiais: Eugene Schufftan; Elenco: Brigitte Helm (Maria), Alfred Abel (John Fredersen), Gustav Frohlich (Freder), Rudolph Klein-Rogge (Rotwang), Heinrich George, Fritz Rasp.

Nosferatu. (Alemanha, 1922). Terror de 90 minutos. Diretor: F. W. Murnau. Roteiro: Bram Stoker. Produtor: Albin Grau. Elenco: Albert Venohr e outros.

Filme completo. <http://www.youtube.com/watch?v=ME0sb6CRvNU>

Perfume – a história de um assassino. (França / Espanha / Alemanha: 2006). Filme a cores, falado, 147 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: VIP 4 Medienfonds / Davis-Films / Ikirus Films S.L. / Constantin Film Produktion GmbH / Nouvelle Éditions de Films / Castela Producciones S.A; Direção: Tom Tykwer; Roteiro e idealização: Andrew Birkin, Tom Tykwer e Bernd Eichinger, baseado em livro de Patrick Süskind; Produção: Bernd Eichinger; Fotografia: Frank Griebe; Música: Reinhold Heil, Johnny Klimek e Tom Tykwer; Elenco: Ben Whishaw (Jean-Baptiste Grenouille), Alvaro Roque (Jean-Baptiste Grenouille – 5 anos), Franck Lefevre (Jean-Baptiste Grenouille – 12 anos), Dustin Hoffman (Giuseppe Baldini); Alan Rickman (Antoine Richis), e grande elenco.

O Quinto Elemento. (França: 1997). Filme a cores, falado, 127 minutos de duração. Ficha Técnica –

Produtora: Columbia Pictures / Gaumont / Sony Pictures Entertainment; Direção: Luc Besson; Roteiro e idealização: Luc Besson, baseado em estória de Luc Besson e Robert Mark Kamen; Produção: Patrice Ledoux; Fotografia: Thierry Arbogast; Música: Eric Serra; Elenco: Bruce Willis (Korben Dallas), Milla Javovich (Leeloo), Gary Olsman (Jean-Baptiste Emmanuel Zorg), Ian Holm (Padre Vito Cornelius); Chris Tujer (Ruby Rhod), e grande elenco.

• **O Senhor dos Anéis – a Sociedade do Anel** (EUA: 2001). Filme a cores, falado, 178 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: New Line Cinema / Rhe Saul Zaents Company / WingNut Films; Distribuidora: New Line Cinema / Warner Bros; Direção: Peter Jackson; Roteiro: Frances Walsh, Philippa Boyens, e Peter Jackson, baseado no livro de J.R.R. Tolkien; Fotografia: Andrew Lesnie. Música: Enya e Howard Shore. Elenco: Elijah Wood (Frodo Baggins), Ian McKellen (Gandalf), Liv Tyler (Arwen Undomiel), Vigo Mortensen (Aragorn), Sean Astin (Samwise Gamgee), Cate Blanchett (Galadriel), e grande elenco.

Sexy and City. (EUA: 2008). Filme a cores, falado, 148 minutos de duração. Ficha Técnica – Produtora: HBO Films / Darren Star Productions / New Line Cinema; Distribuidora: PlayArt; Direção: Michael Patrick King; Roteiro: Michael Patrick King, baseado em personagens do livro de Candace Bushnell; Produção: Eric M. Cyphers, Michael Patrick King, John P. Melfi, Darren Star e Sarah Jessica Parker; Fotografia: John Thomas; Música: Aaron Zigman; Elenco: Jessica Parker (Carrie Bradshaw), Kim Cattrall (Samantha Jones), Kristin Davis (Charlotte York) e Cynthia Nixon (Miranda Hobbes), e grande elenco.

FONTES LITERÁRIAS

BUSHNELL, Candace. **Sex and City (o Sexo e a Cidade)**. Rio de Janeiro: Record, 2003. [textos originalmente escritos entre 1994 e 1998].

DICK, Phillip K. **Do Androids Dream of Electric Sheep?** New York: Ballantine Books, 1996. (**O Caçador de Andróides**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985)[original: 1968].

GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace Books, 2000. [original: 1985].

HOWARD, Robert E. “A fênix na espada”. **Conan, o Cimério**, v. 1. São Paulo: Conrad, 2006. [original: 1932].

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. [original: 1931].

SÜSKIND, Patrick. **O Perfume – história de um assassino**. São Paulo: Record, 2002. [original: 1985].

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. [original: 1937-1949; publicada em 1954-1955].

BIBLIOGRAFIA

GRIERSON, John. “Primeiros Princípios do Documentário”. **Revista Cinemais**, Campinas, n. 8, p. 65-66, nov./dez. 1997. [original: 1932-1934].

HARDLY, Forsyth. **Grierson on documentary**. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1966.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os Dois Corpos do Rei – Um estudo sobre teologia medieval**. Rio de Janeiro: Cia

das Letras, 2000 [original em inglês: 1957].

LACOSTE, Yves. **Geografia**: isto serve, antes de mais nada, para fazer a Guerra Campinas: Papirus, 1988. [original: 1976].

LUCKERMANN, F. Geography as a formal intellectual discipline and the way in which it contributes to human knowledge. **Canadian Geographer**, v. 8, n. 4, p. 167-172, 1964.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993 [original: 1980].

SANTOS, Milton. **Espaço e Sociedade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: EDUSP, 2008 [original: 1985].

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: EDUSP, 2013 [original: 1994].

SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar**. São Paulo: EDUSP, 2014 [original: 1993].

SANTOS, Milton e SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil** – território e sociedade no início do século XX. Rio de Janeiro: Record, 2003

TUAN, Yi-Fu. Place: an experiential perspective. **Geographical Review**, v. 2, n. 65, p.151-165, 1975.

TUAN, Yi-Fu. "Space and place: humanistic perspective" In: GALE, Stephen e OLSSON, Gunnar (org.). **Philosophy in Geography**. Dordrecht: Reidel, 1979, p. 387-427.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980 [original: 1974].

OLHARES CINEMATOGRAFICOS SOBRE A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

CINEMATOGRAPHIC VIEWS ON THE CARNATION REVOLUTION

Róbson Pereira da Silva¹

 <https://orcid.org/0000-0001-6517-0842>
 <http://lattes.cnpq.br/5608673598392485>

Grace Campos Costa²

 <https://orcid.org/0000-0002-8449-7178>
 <http://lattes.cnpq.br/3230047528753742>

Lays da Cruz Capelozi³

 <https://orcid.org/0000-0002-4632-0742>
 <http://lattes.cnpq.br/8785972568211269>

Recebido em: 01 de outubro de 2024.

Aprovado em: 28 de outubro de 2024.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22007>

1 Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso/Campus Universitário de Rondonópolis. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (Mestrado). E-mail: rpsilva@ufscar.br

2 Mestra em História, pela Universidade Federal de Uberlândia, na linha Linguagem, Estética e Hermenêutica. Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura - Nehac. E-mail: gracecamposcosta@gmail.com

3 Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pela mesma instituição, concluiu o Mestrado em História e o Curso de Graduação em História - Bacharelado e Licenciatura. Editora assistente das Edições Verona (editora de livros acadêmicos). Membro do NEHAC - Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura e da Rede de Pesquisa em História e Cultura no Mundo Contemporâneo. E-mail: syalcc@gmail.com

RESUMO: A Revolução dos Cravos foi uma das mais significativas mudanças políticas em Portugal, representando um ponto de virada crucial na sua história. Neste artigo, nossa intenção é explorar como esse evento se refletiu em produções cinematográficas. Para isso, selecionamos dois documentários: "Torre Bela" (Thomas Harlan, 1977) e "As Armas do Povo" (Glauber Rocha, 1975), que foram realizados durante os acontecimentos, com o objetivo de evidenciar as ambivalências desse processo histórico. Também incluímos um filme de ficção, "Non ou a Vã Glória de Mandar" (Manoel Oliveira, 1990), que rememora a história portuguesa por meio de suas derrotas, promovendo uma reflexão sobre a construção e edificação da nação até o momento da guerra colonial. Diante dessas obras, buscamos ressaltar e examinar os ecos desse evento na perspectiva histórica da sociedade portuguesa, formando, assim, um caleidoscópio de representações narrativas sobre a Revolução dos Cravos. Para sustentar parte das nossas análises, dialogamos com interpretações sobre as linguagens documental e ficcional que o cinema comporta, referenciando Xavier (2013), Junqueira (2010), Ramos (2008) e as investigações sobre a Revolução de Hannah Arendt (2014, 2010).

Palavras-chave: Revolução dos Cravos; Narrativas cinematográficas; processo revolucionário português; Thomas Harlan, Manoel de Oliveira; Glauber Rocha

ABSTRACT: The Carnation Revolution was one of Portugal's most significant political changes, representing a crucial turning point in its history. In this article, we intend to explore how this event was reflected in film productions. For this, we selected two documentaries: "Torre Bela" (Thomas Harlan, 1977) and "As Armas do Povo" (Glauber Rocha, 1975), which were made during the events, to highlight the ambivalences of this historical process. We also included a fiction film, "Non ou a Vã Glória de Mandar" (Manoel Oliveira, 1990), which recalls Portuguese history through its defeats, promoting a reflection on the construction and improvement of the nation until the moment of the colonial war. Before these works, we highlight and analyze the echoes of this event from the historical perspective of Portuguese society, thus forming a kaleidoscope of narrative representations about the Carnation Revolution. To support part of our analyses, we dialogue with interpretations about the documentary and fictional languages that cinema involves, referencing Xavier (2013), Junqueira (2010), Ramos (2008) and the investigations into Hannah Arendt's Revolution (2014, 2010).

Key words: Carnation Revolution; Cinematic narratives; Portuguese revolutionary process; Thomas Harlan, Manoel de Oliveira; Glauber Rocha.

"a história deste filme não cabe nas imagens de alegria de um povo, não são apenas as palavras libertas nas bocas dos explorados e dos oprimidos"

(Glauber Rocha)

Filmes, filmes, os melhores se assemelham aos grandes livros que, por sua riqueza e profundidade, dificilmente são penetráveis.

(Manoel de Oliveira)

Quando nos referimos à Revolução dos Cravos, nos designamos a falar do esfacelamento e da derrota da ditadura mais longa da Europa Ocidental do século XX. Foram quarenta e oito anos de ditadura em solo português, incluindo a experiência da guerra colonial no solo africano, entre 1961 e 1974. O elemento de peculiaridade da Revolução dos Cravos, em relação a outros processos revolucionários, está na capacidade que um exército, por meio de soldados intermediários, teve de impulsionar um país em ditadura para a via progressista, independentemente de questões partidárias. Porém, a partir disso, especialmente em 1975, a esquerda pôde se aproximar da população, no que se convencionou chamar de Processo Revolucionário em Curso que, segundo José Rebelo¹ oportunizou a liberação das utopias e a polifonia dos inconformados.

Foi nessa altura que começaram as ocupações das fábricas que passaram a ser geridas por comissões de trabalhadores. Foram ocupadas propriedades agrícolas no Alentejo, os grandes latifúndios, com a criação de unidades colectivas de produção. O Partido Comunista tinha uma posição forte junto destas comunidades, impulsionando e encorajando essas ocupações. Mas o movimento alargou-se muito, não era só o Partido Comunista. Houve uma multiplicidade de organizações da esquerda mais radical que participavam também neste movimento. E, sobretudo, o que é extraordinário é que havia gente que se manifestava e gente que gritava nas ruas sem pertencer a nenhum partido. Foi uma espécie de libertação das vozes e das utopias das pessoas que pensavam que conseguiam tudo realizar e que se juntavam. Juntava-se um grupo e ocupava, mesmo sem ser com um partido político a apoiar. Nessa altura fala-se muito do poder popular, o poder popular que extravasa as próprias dimensões partidárias. [...] Não estava muito claro o que é que as pessoas queriam efectivamente fazer, qual era o modelo político. Quase que podíamos pensar nesse modelo mais pela negativa do que pela positiva, isto é, pensava-se democracia, sim senhor, mas não na democracia tradicional europeia. Daí que alguns grupos e até mesmo militares fossem apelidados de terceiro-mundistas porque pensavam um bocado naquele sonho do terceiro mundo. Não havia uma ideia muito clara quanto às instituições a criar, mas havia uma vontade clara que era de fazer alguma coisa de diferente. No género de economia directa, das tomadas de decisão por grupos de trabalhadores informais, etc, sem serem enquadra-

¹ José Rebelo, além de professor e pesquisador, foi correspondente do jornal *Le Monde* em Portugal durante o período em causa (e até 1991).

dos politicamente. Foi extraordinário. Depois, há uma confrontação entre duas legitimidades: a legitimidade eleitoral, sobretudo pelo Partido Socialista, e a legitimidade revolucionária, sobretudo pelo Partido Comunista. O Partido Comunista, que invocava, para defender a sua posição como expressão da legitimidade revolucionária, a resistência contra o salazarismo e os seus heróis e os anos que passaram na cadeia e as torturas a que foram sujeitos. O Partido Socialista não tinha este passado. O Partido Socialista tinha sido criado na Alemanha pouco tempo antes. O que sucedeu foi que, em 25 de Abril de 1975, um ano imediatamente após a Revolução dos Cravos, houve eleições para a Assembleia Constituinte e o Partido Socialista teve um resultado absolutamente inesperado que ultrapassou os 37%. Quer dizer, as pessoas tinham um bocado a ideia que o poder estava na rua e, portanto, atribuíam ao Partido Comunista uma grande força junto do povo, que não se traduziu em termos eleitorais. Em contrapartida, o PS, que até então estava mais ou menos ausente dessas manifestações de rua, foi o PS que captou essa maior atenção eleitoral. E isso permitiu ao PS assumir-se como representante dessa legitimidade eleitoral. E deu-se a eclosão do chamado ‘caso República’ que teve uma grande repercussão, nomeadamente em França. (RFI, 2024, s.n.)

Tratou-se, então, do momento histórico “refundador da democracia portuguesa” (ABREU, 2014, p. 49), com uma busca ampla e diversa de legitimidades de segmentos políticos e sociais. Mário Matos (2014), na ocasião do Colóquio dos 40 anos da Revolução dos Cravos, refere-se a esse processo como autolibertação que foi formulado, mobilizado e aprovado pela sociedade portuguesa, bem como o empreendimento da derrubada da condição de isolamento português promovido desde o Estado Novo de Salazar diante do cenário europeu. Nas palavras de Mário Matos (2014, p. 11):

Depois dum longo período de (auto)isolamento que votaria Portugal a um tendencial silenciamento internacional, sobretudo devido à anacrónica obsessão do regime moribundo do Estado Novo em manter o seu império colonial, o país passaria a estar, literalmente da noite para o dia, “nas bocas do mundo”. Se para os observadores mais atentos da política nacional poderia haver sinais e rumores que indicariam, ainda que de forma muito ténue, uma reviravolta política em Portugal, certo é que a comunidade internacional foi, modo geral, tomada de completa surpresa pelos acontecimentos revolucionários ocorridos naquele pequeno país na extrema periferia da Europa. Como referem Vieira e Monico (2014: 19) num volume recente dedicado ao impacto do 25 de Abril e do PREC na imprensa internacional, dum momento para o outro, Portugal passou a ocupar “primeiras páginas de jornais, capas de revistas e aberturas de noticiários radiofónicos e televisivos um pouco por todo o mundo, com uma intensidade que nunca antes ocorrera na sua História.”

Essa mobilização inicialmente promovida por soldados, diante da fadiga da guerra colonial, buscou interromper o poder do uso legítimo da força pelo Estado, de modo a questionar as suas próprias operações nas colônias africanas, como em Moçambique, Angola, Guiné, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, a partir de uma atitude antidisciplinar, o que o difere do *modus operandi* das forças armadas na América Latina, especialmente, no Brasil, Argentina e Chile, onde as forças

militares estiveram alinhadas a projetos ditatoriais, na década de 1960. É lícito apontar que a ditadura salazarista começa com um golpe militar e termina com outro. Lincoln Secco (2013, p. 366) aponta que a Revolução Portuguesa possui um duplo posicionamento peculiar; de um ponto ela é “europeia”, encerrando o “último palco leninista” do Velho Mundo; e, em outro ponto, ela é “africana”, respondendo a uma insurreição anticolonial enquanto incorpora também os ideais e guerras de libertação nacional dos povos da África (alvo da colonização portuguesa) que perdurou por quatorze anos, destacando por exemplo figuras de luta como Amílcar Cabral (articulador da luta de independência na Guiné-Bissau)².

Lincoln Secco (2013) aponta que a Revolução em Portugal foi inicialmente um golpe militar para salvar a “dignidade” dos militares contra um regime que levou à derrota colonial. Para Secco, a Revolução dos Cravos levou a uma contradição entre a legitimidade popular e a hierarquia militar formal. O papel dos militares mudou do apoio colonial para ações anticoloniais, influenciado por contextos internacionais e locais mais amplos. A Revolução teve como objetivo dismantelar as estruturas coloniais e fazer a transição para a democracia, com vários modelos democráticos considerados.

Sobre isso, Pamela Peres Cabreira (2019, 02) aponta:

Podemos afirmar que a Revolução de abril de 1974 inicia com as revoluções africanas em prol da libertação das amarras coloniais que já duravam séculos. Com o início dos confrontos em 1961, Portugal viria a mudar toda a sua estrutura econômica para sustentar o insustentável. A utilização dos termos para designar estas guerras de guerrilha perpassa por questões ideológicas que não cabem espaço neste artigo para serem discutidas, contudo, é importante demarcar que “Guerra Colonial” geralmente é usado na historiografia para designar o período de 1961 a 1974 contra as lutas independentistas das colônias africanas.

Assim, para Pamela Peres Cabreira (2019), a Revolução dos Cravos em Portugal foi um ponto fulcral na transição do autoritarismo para a democracia portuguesa, sobretudo no anseio por mudanças sociais e políticas significativas. O processo da revolução foi caracterizado por lutas sociais, movimentos de trabalhadores e desafios econômicos, levando a uma estrutura de poder paralela dos trabalhadores e a uma subsequente crise econômica.

2 Embora Amílcar Cabral tenha fundado o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que preconizava a independência das colônias, a luta armada que dirigiu ocorreu apenas na Guiné e não em Cabo Verde.

A revolução documentada pelas lentes do cinema (Torre Bela e As Armas e o Povo)

O foco no controle organizado da produção pelos trabalhadores foi visto como crucial para a transição socialista e o avanço do processo revolucionário. Sobre isso, podemos nos remeter ao filme documentário franco-alemão *Torre Bela*, de Thomas Harlan, que trata da ocupação da herdade Torre Bela, no Ribatejo, em 23 de abril de 1975, tendo como desdobramento a criação de uma cooperativa de trabalhadores do campo. As atividades de luta dos trabalhadores foram filmadas por Harlan durante oito meses, nas terras improdutivas, atuante apenas na especialização de silvicultura, de aproximadamente cento e cinquenta mil hectares, pertencentes ao Duque de Lafões; sendo este um dos cenários de desenvolvimento político e revolucionário encabeçados por sujeitos precarizados que desejavam reorganizar a vida comunitária e o mundo do trabalho agrícola.

Em *Torre Bela*, podemos ver vividamente como as palavras dos ocupantes não eram apenas usadas para se posicionarem em relação à velha ordem social deposta, mas também em relação uns aos outros dentro da própria cooperativa. As palavras ditas em público tornavam-se um instrumento de posicionamento e reorganização comunitária. Isto é patente, por exemplo na sequência da eleição tumultuosa de uma comissão da Junta, nas discussões sobre quem detinha o poder no interior do grupo, a propriedade colectiva de uma pá ou enxada concretas ou sobre questões logísticas – o uso a dar ao Palácio, o funcionamento de um refeitório, quem cozinhará ou o calendário diário das actividades. A intensidade destes momentos é proporcionada pela montagem de longos planos-sequência com som directo, de onde emergem as contradições e as dúvidas dos ocupantes. Ora, em muitos dos filmes que atrás referimos, a palavra e a voz são sempre pronunciadas depois do acontecimento e não no seu interior. São muitas vezes reflexões de algo que já passou. Possuem obviamente um valor testemunhal, mas, muitas vezes, são proferidas numa situação visivelmente construída para a câmara, como é o caso das entrevistas ou depoimentos. Além disso, a palavra e a voz têm neste tipo de cinema a função de enquadrarem, contextualizarem e intervirem de forma directa sobre a organização das imagens. (COSTA, 2011, p. 227)

Para Alexandra Sofia Miranda dos Santos (2017), esse filme traz uma abordagem materialista aos processos sociais da revolução portuguesa, sobretudo por Harlan dimensionar o trabalhador enquanto sujeito político “até o momento da intervenção da força militar contrarrevolucionária, como mostra o final do filme” (SANTOS, 2011, p. 07). Para Santos, o filme se interessa pelas contradições da Revolução dos Cravos, assim empreende a narrativa fílmica sob o ponto de vista da ambiguidade:

As personagens da película *Torre Bela* afirmam-se pela sua ambiguidade, apesar da sua postura política determinada, no momento mais radical e incerto da Revolução. E, é talvez nestes termos, que podemos compreender a representação dos militares do Movimento das Forças Armadas (MFA) no filme, do ponto de vista da “neutralidade” em relação à luta dos trabalhadores, desconstruindo o mito criado em torno da ideia de militar “herói” e “revolucionário” que domina algumas histórias sobre a Revolução

portuguesa. E, ao mesmo tempo, por hipótese, aludindo ao “vazio de poder” que dominou o período da democracia-direta ou de duplo-poder (25 de abril de 1974 - 25 de novembro de 1975), assim designado por Arcary (2004) e Varela (2011). A abordagem cinematográfica ao processo revolucionário português, de que trata o filme, resgata da raiz do cinema-verdade a perspectiva materialista e histórica que o filme *Chronique d'un Été* (Crônica de um Verão) parece superar pela preferência dada à lógica do pensamento formalista. Neste caso, opõem-se no debate entre Rouch, Morin e Harlan duas formas distintas de produção de conhecimento implicadas na aproximação ao conceito de cinema-verdade: uma assente na dimensão subjetiva; e a outra na integração das dimensões subjetiva e objetiva na abordagem aos fenômenos da vida social. (SANTOS, 2017, pp. 15-16).

Figura 1 – Cena de Torre Bela, de Thomas Harlan. Wilson e Eugénio em um acalorado diálogo. Eugénio expressa preocupação com o fato de a cooperativa assumir seus pertences de trabalho, até mesmo suas roupas, levando à percepção do impacto da experiência de coletivização.



FONTE: <https://filmspot.pt/artigo/torre-bela-o-mais-marcante-documentario-do-periodo-a-seguir-ao-25-de-abril-disponivel-online-de-forma-gratuita-11692/>

Nesses termos, na figura 01, podemos observar a cena que registra e captura um evento micro-histórico em que o agricultor, Eugénio, questiona as diretrizes da Cooperativa Agrícola Popular da Torre Bela, mostrando as complexidades e contradições da situação que se desenrola. Assim, a representação se faz com Wilson Zabu parado do lado de fora da residência dos trabalhadores na fazenda, quando é questionado por Eugénio acerca do valor de sua ferramenta de trabalho. Enquanto o trabalhador permanece invisível, sua resposta pode ser ouvida indicando sua incerteza sobre o valor da ferramenta. Wilson reitera sua associação com a cooperativa, no processo de coletivização. A interação entre Wilson e Eugénio permanece ininterrupta na cena. Cinematicamente, o diálogo não retrata a oposição conflitante entre Wilson e o fazendeiro, enfatizando mais a discussão cooperativa sobre a propriedade coletiva dos meios de produção. O foco está na continuidade que une os dois personagens, em vez de qualquer ruptura em seu relacionamento. Segundo Alexandra Sofia Miranda Dos Santos (2017, pp. 178-179), o potencial conflito de perspectivas é sugerido por meio dos

cortes estabelecidos no processo de montagem do filme³, sobretudo, entre os retratos de Wilson e Eugénio, contrastando com as fotos de outros agricultores observando a conversa. Esses personagens são observadores passivos, não se engajando prontamente no conflito dialogado, isso, até Maria entrar em cena segurando uma panela, preenchendo a lacuna entre os dois trabalhadores e o grupo. Maria apoia a sugestão de Wilson de garantir a ferramenta cooperativa fazendo com que o trabalhador doe sua própria ferramenta, fortalecendo assim a cooperativa. Essa cena aponta para as contradições próprias do processo de luta.

José Filipe Costa (2011) nos apresenta que esse filme de Thomas Harlan é visto como uma construção narrativa com um enredo dramático seguindo os códigos narrativos clássicos, semelhante ao cinema documentário observacional⁴. O autor compreende que a imagem em questão (figura 1) seja reveladora do desenvolvimento das tensões pós-revolução, evidenciando as dúvidas de um agricultor em relação ao processo de coletivização surgido na constituição das atividades da cooperativa. Nesse sentido, o registro de Harlan destaca a autenticidade da situação política em *locus*, sem recorrer a estratégias argumentativas exteriores, assim basta registrar. É importante, neste filme, destacar essa autenticidade de forma quase espontânea e compreender as preocupações genuínas do agricultor, a fim de estabelecer um diálogo eficiente sobre a coletivização resultantes dos processos da revolução. Ao reconhecer e abordar essas questões com um olhar testemunhal e participativo da câmera, é possível promover um entendimento mútuo e encontrar soluções inclusivas para os desafios enfrentados e dispostos na cena que se desenrola na Cooperativa.

O filme apresenta personagens proeminentes como Wilson Zabu e José Pedro Andrade, que estavam associados aos esforços políticos em prol da

3 A montagem é um item indispensável da gramática do cinema, ou seja, trata do processo de tornar história apreensível. Segundo a Julia Gonçalves Declie Fagioli (2011, p. 47), a montagem é responsável por construir narrativas cinematográficas, lidando com o que está fora de campo e o que fica de fora. Ela organiza a sucessão dos planos e estabelece sua duração, inscrevendo o tempo no filme. Além disso, a montagem é um componente essencial da escritura fílmica, dando sentido final às imagens. Toda imagem guarda algo invisível, mas que pode ser imaginado.

4 Segundo Allan Barbosa (2009, p. 34), o documentário do modo observacional se caracteriza por comunicar um acesso imediato ao mundo, sem intervenções, situando o espectador como um observador ideal. O roteiro é suprimido e a direção é minimizada, com os métodos de direção transmitindo a impressão de invisibilidade da equipe técnica.

Reforma Agrária na época, fornecendo informações sobre a ocupação e os tensionamentos políticos envolvidos na ocupação da Torre Bela, como um caso singular de desdobramento das imagens produzidas a partir de abril de 1974. Cabe salientar a ênfase heroica dada a figura de Wilson Filipe, “Sabu” (1948-2020), em todo o documentário, que se dá pelo seu histórico de “bandido social”, ala Robin Wood, como expressa Thomas Harlan a apontar algumas de suas motivações para filmar *Torre Bela*.

Durante uma das assembleias do RAL I um soldado de- legado das unidades da escola prática da cavalaria de Santarém, ponto de partida da «revolução dos cravos», fez um relatório sobre o movimento camponês dessa zona: anunciava a ocupação iminente das terras da família real de Bragança em Torre Bela, com Zabu à cabeça do movimento. Zabu era o sobrenome de Wilson, rufia bem conhecido da escumalha de Lisboa, condenado a quatro anos e meio de prisão em cativeiro por ter atacado um banco à mão armada, terror da burguesia e herói popular, sobretudo junto dos jovens rapazes. Rapidamente a equipa interrompe a rodagem nas casernas, onde trabalhava já há 40 dias e desloca-se a Torre Bela. Aí fica durante 8 meses. (HARLAN, 2013, p. 02).

Nas palavras de Costa (2011, p. 222):

[...] Os ocupantes eram trabalhadores agrícolas, alguns desempregados, outros assalariados rurais ou pequenos proprietários, muitos deles com uma história pessoal marcada pela participação na guerra colonial ou pela imigração. A ocupação da herdade levada a cabo a 23 de abril de 75 insere-se num movimento geral de tomada do poder popular nas fábricas, propriedades rurais e escolas que irrompeu depois do golpe militar do 25 de Abril. As primeiras ocupações de terras datadas em finais de 1974 ou inícios de 1975 (Rezola, 2007:209), começaram por ocorrer sobretudo nos grandes latifúndios do sul, movimento que depois se expandiu para o Ribatejo. Muitos historiadores têm sustentado a tese que foi esta dinâmica popular que transformou o golpe de Estado do 25 de Abril numa revolução de carácter coletivo, baseada em reivindicações relativas ao emprego, aumentos salariais e falta de exploração de muitas terras férteis. As ocupações feitas à margem da lei, fundadas naquilo que se designou de legalidade revolucionária, tiveram posteriormente a cobertura do Estado em julho de 1975, quando foram publicados os Decretos-Lei 406-A/75 e 407-A/75 (Rezola, 2007:211)

Os acontecimentos em Torre Bela, documentados no filme de Thomas Harlan, se apresentam como um tesouro da Revolução, sobretudo na medida em que as ações da ocupação sofreram a influência direta da Liga de Unidade e Ação Revolucionária (organização não partidária), e pela vontade expressa dos ocupantes de não ceder o controle direto da gestão da cooperativa às estruturas

partidárias. O tesouro revolucionário⁵ português está na capacidade de marcar o país em uma sensibilidade revolucionária comum, como um modo de vida – uma estrutura de sentimento, pela qual a revolução, como um movimento regulador necessário, se torna uma linguagem vivida, pensada e articulada de forma pública, na configuração de laços espirituais e políticos que se registrou historicamente. Para Cabreira (2019), o estabelecimento de uma nova constituição, políticas econômicas beneficiando populações desfavorecidas e precarizadas, o enfrentamento das questões coloniais, dão um caráter destacado as atividades revolucionárias portuguesas de então. Essas foram as principais prioridades pós-revolução.

Ou seja, o Movimento das Forças Armadas, de certa forma, empreendeu o incentivo à formação de um corpo populacional político revolucionário, que foi impulsionado, mobilizado e representado pelos capitães de abril, que se desdobrou em conselhos e comissões de trabalhadores, de camponeses, mulheres, etc. Assim, como promessa democrática, se fez um processo de incorporação de cidadãos no espaço público que, até então, esteve interditado pela ditadura salazarista. Além Hannah Arendt, no texto *A tradição Revolucionária e seu tesouro perdido*, Martorano indica que as práticas dos conselhos⁶ e comissões de trabalhadores⁷ estiveram atreladas à vontade direta por democracia

5 Esse tesouro é disposto nas análises de Hannah Arendt (2011), em *Sobre a Revolução*, no capítulo *A tradição Revolucionária e seu tesouro perdido*, no qual ela discute os aspectos distintivos das Revoluções Americana e Francesa, a partir do processo de memorização, daquilo que se desenvolveu e restou do processo revolucionário. Segundo Antônio Batista Fernandes (2016), Hannah Arendt se refere ao tesouro perdido da revolução como os sistemas de conselhos, dos quais ela acredita representarem um sistema capaz de oportunizar a participação individual direta no governo, como uma espécie de adensamento do espaço público. Nesses termos, segundo Fernandes, a filósofa vê os sistemas de conselhos como um meio de criar um espaço para a liberdade e o surgimento da ação política, na medida em que permitem que os indivíduos se envolvam ativamente na governança. Assim, Arendt contrasta esses sistemas de conselhos com os sistemas partidários, destacando como ambos eram desconhecidos antes das revoluções e são uma consequência do postulado revolucionário moderno que concede a todos os habitantes o direito de participar das esferas políticas públicas. A participação é o adensamento do processo revolucionário, ou seja, o seu tesouro. O conceito de Arendt do tesouro perdido enfatiza a importância desses sistemas de conselhos na revolução, retratando-os como um componente valioso, mas muitas vezes esquecido, da mudança política; afinal, contemporaneamente, optamos pelos partidos políticos em detrimento dos sistemas de conselhos. Ademais, a filósofa sugere que esses sistemas têm o potencial de facilitar a governança democrática direta e aprimorar a agência individual dentro da esfera política. Ao enquadrá-los como um tesouro perdido, Arendt ressalta a importância desses sistemas de conselhos na preservação e promoção da liberdade política e do engajamento ativo dos cidadãos. Cf.: (FERNANDES, 2016)

6 Cf.: (KORSCH; MATTICK, 1973).

7 Cf.: (SUARÉZ, 2023).

e designaram, historicamente, o ensejo de superação da burocracia do Estado burguês. Ademais,

o estudo do conselhismo [que] engloba não apenas os autores apresentados de forma restritiva como integrantes dos “grupos comunistas de conselhos” – isto é, Karl Korsch, Anton Pannekoek, Herman Gorter etc., conforme a posição defendida por Paul Mattick. Se assim o fizéssemos estaríamos excluindo da pesquisa autores como Lênin, Leon Trotsky, e mesmo Antonio Gramsci, entre outros. Para nós, os “conselhistas” são todos aqueles que pensaram a questão dos conselhos operários em sua relação com o partido socialista e com o Estado operário, e não exclusivamente os que consideravam estes novos organismos como expressão automática da democracia direta e da superação dos partidos, como é o caso de alguns dos marxistas analisados por Paul Mattick. (MARTORANO, 2009, p. 17)

Trata-se de um tesouro revolucionário, nos moldes apontados por Hannah Arendt (2011), na medida em que emergem organismos de mobilização popular içados por anseios por transformações que pusessem fim da precariedade na vida social portuguesa pelos entraves antidemocráticos. Assim, “eles sempre surgiam como organismos espontâneos do povo, não apenas fora do âmbito de todos os partidos políticos, mas inteiramente inesperado por eles e seus líderes” (ARENDT, 2011, p. 241). Assim, nos interessa perceber o desenvolvimento de uma sensibilidade revolucionária, a qual o cinema foi um dispositivo mobilizador e arquivo dessa estrutura de sentimento revolucionária.

Segundo Jacques Lemièrre (2005), o cinema português, após a revolução de 1974, encontrou uma vazão de liberdade artística e expansão cinematográfica. Após o regime ditatorial (1926-1974)⁸, de ênfase salazarista, ser derrubado em 25 de abril de 1974, os cineastas portugueses puderam explorar temas anteriormente censurados e expressar suas ideias livremente através do cinema, bem como exibir filmes estrangeiros até então censurados, como *Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972).⁹

O referido filme foi exibido pela primeira vez em 30 de abril de 1974, sendo que em dois meses houve filas gigantescas à porta do Cinema São Jorge. Esse

8 Acerca das referências cronológicas: Não obstante o regime salazarista (Estado Novo) ter sido institucionalizado com a entrada em vigor da Constituição de 1933, a historiografia portuguesa aponta geralmente como baliza cronológica inicial do regime ditatorial o ano em que ocorreu o golpe de Estado que lhe deu origem, 1926. Daí ser habitual a periodização 1926-1974 para a ditadura, que se prolongou para além da “morte” política de Salazar em 1968 (antecipando a sua morte física em 1970). [contribuição de parecerista não identificado]

9 Sobre isso conferir: *Documentário “Portugal 74-75 - O retrato do 25 de Abril”*, de Joaquim Furtado, RTP, 1994. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/portugal-7475/>

exemplo aponta para o expurgo erótico a um regime político caracterizado pela repressão, controle midiático e educacional de forma centralizada e com ações de sufocamento da dissidência e da oposição política. Assim, podemos perceber o poder libertador de Eros pelo cinema. O projeto autoritário “descarta as forças criativas de Eros, restringindo-lhe a ação, no máximo, ao âmbito puramente sexual e limitando sua força como elemento constitutivo da sociedade” (FIGUEIREDO, 1992, p. 31).

No bojo dos acontecimentos revolucionários, as lentes do cinema não faltaram à revolução. Prova disso, é olhar do cineasta brasileiro Glauber Rocha registrado na obra *“As Armas e o Povo”*, que recebe a assinatura do Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Lemiére (2005) aponta que o referido filme destacou o envolvimento de grupos políticos de esquerda e o papel do MFA (Movimento das Forças Armadas) durante o período revolucionário de 1974-75, bem como levantou questões controversas sobre a proteção oferecida aos ex-líderes do regime e as potenciais tensões políticas dentro das estruturas de poder emergentes. No filme, Glauber Rocha atua como uma espécie de repórter que age no calor do acontecimento, ao entrevistar os agentes inseridos na cena revolucionária e os trabalhadores no dia 01 de maio de 1974, a fim de sentir a ambiência revolucionária por parte da população portuguesa dispostas nas praças e ruas de Lisboa. As pessoas entrevistadas, por Glauber em um tom quase censitário, apresentam as mazelas de uma vida precarizada pelo regime, suas reclamações ganhavam a cena na medida que as ações do MFA se desenrolavam. O filme tem como práxis a dimensão sindical e a luta de classes, ou seja, “uma prática revolucionária assumiu proporções de completo impasse no Sindicato dos Profissionais de Cinema” (GEADA, 1977, p. 119). Natália Tavares (2021, p. 41) aponta que *As Armas e o Povo* é construído com uma montagem fílmica que faz das informações explicativas e apreendida por meio da organização dos planos, da temporalidade alternada entre o narrador e a população entrevistada. Assim, o documentário adota uma estrutura expositiva que intercala a voz do narrador com imagens e entrevistas, sem desafiar as categorias que organizam o conhecimento dos acontecimentos. O filme, então, aponta características do modelo participativo, transmitindo a sensação de comunicação direta com o público durante as manifestações históricas e revolucionárias.

Tanto *Torre Bela* quanto *As armas e o Povo* são filmes documentários que ingressam em acontecimentos concernentes e desdobrados da Revolução

dos Cravos, dando destaques para as ações e posições populares diante do empreendimento revolucionário. Assim, com esse anseio participativo da câmera no bojo dos acontecimentos, esses últimos passam a ser filmados onde o olhar do diretor tem a câmera como testemunha, o olhar do personagem, como agente do processo, e do espectador que participa de uma troca de olhares simulada, com as devidas mediações pelas quais o acontecimento é produzido e, por conseguinte, passa a ser reproduzido pela linguagem construtora do filme e com aquilo que foi filmado. Geralmente, o documentário recebe uma espécie de estatuto de maior proximidade com o real, pois flerta com a figuração realista dada pelo ato violento de filmar e tomar a palavra.

Diferentemente do jornalismo, o documentário se realiza após o acontecimento, mas diferentemente do espetáculo, é-lhe proibido “reconstituir” o que não filmou. Assim, ele coloca em jogo o primado do real que parece cada vez mais necessário ao motor libidinal que faz girar as sociedades. (Seria preciso fazer a história da impressão de realidade no cinema.). (COMOLLI, 2008, p. 20)

Porém, como arte, o documentário produz uma espécie de retoque da realidade (assim, fazendo do material manuseado pela invenção), a partir do ponto de captação da câmera que escolhe o que deve ser inserido no campo de visão, bem como o que deve ser deixado de lado, de quem deve ser ou não entrevistado etc. Por exemplo, em *Torre Bela*, a cena em que os trabalhadores deliberam acerca da adesão da constituição da Cooperativa, para dar dramaticidade aos discursos das lideranças diante da massa de trabalhadores do campo, Thomas Harlan usa do artifício do zoom sobre os rostos e corpos dos líderes em construção, como Wilson, e a figura combatente de Camilo Mortágua, um dos fundadores da Liga de Unidade e Ação Revolucionária (LUAR). A escrita da câmera e a montagem a todo tempo quer imprimir artisticamente a intensidade da luta, como acontecimento. Assim, a câmera é usada de forma crítica a fim de produzir um efeito enfático de realidade, a partir de um critério de dramaticidade que, de certa forma, é uma operação da ficção. Alexandra dos Santos (2017, pp. 75-76) faz uma detalhada descrição da referida cena de *Torre Bela*.

A imagem abre em *fade in*, a câmera segue num plano de costas um grupo de trabalhadores que caminha para a escadaria lateral de pedra. Vários trabalhadores já se encontram aguardando no alto. É anunciada a data do dia, por meio da legenda “Quarta- feira, 24 de abril”. A câmera continua seguindo os trabalhadores de costas que caminham para o espaço da assembleia. Uma grande movimentação é captada pela câmera. Depois de um corte, do alto, a câmera capta o plano de um grupo de trabalhadores que faz parte da assembleia. Num movimento de afastamento com a

técnica do zoom, a imagem abre. O olhar do espectador foi ampliado, e agora pode aceder a toda a imagem da assembleia. A câmera está situada por detrás de Wilson, o trabalhador que dirige a reunião. Wilson através do megafone informa que “Os donos desta terra não estão de acordo com a cooperativa” e confirma o que já havia sido comentado por Maria no fechamento da cena anterior sobre a garantia de trabalho para alguns trabalhadores e não para todos. O resultado da reunião é exposto entre os trabalhadores e são abertas falas entre os diferentes protagonistas. Um dos trabalhadores manifesta o propósito da luta dos trabalhadores: “(...) dar a terra a quem a trabalha”. E Wilson segue comentando sobre o processo de Reforma Agrária que decorre no resto do país, e a necessidade de firmar um acordo de cooperativa entre os trabalhadores. A câmera não procura mais os protagonistas de forma incessante, eles estão posicionados na frente da assembleia, e aos poucos vão surgindo outros entre o quórum dos trabalhadores. As diferentes “vozes” que se destacam como Camilo Mortágua, que apela à continuidade da luta dos trabalhadores pelo acesso à terra, “(...) com serenidade e conscientes dos direitos”, garantem o desenvolvimento da assembleia, expondo os pontos de interesse dos trabalhadores para uma tomada de posição. Nesta cena Mortágua está no alto falando para a assembleia. No próximo quadro já se encontra no meio da multidão, e do seu lugar afirma ainda a importância de ter acesso às terras, mas “(...) também às instalações, também imóveis, também máquinas e também tudo aquilo que é necessário para amansar a terra”. Wilson reforça do alto que para amansar a terra “teremos de ter dinheiro”, e Mortágua afirma que existe o Instituto da Reforma Agrária (IRA) para apoio financeiro e técnico. Neste plano de sequência terminamos com o tema da modernização do campo pelo trabalhador, que por hipótese, já é anunciado nos momentos iniciais do filme com o uso dos sons do motor agrícola e dos pássaros – máquina e natureza –, introduzido por montagem vertical sobre a imagem aérea da Quinta Torre Bela. Além disso, e por suposição, começa a formar-se o enredo em torno da busca dos trabalhadores pela propriedade coletiva dos meios de produção, apoio técnico e financiamento para que possa ser investido capital na cooperativa de trabalhadores. No final da cena, Wilson apela ao voto de todos sobre o acordo de cooperativa. Os trabalhadores são unânimes em afirmar o acordo de cooperativa que garante trabalho para todos, para ser encaminhado como decisão dos trabalhadores nas negociações com o proprietário D. Miguel.

Em *Mas afinal o que é documentário*, Fernão Ramos delineia certas características definidoras dos documentários, incluindo a incorporação de narração de voz, entrevistas, depoimentos, a utilização de imagens de arquivo, o envolvimento pouco frequente de atores de ofício, a ênfase única na escala de cenas e técnicas distintas, como operação de câmera portátil. Para Ramos (2008, p. 22), o “documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico.” Assim, Ramos afirma que se trata de uma narrativa contendo imagens-câmeras que transmitem afirmações e informações sobre o mundo, dando a condição de intérprete para o espectador. É responsabilidade da narrativa documental articular eficazmente essas afirmações, que têm o potencial de serem diluídas ou fragmentadas por natureza. Entre o diversificado conjunto de narrativas que envolvem o cinema, a narrativa documental destaca-se pela sua característica distintiva, dada pela sua estrutura signífica que funciona como uma ferramenta de comunicação transparente facilitando o estabelecimento de afirmações ou postulados sobre o mundo ou o eu que a narrativa representa, a

partir do seu cotejamento do ideal de verdade, também ambicionado, de forma diferente, pelo cinema ficcional, assim, ambas as formas de cinema compartilham certas estruturas e procedimentos expressivos que, segundo Teixeira:

Tanto para um como para o outro, a verdade não resultava da criação cinematográfica, não era um efeito-verdade que os processos imagético-narrativos do cinema compunham e punham em circulação no mundo, mas algo que lhes era exterior, dado de antemão e que se expunha como objeto de descoberta e revelação pelo cinema. A verdade como revelação de algo imerso na espessura, opaca ou transparente, do mundo, e a que se tinha acesso, fosse por meio de uma parafernália de artifícios do cinema ficcional, fosse pela visão límpida e direta do cinema documental. (TEIXEIRA, 2006, p. 255).

Essas “parafernalias” é que possibilitam o retoque dado ao real que só pode ser acessado por efeitos compartilhados tanto pela dimensão ficcional e documental. Assim, ambas as entidades, ficção e documentário, exibem semelhanças e particularidades em suas composições estruturais e operações de comunicação, indicando assim uma relação ou conexão potencial entre as duas. Além disso, essas duas possuem características compartilhadas que sugerem uma semelhança em seus princípios subjacentes e estruturas operacionais, destacando a possibilidade de um dialogismo ou influência compartilhada em seu desenvolvimento. Essas formas de dar retoque e acessar o real se possibilitam a partir da mobilização da gramática do cinema que oferece formas para interpretação da realidade, como expõe Comolli (2008, p. 262):

Os inocentes falarão de realidade manipulada, trucada. Mas filmar, cortar, montar - escrever, em suma - é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como “inocente” ou “pura”, a não ser que assim a fantasiemos. Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena. Acontece que o alvo dessa mise-en-scène é a realidade reapresentada apenas de maneira acessória, ela está muito mais direcionada para o espectador, interessada no funcionamento de seu olhar, no jogo de seus desejos e de suas crenças.

O papel da narrativa documental e sua posição direta é crucial na transmissão destas afirmações ao público, garantindo uma representação organizada e coerente do mundo ou de si mesmo no processo de apresentação. Existe uma dimensão artística e estética que corrobora para a construção dos efeitos de realidade embutidos nos documentários, como uma espécie de operação desconstrutiva do cinema enquanto ilusão. “Há na prática do cinema documentário uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina.” (COMOLLI,

2008, p. 20). Para Ramos (2008), o cinema documentário se caracteriza também como narrativa que carrega consigo intenções e as indexações projetadas pelo diretor na obra e que, muitas vezes, devem ser prontamente percebidas pelos espectadores. Segundo Comolli, no documentário existe uma ideia de relação direta com o objeto a ser filmado (o que não lhe é exterior), a representação do real como o retoque artístico cinematográfico, ou mesmo, com a realidade referenciada, mesmo quando sonega o seu referente. “O cineasta filma representações já em andamento, *mises-en-scène* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008, p. 85). Desse modo, segundo Guimarães e Caixeta (In: COMOLLI, 2008, p.212), o real pressiona e ronda a cena filmada. Dessa feita, o documentário suscita a invenção da realidade quanto um objeto do mundo, que produz uma inscrição verdadeira:

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas. Se o documentário não perde sua diferença para a com a ficção é justamente porque “um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente”. O real, aqui, refere-se tanto ao referente (apanhado em sua dimensão espacial e temporal) quanto à noção lacaniana. Comolli insistirá que a potência do filme documentário consiste justamente nessa sua dificuldade convertida em virtude: “O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos.” Evidentemente, se o documentário convoca o real dessa maneira, ele não desconhece o quanto toda representação é obra de linguagem e nem ignora o fato de que os signos jamais se fundem ao real, por mais intensa que seja a força acontecimental com que ele vem cindir a cena filmada. (COMOLLI, 2008, p.212)

Nesses termos, não nos interessa, de forma direta, as tensões entre o cinema ficcional e o documental, sobretudo, a partir do primado do real. Nos interessa, então, que as filmagens de *Torre Bela* e *As armas e o Povo*, na forma do documentário, tratam do acontecimento a partir do apelo realista e espetacular que nos permitiu rastrear parte do resíduo do tesouro revolucionário português, pois, os filmes na mesma medida em que documentam também ficcionalizam a revolução e suas possibilidades. Isso é possível, pois, o documentário lida de certa forma com o rastro empírico da imagem, pois foi feito como registro pensado sob o modo de relação entre quem filma e quem é filmado e, por conseguinte, por quem olha-o como acontecimento filmado com critérios da escrita e linguagem cinematográfica e suas operações específicas (montagem, trilha sonora, fotografia, etc.).

A revolução e o campo da ficção (*Non ou a Vã Glória de Mandar*)

Acerca da Revolução dos Cravos como último cenário revolucionário europeu e a questão da luta anticolonial em África, esse duplo movimento apontado por Secco e Cabreira pode ser visto no filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* (de Manoel Oliveira, 1990). Nessa película, a História de Portugal é tomada como alegoria e, com isso, ainda que se trate de uma ficção, o filme se apresenta com um toque de história monumental, movido pela capacidade narrativa dos personagens soldados – que narram e reconstituem, em uma perspectiva professoral e pedagógica, alguns dos principais episódios de guerra que o país já enfrentou, especialmente aqueles em que saiu derrotado.

Os atores, que vivem os soldados em guerra, também vivem sujeitos históricos que são apresentados em seus processos narrativos sobre os eventos históricos anteriores as guerras coloniais na África. Por exemplo, o personagem Alferes Cabrita, vivido por Luís Miguel Cintra, é também Viriato e Don João de Portugal. O personagem Soldado Manuel, vivido por Diogo Dória, é também o Guerreiro Lusitano e Primo de D. João. Já o personagem do ator Luis Lucas, o soldado Brito, é também o Guerreiro Lusitano e o Guerreiro Alcácer. Por fim, o ator Miguel Guilherme vive o Soldado Salvador e o Guerreiro Lusitano. Essas inversões se dão pelo uso de cenas em *flashback*. As disposições dos personagens se caracterizam na execução de dois tempos históricos na composição diegética do filme. Os soldados vivem o seu presente no tempo da ação do filme, mas o acessam de forma narrativa na busca por sentido de estarem numa guerra fracassada, o que os faz despertar para a História, a partir da capacidade ativa de narrar as vãs glórias de um passado português carregado de derrotas. Ou seja, o filme de Manoel Oliveira dimensiona a história política de Portugal sob a égide da alegoria da derrota.

Segundo Idelber Avelar (2003), as alegorias da derrota, em contextos pós-ditatoriais, funcionam no enfraquecimento da dimensão épica, pois indicam os índices do fracasso histórico e se propõe a interpelar o presente na condição de alegoria, se posicionando como um desvio imposto pelas ruínas de derrotas históricas não completamente simbolizadas no plano político e social. No filme *Non ou a vã glória de mandar*, isso funciona em um enredo fragmentado entre o passado e o presente, pelo qual Manoel de Oliveira criou uma reflexão

peculiar sobre a história de Portugal, trazendo como índices alegóricos as ações referentes à vã glória de mandar, da lenda de Viriato até à Guerra Colonial (tema enfático na relação passado e presente neste filme), passando por personagens como D. Afonso Henriques a batalha de Toro, o decepado D. Duarte de Almeida, a união dinástica com Castela através do casamento dos infantes Afonso e Isabel, a Ilha dos Amores de Luís de Camões, a morte do príncipe D. João, a inglória batalha histórica de Alcácer Quibir, o trágico destino de D. Sebastião e, por fim, o desfecho final nas terras africanas, no dia 25 de Abril de 1974 – data em que toda a ação do filme ocorre no presente, representando o fim do sonho português do Quinto Império.

Essa vontade interrompida é culminada na última sequência do filme, em que o Alferes Cabrita, um estudante do curso de licenciatura em História, começa a delirar em um hospital de Luanda, devido aos graves ferimentos adquiridos no front de guerra em território africano. Ismail Xavier (2013) chama isso de “percurso na tônica de uma poética do desastre”. O personagem tem sua voz embargada, quase silenciada, na medida que vai tomando altas doses de morfina e uma imagem interna a sua mente vai se formando.

No plano dos delírios resultantes da violência das dores sobre o corpo de Cabrita, a partir do cruzamento de imagens interiores versus imagens exteriores que configuram o estado de espírito do alferes, surge a imagem alegórica de um cavaleiro da Guerra de Alcácer Quibir¹⁰, sendo ele D. Sebastião, que tem a sua mão ensanguentada no centro do enquadramento, com um jorro volumoso de sangue, na medida em que sua mão está em contato direto com a lâmina dos gumes da espada. A figuração mítica do sebastianismo se faz na imagem interna da mente do alferes e, dentro dela, se transfigura a aparição do personagem histórico D. Sebastião com as mãos ensanguentadas que, por sua vez, encontra referência

10 A Batalha de Alcácer Quibir, que aconteceu em 1578, foi um confronto militar entre o Rei Dom Sebastião de Portugal e o Sultão de Marrocos. O motivo da batalha foi a preocupação de Dom Sebastião com o avanço dos muçulmanos sobre Marrocos, pois acreditava que eles poderiam tentar retornar à Península Ibérica. Dom Sebastião recebeu o apoio das tropas do Sultão Mulei Mohammed, e juntos enfrentaram as tropas lideradas por Abd al-Malik, com o suporte dos otomanos. Nesse confronto os portugueses foram derrotados e Dom Sebastião desapareceu sem maiores explicações, o que gerou especulações e alimentou o mito do Sebastianismo. Esse evento histórico é de grande importância para a cultura portuguesa, pois marcou o início desse fenômeno mítico, no qual surgiu a crença na volta do rei desaparecido para restaurar o país e consolidar a posição de um Império português. Cf.: <https://blogdabn.wordpress.com/2017/08/04/fbn-documentos-literarios-um-alvara-de-d-sebastiao-o-desejado-nos-manuscritos-da-inquisicao-de-go/>

no acontecimento externo, as gotas de sangue pingando na bolsa de transfusão e o vomito hemorrágico do soldado, fruto de uma sua hemoptise terminal, quando está prestes a morrer. Ismail Xavier vê Cabrita como o oposto de Dom Sebastião, personificando os efeitos e o padecimento da violência histórica discutida no filme:

Derramado nas várias instâncias do “Non”, esse sangue se identifica com o destino nacional trabalhado em cada momento do passado através de personificações, figuras que condensaram situações, portadoras das noções nucleares que marcam a difícil superação de um traço de identidade que o filme desenha e redesenha, mas que por fim questiona, ao figurar a passagem do domínio da vaidade, vontade de poder obstinada e arrogância, para o domínio da lealdade, da sensatez e do diálogo encarnado em Cabrita. Nesse esquema bem afinado à alegoria tipológica do cristianismo, Cabrita é o anti-Dom Sebastião que encara o seu par antitético e recolhe no seu corpo a violência sobre a qual ele próprio discorreu ao longo do filme. (XAVIER, 2013, p. 44).

A figura de D. Sebastião será retomada por Manoel de Oliveira no filme *O quinto império-ontem como hoje* (2004). O sebastianismo é carregado por uma mística da conquista interrompida que se apresenta da seguinte forma no filme de 2004:

O quinto império-ontem como hoje (2004): acompanha os momentos que antecedem a decisão tomada por D. Sebastião (interpretado por Ricardo Trêpa), em 1578, de invadir o Marrocos e, com isso, deflagrar a Batalha de Alcácer-Quibir. A narrativa do filme segue sempre em seu castelo, num clima claustrofóbico que parece sugerir a presença de uma mescla entre angústia e loucura, nos comportamentos de um rei obcecado pela glória futura. Após a derrota de Portugal nessa batalha, surge o mito do sebastianismo, que consiste na ideia de que um dia D. Sebastião retornará montado num cavalo branco para tirar Portugal do jugo de outras nações e conduzi-lo ao tão aguardado Quinto Império. (PIANCO, 2011, p. 51)

Em *Non...*, D. Sebastião, antepassado de Cabrita, não corresponde a imagem do retorno do antigo rei no cavalo branco a fim de conduzir Portugal ao Quinto Império, mas sim ao flagelo e agonia da derrota que, segundo Mariana Veiga Silva (2014, p. 84)

[se] vê a figura de Dom Sebastião, que desembainha a espada e segura-a com tal força que acaba por machucar suas mãos; o sangue d’El rei goteja pela espada no mesmo ritmo que o sangue do alferes goteja na bolsa de transfusão. Existe todo um diálogo de imagens, mas a cena toda – que tem aproximadamente 15 minutos de duração – passa-se completamente sem palavras.

Ismail Xavier (2013, p. 44) aponta que a morte de Cabrita possui um paradoxo que a faz ao mesmo tempo “heroica e vexaminosa”, pois a morte gerenciada e exposta é de um cidadão comum sem significado messiânico e que ganha significado por fazer parte de uma constelação maior, simbolizando virtudes e valores perdidos em um processo em que a morte marca o fim das obsessões nacionais evocadas pela história de Portugal durante o filme. Segundo Luís Krus (1991, p. 174), essa imagem reforça a narrativa autoflageladora e sacrificial dos soldados, constantemente, evocada nas narrativas sobre os acontecimentos referentes à história da expansão portuguesa e dos conflitos coloniais, nas cenas antes da agonia final de Cabrita. Ou seja, a evocação da História e do patrimônio cultural de Portugal é também feita no filme pelo uso referencial e poético de *Os Lusíadas* (Luís de Camões) quase de forma monumental, sobretudo na voz e no corpo de Cabrita, a quem cabe posicionar, pelo ato de narrar, o lugar do país lusitano na construção civilizatória moderna que, ao mesmo tempo, produziu cultura também construiu a barbárie sob a mesma base. Isso nos remonta a sétima tese de Walter Benjamin em *As teses sobre o conceito de história* (1940), onde o filósofo alemão aponta:

[...]Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, como um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ele deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que criaram, mas também à escravidão anônima de seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. (BENJAMIN, 2016, p. 12-13).

Essa alegoria tem um caráter dramático, a fim de indicar uma morte também simbólica de uma história oficial consonante com o autoritarismo salazarista e suas justificativas de guerra com base na história épica e desbravadora de Portugal. O sangue derramado aponta para o esvaziamento de sentido dos embates épicos e do colonialismo dado no presente da ação do filme, antes posto pela “mediação de memórias nacionais que enunciava, pela ilusão da história, o sentido de sua missão, do seu comum destino” (RAMOS, 1991, p. 173). Essa dimensão de uso da história, por parte dos soldados, se apresenta como uma espécie de compensação imaginária de cumprimento de um destino trágico que os esperava, o que se confirma na cena final do filme. Nas palavras de Rui

Ramos (1991, p. 174) “a campanha militar era feita, contra o Mundo, em nome dessa História. Talvez o facto de a ouvir ajudasse os combatentes a descobrirem o sentido, para a morte que os esperava”.

Quando a morfina não faz mais efeito, Cabrita é levado a óbito, e esse sendo registrado na data que eclodiu a Revolução dos Cravos. A imagem de registro no prontuário do alferes é vocalizada literalmente em consonância com a imagem, a palavra é tomada e dada pela voz over para escrever junto da imagem a ênfase do acontecimento. Assim, a morte do soldado simboliza a derrota de inúmeras glórias narradas e listadas por ele nas carrocerias dos caminhões de guerra nos embates coloniais. Porém, a Revolução para ele não é experiência a ser narrada, se torna um objeto exterior ao filme, na medida em que ele se encerra com a morte. A voz que antes vocalizava textos de cronistas e religiosos, agora, agoniza e se cala no dia que outro marco da história portuguesa se estabelecia longe do alcance do seu conhecimento. Sobre essa cena que aponta para o uso das formas teatrais e integração e preservação do teatro na linguagem do cinema nos filmes de Manoel de Oliveira, como já descrito por Francisco Javier Ruiz del Olmo (2023), Luíz Krus (1991, p. 172) nos aponta:

A verdade secreta... inexplicável... o sentido último... São estas as palavras que Manoel de Oliveira faz dizer ao alferes Cabrita, antes de lhe substituir a voz pelo sangue e de lhe determinar uma agonia cuidadosamente datada no dia 25 de Abril de 1974. A sequência situa-se num hospital militar anónimo, numa enfermaria ocupada por um grupo de soldados feridos, mutilados e ausentes pela dor. Apenas um deles, um rosto a que uma espessa ligadura descobre um olho atônito e perscrutador, parece consciente do momento. O grande plano que lhe capta o olhar visionário pelo sofrimento, escolhe-o como o último testemunho, como o registo e a memória final da morte do alferes, o militar-universitário, o estudante de história que, ao longo do filme, por entre as intermináveis estradas africanas, contava aos seus subordinados, aos seus soldados, coisas do passado, do país, coisas sobre Portugal. (KRUS et al., 1991, p. 172)

Figura 2 - O Olho que testemunha a História e a Morte



Cabe salientar que o plano, no qual se encontra um olho envolto de uma grande bandagem branca, apresenta-se um olhar testemunhal e partícipe que expecta a morte do alferes narrador da História de Portugal, ao mesmo passo que testemunha a derrota da guerra colonial e a impossibilidade de narrá-la em seus próprios termos, sem o auxílio monumental da História oficial. Esse olhar aponta para nós o caminho inglório da guerra colonial sobre ele próprio e Cabrita, conforme aponta Xavier (2013, p.131).

[...] o olhar sem rosto do ferido no hospital moderno que, envolto em bandagens, expressa o horror diante da morte de Cabrita; e, por fim, há as feições do próprio alferes, que acentuam o contraste entre a bonomia das preleções históricas, onde se insinuam as inclinações melancólicas do intelectual, e o momento dramático da sua agonia, que se desenha como um ajuste de contas, e de olhares, na hora da morte, longe da reflexão serena.

Com essa cena, o personagem Cabrita morre sem atribuir um sentido específico para a guerra e ao montante de histórias, de homens que desejaram fazer a guerra, em prol de Portugal, que o mesmo alferes narrou durante os tempos de combate em terras africanas. Sobre isso, Rui Ramos afirma que o destino trágico dado ao personagem, por Manoel de Oliveira, não permitiu Cabrita ver o sentido de sua própria História por morrer no Dia da Revolução dos Cravos, que simbolizou a posição histórica e aclamada acerca da iniciativa de parte das forças armadas diante de uma ditadura longeva, iniciada por Salazar, na década de 1930. Por isso, nesse caso, a história seria vã. Nas palavras de Ramos:

Enquanto desconhecermos o que se segue, nunca descobriremos o sentido do que se passa. O alferes-historiador morre no dia 25 de abril de 1974. Se tivesse sobrevivido, teria talvez descoberto um sentido na guerra (preparou a queda da ditadura, etc.). A morte fez que o que lhe aconteceu permanecesse para ele um enigma, isto é: um puro acaso, o azar de quem tentou a fortuna que rege o mundo. (RAMOS et al, 1991, p. 75)

Nesse sentido, é importante frisar que o filme de Manoel de Oliveira coloca a história em uma posição central no ecrã, o que o faz estar muito próximo daquilo que caracteriza o que chamamos de filme histórico. Segundo Alcides Freire Ramos (2002), a partir de seu diálogo crítico com Sorlin, o filme histórico é um filme de ficção, que coloca o público diante de seu patrimônio histórico de forma propositada. A história toma o centro dos debates, na medida em que ficção e história se sobrepõe, inclusive, mesmo que o filme cite e ou dialogue

com documentos e considere a consultoria de historiadores, ele se faz a partir do uso da imaginação histórica diante dos fatos constituídos, documentados e conhecidos historicamente, a fim de apresentar pelo passado questões que inquiram o presente de produção da obra.

Tínhamos visto que para P. Sorlin “todos os filmes históricos são filmes de ficção”. Ao afirmar isso, o autor queria salientar que os cineastas “até mesmo quando se baseiam sobre documentos, devem reconstruir de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostram (grifo nosso)”. “Sorlin tinha apresentado como exemplo disso a seguinte situação: cenários, móveis ou roupas, que deverão ser colocados em cena, podem ser feitos “à semelhança daqueles do período histórico representado”, se o diretor se basear “sobre textos ou quadros” de época, mas, por outro lado, “só os atores são responsáveis pelos gestos, pelas expressões e pela entonação”. Para ele, estamos, neste último caso, no campo puramente ficcional. Por isso, arremata sua argumentação, dizendo: “Ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira (grifos nossos)”. Neste ponto, Sorlin chama a nossa atenção para o fato de que o filme histórico contém dados retirados dos documentos (não-ficção = história) e, de acordo com o exemplo oferecido, imagens criadas pela imaginação dos atores (ficção = não-história). (RAMOS, 2002, p. 328).

O salto dado por Ramos (2002, p. 329), em relação a concepção de filme histórico de P. Sorlin, está quando ao analisar o filme *Os Inconfidentes* (de Joaquim Pedro Andrade, 1972), Ramos indica que mesmo com um filme entremeado de pesquisas, citações, ambientação da *mise en scène*, pode haver o impacto da imaginação no processo de interpretação da História, pois, a partir da relação forma e conteúdo, os dados históricos não se separam de maneira evidente. Segundo Ramos (2002, p. 329): “Por vezes, onde há os documentos tidos como tradicionais verificados, ao mesmo tempo, há imaginação do autor recortando e criando novos dados.”

No caso de *Non*, o desejo por história, por parte de Manoel de Oliveira, solicitou o auxílio de dois historiadores, tidos como conselheiros: Aurélio de Oliveira e o Padre João Francisco Marques, esse último especialista na produção de Padre António Vieira, o qual o *Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma* é a matéria moral posta em *Non*. Isso pode ser visto no monólogo do último combatente de Alcácer-Quibir sobre o “Non”, no qual ele diz com ênfase o texto do *Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma*, em uma situação de deflagradora derrota:

Terrível palavra é um NON. Terrível palavra é um NON. Não tem direito nem avesso. Por qualquer lado que o tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é NON! Quando a vara de Moises se converteu naquela serpente tão feroz que fugiu dela para que o não mordesse, logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O NON não é assim! Por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, o último remédio que a natureza deixou a todos os males. Não há corretivo que o mode-re, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoece. Por mais que confeiteis um NON, sempre amarga. Por mais que o doureis, sempre é de ferro.

Assim, a presença desses conselheiros se dá, na obra fílmica de Oliveira, a partir da necessidade de reafirmar uma consciência histórica e uma reflexão moral, a partir da produção literária do *cânon* português. Segundo Alessandra Zuliani (2013, p. 58), o título do filme de Oliveira tem suas raízes no “Não” disposto no sermão do Padre António Vieira e na imprecisão do *Velho do Restelo*, no *Canto IV*, de “Os Lusíadas”, postas nos termos: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça desta vaidade a quem chamamos Fama!”, no filme adaptado na frase “Vã Glória de Mandar”.

Segundo Anamaria Filizola (2010, p. 151), uma dimensão de ficcionalização da história se coloca na maneira teatralizada que os episódios históricos são apresentados no filme, bem como o aspecto do estilo realista se faz nas cenas dos soldados no espaço da guerra. Nas palavras de Filizola (2010, p. 151):

Enquanto a viagem do comboio merece um tratamento fílmico realista no que respeita ao tempo, espaço e personagens, os episódios históricos, e embora concebidos com cuidadosa reconstituição de época, principalmente na composição dos personagens, figurino e cenário, resultam numa representação mais teatral. Tal procedimento tem um efeito bastante interessante: é como se o passado mais distante não pudesse ser recuperado senão de uma forma metafórica, de uma aproximação do que foi.

Ademais, junto com a composição estilística para designar os tempos históricos, o filme aponta para a relação intrínseca entre cultura e barbárie, tendo na História o material para demonstração disso, na medida em que aponta desastres causados pela vaidade do poder e ao mesmo passo em que destaca um projeto universal para um mundo melhor sob a égide portuguesa e seu afã colonizador, sobretudo na África naquele próprio contexto do acontecimento da ação. Sobre esse processo ambíguo posto na produção da cultura, no filme, Ismail Xavier encontra a ambiguidade posta na vontade de narrar de Cabrita e o argumento do “Non” sugerido no texto de Padre Antonio Vieira, durante o período anterior a agonia do personagem:

Este é o terreno de ambiguidades em que se move o alferes: ao expressar seu descrédito no falido colonialismo, se move menos no terreno das ideias que alimentavam a oposição a Salazar e mais num terreno de generalidade humanista que ora absorve a linguagem do jesuíta, ora assume a pertinência do princípio do “Non” como ordenador da história portuguesa enquanto perdurar o messianismo imperial. Por outro lado, o filme compensa suas afinidades barrocas expressas no título e na forma como desenhava a sucessão dos desastres causados pela vaidade do poder, introduzindo na fala do alferes o senso de um movimento civilizatório cuja dimensão ascensional marca um projeto universal de criação de um mundo melhor. Nessas oscilações, pode falar de Viriato do jeito que fala (condições para entrar na história mundial) e pode insinuar o lado positivo da presença portuguesa nessa mundialização dos africanos, pois lhes oferece condições para unificar e constituir uma nação. (XAVIER, 2013, p. 141)

Na percepção de Anamaria Filizola (2010, p. 152), a perspectiva do soldado é historicista, o que faz com que ele inclua Guerra Colonial no espectro da longa duração. Segundo a autora, isso se dá, pois a Guerra Colonial é apenas um dos eventos escolhidos pelo alferes no manancial de exemplos dos seus conhecimentos monumentais da história portuguesa, a qual ele apresenta para os soldados. No discurso do alferes, ele menciona a influência e intervenção dos deuses, fazendo referência aos *Lusíadas*, no qual os deuses simbolizam a transcendência e a vontade humana. Esse simbolismo é aplicado aos destinos individuais, coletivos, nacionais e civilizacionais da história portuguesa em diferentes períodos. O afã da monumentalização da História de Portugal no filme, se apresenta na busca de minimizar o efeito prático da relação intrínseca entre cultura e barbárie. Embora essa não desapareça, segundo Xavier (2013, p. 142), é como se houvesse uma cisão entre o plano da dádiva (processo cultural de civilização efetuada pelos portugueses no mundo moderno) e o plano violento das conquistas (empresa colonial portuguesa sobre outros territórios). Cabe dimensionar, em concordância com Filizola (2010, p. 157-158), que as dádivas são postas na ideia de grandes feitos que estetizam o uso de *Os Lusíadas* no filme, a partir da estetização de um inventário das conquistas e navegações ultramarinas no qual se apresenta o engrandecimento acrítico de Portugal: “eis o melhor da história, literatura, o contato com outras civilizações como troca, como conquistas compartilháveis, como mar-oceano, e não como tomada, seja de territórios seja de gentes” (FILIZOLA, 2010, p. 157).

Na sequência da Ilha dos Amores, segundo a autora, é onde se concentra no filme a simbolização dessa ideia de destino, porém essa é tomada para fora da ação do filme e da suspensão da História factual, objeto da narração de Cabrita, mas se apresenta na construção poética e teatral do poema de Luís de Camões,

em que os deuses e humanos celebram o cumprimento da missão civilizatória esperada de Portugal:

O episódio escolhido para simbolizar essa missão cumprida se encontra fora da História, mas está no poema: trata-se do prêmio recebido pelos portugueses dos deuses: o descanso na Ilha dos Amores, preparada por Cupido a mando de Vênus. Surgida dentre um nevoeiro, a Ilha se oferece aos valentes marinheiros, fatigados depois de cumprirem com o que estava previsto e destinado à pátria, como um banquete, para o corpo e o espírito, de abundância de frutos e amor das ninfas. Os *putti* flecham a todos, Tétis mostra, ao Gama, Vênus, que desce sentada numa concha segura por três cisnes. A Máquina do Mundo, presente no discurso do alferes, não aparece na representação fílmica da sua narrativa.

Dessa feita, ao se fazer com base no enaltecimento do documento de cultura, o filme de Manoel de Oliveira acaba, em certa medida, por obliterar os efeitos e resultados dessa “missão civilizatória” que produziu um “círculo que se iniciou em 1578”, carregado de violência, do qual Cabrita seria tributário no filme dando seu o suspiro final e pagando com a própria morte (XAVIER, 2013, p. 141). Assim, a Revolução dos Cravos no filme seria um desvio desse círculo, pois indica a derrota da Guerra Colonial e a vitória da qual o alferes participou, mas não pôde ver acontecer. Por conseguinte, o destino e a missão se tornam trágicos e vinculados a construção monumental da alegoria da derrota que indica o fim no *continuum* de uma longa duração remetida durante todo o filme. Cabrita é posto como o último mártir da “Estação da Paixão portuguesa” (XAVIER, 2013, p. 130). Por isso que a revolução é o marcador da morte e a questão colonial em África é recalcada no filme. Segundo Xavier (2013, p. 134),

a questão específica da África permanece, em verdade, recalcada no filme, seja nos seus aspectos mais recentes (anos 1970), seja em sua história geral, pois a recapitulação do passado em grande escala elide toda a questão da colonização na África, a escravidão e o tráfico negreiro, experiência de que Portugal manteve o controle entre os séculos XVI e XIX, enriquecendo senhores do comércio e o Estado num período que é posterior ao que os flashbacks põe em cena, concentrados que estão nas refregas da península Ibérica e na luta contra os mouros, sendo a derrota de 1578 seu último e mais dramático episódio, referência a partir da qual se faz o salto para 1974.

Assim, percebemos que o processo de monumentalização produz uma seleção violenta no ensejo de construir e consolidar uma tradição cultural e histórica, produzindo escombros que encobrem determinados agentes e seus respectivos pontos de vista sobre os acontecimentos, bem como induz a hierarquia e as posições no jogo da enunciação do filme. Ismail Xavier (2013, p. 131) aponta que, para a produção de presença da monumental missão civilizatória portuguesa, o negro e o continente africano são tornados ausentes na relação passado e presente produzida no filme. O crítico demonstra isso, quando analisa que os negros estão ausentes nos *flashbacks* (das lutas inglórias e integrante das missões dos portugueses) e só são vistos como combatentes à distância

no momento de desenlace, quando Cabrita é violentamente atingido. Nas cenas de guerra, o interesse da câmera está concentrado na ação e no destino dos protagonistas portugueses, deixando os negros em segundo plano. Temos como exceção, apenas a figura de violência mais impactante, produtora de grande horror, que se dá quando negro africano é ferido violentamente, ao aparecer em cena correndo e gritando, segurando o ventre dilacerado e com suas vísceras na mão. Assim, a posição e as lutas anticoloniais dos africanos se apresentam como um subentendido, para não dizer um interdito no filme. A opção de Manoel de Oliveira está intensamente voltada para o outro lado, a partir do argumento sobre a negatividade do “Non”, o diretor incide em representar a absorção poética da derrota, do desastre e do fracasso e a interrupção do sonho imperial e histórico almejado por Portugal, tendo em 25 de abril de 1974 o banho de “água fria” numa vontade remontada a séculos. Assim, o povo, os negros africanos, a ação dos “capitães de abril”, os trabalhadores etc., não coincidiram com a mobilização monumental da História Portuguesa optada por Oliveira, para os fins da construção do seu filme de ficção histórica, diferentemente, por exemplo, dos filmes documentais supracitados, mesmo considerando as especificidades das intenções e linguagem utilizadas por cada um deles.

Do povo à vã glória revolucionária: apontamentos acerca das representações fílmicas da Revolução dos Cravos

Apesar de diferentes gêneros trabalhados entre os filmes escolhidos para serem analisados ao longo do artigo, onde cada um explora a sua representação acerca da Revolução dos Cravos, faz-se necessário apontar algumas considerações sobre as películas elencadas.

Nos documentários *Torre Bela* (1977) e *As Armas do Povo* (1975), cujos eixos centrais refletem nos camponeses e trabalhadores durante o processo revolucionário, abordam um tom muito mais efervescente diante da ruptura das políticas salazaristas.

Diante de um regime que durou mais de quarenta anos, mesmo após a ausência da figura política de Salazar em 1968, o então presidente de Portugal, Américo Thomaz, deu continuidade à ditadura no país até 1974, momento da eclosão da Revolução dos Cravos. Tal denominação foi de um acontecimento

esperançoso para os tempos sombrios até então: uma popular oferece um cravo vermelho para um soldado, que posteriormente, este o coloca em seu fuzil. Nas palavras de Cláudio de Farias Augusto (2012, p. 22),

a partir daquele momento existiriam, ali, novas perspectivas de vida; um futuro com uma orientação política mais à esquerda – esperança, aliás, cultivada há tempos por uma parte considerável dos revolucionários e almejada pela sociedade recém-liberta do jugo ditatorial.

Este período marca a população portuguesa como um caminho inverso à ditadura e na direção da democracia pluripartidária e dos avanços das ideias políticas de inclinações socialistas. Destarte, os documentários *Torre Bela* e *As Armas do Povo* representam esse otimismo presente em Portugal durante o processo revolucionário no início dos anos de 1970.

Após a Revolução dos Cravos, Portugal nomeou através da Comissão Coordenadora do Movimento das Forças Armadas (MFA), o general Spínola e Costa Gomes.¹¹ Mesmo com a volta dos exilados políticos e com uma Constituição Democrática, Portugal ainda enfrentava problemas de instabilidade econômica e questões relativas a políticas de imigração. Em 1986, Portugal decide entrar na Comunidade Econômica Europeia – posteriormente rebatizada de União Europeia, em 2007 – cuja tentativa era buscar uma recolocação sociopolítica entre os principais países europeus, após muitos anos de isolamento e de sanha colonial.

Dessa forma, sobretudo na década de 1980, o clima que antes era de festividade pelas promessas democráticas e reconstrutivas de Portugal, materializa-se ao sentimento de desilusão entre a população:

A cada aniversário da Revolução, pode-se constatar, no geral, uma desilusão angustiada tanto por parte dos que a fizeram e dos que a viveram quanto por parte de algumas das atuais forças políticas institucionalizadas e da população mais jovem. A experiência democrática não trouxe, por si só, a necessária alavancagem do setor econômico, já que o país ocupa um desconfortável segundo lugar dentre as economias mais frágeis da zona do euro – situando-se abaixo apenas da Grécia. Desilusão assombrada pela sensação de que, ironicamente, foi implantada uma ditadura econômico-financeira pela União Europeia para o favorecimento de certos países-membros que, desde outrora e de uma forma ou de outra, sempre estiveram no comando do mundo – e que também colonizaram implacavelmente a África. (AUGUSTO, 2012, p. 170 – 171).

11 O militar Antônio de Spínola, eleito em março de 1974, mas que em pouco mais de seis meses renuncia o cargo após as constantes pressões dos grupos conservadores. Consequentemente, o militar Francisco da Costa Gomes assume a presidência pelos próximos dois anos. Após o sufrágio universal, ocorrido em 1976, o militar Antônio Ramalho Eanes assume o posto por uma década. In: AUGUSTO, Cláudio de Farias. *A revolução Portuguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Por isso, os documentários no calor dos acontecimentos apontavam para as possibilidades do tesouro revolucionário que, nas décadas subsequentes, se tornava perdido. Não obstante, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, lançado em 1990, explora uma concepção menos otimista do processo revolucionário. Conforme já dito, o diretor Manoel de Oliveira teve os primeiros lampejos sobre o filme ainda em 1970. Entretanto, após um período significativo de distanciamento dos acontecimentos de 1974, o clima já não é de festividade como os abordados pelos documentários aqui trabalhados.

Rememorando o imperialismo português do passado, sobretudo com a figura mítica de Dom Sebastião, Oliveira dirige uma trama com um olhar irônico sobre as glórias vividas em tempos mais distantes. Uma das cenas do filme enfatiza as grandes navegações portuguesas como um dos maiores legados do país, segundo o diálogo entre Soldado Brito e Alferes Cabrita.

Soldado Brito: Os descobrimentos do século XV são então a nossa maior dádiva ao mundo?

Alferes Cabrita: Não é sem motivo que Luís de Camões dá prémio aos nossos navegadores “os deuses faz descer ao vil terreno e os humanos subir ao céu sereno.”

Sob a ótica salazarista, rememorar com saudosismo às glórias imperialistas do país, além de enaltecer a figura mítica de Dom Sebastião, eram práticas comuns do período pré-revolucionário, conforme aponta a historiadora Maria Luisa de Almeida Pasckes (1985, p.86).

Antes disso, a sociedade portuguesa foi contaminada pelo passado épico da nação das grandes descobertas marítimas. O salazarismo difundiu a “grande missão histórica” que Portugal tinha a cumprir, sobretudo nas colônias africanas. Aliás, não foi a partir daí que estava assentada a ideia de “Comunidade Lusitana”? Ora, com isto Salazar suscitou nos espíritos portugueses o mito do sebastianismo: a salvação nacional passava pela preservação de todas as raças e credos (desviando novamente o conflito de classes sociais).

D. Sebastião também aparece de maneira ingloria ao longo de *Non*, pois se desconstrói a imagem do mito, além de buscar explicações de cunho pessoal para justificar a derrota de Alcácer-Quibir, como fica visível em uma fala do Alferes Cabrita.

Alferes Cabrita: É o senhor da sua vontade e todos que recomendam prudência, o rei

taxa de covardes. Era assim impetuoso nosso rei D. Sebastião. Dizem que sofriam de um corrimento, doença chamada gonorreia. E até culpavam disso o seu temperamento voluntarioso e irascível. Mas a verdade é que era esse o seu caráter. Quando um renegado português veio dar fé do ocorrido no arraial mouro, e dar-lhe conselhos vantajoso, o rei mandou correr com ele. O nosso D. Sebastião só queria glória. Glória sem contradita, glória ganha a peito descoberto, sem ardis de tática, nem espécie alguma de manha no combater.

O soldado, neste momento, se vale da deformação do mito glorioso, quase de forma grotesca. As imagens de batalha de Alcácer-Quibir em *Non*, também revela essa face pouco lisonjeira dada ao mito do sebastianismo. As sequências são confusas, com planos abertos, sem recorrer à velocidade ou diversidade de ângulos tão comuns em filmes sobre guerras, uma vez que “o espetáculo aqui é mais para o patético, com uma trilha predominantemente árabe para mostrar os 24 mil combatentes do lado lusos cercados pelos 87 mil (mais 25 mil atiradores) mouros”. (CONTRERA, 2012, p.68-69). A monumentalização da História, dessa feita, se dá forma carnavalizada.

Vale ressaltar que na filmografia de Manoel de Oliveira, que a ironia do saudosismo do império português também aparece em outra obra. Em *Filme Falado*, lançado em 2003, temos alguns pontos muito próximos à estrutura de *Non*. Ambos os protagonistas ocupavam a função de narradores e historiadores que explicam os grandes momentos europeus do passado, com destaque para os feitos de Portugal. A morte dos dois personagens também se torna inevitável perante à trama:

A morte das duas portuguesas no final de *Um Filme Falado* relaciona uma alegoria ligada a certos eventos do século XVI, [...] a outros (fictícios) de 2001, com a morte da protagonista Maria Joana e a sua mãe na explosão do navio. Em Oliveira, teleologicamente portanto, há uma ligação do Portugal do século XVI com a Revolução dos Cravos (*Non*) e com a morte da história e do futuro desse Portugal parte de uma União Europeia que não o reconhece muito bem (*Um Filme Falado*). (CONTRERA, 2013, p. 7)

Portanto, temos aqui não só a distinção de gêneros fílmicos de dois documentários e um filme de ficção. Temos diferentes percepções acerca do processo revolucionário: ora no calor dos acontecimentos, ora com um certo distanciamento temporal. Assim, as películas referenciadas representam exposições de mentalidades, que vai desde agentes revolucionários até a das lembranças saudosistas, porém decadentes, de um Portugal que não existe mais.

Referências

ABREU, Georgina. Torre Bela e a utopia louca de uma vida melhor – dois estudos transculturais. **Diacrítica – revista do centro de estudos humanísticos**, n.28/2, p.49-61, Portugal Universidade do Minho – Centro de Estudos, 2014.

ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUGUSTO, Cláudio de Faria. **A Revolução Portuguesa**. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

AVARES, Nathália Ourives. **A “Revolução” dos Cravos e a narrativa cinematográfica: as armas e o povo, 1975 e Capitães de Abril (2000)**. 2023. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Curso de História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARBOSA, Allan Jones Araújo. **Cinema documentário: uma verdade (in) conveniente**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação-Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

BENJAMIN, W. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CABREIRA, Pamela Peres. Revolução dos Cravos e a democratização no Portugal contemporâneo (1973-1975). **Revista de História da UEG**, v. 8, n. 1, p. e811916-e811916, 2019.

CAXIETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário provisoriamente. COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CONTRERA, Ximena Isabel Leon. **Um Filme Falado e Non, ou a vã glória de mandar, o mito do Encoberto, messianismos sebasticos e muçulmanos e análise de um filme**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

CONTRERA, Ximena Isabel Leon. **Um filme falado: a História e o Mediterrâneo na obra de Manoel de Oliveira**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

COSTA, José Filipe. Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela. **Arquivos da memória – Antropologia, Arte e Imagem**, n. 5, p. 166-191, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

FABIÃO; Carlos; KRUS, Luís; RAMOS, Rui. “A visão do passado em *Non, ou a Vã Glória de*

Mandar de Manoel de Oliveira". **Penélope. Fazer e desfazer a História**, n. 6, p.171-175, Lisboa: 1991.

FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. **Videogramas de uma revolução**: o acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HKRC> Acesso em: 20 de março de 2024.

FERNANDES, Antônio Batista. Entre a revolução e seu tesouro perdido: breves considerações acerca do pensamento de Hannah Arendt. **Revista Reflexões**. Fortaleza-CE. **Ano**, v. 5, p. 134, 2016. Disponível em: <https://revistareflexoes.com.br/artigos/entre-a-revolucao-e-seu-tesouro-perdido-breves-consideracoes-acerca-do-pensamento-de-hannah-arendt/> Acessado em: 20 de maio de 2024.

FIGUEIREDO, Vilma. **Autoritarismo e Eros**: uma viagem à União Soviética. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

HARLAN, Thomas; BRANCO, Paulo; DANEY, Serge; GIRAD, Thérèse. Torre Bele. In: **Follas do cineclube** - Festa do 23º aniversário do Cineclube de Compostela, n.26, 24 de abril de 2013. Disponível em: <https://cineclubedecompostela.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/25-04-13-harlan.pdf> Acessado em 29 de abril de 2024.

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

LEMIÈRE, Jacques. Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974. **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, v. 80, n. 1, p. 48-60, 2005. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065 Acesso em: 22 de abril de 2024.

MARTORANO, L. C. Conselhismo e democracia. *Crítica Marxista*, v. 16, n. 28, p. 15-33, 30 maio 2009.

MATOS, Mario. Colóquio comemorativo dos 40 anos do 25 de Abril. **Diacrítica - revista do centro de estudos humanísticos**, n.28/2, p.11-15, Portugal Universidade do Minho - Centro de Estudos, 2014.

OLMO, Francisco Javier Ruiz del; CANTOS-CEBALLOS, Antonio. Manoel de Oliveira e a reconciliação entre teatro e cinema: formas e recursos para a preservação audiovisual do teatro em seus filmes. **Studies in European Cinema**, 1-11. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17411548.2023.2184496> Acesso em 20 de maio de 2024.

PANNEKOEK, Antón et al. **La Contre-révolution bureaucratique**. Paris: UGE, 1973.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. **A Ditadura Salazarista**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PIANCO, Wiliam. O SEBASTIANISMO SOB A ÓTICA OLIVEIRIANA. **Revista Desassossego**, n. 6, p. 50-58, 2011.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.
FILIZOLA, Anamaria.. Fantasias sebásticas de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 147-163.

RFI. "Revolução dos Cravos": **a libertação das vozes e da utopia**"(Podcast). 18min 35s. Liboa: RTI, 26 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/programas/revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/podcast>

SANTOS, Alexandra Sofia Miranda dos. **O tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades| um estudo do documentário Torre Bela (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975)**. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SECCO, Lincoln. A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 47, p. 365-376, São Paulo: PUC, 2013.

SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira da. **O cinema de Manoel de Oliveira**: um caso singular. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

SUARÉZ, Miguel Angel Pérez. **Abaixo a exploração capitalista!** comissões de trabalhadores e luta operária na revolução portuguesa (1974-1975). Livraria Tigre de Papel, 2023.

TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. In: MASCARELLO. F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 253-288.

XAVIER, Ismail. A morte do Alferes Cabrita e a paixão portuguesa. **Novos estudos CEBRAP**, n.97, p. 129-147, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-3300201300030000> Acessado em 10 junho de 2024.

ZULIANI, Alessandra. A construção dialógica de Non ou a Vã Glória de Mandar. In: LOPES. Frederico; PEREIRA, Catarina. (orgs.). **Filmes Falados**: Cinema em português, V Jornadas. Covilhã: Livros LabCom, 2013, pp 57-73.

A Política Entre-As-Mulheres e a construção do espaço público em Garotas do Abc (2003), de Carlos Reichenbach

The politics Between-Women and the construction of public space in Garotas do Abc (2003), by Carlos Reichenbach

Felipe Biguinatti Carias¹

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

 <http://lattes.cnpq.br/0050134969631779>

Recebido em: 03 de setembro de 2024.

Revisão final: 24 de novembro de 2024.

Aprovado em: 10 de janeiro de 2025.

 <http://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21885>

RESUMO: A vitória de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002 interrompeu o pacto sócio-político brasileiro, tal acontecimento produziu um ressentimento na classe média reacionária. Carlos Reichenbach, no filme Garotas do ABC (2003), elabora esse conflito simbólico por meio da vida das operárias da indústria têxtil Mazini. Diante disso, esta pesquisa analisou a obra a partir do conceito de esfera pública para Hannah Arendt e Roberto Da Matta, bem como o ressentimento segundo Maria Rita Kehl.

ABSTRACT: The victory of Luiz Inácio Lula da Silva in 2002 interrupted the Brazilian socio-political pact, this event produced resentment among the reactionary middle class. Carlos Reichenbach, in the film Garotas do ABC (2003), elaborates on this symbolic conflict through the lives of the workers at the Mazini textile factory. Accordingly, this research analyzed the film through the concept of the public sphere as discussed by Hannah Arendt and Roberto Da Matta, as well as resentment according to Maria Rita Kehl.

Palavras-chave: cinema nacional, esfera pública, violência, atmosfera.

Key words: national cinema, public sphere, violence, atmosphere.

¹ Licenciado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre e doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da mesma universidade. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Linguagens e Cultura (GEPEHLC). Tem experiência na área de História e cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: Crítica Cinematográfica; Estética da Recepção e História do Cinema Brasileiro. E-mail: felip.ufmt@gmail.com

INTRODUÇÃO

Após a redemocratização, a democracia política (Ulysses Guimarães) e a democracia social (Luiz Inácio Lula da Silva) estavam cindidas nas eleições de 1989. A primeira possuía o apoio institucional, mas pouco diálogo com o povo. A segunda, apesar da aceitabilidade popular, não apresentava um bom desempenho na articulação política institucional. Ulysses Guimarães, principal nome do centro liberal, acumulou apenas 6% dos votos. Luiz Inácio Lula da Silva, representante da esquerda, acumulou 47% dos votos válidos no segundo turno, número insuficiente para derrotar os 53% dos votos válidos de Fernando Collor. Diante da derrota, o Partido dos Trabalhadores (PT) alterou a estratégia do purismo para a estratégia da conciliação com o intuito de sanar as limitações da democracia social. Nas eleições de 2002, o partido conseguiu efetivar a aliança e alçou Lula à cadeira presidencial. Todavia, a modificação institucional desestabilizou, em certa medida, o projeto político neoliberal iniciado por Collor que suplantava a esfera pública em nome da esfera privada. Alteração capaz de reacender pensamentos reacionários integralistas e neonazistas na sociedade brasileira, evidenciando que a transição institucional não representou necessariamente uma mudança simbólica.

Aberta a sucessão presidencial de 1989, quando os partidos de esquerda apresentaram candidaturas próprias, o candidato do centro, Ulysses Guimarães, principal nome dos liberais da tradição republicana, se vê reduzido a 6% dos votos, e, em que pese o bom desempenho eleitoral da esquerda, a direita vence com Collor, imprimindo um desfecho inesperado para a transição. A ruptura não vinha, pois, pela esquerda, mas pelo lado oposto. O discurso de posse de Collor, em 15 de março de 1990, uma orgulhosa declaração de princípios do ideário neoliberal, significava que o coroamento da transição teria como seu momento conclusivo uma clara ruptura com a tradição republicana e com o tipo de valorização da esfera pública que ela representava. A transição que, na interpretação da direita, até então se limitara à reconquista da liberdade política, teria chegado, afinal, ao seu término, com a instauração da “mais ampla e efetiva liberdade econômica” que seu governo viria a implementar. Desde já, a categoria ruptura passa ser a palavra-chave da direita. Já eleito, às vésperas de assumir a Presidência da República, Fernando Henrique Cardoso, em seu discurso de despedida do Senado, em linha de continuidade com aquela declaração de Collor, decretava o fim da era Vargas. Nesses dois momentos a mesma intenção: o processo de transição se fecharia com a primazia do privado sobre o público, dissociado, de vez, do seu impulso original, onde esteve presente a tentativa de combinar os ideais da democracia política com os da democracia social. (VIANA, 2000, p, 19 – 0)

Com o objetivo de elaborar o impacto simbólico da redemocratização, principalmente após a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, analisaremos a obra

Garotas do ABC (2003), de Carlos Reichenbach à luz do sentimento político da época, dando ênfase no conflito entre esfera pública, acepção de Hannah Arendt, e mandonismo patriarcal brasileiro, esfera privada. A antropologia comparativa de Roberto Da Matta será fundamental para articular os efeitos do deslocamento do eixo do poder político. A pesquisa parte de duas perguntas iniciais: Qual a concepção de esfera pública mobilizada durante a redemocratização e como a classe média brasileira se mobilizou para destruir o desenvolvimento incipiente dessa esfera pública?

O projeto inicial de Reichenbach era criar dois longas-metragens narrando um clube operário e uma indústria têxtil no ABC Paulista. Diante do grande volume de material, modificou a proposta para seis filmes, tendo *Garotas do ABC* como o primeiro com o título inicial *Aurélia Schwarzenega*. O projeto não obteve o desenvolvimento esperado, o que levou a produção de um único filme com a sintetização das histórias em *Garotas do ABC*.

Como Aurélia é a base inicial do filme, ela recebeu uma centralidade maior do que as outras personagens. O nome e a estrutura carregam as contradições dos anos 2000, um período de forte marcação identitária para a população negra, mas, ao mesmo tempo, saturada pela influência cinematográfica estadunidense devido ao fechamento da Embrafilme e o fortalecimento das distribuidoras *majors*² no Brasil. Tal contradição é exibida no jogo entre afirmação e ausência de identidade na cena de abertura. No mesmo instante em que Aurélia define o seu gosto pessoal por Schwarzenegger ao dançar nua em seu quarto saturado de posteres do ator, ela exibe uma ausência de identidade ao não refletir sua

2 “As *majors* são as grandes distribuidoras internacionais, por exemplo, Miramax (distribuidora do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund); Universal Pictures, Warner Bros, Walt Disney etc. Todavia, é importante destacar que a relação entre o cinema nacional e as *majors* não é uma interação neutra. De acordo com artigo 3º da Lei do Audiovisual, as *majors* possuem o controle da distribuição dos filmes brasileiros. Bruno Wainer (ex-membro da distribuidora Lumière e fundador da distribuidora nacional Downtown Filmes (2005), faz o seguinte comentário sobre a presença das *majors* no Brasil em entrevista ao Franthiesco Ballerini. “**Ao mesmo tempo, as distribuidoras internacionais no Brasil têm a dúvida e inusitada missão de garantir a bilheteria dos filmes nacionais e dos filmes de Hollywood. Explique de que forma esse delicado trabalho é feito, em termos logísticos, todas as semanas.** A Lei do Audiovisual, que criou o artigo 3º e com isso entregou às distribuidoras *majors* o controle da distribuição dos filmes brasileiros mais competitivos, foi o que foi possível criar nos anos 1990, visto que naquela época não havia muita opção e ninguém aceitaria a criação de uma nova Embrafilme. Observando a estratégia das *majors* em relação ao filme brasileiro, noto que elas se comprometem com um número muito baixo de filmes nacionais por ano, no máximo meia dúzia. Assim podem buscar uma acomodação de datas que não perturbe o lançamento do seu produto prioritário, o *blockbuster* estrangeiro.” (BALLERINI Apud CARIAS, 2023, p. 19).

imagem no espelho, mas apenas fotografias do astro.

A ausência de identidade da personagem, pelo menos inicialmente, é importante para compreendermos a obra na sua completude, principalmente no que diz respeito a presença dos neonazistas no filme. Diante do vazio identitário nacional, cabe aos fascistas tentarem preencher a falta com o imaginário integralista da década de 1930. Somente quando Aurélia se encontra como indivíduo, reflexão que ocorre no espaço público ao compartilhar os problemas com as suas amigas, que os fascistas, um deles é Fábio, seu namorado, perdem força e mobilização social.

A obra é organizada por essa dinâmica, de um lado a esfera pública produzida no tempo livre das operárias, tanto dentro quanto fora da fábrica de tecelagem Mazini. Do outro, o pensamento xenófobo e excludente dos brancos. Cabe destacar que não há um sentido prévio na esfera pública, elas conversam de tudo, de casamento e sexo a religiosidade e exploração no trabalho. Em alguns momentos as ofensas e brigas são inevitáveis, porém, resolvidas no próprio espaço. Em certa altura do filme, Lucineide (Fernanda Carvalho Leite) começa a implicar com todas as meninas no refeitório, mas é com Indalécia (Viviane Porto) que a briga se eleva. Ambas se acusam de usuárias de drogas (cocaína e maconha), Indalécia não suporta as ofensas e quebra um prato na cabeça de Lucineide. O sangramento é expressivo, mas sem muita gravidade. O que marca nessa cena é a preocupação de todas, apesar das desavenças, com o bem-estar de Lucineide. A operária Paula, responsável por “cuidar” de todas as operárias, solicita que Lucineide peça desculpas para Indalécia. As duas fazem as pazes no vestiário da fábrica de ambiente iluminado. Logo em seguida a cena é cortada para um local fúnebre com dois esqueletos em meio a terra. Há uma explosão e visualizamos diversos operários masculinos trabalhando na pedreira do pai de Salesiano. O personagem Salesiano aparece e afirma ver uma cena linda onde “os “putos” trabalham para o seu futuro”. O contraste entre espaço democrático iluminado e local cinzento da pedreira sintetiza os conflitos políticos elaborados pelo filme.

A ala neonazista é representada pelos personagens Salesiano de Carvalho (Selton Mello); Fábio (Fernando Pavão); Ruggero (Fábio Ferreira Dias), Alemão (Milhem Cortaz) e Nicanor (Eduardo Sofiati). O grupo não suporta a liberdade e autonomia das mulheres, localiza nelas e nos imigrantes o inimigo interno para

justificar o fortalecimento da dominação e exploração³. Do ponto de vista da tradição ocidental, seria o que Hannah Arendt argumenta sobre a substituição da política pela História. Tendo em vista que a política possui duas características, a liberdade do ser humano de recomeçar e a possibilidade de dialogar entre os iguais no espaço público, no qual para os gregos era a Ágora na *polis*. Para suprimir a política, o Ocidente retirou o diálogo entre os iguais e fortaleceu a lógica da História progressiva como a única maneira possível de movimentação social. Dentro da História progressiva, há os mais avançados e os menos avançados temporalmente.

A filosofia tem duas boas razões para não se limitar a apenas encontrar o lugar onde surge a política. A primeira é:

a) *Zoon politikon*: como se *no* homem houvesse algo político que pertencesse à sua essência – conceito que não procede; o homem é *a-político*. A política surge no *entre-os-homens*; portanto, totalmente *fora dos* homens. Por conseguinte, não existe nenhuma substância política original. A política surge no intra-espço e se estabelece como relação. Hobbes compreendeu isso.

b) A concepção monoteísta de Deus, em cuja imagem o homem deve ter sido criado. Daí só pode haver o homem, e os homens tornam-se sua repetição mais ou menos bem-sucedida. O homem, criado à imagem da solidão de Deus, serve de base ao *state of nature as a war of all Against all*, de Hobbes. É a religião de cada um contra todos os outros, odiados porque existem sem sentido – sem sentido exclusivamente para o homem criado à imagem da solidão de Deus. (ARENDT, 2022, p. 23 – 4).

Hannah Arendt conclui que a solução criada pelo Ocidente diante da ausência da política foi a projeção de uma História universal, lugar capaz de produzir uma história linear ao dissolver a pluralidade dos homens em um indivíduo-homem.

Do ponto de vista metodológico, a obra será interpretada a partir do conceito de cinema e ideologia para Jean Patrick Lebel, e atmosfera e *stimmung* de acordo com Hans Ulrich Gumbrecht. A proposta de Lebel é estabelecer uma interpretação dos signos colocados em circulação e a ruptura com qualquer essencialismo técnico ou narrativo como processo de historicização da obra. Diferente da teoria

3 Vladimir Safatle, no livro “O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo”, aponta como o Estado hobbesiano, base teórica para formação do Estado moderno, utilizou-se do afeto medo para exercer a coesão social. E, para a efetivação do medo, é necessário a criação de um inimigo interno para justificar o monopólio da violência. Tal concepção de Estado estrutura-se entre a “norma” e os “anormais”, sendo que a norma sempre tem o monopólio da força para a “proteção” da sua identidade. “Pois, se, de todas as paixões, a que sustenta mais eficazmente o respeito às leis é o medo, então deveríamos começar por nos perguntar como ele é produzido, como ele é continuamente mobilizado. De forma mais precisa, como se produz a transformação do medo contínuo da morte violenta, da despossessão dos bens, da invasão da privacidade, do desrespeito à integridade de meus predicados em motor de coesão social. (SAFATLE, 2018, p. 16 – 7).

“desconstrucionista” da “natureza” ideológica do aparelho técnico⁴, comum à revista francesa *Cinéthique*, e da noção ideológica das formas de representação, da revista *Cahiers du Cinéma*⁵. Enquanto forma de compreensão do espaço de experiência⁶, Gumbrecht contribui ao deslocar a linguagem da condição de representação para produção de presença. Para Gumbrecht, toda linguagem carrega a presença do tempo, e ao passo que o espectador entra em contato com

4 Estamos de acordo com a crítica feita por Ismail Xavier ao Lebel no livro “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência”, o autor apresenta uma visão ingênua sobre os instrumentos técnicos produzidos pela ciência, defendendo uma neutralidade técnica. Segundo Xavier. “O exemplo mais nítido desta discussão é fornecido pela crítica de Lebel à tese de *Cinéthique* sobre os efeitos ideológicos do aparelho de base. Para Lebel, a câmera e o equipamento cinematográfico são produtos da ciência e da técnica, sendo neutros do ponto de vista ideológico. (XAVIER, 2005, p. 156).

5 Lebel aponta a seguinte crítica às revistas. “Depois desta longa volta, parece-nos que nenhuma forma cinematográfica – quer seja ao nível da <<desconstrução>>, do cinema directo, da montagem ou da <<realização>> em geral – pode *pretender ter significado em si mesma*.

Mas, se é verdade que nenhuma destas formas ou processos estilísticos transmite um <<sentido>> unívoco e privilegiado (dado uma vez para sempre), não é menos verdade que a *significação* (ou efeito ideológico) *só se manifesta no cinema através das formas*.

O erro está em proceder de uma maneira fixista para com estas duas realidades, uma vez que elas não estão separadas uma da outra mas unidas numa relação dialéctica.

Com efeito, podemos agora dizer, como conclusão deste assunto, que *estes processos ou figuras de estilo só adquirem sentido devido à sua posição relacional em função do conjunto dos elementos que formam o filme, tanto ao nível ideológico como estrutural. O efeito ideológico de cada forma provém do lugar que ocupa na estrutura do filme, ao mesmo tempo que o efeito ideológico desta estrutura é a resultante dos efeitos ideológicos das diferentes formas que a compõem. A importância relativa de cada elemento em relação aos outros e em relação à estrutura do conjunto varia sensivelmente segundo um jogo de determinações e de sobredeterminações que formam uma rede de mediações extremamente complexa, através da qual tem interesse seguir o caminho do <<sentido>> de cada filme.*” (LEBEL, 1989, p. 83 – 4. grifo do autor).

6 Espaço de experiência na acepção de Koselleck. Para o autor, a linguagem produz um sentido temporal capaz de projetar um horizonte de expectativa. A reflexão cumpre o papel de romper com o idealismo ou com a meta história, trazendo materialidade para o exercício analítico. Todo o imaginário do futuro é produto da relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Koselleck faz a seguinte afirmação. “Evidentemente, o que esperamos para o futuro é delimitado de maneira diferente daquilo que experimentamos no passado. Expectativas cultivadas podem ser ultrapassadas; experiências realizadas, no entanto, são colecionadas. Por isso, o espaço de experiência e o horizonte de expectativas não podem ser remetidos um ao outro de forma estática. Eles constituem uma diferença temporal no presente, entrelaçando o passado e o futuro de modo desigual. Com isso, teríamos definido uma característica do tempo histórico que, ao mesmo tempo, pode indicar mutabilidade.” (KOSELLECK, 2014, p. 308). A premissa teórica do autor contribui na interpretação tanto das garotas do filme, quanto dos neonazistas em relação às expectativas sobre a recém democracia.

essa linguagem, ele sente a ambiência ou *stimmung* do tempo⁷.

Diante disso, analisaremos como Reichenbach elabora, a partir da intimidade das garotas do ABC, a importância da liberdade de circulação no espaço urbano como estímulo da política *entre-os-homens*. E como os neonazistas, adoradores de Richard Wagner e odiosos da população nordestina, promovem o imaginário da História e do homem único para justificar a sua suposta superioridade.

RESSENTIMENTO E VIOLÊNCIA NA CLASSE MÉDIA

O ressentimento, enquanto sentimento da época, é articulado na obra por meio do fundo e da forma. A contraposição entre os espaços dos grupos expõe essa dinâmica. Enquanto na ala democrática não há uma liderança central e o espaço público, seja na fábrica, na rua ou no Clube Democrático, é iluminado e filmado em plano aberto; no grupo neonazista a liderança está no Salesiano e o espaço de filmagem, bar Bilhar Modelo e local externo em que Fábio leva Aurélia para as relações sexuais, é fúnebre e fétido. O contraste serve para criar a ambiência, motivo da podridão, do ressentimento da classe média.

A cena na qual apresenta o bar Bilhar Modelo é filmada por uma câmera fluida e em plano sequência da visão subjetiva de Fábio. Apesar do líder do grupo ser Salesiano de Carvalho, é por meio de Fábio que o espectador conhece o grupo neonazista. Em ambos os cenários a câmera transita livremente com o intuito de

7 Gumbrecht define *stimmung* da seguinte maneira. “Na já mencionada oposição entre o desconstrucionismo e os estudos culturais, ambas as partes fazem afirmações sobre a ontologia dos textos em termos do paradigma da “representação”. Pressupõe-se que os textos “representam” uma realidade extralinguística (ou, dito de outro modo, “queiram” fazê-lo, mesmo que tal seja impossível). A principal diferença entre o desconstrucionismo e os estudos culturais têm a ver com a rejeição ou a afirmação da capacidade que os textos têm de se ligar a outras coisas. Ao contrário, uma ontologia da literatura que depende de conceitos resultantes da esfera do *Stimmung* não põe o paradigma da representação no centro da questão. “Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a literatura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse e afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão. De fato, existe uma afinidade especial entre a *performance* e o *Stimmung*.” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

criar uma atmosfera realista⁸ e de imersão no espaço. Primeiro visualizamos o letreiro do bar ao estilo de motel ao lado direito do plano. Logo em seguida corta para uma escadaria escura e suja onde Fábio é filmado pelas costas adentrando ao espaço. Ao chegar ao local, todos os membros do grupo são apresentados nesta ordem, Ruggero, Alemão, Salesiano e Nicanor. Todos o humilham por estar se relacionando com uma mulher negra, ou como dito por eles, uma “negrinha”. A piada gira em torno do desejo de gravidez de Aurélia.

Fineza (Paulo Bordhin), o garçom do bar, é o único a consolar Fábio. Há uma complexidade maior em Fábio, desde o início o personagem demonstra incômodo com os pensamentos de Salesiano. Por outro lado, é agressivo quando Fineza tenta consolá-lo. Em seguida, retorna a imagem do letreiro do bar como forma de afirmação da identidade, Salesiano entra em frente ao letreiro e argumenta que o irmão do Ruggero foi dispensado da empresa Wulf. Após o comentário, Ruggero afirma, em posição de lamento, “que os 4 anos de empresa não valeu de nada, foi substituído por causa de dois “Pernambucanos””. O personagem não expõe nenhum embasamento no seu comentário, apenas localiza um inimigo para despejar o seu ódio e frustração. O grupo, diante da situação racista, organiza um atentado em um bar chamado “Cantinho do Nordeste”, localizado em Diadema. Nota-se que o diretor relaciona estilo de bar, “habitat natural” dos grupos, com a posição social de cada um.

Observar a estrutura dos personagens contribui no entendimento do ressentimento. Salesiano, por exemplo, faz questão de expor o conhecimento de música clássica e filosofia, mesmo completamente estereotipado, como argumenta o professor (líder sindical André Luiz Oliveira interpretado por Dionisio Neto), para tentar criar o imaginário de legitimidade do espaço da intelectualidade de sua classe, qualquer grupo que almejar “ocupar” esse lugar, será tratado com ódio e violência⁹. Ruggero e os demais personagens da ala reacionária operam com a mesma lógica.

8 O realismo escolhido pelo diretor não tem a ver com a busca de uma verdade no cinema, mas um meio de sustentação de uma hipótese, neste caso, a propagação do pensamento neonazista após a vitória de Lula.

9 Jessé Souza, no livro *A Elite do Atraso: Da escravidão a Lava-Jato*, argumenta que até a vitória do Lula em 2002, havia um pacto social brasileiro onde a população negra era responsável pelo trabalho braçal, a ralé social; a classe média pela educação intelectual nas Universidades e a Elite pelo sistema financeiro. A modificação desse pacto social a partir de 2002 levou ao ressentimento e ao ódio de alguns grupos, principalmente da classe média ao ver a “ralé” nas Universidades.

Durante a organização do atentado, visualizamos os quatro personagens em primeiro plano e diversos cartazes em segundo plano, imagens sintetizadoras da ambiência do espaço. O primeiro cartaz é de uma mulher branca de biquíni em posição erótica; o segundo exhibe uma imagem sensual da atriz Vera Ficher e, por último, o cartaz do filme *Django* (1966), de Sergio Corbucci¹⁰. Nota-se nessa *mise-en-scène* a erotização do corpo feminino e da violência, ambas somadas ao sentimento de justiceiro, tropo narrativo do filme *Django*. A cena descrita apresenta duas concepções de ressentimento nas quais dialogam com a aceção de Maria Rita Kehl.

No caso dos personagens, a nível nacional, há o ressentimento na política, muito comum nas democracias liberais oscilantes entre a promulgação de direitos e a permanência endógena da desigualdade social. A *privação* do direito prometido produz um sentimento de “direito roubado”. Porém, ele não foi roubado por um grupo ou pessoa individualmente, mas pela própria lógica de funcionamento do capitalismo¹¹ experienciado no século XXI. Antes de definir o ressentimento nas democracias liberais, a autora marca uma diferença com os regimes totalitários ou em sociedades fortemente estratificadas. Para Kehl, a *vida nua* não gera ressentimento, uma vez que retira do sujeito a capacidade de produzir o novo.

10 Laura Mulvey no texto “Prazer Visual e cinema narrativo”, disponível no livro “A Experiência do cinema”, organizado por Ismail Xavier, analisa o cinema clássico hollywoodiano e as diferentes formas de olhar sobre o corpo feminino, ora a mulher aparece como ameaça, por isso deve ser domesticada, ora como sexualizada, motivo de legitimação da violência. “A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência), resultou, não exclusivamente mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginário por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas.” (MULVEY, 2018, p. 357).

11 Ladislau Dowbor, no livro “A era do capital improdutivo”, apresenta as fragilidades dos Estados-Nacionais diante da violência global do mercado financeiro. A consequência da disputa injusta é a insegurança populacional. De acordo com Dowbor, “Faz parte também desta crise civilizatória o desajuste nos espaços. A economia se globalizou, com corporações transnacionais e gigantes financeiros operando em escala mundial, enquanto os governos continuam sendo em grande parte nacionais e impotentes frente aos fluxos econômicos dominantes. Os instrumentos políticos de regulação permanecem fragmentados em cerca de 200 países que constituem o nosso planeta político realmente existente. Com a desorganização que disso resulta, populações inseguras buscam soluções migrando ou apoiando movimentos reacionários que julgávamos ultrapassados.” (DOWBOR, 2017, p. 10).

A *vida nua* produz uma espécie grave de abatimento e resignação, mas não o ressentimento. Este é o afeto característico dos impasses gerados nas democracias liberais modernas, que acenam para os indivíduos com a promessa de uma igualdade social que não se cumpre, pelo menos nos termos em que foi simbolicamente antecipada. Os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo a que a falta dela seja percebida não como condenação divina ou como predestinação – como nas sociedades pré-modernas – mas como *privação*. São os casos em que a igualdade é “oficialmente reconhecida”, mas não obtida na prática” que produzem o ressentimento na política. É preciso que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sentem inferiorizados se ressentam. (KEHL, 2015, p. 21 – 2).

O movimento de promulgação simbolicamente antecipada dos direitos sucedido por um sentimento de *privação* do direito prometido, base do ressentimento, faz parte da história das sociedades liberais. Terry Eagleton comenta essa questão do ponto de vista da esfera pública e da crítica no livro *A função da crítica*. De acordo com o autor, a elite cultural floresceu mediante a separação entre Estado e sociedade civil, justamente por proporcionar a livre circulação de ideias e mercadorias. Porém, a partir do momento em que a elite cultural se tornou mais exclusiva, ela passou a ver a esfera pública como ameaça. Se no século XVIII há um fortalecimento da esfera pública através da promulgação de direitos, no século XIX os mesmos direitos sofrem uma privação de circulação¹².

De acordo com os personagens neonazistas, o seu direito ao trabalho foi *privado* pela presença dos “pernambucanos”. A única forma de garantir a efetivação do direito simbolicamente antecipado seria pelo uso do ódio contra o “inimigo” interno, lógica que retoma ao sentimento medo como coesão social apresentado por Safatle. Desse ponto de vista, o atentado violento ao espaço público (bar Cantinho do Nordeste) e o espancamento dos pernambucanos surgem como ato

12 Terry Eagleton faz o seguinte apontamento: “Na verdade, porém, as ideologias da esfera pública e da elite cultural estão em desacordo: desde Coleridge, a elite cultural eleva-se por sobre as ruínas da esfera pública clássica como uma reorganização “vertical” das relações “horizontais” de poder dessa mesma esfera. A academia de Arnold não é a esfera pública, mas uma forma de defesa contra o público vitoriano. Seus apelos à intervenção do Estado nas questões culturais – ao Estado como corporificação da razão legítima – refletem o desaparecimento da clássica economia capitalista liberal num momento em que o Estado começa a mergulhar fundo na esfera da bolsa de mercadorias, no período de depressão econômica das últimas décadas do século XIX. Essa intervenção do Estado, como diz Habermas, é fatal para a esfera pública clássica, que floresceu exatamente a partir de uma separação entre o Estado e a sociedade civil. Com a moderna “estatificação” da sociedade e a socialização do Estado, e com a transgressão das tradicionais fronteiras entre o privado e o público, o espaço da esfera pública clássica se reduz rapidamente.” (EAGLETON, 1991, p. 56 – 7).

de justiça, esfera da segunda acepção de ressentimento de Kehl. Muito comum nos filmes maniqueístas hollywoodianos, o protagonista geralmente não possui um dilema psicológico capaz de interromper o moralismo das suas ações. Dentro da lógica do ressentimento, o outro por excelência é o culpado de sua privação. O mundo político-econômico nacional e internacional ou os pensamentos internos não influenciam na dificuldade de acesso aos direitos. O personagem ressentido, em certa medida, pertence a certa dramaturgia popular de qualidade mediana. Ausenta-se de sua estrutura qualquer conflito de consciência, como em *Hamlet*, ou o tormento do arrependimento presente em *Édipo* e *MacBeth*.

O ressentido não duvida de si mesmo; não coloca em questão a justeza de seus atos e suas motivações. Do ponto de vista do ressentimento, quem está em questão é sempre o outro. Muito da filmografia maniqueísta norte-americana tem no ressentimento o ponto crucial, explicativo (revestido de uma compreensão “psicológica”, pseudointeligente) para os atos de um personagem. É o personagem violento cuja maldade se explica quando se revela que teria sido abusado na infância, por exemplo. Ou o policial vingativo que se arroga direitos acima da lei, uma vez que teria sofrido a perda de um ente querido nas mãos de um criminoso. O ressentimento, nesse caso, reveste o arbítrio individual e a violência, grandes recursos de bilheteria, de uma superioridade moral aparentemente inquestionável. Sempre se há de encontrar um culpado conveniente para inocentar o herói ressentido. (KEHL, 2015, p. 39).

A organização do atentado dos justiceiros ressentidos ocorre por meio do plano sequência, estilo constante no filme. A técnica provoca uma maior ambiência, como se o espectador fizesse parte daquele universo a partir do olhar da câmera. Os significantes colocados em circulação, como se verá na recepção do filme mais adiante, carregam a atmosfera do tempo de produção. Há um elemento de presença na imagem, como afirma Hans Ulrich Gumbrecht no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Porém, isso não quer dizer que o diretor tem a capacidade de representar a realidade, mas elaborar que toda produção de significante carrega na sua tessitura a complexidade do tempo. A circulação da câmera entre os personagens na busca de um realismo, mistura entre ficção e realidade da época, segundo os trabalhos de Esther Hamburger, somado ao

discurso integralista de Salesiano de Carvalho¹³, dimensionam na recepção um sentimento da época de produção.

Por exemplo, durante a mesma cena no bar Bilhar Modelo, Salesiano faz o seguinte pronunciamento: “A lei acima do homem, a ordem acima da lei. O direito acima da ordem, e o Brasil acima de tudo.” Após a fala, Alemão argumenta eufórico “Abaixo ao caos.” Nicanor desanimado com a situação, fala “A baianada é brasileira”. Salesiano completa “Só que é de segunda classe, porra.” Dentro do imaginário do grupo, como a democracia liberal não garantiu os seus direitos, agora cabe a utilização da violência e da lógica antidemocrática para conquistar o objeto privado, pensamento ressentido que permanecerá na cinematografia brasileira, principalmente no filme *Tropa de Elite: O inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha. Ou seja, Reichenbach não exhibe uma realidade, mas diferentes afetos que circulavam no período.

De forma irônica, durante o atentado contra os trabalhadores, Reichenbach aponta como ninguém dentro do grupo se entende ou reconhece alguma inteligência neles. Na primeira parte, Alemão e Ruggero espancam os trabalhadores de modo que o espectador visualiza somente as sombras. Durante a cena, Salesiano fala para Nicanor não sair do carro porque os dois são uns ignorantes violentos desconhecedores de qualquer estratégia. Intelectual seria ele, munido da estratégia maior de aniquilamento total dos imigrantes por meio da explosão de dinamites da pedreira do seu pai. Porém, quando saem do carro para explodir o bar com a dinamite, Fábio pergunta o que ele poderia escrever na parede. O pseudointelectual, destituído de qualquer ideia, fala “Sei lá, mano, põe aí: ‘Baianos, go home’. Sei lá. Seja criativo.” A mistura entre o inglês e o português aumenta a sátira da ignorância do grupo. Por outro lado, a desorganização

13 Lucas Rodrigues Pires faz o seguinte comentário no texto “As garotas do Cartão”. “O filme se torna mais atual quando se lê sobre mortes de mendigos e ataques de skinheads no metrô. Sem contar os Carecas do ABC, inspiração explícita para o bando de neofascistas de Salesiano. Reichenbach quer demonstrar que a xenofobia e o racismo não apresentam fundamento nenhum. Por isso coloca personagens boçais como todo o grupo neonazista, alguns em crise (como Fábio, o namorado de Aurélia, dividido entre os conselhos dos amigos racistas e o amor pela namorada negra, e o contador, que visivelmente é um nerd misógino afetado mentalmente). Da turma deles, apenas Salesiano se salva, mas dentro de sua derrota e solidão. Seu discurso final, assim como quase todos no filme, foi tirado da obra *A Decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, um dos autores que influenciaram Hitler, e mostra um indivíduo já louco, isolado, sem mais ouvintes (a câmera reitera isso ao filmar de baixo para cima e girando ao seu redor). Ao final de tudo, um livro de Plínio Salgado, fundador do movimento fascista nacional nos anos 30, o Integralismo, desfaz-se nas ondas do mar enquanto Salesiano profere seu epílogo.” (PIRES, 2004).

tosca analisa um problema sério que ganhará força no futuro, mas Reichenbach percebeu no instante em que surgiu, como aponta Wallace Andrioli, no texto *Garotas do ABC (2003) Classe operária de carne e osso*.

Mas Reichenbach nunca foi um cineasta de adesão fácil e visões totalizantes ou hegemônicas da sociedade brasileira. Aqui, apesar da euforia pelo momento do país, ele consegue diagnosticar uma espécie de mal-estar subterrâneo que ecoa no presente. Por mais que “*Garotas do ABC*” carregue nas tintas do ridículo ao lidar com personagens de extrema-direita, o filme dedica uma atenção a eles que não é gratuita. À exceção do líder do grupo, interpretado por Selton Mello, os demais são homens pobres, fodidos. O espaço que frequentam, um bar decadente, é cenário típico dos filmes do diretor, habitat das figuras boçais que tanto aprazem ao cinema marginal. Há, portanto, interesse real de Reichenbach nesses supremacistas toscos e patéticos. Mais recentemente, Felipe Gamarano Barbosa fez análise semelhante no irregular “*Domingo*” (2018), identificando a presença de forças reacionárias, mas adormecidas, no momento da ascensão do PT ao poder. Essa, no entanto, é uma leitura retrospectiva, construída em meio à emergência irresistível do bolsonarismo – logo, relativamente fácil de ser feita. Reichenbach conseguiu perceber a existência dessa extrema-direita boçal enraizada nos marginais sociais no auge da euforia lulista. (ANDRIOLI, 2020).

O ódio ao PT e a qualquer grupo que remeta ao Nordeste permanece no imaginário brasileiro por conta da mudança do pacto social no qual remete a América Portuguesa, a divisão entre espaço privado (casa) e espaço público (rua) debatida por Roberto Da Matta no livro *Carnavais, Malandros e Heróis*, tema do próximo tópico.

ESPAÇO PRIVADO E O PACTO SOCIAL BRASILEIRO

A análise de Roberto Da Matta possibilita interpretar tanto o filme quanto o período, uma vez que o autor parte dos ritos sociais e simbólicos para entender o contexto brasileiro. Para a teoria de Da Matta fazer sentido, é necessário retornar a pergunta inicial. Como compreender a permanência e a radicalização da violência na esfera simbólica após a mudança institucional do autoritarismo com a promulgação da Constituição Federal de 1988? Segundo Da Matta, o homem brasileiro sempre separou o universo social em dois ambientes, a esfera da rua, local da desordem, do imprevisível e inconstante; e a esfera da casa, universo controlado pelo poder central masculino. Para compreender a dicotomia casa e rua na sociedade brasileira, o autor compara o carnaval de Nova Orleans com o carnaval brasileiro. Segundo a sua interpretação, o carnaval de Nova Orleans, e

grande parte das instituições ritualísticas dos EUA, como clubes e sociedades secretas do tipo Ku Klux Klan, tem o objetivo de marcar uma separação interna em uma sociedade considerada igualitária. Ou seja, para burlar e destruir a igualdade institucional, a sociedade civil cria grupos fechados onde apenas os escolhidos podem fazer parte, seja na esfera profissional e econômica, seja na esfera educacional e universitária.

Pois, de fato, a essência do racismo, das associações exclusivistas e do Carnaval de Orleans (com suas *krewe*s aristocráticas) nada mais parece ser do que uma tentativa para recolocar um princípio de diferenciação num meio social onde o credo oficial o excluiu legal e juridicamente. É precisamente porque o credo igualitário é forte e onipresente que a hierarquia tem que se insinuar de modo injurioso e, como diz Myrdal, perversamente: por meio de clubes fechados, de sociedades secretas e do Carnaval que, subitamente, apresenta o meio social americano de modo totalmente ordenado, com cada classe e grupo racial no lugar que ocupam no eixo político-econômico (DA MATTA, 1983, p. 132).

Se na experiência americana há um fortalecimento da igualdade por meio das instituições, mas uma segregação por meio dos clubes secretos. No Brasil, apesar do acesso livre da população nos espaços institucionais, como o Carnaval, o núcleo, enquanto espaço de decisão, fica restrito às esferas particulares da família e da cor. O carnaval é de todos, mas a administração, o controle dos clubes e da circulação do dinheiro, é de um pequeno grupo.

É, a meu ver, essa forma organizacional que permite a enorme flexibilidade exibida pelas escolas de samba, possibilitando a criação de um campo social próprio, especial, onde se podem congrega ricos e pobres, pretos e brancos, dominantes e dominados. A escola de samba parece ter uma dupla ordem organizatória. No meu centro existe um núcleo de pessoas fortemente relacionadas entre si pelo parentesco, pela residência, pela cor e pelas condições gerais de existência social. São os “donos” ou os “pais” da agremiação: seus fundadores, criadores e sustentadores morais. Agora, em torno desse centro, existe uma outra ordem muito mais flexível e difusa, compondo uma área voltada para o mundo exterior. Aqui, as pessoas entram e saem, não tendo o mesmo tipo de lealdades básicas do que as que estão no centro da instituição. (DA MATTA, 1983, p. 103 – 4).

A comparação cumpre um papel fundamental para entender a especificidade do Brasil e o impacto da alteração do eixo do poder. Enquanto o poder estava centrado nas mãos de poucos, não havia problema de em alguns espaços houver a interação entre brancos e negros, reforçando o mito da democracia racial. A questão só se torna um problema quando as periferias começam a ocupar a centralidade do poder, neste caso, com a vitória de Lula em 2002. A partir desse momento, o pacto social começa a sofrer fissuras e atormentar o imaginário dos

conservadores. Dentro da lógica racista brasileira, a vitória do PT representou a invasão da casa (esfera privada da ordem) pela rua (esfera pública da desordem). Arnaldo Jabor, no filme *Tudo bem* (1978), já havia comentado sobre esse medo. A obra produz uma alegoria do Brasil a partir da “invasão” de diversos trabalhadores a uma casa de classe média decadente, onde para a sua reestruturação requer o estabelecimento de um pacto de subserviência às multinacionais estadunidenses. Para a efetivação do plano, é necessário apagar qualquer vestígio da presença do povo durante a reforma da casa. A obra cumpre uma função dupla no filme, apresentar o povo e possibilitar a invasão por meio da reforma da casa/Brasil para receber os americanos, porém, ao final, os vestígios do povo precisam ser excluídos, similar a história de Brasília contada no documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), de Vladimir Carvalho. Ismail Xavier, no livro *O olhar e a Cena*, faz a seguinte interpretação sobre a obra de Jabor.

A questão aqui é a contenção dos “excessos populares”. A reforma gera a gradual invasão do espaço familiar pelas figuras do trabalho, as classes subalternas. Sua função é preparar o cenário para a festa final em homenagem ao americano, ocasião em que a família, cumprindo seu ritual de classe, vai apagar os sinais dessa presença de povo e trabalho. No processo, desenha-se a tradicional imbricação de intimidades entre patrões e empregados, tudo dentro da economia informal, dos salários precários compensados por cortesias que fazem o orgulho da família como gente “legal”. (XAVIER, 2003, p. 333).

A diferença entre uma obra e outra, apesar de ambos os protagonistas serem adeptos do movimento integralista, gira em torno da efetivação ou não da exclusão dos rastros da população. No caso de *Garotas do ABC*, em diálogo com a vitória de Lula em 2002, em vez de apagar os rastros, há a ocupação do espaço de poder que, como comenta Da Matta, permaneceu por tanto tempo intocável. Toda essa gama de elementos contribuiu para reforçar o ressentimento dos neonazistas. O ponto mais alto de ódio dos ressentidos acontece quando invadem o Clube Democrático, símbolo do espaço público das trabalhadoras.

A presença do afeto democrático no espaço do clube não circula de maneira idealizada, mas como um sentimento aberto onde todos podem viver livremente, de conservadoras a prostitutas, apesar dos comentários moralistas. Há uma aproximação com os cafés da França do século XVIII e a formação da rua como espaço público moderno, porém, destruídos em momento de ascensão da esfera privada. A alegoria desse conflito moderno das democracias liberais aparece no

filme nas cenas paralelas entre o Clube e o Bilhar. No primeiro a alegria, a dança e o diálogo são afetos constantes, diferente do bar Bilhar, onde a briga, o alcoolismo na imagem de Sofia (Vera Mancini) e o autoritarismo são práticas comuns. O contraste é tão forte que eles resolvem, a pedido de Fábio para buscar Aurélia, ir ao Democrático e espancar a todos, ou seja, destruir o espaço público. Marshall Berman, ao interpretar a modernização de Paris a partir de Baudelaire, articula uma reflexão que pode dialogar com a situação narrada no filme. Haussmann, ao reorganizar a arquitetura urbana de Paris na época de Napoleão III, foi obrigado a pavimentar as ruas, por exigência do imperador, com macadame. A estrutura mostrava-se inadequada, pois, produzia muita lama durante a chuva e muita poeira na seca, dificultando a circulação na cidade.

Com isso, a vida dos bulevares, mais radiante e excitante que toda a vida urbana do passado, era também mais arriscada e ameaçadora para as multidões de homens e mulheres que andavam a pé.

É esse, pois, o palco da cena moderna primordial de Baudelaire: “eu cruzava o bulevar, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando na minha direção, de todos os lados”. O homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. (BERMAN, 2007, p, 190).

A tentativa de sufocar o exercício democrático é iniciado com o atentado violento do grupo de Salesiano; o deslocamento ocorre como um cortejo militar. A cena retoma a leitura de Da Matta sobre a moralização da rua por meio da marcha militar como forma de manutenção do poder¹⁴. A trilha sonora do cortejo é uma

14 Roberto Da Matta apresenta a seguinte reflexão: “É, então, no centro da cidade que se realizam os desfiles militares. No centro, que é retomado pela ordem e emoldurado de maneira cívica e moralista, perdendo assim sua moldura diária, dominada pelas transações econômicas altamente individualizantes. Nas paradas, os personagens são as autoridades que, paradas num palanque, recebem as “continências” dos soldados. O foco é a bandeira e os símbolos nacionais, encarnados também em pessoas que ocupam cargos sagrados na estrutura de poder do Estado. A rígida separação entre o povo massificado, de um lado, e de outro as autoridades e os soldados a elas associados revela bem o esqueleto e o drama de uma sociedade na sua vertente mais autoritária, quando a rua e a praça são tomadas do povo e passam a pertencer aos soldados que, armados e fardados, estão renovando seus laços de lealdade para com as autoridades. (DA MATTA, 1983, p. 83).

sinfonia de Richard Wagner como reforço¹⁵ do caráter neonazista. A confusão criada pelo grupo não tem a intenção, dentro da narrativa fílmica, de afirmar a destruição abrupta do recém espaço público, mas dizer que a democracia incipiente terá que conviver com uma ala antidemocrática ávida pelo seu fim. Ao final da obra, durante o rompimento de Fábio com Salesiano, visualizamos nas costas do líder o sigma, símbolo do integralismo, ao estilo de *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang. A cena faz uma homenagem ao filme, como também afirma a permanência da memória histórica do integralismo no presente. Apesar da interpretação cômica dos neonazistas, Carlos Reichenbach não se furta de apontar os problemas de ódio no passado, presente e futuro¹⁶.

15 De acordo com Da Matta, há três rituais relevantes na sociedade brasileira, o reforço, a inversão e a neutralização. As práticas ritualísticas, como o “você sabe com quem está falando”, está na esfera do reforço da posição do poder; já o carnaval, ao trocar as posições sociais, está na esfera da inversão. Por último, a neutralização, se manifesta em locais de gestos controlados, apesar de ocorrer a inversão e o reforço do poder, por exemplo, a missa. Há a inversão entre Deus/homens, mas sem questionar ou reforçar o poder.

16 Gilberto Silva Jr. No texto “Crítica de ‘Garotas do ABC’”, estabelece a seguinte interpretação “Uma atenção especial deve ser direcionada à personagem Salesiano de Carvalho (Selton Mello) e a seu grupo neo-fascista. Apesar de nunca minimizar o risco representado por tais figuras, o filme não deixa de destacar o absurdo e o ridículo por traz deles. Dotado de condição financeira privilegiada e formação universitária, Salesiano vai encontrar eco a suas idéias elitistas e discriminatórias somente entre seus companheiros derrotados do salão de sinuca: um nerd recalçado, dois operários desempregados e de cabeça fraca e um neurótico depressivo. E mesmo esses o vêem como um descontrolado, um Loose cannon, como dizem os americanos. Carlão por vezes os retrata de forma quase cômica – os operários aparecem se estapeando como os Três Patetas – mas essa utilização de humor é uma forma de escarnecer tais personagens através do deboche, dentro de um espírito “anarco-libertário” que o diretor proclama para seu filme. Esses não deixam de ser apresentados como um bando de incompetentes, haja visto a forma como são praticamente enxotados em sua invasão ao Clube Democrático. Mas mesmo debochando, o cineasta não deixa de estar atento à ação nociva de tais grupos e a sua proliferação com um discurso que se apropria de intensificação das diferenças sociais para difundir o ódio. (SILVA, 2002).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Reichenbach alcançou uma repercussão baixa no público geral e média na crítica especializada¹⁷. O tema do filme, embora estivesse em alta como comenta Andrioli¹⁸, não era atrativo ao público geral, uma vez que as atenções estavam voltadas aos *blockbusters* por motivo de monopólio na distribuição. Para além da questão da lógica de mercado, *Garotas do ABC*, de acordo com a crítica, não obteve uma repercussão satisfatória devido a precariedade dos atores nas atuações naturalistas. Chico Fireman, ao analisar a produção, argumenta que Reichenbach possui grande experiência como diretor de cinema, porém, continua com o hábito de “selecionar atores muito mal”.

Garotas do ABC é filme cheio de problemas. O maior deles talvez seja perceber ter sido concebido de uma forma ingênua, quase primária. Carlos Reichenbach, do alto de sua experiência como cineasta, continua com o péssimo hábito de selecionar atores muito mal. Quase todos os novatos ou desconhecidos são muito ruins, com atuações flagrantemente fracas, porém levadas a sério (ou ignoradas em sua precariedade) pela direção. Selton Mello, por outro lado, compõe um personagem com tanto exagero que se perde na tentativa de profundidade. A qualidade das performances prejudica muito a intenção do filme, que parece ser a de estabelecer um mosaico de pequenos personagens do ABC. (FIREMAN, 2004).

A interpretação de Fireman possibilita perceber a relevância da atuação naturalista enquanto parâmetro analítico da época, muito influenciado pelas produções e festivais estadunidenses. Tanto Ruy Gardnier quanto Reichenbach argumentam as problemáticas de um tempo no qual ao invés de analisar a obra pelo que ela é, interpretam a partir do que ela deveria ser do ponto de vista da lógica de mercado.

17 Público – 10.746 espectador. (BALLERINI, 2012, p. 290).

18 O crítico faz a seguinte contextualização do filme. “Há um componente subversivo no próprio princípio de “Garotas do ABC” (2003). Ao localizar o enredo no ABC Paulista e colocar operárias como protagonistas, Carlos Reichenbach abre diálogo com todo um conjunto de filmes que, realizados entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, se engajaram no registro do nascente “novo sindicalismo” brasileiro, nessa mesma região. “Braços Cruzados, Máquinas Paradas” (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, “Greve!” (1979), de João Batista de Andrade, “Linha de Montagem” (1982), de Renato Tapajós, “ABC da Greve” (1990) e “Eles Não Usam Black-Tie” (1981), de Leon Hirszman, aderiram aos valores e bandeiras desse movimento, tomando-o como uma força de combate à ditadura militar, naquele momento ainda vigente, e também renovaram a esperança nos trabalhadores como agentes de transformação social, adormecida no cinema de esquerda desde o golpe de 1964.” (ANDRIOLI, 2020).

Talvez valha como valor de posição de um outro *status* internacional da figura dele, talvez seja por isso que ele tenha aceitado, ou talvez porque tinha coisas que lhe interessavam de fato, esteticamente, para trabalhar. Agora, a gente passou pelo olhar do público, pela expectativa de público e o que um filme significa em relação ao público, mas uma coisa decisiva esse ano me pareceu também, tanto em relação ao público em geral como ao público especializado, se dar nesse aspecto da imprensa e da crítica, sobretudo com relação ao filme do Carlão, *Garotas do ABC*, que foi recebido mesmo pelo público mais sofisticado, não só da crítica como de um típico espectador cinéfilo, como já se falou aqui, como se fosse um filme cm más atuações e esquisito, quando ele nunca teve a idéia de ser um filme com atuações naturalistas. E o que me choca nessa opinião avalizada, de críticos, é o fato de que eles não sabem mais olhar para um filme que não tem interpretações naturalistas. (GARDNIER, 2005).

Ao longo da obra, nota-se uma pluralidade de referências cinematográficas, de Spike Lee a Lucio Fulci. Há no filme uma preocupação com a circulação dos significantes em vez de uma construção de representação através da performance naturalista. Reichenbach não estava necessariamente interessado em representar a vida das operárias ou dos neofascistas, mas sentir do ponto de vista simbólico a mudança de comportamento e ambiência, na acepção de Gumbrecht¹⁹, após a vitória do líder sindical. A proposta do artigo foi analisar a obra para compreender como Reichenbach sistematizou essa leitura simbólica, os sentimentos que proporcionaram o acesso dos trabalhadores ao espaço público, mas, ao mesmo tempo, reprimido violentamente pelos aversos a qualquer prática democrática.

REFERÊNCIAS

ANDRIOLI, Wallace. **Garotas do ABC (2003)** – Classe operária de carne e osso. 07 de jul. 2020. Plano Aberto. Disponível em: <https://www.planoaberto.com.br/critica/garotas-do-abc-2003/>. Acesso em: 03 de set. de 2024.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** [editoria, Ursula Ludz]; tradução de Reinaldo Guarany. – 16ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2022.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores,

19 Para Gumbrecht a ambiência cumpre a seguinte função na linguagem. “De maneiras diferentes, por meio de diferentes elementos textuais, todas essas obras permitem que o leitor encontre realidades do passado. Temos uma obrigação profissional, para os acadêmicos e os críticos de hoje, que os desconsiderem. Essa imediatez na experiência de presentes passados ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes; não temos de saber quais motivações ou circunstâncias os ocasionaram. É aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação. (GUMBRECHT, 2014 , p. 25).

distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. – São Paulo: Summus, 2012.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade; tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

CARIAS, Felipe Biguinatti. **Cinema brasileiro no começo do século XXI** [recurso eletrônico] : tensão entre violência e alteridade na representação da periferia. – Dados eletrônicos (1 arquivo : 264 f., il. Color., pdf). – 2023.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo**: Por que oito famílias têm mais riqueza do que a metade da população do mundo? – São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed brasileira. São Paulo, 1991.

FIREMAN, Chico. **Garotas do ABC**. 04 de out. 2004. Filmes do Chico Blogue de cinema. Disponível em: <https://filmesdochico.com.br/garotas-do-abc/>. Acesso em: 03 de set. 2024.

GARDNIER, Ruy. **CINEMA FALADO, PARTE 5 – Garotas do ABC e os hábitos do olhar**. Contracampo Revista de cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/68/cinemafaladoparte5.htm>. Acesso em: 03 de set. 2024.

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

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. – São Paulo: Casa do Psicólogo. (Coleção clínica psicanalítica / dirigida por Flávio Carvalho Ferraz), 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história; tradução Markus Hediger. – ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. São Paulo, Edições Mandacaru, 1989.

MATTA, Roberto Da. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 4ª edição. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e cinema narrativo**. MULVEY, Laura. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema (antologia)/organização Ismail Xavier. 1ªed. – Rio de Janeiro/São Paul: Paz e Terra, 2018.

PIRES, Lucas Rodrigues. **As Garotas do Carlão**. 13 de set. 2004. Digestivo Cultural. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1441&titulo=As_garotas_do_Carlao Acesso em: 03 de set. 2024.

Política Democrática: Revista de Política e Cultura – Brasília/DF : Fundação Astrojildo Pereira, 2000. **A esquerda e os 15 anos da transição democrática, Luiz Werneck Viana.**

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. – 2. ed. rev.; 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SILVA, Gilberto. **Crítica de 'Garotas do ABC', por Gilberto Silva Jr. Publicado em Contracampo: Revista de cinema (Brasil)**. 26 de abr. 2018. IBERMEDIA DIGITAL. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/arespeito-do-universo-feminino/>. Acesso em: 03 de set. 2024.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AS CIDADES NO NEORREALISMO ITALIANO: RESSIGNIFICAÇÕES DO ESPAÇO URBANO

CITIES IN THE ITALIAN NEOREALISM: RESIGNIFICATIONS OF URBAN SPACE

Mauricio de Medeiros Caleiro¹

 <http://lattes.cnpq.br/6334293393460056>

Recebido em: 24 de agosto de 2024.

Aprovado em: 22 de janeiro de 2025.

 <http://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21794>

RESUMO: O artigo em tela se propõe a examinar como o espaço urbano é representado em três filmes clássicos do neorealismo italiano, combinando análise fílmica, Teoria Histórica do Cinema e o conceito bakhtiano de cronotopia. Em produções que assumidamente privilegiam questões sociais, feitos no contexto das propostas estético-narrativas de um dos principais movimentos cinematográficos contra-hegemônicos da história do cinema, objetiva-se investigar que papel têm as cidades, e com quais significações.

ABSTRACT: This article aims to analyse the ways in which urban space is represented in three classic films of Italian neorealism, combining film analysis, History Film Theory and the Bakhtian concept of chronotopy. The goal is to investigate what role cities play, and with what meanings, in movies that openly privilege social issues, produced in the context of the aesthetic-narrative proposals of one of the main counter-hegemonic cinematographic movements in the history of cinema.

Palavras-chave: neorealismo italiano, espaço urbano, representação, teoria histórica do cinema.

Key words: italian neorealism, urban space, representation, film history theory.

¹ É Doutor em Comunicação e Mestre em Comunicação, Imagem e Informação pela Universidade Federal Fluminense, além de Master of Arts em Film Studies pela University of Iowa (EUA). Graduiu-se em Comunicação Social, com Bacharelado em Cinema (1999) e em Jornalismo (2001), ambos pela UFF. Trabalha desde 2001 como jornalista profissional, com publicações nas revistas *Ideia na Cabeça*, *Caros Amigos*, *Observatório da Imprensa*, além do blog *Cinema & Outras Artes*, do qual foi editor responsável entre 2009 e 2015. Atualmente, pesquisa as relações entre mídia digital, política e ideologia. E-mail: caleiro.mauricio@mail.com

Introdução

Um dos principais movimentos da história do cinema, que viria a exercer grande influência no surgimento dos “cinemas novos” – inclusive e destacadamente no Brasil –, o neorrealismo italiano tem como duas de suas principais características a troca dos estúdios pelas ruas e o engajamento social. Tais características o tornam, por razões que serão em breve explicitadas, particularmente propício para o exame da representação que faz da cidade, tema deste trabalho, e se devem, em parte, ao contexto em que surge, no imediato pós-Guerra.

Com Roma liberada em junho de 1944 e após mais de duas décadas sob o jugo do fascismo, “A crônica da liberação tornou-se tema candente no país [...] politicamente dividido entre aqueles que se alinharam durante pelo menos duas décadas ao fascismo e os que lutaram pelo fim da ditadura e da ocupação [...] Coube, sobretudo, aos cineastas o papel de cronistas do presente” (MENDES, 2013, p. 27).

Tal papel logo seria culturalmente validado: “Com a exibição de *Roma Città Aperta*, em dezembro de 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do após-guerra. O protagonismo desse renascimento cinematográfico é o neo-realismo” (FABRIS, 1996, p. 34)². Embora, ao contrário dos filmes examinados neste artigo, a ação de *Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, Itália, 1945) se passe majoritariamente em interiores, a cidade ocupa posições-chave já no filme que a maioria dos críticos aponta como marco de inauguração do movimento:

O cenário que abre e fecha o filme é o de Roma, com a cúpula da Basilica de São Pedro ao centro, vista de ângulos opostos. Essa imagem colocada nos dois extremos da história reafirma que a cidade é uma personagem que se sobrepõe à ficção, que sua presença sólida e concreta ficou capturada como estava naqueles meses [de filmagem]” (SANCHEZ, 2015, p. 233-34).

2 Para preservar a fidelidade ao original, as citações são reproduzidas *ipsis litteris*, mesmo se com grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990, que passou a vigorar no Brasil em 2009 e é seguido na redação do artigo.

Nos anos seguintes, o protagonismo e a importância que as cidades passam a ter no neorrealismo italiano são de tal ordem que se tornam tema de uma série de estudos específicos, formando uma sub-linha de pesquisa. No período inicial desses estudos, um dos mais prestigiosos críticos de cinema da Itália chega a afirmar que o espaço urbano é o “inegável protagonista” (LA POLLA, 1975, p. 66) dos filmes dirigidos por Vittorio De Sica no período:

Termômetro de costumes e progresso, ou pelo menos de mudança, a cidade é, por razões óbvias, a primeira entidade humana e geográfica a ser afetada da maneira mais conspícua e atroz pela barbárie da guerra. [...] A cidade no cinema de De Sica neste período também estará presente por esses motivos, mas o que importa é que ela assume um papel que, em uma inspeção mais detalhada, não é externo, mas, ainda que nas dobras da narrativa, tematicamente central. (LA POLLA, 1975, p. 67).

Para se referir a tal fenômeno, a pesquisadora Ana Stevanovska cunhou, em sua tese de doutorado, o conceito de “imaginação “geocentrada” do neorrealismo” (STEVANOVSKA, 2019, p. 9, aspas dela), uma tendência que pode ser parcialmente explicada por três das principais características do movimento: a mencionada preferência pelas ruas, em vez dos estúdios, motivada tanto por razões econômicas quanto pelo avanço tecnológico trazido pela maior portabilidade dos equipamentos (BONDANELLA, 2004, p. 132-138); prioridade a temáticas urbanas, em um momento de expansão demográfica e reconstrução das cidades após a Segunda Grande Guerra (HOBBSAWN, 2000, p. 200); e, sendo, segundo Cesare Zavattini, principal ideólogo e roteirista de filmes clássicos do neorrealismo, um movimento de perfil “político, antifascista e abertamente comprometido com mudanças sociais” (ZAVATTINI, 1979, p. 229), o desejo de retratar – e denunciar – a vida da maioria do povo, em um período em que a forte retomada das dinâmicas trabalhistas do capitalismo industrial nas grandes cidades italianas acirrava conflitos sociais (COHEN; FEDERICO, 2001, p. 74-75).

A tese da imaginação “geocentrada” do neorrealismo se confirma também em termos quantitativos: dos 78 filmes neorrealistas feitos entre 1945 e 1956, compilados pela pesquisadora Mariarosaria FABRIS (1996), 28 aludem a uma referência geográfica, sendo que 16 destes incluem no título o nome específico de uma cidade italiana. De Roma, com nove citações, à minúscula Luglio, terra natal de Paolo e Vittorio Taviani e palco de um massacre de civis em 1954 que seria o tema do curta metragem de estreia dos irmãos na direção cinematográfica.

Espaço, estética e humanismo

O papel preponderante exercido pelas cidades no cinema italiano não se inaugura, porém, com o neorrealismo. Reflexo do próprio destaque que arquitetura e urbanismo historicamente desempenham nas cidades do país – notadamente em Roma –, o tema aflora já na chamada “fase dourada” do cinema mudo italiano (1908-1917), como demonstra em livro a *scholar* Angela Dale VACCHE (1992). Segundo a autora, a oposição entre monumentalidade arquitetônica urbana e subjetividade social foi tema recorrente em ao menos dois períodos do cinema italiano: o dos grandes épicos do cinema mudo – cuja epítome é *Cabíria*, dirigido por Giovanni Pastrone em 1914 – e, duas décadas depois, nas sequências externas dos chamados “*telefoni bianchi*”, os dramas urbanos pretensamente refinados que, estimulados pelo próprio Mussolini, caracterizam a produção cinematográfica de todo o período fascista.

Porém, após mais de uma década em que a representação da cidade limitava-se ao ornamental ou ao cenográfico, o diferencial trazido pelo neorrealismo foi, como aponta a maior especialista brasileira no movimento italiano, Maria Rosaria Fabris, que “As temáticas que transformam homem e paisagem em protagonistas inspiravam-se diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente” (FABRIS, 1994, p. 27). Segundo ela, “O neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem” (FABRIS (1994, p. 27). Assim, como sublinha o diretor Michelangelo Antonioni, a paisagem não era tratada como “um amontoado de elementos exteriores e decorativos, mas [como] um conjunto de elementos morais e psicológicos” (citado por FABRIS, 1994, p. 77).

Para o pesquisador Marco Melanco, autor de um livro em que analisa o tratamento que o cinema italiano dispensa à paisagem, do período silencioso ao início deste século, esse diferencial no tratamento da paisagem resultaria em um ganho qualitativo distintivo, inerente ao movimento: “O neorrealismo deixa suas páginas mais expressivas, mais importantes e ricas, quando é a própria geografia do ambiente que se impõe, quando a câmera se move em um panorama que já parece denso e povoado de vozes, sobre as quais enxerta esquemas e figurações próprias” (MELANCO, 2005, p. 59).

Alguns autores, como os dois abaixo citados, apontam para uma valorização do humano – seja em referência ao talento dos diretores ou pelo humanismo

da abordagem - para explicar esse tratamento diferenciado do espaço no neorrealismo:

O espaço indicado como o “sentido” principal da história contada, ou como o sujeito central da narrativa. Os críticos [estudados pela pesquisadora] compartilham a visão sobre a heterogeneidade dos personagens neorrealistas e, no entanto, quase todos os ensaios dedicados ao tema insistem na centralidade do “horizonte humanista”, da urgência dos diretores de filmarem a Itália, de colocarem suas câmeras nas ruas, no campo e nas cidades, transformando a realidade circundante no motivo principal de suas obras. A descoberta da verdadeira Itália em todos os suas contradições constitui a matéria-prima sobre a qual os artistas se debruçam, cada um dos que segue um registro estético e expressivo próprio. O olhar como o principal imperativo do novo cinema, portanto, em vez de usar os cenários como simples fundo das histórias contadas, transforma-as na instância principal a ser contada. (STEFANOVSKA, 2019, p. 29)

Ainda que talvez seja prudente ressaltar tanto a afirmação referente à capacidade de transformação da realidade circundante (quanto se trata, na verdade, de recriá-la via representação, mas sem gerar um “novo real”), quanto o possível exagero de afirmar que a realidade transformada seria a protagonista dos filmes em questão, a citação tem o mérito de abordar diferentes aspectos da relação entre os realizadores neorrealistas e o espaço, seja ao abordar sua motivação, o modo como concretamente operam a aproximação com o objeto fílmico, o olhar como imperativo distintivo do neorrealismo e, ponto central, o caráter humanista da representação.

Autor de um texto canônico sobre o neorrealismo italiano, escrito em plena efervescência do movimento, em que se concentra, sobretudo, na técnica narrativa adotada nos filmes (movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, ambientação), comparando-a à técnica narrativa de romancistas norte-americanos (Faulkner, Hemingway, Dos Passos) e à técnica pictórica de Matisse, André Bazin destaca, em relação à questão do tratamento cinematográfico, a técnica e habilidade dos diretores neorrealistas para concatenar materialidade ambiental e psicossociabilidade humana:

Os cineastas italianos [...] reúnem numa densidade particular ambientes e pessoas, porque sabem como descrever uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem amortecer a singularidade humana em que ela se encontra embebida; a sutileza e suavidade de seus movimentos de câmera nesses espaços apertados e naturalidade do comportamento dos personagens que entram em campo fazem dessas cenas a peça de habilidade por excelência do cinema italiano (BAZIN, 1978, p. 300)

Metodologia

As reflexões sobre as relações entre história e cinema dão ensejo, a partir dos anos 90, a um hoje vasto subcampo acadêmico (“Film History Theory”) formado, sobretudo, por pesquisadores advindos dos Estudos de Cinema, da História e da Comunicação. Seria improdutivo para o trabalho e impossível, pela exiguidade de espaço, sequer esboçar a epistemologia específica de tal nicho. Interessa-nos, porém, reter a contribuição de um conjunto de três historiadores e um linguista, citados de forma recorrente em tal subcampo, que produziram reflexões passíveis de serem concatenadas de forma a fornecer uma contribuição metodológica coerente para este trabalho.

O primeiro desses pesquisadores é o linguista russo Mikhail Bakhtin, através do conceito de cronotopia. Formulado no interior dos estudos linguísticos como uma resposta tardia ao formalismo russo dos anos 20, veio a público em 1937, através do ensaio “Forms of Time and Chronotope in the Novel”, mas só se popularizaria nas universidades ocidentais a partir dos anos 60. Em sua formulação original, a noção bakhtiana de cronotopia diz respeito a um processo de mão dupla em que, por um lado, as representações erigidas pelo romance influenciam, através de processos como identificação, comparação e estranhamento, entre outros, a percepção do leitor, no tempo presente, acerca do mundo em que vive; e, por outro lado, em que as alterações por que o mundo social passa ao longo do tempo modificam a percepção do leitor acerca das representações efetuadas no romance. O próprio Bakhtin assim resumiu o processo:

A obra e o mundo nela representado projetam-se para o mundo real e o enriquecem, e o mundo real adentra a obra e seu universo como parte do processo de criação, bem como parte de sua vida subsequente, numa renovação contínua da obra através da percepção criativa de ouvintes e leitores. Evidentemente, esse processo de trocas e mediações é, em si, cronotópico: ele ocorre primeiro e de forma mais proeminente no mundo social historicamente desenvolvido, mas sem jamais perder contato com o espaço histórico em mutação, num processo contínuo de renovação da obra através da percepção criativa de ouvintes e leitores (BAKHTIN, 1981 [1938], p. 254).

Tal formulação, embora interior às reflexões de Walter Benjamin sobre história, acaba por dialogar com estas, particularmente na forma como conecta a percepção – ou mesmo o registro da existência – do passado à sua evocação no presente. Como parte de um processo que acabou por alçar parte considerável da produção teórica do linguista russo a um papel relevante também em relação

à teoria cinematográfica, o conceito de cronotopia seria adaptado para os Estudos do Cinema por acadêmicos como os professores Robert Stam (NYU), Hamid Naficy (Northwestern) e Vivien Sobchak (Berkeley), que ajuda a definir a cronotopia:

Dotada por Bakhtin de uma variedade de conotações e funções, a cronotopia é uma ferramenta para análises sintéticas, não somente por identificar e confirmar a força e informação acerca do espaço na estrutura temporal [...], mas também por abranger historicamente a relação fenomenológica entre texto e contexto de um modo mais fluido do que aquele possibilitado pelas análises genéricas tradicionais (SOBCHAK, 1998, p. 149)

Em outro eixo, a prioridade que os cineastas neorrealistas concedem aos ambientes urbanos – seja com intencionalidade documental, como ambientação realista, ou como tema central –, somada à filmagem nas ruas e à tematização das relações sociais, tende a ser potencialmente fecunda para análises que privilegiem o que o historiador Marc Ferro chama de “entorno documental” (1975). Tal conceito, como o nome indica, refere-se à apuração de dados documentais e históricos, mesmo em filmes ficcionais, através da atenção a elementos acessórios às tomadas, em sequências não filmadas em estúdios.

Ainda na França, a produção teórica de Michèle Lagny e Pierre Sorlin, individual ou em dupla, dialoga – e eventualmente conflitua – com os pressupostos de Ferro. Ambos destacam-se pela proposição de metodologias específicas para a análise de questões históricas no cinema. Enquanto Lagny sistematizou o seu método em uma única publicação, que se tornou referencial (1992), Sorlin, que tem uma produção concentrada no exame da produção cinematográfica europeia, esboçou suas propostas analíticas em diferentes trabalhos publicados entre 1980 e 2015. Em comum, os dois franceses advogam por uma metodologia histórico-cinematográfica que leve em conta tanto a análise fílmica quanto fatores externos à produção, desde aqueles ligados às motivações do filme até os que se relacionam à sua recepção. A diferença é que a abordagem de Lagny propõe uma análise fílmica mais verticalizada e detalhada, uma espécie de arqueologia das representações que vasculha indícios históricos em cada área específica (cenografia, maquiagem, trilha sonora, etc.), em um processo eventualmente complementado por pesquisas adicionais. Trata-se, portanto, de um método que depende, de um lado, de alguma expertise em análise fílmica; e, de outro, de bom grau de conhecimento histórico ou da capacidade de pesquisa de temas de tal

campo.

Já Sorlin, embora não deixe de valorizar o papel da análise fílmica, dá mais peso, em sua metodologia, a fatores exteriores à narrativa, sobretudo aqueles relacionados ao filme enquanto produto cultural industrial e à análise passível de ser feita a partir da contraposição entre:

1) O que e como é narrado; 2) O repertório imagético da produção – dividido entre “imagens primárias” (fotos promocionais, artigos em revista, cartazes, as imagens dos próprios fotogramas que compõem o filme) e “imagens globais” (universalmente identificáveis); 3) O grau de inserção comercial e circulação cultural do filme enquanto produto e a especulação das razões que o determinam. Em suas próprias palavras:

Não estamos interessados nem em filmes como obras de arte nem em cinema enquanto linguagem; queremos aprender os filmes como imagens (feitas de som, fotogramas e palavras) disponíveis em sociedades contemporâneas. Filmes são objetos, mas objetos de um certo tipo, industrialmente produzidos, vendido ao público que os compra em troca de prazer, e o nosso contexto [analítico] deve conter todas essas características. (SORLIN, 1991, p. 9)

Este artigo, embora eventualmente recorra às metodologias analíticas de Lagny e Sorlin, não tem a ambição de incluir aspectos extrafílmicos na pesquisa. Seu escopo, no que diz respeito à metodologia, limita-se ao exame do que é oferecido pela narrativa dos filmes selecionados. Para tanto, além do trabalho dos autores mencionados, recorre-se à análise fílmica de perfil semiológico (BELLOUR, 2000; VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ, 1994) e ao método de estruturação analítica desenvolvido, em seu estudo clássico sobre Humberto Mauro, por Paulo Emílio Salles GOMES (1974), com eventuais incursões à análise do discurso (ECO, 2005; ORLANDI, 2007) para um desvendamento mais aprofundado de significados.

Deve-se ressaltar que não se objetiva, aqui, oferecer uma análise fílmica que contemple todos os polos e principais desenvolvimentos dramáticos de cada narrativa, apenas o necessário para uma apreensão compreensiva geral: o foco é priorizar o exame do papel que os centros urbanos desempenham nos filmes selecionados, em um esforço para desvelar sua significação.

As cidades segundo o neorrealismo: análise dos filmes

Escombros, ruínas, e alguma vida: Alemanha, Ano Zero

Uma cidade bombardeada, bairros arrasados, restos de incêndio em meio à destruição. Durante 70 segundos, a abertura de *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948) limita-se a apresentar ao espectador, em registro documental, o espetáculo da destruição urbana causado pela guerra. Nenhum personagem humano, nenhuma trama propriamente dita. Só, em sucessão de *travellings* horizontais fundidos, o impacto, sobre o espectador, da imersão em escombros do que um dia foi local de moradia ou trabalho de dezenas de milhares de pessoas, enquanto os créditos são exibidos e com a atmosfera de destruição enfatizada por uma trilha sonora pungente. Assim, já de início a narrativa explicita que, mais do que cenário e *locus* da ação, a cidade desempenha uma função propriamente dramática no filme em questão.

Em seguida, em um procedimento cuja raridade, na história do cinema, acaba por reforçar a intenção de sublinhar tal protagonismo urbano, a mesma sequência de imagens é repetida, em idêntica montagem, desta feita com os créditos substituídos por uma voz em *off* que reforça tanto o aspecto documental quanto a importância, para o significado do filme, da cidade em questão: “Este filme, rodado em Berlim no verão de 1947, não visa mais do que fornecer um quadro objetivo e realista desta imensa cidade semidestruída, onde três milhões e meio de pessoas vivem uma existência desesperada, quase sem se darem conta disto.”.

Esse evidente protagonismo dado à cidade justifica-se e, ao mesmo tempo, é facilitado, em grande parte, pela pletora de significações facilmente identificáveis em relação ao duplo fenômeno de uma metrópole quase totalmente destruída e por esta cidade específica, palco final da Segunda Guerra, ter abrigado, nos anos imediatamente anteriores à filmagem, o centro da então maior ameaça à democracia e à autonomia dos povos.

O início propriamente dito da trama, logo após os créditos, confirma o protagonismo da cidade em *Alemanha, Ano Zero*: em um plano geral bem aberto, com um bosque tomando a metade inferior da tela, Berlim é apresentada de longe, em lenta panorâmica circular à direita que termina com um movimento

vertical descendente até um cemitério, que, após uma fusão de imagens, é mostrado povoado de trabalhadores, em sua maioria crianças, brigando pelo direito de cavar covas em troca de 250 gramas de margarina americana. À alusão metafórica à morte, produzida pela contraposição entre imagens de escombros da guerra e do cemitério, a narrativa acrescenta, já de saída, um retrato do grau de desespero ali vivenciado, da dissolução ética e da exploração do corpo humano – mencionando, ainda, com amarga ironia, os termos das relações entre parte dos habitantes e os “libertadores” americanos.

Tais temas, que serão abordados, de forma recorrente, durante todo o filme, são retomados já na apresentação do protagonista, um menino de seus 11, 12 anos, Edmund Köhler (Edmund Moeschke): a mera caminhada do cemitério onde trabalha ao prédio em escombros onde vive reforça o desespero e a fome vigentes: ele presencia populares tentando retalhar um cavalo atropelado para se alimentar e, para poder cozinhar, recolhe restos de carvão caídos de um caminhão.

A entrada de Edmund em cena altera a dinâmica de protagonismo e de significação do filme. A cidade não apenas continua a desempenhar um papel de extrema relevância, mas o fato de dividir seu protagonismo com o personagem de um menino em um cenário de esgarçamento social tende a multiplicar a gravidade das denúncias. Por dois motivos principais: do ponto de vista da caracterização do personagem, pela fragilidade psicossocial etária e pela presumida ausência de base educacional e ética de uma criança que cresceu sozinha em meio à guerra; e, no que diz respeito às caracterizações externas atribuíveis ao personagem, pelo retrato de um menino em luta pela sobrevivência facilitar alusões metafóricas ao futuro, tanto dele enquanto sujeito quanto como representante da sua geração e país.

Essa alusão metafórica, será utilizada de forma recorrente ao longo da narrativa, e pode ser exemplificada até mesmo em uma sequência sem falas, de uma só tomada, um longo plano-sequência cuja duração e (só) aparente gratuidade dramática tornam significativa: após ser repreendido por um policial por catar carvão do chão, Edmund é mostrado de frente, em plano médio, caminhando em direção à câmera em um caminho ladeado de escombros. Ele para, olha à direita e à esquerda, para onde decide caminhar. A câmera o acompanha de lado, em *travelling* paralelo que acaba por se transformar em um movimento panorâmico horizontal, até que, com a música dramática num crescendo, o menino é mostrado

de costas, em profundidade de campo, caminhando por uma rua ladeada de escombros de ambos os lados. Para onde?

A resposta a esta questão será dada, de forma trágica, ao final dos 78 minutos do filme. Os acontecimentos que a pavimentam estarão diretamente ligados à cidade em ruínas, mesmo quando encenados em ambientes interiores. Mas, no que diz respeito propriamente à trama, é o encontro casual, na rua, de Edmund com um ex-professor, Karl-Heinz (Franz-Otto Krüger), que deflagra o processo que induzirá ao desfecho. Valendo-se da notória influência que exerce sobre o ex-pupilo, o professor o convence a ir ao quartel-general dos norte-americanos tentar vender nada menos que um discurso de Hitler. O filme fornece, assim, uma primeira caracterização de Karl como um simpatizante nazista – que será corroborada sequências adiante, por meio de um diálogo com um amigo –, e uma metáfora sobre o desprestígio da educação, em mais uma amostra do grau de corrupção moral daquela sociedade. A segunda sequência após o reencontro entre os dois oferece, não apenas no entorno documental, mas com destaque, um precioso registro cronotópico do transporte urbano de Roma, com um grupo de pessoas no ponto esperando o bonde, sua chegada dominando todo o lado direito da tela, o desembarque dos passageiros – com uma delas olhando diretamente à câmera, com um sorriso envergonhado que quebra e denuncia o ilusionismo fílmico –, sucedido do embarque dos demais passageiros, incluindo o professor e seu ex-aluno, e a partida do bonde, até sair completamente de quadro, deixando ao fundo, por uma duração que a destaca, a imagem de um prédio em ruínas.

As pregações amorais do mestre – que, através do encontro com um amigo, tem seu passado de apoiador do nazismo corroborado para o espectador – acabam sendo compreendidas pelo ex-aluno como um estímulo cifrado para que mate o próprio pai, acamado. Trata-se de uma sequência paradigmática do modo como a *mise en scène* não apenas utiliza os escombros para fins dramáticos, mas eventualmente os prioriza em relação aos personagens de carne e osso: Edmund é acompanhado, em *plongée*, do momento em que ele entra no prédio (cujo primeiro andar está em ruínas) até quando sobe para o segundo andar e, agora com a tomada em *contra-plongée*, atinge o final da escada, onde a escuridão não permite ver praticamente nada. A tela fica escura; ouvem-se apenas e gemidos. O pai está morto.

O bloco narrativo em que se dá a *débauche* final de Edmund, embora se inicie no apartamento do professor – que reage furioso ao saber que Edmund matara o pai –, tem todo seu desenvolvimento espacial e dramático nas ruas de Berlim: ao sair correndo do apartamento, Edmund tenta se enturmar com garotos que jogam bola, mas é rechaçado, numa sequência que acaba, mais uma vez, com uma tomada metaforicamente significativa do garoto caminhando sozinho no sentido contrário ao da tela, ladeado por escombros. Privado da infância, Edmund torna-se definitivamente um pária ao ser rejeitado pela família, que não o perdoa pelo parricídio.

Alemanha, Ano Zero, para além de um registro (semi)documental ou de uma ficção de forte tonalidade realista acerca de um momento histórico, é intencionalmente dotado de uma teleologia dramática, para a qual o espaço urbano desempenha papel fundamental:

O diretor expressa significados implícitos, escondidos em tomadas de paisagens aparentemente reais, entrelaçando continuamente dois mundos sobrepostos: por um lado, o das ruínas da guerra que acabou de terminar e por outro um primordial e mítico que pode ser vislumbrado” (STEVANOVSKA, 2019, p. 15).

Mas o final do filme não deixa margem para esperança. A dupla significação metafórica atinge a culminância através do paralelismo entre os escombros físicos que a guerra causou à cidade e o desmoronamento psicológico que aflige o menino, culminando com seu suicídio – que, reforçando a significância de tal paralelismo, se dá pulando do que restou de um edifício para as ruínas abaixo.

O final de *Alemanha, Ano Zero*, além de romper um tabu ainda hoje vigente em termos de representação da infância, explicita tanto o engajamento crítico quanto estético do movimento: “Com cenas filmadas in loco, em locais devastados por bombas, transformados em ruínas, ou paisagens de uma urbanidade perdida, assim como a esperança e civilidade de seus habitantes, o cinema neorrealista se impôs como crítica social e denúncia de uma realidade que a estética tradicional fílmica não mostraria” (SANCHEZ, 2015, p. 232).

A cidade como metáfora do poder e do capital: Umberto D

Assim como *Alemanha, Ano Zero*, a tomada inicial de *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1953) também prioriza a imagem de uma cidade. Mas, ao contrário do filme de Rossellini, a tomada é estática, em leve *plongée* e, enquanto os créditos iniciais são exibidos, não focaliza destroços, mas sim a atividade de uma movimentada via urbana, ladeada de prédios e estabelecimentos comerciais e com intenso tráfego de carros, motocicletas e carroças. Aos poucos, o que, nos segundos iniciais, não passava de uma mancha escura indistinta, em profundidade de campo, no canto inferior esquerdo da tela, revela-se uma passeata de protesto, que vai tomando quase toda a rua, com predomínio de homens de idade avançada, que brandem cartazes pedindo aumento nas aposentadorias.

Ao chegarem ao prédio do ministério, a polícia os impede de avançar. Com exceção de dois planos de conjunto que estabelecem a disposição física de protestantes e agentes da lei, toda a sequência é construída com *closes* sucessivos, com um quê de montagem soviética, de indivíduos que ora descrevem a miséria em que se encontram, ora verbalizam reivindicações. Após a dispersão, executada através de jipes militares que saem das estreitas ruas circundantes, o que resta dos protestantes é enfocado em um plano geral, em profundidade de campo, contrapondo-os ao enorme edifício ministerial, cuja monumentalidade, reforçada pela tomada em *contra-plongée* e pelo intenso reflexo da luz solar em sua fachada, sugere a retomada, em clave neorrealista, dos procedimentos de representação identificados por Dale VACCHE parágrafos acima mencionados: metaforicamente, é como se o poder do Estado, encarnado pelo prédio que o abriga, oprimisse os manifestantes e, assim como efetivamente os policiais o fazem, os ameaçasse.

O protagonista Umberto (Carlo Battiti), em diálogo com Orazio, companheiro de fuga e outro idoso na miséria, relata que, das 18 mil liras que recebe de aposentadoria, 10 mil se destinam a pagar o aluguel do quarto em que mora, valor que acaba de ser aumentado. No início do filme, portanto, a cidade, é apresentada não apenas como local de embate entre forças sociais – aqueles que reivindicam condições dignas de vida versus a polícia, braço armado do Estado, que os reprime –, mas, ao sopesar, através do diálogo, o peso do aluguel no orçamento mensal de Umberto, o meio urbano é caracterizado também como

fator de carestia e opressão econômica.

No próximo bloco narrativo (GOMES, 1974), diversas sequências em interiores detalham a situação de Umberto – sem dinheiro para a subsistência, faminto, prestes a ser despejado, doente, tendo como aliados apenas seu cãozinho Flike e Maria, a empregada da pensão (Maria Pia Casilio). Ante o despejo iminente, ele concorda em ser internado num hospital público, seja por uma cama para dormir, seja pela esperança em se curar. Mas, ante o pouco-caso dos médicos e a alta rotatividade indicativa da pobreza geral, logo é posto pra fora. A sequência em frente ao hospital é paradigmática da apreensão neorrealista das técnicas de representação do cinema fascista, ressignificadas narrativamente: a monumentalidade do hospital é inicialmente destacada em um plano aberto lateral, em profundidade de campo, que faz com que a construção ocupe mais da metade da tela. Umberto e um amigo saem para a rua atravessando o arco da porta, e se evidencia a desproporção entre o tamanho dos dois homens e o da construção. O cumprimento que trocam, despedindo-se, é interrompido pela chegada de uma ambulância que quase os atropela ao adentrar pelos arcos, sublinhando a desconexão dos personagens com a velocidade do mundo moderno.

O entorno documental das sequências externas seguintes, que retratam o esforço de Umberto para resgatar Flike, recolhido a um canil público e prestes a ser sacrificado, além do que oferecem de elementos para a análise dos direitos dos animais em perspectiva histórica, são ricas pelo que retêm das ruas do subúrbio de Roma, por onde circulam: veem-se operários trabalhando no asfalto, militares em meio aos transeuntes, velhos comerciantes em uma feira de rua montada numa praça. O volume e o modelo de carros que por elas circulam servem de objeto a uma cronotopia automobilística, pois o que foi apreendido como realista quando da exibição do filme, tende a causar estranheza ao espectador de hoje, seja pelo ritmo e volume menores de trânsito, em comparação com o de uma capital europeia atualmente, seja pelo tamanho maior e pelos formatos dos carros, muito diferentes dos atuais.

Após o ultimato da senhoria a Umberto, de que será atirado às ruas no dia seguinte, a narrativa se vale de uma iluminação mais escura e, através da angulação dos enquadramentos, da ênfase na contraposição das dimensões físicas humanas às das construções, enfatizando a monumentalidade das edificações do centro de Roma. O cair da noite marca a passagem para as sequências que constituem o

clímax dramático do filme. Logo no início, uma tomada demora-se no retrato de um cinema de rua, seus cartazes, seus luminosos, a disposição espacial com a bilheteria na ao centro e as entradas ao lado, a chegada de homens de terno e mulheres de vestidos, ambos de chapéu, formando um registro valioso para uma cronotopia da atividade cinematográfica, que *Ladrões de Bicicleta*, próximo filme sob análise, enriquecerá.

Formando um bloco narrativo unido não apenas espacialmente (as ruas centrais de Roma), mas dramaticamente, com quase sete minutos de duração e composto de 33 tomadas, as sequências que encenam as tentativas desesperadas de Umberto de conseguir dinheiro para subsistir marcam, segundo a maioria dos críticos, o ápice do filme, tanto em termos estéticos quanto dramáticos. Tanto seu embaraço e constrangimento ao abordar amigos quanto, sobretudo, sua ao fim insuperável vergonha em esmolar – função para qual designa o cachorrinho – primam por um agri-doce equilíbrio entre a dramaticidade e um leve tom cômico que tem algo de chapliniano. São, também, as mais profícuas em sugestões de temas para análise da representação da cidade no neorrealismo. A expressão do protagonista, a fotografia escurecida, a música e, sobretudo, a mencionada contraposição da fragilidade humana à monumentalidade das edificações impregnam a narrativa de uma atmosfera crepuscular, desesperançada, visando transmitir ao espectador o estado de ânimo de Umberto.

De volta a seu quarto, encontra-o vazado por um enorme buraco na parede, fruto de uma reforma que a senhoria decidiu fazer sem sequer avisá-lo. Ali, tomado pelo desespero, Umberto aventa uma solução radical, em uma sequência cujo sentido é construído apenas com recursos visuais e sonoros, sem fala ou expressão de pensamento. Um plano de conjunto retrata Umberto sentado em sua cama, pensativo, quando o reflexo das faíscas de luz provocadas pelo atrito do bonde com os trilhos, na rua, chama a sua atenção. Ele levanta-se e caminha, acompanhado por uma panorâmica à direita, até ficar em primeiro plano; quebra-se o eixo da câmera e ele é mostrado, em plano de conjunto, do lado oposto à cama, olhando pela janela. Uma elegante tomada em plano médio, em *contra-plongée*, captura, visto por cima, o bonde passando, os trilhos ladeados pelos paralelepípedos molhados e um lampião acima, em primeiro plano. Em nova sucessão plano de conjunto/quebra de eixo, Umberto abre a janela. Com a música num crescendo dramático e o *zoom* fechando primeiro no rosto de Umberto,

depois nos trilhos do bonde, a ideia do suicídio é claramente anunciada.

Mas ao voltar-se para o quarto, Umberto depara-se com Flike, e dar um destino digno ao cachorro passa a ser a o fio que o liga à vida, a motivação última antes de deixar de viver.

O último bloco narrativo retrata os esforços do protagonista para dar um destino digno a Flike. O anticlímax das tomadas da cidade ao amanhecer, captando as ruas povoadas do dia anterior agora vazias – e o cinema fechado – colabora para a atmosfera depressiva. O périplo em busca de um cuidador para o cão inclui tanto uma sequência inteira no interior de um bonde – em um valioso acréscimo para o registro cronotópico dos transportes públicos nos filmes-tema deste artigo –, quanto uma visita a zonas suburbanas da cidade, oportunidade para constatar que, embora as edificações, em medidas verticais, não fiquem nada a dever às das zonas centrais, seu estado de conservação denuncia seu grau de decrepitude.

Embora permaneça urbano, o ambiente da última sequência diferencia-se bastante dos anteriormente apresentados no filme: o parque, próximo à linha férrea, onde se dão as últimas tentativas de Umberto de se livrar de forma digna de seu bicho de estimação, presenteando uma garotinha. Após o cão conseguir evitar a própria morte sob os trilhos do trem, nos braços de seu dono, será também o palco onde, reforçando a caracterização chapliniana, Umberto e Flike, caminhando parque adentro, em profundidade de campo, se resignam a continuar a vida, ainda que sem remédio ou solução.

A ambiguidade da cidade capitalista em *Ladrões de Bicicleta*

O filme abre, ainda com os créditos sendo apresentados, com uma panorâmica circular à direita focalizando uma jardineira chegando ao ponto final, no que pode ser elencado como mais um elemento para um estudo das cronotopias do transporte público em Roma. O ponto localiza-se em “um bairro periférico, em que se tem a arquitetura de conjuntos habitacionais da classe operária, denotando desde já a importância desse aspecto para a narrativa do filme” (SANCHEZ, 2015, p. 235).

Da jardineira e dos arredores vem uma pequena multidão de homens, à espera de serem chamados para trabalhar. Antonio (Lamberto Maggiorani) é

chamado, mas não tem uma bicicleta, imprescindível para a vaga. As sequências seguintes, que mostram seu périplo para arrumar o veículo, se iniciam com seu encontro com a esposa, Maria (Lianella Carell), oportunidade para o filme retratar tanto a aridez e a pobreza da vida nos conjuntos habitacionais quanto a dureza da vida das mulheres, obrigadas a carregar pesados baldes para obter água de um poço. Apenada da situação, Maria vence a resistência dele e penhora todo o enxoval da casa, possibilitando recuperar a bicicleta da família, que também havia sido penhorada.

Como observa Pierre Sorlin, a representação da cidade em *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) apresenta como diferencial a atenção que dá a áreas suburbanas de Roma, algo raro de se ver nas demais produções do movimento filmadas na capital: a maioria das sequências externas se passa no empobrecido lado Oeste da cidade, com incursões a áreas mais afluentes (centro e zona Leste) praticamente limitadas ao cumprimento das funções trabalhistas por parte de Antonio (SORLIN, 1991, p. 120-123).

A notória exceção, com duração de um minuto e meio e formada por sete tomadas, todas nas ruas de Roma, é sequência em que o casal, alegre após recuperar a bicicleta, se desloca sobre ela, do local de emprego de Antonio para uma cartomante. O grau de resolução da *mise en scène* (ritmo, decupagem e movimentos de câmera, iluminação, trilha sonora, desempenho dos atores) corrobora aquela habilidade especial dos realizadores neorrealistas para o tratamento do ambiental e do humano à qual o citado Bazin se refere. Aos olhos de hoje, fornece, ainda, um registro variado da vida, tanto nas ruas centrais quanto no subúrbio, com destaque para diversidade da fauna urbana – padres de batina, trabalhadores braçais, madames, militares, muitas crianças –, para as fachadas e vitrines dos estabelecimentos comerciais e, uma vez mais, para o transporte nas movimentadas artérias centrais.

A introdução, na trama, do filho de oito anos de Antonio, Bruno (Enzo Staiola) adiciona lirismo – e uma pitada de humor –, através do retrato do carinho paterno e da idolatria do garoto pelo pai. Ponto alto do filme, a sequência em que, com o dia nascendo, os dois saem, da casa para o trabalho, na bicicleta tornou-se um ícone do cinema mundial, sendo reiteradamente citada e aludida – inclusive no filme brasileiro *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1959), com Gianfrancesco Guarnieri emulando Antonio. Com duração de dois minutos e vinte segundos, compõe-se de nove tomadas que, alternando-se entre, por um lado, tomadas fechadas que

sublinham o estado de ânimos dos personagens, e planos abertos elaborados e sugestivos em termos de significação, eventualmente em movimento, com particular cuidado com a iluminação, de modo a transmitir ao espectador que se trate de um périplo longo e que se inicia ainda com os resquícios da noite e termina com o sol já alto. O resultado é, ao mesmo tempo, de incomum plasticidade e notável técnica cinematográfica, a serviço tanto da eficiência narrativa quanto do estímulo à empatia espectral com os personagens, humanizando-os ainda mais.

O idêntico figurino de pai e filho, o mesmo omelete embrulhado que guardam no bolso do macacão operário, o fato de ambos se deslocarem no mesmo horário de outros vestidos como eles – divididos entre muitas bicicletas e uma jardineira com passageiros dependurados para fora –, culminando com o diálogo em que Antonio diz ao filho (quando este desembarca no posto de gasolina em que trabalha) que passa às 19 horas para apanhá-lo aponta para a continuidade histórica de um processo de exploração trabalhista que indistingue adultos e crianças. Toda a sequência é altamente sugestiva em termos de cronotopias, tanto em relação à já mencionada representação do transporte quanto do trabalho.

O modo como a sequência correlaciona os personagens e o espaço é ilustrativo de um processo que David Brancalone, autor de um livro em dois volumes sobre a influência do neorrealismo na América Latina, assim descreve:

Pode-se argumentar que a prática espacial neorrealista revela a complexa realidade da cidade dialética e trabalha através de um novo tipo de ficção, que se inscreve e se confronta com a vida cotidiana. Ela descreve e pesquisa, mapeia e mede, determina e define o espaço, trazendo-o à visibilidade por meio da câmera. O pano de fundo da cidade ganha vida quando ela é encontrada e atravessada por personagens neorrealistas” (BRANCALEONE, 2014, p. 5-6).

Em termos de representação da cidade, a sequência delinea com clareza, ao longo do trajeto dos personagens, as diferenças urbanísticas entre o subúrbio e as ruas mais centrais de Roma: à medida que a caravana de trabalhadores avança, vai deixando para trás ruas empoeiradas e esburacadas, depois largas avenidas ladeadas de árvores e com desolados conjuntos habitacionais ao fundo, refletidos pelo sol, e adentrando vias asfaltadas e mais estreitas, ladeadas de estabelecimentos comerciais e com grande fluxo de pessoas e veículos – incluindo bondes no lugar de jardineiras.

Ainda no mesmo bloco narrativo, mas em novo conjunto de sequências, o início da atividade de Antonio como colador de cartazes de filmes dá ensejo a uma série de alusões metacinematográficas, que vêm adensar as cronotopias da atividade cinematográfica anteriormente propostas. Inicia-se com uma referência ao cinema clássico e ao *star system* hollywoodiano com Antonio colando um cartaz da icônica imagem de Rita Hayworth no filme *Gilda* (Charles Vidor, EUA, 1946), que a mitificou como “a mulher inesquecível”. Seguem-se referências às comédias do período silencioso, primeiro na interação entre o outro colador e as crianças que os rodeiam, depois na alusão ao personagem de Charles Chaplin, quando uma das crianças acompanha um senhor que caminha em direção contrária da tela, em profundidade de campo, emulando Carlitos.

O bloco narrativo seguinte se inicia com uma acentuada mudança na tonalidade dramática, com o roubo da bicicleta de Antonio por um transeunte. Toda a sequência da tentativa de perseguição ao ladrão é, ao mesmo tempo, de grande tensão e suspense e muito dinâmica em termos de movimentação espacial. As ruas comerciais de Roma são mostradas de diversos ângulos, incluindo planos bem abertos do alto, que fornecem, ao mesmo tempo, a dimensão dos termos da perseguição e um registro semidocumental das movimentações e fluxos urbanos, com destaque para o caótico trânsito de veículos e a considerável quantidade de pessoas (muitas aparentemente sem consciência prévia das atividades de filmagem, a julgar por suas reações).

A rigor, o bloco narrativo em questão só irá se encerrar perto do final do filme, quando Antonio perder as esperanças de recuperar sua bicicleta e decidir-se por uma medida desesperada. Entre o roubo e tal momento, há uma série de oito sequências em que predomina o esforço de recuperação do veículo, em meio a tramas acessórias envolvendo temas conjugais e morais com tramas acessórias passadas em interiores (igreja, escritório, casas de Antonio, da cartomante, do jamais autuado ladrão), em sua maioria protagonizadas pelo pai e seu filho. O ponto culminante do bloco é o modesto jantar numa pizzeria, no qual, através das reações de Bruno à empáfia de outro garoto, sentado em uma mesa onde um grupo bem-vestido desfruta de um banquete com vinhos e diversos pratos. Saudada, entre outros, por Paulo Emílio Salles Gomes e David Neves, a sequência evidencia a capacidade de combinar denúncia social e lirismo.

No que se refere especificamente ao espaço urbano, o fato de o roubo da bicicleta os obrigar a deslocarem a pé gera uma acentuada mudança na

velocidade do deslocamento, o que por sua vez limita a diversidade de ambientes. O grande destaque são as sequências em uma feira livre, muito similar àquela de *Umberto D*, com a impressão de realidade sugerindo um registro semidocumental do modo de se vestir e se comportar em um comércio popular.

Após resultarem infrutíferas suas tentativas de recuperar a bicicleta mesmo após Antonio localizar e confrontar o ladrão, ele se mostra desolado, perambulando pelas ruas de Roma com o filho. As sucessivas imagens de bicicletas sem dono por perto, disponíveis nas ruas de Roma, contrapostas a tomadas de Antonio a observá-las, fazem coincidir o olhar do espectador e o do personagem no interior da narrativa, permitindo ao primeiro identificar o estágio psicológico do segundo e antecipar sua predisposição ao ato de furtar. Trata-se de um expediente que parece exemplificar o diagnóstico da pesquisadora Renata Latuf Sanchez segundo a qual, [em *Ladrões de Bicicleta*], “o espaço urbano representado exerce uma influência constante sobre as ações dos personagens, que parecem ser guiados por este espaço e suas atividades” (SANCHEZ, 2015, p. 238).

Em vários filmes neorrealistas, a cidade, do ponto de vista sociológico, é representada como um microcosmo da sociedade italiana mais popular, habitat do “homem do povo”. Neste sentido, “torna-se um “material” moral e sociológico, um lugar em que, sobretudo, concentra-se uma aglomeração humana e social de miséria e desespero, [ainda que] sua significação em termos metafóricos resulte ambígua e mais diversificada” (VIGNI, 2017, p. 17). Em *Ladrões de Bicicleta* ela pode significar, por exemplo, tanto o espaço de exploração quanto de oportunidades para o trabalhador, pois é a necessidade de divulgar os filmes que o cinema da cidade exhibe que dá ao pai a chance de ganhar o sustento de sua família; mas, por outro lado, é um crime majoritariamente urbano – o furto de um meio de transporte – que determina tanto seu desespero, ao ver-se privado de seu meio de ganhar a vida, quanto sua desgraça, ao tentar furtar outra bicicleta.

Se a piedade que Bruno mostra-se capaz de despertar salva o pai do linchamento e da prisão, custa a este o respeito do filho, que em vergonha se transforma. Mas, ao final, as mãos dadas ao caminharem, ladeados de uma multidão, em direção ao crepúsculo, em profundidade de campo, aponta para o perdão.

Tudo somado, o final de *Ladrões de Bicicleta* oferece uma visão negativa da cidade. A exclusão de pai e filho parece sugerir uma metáfora segundo a qual as benesses que o meio urbano pode oferecer são vetadas aos menos favorecidos. O

fato de o menino tomar parte da multidão que marcha em direção ao crepúsculo, somado à anteriormente estabelecida continuidade de posição social entre pai e filho, indica, metaforicamente, que se trata de um estado de coisas que tende a se prolongar para as próximas gerações.

Conclusões

Ao lado de Bazin, Siegfried Kracauer, expoente da segunda dentição da Escola de Frankfurt, se valeu de forma pioneira e extensiva do neorrealismo italiano para aprofundar o debate sobre o realismo no cinema. Segundo ele, *Ladrões de Bicicleta* e *Umberto D* estão entre os filmes em que “os protagonistas não são tanto indivíduos particulares, mas tipos que representam grupos inteiros de pessoas” (KRACAUER, 1965, p. 164).

À luz do que afirma Kracauer, pode parecer uma contradição a constatação de que os três filmes neste artigo analisado cumprem duas das principais propostas programáticas de Cesare ZAVATTINI (1979) para o neorrealismo: retratar o cotidiano de pessoas comuns, e fazê-lo através do recurso ao *pendimento*, ou seja, acompanhando “de perto” e com vagar seus atos, sem as abreviações apressadas e “objetivas” do modo institucional de representação hollywoodiano (que se vale da montagem para suprimir gestos e acelerar a narrativa).

Nos três casos analisados, tais escolhas acabam por reforçar a centralidade do humano nos filmes neorrealistas e, ao mesmo tempo desempenham papel fundamental no retrato da infância arrasada pela guerra em *Alemanha, Ano Zero*; na falta de perspectivas – materiais, sociais, psicológicas – da velhice em *Umberto D*; e na denúncia de um ciclo de exploração e exclusão que tende a se perpetuar em uma sociedade fragmentada por desigualdade e corrupção em *Ladrões de Bicicleta*.

A aparente contradição entre a produção de metáforas sociais – no sentido mais amplo do adjetivo –, a partir de retratos cotidianos e humanistas do(s) protagonista(s), denota, para além da intencionalidade dramatúrgica que a construção de roteiros proporciona, uma capacidade de transformação do particular no universal que constitui uma das pedras de toque do neorrealismo italiano.

Mas, talvez a análise dos filmes neste artigo apresentada permita sugerir que esse diferencial representativo centralizado no indivíduo mas metaforicamente eficaz tem um preço – e o custo seja pago, em parte pelo menos, pelo espaço (no sentido físico, geopolítico do termo). E de duas maneiras principais, combinadas ou não: “despersonalizando” o espaço, deixando de valorizar o que a cidade tem de peculiar, de famoso, de distintivo, de turístico, de mais simbólico; e “metaforizando” o espaço, ou seja, impregnando-o de sentidos metafóricos, a exemplo do que acontece com os protagonistas.

Esse processo dual é corroborado por todos os filmes neste artigo examinados. Nenhum deles dá destaque ou sequer contempla com algum vagar marcos urbanos distintivos das cidades retratadas. Tanto *Umberto D* quanto *Ladrões de Bicicleta* têm, como apontado, diversas sequências em que Roma tem um papel relevante para a narrativa, porém quando não metafórico (o uso das edificações como símbolo do poder em *Umberto D*; o final de *Ladrões...* com a multidão marchando ladeada de prédios sugerindo um matadouro) ou alegórico (a cidade como espelho do capitalismo, como apontado por diversos críticos em relação a *Ladrões...*), não suficiente para distinção exclusiva. Pois mesmo do que se consegue distinguir no entorno narrativo ou em algumas sequências urbanas – a perambulação de Umberto pela zona central; o périplo do casal, de bicicleta, por ruas comerciais –, o que se vê são ruas de uma cidade aparentemente grande com veículos e pessoas cujo vestuário remete a meados do século XX. Não fossem alguns letreiros em italiano, seria preciso alguma familiaridade com as ruas de Roma para identificar a capital. Claro que o idioma e o gestual dos atores não deixam dúvidas quanto ao país em que se passa a ação, mas, em relação à Roma em si, não se verifica a intenção de distingui-la visualmente.

O processo de “metaforização” se dá mesmo em relação à Berlim de *Alemanha, Ano Zero* –, o filme em que a ligação entre história e espaço urbano é mais rica de significados para a narrativa, entre os três analisados. Pois parece válido argumentar que, a depender do grau de conhecimento histórico do espectador e à medida que as décadas passam e o pós-Guerra se torna uma referência cada vez mais distante para o espectador do tempo presente, a Berlim em ruínas ali mostrada tende a ser menos apreendida como aquela cidade na sua concretude, e mais como uma metáfora para a destruição do meio urbano pela guerra, cuja cronotopia pode remeter, por exemplo, a Sarajevo, Bagdá ou Gaza.

É importante ressaltar, no entanto, que relativizar o papel das cidades como entes geopolíticos e históricos característicos, nos filmes aqui abordados não equivale a negar a importância que neles têm. Assim como Berlim desempenha um papel fundamental em *Alemanha, Ano Zero*, nem *Umberto D* nem *Ladrões de Bicicleta* seriam os filmes que são se não se passassem em Roma. Talvez seja possível dizer que as cidades metafóricas do neorrealismo, ao expandir o imaginário em relação às cidades reais, as enriquecem ainda mais.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. **The dialogical imagination: Four essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BELLOUR, Raymond. **The analysis of film**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- BONDANELLA, Peter. **Italian cinema: from neorealism to the present**. 3a. ed. Nova Iorque: Continuum, 2004.
- BRANCALEONE, David. Framing the real: Lefèbvre and neorealist cinematic space as practice. **Architecture_MPS**, v. 5, n. 4, p. 1-23, 2014. Disponível em <https://shre.ink/DIKw>. Acesso em 21 ago. 2024.
- CASAVOLA, Massimo. **L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema**. Turim: Testo & Immagine, 2001.
- COHEN, Jon; FEDERICO, Giovanni. **The growth of the Italian economy**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2a. edição. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Edusp, 1994.
- FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura**. São Paulo: Edusp, 1996.
- FANARA, Giulia. **Pensare il neorealismo: percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano**. Roma: Lithos, 2000.
- FARASSINO, Alberto. **Neorealismo: cinema italiano 1945-1949**. Turim: EDT, 1989.
- FERRO, Marc. **Analyse de films, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire**. Paris: Hachette, 1975.
- GOMES, Paulo Emílio Salles, **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. 2a ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1965.

LA POLLA, Franco. La città e lo spazio. **Bianco e Nero**, Roma, ano XXXVI, fascículo 9-12, setembro-dezembro, p. 66-83, 1975.

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

MARCUS, Millicent. **Italian film in the light of neorealism**. Princeton: Princeton University Press, 1986.

MELANCO, Mirco. **Paesaggi, passaggi e passioni**: come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi. Nápoles: Liguori, 2005.

MENDES, Euclides Santos. **Cristais de tempo**: o neorealismo italiano e Fellini. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013. Disponível em <https://shre.ink/Dlqz>. Acessado em 14 ago. 2024.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 7a. ed. Campinas: Pontes, 2007

SANCHEZ, Renata Latuf de Oliveira. A cenografia e o espaço-tempo no neorealismo como indicador da sociedade italiana no pós-guerra: uma breve análise a partir de *Roma, Cidade Aberta* e *Ladrões de Bicicleta*. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 228-261, 2015. Disponível em <https://encurtador.com.br/2fsiQ>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SOBCHACK, Vivian. Lounge time: Postwar crisis and the chronotope of film noir. Em: BROWNE, Nick (ed.). **Refiguring American Film Genres**: Theory and History. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 129-170.

SORLIN, Pierre. **European cinemas, European societies, 1939-1990**. Londres: Routledge, 1991.

STEFANOVSKA, Ana. **Lo spazio narrativo del neorealismo italiano**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Università degli Studi di Padova, Pádua, 2019. Disponível em <https://shre.ink/Dlq7>. Acessado em 14 ago. 2024.

VACCHE, Angela Dale. **The body in the mirror**: shapes of history in Italian cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIGNI, Franco. **Le città visibili**: lo spazio urbano nel cinema del neorealismo (1945-1953). Florença: Aska, 2017.

ZAVATTINI, Cesare. **Neorealismo, ecc**. Milão: Bompiani, 1979.

Filmografia

Alemanha, Ano Zero (*Germania Anno Zero*, Roberto Rossellini, Itália-França, Alemanha, 1948)

Gilda (Charles Vidor, EUA, 1946)

Ladrões de Bicicleta (*Ladri di Bicicletta*, Vittorio De Sica, Itália, 1948)

Roma, Cidade Aberta (*Roma Città Aperta*, Roberto Rossellini, Itália, 1945)

Umberto D (Vittorio De Sica, Itália, 1953)

OS HERÓIS ANÔNIMOS NA CONSTRUÇÃO DA CAPITAL FEDERAL: UMA ANÁLISE DE BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN (VLADIMIR CARVALHO, 1979)

THE UNSUNG HEROES IN THE CONSTRUCTION OF THE FEDERAL CAPITAL: AN ANALYSIS OF DE BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN (Vladimir Carvalho, 1979)

Aline Carrijo¹

 <https://orcid.org/0000-0002-2995-2684>

 <http://lattes.cnpq.br/8346569277199695>

Carolinne Mendes da Silva²

 <https://orcid.org/0000-0002-3009-420X>

 <http://lattes.cnpq.br/0081117927947860>

Recebido em: 30 de agosto de 2024.
Aprovado em: 23 de dezembro de 2024.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21861>

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise do filme Brasília segundo Feldman (21 min, color., 35 mm), obra do cineasta Vladimir Carvalho sobre os operários que foram construir a capital federal. Realizado durante o período de transição democrática, o filme nos provoca reflexões sobre essa outra história de Brasília, vista pelos trabalhadores, em contraste com aquela consagrada e mitificada, encabeçada pelos “homens de poder”.

ABSTRACT: This article analyzes the film Brasília segundo Feldman (21 min, color., 35 mm), by filmmaker Vladimir Carvalho. It tells the history of the workers who went to build the federal capital. Made during the period of democratic transition, the documentary provokes us to reflect on this other history of Brasília, by workers’ point of view, in contrast to the consecrated and mythologized one, headed by “men in power”.

Palavras-chave: Vladimir Carvalho, Brasília, cinema moderno, modernização do Brasil.

Key words: Vladimir Carvalho, Brasília, modern cinema, Brazil’s modernization.

1 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, com projeto de pesquisa na área de História e Cinema. Possui graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2009), graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009), mestrado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012) e MBA em Documentário pela Fundação Getúlio Vargas (2016). E-mail: aline2586@gmail.com

2 Doutora e mestre pelo Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), possui bacharelado e licenciatura em História pela mesma faculdade, na qual ministrou também cursos de extensão nas áreas de cinema e pensamento decolonial. Atuo nas áreas de História das relações raciais no Brasil, História das relações de gênero no Brasil, Ensino de História e Educação para as Relações Étnico-Raciais. Sou professora de História na Prefeitura Municipal de São Paulo e no Colégio Santa Cruz. E-mail: carolinne.silva@alumni.usp.br

Vladimir é um documentarista paraibano, ainda em atividade, que se estabeleceu em Brasília há mais de 50 anos como professor da Universidade de Brasília (UnB). Produziu 23 filmes, entre longas e curtas, dos quais 12 foram sobre o Distrito Federal e as cidades do interior de Goiás. Ele se formou com cineastas do Cinema Novo, compartilhando os preceitos estéticos desse movimento, mas seu deslocamento geográfico mobilizou novos repertórios que foram incorporados na realização dos seus filmes. Em sua trajetória, sempre se dividiu entre o campo e a cidade, sendo Brasília aquela para qual mais dedicou atenção.

Neste artigo, nos centraremos no filme *Brasília segundo Feldman*, assinado por Vladimir Carvalho e por Eugene Feldman. Apesar de a montagem e a concepção do filme serem do primeiro, praticamente todas as imagens são de Feldman, um designer gráfico estadunidense que veio para o Brasil em 1959. Elas têm caráter amador e mostram em grande parte os candangos, como ficaram conhecidos os construtores de Brasília. Essas informações são trazidas pelo próprio filme na voz de um narrador extradiegético. A mesma voz diz que as imagens teriam mostrado de forma inédita a construção de Brasília “até agora”, ou seja, até o momento de lançamento do filme, em 1979. O mais comum, até então, eram imagens consideradas oficiais, de Juscelino Kubitschek e sua equipe, e dos momentos celebrativos da nova capital.

O filme mostra operários sendo transportados em caminhões, trabalhando na maior parte das vezes sem capacete e sem proteção, comendo marmita no meio da poeira vermelha do Cerrado ou em momentos de lazer. As tomadas são tremidas, inconclusas e, por vezes, sem foco. Como indicam os letreiros, há também algumas imagens adicionais, realizadas pela equipe de Vladimir, e nas quais aparecem os dois depoentes que compõem a banda sonora do documentário. Um deles é Athos Bulcão, pintor e autor de diversos painéis em Brasília, e o outro é o Luiz Perseghini, ex-operário, que trabalhou na construção da capital – e que será o personagem principal de outro filme de Vladimir, que leva seu nome, *Perseghini* (1984). Provocados pela voz extradiegética, que cumpre papel de entrevistadora, eles olham as imagens e tecem comentários sobre elas ou sobre a época de uma maneira geral, em depoimentos que muitas vezes se contradizem. Em alguns momentos, as vozes também se confundem e é preciso muita atenção para saber quem está falando.

A narração verbal descreve as cenas, fala sobre o que é visto e o que está acontecendo nas imagens, mas conta também causos e histórias que fogem do

que está sendo apresentado visualmente. Podemos dizer que, assim como as imagens, os depoimentos são disformes, inconstantes, não lineares. Os assuntos são voláteis, não seguem uma sequência lógica, vão e voltam. Apesar disso, a instância narrativa parece se construir a partir de contrastes estabelecidos nas locuções, na montagem e nas imagens.

Logo no início do curta, vemos a chegada de JK. Quem narra esse momento é Athos Bulcão. Ele fala que o presidente chega no Vickers, avião presidencial da época, comprado por Juscelino, e ressalta: “Até então, não tinha esses aviões em linha” (BRASÍLIA [...], 1979, 2min01). Nas imagens, os militares marcham, dezenas de jornalistas aguardam sua chegada. Tudo é um espetáculo na chegada do presidente à capital, até mesmo o seu transporte: não é qualquer avião, como nos informou Bulcão ao evidenciar o modelo exclusivo da aeronave. Em dois planos, é ela que se destaca; as pessoas aparecem por baixo de suas asas. Em seguida, todos aguardam novamente, mas agora para ver Juscelino partir em seu helicóptero para sobrevoar a construção da nova capital. Mais uma vez, as pessoas estão sob o meio de transporte, agora debaixo das hélices do helicóptero que giram sobre suas cabeças. Nessa sequência da chegada de JK, também somos apresentados aos homens que estão ao seu redor. Bulcão identifica Israel Pinheiro, “braço forte de Juscelino na construção de Brasília” (BRASÍLIA [...], 1979, 2min26) e o então jornalista e depois político Pompeu de Sousa. Depois cita o arquiteto e pintor Artur Lício Pontual e o designer gráfico Aloísio Guimarães. Eles estão em frente a um carro, que também aparece na próxima sequência.

Vemos o carro por trás em uma estrada de terra. Logo depois passa um ônibus e, na direção contrária, uma carroça. No plano seguinte, o carro está de frente e, ao seu lado, está um dos caminhões que levavam os trabalhadores em sua carroceria; na frente dos dois, um homem de bicicleta. O próximo plano já mostra a bicicleta atrás do caminhão e a poeira vermelha que sobe. A sequência apresenta evidentes contrastes internos: entre o carro fechado que leva trabalhadores qualificados e o carro aberto com os trabalhadores braçais, sujeitos ao pó e às mudanças do tempo; entre os carros e a carroça, que vai na direção contrária; e entre os carros e a bicicleta, que fica para trás “comendo poeira”. Ela também contrasta com a sequência anterior: tanto na dicotomia que justificou a capital – a chegada de Juscelino recheada de símbolos da modernidade contra o atraso da região que estaria em transformação – quanto na diferença de tratamento entre os “homens do poder”, em seus aviões, helicópteros e carros confortáveis, e os

trabalhadores, de bicicleta, carroça ou na carroceria da camionete.

Figura 1 – Diferentes meios de transporte durante a construção de Brasília



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 3min10.

Nota: Sequência de planos que mostra o contraste dos meios de transporte durante a construção da capital.

Em uma das sequências seguintes, ocorre uma situação inusitada, ainda mais contrastante com a realidade. Um elefante aparece no meio do Cerrado descampado, de longe – totalmente descolado da flora e da fauna locais. A câmera se aproxima aos poucos e, então, corta para um plano médio do animal. Ele está completamente enquadrado e a lente faz um movimento de *zoom in* até fechar em seus olhos, com parte de sua tromba. Na banda sonora, descobrimos sua história pela narração de Bulcão: “Era o tal do elefante Detefon”, que um amigo de Juscelino teria dado a Brasília. E completa: “Parece que sofria de reumatismo, foi um dos fundadores do Jardim Zoológico” (BRASÍLIA [...], 1979, 4min25). Além da imagem e da situação inusitada, ficamos ainda sem saber quem foi o fundador, se o amigo ou o elefante.

Figura 2 – Elefante “Detefon” destaca-se em meio ao Cerrado

Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 4min25.

Nota: O elefante Detefon, no meio do Cerrado descampado, contrasta com a fauna local.

Outra sequência também demonstra o contraste entre a situação dos trabalhadores braçais e os considerados qualificados, como arquitetos, designers, pintores, urbanistas etc. Na imagem, tratores passam pela estrada de terra, fazendo poeira. A voz que ouvimos parece de Vladimir dizendo que “Parece mais coisa da guerra, não?”. Ao que Bulcão responde afirmativamente: “Parecia, tinha um aspecto de bombardeio. Essa buracaria. Mesmo as casas que a gente morava lá, quando chovia era lama para todo lado, que essa terra toda virava lodaçal” (BRASÍLIA [...], 1979, 4min43). Em seguida, enquanto o pintor conta sobre um caso em que uma “matilha de cães do Cerrado” roubou espetos de carne em um churrasco, corta para um plano de homens trabalhando em um escritório. Eles olham alguns papéis e depois se posicionam contra a luz que entra pela janela. A imagem seguinte é de um plano praticamente preenchido de poeira. Quase não se vê nada. A câmera tremida vai se aproximando dos tratores que levantam o pó e de uma construção ao fundo. Depois corta para um caminhão abarrotado de trabalhadores na carroceria. Apesar da fala de Bulcão sobre a situação das casas em que viviam, há nas imagens uma oposição entre o conforto dos trabalhadores do escritório, dos planejadores, e daqueles que executavam as obras, ao menos no ambiente de trabalho.

Figura 3 – Contraste entre trabalhadores em ambiente interno e externo

Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 4min43.

Nota: A montagem estabelece, pela alternância dos planos, um contraste entre o ambiente de trabalho dos operários, similar à guerra, e dos planejadores da obra, em seus escritórios.

Ainda nessa sequência, a história divertida e prosaica de Bulcão sobre os cães ladrões de carne também acaba por entrar em contraposição com a fala seguinte de Perseghini. Ele conta sobre como as companhias “como a Rabelo, a companhia americana e as demais firmas” (BRASÍLIA [...], 1979, 5min46) adquiriam carne e consumiam dentro da cantina: as carnes de segunda e de terceira eram jogadas fora por caminhões para os urubus comerem. No entanto, as pessoas que moravam na Vila Amaury³ aproveitavam para comer essas carnes, já que, apesar de haver trabalho em Brasília, muitos tinham até dez filhos. No fim da sequência, após outras imagens de trabalhadores sob sol e poeira, há novamente um plano de dois homens, dentro do escritório, analisando um documento.

Na alternância entre imagens externas e internas, de desconforto e conforto e, entre história trágica e anedota, a sequência também ajuda a montar a ideia de contraposição sustentada pela instância narrativa. A partir daqui ganham destaque os temas relativos às condições de trabalho, e duas sequências parecem consolidar o contraste como intrínseco à narrativa e indicar o sentido que ele

3 Comunidade que se formou irregularmente durante a construção devido à falta de habitação. Tornou-se, posteriormente, Sobradinho, no Distrito Federal.

imprime na fatura do filme. Ele se estabelece não apenas pela composição dos planos e da montagem, mas pela própria qualidade da imagem.

Na maior parte do filme, as cores das imagens são em tom pastel, característico de registros mais antigos. No entanto, aparecem algumas poucas em contraluz, e especificamente contra o sol, aumentando o contraste e se destacando em relação ao conjunto do filme. Apesar de mais raros, esses planos, dois deles, especificamente, trazem um alto teor de carga simbólica, tanto pela maneira como são apresentados esteticamente quanto pelo lugar em que estão dispostos na montagem.

Após ser questionado se houve acidentes durante a construção, o pintor Athos Bulcão fala que houve “bem menos do que se esperava”, e que os operários não usavam proteção como deveriam. O operário Luiz Perseghini contesta, dizendo que não havia assistência social nem remédio, que acontecia, sim, muito desastre e que vários operários morriam ao cair das estruturas. Acrescenta que, quando isso ocorria, o corpo desaparecia de imediato, para não haver desânimo entre os companheiros do morto. Então diz: “[...] centenas de vidas foram assim, perdidas em trabalho. [...] Acho que noventa por cento dessas pessoas, os familiares não receberam indenização, não. Dava por nome de desaparecido” (BRASÍLIA [...], 1979, 7min55). Nesta última frase entra um plano que se destaca.

Ele dura 6 segundos, de 7min58 até 8min04. Alguns operários estão em cima de um tablado pintando o teto de uma construção. O plano, como dito, é em contraluz: vemos apenas as silhuetas e as sombras projetadas no teto. A lente faz um movimento de *zoom in* enquanto os trabalhadores pincelam. A imagem da sombra faz parecer que eles pintam suas próprias projeções. O plano, em *contre-plongée*, coloca os operários numa posição de destaque, no alto, realizando uma atividade considerada criativa, de pintura. Por outro lado, não vemos seus rostos, não sabemos quem são. Parece que, quando exaltados, os trabalhadores surgem apenas como sombras.

Figura 4 – Pintores

Fonte: BRÁSÍLIA [...], 1979, 7min58.

Nota: Um plano em contraluz mostra operários pintando um teto, e suas sombras destacam-se na imagem.

O quadro aparece exatamente após Perseghini narrar sobre os corpos desaparecidos da construção, o que intensifica a ideia dos operários como imagens esquecidas na história. Após a fala, sobe o som de uma música de tambores e há uma transição para o próximo plano.

A segunda imagem é o último plano do filme, também contra o sol. Vemos apenas a silhueta de um homem. Se, dentro da narrativa fílmica, fica nítido que é um operário, na imagem isolada, ele poderia ser um *cowboy*, como nos filmes de faroeste. O operário aqui remete a um herói forasteiro, a uma figura mítica, mas cujo rosto, mais uma vez, não é possível visualizar. Nesse sentido, temos duas imagens esteticamente chamativas, quase heroicas, que valorizam esses operários, mas sem identificação nem mesmo de seus traços.

Este último plano também finaliza uma sequência representativa do filme em que Perseghini, após ser questionado se ele e seus companheiros tinham noção de que estavam participando de um grande acontecimento construindo Brasília, responde que, de certa forma, sim, mas que esperavam apoio do governo: “O candango ficou relegado ao esquecimento. As obras que às vezes a gente ajudou a construir, a gente não pode passar nem perto, se passar, conforme ela, vai até preso. Isso é coisa certa” (BRÁSÍLIA [...], 1979, 20min26). Fica explícito, em sua fala, o sentimento de descaso do operário que ergueu a cidade, foi desprezado

pelo governo e esquecido pela história.

Figura 5 – Cowboy



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 20min37.

Nota: O último plano do filme mostra a imagem de um homem que, isolado, assemelha-se a um cowboy dos filmes de faroeste.

Nessa última fala, Perseghini também se remete diretamente ao tempo presente da feitura do filme. Ele diz que não poderia passar nem perto das construções que seria preso, ou seja, ele está falando de uma situação “atual”, do momento em que está sendo dado o depoimento. O ano em que o filme foi realizado, em 1979, é um período politicamente intenso, de início da transição do regime militar. Começaram a ser elaboradas reflexões sobre o que significou o regime ditatorial e o que se projetava para o futuro, configurando-se o que podemos chamar de batalhas de memória.

Nesse período, houve um processo de resgate da imagem de Juscelino com o objetivo de construir um passado positivo anterior à ditadura, centrado na figura do ex-presidente (CEDRO, 2003, p. 213). No cinema, um exemplo claro desse esforço em valorizar a imagem do político é o documentário *Os anos JK, uma trajetória política* (1980), de Silvio Tendler. A imagem do ex-presidente é criada no filme com base na ideia de conciliação, do homem que conseguiu reunir e acalmar todas as forças sociais ao redor de si, e acaba por servir a um momento em que se elaborava um pacto entre setores divergentes da sociedade contra a ditadura, a chamada frente ampla.

Já a partir do curta de Vladimir, constrói-se, ainda que indiretamente, uma crítica ao governo de JK, pois mostra a história dos operários que ergueram a cidade idealizada pelo ex-presidente, mas que depois não poderiam nem mesmo andar por ela livremente. Nesse sentido, *Brasília segundo Feldman* exalta figuras historicamente excluídas, ainda que de forma anônima, em contrapartida à tendência comum à época de valorização de grandes heróis nacionais. Elaborase uma crítica sobre como as classes operárias são continuamente excluídas do processo histórico-social, colocando-as em primeiro plano. No entanto, esses trabalhadores, mesmo quando exaltados como construtores do país e possíveis heróis nacionais, sabemos quem são? Os planos contra a luz parecem nos perguntar se de fato conhecemos o trabalhador brasileiro. Você tem imagens que mostram esse povo, mas elas falam de fato sobre ele?

Jean-Claude Bernardet aponta que uma das limitações do filme é o fato de Feldman não filmar as moradias dos candangos, por exemplo, mas sim a situação no trabalho, ou no máximo “o domingo” deles (BERNARDET, 2003, p. 256). Além disso, para o autor, haveria certo resquício de uma postura sociológica no curta, quando a voz da locução inicial afirma que a câmera de Feldman fixou “o puro do candango” (BRASÍLIA [...], 1979, 26seg). Essa generalização partiria do particular para o abstrato, tendendo a construir uma visão mais direcionada sobre a realidade. No entanto, essa denominação não se concretiza no projeto do Feldman, nem do próprio Vladimir, já que há um interesse claro do filme pelos candangos e suas condições de trabalho, e não pela definição de uma categoria sociológica. A própria estrutura do filme, realizada com uma postura crítica, não apenas na temática, mas também no uso que faz das imagens de arquivo, indicaria a ausência dessa perspectiva.

Como aponta Bernardet, é comum que as imagens de arquivo sejam utilizadas como ilustração em documentários, como no caso do filme de Tendler, que é construído com o intuito de gerar uma imagem positiva de Juscelino Kubitschek, como líder conciliador e capaz, como um modelo a ser seguido. Com esse propósito, as imagens usadas são “rigorosamente domadas e enquadradas” (BERNARDET, 2003, p. 248) por mecanismos como seleção, montagem, música e locução, para dizer o que se quer dizer, o que tende a reduzir as ambiguidades. Todavia, em *Brasília segundo Feldman*, não se atribui um significado anterior às imagens: elas vão sendo comentadas pelos depoentes como se eles fossem espectadores. É o próprio filme que cria uma situação que será registrada e

transformada em um produto final.

Nesse sentido, poderíamos alinhar formalmente o curta aos chamados filmes-dispositivo, categoria utilizada por Consuelo Lins para aproximar a produção de Eduardo Coutinho, Cao Guimarães, João Salles, Sandra Kogut e Kiko Goifman. Segundo a autora, esses cineastas realizaram filmes “que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade pré-existente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem” (LINS, 2007, p. 45). Dessa forma, os diretores encarariam o mundo não como um lugar “pronto para ser filmado”, mas sim em constante transformação e, por isso, construíram procedimentos específicos para filmar a realidade a partir de “dispositivos” (LINS, 2007, p. 45).

O dispositivo seria, assim, algo que produz, ativa e cria realidades e percepções que não preexistiam a ele: “Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção” (LINS, 2007, p. 46).

No caso em análise, a premissa é simples: mostrar as imagens para duas pessoas que viveram a realidade e deixar que elas narrem suas experiências. Surgem as aleatoriedades, as contradições e as falas sobre aspectos que não estão registrados, mas são importantes para os que narram. Assim, os movimentos do filme são construídos também pelo que determinam os depoentes e, posteriormente, claro, pela montagem. O próprio filme se declara como um “testemunho” sobre os primeiros tempos de Brasília, uma visão, entre outras.

Assim, *Brasília segundo Feldman* se constrói por uma postura inovadora tanto do ponto de vista temático – de produção de memória dos trabalhadores, e não dos “grandes homens da história”, em 1979 – quanto formal, do uso crítico das imagens de arquivo. No entanto, como sabemos, forma e conteúdo não andam separados, e é exatamente esse uso crítico das imagens de arquivo que também possibilita a visualização mais direta das sobreposições de temporalidades que compõem o documentário, como vimos pelo depoimento de Perseghini que, ao falar livremente sobre o que vê, chama atenção para o momento em que o testemunho está sendo realizado.

Ao longo do filme há também outras referências sobre a época do depoimento, adicionando camadas de significações à narrativa. Antes de falar sobre o massacre da Guarda Especial de Brasília (GEB), por exemplo, Perseghini

pergunta: “Pode falar, né? Deve falar ou não?” (BRASÍLIA [...], 1979, 15min28). Apesar de 1979 ser um momento de abertura política, ainda há um contexto marcado pela relação direta com a censura e com a violência da ditadura militar. Voltando à sequência descrita, em que Perseghini fala sobre as famílias que tiveram seus integrantes tidos como desaparecidos, elabora-se mais uma relação com o tempo de realização do filme ao tratar de um tema caro à ditadura: o desaparecimento sistemático de cidadãos por parte do Estado. Situação que fica ainda mais evidente com a história do massacre da Pacheco Fernandes.

Perseghini conta que houve uma chacina na construtora Pacheco Fernandes Dantas por questão de alimentação. Ele afirma que a GEB “tomava posição” diante de qualquer reclamação, de qualquer alteração que houvesse ou nos alojamentos ou nas cantinas. Segundo o operário, a Guarda agia por ordem de Israel Pinheiro, presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) – apresentado no início do filme como braço direito de Juscelino Kubitschek. Devido à má alimentação e à falta d’água, teria havido uma insubordinação na cantina. A GEB chegou por volta de uma hora depois, sem avisar, e metralhou o acampamento: “Os que não fugiram foram baleados. E os que foram baleados e mortos foram imediatamente ajuntados pelos caminhões” (BRASÍLIA [...], 1979, 16min30) e enterrados. Haveria pessoas ainda vivas com o braço amputado por conta dessa situação. E um cabo que participou da chacina teria enlouquecido, traumatizado em consequência do massacre.

O episódio do massacre está cercado por versões que divergem entre si no que diz respeito ao número de mortes e à maneira de encadear e avaliar os fatos, mas não há negação sobre o episódio ter ocorrido nem mesmo na versão oficial. Gustavo Lins Ribeiro fez uma análise aprofundada sobre o assunto com base em depoimentos de operários e no discurso oficial apresentado nos jornais. Ele afirma que não é possível saber a quantidade exata de mortos, já que nos testemunhos esse número pode chegar a 140, enquanto as versões dos jornais em geral apontam 1 morto e alguns feridos. No entanto, para o autor, independentemente do número de mortos, “o registro para alguns trabalhadores de até 140 mortes é a expressão de como a violência em grande escala ficou registrada na memória” (RIBEIRO, 2008, p. 232):

Quando relativizo a importância do número de mortos, o faço porque, apesar da diferença de escala de um para 140 poder alterar qualitativamente o julgamento moral e político do acontecimento, qualquer que seja o número, ele é o resultado de uma estrutura de violência que operou em um determinado acampamento. O número de mortos advém de uma mesma estrutura cuja compreensão é mais importante do que as versões sobre os seus resultados. As diferenças de versões, que aqui tomo expressas na diferença do número de mortos, mostram também que o lado agredido enfatiza a dimensão da agressão por meio de grandes quantidades. Já o lado agressor tenta minimizá-la pelo mesmo elemento, o número de mortos. (RIBEIRO, 2008, p. 232)

Para Ribeiro, nessa disputa de versões, a visão oficial costuma ser carregada de “aparência de verdade”, já que é veiculada por autoridades constituídas e faz “com que a suposta neutralidade do Estado” (RIBEIRO, 2008, p. 232) sirva de aval para sua veracidade. A memória popular, por sua vez, não registrada, fica sujeita a deformações no tempo e passa a ser associada a um mito popular, passado “de boca em boca”, e que não mereceria credibilidade. No entanto, a memória dos testemunhos que ressalta a violência é sustentada pela maneira como se configuraram as forças de poder durante a construção de Brasília, na prática, para os operários, através da ação brutal da Guarda Especial de Brasília.

A GEB era uma instituição policial de caráter paramilitar, criada pelo Departamento Regional de Polícia de Brasília e que estava subordinada à Secretaria de Segurança Pública do Estado de Goiás. No entanto, as despesas de ordem material e pessoal eram responsabilidade da Novacap, a companhia criada por JK para gerir a construção da capital (SOUSA, 2011). Segundo Hermes Aquino Teixeira, a GEB tinha “missão repressiva na área das obras, dos acampamentos e da Cidade Livre, garantindo o intenso ritmo de trabalho” (TEIXEIRA, 1996, p. 41). Geraldo Joffily, por sua vez, ao analisar o perfil dos policiais que integravam a Guarda, afirma que a polícia vinculada à empresa estatal era, na verdade, responsável pela insegurança da população:

[...] uma espécie de grupo de segurança ou guarda policial, infundindo mais temor do que respeito. Era comandada por um general reformado e alguns oficiais militares, atuando, de fato, pela orientação rotineira de alguns delegados ou comissários vindos das polícias de Minas Gerais e Goiás. Os praças eram escolhidos entre os candangos de maior porte e alguns ferozes elementos da polícia goiana. [...] Um policiamento organizado de método tão primário representava os poderes do próprio Estado (aceito ou imposto, não cabe agora discutir), com um mínimo de estabilidade e equilíbrio para o único objetivo que se tinha em mira: construir Brasília. [...] Como era de se esperar, estes primitivos métodos iriam favorecer toda sorte de abusos de autoridade, prosperando as violências, extorsões, subornos e prevaricações. (JOFFILY, 1977, p. 52-53)

Ribeiro mostra que as arbitrariedades da Guarda também foram denunciadas em diversos jornais à época. Na edição de 27 de julho de 1958 do jornal *A Tribuna*, que circulava no Núcleo Bandeirante, lia-se: “Novacap Terceira República do Brasil. A polícia da Novacap Assalta o Direito Constituído da Democracia Humana. Ditadura Implantada por uma Corporação Inconstitucional” (RIBEIRO, 2008, p. 57). Já na edição de 26 de março de 1959 do jornal *O Anápolis*, da cidade de mesmo nome, em Goiás, nas proximidades do DF, denunciava-se: “A Polícia da Novacap está exorbitando suas Funções. E Faz Espancamentos em Moças e Menores” (RIBEIRO, 2008, p. 58). Além disso, segundo Teixeira, houve pelo menos sete denúncias na Justiça contra o corpo policial envolvendo extorsões, abusos e violência (TEIXEIRA, 1996, p. 42).

Para Ribeiro, a repressão violenta e impune da GEB foi possível devido à necessidade instituída por JK em inaugurar a obra na data prevista e ao grande poder concentrado na mão da Novacap, como já exposto, mas também pelo que ele denominou de “ambiguidade jurídica”, que caracterizava a área da construção. Segundo o cientista social, essa situação jurídica é marcada pela indefinição da responsabilidade do Estado com os habitantes do território. Isso ocorreu, basicamente, por dois motivos. A Constituição do Estado de Goiás previa que o território a ser doado para a construção da nova capital seria transferido para a administração federal a partir do momento em que ela fosse inaugurada, ou seja, no dia 21 de abril de 1960. No período da construção, portanto, o território ainda seria pertencente a Goiás. No entanto, os municípios que foram desmembrados para dar lugar ao DF – Planaltina, Formosa e Luziânia – eram pequenos e não tinham estrutura burocrática para dar conta das novas demandas advindas com a enorme migração de pessoas para a região. A Delegacia e a Justiça do Trabalho, por exemplo, ficavam em Goiânia, que à época era de difícil acesso.

Além disso, a própria criação da Novacap como empresa pública responsável pela construção permitiu, na prática, que a companhia atuasse como o próprio Estado no território – comandada por Israel Pinheiro, indicado por JK:

[...] o que mais chama atenção é que, sendo uma obra federal, o Estado tenha se deslocado fortemente para uma área isolada, trazendo consigo um poderoso órgão ligado ao Executivo, mas, em última instância e de fato, tenha deixado ausentes os órgãos cujas funções seriam mediar o conflito entre capital e trabalho (tanto do Executivo, Ministério do Trabalho; quanto do Judiciário, Justiça do Trabalho). (RIBEIRO, 2008, p. 198)

Para um juiz do trabalho entrevistado por Ribeiro, houve uma deliberação de manter o estado *anômalo*, para garantir a exploração do trabalho. Em uma edição de 1960 do jornal *Novos Rumos*, do Rio de Janeiro, uma nota diz:

Aos homens do Governo que estão à frente da construção de Brasília atribui-se esta frase: a Justiça do Trabalho não deve atrapalhar a construção... Em outras palavras: não deve haver limites para a exploração dos trabalhadores. (RIBEIRO, 2008, p. 199)

Ainda que houvesse um movimento, principalmente no Rio de Janeiro, contra a mudança da capital, a nota parece se somar a outras evidências sobre o tema da exploração do trabalho. Ao extinguir essas instituições, e garantir uma atuação repressiva impune da GEB, criava-se uma espécie de estado de exceção durante a construção, permitindo arbitrariedades em nome da inauguração da capital e da suposta instauração da modernidade e da “civilização” na região. Estabelece-se uma contradição escancarada entre o teórico projeto civilizador e a configuração de uma terra sem justiça durante o período da construção.

Ao delegar essa tarefa à Novacap e a Israel Pinheiro, como presidente da companhia, Juscelino também consegue, de certa forma, se afastar da imagem de autoritarismo que se configurou na localidade. Segundo Ângela de Castro Gomes, uma das grandes preocupações de JK, desde o início de sua vida pública, foi se associar à ideia de tradições democráticas, com uma narrativa pessoal que o vinculava à modéstia, à paciência e à habilidade política (GOMES, 2002, p. 14). Postura que pode ser considerada vitoriosa, principalmente durante a transição democrática. O curta de Vladimir acaba por ir contra essa versão.

Apesar de não se tecer críticas diretas à figura de Juscelino Kubitschek ou ao seu governo, o presidente é diretamente associado à figura de Israel Pinheiro. Numa das primeiras falas do pintor Athos no filme, ele apresenta Israel Pinheiro como o braço forte de Juscelino durante a construção. Depois, Perseghini afirma que quem mandou a GEB para conter a rebelião que gerou o massacre foi o presidente da Novacap. Em um outro ponto do filme, que fala sobre a construção do lago em Brasília, Perseghini também acusa Israel Pinheiro de não ter ouvido as vozes dos trabalhadores e ter pedido o fechamento das comportas que daria origem ao lago, desconsiderando as pessoas que moravam no lugar onde a água ia começar a subir: “E a água chegou a inundar muitos barracos de ficar até pelo joelho. Teve noite de família acordar com água já na cama, porque a comporta

“tinha que subir, a água tinha que subir na comporta” (BRASÍLIA [...], 1979, 12min49).

Há, portanto, essa associação direta, por parte de Perseghini, entre o massacre, as más condições de trabalho e a figura de Israel Pinheiro. E se ele é apresentado, logo no início do filme, como o homem de confiança de JK, podemos dizer que a narrativa constrói a ideia de que o massacre e a violência sobre os candangos acontecem sob tutela de seu governo. Assim, na contramão de exaltar um período antes da ditadura tido como positivo principalmente no momento da transição democrática, como vimos, *Brasília segundo Feldman* apresenta indícios de autoritarismo também antes da ditadura militar.

Daniel Aarão Reis fala da necessidade de analisar as permanências da ditadura em nossa sociedade, como a política autoritária que persistiu mesmo com o fim do regime. Segundo o historiador, “a ditadura reatualizou e exacerbou no Brasil a cultura autoritária” (REIS, 2002, p. 72), e a Constituição de 1988 não conseguiu resolver o desafio de acabar com o autoritarismo. Nessa mesma linha, entendemos que é preciso inserir a ditadura militar em estudos de longa duração para compreender esse caráter constitutivo da violência no Estado e na sociedade brasileira, que inclua não apenas o pós-ditadura mas também o período anterior.

Para isso, violências, opressões e repressões acontecidas durante os governos democráticos também precisam ser estudadas e devidamente criticadas. E o filme de Vladimir nos permite fazer essas reflexões. Em uma de suas falas, Perseghini parece resumir o constante e histórico processo de violência pelo qual passavam as trabalhadoras e trabalhadores de baixa renda no país e também durante a construção da capital: “Brasília ofereceu até muitas vantagens pra alguns, mas pra outros não. Operário é sempre operário. Bastante sacrificado, né?” (BRASÍLIA [...], op. cit., 14min57).

Outro tema que aparece no filme, ainda que de maneira mais tangencial, mas que de certa forma se impõe pelas imagens e pelo depoimento, é a presença das mulheres durante a construção. Nas imagens, há apenas algumas mulheres em contraste com centenas de homens. A primeira aparece no segundo minuto do filme, quando um grupo de pessoas aguarda a chegada de JK. Aparece uma

mulher de costas, de mãos dadas com uma criança. Em outro momento, a câmera enquadra uma mulher negra com uma criança, durante a chegada de Juscelino. Mas é durante o provável domingo dos trabalhadores, em um local identificado por Perseghini como o Núcleo Bandeirante, que elas mais aparecem.

Um plano mostra uma pessoa de branco, com uma sombrinha da mesma cor – ela está de costas e a sombrinha tampa sua cabeça, mas, pelas vestimentas, podemos inferir que seja uma mulher. Em seguida, a câmera faz um movimento e mostra outra mulher de vestido branco comprido e mangas longas. Primeiro a visualizamos de costas, então ela se vira e vemos que está grávida. Logo em seguida aparece uma mulher de vermelho. A câmera parece acompanhá-la fazendo um movimento para a direita. Passa um caminhão em primeiro plano e, quando ele sai, ela não está mais enquadrada. Apenas alguns segundos depois ela reaparece vindo na direção contrária. Outro veículo passa em primeiro plano, ela ressurge rapidamente. Passa outro caminhão e ela não é mais vista neste plano. Sua imagem parece escapar o tempo todo da câmera, dos registros, representando, de certa forma, a própria ausência das mulheres na história. A câmera agora faz um movimento mostrando uma fila de homens. Corta para outro plano, em que ela aparece encostada em uma parede de um mercado. A lente faz um *zoom in* para mostrá-la melhor.

Figura 6 – Mulheres no Núcleo Bandeirante



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 10min40 e 11min26.

Nota: Mulheres aparecem no filme no "dia de domingo"; apesar de poucas referências, elas estiveram presentes durante a construção de Brasília.

Particularmente nesta última sequência, que acompanha a mulher de vermelho, há um interesse explícito da câmera por ela. Não é acidental seu registro. Provavelmente, aquela mulher com uma roupa que se destaca até mesmo pela cor, caminhando entre uma maioria de homens, chamou a atenção de Feldman. A menor presença de mulheres na localidade também deve ter sido motivo para o interesse. É no momento em que ela aparece que Perseghini fala sobre elas: “Quase não havia mulher em Brasília, né? Quase que era só homem mesmo”. E depois diz que iam mulheres de Goiânia, de Patos de Minas, para trabalhar como prostitutas durante a construção, “que fazia fila de 4, 5, 6 homens pra uma mulher só”. Em seguida esclarece que “não participava dessas coisas”, e que se sentia mal, mas que “a turma levava isso no natural, né?” (BRASÍLIA [...], 1979, 10min51).

Se os operários ficaram muito tempo sem o devido reconhecimento do papel que exerceram durante a construção, às mulheres esse lugar foi ainda mais renegado. Nos últimos anos, no entanto, começaram a surgir diversos estudos sobre o tema, que demonstram que elas foram fundamentais para o estabelecimento da nova capital, ainda que em menor quantidade que os homens. De acordo com o *Censo Experimental*, divulgado em 19 de maio de 1959 (INSTITUTO [...], 1959), residiam na nova capital 64.314 pessoas, das quais 34,18% eram mulheres. Essa proporção, no entanto, variava conforme a localidade. Nos acampamentos das construtoras, o número de mulheres era menor, já que, em geral, eram permitidos apenas homens solteiros. Somente alguns alojamentos tinham espaço para famílias (RIBEIRO, 2008). Assim, as famílias se concentravam principalmente fora dessas regiões, como, por exemplo, na Vila Amaury. Ali, havia uma proporção de 884 mulheres para cada 1.000 homens, um número bem mais equilibrado. Em outros núcleos autônomos, como Taguatinga e Cidade Livre, também havia números mais próximos entre eles e elas.

Além disso, como interpreta José Gomes do Nascimento, as mulheres, em boa parte, tinham idade entre 20 e 29 anos e trabalhavam não apenas como donas de casas, mas também eram ativas em áreas como serviço, comércio e entretenimento, no caso das prostitutas (NASCIMENTO, 2019, p. 304). Segundo Nascimento, um possível motivo para diversos relatos sobre haver poucas mulheres na cidade, como o de Perseghini, era a proporção entre casadas e solteiras. Levando em consideração apenas estas últimas, a proporção cai para

a metade: 17 mulheres para cada 100 homens.

O autor aponta que essas mulheres também sofreram ações repressivas por parte da GEB. Para manter o alto ritmo de produção do operariado, a Guarda era responsável por manter a ordem no território, proibindo bebidas alcoólicas, por exemplo, ou expulsando aqueles ou aquelas que não estavam registrados pelas construtoras e que poderiam causar problemas. Entre as questões que precisavam ser resolvidas também estava a chamada Zona de Baixo Meretrício (ZBM), que “prejudicava” a imagem de Brasília. A ZBM era uma movimentada zona de prostituição nas imediações da Cidade Livre. Segundo Nascimento, “diferentemente do que era divulgado na época, foi um ambiente cercado de violência, não apenas pelas rixas entre os trabalhadores que disputavam as mulheres como também pela repressão da polícia a esses sujeitos e às prostitutas” (NASCIMENTO, 2019, p. 320).

As imagens das mulheres no curta, principalmente daquelas com crianças, ou da grávida, também dão indícios da formação de laços na localidade, em detrimento da ação concreta por parte do Estado através das companhias para evitar que famílias se estabelecessem no local. O projeto previa fixação provisória para os trabalhadores, e os planejadores acreditavam que grande parte deles voltaria para seus lugares de origem: “O rompimento deste esquema inicial se deu em diversos momentos e esteve pontilhado de conflitos que envolviam a participação intensa dos operários da construção civil” (RIBEIRO, 2008, p. 236).

Outro momento que mostra essa presença dos operários, para além do trabalho, é quando aparece uma imagem de um homem de vermelho, rodeado por outras pessoas. Em um plano mais próximo conseguimos ver que ele segura um livro. Na narração, Perseghini identifica o homem como sendo o “Pau de Arara”, um dos pioneiros da cidade, que ficou assim conhecido por ter chegado num pau de arara. Ele diz:

O Pau de Arara fazia com aqueles livrinhos, composição nordestina, sobre aquelas histórias que aconteciam. Então, fazia esses folhetos e vendia nas obras, os candangos [...] gostavam demais de ler aquele livrinho, de Maria Bonita, de Lampião. E ele continua aqui em Brasília, *provisando* esses livrinho e engendrando por aí. (BRASÍLIA [...], 1979, 9min50)

Essa cena é particularmente interessante, porque ela “invade” o ambiente de trabalho. Ao que parece, eles estão no meio da jornada, já que o Pau de Arara “vendia nas obras” os folhetos. Ainda que houvesse um alto controle das longas jornadas de trabalho por parte das companhias, ocorriam também pequenas transgressões. É possível inferir sobre a criação de momentos de prazer, de respiro, em que a socialização acontecia por outros termos. Ascende aqui também, particularmente, a cultura nordestina, que será fundamental em *Conterrâneos velhos de guerra*.

Figura 7 – Operário vende folhetos nas obras



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 9min47.

Nota: Um homem identificado como “Pau de Arara” conta histórias ou recita poemas para outros operários, que escutam interessados.

O filme se constrói, portanto, dentro dessa ideia de contraste entre uma história dos grandes homens e uma história popular, um projeto de modernidade que acaba por se configurar em uma prática violenta e autoritária por parte do Estado e na constante desigualdade de tratamento aos trabalhos do país. Sua linguagem permite expressar a tensão entre a imagem da capital como síntese do processo modernizador no interior do país e a realidade de exploração dos operários. Todas essas questões, além do tema do massacre, da loucura, da velocidade e da guerra, serão aprofundadas por Vladimir em seu longa *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), já no contexto pós-ditadura. No entanto, aqui elas já aparecem e somos defrontados com uma outra história de Brasília.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Ano de publicação original: 1985.

CEDRO, Marcelo. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961): estabilidade política e desenvolvimento econômico. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. 10. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. Qual a cor dos anos dourados? In: GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo experimental de Brasília**: população, habitação, 17 maio 1959. [Rio de Janeiro]: CNE, Núcleo de Planejamento Censitário, 1959. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=283408>. Acesso em: 27 ago. 2024.

JOFFILY, Geraldo Irenêo. **Brasília e sua ideologia**. Brasília: Thesaurus, 1977.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **SOBRE fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NASCIMENTO, José Gomes do. Representações de gênero em ocorrências policiais de violência contra mulheres na construção de Brasília. **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, jan.-abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/12688/10021>. Acesso em: 27 ago. 2024.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. O massacre de Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades**, Brasília, v. 1, 2011. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_11/bicalho_mesa_11.pdf. Acesso em: 27 ago. 2024.

TEIXEIRA, Hermes Aquino. **No tempo da GEB (1956-1960): trabalho e violência na construção de Brasília**. Brasília: Thesaurus, 1996.

MEIA NOITE EM PARIS, UM FILME PARA A HISTÓRIA

MIDNIGHT IN PARIS, A MOVIE FOR HISTORY

Roberto Abdala Junior Abdala Junior¹

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2866-7459](https://orcid.org/0000-0003-2866-7459)

 [HTTP://LATTES.CNPQ.BR/7014946989727038](http://lattes.cnpq.br/7014946989727038)

Recebido em: 02 de agosto de 2024.

Aprovado em: 10 de janeiro de 2025.

 [HTTPS://DOI.ORG/10.46401/ARDH.2024.v16.21647](https://doi.org/10.46401/ARDH.2024.v16.21647)

RESUMO: O filme Meia noite em Paris oferece oportunidade ímpar para professores e pesquisadores da História refletirem sobre seu ofício. O artigo analisa a obra, sob as ferramentas da Didática da História, com o fim de apontar algumas das ações comuns empregadas na vida prática para representar o passado de que forma que ele é “deformado” por elas. Ao final da análise muitas questões fundamentais das práticas em sala de aula e fora dela, bem como as possibilidades do uso de filmes em pesquisas poderão ser tomadas de maneira instigante.

ABSTRACT: The film Midnight in Paris (2011) offers a unique opportunity for history teachers and researchers to reflect on their craft. The article analyzes the work, under the tools Didactics of History, in order to point out some of the common actions employed in practical life to represent the past in what way it is “deformed” by them. At the end of the analysis many fundamental questions about classroom and out-of-class practices, as well as the possibilities of the use of films in research, may be taken up in a thought-provoking way.

Palavras-chave: História, Didática da História; análise fílmica.

Key words: History; Didactics of History; filmic analysis.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/2009). Graduado em História (2001), é mestre em Educação (2003) pela UFMG. Professor da Faculdade de História (FH) da Universidade Federal de Goiás (UFG), leciona na graduação em História e nos Programas de Pós-Graduação em História e em Performances Culturais (Faculdade de Ciências Sociais - FCS/UFG). E-mail: abdalajr@gmail.com

Introdução

O cinema sempre foi um grande desafio e também um monumental fascínio para os pesquisadores das Ciências Humanas. A “magia” e a “técnica” dos filmes que, desde o final do século XIX, permitem dar a ver o *real* em movimento – passado, presente ou futuro – nunca deixaram de fustigar historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, além de artistas e teóricos de cinema, linguistas, semioticistas etc. No campo da História, nem sempre os profissionais se aproximam dos poetas. No interior desse universo, como historiador, gostaria de refletir sobre algumas dimensões da sétima arte, bem como pontuar avanços nos diversos campos do conhecimento que podem lançar luz sobre as relações entre cinema e história/História, almejando encontrar em um filme o que Benjamin vislumbrava no início do século XX, uma forma de educação das *massas*.² Neste texto apresentarei algumas observações para as quais um filme pode ser tão fundamental quanto um texto acadêmico para nos fazer refletir sobre história/História.

O filme *Meia noite em Paris* (2011) é a narrativa das peripécias de um roteirista de Hollywood que, embora bem sucedido, está em crise quanto a sua “vida prática”.³ O escritor Gil Pender, protagonista dessa saga que lhe levará ao “esclarecimento”, mostra-se frustrado por não se dedicar, como gostaria, à literatura e, como vai sendo revelado ao longo do filme, também está “insatisfeito”⁴ com suas escolhas em relação ao casamento, à noiva e ao amor que sente por

2 Pode-se depreender da palestra de Damião (2015) que Benjamin (Benjamin, 2012) considerava o cinema uma arte que poderia cumprir o papel de “educador das massas”, como alguns contemporâneos sonhavam.

3 Ao longo do texto tomei a liberdade de inserir termos empregados pelos pesquisadores da *Didática da História*, muitos sugeridos por Rüsen, a fim de deixar mais claro as contribuições da obra cinematográfica para refletir sobre práticas ligadas à história/História e/ou à Teoria da História e historiografia, colocando-os entre aspas para destacá-los.

4 Segundo argumentos de Rüsen e Williams, as interpretações que novos discursos sobre o passado apresentam – especial e respectivamente, da historiografia e das artes – sobre a experiência do tempo servem para orientar as ações no presente, de forma que, no futuro, se possam superar as insatisfações que a vida atual apresenta.

ela. Os “acontecimentos” – *reais e/ou imaginários*⁵ – que se acumulam ao longo da *viagem à Paris*, culminarão com uma “ruptura” nesta estória/história.

A família da noiva é composta pelo pai, empresário com negócios na França, que defende ideias do Partido Republicano dos EUA; o filme faz pensar que a mãe é uma consumidora voraz da classe média norte-americana, sem profissão ou trabalho remunerado. As posições políticas dos pais e, por extensão, dos familiares são francamente conservadoras, pelo que se pode concluir ao assistir ao filme. Os franceses não lhes parecem confiáveis politicamente, mas somente como parceiros comerciais. Pender é, paradoxalmente, um liberal progressista, mas os sogros – e talvez a noiva – o considerem de “esquerda”, segundo pode-se inferir da narrativa. Mesmo o casamento, em vias de se consolidar, assemelha-se mais a um acordo de cooperação como aquele que levou a família à França, pois não nos é dado a ver muito romance entre Gil e Inez.

Fascinado pela dinâmica convulsionada da urbanidade, Allen que tomara Nova Iorque como cenário de inúmeros filmes, faz em 2011 como outro conterrâneo da literatura, Hemingway (2017) que saudou a cidade em Paris é uma festa (*A moveable feast*, 1964/2017). O cineasta, cujos filmes se caracterizam por uma crítica mordaz à sociedade norte-americana, reverencia a capital francesa com entusiasmo apaixonado. Mas, reduzir *Meia noite em Paris* (2011) a esta definição é empobrecê-lo muito, do ponto de vista das inúmeras questões que suscita.

A ode de Allen à Paris é arte pura. Arte cinematográfica de primeira grandeza. Mais do que isso, o filme é um ensaio sobre história/História; sua importância, significado, magia; mas, também, suas mazelas. A película representa uma demonstração cabal de como o cinema, e cinema de ficção, pode nos fazer pensar sobre temas complexos, como em História, sem embrenhar por experimentalismos metafísicos ou retóricos que, em linguagem cinematográfica, podem tornar-se enfadonhos ou até degenerar em argumentos pobres ou mal

5 Há uma ironia no filme quanto ao paradoxo real/imaginário no cinema, bastante positivo que o cineasta não deixou de apontar. A respeito do impacto das representações narrativas do mundo na vida cotidiana, individual e/ou coletiva, há uma série de campos de conhecimento com pesquisas e/ou argumentos que têm buscado estudar esse paradigma. A ideia da existência de indivíduos isolados das sociedades foi, brilhantemente, contestada por Elias (1994), mas existem outros estudos nesse sentido, entre eles, pode-se consultar, em viés mais individual e cognitivo como Vigotski (2010), Bruner (2012, 2013), Torrens (2018), ou mais antropológico, como Geertz (1989). No caso do cinema o debate parece superado, considerando que sempre há um operador da câmera que registra o que quer que seja considerado “real”. Um texto de Dubois (2001) é especialmente esclarecedor sobre o tema.

elaborados,⁶ como espero comprovar.

Linguagem, cultura, cinema e as teses de Bakhtin

Tomar um filme como *objeto* de um trabalho acadêmico de História se mostrou também esclarecedor acerca de alguns importantes debates no campo de *ensino-aprendizagem* de história/História. Historiadores são especialmente preocupados com método, pois são seus procedimentos que garantem a cientificidade das pesquisas (Rüsen, 2015). No caso de filmes e outras narrativas audiovisuais as sugestões de Stam (1992, 1999) são muito pertinentes: garantem uma abordagem objetiva e, metodologicamente, eficiente (Abdala Jr., 2016).

O autor considera que as teses bakhtinianas superam outras abordagens empregadas em análise de filmes (Stam) e os usos noutros campos de pesquisa têm comprovado que oferecem uma miríade de possibilidades.⁷ No texto, vamos empregá-las com o fito de analisar o filme que é *objeto* de nossa atenção, sempre fazendo referência a alguns dos demais campos com os quais elas dialogam, especialmente, a Psicologia Sociocultural (Vigotski, 2010; Wertsch 1997, 1999) e as Performances Culturais (Abdala Jr., Lage, 2013; Bauman, 1986). Não houve preocupação em aprofundar as reflexões sobre esses diálogos bakhtinianos, que somente foram indicados, na medida em que são fundamentais para que a análise se efetive.

Obedecendo a finalidade deste trabalho, mantive um viés interdisciplinar.⁸ A estratégia decorre das teses de Mikhail Bakhtin, considerando a possibilidade de serem empregadas às obras de linguagem que circulam na cultura e pelo fato de servirem de suporte teórico aos diversos pesquisadores citados a seguir,

6 Não podemos esquecer um filme brasileiro, igualmente engraçado e que também apresenta os problemas relacionados à Teoria da História, especialmente, no que se refere à escrita e o poder que ela confere, bem como às versões dos acontecimentos. Refiro-me ao filme *Os narradores de Javé* de Eliane Café (2004).

7 Sobre usos no cinema, consultar Stam (1992, 1999); sobre Performances Culturais e Antropologia – Cultura Popular, R. Bauman (1977, 1986, 1990), sobre sua articulação com Psicologia (Sociocultural), Antropologia – Memória e história, J. Wertsch (1997, 1999) e sobre outras possibilidades de aplicação nas Ciências Sociais, Goulart, Sacramento (2010).

8 Sobre a interdisciplinaridade no campo da educação, Borries (2018, p. 14) escreve: “eu pessoalmente insisto enfaticamente na natureza interdisciplinar constitutiva do ensino da história, na sua função de ponte, pelo menos entre história, educação, psicologia e estudos culturais.”

permitindo explorar uma noção de *semiótica bakhtiniana da cultura*.⁹ Nesse caso, há que atentar para dois aspectos: resguardar limites disciplinares, mas refletir sobre possibilidades de articulação e/ou complementaridade entre argumentos, noções e reflexões entre as teses de Bakhtin e Vigotski¹⁰ ou aplicá-las em pesquisas noutros campos de conhecimento. Na prática, alguns dos autores aos quais recorro realizaram operações desta natureza, como R. Stam, empregando as teses de Bakhtin ao Cinema, J. Wertsch estudando as complementaridades entre as teses de Bakhtin e Vigotski que pudessem contribuir com a Psicologia, ou R. Bauman ao aplicar as teses de Bakhtin para estudar manifestações populares no campo da Antropologia e Abdala Jr. e Lage para analisar Performances cinematográficas.¹¹

A cultura é concebida por esses autores como o universo semiótico no interior do qual lhes interessam as obras de linguagem que são as principais – mas não as únicas¹² – responsáveis pelo compartilhamento das experiências humanas no tempo, a história. Todos concordam que é por meio da cultura que vão se configurar as mentes dos seres humanos e o mundo com o qual elas vão interagir e no interior da qual vão compartilhar os significados e sentidos a ele atribuídos.¹³ No campo de suas pesquisas, a linguagem é considerada a matéria-prima empregada no trabalho de forjar as obras – os signos/discursos/manifestação da cultura – que conferem significados ao mundo da experiência.¹⁴ Importa observar que estas concepções *dialogam*, estreitamente, com as duas categorias históricas, de viés antropológico, propostas por Koselleck (2006, p. 305-327): espaço de experiência e horizonte de expectativa.

A partir destas reflexões preliminares, fica evidente que chave metodológica para apreender o mundo da experiência é encontrar um enquadramento teórico que permita uma aproximação a essas práticas discursivas, segundo as quais significados sociais e os sentidos particulares que são atribuídos ao *real*. A pertinência das teses de Bakhtin reside exatamente no fato de que, por meio

9 Ver sobre alguns avanços nesse campo em Abdala Junior (2024).

10 Ver a respeito *James Wertsch: a primazia da razão mediada* (Smolka; Mortimer, 2011, p. 91-119).

11 Ver a respeito, Bauman (1986, 2008) e Abdala Jr. e Lage (2013).

12 A ideia é considerar todas as ações humanas que não sejam mecânicas como de linguagem, como sugerem Vigotski (2010), Certeau (2014) e Geertz (1989).

13 O argumento baseia-se nas teses de Vigotski da Psicologia e Geertz da Antropologia.

14 Merece registro o fato de que Chartier (1989, p. 66) recorre à definição de cultura proposta por Geertz (1989).

delas, é possível esclarecer como *as linguagens* operam nos processos de configuração dos discursos, a fim de que eles cumpram seus papéis na cultura. Assim, as obras realizadas *pelas linguagens* tornam-se acessíveis à análise e permitem que seus significados e sentidos sejam apreendidos em diversas áreas das Ciências Humanas.

A teoria bakhtiniana parte da premissa de que todos os discursos são *dialógicos*, condição que inclui, obrigatoriamente, um interlocutor, um público. O *princípio dialógico* faz com que não interesse a Bakhtin o discurso “em si”, mas os múltiplos *diálogos* que asseguram aos *discursos*¹⁵ um papel a *desempenhar*¹⁶ na cultura. Decorre daí que o *objeto* de análise para Bakhtin é o *enunciado* completo no interior do qual o discurso cumpre seu papel. Nesse sentido, suas teses visam a apreender o discurso vivo, ou seja, o discurso no momento sociocultural e histórico de sua enunciação, bem como exige que os *elementos verbais*, mas, igualmente, *os não verbais* sejam considerados na análise.

O dialogismo também faz do público um elemento essencial da investigação, pois tem uma participação efetiva nos processos de produção de significados e desdobramentos de sentido. Outro elemento fundamental dos discursos é que, sendo dialógicos, promovem no público uma “reação responsiva” que deve ser tomada em sua dimensão *semiótica*¹⁷. Ao destacar a dimensão semiótica de qualquer enunciado sem reduzi-lo ao discurso verbal; mas, seguindo as diretrizes bakhtinianas, apreender também o não-verbal e o impacto sociocultural que representa na cultura da sociedade de época.

Não é difícil reconhecer no argumento bakhtiniano que o “enunciado” é concebido como um acontecimento sociocultural e historicamente situado. A passagem de Bakhtin, a seguir, esclarece como os discursos operam no mundo da vida prática e a complexidade com a qual é preciso analisar as enunciações das quais eles participam e seus significados. Bakhtin argumenta que:

15 A concepção de *discurso* que estamos explorando consiste em reconhecer que o mundo – material e/ou simbólico – só se dá ao conhecimento por meio das linguagens – escritas, musicais, matemática, teatrais etc. – convergindo para a concepção semiótica de cultura.

16 O termo em inglês para desempenho ou representação é *performance* (ENGLISH DICTIONARY, 1998, p. 383).

17 Segundo Stam (1992, 1999), Bakhtin não empregou o termo semiótica, mas o de *translinguística*.

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. *A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural.* A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem [...] (Bakhtin, 1992, p. 197, grifo nosso).

Observe-se que a *responsividade* é um elemento que opera de forma articulada ao dialogismo, pois toda interpelação espera uma resposta. A *reação responsiva* pode ficar restrita à sua dimensão cognitiva e instigar algum processo de ensino aprendizagem, ou se desdobrar, socioculturalmente, em ações e/ou criações humanas, individuais e/ou coletivas. A ideia de respostas inerentes aos enunciados abre possibilidades de incluirmos aspectos explorados em nossas reflexões, sobretudo, nas pesquisas da História e das Performances Culturais.

Ao considerarmos que o propósito é aplicar as reflexões na análise de uma narrativa audiovisual – um filme –, é importante lembrar como Stam propõe o uso das teses bakhtinianas no cinema. Segundo o pesquisador:

Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gênero ou de vozes de classe no interior do filme, ou o diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.” (Stam, 1992, p. 33-34, grifo nosso).

Ensino-aprendizagem¹⁸

Vigotski afirma que todo pensamento “desempenha alguma função, algum trabalho, *resolve algum problema*.” (Vigotski, 2010, p. 475, grifo nosso). O argumento bakhtiniano seria, pois, plenamente acolhido por Vigotski, uma vez que para ele os “processos cognitivos superiores” dos seres humanos são saltos operados na mente como respostas aos desafios apresentados a eles na vida prática. Vigotski é categórico ao afirmar que

18 O termo “ensino-aprendizagem” tem sido empregado por pesquisadores que recorrem às teses de Vigotski, segundo eles, porque essa seria a tradução correta do termo em russo para o português.

se o meio ambiente não apresenta nenhuma dessas tarefas... não lhe faz novas exigências e não estimula seu intelecto, proporcionando-lhe uma série de *novos objetos*, o seu raciocínio não conseguirá atingir os estágios mais elevados, ou só os alcançará com grande atraso (Vygotsky, 1994, p. 50, grifo nosso).

O psicólogo está destacando a necessidade de o ser humano ser *interpelado* no interior da cultura para que seja capaz de realizar os saltos cognitivos de que necessita para alcançar um nível superior em seus processos mentais. Os diálogos e apelos da cultura, os “novos objetos” – novamente, entendidos como semióticos – são mais do que interessantes, mas fundamentais para que os seres humanos cheguem à maturidade detendo algumas das habilidades que trouxeram na sua carga genética.

Ao considerarmos que os processos de ensino-aprendizagem dos seres humanos assentam-se nos “apelos”, nas “interpelações” operadas na cultura pelos discursos que circulam na cultura na qual estão inseridos, uma observação de Bakhtin torna-se estratégica. Tomando o par metodológico dialogismo/ reação responsiva como fundamento epistemológico do funcionamento dos discursos nas práticas socioculturais, o pensador russo sugere que a apreensão do processo ocorre da seguinte maneira:

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. [...] Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. [...] A compreensão é uma forma de diálogo; [...] Na verdade, a significação [...] só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva (Bakhtin, 1997, p. 131).

Performances Culturais

As reflexões anteriores deixam evidente a importância de incluirmos no quadro teórico do debate noções trabalhadas pelas *Performances Culturais*, assegurando assim que outros elementos “não verbais” e até/ou performáticos da enunciação/exibição de um filme possam ser, minimamente, considerados na análise.

O campo das *Performances Culturais* é difícil de ser apreendido, pois se ancora em proposições de pesquisadores de diversas áreas das Ciências Humanas¹⁹ que

19 Ver a respeito Langdon (2006), Bauman e Briggs (2013), Abdala Jr. e Lage (2013).

consideram “o mundo como teatro”.²⁰ Aproximando-se da *performance-art* ou a tomando como paradigma, as ações e/ou participações individuais e/ou coletivas na sociedade não são naturalizadas, mas tomadas como socioculturalmente significativas. Noutros termos, as ações humanas que não sejam mecânicas são consideradas como *encenações*²¹ que, mesmo não tendo finalidades artísticas, são carregadas de significados e visam participar da vida sociocultural, ou seja, realizar uma *performance*.

Os estudos de performances no cinema ainda são incipientes, condição que me levou a deixar fora da análise aspectos importantes, como o papel das câmeras e seus movimentos, da iluminação, das cores etc. Analisarei, pois, alguns aspectos das *performances culturais* empregadas no filme, como encenações e comportamentos dos personagens, cenários e outros elementos não verbais da narrativa, sem aprofundar ou entrar em detalhes, mas destacando o papel sociocultural que desempenham ao dialogar com a cultura, sobretudo artística e histórica. Merece atenção, entretanto, que a linguagem cinematográfica é, inclusive historicamente, mais próxima do teatro do que da literatura, condição que permite transitar com mais segurança nesse campo.

Ainda que não aprofunde o debate, a encenação desempenha um papel chave nas pretensões dos realizadores dos filmes em relação às “repostas” que esperam construir com seu público. A intenção é oferecer um suporte teórico para a análise, de forma que uma sequência do filme possa ser tomada como objeto em diálogo com outros elementos da narrativa e/ou com o repertório dos públicos, para promover uma “reação responsiva” significativa para promover o entendimento da obra ou para colocar em debate questões colocadas em tela.

História

As análises a seguir tomam o quadro teórico apresentado para orientar a análise e interpretação da narrativa cinematográfica, assim como emprega as teses de Rüsen para refletir história/História, especialmente no que concerne à “cultura histórica”, às narrativas propriamente históricas e suas funções socioculturais. No texto vou explorar um argumento de Rüsen, segundo o qual

20 Conferir sobre o tema, Burke (1992).

21 Ver Certeau (2014) e Goffman (2014) sobre o assunto.

as “narrativas históricas” servem como orientação de como os seres humanos devem agir no presente para superarem as insatisfações que a vida prática apresenta na atualidade.

Rüsen confere ao conhecimento histórico o traço antropológico que a cientificidade moderna lhe retirara, o que lhe faz de reconhecer que outras obras da cultura também pretendem atribuir significado ao passado, incorporando-as nesta noção. A todo esse acervo de obras que atribuem significado ao passado Rüsen chama de “cultura histórica”. O teórico da História observa que as investigações deste campo devem ser, necessariamente, submetidas aos métodos históricos e que o conhecimento histórico acadêmico, – seguindo Ricoeur – são expressos por meio de narrativas e construídos a partir de uma questão, uma “pergunta” orientadora dos processos que envolvem a pesquisa e a produção do conhecimento.

Ao campo da teoria da história que se dedica ao ensino-aprendizagem da História, Rüsen (2015, p. 247-273) chama de “Didática da História”. Ao explicar as três dimensões *cognitivas* da história ele argumenta que a primeira é a “empírica” que consiste na “representação do fluxo temporal”, continuidade entre passado, presente e futuro que lhe conferem “sentido e significado”. A segunda é “formal” que articula as relações entre as categorias de tempo e que é engendrada pela narrativa – a *narratividade*²² – por meio da qual é expresso o conhecimento, propriamente, histórico. A terceira é “funcional”, cuja unidade de forma e conteúdo cumpre a “função específica na cultura” de orientar a “vida humana prática” (Rüsen, 2015, p. 114-115).

A partir desta pequena introdução pode-se considerar que há um elemento aglutinador dos três campos de conhecimento que entram na composição dos processos de ensino-aprendizagem da história/História e da pesquisa: a *pergunta* que interroga o passado e por meio da qual se estrutura a narrativa da história/História (Rüsen). A *questão* (de pesquisa) pode ser entendida, bakhtiniana e cinematograficamente, como “apelo” que os discursos fílmicos fazem aos públicos, esperando a sua “reação responsiva” – elemento intrínseco ao dialogismo discursivo que fundamenta essas mesmas narrativas. Além disso, a *pergunta* também pode ser considerada como o elemento discursivo que

22 A “narratividade” a qual Rüsen se reporta corresponde ao que propõe Ricoeur (1994), frequentemente, citado em seus trabalhos. Ver o debate em Rüsen (2015, p. 162-166).

promove os saltos cognitivos na mente dos seres humanos que, assim, alcançam a “zona de desenvolvimento proximal” (ZDP) *vigotskiana* e passam a operar com os “processos cognitivos superiores” (Vigotski, 2010) por meio da indagação.

Observe-se que se todas essas noções e reflexões forem tomadas de forma articulada e complementar, pode-se formular uma *semiótica da cultura*, uma vez que o conjunto de elementos considerados não é conflitante e tampouco concorrente, mesmo porque cada campo de conhecimento tem seu *objeto* e está em buscar de apreendê-lo nos seus respectivos limites disciplinares. Assim, é se justifica a opção pela interdisciplinaridade e o foco nos processos socioculturais e a abordagem antropológica. Afinal, há o reconhecimento de que é no interior da cultura que todos os teóricos e suas abordagens consideram possível apreender seus *objetos* e que são as obras de linguagem que operam as diversas formas de interação que os seres humanos empregam nos processos que lhes interessa estudar. Nesse contexto também é que emerge a categoria *narrativa* como articuladora de todos esses campos de conhecimento e a possibilidade de defender as teses bakhtinianas como ferramentas – *cultural tools* de Wertsch – ideias para investigar as operações que lidam com obras de linguagem que denomino *semiótica bakhtiniana da cultura*.

Reflexões sobre História em *Meia noite em Paris*

As emoções da arte são emoções inteligentes (L. S. Vigotski)²³

Um cenário monumental!

Meia noite em Paris tem início com uma longa série de tomadas da “Cidade Luz”. Ao som de Sidney Bechet – *Si tu vois ma mère*²⁴ – pontos turísticos e cenas cotidianas parisienses são exibidas na tela por quase quatro minutos. O “cenário” monumental que Paris representa, no interior do qual a “trama” vai se desenrolar, nos é apresentado como uma paisagem a ser desfrutada, pois as imagens-movimento da cidade são, paradoxalmente, despidas da pressa da metrópole. A câmera é mais “documental” – faz registros “etnográficos” de Paris, manipulando-os de forma a não deixar a aceleração urbanística destacada. Assim como outras

²³ Vigotski (1999, p. 267).

²⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=njFgl_dGz54.

obras de arte, o filme apresenta ao público do cinema a “mágica” Paris. Explora uma memória que não há mais na atualidade, ou porque só pode existir no e para os personagens do filme, nas diversas vezes que foram a Paris e no reconhecimento de o quanto a cidade é cheia de “lugares encantadores” (MEIA; 4’:43”).

Metaforicamente, a Paris dos anos 2010 é “revelada” pelas câmeras de Allen. As câmeras e os olhos por trás delas modulam o que de “mais interessante” há para “ver” naquela que foi a capital cultural do século XIX. Mas, ao contrário de outras obras de arte similares, logo perceberemos que a Paris do filme é mais protagonista que cenário. As ruas, monumentos, feiras, carros; a arquitetura e a vida de Paris são-nos, enfim, apresentados como o “lugar” no qual nossa – “nossa”, no sentido de a obra ser algo partilhado entre realizadores, artistas e público – história/história vai se dar. Uma ficção que toma a monumental capital francesa como cenário para apresentar um enredo prosaico, “ordinário”, onde real e ficcional vão se entrelaçar e interrogar mutuamente.²⁵

O termo *lugar* também tem um significado estrito quando se refere à Paris. Segundo explicou Nora²⁶ nos anos 1980, três elementos compõem os *lugares de memória*: a dimensão material, como um arquivo; a funcional, como um manual de aula, e/ou o simbólico, como uma cerimônia comemorativa. A capital francesa é, sem dúvida, um dos “lugares de memória” *universais* da cultura ocidental, em que essas três dimensões coexistem de forma orgânica. Mais do que Nova Iorque, cidade mais frequente nos filmes de Allen, a Paris que nos é *revelada* na tela representa um passado que é, a um só tempo, tradicional e moderno; passado e presente; ruptura e continuidade.

O caráter emblemático de Paris para a cultura ocidental assenta-se em elementos como a experiência empírica de urbanidade moderna que materializou-se, como lembra Benjamin (1986), na capital francesa, mas é também *lugar* – material e simbólico – onde consolidaram-se os valores iluministas universais do século da Revolução Francesa. A exuberante beleza de Paris se confunde, se entrelaça, está imbricada com a dimensão universal dos valores humanos, erigida pelas lutas sociais que tiveram lugar na cidade e seus arredores, dos quais somos todos devedores.

25 Merece atenção a obra do renomado documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho, sobre o tema: *Jogo de cena* (2007).

26 Nora (1993, p. 1-28).

No entanto, o nova-iorquino Allen vai além, e nos apresenta, cinematograficamente, a Paris histórica que Hemingway, entre outros de sua geração de artistas, frequentou e saldou: a cidade das artes, da Grande Arte. O filme faz menção a arte dos anos 1920, também da *Belle Époque* e suas feiras, lembra a herança renascentista e, por extensão, indica a importância de toda a tradição artística ocidental que a cidade representa em ruas, bulevares, pontes e catedrais, mas também em museus, cafés e restaurantes.

O trabalho do diretor é expressão pungente da sétima arte. O filme brinda o público com uma reverência quase sacra à cultura ocidental, não somente à sua arte e magia, mas a toda a tradição iluminista e revolucionária que, historicamente, Paris representa e que jamais deixou de ser alvo de ataques ao longo do tempo. Não seria exagero afirmar que, como descendente de judeus, Allen nutre uma admiração especial pelo humanismo ilustrado que a cidade viu nascer, acolheu e difundiu pelo mundo, tema que não é objeto da nossa reflexão, mas deve ser lembrado. A cidade que foi *palco* – em diversos sentidos – da *grande revolução*, onde circularam pensadores, ideias e ideais, espaço permanente de libertinos e libertários, nos séculos XVIII, XIX, XX, não permite a qualquer ser humano que conheça história, negligenciar.

As praças, bulevares, ruas, ruas e passagens sentiram o peso de personagens reais da história, famosos e anônimos. Nos *lugares* de Paris ocorreram, reuniões, revoltas e revoluções: a Francesa de 1789, a Comuna de 1871, a revolta de maio de 1968. Nos cafés, restaurantes e bares circularam lideranças políticas, literatos, filósofos, militares e revolucionários de todas as matizes, origens, idades e tempos. A história foi vivida na cidade de forma vibrante, encharcada de sangue, suor e lágrimas... Talvez, nenhuma cidade ocidental do mundo moderno tenha sentido, tão intensamente, a pujança da história como Paris. A cidade, de seu lado, não deixa que o transeunte mais desatento se esqueça de sua saga, nomeando e reverenciando a história que carrega como uma lápide, em castelos, catedrais, monumentos, estátuas, nomes de ruas, praças etc. A cidade de Paris, veladamente, venera a humanidade por meio de lembranças que exhibe ao público que circula por ela, humanizando seu cotidiano prosaico.

A intenção não é avançar sobre essa ode cinematográfica à Paris, das conquistas humanistas da filosofia, artes e ciências. Gostaria de demonstrar como a obra de Allen reflete, de maneira brilhante, sobre possibilidades de todos nós – professores, professoras, historiadores, historiadoras e demais

cientistas sociais, jornalistas, escritores, pessoas comuns etc. – que temos o passado como foco e/ou problema, sermos capazes de investigá-lo e apresentá-lo narrativamente.²⁷ Os problemas ligados às práticas de investigação e/ou conhecimento e/ou representação do passado, como Rüsen (2007, 2014, 2015) insiste em enfatizar, têm origem na ausência de ferramentas teóricas próprias da História como ciência, sobretudo, mas, não somente, do método.

O argumento contrário, ou seja, a pertinência e apuro em obras que se esmeraram em seguir reflexões e recomendações teórico-metodológicas da História são amplamente comprovados em muitas obras da cultura, especialmente do cinema.²⁸ A título de exemplo pode-se citar a bem humorada ficção de *Narradores de Javé* (2004), trazendo questões epistemológicas da História, especialmente sobre a escrita, as versões e os agentes que formulam os discursos sobre o passado; o inclassificável *JFK* (Stone, 1991), debatendo o poder dos agentes sociais, manipulações e/ou falhas na investigação sobre um acontecimento chave e emblemático da História recente dos EUA; os documentários *A batalha de Argel* (1966), narrativa que representa uma História audiovisual da libertação da Argélia.

Cabra marcado para morrer (1984) é outro filme cuja sofisticação na construção do discurso cinematográfico pode ser considerado um trabalho análogo à escrita de um historiador, equivalente a uma “escrita audiovisual” da História do Brasil sobre a luta dos trabalhadores do campo no período entre as décadas de 1960 e 1980.²⁹ *Utopia e barbárie* (2009) noutra proposta, formula um ensaio crítico sobre a história política mundial do século XX, realizado exclusivamente com fontes audiovisuais; um trabalho monumental que merece um estudo como as regras do método histórico orientaram a sua invenção. Mas, sem se dar conta – sem a intenção de realizar essa façanha – a arte de Allen faz e

27 A forma de representação narrativa é aquela que tem sido reconhecida como a mais pertinente para expressar a história como conhecimento e que também permite um diálogo mais estreito com o cinema, também o mais clássico. No pensamento de Rüsen que orienta nosso trabalho, não há qualquer restrição a outras formas de representação. O autor, pelo contrário, recorre frequentemente a quadrinhos e charges etc. Conferir em Rüsen (2001, 2015).

28 Seguindo as orientações das teses da Teoria e Didática da História de Rüsen e semióticas da Filosofia da Linguagem de Bakhtin, em diversos momentos do texto farei menção a denominações que nos fazem pensar e/ou simbolizar a capital francesa como um recurso deliberado à(s) memória(s), com a intenção de demonstrar a ligação intensa, incontornável, mas sobretudo, tensa, entre memória, história/História.

29 Consultar sobre isso, Abdala Junior (2017).

compartilha com o público a exploração de complexas questões históricas, bem como reflete sobre algumas mágicas peripécias historiográficas, respondendo-as com profunda sofisticação. Vejamos, pois, o trabalho diferente realizado por *Meia noite em Paris*.

Início da trama

A câmera de Allen nos apresenta imagens atuais do lago nos arredores de Paris, a cidade de Giverny que inspirava o pintor impressionista, Claude Monet. Ao final dessa sequência nos deparamos com o casal a observá-lo, quando Gil fala à Inez que seria romântico viver por ali, ao que ela retruca: “Você está apaixonado por uma fantasia!” (MEIA; 4’:43” – 4’’:47”). A montagem é importante porque, logo após o público assistir a um conjunto de sequências que apresentam, cinematograficamente, a Paris contemporânea, um diálogo do que seria um clássico “casal romântico” hollywoodiano traz a questão da fantasia, da ficção para o “primeiro plano”, a “performance cinematográfica” do romantismo é, imediatamente, atacada. Noutros termos, as sequências em que o público experimenta audiovisualmente toda a vivacidade da cidade, cujo passado é monumental, é seguida de outras, nas quais a temática é, metaforicamente, um desafio: aquilo com que Pender e o público (?) sonham – o “romantismo” – não passa de “fantasia”, trata-se de uma ficção que fascina, apaixona, deve ser reverenciada, mas não é realizável.

A seguir, durante um passeio de Gil e Inez com o casal de amigos da noiva, Paul e Carol por Versalhes, a questão relativa à história/História é apresentada de forma mais explícita. Inez explica a Paul que Gil está escrevendo um livro cujo protagonista trabalha em uma loja de artigos antigos, “loja nostálgica” (MEIA, 10’: 10”) – “talvez como um museu ou um arquivo”, pode pensar o público que foi interpelado pelo “comentário” – e acrescenta que o escritor sonha com a Paris dos anos 1920. O *pedante* Paul explica que esse é o conhecido “Complexo da Era Dourada” que consiste, segundo ele, na ideia errônea de que uma época diferente é melhor do que aquela em que vivemos. No entanto, tudo não passa de “uma negação de um presente doloroso”, conclui o personagem (MEIA; 10’:35”).

As sequências anteriores e outra comentada adiante fazem o público mergulhar num debate histórico rico e instigante: questões simples, apontadas

pelos personagens foram debatidas pelos historiadores da *Escola dos Annales*. Ao contestarem a história que se fazia antes deles, sobretudo quanto ao trabalho do historiador, afirmavam: não se trata de recolher, aleatoriamente, vestígios do passado como um *antiquário* ou como o personagem do livro de Pender. Não! O trabalho do historiador, afinal, é muito mais sofisticado do que recolher vestígios: é fundamental que ele conheça profundamente o passado – detenha um conhecimento propriamente histórico sobre o passado. Mais do que ter *erudição*, é preciso criticar interna e externamente elementos de vestígios/ fontes que indiquem sua veracidade, deve-se interrogá-las de forma metódica, ser capaz de interpretá-las à luz da Teoria da História que ordena toda a operação historiográfica.

Em suma, é preciso conhecer, de forma sofisticada e crítica, a *cultura histórica* de época a historiografia, a sociedade e sua cultura para vislumbrar a *historicidade* que deu lugar àqueles processos e personagens. Entretanto, esse caráter do trabalho histórico ainda é desconhecido para o escritor e para o público do filme. Será, a partir de sua *saga pelo passado* que Pender e o público vão aprender como esse é um trabalho artesanal e intimamente ligado ao *presente* – seguindo o que Paul Bates diz a ele e também ao público. O passado pode iluminar aspectos obscuros do presente e, eventualmente, até mesmo revelar elementos que são dissimulados neste presente, sobretudo para “aqueles que não querem ver” – como lhe dirá Gertrude Stein sobre a trama do livro e o evidente adultério cometido pela personagem – de forma que o comentário que lhe fará inferir sobre o comportamento de Inez no presente da trama (MEIA; 1:24':02" – 1:24":45").

A obra interpela o público de forma sutil e a questão não está posta de forma tão explícita, por enquanto. Análoga ao exercício do historiador, a situação de Pender só vai adquirir significado a partir não de vestígios / “fontes históricas”, mas da questão que é formulada para que se possa “lançar luz” ao passado, “interpretando-o” e representando-o discursivamente por meio de narrativas (Rüsen, 2015). O aspecto epistemológico da História como ciência está implícito nesta narrativa cinematográfica, sobretudo no seu papel de “orientador das ações no presente” que visam à superação de “insatisfações” com a vida prática – seguindo a tradição do papel, antropológico, exercido pela *cultura histórica* como sugerem as teses de Rüsen (2015). O argumento emergirá e se consolidará ao longo do filme, bem ao gosto dos historiadores.

O filme de Allen explora o fascínio que o passado – individual e/ou social – exerce, efetivamente, sobre os seres humanos, pois, argumentariam distintamente Rüsen, Geertz, Vigotski, Bakhtin: recorrer ao repertório compartilhado na cultura é uma característica antropológica fundamental. Noutros termos, trata-se de um fascínio que partilham muitos daqueles que formam os públicos da narrativa – um traço que o cinema divide com outras formas de expressão que visam a colocar a vida em cena, como as demais artes, especialmente, as do espetáculo.³⁰

Colecionar vestígios do passado é uma atividade que pode ser realizada por qualquer pessoa, é uma prática prosaica e pode até mesmo estar submetida à lógica do “mercado” – condição que será devidamente demonstrada na sequência de visita do casal e da sogra à uma “região de antiquários” de Paris para comprar *objetos antigos* (MEIA; 30’:11” – 31’:20”; 41’: 41” – 45’:35”. Grifo meu.). Merece atenção o fato de que visitas aos “antiquários” de Paris indicam que o diretor pretendeu destacar, metaforicamente, esse aspecto entre as possibilidades de *visitarmos*, *conhecermos* e *reverenciarmos* o passado.

Aventuras, entre o presente e o passado

Tememos a morte e questionamos nosso lugar no universo. A tarefa do artista não é sucumbir ao desespero, mas achar um antídoto para o vazio da existência. (Comentário da personagem Gertrude Stein ao livro de Gil Pender).³¹

A história é uma resposta para esse desafio: é uma interpretação da ameaçadora experiência do tempo (Rüsen, 2016).³²

Ao sair de uma cerimônia de degustação de vinhos em uma das primeiras noites na cidade, “numa esquina qualquer de Paris”, Gil experimenta um momento mágico. Ao soarem as badaladas da meia noite, um “Peugeot antigo” para na rua em frente onde o escritor está e alguém de dentro do carro o convida a *embarcar* (MEIA: 17’:25”, grifo nosso). O protagonista se mostra um pouco confuso, pois está um pouco embriagado – como ele mesmo refletirá em sequências seguintes

30 Sobre o campo das performances consultar Correa (2015), Bauman (1977, 1986, 2000, 2008), Bauman e Briggs (2013), Zumthor (2007) e Abdala Jr. e Lage (2013).

31 MEIA, 2011: 1:02’:00” – 1:02’:51.

32 Rüsen (2016, p. 47).

– e, além do carro, as pessoas do seu interior estão em trajes, curiosamente, do passado e, para um público mais atento, é possível reconhecer que são do início do século XX. As imagens-movimento a seguir fazem com que o público vá tomando conhecimento de que – pela magia do cinema – se abriu uma fresta temporal que permite a Gil (como ao público) viajar para a Paris dos anos 1920.

O personagem da aventura, mas também o cineasta e nós – que compomos o público com quem Allen *dialoga* –, enfim, todos os envolvidos com a performance na qual o filme nos lança estamos às voltas com uma loja de antiguidades, cenário do livro de Pender, como colecionadores ou negociadores de “lembranças”. A condição não é outra, senão a de um historiador diante do passado que o instiga, fascina, desafia e é ou poderá ser *objeto* de seu trabalho. A trajetória do escritor se confunde, portanto, com a de qualquer professor de história e/ou historiador diante do passado. Mas, todas essas incertezas, apreensões, angústias diante do passado não estão veladas, como no caso dos profissionais da história, ou são obscurecidas por “discursos” viciados que questionam o conhecimento histórico acadêmico por quimeras teóricas e/ou por pura má fé ideológica.³³ Não! Novamente, essas emoções – incorporadas pelo protagonista – são apresentadas ao público de forma explícita no desenrolar do filme. Vejamos, pois, como *interpretar* a saga *cine-históriográfica* desse “super-herói”, criador de narrativas.

Gil está em Paris na primeira década do século XXI,³⁴ mas, como detentor de educação formal e artística, carrega consigo todos os sonhos quanto ao que era a cidade dos anos 1920; sua sedutora e instigante magia, com a miríade de artistas

33 No Brasil, um país que conta com um dos maiores índices de ignorância histórica do mundo, com baixos índices de escolarização e baixíssimos de letramento político e/ou de outra natureza, uma coleção faz sucesso há mais de uma década, violando e/ou distorcendo tudo o que de mais consagrado temos em nossa historiografia: uma “Coleção do politicamente correto” que reúne diversos campos das “Ciências das Humanas”. Mais recentemente o termo “mentira”, “farsa” ganhou o eufemismo bizarro de “pós-verdade”. Todos esses elementos indicam o risco a que a Civilização Ocidental está submetida atualmente, em relação à preservação da memória, à confiança na História e, sobretudo, com a ameaça quanto a “verdade”.

34 Não há no filme preocupação com precisão histórica no que concerne a fatos e mesmo sobre as possibilidades dos “encontros” terem, efetivamente, ocorrido entre os artistas. No quesito rigor histórico parece que a produção atentou-se mais para lugares e personagens citados nos diálogos e/ou representados na película. Allen usou a possibilidade fabulosa dos artistas se encontrarem na Paris dos anos 1920 como mote para criar. Sabemos que houve uma convergência de artistas à cidade no pós-primeira guerra, mas datas exatas e se as permanências deles permitia e/ou ocasionou os encontros sugeridos por Allen nos pareceu mais um exercício de criação cinematográfica. Porém, para nossa reflexão esses aspectos são o que importam, menos, como veremos a seguir. Na obra memorialista de Hemingway (2017 [1960]) sobre a mesma época em Paris (1921/26) alguns dos artistas são mencionados, mas muitos outros nos são apresentados na tela.

e intelectuais que a visitavam em busca de diálogos, desafios e inspiração. No filme, esse dado não é objetivado. É necessário que o público detenha um repertório sobre as indicações icônicas oferecidas, cinematograficamente, pela narrativa que recorre à “cultura histórica” e artística do público e, tampouco, há alguma preocupação com precisão histórica na obra.

Todos, com formação semelhante à de Pender, sabem que houve um fenômeno interessante, historicamente e rico artisticamente na época: a atração de artistas e intelectuais à Paris nos anos 1920. Mas, as datas exatas das viagens dos artistas e de suas estadias na cidade e, efetivamente, ocorreram os encontros sugeridos por Allen é uma tarefa a ser *pesquisada*. Na obra de Hemingway (2017) que tem por foco a mesma época e parece ter inspirado o cineasta, alguns dos artistas são mencionados. Entretanto, eles não representam nem a terça parte dos personagens que vemos desfilar pela tela. Na verdade, a infinidade de personagens citados cinematograficamente é impressionante e para identificá-los é preciso pesquisar.

A ironia do diretor inverte a “hora da ilusão” dos contos de fada e, à meia noite, envia o protagonista para a Paris dos seus sonhos – e, talvez, de parte do público – para a “cidade encantada dos adultos”. O escritor de “roteiros de Hollywood” sonha e, finalmente, encontra na Paris do século XXI, aquela mágica cidade dos anos 1920 que reunia grandes artistas de todos os cantos do mundo. Gil o público experimenta essa *magia*. Ao acompanharmos, cinematograficamente, o protagonista em seus passeios *mágicos* pela cidade, testemunhamos sua convivência com grandes personagens da cultura ocidental que circularam como Hemingway, Cole Porter, John e Zelda Fitzgerald, T. S. Eliot, Jean Cocteau, Picasso, Dalí, Buñuel, Man Ray, Josephine Baker, Djuna Barnes. São ainda mencionados Modigliani e Braque. Também coexistem na trama a Paris da Belle Époque, de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Degas.

Allen não economiza nas referências, pois, exatamente por ser um filme de viés humorístico, não há necessidade de primar pela verossimilhança, mas sim de “contextualizar” – histórica e artisticamente – para o público, a “realidade” na qual se desenrola a trama. Numa palavra, o diretor está sendo “didático” com o público. Lembrando que, ao contrário do professor e/ou historiador, uma narrativa cinematográfica precisa ser mais direta e autoexplicativa, não sendo possível responder perguntas e/ou escrever um pé de página, explicando alguma tomada ou sequência que não tenha ficado esclarecida. Noutros termos, as convenções

que regem elaboração de narrativas das aulas como as dos livros de História são muito distintas das cinematográficas.

Assim, se os chamados “profissionais da história” precisam estar mais atentos às imprecisões e anacronismos históricos do que os cineastas, a preocupação destes últimos, por convenção, é que a trama seja clara e os elementos que a compõem não tragam dificuldades de interpretação para um público mediano, em termos de conhecimento, argumentos ou possibilidades de articulação entre a narrativa e o repertório que este detém. Mas, essas não são, estritamente, as únicas diretrizes que orientam a obra de Allen. *Meia noite em Paris* oferece ao público um “contexto” sociocultural e histórico complexo para o desdobramento de uma narrativa em que muitos artistas famosos estão reunidos, fazendo uma reverência aberta e emocionada à cultura ocidental.

Historicidade e o árduo trabalho dos profissionais da história

É prerrogativa de romancistas criar personagens que matam aqueles dos historiadores. A razão é que os historiadores evocam meros fantasmas, enquanto os romancistas criam gente de carne e osso (Alexandre Dumas)³⁵

Ao buscar nas críticas de Gertrude Stein diretrizes para sua literatura incipiente, Pender convive com os personagens do passado que povoam seus e nossos sonhos, mas, eles se apresentam – ao protagonista e ao público – com a arbitrariedade inventada das representações, especialmente as “de massa”, podemos inferir. Hemingway e o casal Fitzgerald são os mais emblemáticos dessa cultura *espetacular* que a tela nos *revela* – não estritamente, no sentido fotográfico, mas, sobretudo, no performático –, a mesma que florescerá, cada vez mais, dessa época em diante. Os personagens, rigorosamente históricos, nos são apresentados na tela de forma explicitamente “esquemática” – seguindo a concepção proposta pela historiografia alemã.³⁶ Nenhum deles, curiosamente, nos parece real, ou melhor, a representação cinematográfica não é percebida

35 Alexandre Dumas, em *Viva Garibaldi! Une odyssée en 1860* (Fayard, 2002) citado por Eco (2013, p. 66).

36 Segundo Rüsen (2015), o conhecimento histórico tende a tornar-se, cada vez mais complexo, de forma que a forma mais sofisticada de consciência, competência e narrativa histórica é a “genética”, cuja composição caracteriza-se pela complexidade propriamente humana e resulta da reflexão crítica acerca de outras interpretações do passado existentes.

como verossímil por um público mais atento, a não ser Adriana – que é ficcional – por quem o herói se enamora e os personagens do presente da trama.

Os personagens dos anos 1920 com quem Pender se encontra, embora tenham existência real no passado, como destacamos, são-nos apresentados como “caricaturas”. A estratégia acontece, por exemplo, quando Pender encontra Hemingway no bar *Polidor* e fala com ele e com o público de forma grosseira, da guerra, demonstra a masculinidade energicamente e chega a chamá-lo para briga (MEIA; 24’: 08” – 24’: 34”); ou quando o escritor conhece Dalí que vê rinocerontes em tudo, ou Buñuel que só vê filme e Man Ray que vê exclusivamente fotografia (MEIA, 54’:40” – 58’: 05”). A sequência é especialmente importante por destacar a busca da narrativa de *interpelar* o público e provocar uma “reação responsiva”, pois, ela transcorre num bar e reúne ao mesmo tempo os personagens.

Os personagens representados pelo filme e que nós, o público “cultivado”, reconhecemos porque serão reverenciados no *futuro* da trama e no *passado* recente do Ocidente, se comportam como *performers* dos artistas – em sentido pejorativo, de representação artificial, sem complexidade humana e/ou histórica, inverossímil mesmo – em que a mídia, a partir dos anos 1920, vai/pode transformá-lo. Allen põe em tela questões angustiantes para todos aqueles que amam a e/ou têm fascínio pela história/História. Mas, parece que não há possibilidade de escapar da situação.³⁷ Afinal, como *representar* o passado real, árido, sofrido, complexo; humano enfim, de seus/nossos “heróis”, sem estereotipá-los? Como expor essa miríade de grandes personagens no cinema (ou em qualquer forma de representação: aulas, livros, exposições etc.) como frutos de experiências humanas relevantes, mas também de trajetórias viscerais, dolorosas, ambíguas e frágeis? Ou melhor seria manter as formas da história mais estereotipadas, espetacularizadas, como são concebidas e difundidas na cultura *massificada*? Afinal, qual é a Paris *real*? A cidade dos anos 2010, 1920 ou a de 1968, 1871, 1789? Uma questão para quem ama cinema, mas sobretudo para aqueles que reconhecem o *monumental* significado desses acontecimentos ocorridos em Paris para a humanidade, ou a importância dos grandes movimentos sociais ocorridos nestas datas.

37 Não há escape porque a representação dos personagens do passado é tão estereotipada que nos fazem rir.

Allen interroga – talvez como sonhou Benjamin – aos que formam os públicos de seu filme sobre essa arte de trazer o passado para o presente, bem como as complexas e intrigantes questões que isso implica e significa. Uma interrogação mais contundente e intrínseca para aqueles/as que têm um compromisso com o passado e que reconhecem o significado de algumas das conquistas ocidentais, sobretudo no que tange aos avanços da democracia e do humanismo.

O que todos eles e suas ideais representaram para a humanidade e os riscos de silenciar elementos de sua herança, caros para o presente e, frequentemente, ameaçados. Afinal, fazer humor não consiste em violar a democracia, ou o humanismo ocidental, ou a arte, arduamente forjados nos últimos dois séculos de história/História. O que destacar e o que abandonar do passado, pois? O que caracteriza, especialmente, a época que se pretende representar, o *zeitgeist* alemão? Quais e que traços desses personagens devem ser destacados para o público da atualidade e como seus papéis sociais podem iluminar as práticas do mundo da vida, no passado e/ou seus desdobramentos ao longo do tempo até o presente – conforme sugerem as teses de Rüsen?

No universo dos públicos do filme, muitos não são capazes de identificar os movimentos artísticos e sociais e o engajamento de muitos desses artistas. Ignoraram, sobretudo, o quão profundo e, às vezes, radical era o inconformismo com a sociedade que alimentou seus respectivos ativismos na política e na cultura de sua época. Afinal, é provável que só uma minoria saiba um pouco mais das biografias dos artistas que contracenam/interagem com o artista ficcional, Pender. Pior ainda, talvez saibam de curiosidades pouco louváveis. Suas “histórias” são desconhecidas, enfim! Toda a história/História de suas lutas pode ser ignorada: a dos personagens históricos, a da cidade e, quem sabe, até mesmo da civilização na qual todos nós estamos imersos e somos devedores, em alguma medida, de suas posições políticas e culturais; o quanto somos herdeiros de suas ações e da arte que criaram. Não sabem, provavelmente, de que histórias pessoais esses personagens emergem e/ou em que experiências históricas estiveram mergulhados. Não têm, frequentemente, ideia das diversas historicidades que caracteriza cada um desses artistas e suas obras.

Os públicos, historiadores e professores de história/História não podem brincar com eles, como Pender o faz, ao sugerir um filme a Buñuel (MEIA; 1:12:56” – 1:13:35”), no qual os personagens não conseguem sair depois de um

jantar, situação que na obra do cineasta, *O anjo exterminador* (Buñuel, 1962), faz o falso verniz civilizatório desaparecer. Não! Isso não seria recomendável, especialmente num época em que se tem atacado muitas biografias por deslizes menores, somente para desqualificar, distorcer, ou apequenar grandes vultos do passado, sobretudo quando as análises não destacam suas lutas sociais e/ou políticas. Muito recentemente tem-se observado nas mídias – especialmente sociais – ataques a suas realizações, em peças de propaganda e/ou manipulação, chegando ao extremos de empregar anacronismos e/ou distorções ideológicas absurdas – discursos toscos, rasteiros e sem fundamentação de qualquer natureza.

O filme de Allen nos faz “ver” – nos diversos sentidos do termo, testemunhar, sobretudo – o quanto pode ser arbitrário e rasteiro um olhar descuidado sobre o passado. Mesmo que ele alimente nossas mais caras ilusões, como as do herói do filme, especialmente, quando experiências verdadeiras e significativas são colocadas de lado, épocas, acontecimentos e personagens deixam de ser considerados importantes, perdem os traços que lhes conferem humanidade, seu vigor existencial e histórico; perde-se, enfim, sua historicidade.

Abandona-se, enfim, qualquer possibilidade de esta obra deter algum significado histórico, no sentido que lhe atribui Rüsen: o de orientar a vida prática. Aliás, pelo contrário, pode servir mais para romper com alguns dos conhecimentos humanos sobre o passado, acumulados pelas investigações históricas nos últimos séculos, abrindo-se à manipulações de toda ordem. Considere-se o quanto um pequeno deslize de interpretação sobre um acontecimento chave do passado, como, por exemplo, aqueles decorrentes da Revolução Francesa poderia ser desastroso para a compreensão da História e dos avanços socioculturais estratégicos que nos legaram.

A luz do passado como orientação para o presente

O livro do autor-personagem, segundo lê “Gertrude Stein” para o séquito que estava em sua residência e o público dos cinemas, começa assim: “Volta ao passado era o nome da loja e seus artigos eram lembranças. O que era prosaico e vulgar para uma geração foi transformado pela mera passagem dos anos, tornando-se, ao mesmo tempo, mágico e simples” (MEIA; 1; 37: 09” – 1; 37:24”).

A descrição poderia muito bem ser tomada como uma definição acadêmica de História. O cineasta faz questão de enfatizar que não se trata de impressões individuais. Lembranças prosaicas e vulgares para uma “geração” – aquele coletivo – que experimenta a passagem do tempo, diríamos, a historicidade de sua época que, ao recordá-la como algo “mágico e simples”, a configura como história/História, mas, não para aqueles que não estiveram presentes.

O filme, metaforicamente, interroga o público: como um historiador e/ou professor de história/História é, ou seria, capaz de apreender esse fenômeno tão abstrato, a historicidade de uma geração tão complexa como aquela que viveu no período entre guerras; que viveu as dores dos destroços materiais e de vidas causados pela Primeira Grande Guerra e presenciou o desmantelamento do mundo que lhe antecedeu? A geração que testemunhou o ataque às ideias e ideais do Iluminismo ou viu ruir os pilares da “Belle Époque” europeia, que acompanhou a ascensão do socialismo, dos fascismos, do nazismo, o avanço da intolerância e das perseguições aos diferentes de toda ordem? A história daqueles homens e mulheres – a “geração perdida” – que experimentou o colapso dos valores iluministas, racionalistas e do humanismo clássico?

Há um contraponto que vai-se estruturando ao longo da trama, entre as temporalidades e as paixões, pois as relações de Pender no passado é que iluminam o quanto ele está “fabulando” no presente. Mais grave, Adriana, a moça do passado é mais *real* e expressa mais humanidade do que Inez, sua consumista e frívola “noiva” do presente. A narrativa vai tecendo essas características em diversas sequências, mas enfatiza essa dimensão para o público em, pelo menos, duas delas. Na primeira quando Stein, ao analisar o livro diz a Pender que:

Hemingway também o leu e crê que será um grande livro, mas sugeriu uma mudança. [Pender.] E qual é? [Stein:] [Ele] Disse que era improvável que o protagonista não note que a noiva está tendo um caso diante de seu nariz. [Pender] Como? [Stein:] Com o outro personagem. O pedante (MEIA; 1;24'; 16" – 1: 24': 33").

A partir desse comentário, o que todos que assistem ao filme desconfiam fica patente: Inez está saindo com seu amigo de faculdade, o pedante Paul. A sequência demonstra, metaforicamente, como o “passado” e seus personagens interferem no presente, fazem Pender reconhecer insatisfações de seu presente na trama e, por fim, orientam sua ação e o levam a resolver sua *vida prática*. Ele rompe definitivamente com a noiva e decide morar em Paris, abrindo a

perspectiva Pender encontrar tempo para se dedicar à literatura, como seus heróis do passado fizeram nos anos 1920. Allen não deixa de fazer um convite – ainda que velado e metafórico – ao público para que abandonem seu mundo de consumo, frívolo, sem graça, sem humanidade ou substância e busquem realizar seus verdadeiros sonhos, como fizeram todos os heróis – os do passado que “conhecemos” por meio do filme que inspiraram o escritor a fazer o mesmo, romper com suas “ilusões”, passando a investir em seus verdadeiros “sonhos”.

A “verdade” do passado é confirmada por meio de um registro que também orienta o herói. Ao passear pelas feiras de Paris, Gil encontra um livro antigo no qual há uma menção à Adriana. Segundo o livro, a personagem dos anos 1920 sonhou com o escritor que havia conhecido – Pender – e, depois de receber dele um par de brincos, resolve se entregar, romanticamente, à ele. Sabendo disso, ele – depois de algumas peripécias – compra os brincos e os leva a sua nova amada. Infelizmente, o desfecho da trama não se confirma como previa o vestígio do passado – o livro – encontrado pelo escritor. Adriana, ao viajar para época da “Belle Époque”, resolve ficar na Paris do final do século XIX, tão fascinada ficou com as possibilidades mágicas do passado quanto Pender, no início da narrativa.

Ele tenta argumentar com Adriana que o melhor tempo é o atual – como acabou por se convencer, depois de sua jornada ao passado idílico de suas fantasias – considerando que ir ao passado somente pelo seu fascínio não resolve as questões do presente, mas sua iniciativa é infrutífera. Adriana, como muitos de nós que formamos o público do filme, opta por manter-se no passado que, aparentemente, não lhe apresenta problemas. O nosso herói, ao contrário, retorna à Paris contemporâneo e, enfim, dá sentido à sua vida e ao que pretende realizar e ainda encontra alguém: uma parisiense que vende discos antigos na região dos *antiquários*, mas que, ironicamente, percebe e desfruta da cidade como Pender mesmo o faz.

Epílogo

A obra cinematográfica faz, pois, uma contribuição, significativa aos interessados pelo passado como os profissionais da história/História, sejam historiadores, professores de história, outros cientistas sociais, cineastas etc. O texto destacou algumas dessas contribuições que podem muito bem receber

ricos acréscimos. A importância e o diferencial de as questões históricas serem abordadas por um discurso cinematográfico consiste no fato de que os argumentos apresentados, embora sejam conhecidos e largamente debatidos pelos profissionais ligados à história/História, raramente são expostos com tanta clareza, propriedade e *performatividade* quanto a linguagem audiovisual em movimento. Os esclarecimentos nascem, não dos recursos argumentativos e/ou retóricos comuns aos textos de Teoria da História, mas das características inerentes à linguagem cinematográfica.

A primeira delas é como as temporalidades e suas características podem ser *exibidas* – nos diversos sentidos do termo – aos públicos, diferenciando elementos da arquitetura, da indumentária, das músicas, danças, dos transportes, iluminação, tratamentos de cortesia, costumes, das diversas práticas culturais; enfim, de toda a “cultura histórica” de uma época. Há, claro, um afastamento, uma separação entre as épocas pelas quais Pender circulou. Ele, apesar desse trânsito, não se confunde no tempo, tampouco permite que os públicos se confundam.

Os momentos de ilusão de Pender não o levam e nem aos públicos a cometerem anacronismos e/ou a ignorar diferenças entre as épocas. Na sequência do suicídio de Zelda Fitzgerald (MEIA, 52':30" – 53':27), por exemplo, Pender chega a destacar a separação temporal ao oferecer a ela um *Valium* – uma “pílula do futuro” – ou quando argumenta com Adriana sobre os riscos de viver no passado, exemplificando com o fato de a *penicilina* ainda não ter sido descoberta – “sem antibióticos, anestésicos” (MEIA; 1: 21': 20" – 1: 22': 45"). A obra pode apresentar anacronismos menores, sem importância, mas a narrativa prima por se esmerar em evitá-los, ou permitir que eles comprometam o reconhecimento das diferentes épocas e suas idiosincrasias. Noutros termos, a categoria tempo não é naturalizada, tampouco as relações causais que constituem a história/História.

A estratégia de apresentação dos personagens reais do passado de forma bastante estereotipada, ainda que a pretensão seja humorística, expressa de maneira incontornável sua falta de humanidade, ou se quisermos, as características da “representação” dos personagens do passado os desumaniza, tornando-os caricatos. Assim, o fato dos personagens do passado serem apresentados ao público durante as interações com Pender e por meio de uma narrativa cinematográfica, confere vivacidade a todo o processo, inclusive aos próprios atores/personagens. Mas, ao assistirmos ao filme, a vivacidade e a

“impressão de realidade”³⁸ que caracterizam a linguagem culminam por enfatizar que a representação de personagens criadas pelas diversas mídias, raramente, deixam de ser estereotipadas, apresentando, frequentemente, homens e mulheres do passado sem complexidade e/ou humanidade; “midiáticos”, no sentido mais estreito da expressão.

Allen opera duas críticas ao recorrer a essas estratégias narrativas. Primeiramente, como destacamos, demonstra aos profissionais da área como é fundamental explorar a historicidade destes e de todos os personagens históricos. A narrativa também deixa ver como as mídias preferem, fabricam e reverenciam estereótipos. Assim como a cidade não deve ser naturalizada e reduzida ao seu apelo turístico contemporâneo, ainda que nem todo o significado da cidade possa ser apreendido, nenhum personagem histórico pode ser reduzido a um estereótipo! Afinal, apagar a história de uma cidade ou de um personagem apaga igualmente o horizonte humano que nos assegura agir no presente a fim de transformar o futuro. Há pois uma *metacrítica* ácida, como é comum nos filmes de Allen, a todos o sistema midiático do qual ele e sua obra fazem parte. Nesse aspecto, é necessário uma leitura mais atenta da obra, embora possa não ser fácil identificar todos esses elementos.

Meia noite em Paris faz ainda uma crítica aos romances pasteurizados apresentados pelo cinema, sobretudo o hollywoodiano, ao desconstruir – esta parece a palavra mais acertada – a relação entre Gil Pender – com sobrenome – e Inez. Ao longo da narrativa, o “romance” vai se mostrando mais um contrato entre *interessados* – assim como faz o pai da noiva com os franceses, numa visão liberal – que, como ele, também não é muito reverenciado pela noiva. Não é sem razão que ela “o trai” com o amigo e ainda confessa sem constrangimento, como se isso não fizesse parte do “acordo nupcial” e pudesse ser tolerado pelo noivo.

A sequência é especialmente interessante: Pender confronta a noiva com as opiniões dos artistas do passado sobre ela ter se relacionado com Paul, o

38 Segundo Aumont, a impressão de realidade é resultado da riqueza perceptiva típica do cinema e se deve “igualmente à presença simultânea da imagem e do som [...] dando assim a impressão de que o conjunto de dados perspectivados da cena original foi respeitado. A impressão é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma “fidelidade fenomenal” que o movimento. [...] ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção. [...] definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por um baixa de seu limiar de vigilância; consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras.” (Aumont, 1995, p. 150).

personagem pedante. O diálogo é revelador. Inez responde: “Sim! Todos estão mortos há muitos anos.” (MEIA, 1:25’:05). Pender, então, diz: “Não! O passado não está morto. O passado não passou.” – argumento que ele atribui a William Faulkner (MEIA, 1:25’:09). O diálogo tematiza, claramente, uma questão chave para todos aqueles que tem o passado como *objeto*. O diálogo torna incontornável que o passado é algo vivo e que se faz presente, iluminando as artimanhas da vida prática. Foi ele que “revelou” ao protagonista aspectos sobre sua vida conjugal e que sua noiva o considerava como “morto”.

Acima de tudo, o diálogo testemunha o quanto Allen estava preocupado com questões que se referem às relações entre passado/presente e defende que o passado está muito atuante no presente, interferindo no mundo cotidiano atual – em qualquer época contemporânea. Assim, ele não deixa que o público se engane: o passado não passou, e mais; não é possível negá-lo e/ou tentar obscurecê-lo, pois ele está muito vivo e basta um pouco mais de atenção para, não somente decifrá-lo, mas para apreender como ele se faz presente cotidianamente.

Finalizo com uma passagem de Rüsen, cujas reflexões sobre Teoria da História são, na atualidade, indispensáveis para pensar os processos históricos, historiográficos e de ensino-aprendizagem – a *Didática da História*. Ao escrever sobre as características da narrativa histórica, o historiador destaca o conceito de “continuidade” que organiza as três dimensões do tempo – passado/presente/futuro – que “ajusta a experiência real do tempo às expectativas humanas”. A operação faz com que as experiências se tornem relevantes para “a vida presente e influencie a construção do futuro.” (Rüsen, 2016, p. 48). Segundo sua avaliação, “um progresso” nesse campo da historiografia ocorreria “se o historiadores apresentassem a história para seus leitores de uma forma que, ao lê-la, eles tivessem de criar por eles mesmos a atribuição de sentido a ideias de continuidade, usando sua própria razão” (Rüsen, 2016, p. 57).

A sugestão de Rüsen aos historiadores serve, igualmente, aos professores de história e a todos que realmente se dedicam a estudar o passado, sobretudo aqueles que estejam a fim de projetar futuros muito mais felizes para toda a humanidade. Talvez os filmes e outras narrativas audiovisuais possam trazer contribuições relevantes para que esse sonho, acalentado por muitos se realize no futuro.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Roberto. História & narrativas cinematográficas: em busca de um letramento. *Interfaces da Educação, Paranaíba*, v. 15, n. 42, p. 106-126, 2024.
- ABDALA JUNIOR, Roberto; LAGE, Micheline Madureira. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. **Karpa**: revista de teatralidades e cultura visual, Los Angeles, 2013. Disponível em: <https://www.calstatela.edu/sites/default/files/abdalapdf.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAUMAN, Richard. **A Poética do Mercado Público**: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. Antropologia em primeira mão / PPGAS. Florianópolis: UFSC, 2008. v. 103. (Tradução de palestra).
- BAUMAN, Richard. **Story, performance and event**: Contextual studies of oral narrative. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Parigi capitale del XIX secolo**. Bréscia: Temperino Rosso, 1986.
- BORRIES, Bodo von. Jovens e consciência histórica. In: SMIDT, M. A., FRONZA, M., NECHI, L. P. (org.). **Jovens e consciência histórica**. Curitiba: W&A Publishers Ltda, 2018.
- BRUNER, Jerome. **La fábrica de historias**: derecho, literatura, vida. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BRUNER, Jerome. **Realidad mental y mundos posibles**: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. 2. ed. Buenos Aires: Gredisa, 2012.
- BURKE, Peter. **O mundo como teatro**: estudos de antropologia histórica. Trad. Vanda M. Anastácio. Lisboa: Difel, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DAMIÃO, Carla Milani. Walter Benjamin: um pensador de imagens. 2015. (Apresentação de Trabalho/ Conferência ou palestra).
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. 23 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.: s. n], 2007. 1 vídeo (2 min).
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fk7kLLrVT4>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha**: Revista de Antropologia, [S. l.], v. 8, n.1-2, p. 163-183, 2006.
- MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Intérpretes: Owen Wilson, Ra-

chel McAdams, Marion Cotillard, Khaty Bates, Michael Sheen e outros. Roteiro: Woody Allen. Espanha; Estados Unidos: Gravier Productions; MediaPro Pictures, 2011. 1 DVD (100 min.), son., cor, legendado.

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Café. [S. l.: s. n], 2004. 1 vídeo (102 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyhYs8>. Acesso em: 17 jun. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. In: NORA, Pierre. **Projeto História**. São Paulo: PUC, 1993. p. 7-28.

PERFORMANCE. In: ENGLISH DICTIONARY for speakers for portuguese. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RÜSEN, Jörn. **Teoria da história**: uma teoria da história como ciência. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

SCHVARZMAN, Sheila. Construindo a história na televisão: Marc Ferro e os Cinejornais em Histoire Parallèle. **Revista Tempo**, Niterói, v. 20, p. 1-22, 2014.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert; BUGOYNE, Robert; FITTERMAN-LEWS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoria del cine**: Estruturalismo, semiótica, narratologia, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica a imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TORRENS, Davi Bueno i. **Neurociencia para educadores**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2018.

VIGOTSKI, Lev S. **A construção do pensamento e da linguagem**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WERTSCH, James V. **La mente en acción**. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

WERTSCH, James V. The Narrative Organization of Collective Memory. **Ethos**, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 120-135, 2008.

WERTSCH, James V. Narrative Tools of History and Identity. **Culture Psychology**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 5-20, 1997.

UM ESTUDO SOBRE O NATURALISMO EM *THÉRÈSE RAQUIN*, DE ÉMILE ZOLA, E A SUA TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA CONTEMPORÂNEA PARA A ADAPTAÇÃO *EM SEGREDO*

A STUDY ON NATURALISM IN ÉMILE ZOLA'S *THÉRÈSE RAQUIN* AND ITS CONTEMPORARY MEDIA ADAPTATION IN SECRET

Kassandra Naely Rodrigues dos Santos¹

 <https://orcid.org/0000-0003-3347-1928>

 <http://lattes.cnpq.br/6924382375292598>

Milena Hoffmann Kunrath²

 <https://orcid.org/0000-0002-3335-1152>

 <http://lattes.cnpq.br/0497963374492258>

Recebido em: 29 de julho de 2024.

Aprovado em: 29 de janeiro de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21612>

RESUMO: O processo de adaptação costuma receber críticas referente à sua fidelidade. Partindo da perspectiva da adaptação como tradução de uma mídia a outra, este artigo tem por objetivo analisar semelhanças e divergências entre o romance naturalista *Thérèse Raquin*, publicado em 1867 pelo escritor francês Émile Zola, e o filme *Em Segredo*, produzido nos Estados Unidos em 2013, apoiando-se nos estudos teóricos de Claus Clüver (2011) sobre intermedialidade, no processo de transposição midiática de Irina Rajewsky (2012), e na teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013).

Palavras-chave: *Thérèse Raquin*, literatura, adaptação, *Em Segredo*.

ABSTRACT: The adaptation process often receives criticism regarding its fidelity. From the perspective of adaptation as a translation from one medium to another, this article aims to analyze the similarities and divergences between the naturalist novel *Thérèse Raquin*, published in 1867 by the French writer Émile Zola, and the film *In Secret*, produced in the United States in 2013. This analysis is based on the theoretical studies of Claus Clüver (2011) on intermediality, Irina Rajewsky's (2012) process of media transposition, and Linda Hutcheon's (2013) theory of adaptation.

Key words: *Thérèse Raquin*, literature, adaptation; *In secret*.

1 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel); licenciada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA - 2017); possui Especialização em Artes UAB/CAPES (UFPel). E-mail: kah_naelly@hotmail.com

2 Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Alemã, e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É mestre em Letras na área de Literatura Comparada pela UFRGS e doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Fez estágio de doutoramento sanduíche na Universidade de Konstanz (2014), sob orientação da Prof^a Dr^a Aleida Assmann, com bolsa da CAPES. É professora efetiva na área de alemão da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: milena.kunrath@gmail.com

INTRODUÇÃO

Com o surgimento e expansão de novas tecnologias, a sociedade passa a expressar-se por meio das novas mídias, de acordo com GHIRARDI, RAJEWSKY e DINIZ (2020) é uma transformação que está além das formas de produção material e simbólica, mas reconfigura toda as vivências de uma sociedade e as experiências dos indivíduos, as quais estão em diálogo com seu público-alvo de produção.

A disseminação de novas mídias está cada vez mais presente dentro do meio acadêmico através dos estudos interdisciplinares que trabalham com conceitos como a *intermidialidade*, *transmidialidade*, *midiação*, *adaptação*, dentre outros, os quais possuem por objetivo o diálogo entre diferentes mídias e a sua relação com a sociedade.

Isto posto, o objetivo deste trabalho é analisar as semelhanças e divergências entre o romance *Thérèse Raquin* (1867) e o filme *Em Segredo* (2013), título original em inglês *In Secret*, partindo do conceito *adaptação* como sendo o resultado de uma transposição intersemiótica entre dois diferentes sistemas de signos que inclui a interpretação e recriação; e de *transposição midiática*, uma vez que há um o processo de transpor elementos de um texto literário para uma mídia diferente, adaptando-o conforme o sistema intersemiótico dessa nova mídia.

O romance *Thérèse Raquin* foi publicado em 1867 pelo escritor francês Émile Zola e é considerado o romance precursor do movimento estético literário naturalista. Narrado de forma impessoal e com muita precisão e detalhes, seu enredo é desenvolvido em torno de um casal de amantes e a consequências de um adultério que envolvem homicídio e, posteriormente, suicídio, dentro de uma sociedade conservadora.

Baseado nesta obra de Émile Zola, o filme *Em Segredo* é um suspense erótico estadunidense que se assemelha a estrutura narrativa da obra supracitada. Produzido em 2013 por Mickey Liddell, e dirigido e roteirizado por Charlie Stratton, Pete Shilaimon e William Horberg, teve uma apresentação especial e exclusiva no Festival Internacional de Cinema de Toronto no mesmo ano, sendo lançado mais tarde em 21 de fevereiro de 2014.

Isto posto, tanto o romance *Thérèse Raquin*, quanto o filme *Em Segredo* são consideradas diferentes formas de mídias e que, por uma ser a adaptação da outra, elas podem ser relacionadas, porém, também são completas isoladamente,

isto é, não há necessidade que o público conheça as duas obras para entendê-las separadamente.

O NATURALISMO EM THÉRÈSE RAQUIN

Com a temática da desilusão amorosa em alta na literatura do século XIX, o romance *Thérèse Raquin* (1867) desenvolve-se em torno das consequências de um adultério feminino dentro de um contexto social em que predomina o conservadorismo. Entretanto, diferente de outros romances publicados durante o século XIX que serviram de inspiração para este, e abordavam a mesma temática, *Thérèse Raquin* traz uma ruptura em sua estética literária ao apresentar personagens e ações animalizadas, amparadas pelas teorias do determinismo social e da hereditariedade, e que justificariam as características patológicas dos indivíduos ficcionais.

Segundo Arnold Hauser (1980, p.883), o romance naturalista teve por influência o socialismo, o evolucionismo e, principalmente, de duas teorias científicas difundidas em sua época, direcionadas e aplicadas ao campo literário: a teoria *determinista dos três fatores*, advinda do historiador Hippolyte Taine (1828 – 1893), que desacreditava na possibilidade do livre-arbítrio humano e defendia que as atitudes e reações dos indivíduos estariam condicionadas a fatores pré-determinados como raça, momento histórico e meio social; e a teoria da *hereditariedade genética*, essa última inspirada na *medicina experimental* do médico Claude Bernard-Horner (1813 – 1878), que, ao ser transposta para a literatura naturalista, expandia à possibilidade de “herdar” características psicológicas e até mesmo os vícios de seus antecessores:

Para Zola, como para a ideologia científica e socialista em geral, o homem é um ser cujas qualidades são condicionadas pelas leis da hereditariedade e do ambiente, e, no seu entusiasmo pelas ciências naturais, vai até ao ponto de definir naturalismo no romance simplesmente como aplicação do método experimental à literatura. (HAUSER, 1980, p. 967)

De acordo com Ivan Teixeira (2017), a divulgação de *Thérèse Raquin* não somente estabelece um padrão de escrita narrativa apoiada nas ciências, como também influenciou esteticamente outros escritores de sua época:

Como se sabe, com *Thérèse Raquin*, Émile Zola define o padrão do romance médico, que se concentra na apresentação, observação e análise de um caso específico de histeria sexual. Publicado duas vezes em 1867 (folhetim e volume), o romance causaria escândalo e consolidaria a poética naturalista na França, desencadeando uma verdadeira febre de imitações artísticas nas literaturas que partilhavam da poética cultural estabelecida pela Europa. (TEIXEIRA, 2017, p. 816)

O romance, nada romântico, agradou apenas uma minoria de escritores e apreciadoras da nova estética literária, sendo severamente depreciado e criticado pela sociedade leitora em geral por abordar um tema velado na sociedade e por sua violência explícita, assim como Louis Ulbach, conhecido ensaísta do jornal francês *Figaro*, que acusou a obra de “literatura pútrida e pornográfica”. (JOSEPHSON, 1956, p.107). Contudo, mesmo com as críticas severas, a publicação desse romance Émile Zola concretizou sua perspectiva de uma escrita literária que dialogava com as ciências e mais relacionada a uma ferramenta de aplicação do método experimental ao estudo sociológico do indivíduo e de sua natureza humana.

A trama passa-se em um sombrio recanto de Paris, onde vive uma modesta família de comerciantes composta pela matriarca Senhora Raquin, uma mulher egoísta afetuosamente que se dedica muito a seu filho, o doente Camille, que é descrito como um rapaz fraco e ignorante, e sua prima Thérèse Raquin, quem dá nome a obra, com quem se casa e cujo desejo reprimido ele não conseguia satisfazer. Thérèse tem uma relação amorosa com Laurent, um robusto e indolente filho de camponês, e, para sentirem-se tranquilos com os encontros adúlteros, assassinam Camille. No final, assombrados pelo crime que cometeram, o casal de assassinos suicida-se.

A narrativa diferencia-se de outros com mesma temática por apresentar uma ruptura literária em sua estética ao trazer personagens e ações animalizadas, embasadas no determinismo social e hereditário que justifica o lado patológico dos indivíduos. Assim, mesmo com seus destinos impostos pelo meio social onde estão inseridos, as personagens agem conforme suas naturezas. Logo no prefácio à segunda edição francesa do romance é exposto com clareza os objetivos da construção da narrativa, que também serve de defesa ao romance:

Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Ai está o livro todo. Escolhi personagens soberanamente dominados pelos nervos e pelo sangue, desprovidos de livre arbítrio, arrastados em cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne. Thérèse e Laurent são animais humanos, nada mais. Procurei acompanhar nesses animais o trabalho surdo das paixões, as violências do instinto, os desequilíbrios cerebrais ocorridos na seqüência de uma crise nervosa. (...). Começa-se, espero, a compreender que o meu objetivo foi um objetivo científico antes de tudo. Quando as minhas duas personagens, Thérèse e Laurent, foram criadas, eu tive o prazer de levantar e resolver determinados problemas: (...). Que se leia o romance com cuidado e ver-se-á que cada capítulo constitui o estado de um caso curioso de filosofia. Numa palavra, não tive senão um desejo: considerando um homem vigoroso e uma mulher insaciada, procurar neles o animal, e mesmo ver unicamente o animal, lançá-los num drama violento, e observar escrupulosamente as sensações e os atos desses seres. Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com cadáveres. (ZOLA, 2001, p.10).

À vista disso, o romance execrado por parte da crítica literária de sua época devido à predominância de princípios mais conservadores da sociedade que vivia da propagação das aparências e que resultou em um alvoroço também serviu de ferramenta para difundir ideais e conceitos literários naturalistas, e na produção posterior de outros trabalhos de Zola que aperfeiçoariam a estética.

O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO POR TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

O termo *intermedialidade*, segundo GHIRARDI, RAJEWSKY, DINIZ (2020), tornou-se controverso conforme começou a englobar diferentes as áreas do conhecimento através do interesse de pesquisadores em estudar suas definições e aplicações, o que auxiliou na desvinculação dos estudos comparatistas como algo restrito apenas ao campo literário e transformou a *mídia* em objeto de estudo.

Apoiando-se em Claus Clüver, entende-se por *mídia* o meio de comunicação composto por seu próprio sistema semiótico que transmite signos condicionados à recepção e “inclui os transmissores (meios físicos e técnicos) e os qualifica como “adequados”: isso depende do tipo do signo a ser produzido e transmitido.” (CLÜVER, 2011, p.13). Enquanto a *intermedialidade* é o estudo que envolve a relação entre duas ou mais diferentes mídias: “implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias” (CLÜVER, 2011, p.9). Isto posto, o conceito de *intermedialidade* não está apenas relacionado a produções artísticas, mas também as diferentes formas de mídias e seus textos.

Já de acordo com Irina Rajewsky (2012), a *intermedialidade* trabalha com as relações e condições de textos individuais e pode ser subdividida em três categorias: a *combinação de mídias*; as *referências intermidiáticas*; e a *transposição midiática*. As adaptações de obras literárias para o audiovisual, por exemplo, enquadram-se mais na categoria de *transposição midiática*, ou seja, é traduzido um produto pertencente a uma determinada mídia para outra forma de mídia. Nesse estudo, o texto “original” é conhecido como “fonte” desse novo texto em outra mídia que, por sua vez, é denominado “texto-alvo”:

Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato de outra mídia. Essa categoria é uma concepção de impermeabilidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

O conceito de *transposição midiática* acredita que há um o processo de transpor elementos de um texto literário para uma mídia diferente, adaptando-o conforme o sistema intersemiótico dessa nova mídia. Para Clüver essa transformação midiática:

(...)aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.)(CLÜVER, 2011, p.18)

Contudo, devido a interferências de diferentes perspectivas tanto internas como externas ao meio acadêmico, durante muito tempo houve nos estudos comparatistas uma predominante visão de superioridade de um texto fonte sobre sua adaptação, os estudos voltavam-se apenas para a busca em comprovar as fontes e influências, o que resultava no constante recebimento de críticas dessa nova produção à sua fidelidade com o texto fonte:

(...) o Comparativismo, nos seus primórdios, ocupava-se especialmente de fontes e modelos, bem como daquilo que se chamava de influência. Tratava-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação. (CLÜVER, 2006, p.14)

Isso ocorre devido a origem dos estudos sobre *adaptação* ter como início o estruturalismo que, na prática, desprende as produções de suas contextualizações e funções, estabelecendo um distanciamento qualitativo entre a obra “original” e sua “adaptação”, sendo esta última avaliada de acordo com seu nível de fidelidade ao texto fonte, o que resulta na sua desvalorização, uma vez que não era considerada uma criação completa, mas sim um produto dependente do “original”.

Desta maneira, o primórdio dos estudos comparativos voltava-se para as perdas, ignorando todo o processo de interpretação e criação de um novo produto que envolve também o contexto cultural de produção, os objetivos e o público alvo, dentre outros critérios de criação.

Aos poucos no meio acadêmico a preocupação com a fidelidade foi sendo substituída por estudos mais voltados a questões históricas e culturais que viam a transformação como algo fundamental para construção de uma boa adaptação. Logo, apoiando-se também nos estudos teóricos de Linda Hutcheon (2013), a *adaptação* é o resultado de uma transposição intersemiótica entre dois diferentes sistemas de signos:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Isto posto, o processo de transposição midiática envolve interpretação e recriação conforme a época e o contexto cultural de seu público alvo. Por esse motivo, é possível encontrar no texto-alvo elementos do texto fonte, bem como também partes que precisam ser modificadas para que se construa um sentido à nova mídia.

THÉRÈSE RAQUIN E A ADAPTAÇÃO EM SEGREDO

Conforme desenvolvido no tópico anterior, a adaptação de uma obra literária é o resultado de um processo que envolve novos significados por meio da interpretação e recriação de acordo com o contexto sociocultural de seu público alvo. Essa transformação de texto em imagens envolve uma equipe de produção composta por diferentes profissionais que buscam transpor de um sistema de signo para outro uma mensagem sem que ela se perca. Logo, alguns elementos do texto fonte precisam ser modificados, ao mesmo tempo que outros são mantidos para que se construa um sentido à nova mídia.

O filme *Em Segredo* (2013) é um thriller romântico ao mesmo tempo sombrio, ambientado em uma obscura Paris de 1860, e apresenta uma história de um amor obsessivo, iniciado por um adultério feminino, e com um crime brutal que se assemelha narrativamente ao romance *Thérèse Raquin* (1867) ao também possuir a mesma forma linear da trama com foco na trajetória da protagonista homônima à obra *Thérèse Raquin* e no desenvolvimento de suas relações com os demais personagens da história, apresentando até o mesmo número de personagens que desempenham praticamente as mesmas funções que na obra literária.

Para quem teve acesso a ambas produções pode ser evidente as escolhas para composição do filme sobre os temas e perspectivas de abordagem. Conforme Linda Hutcheon (2013) quando assistimos a uma adaptação da qual conhecemos a obra literária é natural automaticamente relacioná-las:

Se conhecermos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obras(s). (HUTCHEON, 2013, p.27).

O romance inicia introduzindo o leitor ao ambiente da cidade de Vernon, interior da França, para em seguida apresentar os três primeiros personagens da narrativa, Senhora Raquin, seu filho enfermo Camille, e sua sobrinha Thérèse Raquin, filha de seu irmão capitão Degans com uma jovem argelina.

Os primos Camille e Thérèse crescem juntos, dividindo a mesma cama. E toda a dinâmica desta pequena família gira em torno de cuidados com a saúde de

Camille, o qual a Senhora Raquin nutriu uma proteção exagerada e egoísta.

Thérèse cresceu, deitada na mesma cama que Camille, sob os mornos carinhos da tia. Tinha uma saúde de ferro e recebeu cuidados de uma criança franzina, compartilhando os remédios que o primo tomava, mantida no ar tépido do quarto ocupado pelo pequeno enfermo. Durante horas, ficava agachada diante do fogo, pensativa, olhando as chamas de frente, sem baixar as pálpebras. Aquela vida forçada de convalescente dobrou-a sobre si mesma; tomou por hábito falar em voz baixa, caminhar sem fazer barulho, ficar calada e imóvel sobre uma cadeira com os olhos abertos e vazios de olhar. E, quando ela levantava um braço, quando adiantava um pé, percebia-se nela elasticidades felinas, músculos curtos e possantes, toda uma energia, toda uma paixão que se escondiam na sua carne adormecida. Um dia, o primo caiu, dominado pela fraqueza; ela o ergueu e o transportou, com um gesto brusco, e essa demonstração de força. (ZOLA, 2001, p.22)

Já no filme, a história inicia com a chegada da pequena Thérèse Raquin, interpretada pela atriz Elizabeth Olsen, à casa de sua tia, a Senhora Raquin, interpretada pela atriz Jessica Lange, e, em seguida, mostra os cuidados que a jovem teve desde criança ao seu primo Camille, interpretado pelo ator Tom Felton.

O crescimento dos primos é exposto com um corte de câmera na cama em que eles dividem. Destaca-se que quanto já adulta, a atriz Elizabeth Olsen, que interpreta Thérèse, demonstra sempre uma apatia a tudo ao seu redor.

Figura 1 – 4 minutos e 40 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

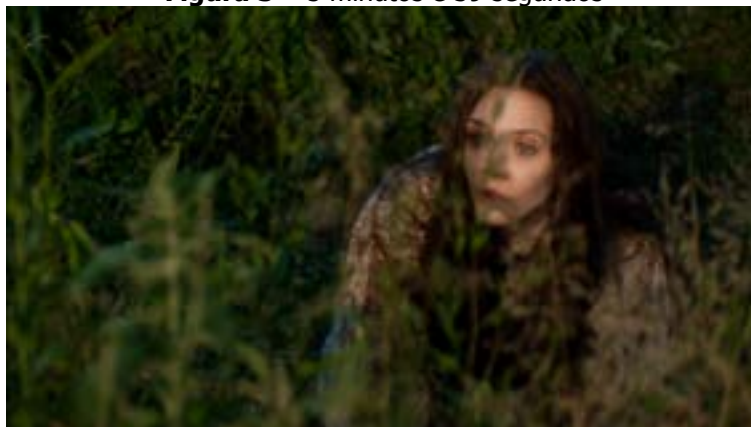
Figura 2 – 4 minutos e 50 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

O livro explora a questão da hereditariedade de Thérèse, em que o leitor tem acesso a uma personalidade selvagem de Thérèse, a qual é oprimida pelo ambiente e circunstância que se encontra, sendo obrigada a não fazer barulho, segundo o narrador, guardando dentro de si os ímpetos de uma natureza selvagem:

Então, a vida tornou-se melhor para ela. Conservou os movimentos delicados, a fisionomia calma e indiferente, continuou sendo a menina criada na cama de um enfermo; mas viveu interiormente uma existência foga e arrebatada. Quando estava sozinha, na grama, à beira do rio, deitava-se de barriga para baixo, como um animal, com os olhos negros e arregalados, o corpo retesado, pronto para saltar. E ficava ali, durante horas, não pensando em nada, fígada pelo sol, feliz por poder fincar os dedos na terra. Tinha sonhos loucos; olhava com desafio o que estrondava, imaginava que a água ia se lançar sobre ela e atacá-la; então ela se retesava, preparava-se para a defesa, perguntava-se com raiva como poderia vencer as ondas. (ZOLA, 2001, p.23)

Já no filme essa personalidade reprimida de Thérèse é comprimida em uma cena, não existente no livro, que mostra a jovem observando com curiosidade e desejo um jovem lavrador.

Figura 3 – 5 minutos e 39 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

Figura 4 – 5 minutos e 54 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

No processo de adaptação de um romance para o uma produção audiovisual, utilizam-se técnicas que vem ao encontro do texto fonte com a finalidade de transpor um novo significado para essa nova produção. Para isso, torna-se necessário alterar certas partes do texto adaptado. Essa diferença para Hutcheon (2013):

Pode-se muito bem dizer que, enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação – talvez isso seja verdade –, porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor. (HUTCHEON, 2013, p.21).

Sem possuir livre arbítrio, tanto no romance quanto no filme, Thérèse é destinada desde pequena por sua tia a casar-se com seu primo, com o objetivo explícito de cuidá-lo como forma de gratidão por ter sido acolhida. Assim, desde pequena a jovem é preparada para desempenhar toda a função de proteção e cuidados que a Senhora Raquin possui com Camille:

A senhora Raquin olhava os seus filhos com uma bondade serena. Tinha decidido casá-los. Sempre tratou o filho como se fosse um moribundo; tremia ao pensar que morreria um dia e que o deixaria só e padecente. Então ela contava com Thérèse; dizia a si mesma que a jovem seria uma sentinela vigilante junto a Camille. A sobrinha, com seu semblante tranquilo, com seu devotamento mudo lhe inspirava uma confiança sem limites. Conhecia o seu valor, queria dá-la ao filho como um anjo da guarda. Esse casamento era um desfecho previsto, decidido. (ZOLA, 2001, p.24)

Em ambas narrativas a família Raquin muda-se para Paris por decisão de Camille que, entediado com a atual vida campestre, busca seguir uma carreira, e Thérèse, mesmo não consultada sobre a decisão, demonstra curiosidade sobre a nova vida.

Já em Paris, Camille reencontra um amigo de infância, Laurent, na Orléans Railroad Company, lugar onde os dois trabalham, e, em seguida, o rapaz é apresentado à família e passa visitá-los semanalmente durante as tradicionais reuniões de quinta à noite.

Laurent, que no filme é interpretado pelo ator Oscar, Isaac, é um jovem boêmio, forte e sedutor que viveu durante um tempo às custas de seu pai, sustentando o ilusório sonho de ser pintor, no entanto, não possui talento para tal arte:

No fundo, tratava-se de um preguiçoso com apetites vorazes, desejos bem definidos de prazeres fáceis e duradouros. Aquele corpanzil pujante queria apenas ficar sem fazer nada, chafurdar-se numa ociosidade e numa satisfação contínua. Gostaria de comer bem, dormir bem, saciar amplamente suas paixões, sem sair do lugar, sem correr o risco de um cansaço qualquer. (ZOLA, 2001, p.38)

A figura de Laurent representa o oposto de Camille e impressiona Thérèse que logo o admira com curiosidade como se nunca tivesse visto um homem antes.

O filme acrescenta a esse personagem um tom mais sombrio ao mostrá-lo com uma atração obscura por corpos desfalecidos, já tendo frequentado o necrotério em busca de modelos para pintar.

Nas duas narrativas Laurent propõe pintar um quadro de Camille. Desenho esse descrito como “rígido” e “seco”, com traços “grotescos” de um artista “primitivo” e sem talento. (ZOLA, 2001, p.42), e que, após finalizada, a imagem expunha “o rosto esverdeado de um afogado” que já predestina o destino de Camille. (ZOLA, 2001, p.44).

Figura 5 – 23 minutos e 25 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

Laurent decide ter um caso com a solitária Thérèse apenas por diversão, e a moça sede na primeira investida. O primeiro contato físico entre Laurent e Thérèse nas duas narrativas ocorre de maneira repentina, silenciosa e brutal após a pintura do quadro de Camille. Laurent agarra bruscamente a jovem que se deixa levar pela situação: “Ela teve um movimento de revolta, selvagem, enfurecida, e, de repente, deixou-se levar, caindo no chão, sobre o assoalho. Não trocaram uma única palavra. O ato foi silencioso e brutal.” (ZOLA, 2001, p.45)

No filme, após essa primeira relação entre os amantes, os encontros são condensados em várias cenas de cunho erótico. Já no romance, mesmo sendo muito depreciado pela crítica, conforme vimos anteriormente, os trechos descritivos que expõe o casal de amantes são menos explícitos, apresentando uma crescente proximidade na relação íntima entre os dois.

A presença de Camille começa aos poucos a importunar Thérèse e Laurent que juntos conspiram contra o rapaz. No filme, Camille torna-se um empecilho ao casal de amantes quando decide sozinho, sem consultar ninguém, voltar para Vernon.

A morte de Camille é semelhante em ambas obras. O rapaz é empurrado na água por Laurent durante um passeio de barco e, afogando-se, chama por Thérèse. Na narrativa literária isso ocorre de maneira mais descritiva, levando o leitor a criar uma tensão sobre a morte de Camille:

Laurent apertou mais forte, deu um safanão, Camille virou-se e viu o rosto assustador do amigo completamente transtornado. Ele não compreendeu; foi tomado por um medo vago. Quis gritar, e sentiu uma mão rude que lhe apertava a garganta. Com o instinto de um animal que se defende, ergueu-se sobre os joelhos, agarrando-se às bordas do barco. Lutou assim, durante alguns segundos. (ZOLA, 2001, p.79)

Em contraponto, no filme o passeio que inicia calmamente tem de repente a cena cortada para outra sequência de imagens em que mostra os amigos da família socorrendo Thérèse e Laurent. Desta maneira, a morte de Camille fica subentendida em um primeiro momento, o qual apenas é confirmada com a visita de Laurent ao necrotério para o reconhecimento do corpo do rapaz.

O espectador só tem conhecimento da forma como ocorre o assassinato de Camille em um momento posterior de alucinação de Laurent que revela tudo a senhora Raquin. Destaca-se que quando exposta a cena, expressões faciais da atriz, Elizabeth Olsen, que interpreta Thérèse, evidencia que a moça foi induzida ao crime, algo que não é distinguível na obra literária porque cabe ao leitor

construir essa imagem.

Figura 6 – 47 minutos e 21 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

No romance conhecemos os personagens a partir da descrição do narrador e de seus diálogos, quanto na produção audiovisual esse conhecimento ocorre por meio de suas ações, ou seja, “(...)o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual” (HUTCHEON, 2013, p.48).

No romance, o corpo desfalecido de Camille que Laurent encontra no necrotério possui uma descrição detalhada e naturalista, essa imagem assemelha-se à pintada anteriormente no retrato por ele em ambas mídias:

Camille estava hediondo. Havia permanecido quinze dias debaixo da água. Seu rosto parecia ainda firme e rígido; os traços tinham se conservado, apenas a pele havia tomado uma coloração amarelada e lamacenta. A cabeça, magra, ossosa, ligeiramente intumescida, fazia caretas; estava um pouco inclinada, com os cabelos colados na fronte, as pálpebras levantadas, mostrando o globo branquicento dos olhos; os lábios torcidos, puxados para um dos cantos da boca, provocavam um escárnio; um pedaço de língua pretejada aparecia em meio à brancura dos dentes. Aquela cabeça, como que curtida e esticada, por ter conservado uma aparência humana ficou ainda mais assustadora de dor e de medo. O corpo parecia um monte de carnes dissolvidas; ele tinha sofrido horrivelmente. Percebia-se que os braços se despregavam; as clavículas rasgavam a pele dos ombros. Sobre o peito esverdeado, as costelas provocavam linhas pretas; o flanco esquerdo, rasgado, aberto, cavava-se no meio de trapos de um vermelho sombrio. Todo o dorso estava apodrecendo. As pernas, mais firmes, estendiam-se, cheias de placas imundas. Os pés estavam caindo. (ZOLA, 2001, p.94)

Figura 7 – 53 minutos e 20 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

Durante a o afogamento Camille morde o pescoço de Laurent. Essa mordida no romance é mencionada em mais de uma parte, representando a presença constante da vítima e, conseqüentemente, do crime que ocorreu. Já no filme a mordida é brevemente mencionada no casamento dos assassinos.

Na narrativa literária, após o assassinato, o narrador do romance passa a referir-se ao casal, Thérèse e Laurent, por “assassinos”, e os dois ficam mais de um ano sem encontrar-se sozinhos, como se matar Camille houvesse matado também seus desejos. Já no filme o casal encontra-se amorosamente logo em seguida ao crime.

Após casados, Thérèse e Laurent são mais atormentados pelo espectro do afogado Camille, que imaginam estar presente entre eles semelhante à imagem de quando encontrado morto, o que os impede de ter paz. Assim, um passa a torturar o outro com o crime que cometeram.

O asqueroso quadro, outrora pintado por Laurent, também passa a representar materialmente em ambas obras a presença constante de Camille na intimidade do casal, e, conseqüentemente, do crime brutal cometido:

O assassino hesitava em reconhecer a tela. Na sua perturbação, esquecia que ele próprio havia desenhado aqueles traços canhestros, espalhado aquelas tintas imundas que o assustavam. O terror o fazia ver o quadro tal como era, medonho, malfeito, borrado, ostentando sobre um fundo preto uma face caricata de cadáver. Aquela obra o espantava e o esmagava pela sua feiúra atroz; havia sobretudo os dois olhos brancos flutuando nas órbitas largas e amareladas, que lhe lembravam exatamente os olhos apodrecidos do afogado do Necrotério. Ele permaneceu ofegante por um momento, acreditando que Thérèse estava mentindo para tranquilizá-lo. Depois distingui o quadro, e se acalmou, pouco a pouco. (ZOLA, 2001, p.146)

Enlouquecidos, Thérèse e Laurent sofrem as consequências do homicídio. Thérèse começa a ter pesadelos com Camille afogando-se. E, como uma obsessão, tudo que Laurent desenha lembra a imagem de Camille no necrotério: “O resultado foi o mesmo, Camille, deformado e sofrido, aparecia continuamente na tela. (..). Acabou desenhado animais, cachorros e gatos; os cachorros e os gatos assemelhavam-se vagamente a Camille.” (ZOLA, 2001, p.175)

Nesse mesmo tempo o casal também passa a cuidar da Senhora Raquin que ficou paralisada após sofrer um segundo acidente vascular cerebral devido à perda de seu filho Camille. E durante uma crise de violência Laurent alucinando revela o crime, e a senhora Raquin toma conhecimento de todo o crime:

Era inútil que Thérèse e Laurent a colocassem entre eles, em plena luz, pois ela já não vivia o bastante para os separar e os defender de suas angústias. Quando esqueciam que estava ali, que os via e ouvia, a loucura os dominava, eles viam Camille e procuravam expulsá-lo. Então eles murmuravam, deixavam escapar confissões involuntárias, frases que acabaram revelando tudo à senhora Raquin. Laurent teve uma espécie de crise durante a qual falou como um alucinado. De repente a parálitica compreendeu tudo. (ZOLA, 2001, p.181)

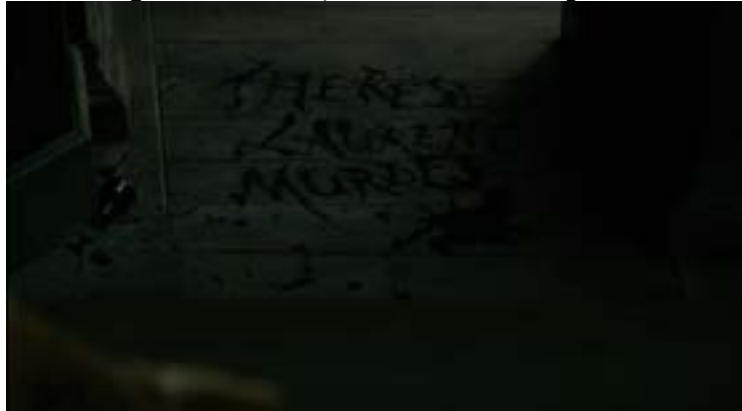
O fim de ambas narrativas ocorre com a tentativa de Thérèse e Laurent um matar o outro, mas ao perceberem seus planos individuais e, desesperados, suicidam-se ingerindo veneno.

No entanto, no livro os assassinos suicidam-se à noite, logo após as tradicionais reuniões de quinta-feira, e seus corpos ficam toda noite sobre o assoalho da sala de jantar sendo contemplados pelos olhos da Senhora Raquin. Assim, o romance termina sem o descobrimento do crime:

E bruscamente Thérèse e Laurent explodiram em soluços. Uma crise extrema os esmagou, os lançou nos braços um do outro, frágeis como crianças. Pareceu-lhes que algo de terno e meigo despertava em seus peitos. Eles choraram sem falar, pensando na vida de lama que haviam levado, que continuariam a levar, se fossem covardes demais para continuar a viver. Então, lembrando-se do passado, eles se sentiram tão cansados e enojados de si mesmos que experimentaram uma necessidade imensa de repouso, de vazio. Trocaram um último olhar de agradecimento, diante da faca e do copo de veneno. Thérèse pegou o copo, bebeu a metade e o estendeu a Laurent que o esvaziou de um gole. Foi como um raio. Eles caíram um sobre o outro, fulminados, encontrando enfim uma consolação na morte. A boca da jovem foi encontrar, sobre o pescoço do marido, a cicatriz deixada pelos dentes de Camille. (ZOLA, 2001, p.230)

Já no filme, os protagonistas ingerem veneno durante um passeio à tarde e morrem sob os olhos da Senhora Raquin, que consegue expor que o casal foi responsável pelo crime:

Figura 8 – 1 hora, 34 minutos e 44 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

Por fim, tanto o romance *Thérèse Raquin* (1867), quanto o filme *Em Segredo* (2013) são considerados diferentes formas de mídias e que, por uma ser a adaptação da outra, elas podem ser relacionadas, porém, são completas isoladamente, não sendo necessário que o público conheça as duas obras para entendê-las separadamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transposição de um texto literário em outra mídia requer um processo de adaptação entre diferentes sistemas inter-semiótico, por esse motivo, acreditar que uma adaptação tem que ser fiel ao texto-fonte para ser válida significa anular todo um processo de criação e recriação.

Como visto, o processo de adaptação pode resultar na compressão da história, retirada de algumas partes ou intensificação de outras. Portanto, a somente a fidelidade ao “original”, ou a falta dela, não deve ser o único critério de qualificação de uma obra, porque a adaptação deve ser vista como uma nova experiência, que proporciona ao seu telespectador/leitor outros sentidos ao texto.

Desta forma, também é possível construir um diálogo entre o romance *Thérèse Raquin* e o filme *Em Segredo*, porém, ambas são narrativas completas

isoladamente, não sendo necessário que o público conheça uma para desfrutar ou compreender a outra.

A maior semelhança entre ambas obras está em sua estrutura narrativa, pois suas histórias desenvolvem-se a partir do adultério de Thérèse Raquin e seu crime cometido contra seu marido Camille junto a seu amante Laurent, apresentando também o mesmo número de personagens que desempenham as mesmas funções.

No entanto, no filme não é explorada a questão da hereditariedade de Thérèse, e sua personalidade selvagem e reprimida é comprimida.

A relação entre os protagonistas Thérèse e Laurent possui mais erotismo no filme em comparação à narrativa literária, uma vez que os encontros entre os amantes são condensados em várias cenas erotizadas, com a finalidade de transpor a intensidade da relação que no romance é mais desenvolvida de forma crescente.

Outra parte que se distingue entre as produções está no assassinato de Camille que, na narrativa literária, ocorre de maneira crescente em tensão, sendo mais descritiva e clara ao leitor. Já no filme, o assassinato fica subentendido em um primeiro momento, sendo nítido ao leitor apenas posteriormente em uma cena de alucinação de Laurent.

Nesse processo de transposição da narrativa literária para a produção cinematográfica foi necessário não somente a intensificação de algumas partes, conforme supracitado, mas também a amenização de outras: como a menção da mordida de Camille no pescoço de Laurent; e o processo crescente de alucinação dos assassinos e sua relação violenta e destrutiva.

Ambas obras também se assemelham na questão sombria do assassinato, na forma grotesca que o corpo desfalecido de Camille é encontrado no necrotério, no atormento que o espectro do afogado traz à Thérèse e Laurent, e no destino suicida do casal.

No entanto, as narrativas também se diferem no final quanto ao esclarecimento do crime, em que o romance não traz ao leitor se o crime é descoberto, em quanto no filme é exposto que o casal é responsável pelo homicídio de Camille.

Por fim, se colocadas lado a lado percebemos que o romance tem função de narrar de forma impessoal, detalhista, e partindo da concepção do movimento estético literário naturalista a história de um adultério feminino e suas consequências que envolvem assassinato e suicídio, enquanto o filme foi

planejado de forma que se assemelhe a estrutura narrativa, porém, adaptado conforme o sistema intersemiótico dessa nova mídia. Assim, cada produção é influenciada por seu contexto histórico de criação, e tanto a narrativa literária *Thérèse Raquin*, escrita em 1867, quanto sua adaptação *Em Segredo*, produzido em 2012, são consideradas formas de mídias diferentes que podem tanto ser relacionadas, como também narrativas completas se apreciadas separadamente.

Referências

EM segredo. Direção de Charlie Stratton. Produção de Mickey Liddell, William Horberg, e Pete Shilaimon. Roteiro de Charlie Stratton. Estados Unidos: Sony Pictures, 2013. Online HBO (106 min.). Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.2d206279-4abb-4b87-9853-1c93ff6a984e?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Último acesso em: 05 de fev. 2024.

CLÜVER, Claus. **Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media**. Revista Aletria. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez., p. 11-41, 2006.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Revista Pós. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, nov. 2011/abr. 2012, p. 8-23, 2011

GHIRARDI, Ana Luiza; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaïs. **Intermedialidade e referências intermediáticas**: uma introdução. Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020.

HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte**. TOMO II. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980. V. 1.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2.ed – Florianópolis: UFSC, 2013.

JOSEPHSON, Mathew. **Zola e seu tempo**. Trad. Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 1958.

RAJEWSKY, Irina-Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”- uma perspectiva literária sobre a intermedialidade (pp. 15-45) in: DINIZ, Thaïs. **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da Arte Contemporânea**. Vol 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

TEIXEIRA, Ivan. Raul Pompeia e o naturalismo. In: TELES, Adriana da Costa. *O naturalismo / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria*. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 806 – 840.

ZOLA, Émile. **Thérèse Raquin**. Tradução de Joaquim Pereira Neto. 2. ed. rev. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

ZOLA, Émile. **Do Romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995;

ZOLA, Émile. O Romance Experimental. In: ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

JEAN-LUC GODARD E O CONTROLE DO PRESENTE: *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (1965)

JEAN-LUC GODARD AND CONTROL OF THE PRESENT: *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (1965)

Rafael Alves Pinto Junior¹

 <https://orcid.org/0000-0002-8439-9586>

 <http://lattes.cnpq.br/9208712284117352>

Recebido em: 26 de junho de 2024.

Aprovado em: 22 de janeiro de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21432>

RESUMO: Este texto propõe uma “leitura”, entre outras possíveis, do filme *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), de Jean-Luc Godard. Pretende-se, através do instrumental teórico da cultura visual e do imaginário, contribuir para a reflexão da relação entre o cinema e as cidades. O foco recai sobre a representação do espaço urbano, examinando a arquitetura, e os ambientes enquanto elementos estruturantes da narrativa.

Palavras-chave: ficção científica, distopia urbana, filme noir.

ABSTRACT: This text proposes a “reading,” among other possible interpretations, of the film *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965) by Jean-Luc Godard. Through the theoretical framework of visual culture and the imaginary, it aims to contribute to the reflection on the relationship between cinema and cities. The focus lies on the representation of urban space, examining architecture and environments as structuring elements of the narrative.

Key words: science fiction, urban dystopia, film noir.

¹ Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Católica de Goiás (1991), mestrado em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (2008) e doutorado em História pela Universidade Federal de Goiás (2011). É, desde novembro de 2024, sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Estado de Goiás (IHGG) e membro do Instituto Cultural e Educacional Bernardo Élis Para os Povos do Cerrado (Icebe) na cadeira n. 104 (Emílio Vieira). E-mail: rafael.junior@ifg.edu.br

As cidades imaginárias geralmente representam, em alguma medida, os anseios, medos e aspirações da sociedade que lhes deram origem. Neste contexto, afirmações que inserem os espaços urbanos como causa e consequência de biografias em paisagens culturais fragmentadas já constituem um lugar-comum da crítica da cultura. Originalmente concebidas para armazenar, transmitir os “bens da civilização” (MUNFORD, 1982, p. 38) e lugar da “própria humanidade” (BRANDÃO, 2006, p. 13), as cidades passaram a ser associadas à impessoalidade, ao medo e ao desconforto. Resultados de experiências desastrosas que produziram apenas lixo, ruínas e escombros (OLALQUIAGA, 1998), desencontros, rupturas, exclusões e enfrentamentos. Lugares ou *não-lugares* (AUGÉ, 2008) povoados por seres obrigados a viver em um ambiente onde a existência está perpetuamente sitiada (SUBIRATS, 2010) cuja única justificativa é ser palco de uma guerra de narrativas.

Este panorama de paroxismos pode ser levado adiante praticamente *ad infinitum*. Diante disto, parece não ser possível dizer que não corresponda, de certa maneira, com a realidade das cidades materializadas no ocidente após a revolução industrial. Sobretudo, quando são constatados aumentos nos índices de criminalidade vivenciados, com alguma defasagem temporal, tanto na Europa quanto nos demais países industrializados a partir da década de 1960 (BONELLI, 2010). Vale observar que estas visões distópicas e catastróficas podem também ser combustível tanto para a criação quanto para a veiculação de alguns produtos. No caso deste recorte, as visões do espaço urbano no cinema, notadamente, em *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*.

Visto à distância de praticamente seis décadas, poucas obras suscitaram questões que permaneceram contemporâneas quanto este filme concebido por Jean-Luc Godard e lançado em 1965. Vista enquanto fonte historiográfica, uma obra de arte se revela um manancial privilegiado com propriedades estilísticas, formais ou iconográficas que remetem a percepções particulares: maneiras de ver modificadas pela experiência social e pela própria leitura. Neste sentido, importa reconhecer a materialidade da existência da “intenção” da obra, qualquer que seja. Intenção aqui entendida de uma forma mais ampla, sendo uma construção mental que descreve a relação de uma obra de arte com seu contexto, de acordo com o sentido atribuído por Michel Baxandall (2006). Sendo um objeto histórico,

a obra de arte, neste caso a cinematográfica, possui uma “qualidade intencional”, a expressão de uma relação entre o objeto e sua temporalidade.

Alphaville pode ser inserido em uma série de produções cinematográficas europeias e norte americanas que tem por tema distopias – entendidas como ‘utopia negativa’ (JACOBY, 2007) – de controle absoluto. Temporariamente, encontra-se precedido por *Metropolis*, dirigido pelo cineasta austríaco Fritz Lang de 1927 e sucedido por *2001: uma odisséia no espaço*, dirigido por Stanley Kubrick e lançado em 1968. A distopia concebida por Godard já não se assenta no mecanicismo de um espaço urbano industrial e antecipa a questão do controle absoluto propiciado pelos computadores, especialmente os sencientes da estirpe de HAL 9000, concebido por [Arthur C. Clarke](#) e Stanley Kubrick.

Em 1965, Godard já era um cineasta relativamente reconhecido na Europa (MORREY, 2005). Os primeiros curtas-metragens, como por exemplo, [Opération Béton](#) (1954) e [Une histoire d'eau](#) (1961) já haviam chamado a atenção da juventude parisiense e ele já havia produzido oito longas-metragens, entre eles, [À bout de souffle](#) (1960), [Une femme est une femme](#) (1961), [Vivre sa vie](#) (1962), [Le Mépris](#) (1963) e [Bande à part](#) (1964). Nomes que se tornaram célebres representantes da Nouvelle Vague, como Anna Karina, Jean-Paul Belmondo e Brigitte Bardot, já haviam passado pelas lentes das câmeras do diretor.

O próprio título do filme – *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* – já evoca uma dupla leitura. O nome da cidade, *Alphaville*, e a estranha aventura do protagonista, *Lemmy Caution*. O título já adverte a natureza, no mínimo perturbadora, da aventura. Estrelado por Eddie Constantine, Anna Karina, Howard Vernon e Akim Tamiroff, o filme ganhou o Urso de Ouro do 15º Festival Internacional de Cinema de Berlim em 1965. O roteiro combina os gêneros *noir* e ficção científica. O protagonista, Lemmy Caution, interpretado por Eddie Constantine, é o agente secreto criado pelo escritor britânico Peter Cheyney em [This Man Is Dangerous](#) lançado em 1936. Apesar de que Eddie Constantine não foi o primeiro ator a interpretar o personagem², o sucesso fez com que ele passasse a ser associado indissociavelmente ao papel.

A história se desenvolve em um futuro indefinido e em um planeta distante da Terra. Não são observados cenários futuristas, engrenagens robóticas ou adereços mecânicos. As ruas da capital francesa, tão conhecidas pelo diretor,

2 Interpretado originalmente por John van Dreelen em *Brelon d'as*, do cineasta Henri Verneuil em 1952.

serviram às locações externas e os edifícios modernistas de vidro e concreto serviram aos ambientes de muitas cenas. Godard, afastando-se de cenários artificiais previsivelmente futurísticos, optou por ambientes reconhecíveis e familiares, mas que são transformados pelo estranhamento das composições, iluminações e enquadramento das imagens.

O filme tem início com o agente Lemmy Caution, que se passa por um jornalista, Ivan Johnson, do jornal *Fígaro-Pravda*. O detetive sofre agressões logo ao chegar no hotel e constata que está sendo mantido sob severa vigilância. A missão secreta à *Alphaville* tinha três objetivos: localizar o agente Henri Dickson, desaparecido; capturar ou eliminar o professor Leonard von Braun, criador do computador e destruir a máquina maléfica Alpha 60 que controla ditatorialmente a população da cidade. Ele chamava-se Leonard Nosferatu, havia sido expulso dos países exteriores e se instalado naquele planeta distante onde criou uma civilização perfeitamente organizada e baseada na lógica científica. Sob o disfarce de jornalista, Lemmy Caution contava com a ajuda de Natasha von Braun, filha do criador de Alpha 60 e funcionária do departamento de Propaganda e Memória. Ela é uma arquetípica cidadã de *Alphaville* que ignora o significado de “consciência”, “crítica” ou “amor” e sobrevive sem questionamentos às explicações que lhe são dadas.

Aplacada a cidade explicita desde o início seus princípios norteadores: Silêncio, Lógica, Segurança e Prudência. Os habitantes são controlados completamente por Alpha 60 que aboliu, após deduções de lógica, o individualismo, o pensamento livre e a manifestação das emoções. Esta abolição se deu mediante a simples proibição e a substituição de conceitos contraditórios. Desta maneira, nenhum residente deveria interrogar o “porquê” de algo ou alguma coisa, mas apenas dizer a conjunção subordinativa causal ou explicativa “porque”.

Imerso em uma longa noite, o detetive defronta por diversas vezes com luminosos com as equações da relatividade especial e da mecânica quântica – $E=mc^2$ e $E=hf$ – o que reforça os sólidos alicerces da ciência que sustenta aquela civilização. Não demora para que apareçam oposições entre a fria lógica matemática do computador e o maldisfarçado romantismo do detetive, representadas pelas citações de versos de *Capitale de la douleur*, do poeta francês Paul Éluard, publicado em 1926. Ao literalizar o texto, o poema desempenha a função de romper com a linearidade da narrativa e apontar para o reino das possibilidades. Também não demora para que Lemmy se apaixone por Natasha,

o que introduz outra camada de imprevisibilidade no desdobramento da trama.

Guiado por Natasha, Lemmy Caution testemunha a execução de indivíduos insurgentes. Um deles havia chorado quando a esposa faleceu e, como as emoções eram proibidas, foi executado. Estas punições públicas aconteciam em uma piscina onde os sentenciados, além de baleados, eram mortos a facadas por mulheres de maneira sincronizada. As pessoas oriundas da orla exterior eram, se possível assimilados, especialmente se fossem suecos, alemães ou norte-americanos. Os demais, refratários ou inassimiláveis eram simplesmente descartados. Para isto, havia um teatro das execuções onde os indivíduos eram eletrocutados nos assentos enquanto assistiam a um espetáculo. A seguir, eram despejados em recipientes de lixo e o ciclo se reiniciava. Caso algum indivíduo demonstrasse sinais de cooperação e recuperação, eram enviados para um hospital de doentes crônicos e podiam realizar a “cura” graças às massivas operações de propaganda.

Através destes acontecimentos, percebe-se que a sociedade estabelecida pela elite científica não é tão petrificada quanto pode parecer à primeira vista. Há um elemento de instabilidade que permanece como uma espada de Dâmocles no sistema. Novos elementos são assimilados e as divergências que surgem no processo são identificadas através da vigilância onipresente e resolvidas pela simples eliminação. Há, portanto, uma pressão no sistema que deve ser contida, regulada e continuamente avaliada. A cidade se apoia sobre o controle absoluto de seu funcionamento diário e sob o medo da desintegração. A situação que parece pétrea e estável é, na realidade, extremamente frágil. Depende da energia empregada nas atividades de verificação lógica, fiscalização e punição, perpetuamente renovadas com a adição de novos problemas. O princípio original da aplicação de deduções lógicas que sustenta Alpha 60 é, aparentemente estável, mas o cenário real da administração do tempo presente certamente não é. Em *Alphaville* não houve revoluções e insurreições pois o sistema havia se mostrado eficiente em eliminar as dissonâncias e o número dos executados pareciam limitados em parâmetros “aceitáveis”.

Lemmy Caution, diante deste cenário, percebe que está diante de um destino que lhe parece terrível. Municiado com esta convicção ele indaga Natasha sobre o conhecimento de algumas palavras que ela desconhece. Ela recorre ao dicionário continuamente atualizado, também chamado Bíblia, e reclama que quase todos os dias há palavras que desaparecem: “porque são malditas e são substituídas

por novas palavras que expressam novas ideias” (ALPHAVILLE, 1968). O detetive estimula as memórias e ela se lembra que não era natural de *Alphaville*, o que explicaria suas manifestações emotivas que transparecem inadvertidamente. Esta seria a causa das irrupções de suas dúvidas. O despertar da memória tem um efeito devastador na personagem que se vê em uma nova posição, conflituosa, daí em diante. Neste ponto, Godard parece sugerir que a narrativa opera enquanto elemento da construção da própria memória que mesmo moldada e reconfigurada sempre corresponde a uma atribuição de sentidos.

A partir deste ponto, os acontecimentos se precipitam. As comunicações são suspensas e o casal é detido. Lemmy Caution é interrogado pelo computador e este corresponde ao ponto alto do drama. Alpha 60 diz que o detetive é uma ameaça à segurança de *Alphaville* e instala-se um impasse com o agente se rejeitando a se converter à normalidade imposta. Lemmy sugere uma charada a ser desvendada pela máquina: identificar o que nunca pode ser mudado, que seria o passado que representa o futuro e que avança em linha reta e termina por fechar o círculo temporal. A própria compreensão da proposta, representa, para a lógica computacional de Alpha 60, uma dissolução. Se ele fosse capaz de compreender o sentido trágico da pura aplicação dos princípios lógicos seria um humano. Haveria sido capaz de criar uma ética. Diante disto, Alpha 60 entra em colapso. Lemmy Caution consegue fugir, mata os guardas que o vigiam e vai ao encalço do professor von Braun. Propõe a ele que o acompanhe à orla exterior e o cientista, ao contrário, propõe que ele fique e colabore com o sistema. Oferece uma recompensa: o controle de uma galáxia, ouro e mulheres. Lemmy Caution vê que é impossível levar von Braun e o executa. Com a morte do criador a civilização desmorona. Os que não morrem perambulam pelos corredores e ruas. O detetive resgata Natasha e finalmente o casal consegue escapar da cidade.

Estes são, resumidamente, os acontecimentos que concatenam a narrativa concebida por Jean-Luc Godard. Imersa nesta narrativa, *Alphaville*, enquanto criação fílmica e dotada de singularidade, desempenha um papel estruturante na trama, independentemente de ser imaginária ou representação metafórica de alguma cidade concreta de seu tempo. Entretanto, este papel não se revela imediatamente. Ao contrário, se dá após sucessivas aproximações e distanciamentos que abrem possibilidades ao observador. Este recorte propõe três delas, ressaltando que outras permanecem abertas.

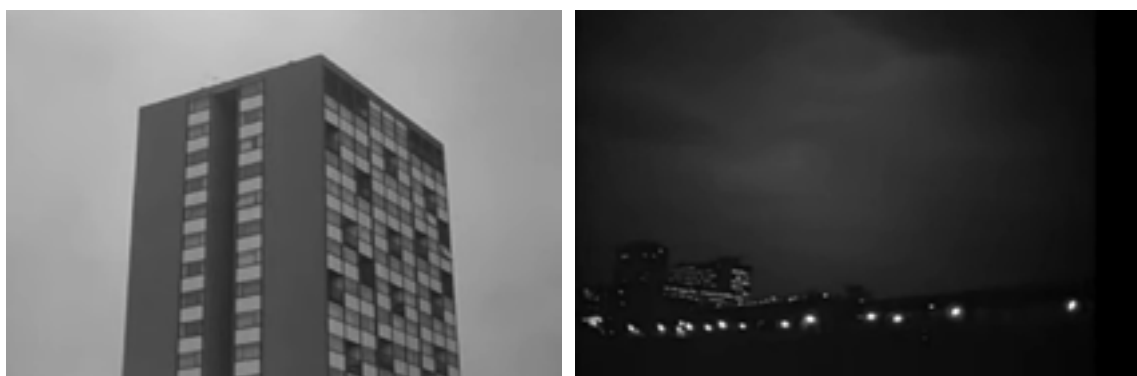
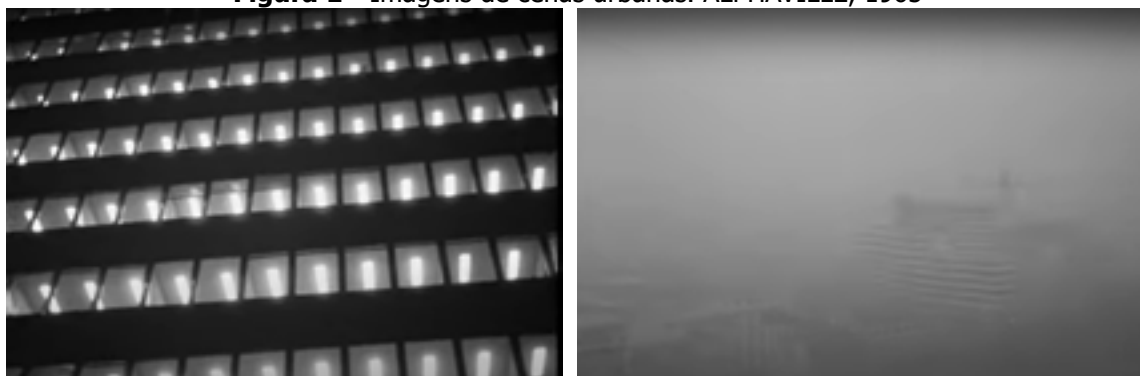
Uma delas corresponderia à uma leitura literal da narrativa e das citações. Neste caso, são abundantes as referências facilmente identificáveis, plenas de estereótipos e clichês: von Braun possui o mesmo sobrenome do célebre engenheiro alemão Wernher von Braun, uma das principais figuras no desenvolvimento do foguete [V-2](#) para o regime nazista na Alemanha durante a 2ª. Guerra; Nosferatu seria uma citação do protagonista de *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, filme dirigido por [Friedrich Wilhelm Murnau](#) e lançado em 1922 e Natasha seria uma citação de Natasha Rostova, personagem da famosa literatura do autor russo Liev Tolstói e publicado entre 1865 e 1869. O mal estava associado aos nazistas e o seu combate estava associado ao detetive norte-americano enviado para sequestrar ou eliminar o perverso cientista, reafirmando o discurso de vitória construído no pós guerra com a vitória dos Aliados contra o Eixo. O próprio protagonista se descreve sendo veterano de Guadalcanal³ o que reforça a construção do personagem associada ao heroísmo e ao lado “correto” do enfrentamento bélico relativamente recente na memória europeia. À esta análise, a narrativa é límpida, facilmente percebida e de desfecho perfeitamente previsível. Aí, o amor romântico triunfa sobre a opressão e a impessoalidade opressiva do controle totalitário. O bem vence de forma maniqueísta o *mal* que *lhe opõe*.

Na orla exterior, a própria ideia de progresso havia evaporado e as diversas civilizações enfrentavam diferentes níveis de decadência. Neste quadro, *Alphaville* aparecia na posição de alternativa à degradação e degenerescência. Oferecia a alteridade da construção de uma cidade especialmente modelada de acordo com bases científicas. Em suma, uma cidade concebida para conjurar o medo da degradação do próprio urbanismo. As demais cidades são as “outras”, incoerentes, fragmentadas, cujas atividades econômicas e desordens sociais prejudicam o exercício sereno das funções políticas. Gesto racional para recolocar a questão urbana na via do progresso. Tanto que Alpha 60 estava cômico que espiões eram continuamente enviados para roubar o segredo do sucesso de von Braun. A atração hipnótica de *Alphaville* derivava de sua imagem símbolo de seu poder soberano auto emergente: uma das mais ancestrais dentre todas as

3 Travada entre agosto de 1942 e fevereiro de 1943 durante a guerra do Pacífico no contexto da Segunda Guerra Mundial.

funções urbanas.

Conforme é possível observar nas figuras 1 e 2, mantida na escuridão ou sob o manto de uma neblina ou fumaça, a cidade aparece como a representação do regime ditatorial que lhe deu origem e a iluminação é uma das maneiras de estruturar as imagens. Sendo precisamente através desta relação de luz e sombra que se estabelece o lugar da narrativa. Aí impera uma rigorosa disposição dos edifícios, equivalente à imobilidade materializada pelo controle de Alpha 60. A própria luz desempenha um papel arquitetural onde áreas de luz, marcações de pontos luminosos e manchas de penumbra configuram linhas, superfícies e volumes. Sugerem direções e não há horizonte natural visível. Tudo é construído, produto da ação lógica deliberada e dirigida dos planejadores. As ruas, praticamente desertas, são palco para figuras que emergem e desaparecem das sombras criadas pelas fachadas, postes e faróis. Os pontos de vista, angulações e distâncias também configuram espaços delimitados. Através deles, o enquadramento fecha sobre si e procura minimizar os personagens aí contidos. As composições são frequentemente desequilibradas, com a introdução de elementos irregulares, símbolos, sinais, partes de textos, equações e partes de máquinas que sugerem uma sequência opressiva. Imagens que expressam os medos e receios da sociedade europeia frente a um mundo que acenava com a possibilidade do uso abusivo da tecnologia digital que parecia encontrar seus lugares ideais nos ambientes sombrios e fascinantes construídos por Godard.

Figura 1 - Imagens de cenas urbanas. ALPHAVILLE, 1965

FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=UitB6c8QP80>. Acesso em 18 jun 2024.

Figura 2 - Imagens de cenas urbanas. ALPHAVILLE, 1965

FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=UitB6c8QP80>. Acesso em 18 jun 2024.

Uma segunda maneira de abordar *Alphaville* seria ver a obra enquanto ficção científica distópica, a representação de uma civilização que encontra o controle absoluto resultante da aplicação de raciocínios puramente lógicos. Ao evocar a relação fundamental do homem com a tecnologia, em particular, a digital, a narrativa fílmica evoca algo além da imediata visualidade. Destinada ao grande público e, portanto, coletiva e em circulação no corpo social, a tecnologia aparece prenhe de significados, resultado dos desejos e medos de quem a controla. Sua imagem desempenha a função de semióforo⁴, cujo valor não é medido pela simples existência, mas antes pela força simbólica daquilo que representa. Fecundo, pois, faz emergir efeitos de significações (CHAUÍ, 2000). A tecnologia articula o “dar a ver” e o “dado a ver” que configura o cotidiano dos habitantes. É ela também que funciona enquanto dispositivo criador do próprio real ao planificar elementos do real no imaginário e tornar o imaginário previsível e real na materialidade da cidade. Daí, o fato de que os residentes terem sido transformados em seres despossuídos de individualidade, é puramente contingencial.

Neste ponto de vista, a representação dos habitantes é mais dramática que a do próprio espaço construído da cidade. A planificação e o controle dizem respeito à superação de todos os aspectos negativos geralmente associados aos espaços urbanos. Através desse instrumental se materializava o melhor de dois mundos: facilidade, conforto e igualdade na distribuição de recursos vitais de um lado, e de outro, sossego, segurança e supressão da violência pela erradicação de conflitos e alteridades. Habitar em um dos mundos da orla exterior era um fardo que implicava em uma contínua negociação para a resolução de problemas que se renovavam. Em *Alphaville*, até a chegada do agente secreto e protagonista Lemmy Caution, não há agressões. A cidade, cenário sustentáculo da civilização criada por von Braun, carregada de símbolos, sinais e significações aparece tanto no que mostra quanto no que oculta. O planejamento, projeto e a previsão lógica das situações aparecem enquanto ponto de perspectiva à construção de uma identidade social pacificada. Espelho no qual se podia (re)encontrar continua e narcisicamente a conhecida face pacífica concebida por quem lhe deu origem.

Ao longo da narrativa, é perceptível que a figura feminina desempenha uma função dúplice e paradoxal: por um lado são as maiores vítimas e, por outro,

4 Semióforo, do grego *Semeiophoros*, palavra composta por *semeion*, “sinal” ou “signo” e *phoros*, “trazer para a frente”, “tornar visível”, “expor”.

os instrumentos através dos quais se perpetua a vigilância e a violência em Alphaville. Suas imagens (figura 3) antecipam os androides, que foram fabricados para atuarem como serviçais de diversos tipos, perfeitos simulacros, do romance de ficção científica *Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip Kindred Dick que seria lançado em 1968. Marcadas por números tatuados, em alguns momentos elegantemente vestidas e belas, enquanto em outros com a nudez exposta em vitrine, aparecem acessíveis. Dóceis e submissas. Aparentemente, sempre disponíveis a favores sexuais e entretenimento. São elas que, ao mesmo tempo, colocam música, arrumam a cama e oferecem companhia. Ao mesmo tempo, são vigilantes, atentas às informações e denúncias. Participam ativa, sincronizada e impassivelmente das execuções nas piscinas públicas apunhalando os sentenciados. A suavidade do nado artístico e a imagem da água adicionam camadas de ironia à cena dramática da morte na água.

Figura 3 – Execução pública na piscina e imagens femininas. ALPHAVILLE, 1965.



FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=UitB6c8QP80>. Acesso em 18 jun 2024.

A sequência de imagens da piscina suscita certo estranhamento (figura 3). As composições, concebidas para destacar reflexos e transparências, exibem uma clara mensagem no contexto da narrativa: a dissidência causa perturbação e insegurança e a cidade ideal que é *Alphaville* oferece ordem e previsibilidade. Ao mesmo tempo, a cena explicita o princípio lógico de Alpha 60: se a desobediência de princípios estabelecidos produz o caos e, considerando que o caos é indesejável, faz-se necessário a eliminação do agente. Pura e evidente aplicação do princípio da terapêutica: cessada a causa, cessa-se o efeito.

Os reflexos da água, ao devolver uma face de essencialidade, sugerem a naturalização da própria imagem do puro fato, ao orgulho da própria contemplação (BACHELARD, 1997). A plateia se comporta de maneira entusiasta, reafirmando socialmente a aplicação da punição. Esta ironia, produzida no ambiente efervescente cultural do feminismo francês e nascente *Mouvement de Libération des Femmes* na década de 1960, aparece ainda mais anacrônica e dissonante. Em uma cena, o detetive, ao presenciar a execução aquática, indaga a um dos presentes se somente homens foram condenados. A resposta era que havia uma proporção de cinquenta homens para cada mulher nas condenações à pena capital. Dito de outro modo, a dominação havia atingido majoritariamente as mulheres que, impotentes, perderam a capacidade de reagir e sublevar.

Outro ponto alto da narrativa corresponde ao encontro de Lemmy Caution com o engenheiro chefe, no centro nervoso da cidade: Estação Central de Integração onde são ajustados os problemas operacionais, repressão do banditismo, circulação de pessoas e mercadorias e operações de guerra. Neste momento, o agente é informado que o princípio de Alpha 60, o prototípico cérebro que possui uma inteligência auto emergente e que desenvolve a si próprio, era calcular e prever. O engenheiro observa que a inteligência do detetive era acima da média, o que era desejável, porém extremamente perigoso. Em seguida, é autorizado que ele veja o computador com a observação que os circuitos não estavam funcionando a contento. O computador estava dedicado a processar informações coletadas por informantes a respeito dos países exteriores. Com estas informações, o centro de controle enviava agentes infiltrados para provocar ataques, greves e rebeliões em outras galáxias.

Uma terceira maneira de abordar *Alphaville* inscreve a obra na ontologia, enquanto elemento que torna possível múltiplas existências, no sentido atribuído por Heidegger (2013). Nesta perspectiva, a voz gutural, cadenciada e mecânica de Alpha 60 desempenha o papel de narrador onisciente cujo objetivo é construir um simulacro. Precisamente, é este tipo de narrativa que torna a obra de Godard inabordável enquanto pura representação. Metáfora da construção narrativa e da própria linguagem, a cidade aparece sendo a expressão da manipulação que é ao mesmo tempo causa e efeito da própria narrativa. Godard, ao jogar com aspirações coletivas, tradições herdadas e a criação de novos valores e significações escapa da armadilha de se reduzir o imaginário à sua dimensão ideológica. Muito menos opor a este jogo de intenções o potencial drama acusatório da visão distópica. Os exemplos destacados na figura 4 permitem ver a ação de uma complexa e sutil alternância que joga com a linearidade, a circularidade, as circunvoluções e o labirinto em linha reta. Os próprios circuitos de Alpha 60

são similares às salas dos corredores com salas onde acontecem os interrogatórios: labirintos de circuitos que estão concatenados linearmente.

Uma urdidura visual e delicada parece estar no sustentáculo da narrativa. Elementos desta engrenagem, as imagens dos espaços construídos oferecem condições para observar que, de maneira similar aos mecanismos da ficcionalidade, os valores socialmente construídos e cultivados têm uma mais sutil do que usualmente lhe são atribuídos. Valores que existem não somente para prestigiar ou hostilizar determinadas perspectivas sociais, mas também para exercer pressões para que sejam automatizados, isto é, considerados naturais (LIMA, 2009), portanto inquestionáveis. Adiciona-se mais uma camada ao simulacro da voz onipresente. Um desses elementos pode ser identificado na grande luminária redonda que pulsa frontalmente em intervalos regulares no início do filme. Parece ser um elemento poético que tende a romper com a linearidade da narrativa: nada a precede, a explica e nada a substitui. Entretanto, sua aparição em outros momentos do filme forma uma sequência que reforça a simulação de realidade criada em *Alphaville*. Um elemento visual que aparentemente significa uma coisa em pouco tempo aparece sendo o seu contrário.

Figura 4 – Escadas espirais, corredores e mecanismos internos de Alpha 60. Representações femininas. ALPHAVILLE, 1965



FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=UitB6c8QP80>. Acesso em 18 jun 2024.

Este jogo visual entre o linear e o circular, representação da organização da lógica interna do sistema é explicado pelo próprio Alpha 60 ao colocar que:

Ninguém vive no passado e ninguém viverá no futuro. O presente é a única forma de vida. Essa qualidade não pode ser alterada por nenhuma forma. O tempo é como um círculo que gira continuamente. O arco que desce é o passado, o arco ascendente é o futuro. Tudo já foi dito. A não ser que as palavras mudem de sentido e os sentidos das palavras. [...] Antes de nós, nada existia aqui, nem ninguém. Estamos totalmente sós. Aqui somos únicos, assustadoramente únicos. O significado das palavras e expressões já não são perpétuas (ALPHAVILLE, 1965).

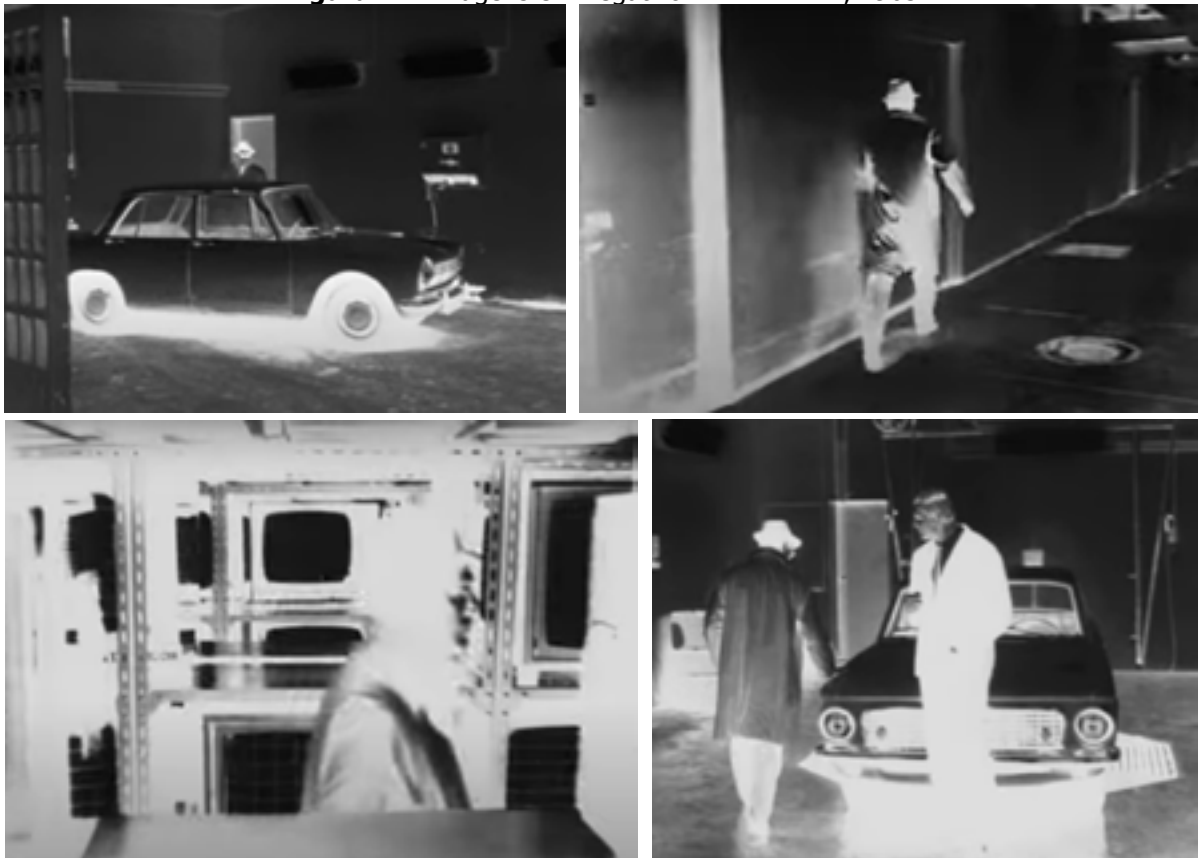
Em seguida, a máquina explica a fragilidade da lógica humana que inevitavelmente conduziu a erros e foi, pouco a pouco, destruindo a lógica: uma vez conhecendo o “1” acredita-se conhecer o “2”, considerando que “1” mais “1” são sempre “2”. O que os humanos se esquecem é que, antes de se entender o resultado era imperativo compreender o significado de “mais”, sem o qual a operação era destituída de sentido. Após esta fala e antes que o detetive esboce alguma associação ideológica, o computador justifica que está consciente de que nem no chamado mundo capitalista nem no comunista há uma vontade malévola para subjugar seus povos. Não se trata de se ocultar atrás do poder da doutrinação ou das finanças. O que há é ambição natural auto emergente em qualquer organização para planificar suas atividades e garantir a continuidade.

Para Alpha 60, o controle da linguagem determinava o controle do pensamento e conseqüentemente, do mundo psíquico e ações dos habitantes da cidade. Também determinava o domínio do tempo presente e a anulação dos sentidos de outras dimensões temporais: em *Alphaville* não há História e o futuro estava reduzido ao conjunto de deduções previsíveis. Destinada à apropriação individualizada dentro dos parâmetros colocados, o controle era o próprio eixo da equação imaginal/imaginário/imaginante: instituição de práticas discursivas capazes de determinar práticas sociais.

O simulacro estava completo. Alpha 60 era o dispositivo perfeito destinado a (re)produzir aparências e controlar os sentidos atribuídos aos referentes: ideia bem mais sutil que a simples fabricação ou imposição de diretrizes programáticas. Aparece aí a dimensão mais complexa de *Alphaville* que decorre da desmaterialização – ou eterização – da cidade. Transparece uma dimensão invisível altamente centralizada: o controle institucionalizado. O cientista havia

criado um aparato capaz de sustentar indefinidamente um mundo imaginário possibilitando transformar o real em conteúdos plásticos para a (re)construção ideal deste real. Assim, deduções baseadas em pura lógica poderiam gerar novas deduções em um circuito continuamente retroalimentado. Circularidade perfeita, *perpetuum mobile*. Para Lemmy Caution, esta eternidade de princípios geradores pareceu uma atroz violência à população. Para von Braun era a realização de toda a aspiração do conhecimento científico e totalidade da lógica.

Figura 4 – Imagens em negativo. ALPHAVILLE, 1965



FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=UitB6c8QP80>. Acesso em 18 jun 2024.

A morte de von Braun desencadeia o processo de autodestruição que havia sido inoculado no sistema com proposta do detetive para que o computador identificasse o que nunca poderia ser mudado. À medida que o colapso avança, Godard introduz planos de cenas e sequencias em negativo, invertendo opressivamente as tonalidades (figura 5). O diretor, de maneira similar ao protagonista, impõe uma subversão à lógica das imagens e produz um estranhamento. Reafirma visualmente sua posição de liberdade artística e seu

direito ao emprego da imaginação. Em *Alphaville*, Godard coloca a representação do autoritarismo e dos mecanismos de controle além do plano de qualquer ideologia e insere a narrativa ao mesmo tempo crítica a qualquer forma de censura e ato de rebeldia formal constituinte da própria obra.

Referências

ALPHAVILLE. Direção de Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. Local: Mundial Filmes, Paris, 1965. Imagens de cenas urbanas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UitB6c8QP80>. Acesso em 18 jun 2024.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**. Campinas: Papirus, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BONELLI, Laurent. **La France a peur. Une histoire sociale de l'insécurité**. Paris: La Découverte, 2010.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **As cidades da cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Ontologia. Hermenêutica da facticidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário e a afirmação do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORREY, Douglas. **Jean-Luc Godard**. New York: Manchester University Press, 2005.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

OLALQUIAGA, Maria Celeste. **Megalópolis. Sensibilidades culturais contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

SUBIRATS, Eduardo. **A existência sitiada**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

UTOPIAS E DISTOPIAS URBANAS NAS TELAS DO CINEMA: *METROPOLIS E BLADE RUNNER*

URBAN UTOPIAS AND DYSTOPIAS ON CINEMA SCREENS: *METROPOLIS AND BLADE RUNNER*

Marcos Antônio de Menezes¹

 <https://orcid.org/0000-0001-8472-8186>

 <http://lattes.cnpq.br/5906542748941462>

Recebido em: 16 de junho de 2024.

Aprovado em: 23 de dezembro de 2024.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21368>

RESUMO: Aqui a intenção é pensar como nosso ruminar sobre o futuro humano nos remete para os imensos espaços de concreto das metrópoles contemporâneas e, ao mesmo tempo, como suas representações, utópicas e distópicas, produzidas pela sétima arte, podem nos ajudar a entender o frenesi de propostas sobre o morar e viver no futuro.

Palavras-chave: utopias, distopias, cidades, cinema.

ABSTRACT: The aim here is to reflect on how our contemplation of the human future leads us to the vast concrete spaces of contemporary metropolises and, at the same time, how their utopian and dystopian representations produced by the seventh art can help us understand the frenzy of proposals regarding living and dwelling in the future.

Key words: utopias, dystopias, cities, cinema.

¹ Possui graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU (1996), mestrado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP Franca (1999) e doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2004). Estágio Pós-doutoral pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2016). É professor titular da Universidade Federal de Jataí (UFJ), atuando no Programa de Pós-Graduação em História (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, desde 2005. E-mail: pitymenezes.ufg@gmail.com

Com 55% da população da Terra, 4,4 bilhões de pessoas vivendo em aglomerados urbanos, a atenção de projetistas do futuro se volta para a selva de pedras na tentativa de desenhar, por sonhos e pesadelos, o destino da raça humana. Fora do âmbito das engenharias, da arquitetura, do urbanismo e planejamento, o pensar o futuro urbano encontra nas artes um terreno fértil. Utopias e distopias são desenhadas, construídas por artistas de toda sorte. Pródigos em futurologia, a literatura, ou melhor, a literatura de ficção e o cinema científico encontram no tema seu deleite.

Obras literárias, como *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell, *O Conto da Aia* (1985) de Margaret Atwood, *Não Verás País Nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão, trazem para suas páginas um mundo onde as cidades são onipresentes e apresentam uma representação do futuro.

Uma estimativa fictícia daquilo que poderia ser um lugar (*topos*) ruim (*dis*) para se viver é o que compõe o fio condutor do gênero distópico, contemplado principalmente na literatura e no cinema. [...] Uma distopia geralmente apresenta uma descrição ficcional de uma sociedade que vai na contramão do ideal completo (da utopia) e costuma se passar no futuro, em um contexto no qual o Estado se utiliza da razão para disseminar a violência e controlar as massas a fim de perpetuar a desigualdade (GUIMARÃES, 2019, n.p.).

Em nosso presente, a literatura e o cinema distópicos ganham cada vez mais espaços nos diálogos e na construção de debates por apresentarem uma realidade mimética, imaginada ou simulada, mais atrativa do que a realidade empírica. A capacidade que a ficção tem de conduzir ideias inquiridoras de interesses político-econômicos das sociedades por meio das representações artísticas é atraente.

Nas artes, na literatura, assim como nos quadrinhos, séries ou filmes, a distopia tem sido mobilizada na hora de criticar a sociedade atual, já que oferece uma perspectiva extrema de questões que nos preocupam hoje, por exemplo, o avanço da ciência, o consumismo ou certas políticas com tendência ao totalitarismo.

Na literatura e nas artes em geral, podemos encontrar os antecedentes mais remotos da distopia em obras como *A República* de Platão (século IV a.C.) e *Utopia* de Thomas More (1516), embora só possamos falar de distopia dentro da ficção científica a partir do século XIX, quando esse gênero surgiu. No entanto, essas obras às vezes aparecem nas genealogias da ficção científica, obviamente para

dar distinção à sua linhagem.

Cinema e ficção científica

A distopia sempre encontrou seu melhor companheiro no gênero de ficção científica e invadiu a nova arte que nasceu no século XX: o cinema. Desde o primeiro momento em que chegou à telona nas mãos do expressionismo alemão com o filme de Fritz Lang (1890-1976), *Metropolis* (1926), até os dias atuais, as narrativas distópicas têm embalado produções cinematográficas, embora, claro, vejamos exceções em alguns filmes que estão no limite da ficção científica, como as adaptações cinematográficas de *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut, *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, e *V de Vingança* (2006), de James McTeigue.

Na década de 1980, a ficção científica distópica provocou uma revolução no cinema com o longa *Mad Max 2* (1981). O filme quebrou recorde de bilheteria ao apresentar um universo pós-apocalíptico no qual acontece uma guerra pelo petróleo entre grandes potências mundiais. Outros filmes também revolucionaram a forma e a técnica de produzir obras cinematográficas no campo da ficção, como o famoso *Exterminador do futuro* (1984).

Depois disso, as distopias começaram a ocupar ainda mais espaço nas telinhas e conquistaram a atenção dos telespectadores. As adaptações de livros clássicos também contribuíram para que as distopias ficassem mais conhecidas no cinema e ganhassem maior relevância.

Desde seus primórdios, o cinema tem um vínculo estreito com a atmosfera e paisagem urbanas. Isso se deve, naturalmente, à própria relação entre cinema e modernidade, uma vez que esta propiciou a fertilidade do terreno em que se desenvolveria a arte cinematográfica que, desde o primeiro quarto do século passado, tem se colocado como veículo de transmissão das ideias de pensadores que olham para o presente e, ao interrogá-lo, constroem imagens ficcionais que levam os espectadores a sair da sua posição de conforto e dialogar com os problemas de construção de uma vida coletiva em um mundo que a cada dia mais apresenta problemas para garantir o bem-estar de todos.

Mais do que uma forma de manifestação artística, o cinema ajuda a criar símbolos e não apenas registros e reproduções de imagens. O cinema trabalha as sensações de quem o assiste. As imagens, mais do que conceitos, teriam vida própria, capazes de criar uma cultura de imagens. Assim, as imagens [...] propagam-se, embora alteradas, em todas as classes sociais, não conhecem limites de escolha, nem de estilo nem de nação (ARGAN, Apud TRINDADE, 2002, p.3)

Ao interrogar a vida das sociedades no planeta, o cinema e seus criadores têm inquerido cada vez mais a vida das comunidades nas grandes metrópoles, pois as cidades, até mesmo por meio de sua arquitetura, possibilitam “ler” suas histórias e imortalizá-las. Segundo Rolnik (1995), a definição de cidade tem sua essência urbana em outros tempos e lugares e referências à hierarquização espacial. Elas, as cidades, seriam análogas a um “ímã”, afinal, elas criam “um campo magnético que atrai, reúne e concentra os homens” (ROLNIK, 1995, p. 12).

Para Bauman (2009, p. 35), “é nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado”. Então, é nos questionarmos acerca do lugar de cada indivíduo na sociedade que os problemas reais da atualidade podem ser representados exacerbadamente e isso pode ocorrer nas ficções cinematográficas distópicas ou na intangibilidade esperançosa das utopias.

Em 1926, o cineasta alemão Fritz Lang trouxe, para as telas, o filme *Metropolis*, sua representação das cidades que, no futuro, poderiam redimir a humanidade de toda sua perversidade. Sua obra fílmica, em parte, pode ser relacionada a uma corrente estética específica do cinema alemão – a do Cinema Expressionista, que faz “a crítica social, alinhada a certa visão pessimista que, no período abarcado pelas Guerras Mundiais e pelos entreguerras, buscava expressar de maneira particularmente intensa os temores, angústias e insatisfações do homem urbano” (BARROS, 2011, p. 161-162). A obra apresenta a desigualdade entre a classe trabalhadora e os planejadores da cidade com o clássico enredo de um amor impossível entre membros da sociedade de classes distintas.

Em 1982 o cineasta inglês Ridley Scott rodou *Blade Runner*, filme baseado na novela *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968) do escritor americano Philip K. Dick (1928-1982). A película é ambientada na Los Angeles de 2019, momento em que a Terra é um lugar inóspito, coberto de poluição, onde reina a noite e nunca para de cair uma chuva ácida.

Metropolis e *Blade Runner* são filmes sobre o futuro e suas respectivas narrativas se passam num tempo ainda por vir: *Metropolis*, na cidade imaginária

homônima, em 2026, cerca de 100 anos após sua apresentação ao público, e *Blade Runner*, na Los Angeles de 2019, 27 anos após o lançamento do filme em 1982.

Como em *Metropolis*, a distopia em *Blade Runner* é o pano de fundo da narrativa, dando-lhe mais riqueza e profundidade. A sociedade de classes não é mostrada explicitamente e nem o Estado opressor, mas ambos estão implícitos nos diálogos no filme.

Nas películas, a cidade abandona o caráter de mero palco da ação, tornando-se um componente preponderante da narrativa. Tanto em *Metropolis* quanto em *Blade Runner*, a cidade reclama o *status* de protagonista e personagem onipresente. Em ambas as produções, “toda a cenografia, arquitetura ou *design* de produção suporta discursos suplementares inscritos em formas e estilos” (SUPPIA, 2012, p. 336).

Convém lembrarmos que ambos são essencialmente filmes de estúdio, a despeito de algumas locações no filme de Scott. Por consequência da própria filmagem em estúdio e da relevância do décor, os dois filmes apresentam uma atmosfera hermética, espaços bem delimitados e impregnados de sentido.

Metrópole pós-moderna

Alfredo Suppia (2002, 2012), na dissertação *A metrópole replicante: de Metropolis a Blade Runner* e no artigo *Babel do futuro: por uma tradução da architecture parlante de Metropolis e Blade Runner*, apresenta uma interessante análise sobre o tema. O autor cita o crítico literário e teórico marxista Fredric Jameson, acentuando que ele se refere “à metrópole pós-moderna como uma cidade fragmentada, impossível de ser traduzida num mapa geográfico perfeitamente organizado” (SUPPIA, 2012, p. 340). Nessa cidade, segundo o autor,

o indivíduo tem a noção fragmentada de sua localização e dos caminhos que deve trilhar no intuito de chegar a determinado local. Contudo, a noção do todo lhe é impossível, dada a multiplicidade e a constante mutação da paisagem e do panorama urbanos, o que acarreta uma espécie de deriva referencial. Esse sintoma deve ser relacionado, num certo nível, aos processos de conturbação (SUPPIA, 2012, p. 340).

Ferreira Gullar, pontuando que ele “ilustra o gigantismo mutante e a impossibilidade de uma totalidade sensível da metrópole pós-moderna” no lugar chamado Ufu, descrito no livro *Cidades inventadas* (1977), em que a cidade é algo

interminável e, quando e se é que ela termina, imediatamente liga-se a outra, e mais outra, e mais outra, numa inesgotável paisagem urbana que remete, também, ao mito grego do labirinto de Dédalo.

A metrópole futurista de Lang foi criada a partir de maquetes de edifícios e de vias de rodagem suspensas, repletas de miniaturas de automóveis, de trens e de aviões sobrevoando a paisagem. Esse cenário construído e movimentado pela filmagem quadro-a-quadro ganhou nas telas uma atmosfera de monumentalidade e verossimilhança graças ao processo *Schufftan* — trucagem feita com espelho e iluminação para superpor, no momento da filmagem, imagens captadas em dois sets diferentes —, que influenciaria significativamente o cinema a partir de então.

A cidade de *Metropolis*, que não só reclama o protagonismo como dá nome ao filme, é obviamente uma cidade imaginária, muito embora tenha tido forte inspiração na Nova Iorque concreta dos arranha-céus e ruas frenéticas. Foi numa viagem que Fritz Lang e Erich Pommer fizeram a Nova Iorque. Por ocasião do lançamento do filme *Os Nibelungos: a morte de Siegfried* nos Estados Unidos em 1924, o diretor alemão se encantou com a silhueta de Manhattan vista do convés de sua embarcação.

Dessa forma, percebemos que a verticalidade monumental da metrópole norte-americana foi decisiva na estilização visual da cidade futurista de Lang. Durante os primeiros dois terços do século XX, Nova Iorque, mais que qualquer outro local no planeta, representou as forças da modernidade e por isso foi copiada e imitada em todas as artes.

Embora muitos autores apontem exaustivamente o teor Kitsch do enredo, é no âmbito plástico-fotogênico que *Metropolis* deslumbra os sentidos, conforme já observara Luis Buñuel em 1927. Quando da *première* de *Metropolis*, no UFA Palast de Berlim, Buñuel escreveu em *La Gaceta Literaria* sua impressão da obra de Fritz Lang, a qual lhe parecia “dois filmes colados pela barriga” (SUPPIA, 2012, p. 337).

O diretor de cinema espanhol acentuou que, “se à história preferirmos o fundo plástico-fotogênico do filme, *Metropolis* cumulará todos os nossos desejos e maravilhar-nos-á como o mais maravilhoso livro de imagens que algum dia se compôs, como uma arrebatadora sinfonia de movimento” (BUÑUEL apud SUPPIA, 2012, p. 337).

Em *Metropolis*, a cidade tem um papel preponderante. Lang joga com a sobreposição de duas estéticas opostas para diferenciar as classes altas das

baixas. Para a cidade alta, usa uma estética *art déco* como a que se via em Nova Iorque da década de 1920. Para a cidade dos trabalhadores, utiliza uma estética totalmente oposta com edifícios simples sem qualquer tipo de decoração, além de pequenas janelas quadrangulares.

Em suma, Lang, com a estética criada para *Metropolis*, inaugurou o cinema da megalópole na ficção científica, ou seja, da cidade gigantesca que é protagonista onipresente da história e que, nesse caso, é usada para mostrar esse futuro distópico com uma sociedade de classes.

Metropolis não foi apenas um dos primeiros filmes de ficção científica da história do cinema, mas também o primeiro a incluir o tema da distopia como pano de fundo para definir a ação, representada por meio da arquitetura. Também se tornou um filme *cult*, exercendo uma notável influência no cinema.

Na ficção de *Blade Runner*, uma espécie de delírio envolve espectadores por meio de recursos visuais e narrativos, entre eles a ubiquidade das formas de controle: o *Voigt-Kampff*, uma espécie de polígrafo de interrogação para verificar se alguém é realmente humano; o *Spinner*, carro voador utilizado para vigilância policial; e a inteligência artificial que percebe variações de humor, faz reconhecimento facial e sugere práticas comportamentais perfiladas.

A metrópole de *Blade Runner* é claustrofóbica, poluída e decadente. A sociedade também orienta verticalmente (ricos no alto, pobres nas ruas) e a paisagem urbana mais parece um mosaico multicultural, repleto de signos publicitários e índices da ocupação oriental. Essa cidade imaginária

seria constantemente açoitada por uma espécie de chuva ácida, ruas congestionadas e a onipresença dos mesmos arranha-céus góticos criados para o *Metropolis* de Fritz Lang, este um filme-chave para a concepção visual de *Blade Runner*. Scott também pretendeu adicionar questões sociais contemporâneas a seu filme mostrando uma Los Angeles futurista povoada principalmente por asiáticos [...] A costa oeste dos Estados Unidos apresenta-se quase como uma colônia oriental, dado o poder de penetração das corporações japonesas na economia norte-americana (SUPPIA, 2002, p. 17 e 54).

A arquitetura da cidade cinematográfica também reflete um aprofundamento das hierarquias sociais, em conformações urbanas nas quais os mais ricos vivem em ambientes elevados, amplos, limpos e silenciosos, enquanto as classes mais baixas disputam espaço nas ruas sujas e apinhadas, moram em apartamentos cubiculares e estão sujeitas às milhares de luzes e sons dos anúncios publicitários que lhes sequestram o olhar.

Quanto ao tema da distopia, no filme ele é representado pelo urbanismo, como em *Metropolis*, só que, nesse caso, não aparecem os dois estratos da sociedade, mas sim apenas as classes mais baixas são mostradas, aquelas que devem permanecer na Terra enquanto as classes mais altas vivem nas colônias externas longe do planeta.

Suppia (2002, p. 34) percebe que os paralelos entre *Metropolis* e *Blade Runner* “são tão acentuados quanto suas particularidades. Ambos se utilizam da cosmologia medieval para criar um universo hierárquico, com o paraíso acima e o inferno abaixo; ambos tentam associar inovações tecnológicas a questionamentos morais”.

Contudo, as cidades mostradas nos filmes de Lang e Scott configuram visões singulares em torno do futuro das metrópoles. Em *Metropolis*, Lang apresenta um projeto moderno de metrópole, síntese da modernidade industrial, no qual dois universos antagônicos, o arcaico e o moderno, serão finalmente reconciliados pela ação de um mediador. O filme antecipa o uso do vídeo como recurso tecnológico e a vigilância eletrônica. Na Los Angeles de 1929, Scott faz, segundo Suppia um diagnóstico pós-moderno da metrópole, na qual o arcaico e o moderno estão amalgamados numa sociedade pós-industrial extremamente tecnicista, sobre a qual paira irremediavelmente o estigma da ruína ou da deterioração.

Notemos que o filme de Ridley Scott apropria-se da verticalidade como metáfora da estratificação e hierarquia sociais, bem como do conflito de classes, seguindo um padrão inaugurado no *Metropolis* de Lang. Devemos observar também que, tanto em *Metropolis* quanto em *Blade Runner*, a verticalidade assume o caráter de crítica social ao mesmo tempo em que se refere a mitos antigos, narrativas bíblicas ou metarrelatos de inspiração religiosa. O filme de Fritz Lang está fortemente impregnado do imaginário cristão, no qual constatamos referências explícitas ao “Céu” e à “Terra”, ao “Éden” – transfigurado no Jardim Eterno dos Prazeres –, bem como ao mito de Adão e Eva, representado pelos personagens Freder e Maria. Embora de forma diferenciada, *Blade Runner* retoma esse imaginário cristão em sua metrópole futurista, na qual o andróide busca obstinadamente seu “Criador”, no intuito de obter a indeterminação sobre sua mortalidade. Em ambos os filmes, os protagonistas – Freder em *Metropolis*, Deckard em *Blade Runner* – percorrem trajetórias que podem ser comparadas à catábasis órfica, a descida aos infernos e o retorno revelador (SUPPIA, 2012, p. 339-340).

Suppia salienta que, em *Blade Runner*, nas cenas em que criador e criatura se encontram no topo da Tyrell Corporation, “observamos uma clara citação a um misto de imaginário pagão e cristão no filme de Ridley Scott. O mito de Prometeu e sua releitura cristã ditam a atmosfera da ‘sequência do parricídio’ e da ‘queda do anjo portador da luz’” (SUPPIA, 2012, p. 343). O autor destaca:

A Los Angeles *high tech* é uma referência bastante explícita à Babel mítica: a acirrada diversidade cultural, a incomunicabilidade, a monumentalidade, o apogeu tecnológico, húbris e ruína – todos esses elementos podem ser observados na megalópole de Ridley Scott. Além disso, também vemos em *Blade Runner* um equivalente figurativo da Torre de Babel no próprio cenário: a sede da Tyrell Corporation (SUPPIA, 2012, p. 343).

Segundo Ismail Xavier (2007), o mito de Babel em *Metropolis* significa bem mais do que a simples referência à monumentalidade vertical da cidade. Trata-se de uma parábola no seio de outra parábola, que ilustra em detalhes os termos de uma analogia entre o futuro e o passado mítico.

Há um jogo de espelhos pelo qual a lenda de Babel forma uma versão reduzida do relato maior que dá conta dos fatos em *Metropolis*, para que a analogia se faça uma quase identidade, uma repetição que o filme trabalha de modo particular, solo para que a mesma frase edificante arremate a pregação, aqui e no final do filme (XAVIER, 2007, p. 22-23).

A comparação implícita à Torre de Babel que se percebe em *Blade Runner* é menos evidente do que em *Metropolis*, “embora também se manifeste como um subtexto. A Los Angeles de 2019 é a própria Babel pós-moderna, superpopulosa e multifacetada cultural e idiomáticamente, haja vista o idioma sincrético praticado pelos populares.

A Los Angeles futurista pode ser compreendida como uma revisão ou reedição da *Metropolis* de Lang e seu projeto moderno; desta vez, sob o olhar *fin-de-siècle*, a cidade do futuro é muito mais uma distopia *noir* pós-moderna, em que a linha de montagem, a combustão e a energia elétrica cedem lugar às tecnologias da informação, informática e engenharia genética. Na Los Angeles de Scott não há lugar para mobilizações coletivas em larga escala, nem tampouco para otimismo. A metrópole *cyberpunk* é na verdade um mosaico de citações infinitas, tornando-se, por sua vez, referência para inúmeros filmes posteriores (SUPPIA, 2002, p. 42).

Isso se deve, de acordo com Suppia (2002, p. 24), à concepção de cidade do futuro, “monumental, vertical e aglomerada, semelhante nos dois filmes. Em *Metropolis*, boa parte da ação se passa nos subterrâneos; em *Blade Runner*, temos a percepção do tempo prejudicada também pela noite e chuva constantes na Los Angeles de Ridley Scott”.

Curiosamente, *Blade Runner* descreve Los Angeles tendo como referente, em larga medida, a cidade de Nova York — a horizontalidade da metrópole californiana, dos “seis subúrbios em busca de uma cidade”, é substituída pela verticalidade de Manhattan e adjacências, em conformidade com as alusões a hierarquia ou divisão social propostas pelo filme. Ocorre que, assim como impressionara Fritz Lang, Manhattan deixou marcas na metrópole futurista de Ridley Scott. [...] tanto *Metropolis* quanto *Blade Runner* são o produto de um choque cultural: especificamente o impacto de Manhattan em um europeu (SUPPIA, 2002, p. 43).

A estética e o imaginário urbano presentes no filme de Scott denunciam forte influência de *Metropolis*, mas denotam uma proposta diferente: enquanto a *Metropolis* de Lang se pauta na aceitação total de um ‘projeto moderno’ de cidade, o qual teve sua quintessência identificada em Nova York, a Los Angeles de *Blade Runner* opera uma desconstrução desse projeto sob a lógica do pastiche e o estigma da deterioração.

O século XXI trouxe uma mudança na forma de entender a cidade, não porque uma imagem urbana alternativa tenha sido formulada, mas porque o cotidiano — ao colocar novos problemas — fez explodir uma concepção que há décadas se assumia: enfrentar a metrópole, definindo os instrumentos de planejamento. A realidade agora apresenta problemas não contemplados nessa perspectiva.

O mito da cidade do futuro mudou rapidamente: nos anos 1920, o sonho temido, mas desejado, apontava para as opções do fordismo ou taylorismo, e isso aparece no filme *Metropolis* de Fritz Lang, onde o mecanismo e o americanismo são misturados como símbolos de fantasia de futuro numa cidade desconhecida e sem nome para o espectador. Desde meados dos anos 1980, a premonição urbana se identifica com o pesadelo que vemos em *Blade Runner*, uma cidade concreta e bem definida — a Los Angeles de 2019 — onde a ruína de uma arquitetura ainda não construída é assumida com perfeita indiferença tanto por quem a habita como por um observador que a contempla. Lang nunca imaginou que o sonho do futuro pudesse, anos depois, aceitar a situação de destruição oferecida pelo filme de 1982.

Mas nenhum dos planejadores urbanos que em 1919 teorizaram sobre como reconstruir as cidades após a Primeira Guerra Mundial poderiam suspeitar até que ponto as imagens de destruição das cidades acabariam por se tornar parte de nosso cotidiano, sendo então contempladas com absoluta indiferença.

É verdade que o sociologismo e o economicismo dos anos setenta do século passado anunciavam catástrofes demográficas para o futuro próximo: o aumento quase logarítmico da população nas concentrações urbanas, longe de assumir

uma melhoria nas suas infraestruturas, significou o paulatino empobrecimento de países e a consequente redução real dos orçamentos municipais, levando à impossibilidade de fornecer equipamentos mínimos aos novos habitantes e de renovar ou substituir os existentes já deteriorados pelo uso.

Se Londres demorou 130 anos para evoluir de um milhão de habitantes para oito milhões, dois exemplos nos permitem entender os problemas dessa nova realidade: o Laos, que em 1950 tinha apenas 290 mil habitantes, terá 24,4 milhões em 2035, e Istambul, que passou de um milhão em 1950, atualmente tem água racionada, falta de redes de esgoto, coleta de lixo e de transporte público.

Os presságios negativos focaram, durante anos, o terceiro e o quarto mundos, supondo que as metrópoles do primeiro mundo continuariam a ter privilégios implícitos em sua situação econômica. No entanto, problemas como degradação do centro histórico, aparecimento de grandes bolsões de miséria, deterioração dentro do núcleo central e uma nova relação territorial centro-periferia, somados a uma crise social, amedrontam os ex-moradores e força sua expulsão para outras áreas. Assim, Los Angeles, que tinha 1.620 habitantes em 1850, poderá chegar a quase 18 milhões em 2050.

Imagens de degradação ou destruição, tanto nos grandes centros urbanos do terceiro e do quarto mundos como nas grandes cidades ocidentais, estão cada vez mais próximas e não são mais vistas como algo estranho ou surpreendente. A nova cidade vai além da anedota de ser murada e fechada a visitantes estrangeiros: quem a habita renuncia ao velho conceito de "cidadão" pertencente à polis, rejeita a ideia de uma vida social em grupo em troca de um sistema que melhor permite a defesa de sua privacidade.

O mito da cidade dos sonhos se desvanece pouco a pouco e, o que por centenas de anos foram espaços míticos, como a torre de Babel, as pedras de Stonenhenge, o templo de Herodes e o labirinto de Dédalo, dissolvem-se agora na memória, esquecendo que um dia foram valorizados como espaços construídos. E se for verdade que a cidade do terceiro milênio se define a partir da opção metropolitana, não é menos verdade que agora, sem forma que a caracterize, a cidade territorial se estrutura como um arquipélago de áreas isoladas umas das outras, com culturas e objetivos muito diferentes.

Se por gerações houve a ideia de que havia uma correspondência exata entre Estado, nação, território, país, língua e cultura (e, portanto, cidade), o esquema agora foi quebrado e a expectativa que se apresenta é surpreendente, para dizer

o mínimo. Assim, cabe ao cinema de ficção científica representar os desejos e medos de humanos que a cada dia perdem sua humanidade e se confundem com as máquinas criadas por eles mesmos.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, José D'Assunção. A cidade-cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo cinema nas sete primeiras décadas do século XX. **Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 161-177, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GUIMARÃES, João Vitor. O limite sempre em mente: a distopia na literatura e no cinema. **Centro Cultural São Paulo**, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/o-limite-sempre-em-mente-a-distopia-na-literatura-e-no-cinema/>. Acesso em: 221 mar. 2024.

GULLAR, Ferreira. **Cidades inventadas**. Xilogravuras de Rubem Grilo. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SUPPIA, Alfredo. A Babel do futuro: por uma tradução da *architecture parlante* de *Metropolis* e *Blade Runner*. **Remate de Males**, Campinas, v. 32, n. 2, p. 335-348, 2012.

SUPPIA, Alfredo. **A metrópole replicante**: de *Metropolis* a *Blade Runner*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Caminas, 2002.

TINDADE, Isabela Leite. Cidades imaginárias: arquitetura, cidade e cinema. **ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – João Pessoa, 2003.

XAVIER, Ismail. A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metropolis*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elías Thomé (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 15-38.



LAS MANOS QUE HAN DE COMUNICAR EL MOVIMIENTO: PROBLEMÁTICAS EN TORNO A LA MANO DE OBRA MANUFACTURERA EN EL RAMO DE APRENDIZAJE DE ARTES Y OFICIOS DE LA HABANA. 1839-1849

AS MÃOS QUE DEVEM COMUNICAR O MOVIMENTO: PROBLEMAS QUE CERCAM A FORÇA DE TRABALHO MANUFACTUREIRA NO SETOR DE APRENDIZAGEM DE ARTES E OFÍCIOS EM HAVANA. 1839-1849

THE HANDS THAT MUST COMMUNICATE MOVEMENT: PROBLEMS AROUND THE MANUFACTURING WORKFORCE IN THE ARTS AND CRAFTS APPRENTICESHIP SECTOR IN HAVANA. 1839-1849

Jesús Javier Mejías Díaz¹

 <https://orcid.org/0000-0002-0602-1684>

Recebido em: 10 de julho de 2024.

Aceito em: 28 de outubro de 2024.

Revisão final: 02 de novembro de 2024.

Aprovado em: 06 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21496>

RESUMEN: El ramo de aprendizaje de artes y oficios de La Habana fungió como proveedor de mano de obra para el sector manufacturero en ascenso en la década de 1840. El ramo, por sí mismo, fue una iniciativa de fomento de las artes manuales y su funcionamiento inspiró otras iniciativas de fomento laboral higienistas en el contexto habanero. La Real Casa de Beneficencia —en grado sumo— y la Real Cárcel de La Habana fueron los espacios institucionales por excelencia hasta donde se extendieron la influencia del ramo de aprendizaje y sus problemáticas. El control de la mano de obra calificada fue decisivo en la década en que aparecieron las primeras fábricas privadas en el contexto cubano.

Palavras-chave: aprendizaje, artes y oficios, Habana, mano de obra.

RESUMO: O ramo de aprendizagem de artes e ofícios de Havana serviu como fornecedor de mão-de-obra para o crescente setor manufatureiro na década de 1840. O ramo, por si só, foi uma iniciativa para promover as artes manuais e seu funcionamento inspirou outras iniciativas higienistas de promoção do trabalho no contexto de Havana. A Real Casa de Beneficência — no mais alto grau — e a Cadeia Real de Havana foram os espaços institucionais por excelência aos quais se estendeu a influência do ramo do ensino e dos seus problemas. O controle da mão de obra qualificada foi decisivo na década em que surgiram as primeiras fábricas privadas no contexto cubano.

Key words: aprendizagem, artes e ofícios, Havana, força de trabalho.

¹ Licenciado en Historia por la Universidad de La Habana (2020). Máster en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe y Cuba por la Universidad de La Habana (2024). Investigador del Departamento de Estudios Coloniales del Instituto de Historia de Cuba desde 2021. E-mail: jesusjavier.mejias@gmail.com

ABSTRACT: Havana's arts and crafts apprenticeship branch served as a provider of labor for the rising manufacturing sector in the 1840s. The branch, in itself, was an initiative to promote the manual arts and its operation inspired other hygienist labor promotion initiatives in the Havana context. The Real Casa de Beneficencia — to the highest degree — and the Royal Jail of Havana were the institutional spaces par excellence to which the influence of the apprenticeship branch and its problems extended. The control of skilled labor was decisive in the decade in which the first private factories appeared in the Cuban context.

Palavras-chave: apprenticeship, arts and crafts, Havana, workforce.

Introducción

El ramo de aprendizaje de artes y oficios de La Habana en la década de su existencia (1839-1849) fue un proyecto de élites donde confluyeron los ideales liberales del *laissez faire* con el fomento de las artes industriales. El ramo habanero se insertó en el movimiento mundial de ideas, técnicas y formas de hacer que conformaron la mundialización laboral capitalista decimonónica. En un país hasta entonces centrado en la agricultura comercial, el ramo tuvo entre sus principales promotores a los miembros de los grupos terratenientes agroexportadores, quienes desde sus instituciones naturales como la Real Sociedad Económica de La Habana y la Real Casa de Beneficencia buscaron controlar la mano de obra. El control de la escasa mano de obra calificada permitiría a la élite azucarera habanera graduar los sentidos del cambio económico y diversificar la matriz económica sin perder hegemonía. Para ello logró la aprobación de las “Instrucciones para el orden y progreso de la enseñanza pública en artes y oficios”² el 12 de febrero de 1839. En la década que medió hasta su separación de la Sección de Industria y Comercio de la Real Sociedad Económica habanera el 26 de noviembre de 1849

2 “Instrucciones para el orden y progreso de las artes y oficios”. **Diario de La Habana**, n. 126, en.-jun. de 1839. Sala Cubana “Antonio Bachiller Morales”, Biblioteca Nacional José Martí (B.N.J.M.).

con la aprobación del “Reglamento para el aprendizaje de artes y oficios”³, esta élite perfeccionó los mecanismos biopolíticos que mantuvieron su hegemonía económica.

El ramo de aprendizaje de artes y oficios de La Habana ha carecido de estudios por parte de la historiografía cubana y sobre Cuba constituyendo un perfecto desconocido. La riqueza de problemáticas e interacciones emanadas entre los sujetos sociales participantes en el ramo de aprendizaje y su lugar social no se agota en este artículo; pero resulta pertinente para una comprensión cabal de los inicios de la enseñanza técnica y profesional en Cuba, de los manufactureros intermedios y del rol de la Sección de Industria de la Sociedad Económica habanera en el fomento de la manufactura y el cambio de la ética laboral. El análisis que este artículo pretende suscitar en torno a las estructuras y funcionamientos de los micros, pequeños y medianos manufactureros habaneros y su mano de obra podría ayudar a desterrar la arcaica noción del discurso histórico sobre una Cuba monoprodutora y monoexportadora con una economía totalmente dominada por el azúcar, que se aplica indiscriminadamente a todas las regiones, sectores y períodos de la historia del archipiélago.

Como se ha señalado, la historiografía cubana y sobre Cuba ha adolecido de estudios sobre el trabajo urbano en la primera mitad del siglo XIX. A pesar del uso continuo de la “Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba”, de José Antonio Saco (1831) para abordar un sinnúmero de temáticas asociadas a la delincuencia y al trabajo forzado, el ramo de aprendizaje, su rol histórico, sus mecanismos y problemáticas parecen mantenerse en la sombra siendo el más importante proyecto de fomento del artesanado llevado a cabo por la Real Sociedad Económica de La Habana. El primero en hacer mención puntual y aportar información básica sobre el aprendizaje de artes y oficios en el período estudiado fue Levi Marrero en su libro *Cuba: economía y sociedad* (MARRERO, 1972). A partir de los datos aportados por este autor décadas más tarde el tema vuelve a aflorar en un artículo de Joan Casanovas Codina: “Los trabajadores urbanos en la Cuba del siglo XIX y el surgimiento del abolicionismo popular en Cuba” (CASANOVAS, 1999). Casanovas Codina se sirvió de un antecedente —que emplea como referencia; pero no delinea— para sustentar sus apreciaciones sobre cómo el modelo

3 **Gaceta de La Habana**, n. 275, 27 de noviembre de 1849, p. 1. Sala Cubana “Antonio Bachiller Morales”, B.N.J.M.

colonial y laboral de las élites configuró el trabajo libre a partir de la década de 1860. Casanovas Codina es el único de los autores consultados con un enfoque en la mano de obra, más que en las estructuras del poder. Doce años más tarde, Enrique Sosa y Alejandrina Penabad, en sus tomos de síntesis sobre la *Historia de la Educación en Cuba* (SOSA; PENABAD, 2013) estudiaron el fenómeno del aprendizaje de artes y oficios dentro de los inicios de la educación técnica. Sin que sea su propósito un estudio completo del ramo de aprendizaje solo abarcan el período de 1839 a 1844 de forma somera sin adentrarse en el andamiaje del control o en el funcionamiento del ramo de aprendizaje. Sin embargo, trazan los orígenes de la idea del manejo de artesanos, analizan algunos componentes del discurso en torno a la utilidad de los oficios y develan los

vínculos de algunos de los prohombres de la Sección de Industria con los grupos de poder. Por otra parte, la tesis doctoral de Oscar Andrés Piñera Hernández “Las Diputaciones Patrióticas en Cuba (1803-1850)” (PIÑERA, 2009) al adentrarse sobre el devenir de las diputaciones patrióticas de la Sociedad Económica de La Habana se acerca a las lógicas institucionales y al funcionamiento de las secciones de Industria y Comercio de las porciones occidental y central de la Isla de Cuba. Aún sin ser epicentro del quehacer investigativo, Piñera aborda el rol central del reglamento creador del ramo de aprendizaje para dotar de contenido de trabajo a dichas secciones. De igual manera, Yoel Cordoví Núñez con su libro *En defensa del cuerpo. Dispositivos de control escolares en Cuba (1793-1958)* (CORDOVÍ, 2022) dota de herramientas metodológicas adecuadas para las particularidades de los estudios históricos sobre Cuba. Cordoví incorpora el análisis estructural y discursivo en torno al higienismo en un contexto de larga duración en los sistemas educativos. En este sentido realiza una aproximación puntual a la cuestión del aprendizaje de artes y oficios dentro de su análisis global apuntando las particularidades de los mecanismos de control educativo en las realidades insulares.

Métodos

El artículo se enmarca —dentro de las perspectivas de la historia social— en la encrucijada de la historia laboral y de la educación. Se propone un análisis de estructuras e instituciones y su funcionamiento en relación con estudios

de grupos de poder que permitieron dilucidar la forma en que se forjaron las interacciones con los micros, pequeños y medianos manufactureros y entre estos y sus trabajadores y aprendices. Para ello fue imprescindible realizar análisis cualitativos sobre cómo definió el perfil social de los involucrados las estrategias de resistencia, movilidad social y la adaptación ante la realidad del taller y la manera en que los dispositivos de control afectaron a quienes estaban destinados en última instancia: los trabajadores. Fue necesario apoyarse en fuentes impresas como las “Memorias de la Sociedad Económica de la Habana”, el *Diario de La Habana* y en los numerosos expedientes del fondo *Gobierno Superior Civil* del Archivo Nacional de Cuba para —por medio del método histórico lógico— percibir las relaciones objeto/sujeto desde ángulos múltiples. Asimismo, el paradigma marxista ha esclarecido el movimiento social en torno a las relaciones de producción y las fuerzas productivas en el contexto insular. Para ello la metodología marxista de vocación cultural de Thompson alumbró las formas de representación y manifestación de los contenidos de clase (THOMPSON, 1989). Además, el estructuralismo de Foucault dotó de técnicas para entender la intención amoldadora del poder y su conexión con los individuos sobre los que ejerció su autoridad para identificar la transición en los mecanismos y representaciones sociales (FOUCAULT, 2002).

La urdimbre con la Real Casa de Beneficencia

El ramo de aprendizaje de artes y oficios fue uno de los mecanismos empleados por la élite para educar a la futura fuerza de trabajo en el nuevo contrato social que avizoraba. El barrido del ramo de aprendizaje de la élite liberal progresista que lo concibió, colocó —más que al grupo peninsular en ascenso— a los artesanos de los talleres y fábricas ante la oportunidad fabulosa de explotar a los aprendices hasta el límite de costo. Desdibujar la frontera estamental permitió una avalancha exitosa de blancos pobres, inmigrantes y jóvenes que aseguraron la transformación de los talleres más rentables en las primeras fábricas de iniciativa privada en el territorio insular.

El ramo de aprendizaje de artes y oficios encontró en la Real Casa de Beneficencia el portal de enlace con la necesaria reproducción de los sistemas de referencia laborales de los niños desde edades tempranas. Junto a la Sociedad

Económica de La Habana fue una de las instituciones controladas por la élite liberal criolla con las competencias suficientes para asegurar la funcionalidad del modelo. No es extraño, entonces, que encontremos unas evidentes connivencias entrambas y la repetición de figuras en ambos marcos institucionales. Por la necesidad de fomentar la industria en un contexto de auge y diversificación económica, que parecía no tener límites en las décadas de 1820 a 1840, los vocales de la Sociedad Económica dedicaron ingentes informes para la creación y fomento de nuevos cultivos e industrias. El escollo fundamental se identificó en la baja innovación producto de la ausencia de una política de formación de personal cualificado en oficios industriales de forma que estuviese a disposición de la élite. En este sentido, Pedro Auber fue explícito: la clave para equilibrar la balanza comercial era la industria y esta requería de la formación de mano de obra y de su contratación foránea. Definitivamente, no era la raza, ni el clima, ni mucho menos la carencia de materias primas. Pero dadas las condiciones del país reconocía que poco podría hacerse sin apoyo institucional porque “todos huyen de los trabajos necesarios para armar una máquina, que no tanto se compone de ruedas y palancas como de las manos que le han de comunicar el movimiento” (AUBER, 1844, p. 39).

El largo informe de Pedro Auber para la introducción de la industria textil se adentra en una de las preocupaciones fundamentales de la Sección de Industria y Comercio: la ausencia de un clima adecuado para los negocios industriales por la inexistencia de leyes sobre patentes —llamados privilegios de invención— ni mecanismo para la circulación del *know how*. Esta condición estructural de la economía colonial cubana sumada a los rezagos precapitalistas ponía en desventaja a la industria local frente a la competencia foránea. La Real Casa de Beneficencia fue vista como el entorno natural para el fomento de un taller textil porque al tratarse de niños sin tutela parental o provenientes de entornos vulnerables presentaban menor conflictividad para ser empleados como ensayo. Los pupilos, además, podían ser sometidos con más facilidad al adoctrinamiento necesario para hacerles entender que debían remunerar “á la sociedad de los cuidados que tomó de su infancia” (Auber, 1844, pp. 39-41). Auber propuso la creación en dicha institución de una cátedra de matemática y física aplicada a la maquinaria de forma que el conservatorio de artes y oficios que funcionaría en las paredes de dicha institución fungiese como “plantel de artistas que despues propagarian el gusto á la industria por toda la Isla” (Auber, 1844, p. 41). Esto es,

usar la Real Casa de Beneficencia y el conservatorio como cabeza de puente de la nueva ética laboral y como centro proveedor de mano de obra para la industria. A su vez, formuló un modelo industrial basado en la pequeña propiedad y el taller domiciliar o de pequeño porte de forma que la familia ejerciese el rol de vigilancia y formación en el nuevo ideal de trabajo.

Precisamente, en la década de los 1840 emergieron en La Habana las primeras fábricas con su visión centralizada y concatenada del proceso productivo. La primera construcción fabril *ad hoc* en una institución pública fue la fábrica de fósforos dirigida por Fernando Balmas y financiada por el marqués de Esteva de Las Delicias —José Esteva y Grops— en septiembre de 1841. El trato de edificación y operación entre la Real Casa de Beneficencia y el señor Balmas fue arreglado —en calidad de inspector de la institución benéfica— por el marqués. No deja de ser curioso que la fábrica haya sido construida con la finalidad de asegurar un establecimiento de aprendizaje de artes y oficios en los predios de una institución dependiente de la Sociedad Económica habanera. El trato daba a Balmas la tercera parte de las ganancias líquidas y que la Real Casa de Beneficencia corriese con los gastos de construcción y operación a cambio de que en el plazo de 4 años dejase a 4 niños instruidos en el proceso productivo de los fósforos. El marqués puso el capital de riesgo en caso de que los primeros intentos de operación resultasen infructuosos. La fábrica y el contrato siguieron las directrices planteadas por Pedro Auber en 1840.⁴ Esta fue construida al costado del nuevo departamento de niños; pero separada de este y del resto de la edificación debido a la volatilidad del material. La nueva fábrica se insertó en el programa de ampliación impulsado por José Esteva y Grops desde septiembre de 1841. En el informe anual presentado por la Junta de la Real Casa de Beneficencia en diciembre de 1841 a la Sociedad Económica por su secretario Ramón Medina y Rodrigo se esbozó la estructura esencialmente capitalista e industrial de la nueva fábrica de fósforos donde 14 niños trabajaban “en hacer cerillos, en poner a este el fósforo y colocarlos en sus cajitas, ocupándose, asimismo, 11 niñas en formar estas bajo el cuidado de D^a. Ana de Ríos, y para lo cual se ha dedicado un salón interior de la casa” (**Memorias de la Sociedad Económica de La Habana**, Tomo XI, 1842, p. 192). Se trata de una de las más tempranas evidencias de trabajo fabril femenino en Cuba y muestra

4 Para una mayor comprensión de la riqueza del plan de industrialización propuesto por Pedro Auber, consúltese: (Auber, 1844).

los inicios de la división sexual del trabajo en entornos de este tipo. La fábrica heredó del aprendizaje la segregación espacial, racial y sexual de los oficios, así como la especialización productiva sexualmente condicionada.⁵ Asimismo, saca a colación la cruda realidad de que el capitalismo insular no azucarero se gestó sobre el trabajo infantil y adolescente, que es la esencia del ramo de aprendizaje más allá de sus intenciones formativas y de fomento industrial. El papel activo del señor marqués en la consecución del trato, la celeridad de la construcción en una institución siempre carente de capitales y su avidez consuetudinaria por hacer negocios a base de la explotación de la mano de obra sin importar su raza o carácter permite conjeturar —aún sin pruebas sobre el papel— que resultó beneficioso a sus intereses a mediano plazo.

Sinergias suministradoras y entropías industriales: el ramo y el sector secundario

Por otra parte, la industria tabaquera—paradigma industrial urbano— con su compleja realidad de la existencia de talleres sin estar inscritos ni poseer licencia, familias de torcedores que no poseían taller y personas que elaboraban cigarros en cualquier espacio sin ser su ocupación exclusiva como los porteros o los soldados acuartelados alumbró de forma constante y definitiva el surgimiento de las fábricas en los albores del capitalismo en Cuba. La Habana fue la ciudad del tabaco a lo largo del siglo XIX ya que el hábito de consumirlo en forma de cigarro y —más tarde— de cigarrillo abarató la inversión inicial para montar un taller. Un taller de tabaquería no requirió de inversión en herramientas ni grandes espacios en la primera mitad del siglo XIX, solo de la pericia del trabajador. Luego del fin del estanco tabaquero en 1817 ocurrió una rápida transición desde el *Verlag System* hacia el taller de tabaquería aunque ambos sistemas convivieron con el taller doméstico hasta mediados de la centuria (SANZ, 2018). Acorde con el **Cuadro Estadístico** de 1846, en ese año se registraron 357 tabaquerías en la ciudad, que empleaban 3558 hombres. Las tabaquerías emplearon el 11% de la población masculina laboralmente activa y fueron, por mucho, el establecimiento estadísticamente más frecuente (**Cuadro estadístico de la Siempre Fiel Isla de Cuba, correspondiente al año de 1846 formado bajo dirección y protección**

5 Para entender las dimensiones y estándares industriales seguidos para la construcción del local fabril, véase: **Memorias de la Sociedad Económica de La Habana**, Tomo XI, 1842, p. 192).

del Escmo. Sr. Gobernador y Capitán General Don Leopoldo O'Donnell, por una comisión de oficiales y empleados particulares, 1847, pp. 57-58). Las primeras fábricas de tabaco —surgidas en el calor de los años 1840— se mantuvieron alejadas del ramo de aprendizaje por ser este el espacio del micro, pequeño y mediano productor tabaquero. Por tanto, no debe sorprender la total ausencia entre la documentación relativa al ramo de aprendizaje de los nombres de los primeros industriales tabaqueros y sus fábricas: Jaime Partagás en 1844, Bremen Herman y August Uppman ese propio año y Ramón Allones en 1845 (SANZ, 2018).

Otros ejemplos de modernizaciones o construcciones *ab nihilo* fuera de las dos principales producciones del archipiélago fueron la tenería de Josep Xifré y Casas que en la década de 1840 alcanzó su cénit —aunque databa de inicios del siglo—; la Litografía del Gobierno y de la Real Sociedad consolidada en 1846, la cual tuvo activa participación dentro del ramo de aprendizaje por su propia naturaleza institucional; y la fábrica a vapor de velas esteáricas “La Estrella Cubana” finalizada en 1847 en El Cerro (**Memoria dirigida al conde de Alcoy por la junta nombrada para calificar los productos de la industria cubana presentados en la exposición pública de 1847**, 1848). El nuevo sector manufacturero en ascenso rehuyó del ramo de aprendizaje para evitar la inspección de los representantes de la élite azucarera que, sin embargo, logró asir al grupo económicamente más débil al proveer la añorada mano de obra casi servil. Los grandes productores se mantuvieron al margen de la iniciativa en un capítulo más del contrapunteo insular entre dos proyectos distintos para la economía cubana.

En la década de 1840 los omnipresentes talleres de tabaquería marcaron el ritmo y las formas en las que la transición hacia el capitalismo ocurrió en la actividad industrial citadina. Los propietarios de tabaquerías establecidas fueron los principales beneficiarios del ramo de aprendizaje acaparando la mayoría de los aprendices escriturados. Mientras la demanda en ascenso jalonaba la oferta con un crecimiento quinquenal de 63.3% entre 1842 y 1847, la mano de obra calificada disponible era escasa y cara (SANZ, 2018). Una tabaquería promedio en 1847 dedicaba el 37 % de sus ganancias al pago de los salarios (**Memorias de la Sociedad Económica de La Habana**, Segunda Serie, Tomo V, julio-diciembre

de 1848, pp. 224-228, 377-380).⁶ El reglamento del ramo de aprendizaje apuntó a los artesanos con talleres establecidos y solo excepcionalmente permitieron los vocales la entrega de aprendices a menestrales sin tienda o taller. Idealmente, el aprendiz recibiría la enseñanza directamente de su maestro. La praxis parece señalar que los maestros beneficiarios eran dueños de talleres de pequeño porte de alrededor de 10 trabajadores. En las estadísticas industriales los aprendices conformaban una fracción mínima del total de empleados; sin embargo, los expedientes indican que pudieron llegar a ser la mayoría o el total de los trabajadores en algunos talleres de tabaquería. Es muy probable que las estadísticas estuvieran afectadas por la práctica estudiada en el capítulo anterior de subdeclarar el número de aprendices para excluir a los no inscritos evitando así multas y la obligación de escriturarlos.

Es imposible abordar las tipologías del taller sin delinear los caracteres fundamentales de la mano de obra en ellos empleada. Se puede concluir que los nuevos trabajadores debían ser pacientes, laboriosos, moderados y religiosos. Asimismo, las tecnologías aplicadas por el poder sobre los cuerpos adolescentes convirtieron al taller en un espacio para la observancia del lugar social y al reglamento en un vehículo de vigilancia que los aprendices se obligaban a conocer como estrategia de supervivencia (ZAPATA, 2016, p. 154). Las *Instrucciones* reglaron la estructura normativa de forma que permeó la vida cotidiana de los aprendices haciéndoles asimilar las jerarquías sociales que instrumentaron la supervisión sobre sus cuerpos. Se trató de una arquitectura de dominación que rigió el transcurso temporal del aprendizaje de forma que se uniesen días y noches al fragor del trabajo.

Como hemos apuntado más allá del reino del dulce en la era industrial los artesanos propietarios de talleres o de fábricas se vieron ante la escasez relativa del trabajo calificado. La reina del dulzor acaparaba para sí la mayor parte de los brazos. El problema fundamental era que estos brazos eran esclavos por mayoría abrumadora. Por eso, hasta la década de 1840 los oficios manuales estuvieron dominados por los sectores negros libres. La jerarquía de valores en

6 Los datos han sido calculados con los censos industriales disponibles de otras partes de la Isla, puesto que no están disponibles para la ciudad de La Habana. Sin embargo, localidades tan dispares económica, geográfica y demográficamente como Nuevititas y Cienfuegos se acercan a una misma cifra promedio. Por esto han sido asumidos para la ciudad de La Habana bajo el presupuesto de que el tabaco respondió a una cotización de mercado internacional y, por lo tanto, el costo de producción debió rondar cifras similares en todo el archipiélago.

sociedades esclavistas situó al trabajo manual y al ejercicio físico dentro de la escala axiológica de lo correspondiente al sujeto esclavizado. La degradación a que se sometía al esclavizado actuaba inconscientemente sobre la psiquis colectiva para rechazar de plano cualquier empleo asociado a la esclavitud. Los pobres, sin importar su raza, respondieron a esta racialización estamental del trabajo. Blancos, negros, mulatos y esclavos desempeñaron trabajos delimitados. Incluso, un grupo racializado ejerció tradicionalmente una labor específica dentro de un sector productivo determinado. Por ejemplo, mientras los jornaleros del puerto fueron tradicionalmente negros, los sastres fueron mulatos. Sin embargo, los nuevos aires higienistas provenientes de Europa pusieron en jaque esta visión de la racialización del trabajo. El higienismo racista criollo reforzó el argumento de las élites económicas protocapitalistas de introducir brazos libres. El análisis comparativo de Juan Pérez de la Riva sobre las dinámicas salariales en los operarios urbanos arroja cierta paridad adquisitiva con sus homónimos europeos e incluso, un mejor ingreso. Estos altos salarios entre los operarios urbanos se asentaron sobre la escasez relativa de personal calificado. Sin embargo, los salarios urbanos apenas doblaban los del campo. No obstante, los grupos azucareros habaneros pretendieron inundar el mercado de trabajo de mano de obra para hundir los salarios. Aunque los lamentos de los terratenientes esclavistas no son suficientemente ensordecedores para ocultar el alto nivel de rentabilidad que obtuvieron, la modernización técnica acarreaba costes privativos. Ante la imposibilidad de que la inundación fuese con esclavizados por las leyes de represión de la trata, a partir de la década de 1840 se comenzó a gestar una ética de trabajo con las mismas lógicas del trabajo forzado para asegurar que la emigración blanca fuese útil a la maquinaria de enriquecimiento de la élite (PÉREZ DE LA RIVA, abril-junio, 1970).

El encarecimiento relativo de la mano de obra obligó a los empresarios y artesanos del sector secundario a buscar múltiples alternativas. En esta década de 1840 comenzó el tráfico de yucatecos para emplearse en las plantaciones comerciales de Occidente. El particular es especialmente ilustrativo de la transversalidad del sistema y de la adaptación de sus lógicas de explotación y supervivencia inherentes a la sociedad colonial en la era de la plantación esclavista. El yucateco Pedro Zapata elevó una queja al Gobierno Superior Civil en 16 de agosto de 1848 debido al maltrato que recibía de su maestro Ramón Cabrera. Pedro fue escriturado por cinco años a su pedido para aprender la albañilería —

de cuyos principios básicos se instruyó en su Yucatán natal. El aprendiz denunció que habiendo transcurrido 6 meses de vejaciones y maltratos por el maestro y su hermano quienes le daban “palos y bofetadas sin motivo para ello” y le privaban de la alimentación mandándole a hacer diligencias fuera de la casa a la hora dedicada a comer “solo con el objeto de dejarlo sin ella” deseaba cambiar de maestro para seguir perfeccionando sus conocimientos o que se dejase sin efecto la escritura para ganarse la subsistencia donde mejor le acomodase. El informe de la Sección de Industria planteó que la queja era exagerada; pero que a razón del disgusto entre las partes era admisible el cambio de tutela. El 15 de septiembre el presidente de la Sección Antonio María Muñoz sugirió la rescisión de la contrata al Gobernador puesto que Zapata era mayor de 20 años. El 20 de septiembre del propio mes la superior autoridad determinó que se le buscara otro maestro.⁷ Esa misma clase de crueldad debió haber empujado a huir hacia Guanabacoa al también aprendiz yucateco Faustino Chanx el 9 de noviembre del propio año.⁸ La crueldad, el sadismo y el descarte se encuentran en las intersecciones de los proyectos de control y fomento de la mano de obra auspiciados por los grupos propietarios habaneros en pos de la eficiencia productiva en la primera mitad del siglo XIX. En cierta paráfrasis al colonialismo británico la Sección de Industria sugirió sobre Zapata a la máxima autoridad que un aprendiz humanizado era un aprendiz inservible.

Por otra parte, los emigrados peninsulares se asociaron con agentes y accionistas de ambos lados del Atlántico para atraer mano de obra contratada europea. La mayor parte de las veces estos hombres eran contratados en las provincias y regiones de las cuales era oriundo el dueño del negocio. Esta contrata pudo ser formal o informal basándose en estos últimos casos en la agencia familiar o social. Aunque estos convenios aseguraban al contratado ciertas seguridades —máxime si se trataba de un súbdito español— a partir de la entrada en vigor de las escrituras de la Sección de Industria y Comercio de La Habana los términos de contratación discordaron. Al menos en el caso habanero hubo un intento de parte de los sectores intermedios comerciales y manufactureros de concordar ambas clases de contrata para no desincentivar a los aprendices y no colocar a

⁷ Expediente sobre escriturar con otro maestro al aprendiz Pedro Zapata, 1848. Archivo Nacional de Cuba (A.N.C.), Gobierno Superior Civil (G.S.C.), legajo. 1052, expediente. 37253.

⁸ Expediente sobre remitir á D. José Miguel Espinosa el indio yucateco q. ha sido remitido á la Sección de Industrias, 1848. A.N.C., G.S.C., leg. 1052, exp. 37263.

los dueños de las empresas de contratación trasatlánticas en desventaja debido a los amparos y garantías ofrecidos por las escrituras de la Sociedad Económica.

Ante los intereses dañados y el temor a sufrir el peso de la ley el señor José María Regalado el 21 de marzo de 1848 solicitó al Gobernador Superior Civil evaluar si las contratas de aprendizaje celebradas sin la anuencia de las autoridades de dicho ramo eran suficientes para ser admitidas ante la Sección de Industria o si era necesario “un asiento especial”. Los aprendices de tabaquero de su establecimiento se negaron a firmar las condiciones de escrituración impuestas por la Sección de Industria debido a la desventaja que ofrecían en relación a aquellas que habían signado en Guipúzcoa. Usando su minoría de edad como excusa adujeron que sus padres habían autorizado el contrato con Regalado y solo ellos podrían mutarlo. El señor Regalado se encontró ante un conflicto de intereses institucionales donde el contrato guipuzcoano era legal y la escrituración habanera obligatoria. El 22 de marzo un informe desde la dirección de la Sociedad Económica adujo que el pedido de Regalado implicaba un peligroso precedente que mermaría el poder interventor de la Sección y de los inspectores que ejerciesen como curadores de los menores. El 31 de marzo otro informe de la Sección de Industria declaró que la única diferencia entrabos contratos era que en el formado por Regalado se descontaba el tiempo de enfermedad del término total de la contratación, mientras que en las escrituras de aprendizaje de la Sección de Industria esto solo ocurría en caso de que se tratase de un padecimiento crónico o cuya cura requiriese una larga convalecencia. En el propio informe los señores vocales instaron al Gobierno a incitar al contratista a realizar el acto de escrituración desconociendo las favorables condiciones económicas para los aprendices que implicaba el contrato con Regalado y los mecanismos colectivos de reivindicación de derechos de los contratados guipuzcoanos. Efectivamente, el propio asesor del Gobierno Superior Civil señaló que Regalado se comprometió a dar a sus aprendices un sueldo luego de que cada uno hiciese unos 300 cigarros diarios o a quien los hiciera “dejar a su favor el trabajo de los domingos por la mañana” y a abonarles como es costumbre el exceso que hubiese de aquel número. Por su parte las escrituras de la Sección de Industria negaban el derecho a jornal. El 1º de abril el caso pasó a consulta del alcalde mayor Ramón Padilla, quien opinó que los contratos celebrados en la Península para traer aprendices a Cuba eran de entero cumplimiento siendo indiferente en qué orilla del Atlántico se celebraran. Recomendó en estos casos que la Sección de Industria solo diese el visto bueno y

crease un asiento especial. Toda esta vulneración a los términos impuestos por la Sociedad Económica se justificó bajo la necesidad de fomentar la “introducción de brazos que tanta falta hacen a este país”. La resolución final del Gobierno, fechada en 7 de abril, fue vulnerar el reglamento y las prerrogativas de la Sección haciendo entender que debía ser respetada la contrata celebrada en Guipúzcoa por la sociedad de Izaguirre, Regalado y Chinchurreta. Se encomendaba seguir las recomendaciones de Padilla. En medio de la reforma programada y el programa metropolitano de racionalización administrativa que desmanteló las instituciones de la élite criolla, las autoridades coloniales se complacieron en crear precedentes con el cual lisonjear a los contratistas de mano de obra europea. Las lógicas por las que se siguió la consulta del alcalde mayor resultan burlescas porque en la práctica desposeyeron a los aprendices contratados en el extranjero del derecho al descanso en caso de enfermedad y de una cobertura de salud garantizada por el empleador. Esto era importante especialmente para el recién llegado dado que el proceso de adaptación al clima insular podía resultar complejo y peligroso. No debe soslayarse la acción pionera de resistencia colectiva de los aprendices tabaqueros en defensa de sus intereses grupales ni el carácter esencialmente capitalista de los contratistas, quienes ponderaron el aumento de la producción por encima de cualquier noción estamental o moralista. Ejemplo claro de ello son el pago a destajo a partir de las 300 ruedas de cigarros producidas diariamente y la no interrupción del ciclo productivo por el festivo religioso dominical como era costumbre entre los aprendices escriturados por la Sección de Industria.⁹

Los presos útiles

La prisión en el siglo XIX alcanzó el estatus privilegiado de panacea de la naturaleza humana. Por tanto, la sociedad colonial cubana la empleó como epicentro de la modernización del control sobre el cuerpo y el tejido social. Las prisiones fueron frecuentemente un elemento común del funcionamiento institucional intracolonia. En el caso cubano también podemos encontrarlas bajo la modalidad de depósitos para esclavos o mujeres separadas y, a partir

⁹ Expediente promovido por D. José Ma. Regalado sobre la escritura que celebró en Guipúzcoa con varios aprendices, 1848. A.N.C., G.S.C., leg. 1052, exp. 37242.

de 1850, con el nombre de penitenciaría para los aprendices de artes y oficios. Como elemento vertebrador del orden la prisión decimonónica pretendió junto a las iniciativas de fomento como el ramo de aprendizaje crear individuos útiles. Por eso, el trabajo carcelario era común. Perseguía el doble objetivo de sustentar la institución y de dotar al individuo de un oficio útil a la maquinaria capitalista donde todos debían ejercer una función económicamente activa.

A pesar de que la cárcel dependía del ayuntamiento, el sistema de trabajo usado en la contratación carcelaria en la década de 1840 estaba formalmente inspirado en las *Instrucciones* de la Sección de Industria habanera en aspectos como el aprendizaje de los oficios y la creación de un capital pecuniario producto del trabajo del aprendiz. El presidio tuvo características *sui géneris* propias de las concepciones del trabajo forzado. A la cárcel iban a parar con frecuencia muchos aprendices a la espera de resolución de su caso ya fuese por abuso de los maestros, por haber cometido una falta o por considerárseles vagos. Esta institución también se convirtió en semillero para muchos jóvenes comprendidos entre 12 y 17 años que no podían demostrar estar estudiando o trabajando activamente y que habían cometido faltas leves. Para aquellos condenados a una estancia más prolongada el aprendizaje de un oficio resultó una oportunidad y una obligación. Para hacerse una idea de la importancia que lograron a finales de la década de 1840 los talleres de la cárcel basta conocer que en 1846 ingresaron 2535 pesos, 7 reales con 3 maravedíes a los fondos consistoriales (**La cárcel pública de La Habana en 1847**, 1847).

Efectivamente, las miras de la Real Sociedad Económica de La Habana se extendieron hasta el penal público como narra la visita realizada por un amigo en 1847 publicada como informe en las *Memorias* bajo el nombre "La cárcel pública de La Habana". El centro de la visita fue inspeccionar la nueva función higienista, panóptica y utilitaria de la cárcel, cuyos talleres guiaron al visitante por el recinto. En primer lugar se abordaron los talleres masculinos: el de tabaquería que empleaba un total de 63 reclusos de los cuales 25 eran aprendices; seguidamente el de cigarrillos que empleaba 26 hombres blancos y 22 aprendices; el de sastrería con 9 operarios y 5 aprendices; el de zapatería con 10 oficiales y 6 aprendices; el de carpintería con 6 empleados y, finalmente, el de albañilería con 8. En segundo lugar, los talleres femeninos separados estrictamente de los masculinos se hallaban segregados racial y espacialmente. Las 8 presas blancas constituyeron un taller de costura regido por una presidenta, mientras las 12 mujeres negras

organizadas de la misma manera se dedicaban a lavar y planchar la ropa de los presos. Los talleres poseían cierta integración económica: por ejemplo, el de carpintería fabricaba las cajas para envasar tabacos y cigarros como principales producciones. A pesar de la abundancia de obra los empleados solo recibían una “módica compensación”. Los talleres y los empleados de ambos sexos hallados en el mayor orden, limpieza y aseo auguraban la desaparición del crimen mediante el trabajo para sosiego del orden social, de la propiedad y las costumbres. El narrador exclamaba que no podría distinguir entre los reos y los honestos operarios de un taller gracias al efecto mágico del trabajo “medio efectivo de corrección, borrando hasta las huellas de lo pasado y abriendo un porvenir tan saludable como honroso”. Sin embargo, no todos los presos podían dar la misma imagen. El color de la piel determinaba el grado de enmienda. Al hablar de un joven aprendiz de tabaquero de 14 años dedicado al torcido, condenado por fratricidio a 10 años de prisión, relata el citado informe:

...este mismo criminal imberbe, en presencia nuestra, con su blanca tez, sus rubios cabellos, su boca llena de sonrisa y sus ojos expresivos aunque apacibles, era á nuestra vista y á la de cualquier hombre el mas penetrante y escrutador, la imágen de la inocencia y el modelo de la conformidad en el trabajo, que por otra parte desempeñaba con suma agilidad y contento (**La cárcel pública de La Habana en 1847**, 1847, p.58).

Gracias al trabajo después de cumplida la condena el joven se reintegraría a la sociedad —perdonado por Dios y los hombres— diestro “en un ejercicio útil y honroso, y con un pequeño capital, que hoy se le reserva paulatinamente á medida que lo gana en sus tareas” (**La cárcel pública de La Habana en 1847**, 1847, p.58).

Los dueños de establecimientos industriales de La Habana buscaron expandir las condiciones del ramo de aprendizaje de artes y oficios a la cárcel beneficiándose de la mano de obra barata sujeta a un estricto control. Juan Pérez Ordaz —dueño de la fábrica de tabacos “La Norma”— que buscó extender hasta los 25 años la vigilancia de la Sección de Industria sobre los jóvenes aprendices y endurecer las condiciones del aprendizaje en 1844; en marzo de 1846 se adjudicó un contrato en el taller de cigarrería de la Real Cárcel para que se elaborasen 1437 tareas de cigarros de papel, compuesta cada una de 4900 cigarros al precio de 11 reales sencillos, de los cuales se deduciría apenas un real por tarea asignada al preso que se dedicase al corte del papel. Cada tarea requería 14 pliegos de papel cortadas cada una al no. 16 de cigarro largo. Los pliegos serían conducidos por Ordaz a la cárcel y una vez elaborados los cigarros, debían trasladarlos por su

cuenta a su fábrica. En caso de que cada tarea no reuniese los 4900 cigarros calculados el faltante sería descontado del valor de la tarea a razón de 4 cajillas por real sencillo. Cada cajilla debía contener 30 cigarrillos. En caso de irregularidad en la elaboración el trabajador respondería con el reintegro de la tarea, o sea, los 11 reales sencillos. El contrato dejaba claro cómo debía confeccionarse el cigarro y cuáles eran las responsabilidades del trabajador carcelario. Se trató de una forma abusiva de explotación pues 1437 tareas de cigarros equivalían a 7 041 300 cigarros pagados por valor de 1975.87 pesos fuertes, de ellos 187.5 iban a la administración carcelaria y los 1788.37 restantes a los trabajadores. Aunque pueda parecer un número fabuloso el total devengado debía dividirse entre los 48 empleados del taller para cumplir con los términos del contrato que rondaba los 3 meses de duración.¹⁰ Si bien a cada operario corresponderían 37.25 pesos fuertes por concepto salarial, el informe del síndico fechado el propio año citado en “La cárcel pública de La Habana” declaró que se destinaban aproximadamente 4.50 reales diarios a cada uno por concepto de trabajo o 3.93 pesos fuertes semanales como promedio (**La cárcel pública de La Habana en 1847**, 1847, p.58).

Los fabricantes habaneros pugnaron por la ventaja ofrecida por los talleres de la cárcel en un contexto de amplia especulación en torno al tabaco en rama y de hundimiento de precios de la hoja elaborada por superabundancia productiva. El 17 de junio de 1846 el propio Ordaz proponía un nuevo contrato para la elaboración de 2000 tareas de cigarrillos de papel al precio de 8 reales sencillos cada una. La rebaja en el pago no satisfizo al síndico procurador general de los talleres de la cárcel Fernando de Peralta y Torrontegui, quien propuso que se convocase licitación pública por 8 días para quienes mejoraran los términos de Ordaz. Ordaz justificó la rebaja del pago porque no se requería que se envolviera el cigarro, pues este se guardaría en ruedas una vez el precio aumentase lo suficiente como para asegurar las ganancias. La casa tabaquera “García”, propiedad de Lucía Lozano, mejoró el precio a 10 reales sencillos y propuso sufragar el mantenimiento del establecimiento por un año. La respuesta de Ordaz fue elevar el precio de las tareas a 10 reales y medios. Alejandro Patricio Díaz —apoderado de la dueña de la casa comercializadora “García”— propuso por el mismo precio una contratación de dos años de duración. Las casas tabaqueras funcionaron como centros de

10 **Expediente sobre la contrata de cigarros de papel, para los talleres de la Cárcel**, 1846. A.N.C., G.S.C., leg. 12, No orden. 584.

producción, logística y comercialización del tabaco en distintos formatos. Al decir del síndico se trataba de la más famosa de su tipo en Cuba y ultramar “por la bondad de sus cigarros”. La pugna sirvió como comprobante de la rentabilidad de la mano de obra recluida y tuvo un carácter eminentemente capitalista. Por supuesto, la fábrica de Juan Pérez Ordaz no pudo responder a esta propuesta de un establecimiento comercial con amplia presencia en el mercado.¹¹

El contrato establecido por la casa “García” el 30 de junio de 1846 contempló un grupo de preceptos propiamente higienistas como el requisito de que los trabajadores del taller de la cárcel debían estar aseados. Asimismo, se regló el tiempo de trabajo y de pago minuciosamente. La paga se haría semanalmente cada domingo de 10 a 12 del día. Se aumentó la complejidad de la tarea pues cada tarea debía componerse de 15 cuadernos de cigarro corto, picado entrefino o grueso. Las tareas debían entregarse en ruedas amarradas por cintas que proporcionaría el contratista. Finalmente, no se permitió la elaboración de otros cigarros en los talleres de la cárcel asegurando el monopolio de la mano de obra. Tampoco se permitiría a los cigarreros llevar fuera la chupa del tabaco y estaban obligados a fumar dentro del recinto del taller. El proceso productivo quedaba sumamente delineado, por ejemplo: el cigarrero no podía mezclar en una tarea cigarros realizados por otros, cada una debía estar separada de forma que el administrador pudiese determinar cuánto había de pagarle a cada individuo. De igual manera, el contratista determinaría cómo se realizaría el aprendizaje del oficio de tabaquería en la clase establecida para ello en el taller. El papel y picadura de rezago servirían como materiales para esta clase. No se permitiría ingresar al taller a aquellos aprendices incapaces de replicar el modelo usado para el control de calidad. Además, se cargó al cigarrero con el error sobre el mal trabajo, que debía abonar a precios corrientes fijados en presencia del inspector de talleres correspondiente. El contratista proporcionaría para determinar dichos errores un modelo para el control de la calidad del cigarro elaborado. Se fijaría separadamente el precio del papel y el de la picadura sin perjuicio de disponer cualquier otra corrección.¹²

11 **Expediente sobre la contrata de elaboración de cigarros en el taller de la Cárcel de la Ciudad**, 1846. A.N.C., G.S.C., leg. 12, No orden. 584.

12 **Expediente sobre la contrata de elaboración de cigarros en el taller de la Cárcel de la Ciudad**, 1846. A.N.C., G.S.C., leg. 12, exp. 617.

Esta pugna resulta útil al permitir observar los salarios promedio de los tabaqueros de la época, la capacidad de contratación, el alcance de las tabaquerías, así como los pasos del proceso productivo de los cigarros y las condiciones de aprendizaje. Aunque mucho se ha discursado dentro de esta investigación sobre el aprendizaje de artes y oficios, lo cierto es que hasta el momento no ha sido posible exponer la forma en que ocurría la enseñanza. La cárcel fungió como una especie de sistema *putting out* en un contexto de volatilidad de los precios. Esta suerte de ramificación de la fabricación permitió el abaratamiento del coste de producción a partir de los salarios. Como se ha podido comprobar los talleres de la cárcel desempeñaban el grueso de la elaboración, mientras que la mano de obra de la fábrica de tabaco quedó reducida a una fase de dicho proceso: el empaquetado. Esta fase era decisiva para mantener el estándar de calidad y asegurar el branding. Aunque aparentemente una táctica para capear la crisis económica por parte de los sectores productores intermedios, los grandes productores lo usaron como mecanismo para el aumento del volumen de producción en un contexto de fuerte carga fiscal y alta competitividad.

De igual manera, ocurrió con otras industrias como la de calzado. El 14 de noviembre de 1849 los inspectores de talleres de la cárcel Fernando de Peralta, Manuel Francisco Antonio O'Reilly y Calvo de la Puerta —tercer conde de O'Reilly— y Vicente González Larrinaga —regidor síndico interino— elevaron un informe aprobatorio de la contratación del taller de zapatería por Severo Portas —dueño de dos peleterías. El contrato con Portas fijó los mismos precios a que usualmente se pagaban los trabajos del arte en la ciudad. La contratación durante un año emplearía a todos los presos que supiesen el oficio de zapateros. La contratación clasificaba el pago de los trabajos según el material, el sexo y la edad a que se orientaba el calzado como puede observarse en el **anexo no. 5**. El contratista pagó entre 1.12 y 9 pesos fuertes por unidad acorde a los parámetros anteriores. El salario de un zapatero fue el año anterior de 2.53 pesos fuertes semanales a razón de 2 reales diarios. Al igual que lo estipulado en el ramo de aprendizaje, los jóvenes presos serían enseñados sin estipendio alguno. El contratista proveería la materia prima para la confección del zapato, no así para el ribete. Los presos debían invertir de sus salarios en reponer la aguja y el hilo. Para los ribetes se estableció un precio separado según las clases que iba de 1 a 1.30 pesos. Como ha podido observarse los contratos incluían a los jóvenes aprendices en términos similares a los establecidos por la Sección de Industria con respecto a salarios.

El contrato era un negocio redondo —ilustrativo de las condiciones de trabajo de los zapateros en la ciudad— puesto que el contratista deducía del trabajo del empleado los enseres y cualquier merma en la calidad. En términos reales esto implicó una disminución del coste de la mano de obra y del precio final del producto, que así aseguraba la competitividad.¹³

Conclusiones

El andamiaje institucional diseñado desde el poder permitió a la élite criolla —desde la Sección de Industria y Comercio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Habana— orquestar un plan de fomento de las artes manuales que adhiriese los grupos manufactureros intermedios en los albores de la primera industrialización en Cuba a su programa de cambio económico. El control sobre la mano de obra calificada persiguió usarla como moneda de cambio para garantizar las lealtades de los sectores intermedios blancos. A la vez que se sacaba a la esclavitud de la palestra pública se reproducía su modelo laboral en el nuevo trabajador blanco en formación.

Se puede afirmar que el discurso del poder apuntó hacia un disciplinamiento social en completa sinergia con el higienismo en boga. Este discurso plagado de racismo y moralismo resignificó los sentidos del trabajo en el ámbito urbano en busca de lo que los prohombres habaneros llamaron ciudadanos útiles. Por demás, el ramo de aprendizaje — como un sistema de aprendizaje que sirvió de enlace con las escuelas de oficio— constituyó la alternativa de los pequeños y medianos manufactureros para proveerse de mano de obra casi servil. En este sentido, el nacimiento de las manufacturas modernas en Cuba a la vez que se insertó en las lógicas de la mundialización capitalista sustituyó al trabajador esclavo por el libre sin que en términos de respeto real por la dignidad y los derechos de las personas trabajadoras hubiese un cambio significativo. En un país de esclavitud con fortunas amasadas sobre el sufrimiento de los sujetos esclavizados solo se cambiaba al trabajador sin variar el patrón, ni su mentalidad de amo.

En términos prácticos, el ramo de aprendizaje fue una ambiciosa idea inserta en una sociedad reconfigurada; pero incapaz de soltar el lastre de la tradición. A

13 **Expediente sobre la contrata de zapatería de los talleres de la Carcel**, 1849. A.N.C., G.S.C., leg. 26, No orden.1709.

pesar de ser una aspiración de la Cuba soñada por los liberales criollos, el ramo fue útil a las autoridades políticas y a las nuevas élites económicas que a la vez que impulsaban la incorporación de la mano de obra blanca desplazaron a los propietarios intermedios negros de los oficios que tradicionalmente detentaron. Esta nueva realidad formuló un inmovilismo social relativo fundado en un trabajador explotado bajo los mismos parámetros de la esclavitud. En la mayoría de los casos los aprendices graduados de oficiales rara vez lograron crear nuevos establecimientos; por el contrario, engrosaron las filas de los empleados en talleres y fábricas. Para muchos patrones los aprendices no eran empleados o pupilos; si no propiedades. De esta manera, las líneas del sexo y de la raza crearon nuevos contextos de discriminación que fungieron como fardas para una explotación abusiva e intensiva sustentada en la racialización del trabajo.

Los contratos de la Real Cárcel, aunque realizados por una institución distinta al ramo de aprendizaje son un interesante muestrario del espíritu de la época en torno al trabajo urbano libre y al higienismo social acompañante. Sin dudas alguna, más allá de la influencia como modelo que en el entramado administrativo alcanzó el ramo de aprendizaje, los contratos de la cárcel proveen de un muestrario en el funcionamiento económico real de los micro, pequeños y medianos talleres habaneros de mediados del siglo XIX. Aunque en condiciones más ventajosas para el contratista, los precios, la organización del trabajo y el aprendizaje de los oficios se muestran constantemente a imagen de aquel que ocurría en condiciones de trabajo no encarcelado. Además, mucho más tardío, el sistema de contratación de reclusos es indiscutiblemente una rama de la visión higienista habanera anidada en el seno de la Sección de Industria. El sistema de la cárcel— regido por el ayuntamiento mayoritariamente criollo y conservador— mantuvo la necesidad —propia de las concepciones capitalistas y liberales decimonónicas— de crear ciudadanos útiles. En este sentido es un interesante muestrario de la modernización de la ética de trabajo y del tejido productivo en Cuba.

Referencias

AUBER, Pedro. A. (1844). Arte de Tejer. Conservatorio de Artes y Oficios. In: **Memorias de la Sociedad Económica de La Habana**. Tomo XIX. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1844, pp. 39-43.

CASANOVAS CODINA, Joan (1999). Los trabajadores urbanos en la Cuba del siglo XIX y el surgimiento del abolicionismo popular en Cuba. **Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, Barcelona, n. 45 (48), 1 de agosto de 1999. Disponible en: <https://www.ub.edu/geocrit/sn-45-48.htm>. Consultado en 2 de noviembre de 2024.

CORDOVÍ NÚÑEZ, Yoel. **En defensa del cuerpo. Dispositivos de control escolares en Cuba (1793-1958)**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2022.

Cuadro estadístico de la Siempre Fiel Isla de Cuba, correspondiente al año de 1846 formado bajo dirección y protección del Escmo. Sr. Gobernador y Capitán General Don Leopoldo O'Donnel por una comisión de oficiales y empleados particulares. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía general por S.M, 1847.

Expediente sobre escriturar con otro maestro al aprendiz Pedro Zapata, 1848. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, legajo 1052, expediente 37253.

Expediente sobre remitir á D. José Miguel Espinosa el indio yucateco q. ha sido remitido á la Sección de Industrias, 1848. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, legajo 1052, expediente 37263.

Expediente promovido por D. José Ma. Regalado sobre la escritura que celebró en Guipúzcoa con varios aprendices, 1848. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, legajo 1052, expediente 37242.

Expediente sobre la contrata de cigarros de papel, para los talleres de la Cárcel, 1846. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, legajo 12, No. orden 584.

Expediente sobre la contrata de elaboración de cigarros en el taller de la Cárcel de la Ciudad, 1846. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, legajo 12, expediente 617.

Expediente sobre la contrata de zapatería de los talleres de la Carcel, 1849. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, legajo 26, No. orden 1709.

Foucault, Michel. **Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

La cárcel pública de La Habana en 1847. In: **Memorias de la Sociedad Económica de La Habana**. Tomo IV. La Habana: Imprenta del Faro Industrial, 1847, pp. 56-69.

Memorias de la Sociedad Económica de La Habana. Tomo XI. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1842. Biblioteca Nacional José Martí, Sala Cubana "Antonio Bachiller Morales", Colección de Manuscritos, La Habana.

Memoria dirigida al conde de Alcoy por la junta nombrada para calificar los productos de la

industria cubana presentados en la exposición pública de 1847. La Habana: 1848. Biblioteca Nacional José Martí, Sala Cubana "Antonio Bachiller Morales", Colección de Manuscritos.

Memorias de la Sociedad Económica de La Habana. Segunda Serie. Tomo IV. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., julio-diciembre de 1848 Biblioteca Nacional José Martí, Sala Cubana "Antonio Bachiller Morales", Colección de Manuscritos.

Memorias de la Sociedad Económica de La Habana. Segunda Serie. Tomo V. La Habana: Imprenta del Gobierno y de la Real Sociedad Económica, julio-diciembre de 1848. Biblioteca Nacional José Martí, Sala Cubana "Antonio Bachiller Morales", Colección de Manuscritos.

PÉREZ DE LA RIVA, Juan. La contradicción fundamental de la sociedad colonial cubana: trabajo esclavo contra trabajo libre. **Economía y Desarrollo**, La Habana, n. 2, pp. 167-178, abr.-jun. de 1970.

PIÑERA HERNÁNDEZ, O. A. *Las Diputaciones Patrióticas en Cuba (1803-1850)*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad de La Habana, La Habana, 2009.

SACO, José Antonio. **Memoria sobre la vagancia en Cuba.** La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1976.

SANZ ROZALÉN, Vicent. La ciudad de La Habana y el tabaco a comienzos del siglo XIX. **Anuario de Estudios Atlánticos**, Las Palmas de Gran Canaria, n. 64, pp. 1-14, 2018. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/2744/274454797014/html/>. Consultado en 2 de noviembre de 2024.

ZAPATA HOYOS, I. *Las escuelas de artes y oficios. Una forma de mundializar el trabajo técnico y disciplinar los artesanos.* Tesis doctoral sin publicar. Universidad EAFIT, Medellín, 2016.

SOSA RODRÍGUEZ, E.; Penabad Félix, A. **Historia de la Educación en Cuba. Tomo VI. La educación secundaria, técnica y profesional entre 1800 y 1842. Otras enseñanzas iniciadas en el período.** La Habana: Ediciones Boloña, 2009.

THOMPSON, Edward P. **The making of English working class.** Barcelona: Editorial Crítica, 1989.

QUILOMBOS NO BRASIL IMPERIAL: UMA ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA SOBRE RESISTÊNCIA E LUTAS SOCIAIS

QUILOMBOS IN IMPERIAL BRAZIL: A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS OF RESISTANCE AND SOCIAL STRUGGLES

César Henrique de Queiroz Porto¹

 <https://orcid.org/0000-0003-4744-148X>

 <http://lattes.cnpq.br/5291819504978006>

Luiz Gustavo Soares Silva²

 <https://orcid.org/0000-0001-8701-8227>

 <http://lattes.cnpq.br/8091058326735807>

Anna Flávia Rodrigues Dias³

 <https://orcid.org/0009-0002-3183-3198>

 <http://lattes.cnpq.br/3419147541090833>

Recebido em: 16 de agosto de 2024.

Aceito em: 10 de janeiro de 2025.

Revisão em: 14 de janeiro de 2025.

Aprovado em: 06 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21726>

1 Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2012). Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Graduado e Especialista em História pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Professor efetivo da Unimontes nas áreas de História Moderna e Contemporânea. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História - PPGH/Unimontes (Mestrado). E-mail: cesarqueirozporto@gmail.com

2 Licenciado e Mestre em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). É professor no Departamento de História da Unimontes, acadêmico de Jornalismo pela Faculdade Anhanguera e responsável pela organização do podcast “Panorama Oriental”, voltado para a divulgação de estudos sobre História do Tempo Presente e questões culturais e geopolíticas do Oriente Médio. E-mail: luiz.soares@unimontes.br

3 Graduanda em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), com foco em questões raciais e quilombolas. Desde maio de 2022, é professora voluntária no Cursinho Popular Darcy Ribeiro, vinculado à Rede Emancipa. Atualmente, pesquisa a presença e o impacto das comunidades quilombolas no Norte de Minas Gerais. E-mail: filhadeyeshua12.2@gmail.com

RESUMEN: Este artigo realiza uma análise historiográfica sobre os quilombos remanescentes no período imperial brasileiro, investigando suas representações enquanto espaços de resistência e suas interações com o governo. A pesquisa dialoga com estudos que abordam os processos históricos dos povos africanos e afro-brasileiros, destacando as formas de resistência da negritude por meio de suas organizações e relações sociais. Enfatiza-se a participação dos quilombos em revoltas regenciais, como a Balaiada, exemplo significativo da luta por liberdade e direitos. Assim, o trabalho contribui para refletir sobre a relevância histórica desses territórios enquanto manifestações coletivas de resistência, ressaltando sua permanência como símbolo de luta até os dias atuais. Embora introdutório, o estudo estabelece fundamentos para discussões mais aprofundadas sobre a trajetória quilombola no Brasil imperial e sua importância no contexto das resistências afro-brasileiras.

Palavras-chave: quilombos, resistência, historiografia, negritude.

RESUMO: This article carries out a historiographical analysis of the remaining quilombos in the Brazilian imperial period, investigating their representations as spaces of resistance and their interactions with the government. The research dialogues with studies that address the historical processes of African and Afro-Brazilian peoples, highlighting the forms of resistance of black people through their organizations and social relations. It emphasizes the participation of quilombos in regency revolts, such as the Balaiada, a significant example of the struggle for freedom and rights. Thus, the work contributes to reflecting on the historical relevance of these territories as collective manifestations of resistance, highlighting their permanence as a symbol of struggle to this day. Although introductory, the study lays the foundations for more in-depth discussions on the quilombola trajectory in imperial Brazil and its importance in the context of Afro-Brazilian resistance.

Key words: quilombos, resistance, historiography, negritude.

Introdução

Este artigo propõe analisar os quilombos remanescentes durante o período imperial brasileiro, com o objetivo de investigar as representações historiográficas sobre esses espaços de resistência e suas interações com o governo imperial. A pesquisa busca dialogar com a bibliografia que interpreta os processos históricos dos povos africanos e afro-brasileiros no Brasil, com foco na resistência da negritude, expressa por meio de suas organizações e relações sociais.

Nesse sentido, ao estudarmos sobre negritude, é necessário, um certo cuidado. Não devemos reduzir os anos de escravidão negra a um único tom, como se os corpos negros fossem apenas símbolos da violência que sofreram. Pesquisas e estudos, cada vez mais recorrentes, vem apontando, que se existiu a escravidão e a suas diversas formas de opressão, também houve formas de resistência. Essa atenção teórica e conceitual é importante para se evitar os perigos de uma “história única” (ADICHIE, 2019). Afinal, temos registros de resistências culturais, religiosas e de diversas outras tentativas de reivindicação por parte destes indivíduos.

Em vista disso, como enunciou o líder quilombola brasileiro, Antônio Bispo “[...] embora pertencendo a mesma espécie, a humana, precisamos dialogar profundamente com os conceitos de cor, raça, etnia, colonização, e contra colonização” (BISPO, 2015, p.26). Pois, o que é ser negro foi historicamente estruturado. Construindo-se a mentalidade de que esse, geralmente, era um ser marginal, desprovido de capacidades mentais elevadas e biologicamente adaptado para o trabalho pesado. Evidenciando que não há como falar das expressividades dos quilombos, sem debater com os conceitos de raça e colonização.

Neste trabalho, ao propormos um estudo dos quilombos com foco no período imperial brasileiro, buscamos realizar uma análise que leve em conta as disputas narrativas presentes na historiografia, além de discutir conceitos e algumas abordagens analíticas. A pesquisa contribuirá para este campo na medida em que trata do assunto sobre o prisma da descolonização. De acordo com Frantz Fanon:

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. [...] A descolonização, sabemos-la, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. [...] A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história. [...] Há perante a descolonização a exigência de um reexame integral do sistema colonial. [...] É por isto que, no plano da descrição, toda descolonização é um triunfo. (FANON, 1968, p. 26-27)

Sendo assim, descolonizar a produção científica é “dar voz” a versão dos escravizados, para além dos argumentos dos senhores de escravos. É levar o olhar, para os elementos culturais trazidos e preservados pelos negros, bem como, analisar o como se davam suas relações, suas crenças e as demasiadas formas de resistir, desde a luta, a fuga, a assimilação forçada, até a morte, para fugir do banzo⁴. Essa concepção permite mostrar outros protagonistas sociais

4 Nos dicionários oficiais de língua portuguesa, os ditos dicionários brancos, o banzo é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste, pensativa, atônita, pasmada, melancólica. A melancolia parece ser a definição que solapa muitos desses dicionários. É uma associação apriorística com o banzo, que é visto como a melancolia negra. Freud no texto “Melancolia e Luto”, diz que ela se caracteriza por um desânimo abissal, doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo, além da perda da capacidade de amar. O banzo é mais que isso, conflui em si todas essas palavras em português que remete a um estado de desassossego na alma, convulsionadas por uma exterioridade de terror, morte, escravidão e tortura. É a síntese profunda de uma existência moída em dor por uma estrutura social, política e econômica aterrorizadora (NUNES, 2017).

na área de saber da História, lugar que, durante muito tempo lhes foi negado. Estudar através da ótica descolonial, é avançar, para além da História descritiva e relatada, é dialogar com a vivência real, com o significado dos fatos, a semiótica das palavras e a sinergia que a negritude ecoa a tanto tempo no solo brasileiro. É debater historicamente as construções ainda vigentes, contrapor conceitos e conceituar novos olhares e com respeito, compreender o que foi resistir em meio a tanta atrocidade.

Ao se pensar em negritude neste trabalho, abrange-se a perspectiva dessa como sinônimo da união dos negros, na qual, diante de uma trajetória histórica marcada por opressões, em um sistema que os subjugava e os desapropriava de si e dos seus, retomar a consciência sobre si e reunir forças para não perder sua própria história é a negritude. Quando o escravizado tentava sobreviver sem perder sua ancestralidade, ele traçava a negritude; quando os escravos fugidos formavam os quilombos, e quando, pós-escravidão, tiveram que mutuamente dar forças uns aos outros para se reconstruírem, ali se formava e disseminava a negritude, a mesma que hoje faz com que negros e negras se fortaleçam, construam redes de afeto e comunicação, e estejam juntos em cada reivindicação. Essa perspectiva dialoga com a semântica de negritude proposta pelo autor Kabengele Munanga:

Ver-se-á então afirmada a legitimidade histórica da “negritude”: reação racial negra contra uma agressão racial branca, uma legítima defesa, a negritude se transforma num movimento antirracista, num movimento ideológico-político para a libertação dos negros do sistema colonial e do racismo praticado contra ele na sua “diáspora”. (MUNANGA, 1990, p.112)

Sendo assim, pensar em negritude é pensar nos quilombos, nos terreiros, na preservação da capoeira; é perceber os significados das rodas de samba, dos bailes funk, das batalhas de rap, dos grupos de estudo e das organizações políticas, como o Movimento Negro Unificado⁵ (MNU). Nesta pesquisa, porém, destacamos o estudo e a compreensão acerca dos quilombos e sua trajetória de luta.

5 O Movimento Negro Unificado (MNU) é uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundada no dia 18 de junho de 1978, e lançada publicamente no dia 7 de julho, deste mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo em pleno regime militar. O ato representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país.

Metodologia

Paratanto, realizamos uma revisão de literatura com o propósito de investigar e analisar a visão corrente sobre o período imperial brasileiro, com foco na representação dos quilombos e dos escravizados. Obras como “Os Quilombos e a Rebelião Negra” de Clóvis Moura (1983) e “Brasil: Uma Biografia” de Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015), além de alguns outros artigos científicos, á exemplo, “Negritude Afro-Brasileira: Perspectivas e Dificuldades” de Kabengele Munanga (1990), “Racismo no Brasil: Teorias Raciais e as Heranças da Escravização no Brasil” por Leonardo Barros (2022).

Sendo nosso intuito, questionar a ideia de passividade e incapacidade atribuída aos escravizados, ao mesmo tempo em que se busca legitimar as significações que os quilombos mantêm até os dias de hoje, contribuindo para uma compreensão mais crítica e enriquecedora da história e das heranças culturais afro-brasileiras, que embasam a formação do Brasil.

Historiografia, racismo e resistência no Período Imperial

Entre as linhas da historiografia, é possível explorar as diversas interpretações que permeiam os estudos de cada século, período e ano. Ao abordar o período imperial brasileiro (1822-1889), essa análise se torna ainda mais relevante, especialmente quando tratamos de temas complexos como a escravidão e o racismo. Por exemplo, desde os primórdios da historiografia no Brasil, com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838 e as pesquisas de Carl Friedrich Philipp von Martius, seguidas pelos estudos de Francisco Adolfo de Varnhagen em 1850 (REIS, 2002), observamos a formação de uma mentalidade e uma concepção que se mostravam hostis tanto em relação aos indígenas quanto aos homens e mulheres de cor.

Como expôs José Carlos Reis:

O que o Brasil não quer ser? A resposta das elites: o Brasil não queria ser indígena, negro, republicano, latino-americano e não católico. O que significa dizer: O Brasil queria continuar a ser português. [...] A diferença é que a coroa não é mais exterior, mas interior. E é português ainda. (REIS, 2007, p.27)

Assim, o ideal do “branco bom” e o “negro ruim”, arrastou-se desde a colonização e estruturou-se através e a partir da independência, sendo a construção da identidade brasileira, fomentada nesse período, durante o primeiro e segundo reinado, tendo a consagração dos símbolos e significados, em relação ao branco, ao católico, aos portugueses e ao latifúndio. De tal modo, em soma com a disseminação do darwinismo social⁶, as eminências racistas se enraízam na construção do que é ser brasileiro e fez como que a escravidão no Brasil perdurasse por 388 anos. Concordantemente com Neusa Souza, “a sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e a posição social inferior” (SOUZA, 2021, p.48).

Dessa forma, foi estruturada a ideia de inferioridade racial dos negros, colocando-os em posições de submissão e exploração. A historiografia, em inúmeras tentativas, teve de se reinventar para justificar, histórica, social e culturalmente, que o Brasil era mais branco e mestiço do que negro. De acordo com as teorias racistas do século XIX, acreditava-se que o país não avançaria devido à presença dos negros, razão pela qual a justificativa do branqueamento da população tornou-se uma política de Estado.

Nos anos finais do período imperial, a partir de 1838, e com o início da Primeira República em 1889, colocou-se ainda mais em evidência o dilema de como lidar com a massiva quantidade de negros escravizados e posteriormente ex-escravizados em um país que, como exposto, não queria que os negros fizessem parte de sua marca identitária. Nesse contexto, pode-se considerar as políticas de imigração, que começaram a ser implementadas a partir de 1840, como uma tentativa de construir noções de um Brasil evoluído e branco, alinhadas com os ideais que vigoravam no período imperial.

Assim, a disputa pela identidade brasileira foi, e ainda é, palco de muita discussão. Dentre esses debates, há os que excluíram por completo o negro e o indígena da história; já outros que os trouxeram, mas de forma docilizada. A ótica desses debates postos, opõem-se a linha proposta nesse artigo, em que, destaca-

6 O Darwinismo social é uma ideologia que busca justificar a noção de superioridade racial e a segmentação da sociedade em subgrupos com características distintas, promovendo a eugenia e a ideia de aprimoramento da raça. Essa corrente foi inspirada na teoria da evolução de Darwin, sustentando que apenas os mais fortes estariam em condições de sobreviver. (FRANÇA; SILVA, 2024).

se as narrativas que tentam expressar uma visão descolonial, compreendendo as resistências dos negros e indígenas no Brasil.

A escalada dessa construção da identidade brasileira se intensificou e se fortaleceu ainda mais com a promulgação da República em 1889, que herdou as disputas dos discursos de nação semeados desde a independência do Brasil em 1822, como se pode perceber em Varnhagen (1850 apud REIS, 2002).

Entretanto, se a historiografia inclui pesquisas como a de Varnhagen (1850 apud REIS, 2002), que não destacavam ou abordavam de maneira significativa a resistência dos escravizados, há também historiadoras como Schwarcz e Starling, que demonstram que, durante a escravidão, os escravizados “reagiram ao cotidiano violento também de forma violenta, sendo frequentes as fugas, individuais e em massa, os assassinatos de feitores e senhores, e as insurreições organizadas” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 98).

Essa afirmação posta pelas autoras, abre espaço para se questionar os discursos históricos vigentes. Pois, pensar em narrativas históricas, é compreender os moldes que se operaram a consciência e as noções de país. De um lado, há a perspectiva que considera a escravidão no Brasil como um fenômeno ameno e, de certa forma, romantizado, sugerindo a existência de uma democracia racial, conforme proposto por Gilberto Freyre (1987). Há também a análise do determinismo racial, defendido por Nina Rodrigues (1894). Assim como, um autor que dialoga com esse período, mesclando uma certa romantização, com uma ênfase no protagonismo dos negros em uma relação complexa e interligada com brancos e indígenas, é o Capistrano de Abreu (1998). Em sua obra “Capítulos de História Colonial”, ele destaca que:

O negro trouxe uma nota alegre ao lado do português taciturno e do índio sorumbático. As suas danças lascivas, toleradas a princípio, tornaram-se instituição nacional; suas feitiçarias e crenças propagaram-se fora das senzalas. As mulatas encontram apreciadores de seus desgarres e foram verdadeiras rainhas. O Brasil é inferno dos negros, purgatório dos brancos, paraíso dos mulatos, resumiu em 1711 o benemérito de Antonil. (ABREU, 1998, p. 30)

É importante destacar que esse trecho reflete uma tendência a enfatizar a aceitação da cultura negra e o fascínio pelas mulatas. No entanto, essa perspectiva não condena a escravidão; ao contrário, analisa o contexto histórico e reconhece o negro como parte integrante da sociedade brasileira, assim como o mestiço. Contudo, essa análise não aborda de maneira crítica as violências e

as injustiças que esses grupos enfrentaram. Além disso, em soma com a tese da democracia racial (FREYRE, 1987), engendrou-se no Brasil, a legitimação teórica de dominação dos brancos sobre os negros, com a manutenção dos seus privilégios e o apagamento das verdadeiras faces do racismo.

Destarte, há uma outra perspectiva, que ao afirmar que houve escravidão, pontua que ela era violenta e desumana, abordando também, que havia manifestações violentas por parte dos escravizados, como aborda a Suely Robles (2007) no texto a “Escravidão Negra em Debate”, trazendo autores como Florestan Fernandes⁷, Fernando Henrique Cardoso⁸, Otávio Ianni⁹, e Clóvis Moura¹⁰. Diante da perspectiva desses autores, a escravidão foi perpassada pelas violências acometidas aos negros, mas que também, esses, respondiam com violência, quando possível.

Uma das formas de resistência nesse período, que em algumas ocasiões se manifestou por meio de “violências”, foram os quilombos. Segundo Schwarcz e Starling (2015, p. 98), “a resistência escrava deu origem a mucambos¹¹ ou quilombos¹² guerreiros, surgidos na América portuguesa a partir do século XVI.” O temor em relação aos quilombos começou com seu surgimento durante o período colonial e perdurou ao longo de todo o império, como afirmam Petrônio Domingues e Flávio Gomes:

7 FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. São Paulo: Contracorrente, 2021.

8 CARDOSO, Fernando. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: O negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

9 IANNI, Octavio. **Escravidão e Racismo**. São Paulo: Hucitec, 1978.

10 MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

11 A palavra “mucambo” significa “esconderijo”; já “quilombo” foi o termo utilizado em algumas regiões do continente africano, especialmente em Angola, para caracterizar um tipo de acampamento fortificado e militarizado, composto de guerreiros que passavam por rituais de iniciação, adotavam uma dura disciplina. O uso de “quilombo” para designar agrupamentos de cativos fugidos se generalizou depois de Palmares e a palavra foi mais empregada no século XVIII (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.98.)

12 Quilombo era “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”, segundo reposta do Rei de Portugal a consulta do Conselho Ultramarino datada de 2 de dezembro de 1740 (MOURA, 1981, p.16).

No campo da história – do passado e do presente – várias questões foram colocadas. Uma das primeiras: onde existiram os quilombos no Brasil –além de Palmares que todo mundo já ouviu falar? Considerando a vastidão das experiências históricas – no tempo e espaço–talvez fosse melhor perguntar onde não houve quilombos. A escravidão – indígena e africana – pontilhou toda a América Portuguesa e depois o Império brasileiro. Como a legislação colonial e depois a imperial definiu os quilombos? Com algumas especificidades regionais, os quilombos foram definidos como agrupamentos de 2 a 3 negros fugidos. Qual seja, não eram definidos exclusivamente pelo número de habitantes (tipo mais de 10, 50 ou 100 por exemplo) ou por uma organização social. Era, portanto, uma definição bem flexível em termos das experiências históricas. (DOMINGUES; GOMES, 2013, p.3)

Assim, por meio da promulgação de leis e da disseminação de notícias, foi-se construindo uma lógica de temor em relação aos quilombos, que eram frequentemente criminalizados por serem, em muitos casos, refúgios de cativos fugitivos. As pesquisas de Clóvis Moura representaram um avanço significativo na historiografia ao abordar o estudo da “rebeldia negra” em suas dimensões políticas e sociais. Segundo Moura, a resistência manifestada por meio dos quilombos foi um fator determinante que culminou na abolição da escravatura. Nas palavras do próprio autor,

É que essa “rebeldia negra” antecede em muito o movimento abolicionista. Enquanto a primeira desde o século XVII já se consubstanciava em fato histórico tão relevante como a República de Palmares, o movimento abolicionista somente se manifestará, organizada e politicamente, quando o sistema escravista entra em sua crise irrecuperável do final do século XIX. É exatamente a este movimento tardio que se deseja dar o mérito da Abolição. Ao contrário. Se méritos devem ser computados deverão ser creditados a rebeldia negra [...]. (MOURA, 1981, p.81.)

De tal modo, o negro buscou se movimentar em meio à estrutura racista, seja por meio de fugas, enfrentando a morte, lidando com abortos, buscando a assimilação ou participando de revoltas. Como na revolta dos Malês¹¹ e na Balaiada¹³.

A respeito da Balaiada¹⁴, Iamara Viana e Flávio Gomes trazem que:

13 “Os Malês protagonizaram a maior das rebeliões escravas ocorridas na Bahia, e quiçá no Brasil, mas também a última. Esses rebeldes realizaram o levante de 1835 como uma rebelião escrava. No entanto, ele foi igualmente uma luta religiosa e étnica [...]” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.257).

14 A Balaiada, liderada por cafuzos e caboclos, gerou medo de uma “guerra racial” entre os brancos no Maranhão. Apesar do apoio de alguns brancos e tentativas de alianças liberais, a acusação persistiu devido à destruição de fazendas e às perseguições dos líderes cabanos (ASSUNÇÃO, 2022).

Um exemplo ainda pouco explorado é o de Cosme Bento das Chagas, ex-escravo que comandou a maior revolta popular camponesa no Brasil Imperial, a Balaiada, no Maranhão, entre 1838 e 1841. Consta que nasceu escravo no alvorecer do século XIX, na capitania do Ceará, em Sobral. Havia ali também uma conhecida irmandade negra de Nossa Senhora do Rosário, que já tentava organizar escravizados para obter a alforria e a escolarização dos libertos e de seus filhos. Cosme vai conquistar sua alforria no final da década de 1820. Como liberto, ele migra para a então província do Maranhão, sendo preso e depois se refugiando nos quilombos que existiam em várias partes daquela província. As repercussões da revolta Balaiada chegam até os vários quilombos, fazendo aumentar a movimentação entre eles. Escapando da cadeia em São Luís, Cosme vai engrossar as fileiras rebeldes, logo se tornando uma liderança. Muitas vezes chamado de “Dom Cosme Bento das Chagas, Tutor e Imperador da Liberdade Bem-Te-Vi”, Cosme comanda tropas de mais de três mil quilombolas, que estavam instalados no conhecido quilombo em Lagoa Amarela, nas margens do rio Itapecuru. (VIANA; GOMES, 2020, p.6)

Nesse sentido, revoltas com a dos Malês e a Balaiada e as duras repressões que elas tiveram, consagra o medo da branquitude ao homem de “cor”. Tanto que, como registra Moura (1981), na medida em que a Balaiada foi reprimida, a ala conciliadora e pequeno-burguesa que se somava no movimento, durante as reivindicações, aproveitaram-se da massa quilombola, mas sem nunca os considerar ativos politicamente e ao serem retidos, eles fizeram um acordo para se salvarem e permitem que os negros fossem sacrificados e responsabilizados, em sua maioria.

Em consonância, João José Reis traz em sua obra “Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835” (2003), que por a revolta dos Malês ser composta majoritariamente por africanos, de várias etnias, assustou a província baiana, pois mostrava a força e a vívida presença da herança africana resistente, apesar das várias tentativas de apagamento engendradas pela colonização.

Esse medo, conforme aponta Célia Azevedo (2006), permeou e ecoou até mesmo nas discussões sobre o trabalho livre, especialmente no período pós-abolição. Sua origem remonta a um tempo anterior à imigração sancionada, que buscava trazer pessoas brancas para o Brasil, e antecede até mesmo a existência dos quilombos. Esse temor surgiu desde a chegada dos negros ao país, refletindo o receio de que esses indivíduos pudessem se mostrar superiores, mais inteligentes e capazes. Por essa razão, era necessário que fossem acorrentados, submetidos a castigos e levados a viver em condições precárias, de modo a impedir que tivessem a oportunidade de superar os brancos.

Consequentemente, as revoltas que contavam com a presença massiva de negros, especialmente aqueles provenientes de quilombos, representavam uma ameaça à estrutura vigente, gerando o temor de uma ruptura da exploração e

da ascensão dos negros. Além disso, esse medo constante em relação aos negros está intimamente ligado ao haitianismo¹⁵. Consoante Luã Carvalho (2020), existe o receio de que o “homem de cor” vença e rompa sistematicamente com a organização socioeconômica estabelecida, assim como ocorreu no Haiti, onde proclamaram uma revolução e desafiaram os senhores.

Por isso, a trajetória dos quilombos no Brasil é de grande importância, especialmente ao se considerar os quilombos que resistem até os dias atuais. Esses espaços carregam consigo uma disputa histórica, envolvendo narrativas e significações diversas. Assim como existe um debate sobre o significado de quilombo, o conceito de raça e a categoria de nação, também se impõe a reflexão sobre qual identidade se constrói no Brasil e em relação ao seu povo.

Como mencionamos anteriormente, existe uma historiografia que debate a lógica da escravidão, as hierarquias sociais e a identidade do Brasil. Essas narrativas foram predominantemente moldadas por aqueles que contaram a história, especialmente durante o período imperial, financiada pela monarquia, e marcada por apagamentos, silenciamentos e romantizações. Portanto, desenvolver uma historiografia que ilumine a história dos negros, suas ações e suas construções, como fizeram pesquisadores como Florestan Fernandes e Clóvis Moura, reivindica uma narrativa histórica sob uma perspectiva revolucionária, alinhada ao que se defende atualmente no âmbito descolonial.

Correlacionando esta pesquisa com a de Frantz Fanon, “é preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade” (1980, p. 40). Estudar o período imperial é perceber que, mesmo após a independência do Brasil, essa se concretizou para um povo e uma classe específicos, enquanto os demais foram relegados ao esquecimento nas linhas da história. Compreender as revoltas, como a Balaiada e a dos Malês, e os enfrentamentos que ocorreram em relação a elas, é reconhecer que a abolição não se deu por vontade do império e da elite, mas foi resultado de um saturamento

15 As repercussões da insurreição escrava que serviu de estopim para a Revolução no Haiti espalharam-se rapidamente pelo Ocidente. Convém salientar, como bem explanado nos estudos de Michel-Rolph Trouillot (2016), que houve uma tentativa de silenciar os eventos protagonizados por homens e mulheres de cor. Esse silenciamento é também fruto da tentativa das camadas dirigentes de ocultar acontecimentos que lhes poderiam ser prejudiciais. O conhecimento sobre uma insurreição escrava bem-sucedida poderia, e causava, alvoroço entre os setores escravizados de todas as colônias das Índias Ocidentais. O controle das informações circulantes relacionadas à Revolução Haitiana foi rigoroso até pelo menos meados do século XIX (CARVALHO, 2020, p.790).

socioeconômico e de pressões sociopolíticas provenientes de diversas frentes¹⁶, fruto das ações dos escravizados, ex-escravos e quilombos que resistiram durante tantos anos, tanto nas matas quanto nos centros urbanos, em suas tentativas de lutar e permanecer vivos.

A vinda dos negros ao Brasil foi sistematicamente planejada para funcionar como um mecanismo de exploração e opressão racial. Assim, a resistência e a sobrevivência desses indivíduos até os dias de hoje constituem uma afronta revolucionária a um sistema que buscou sua destruição. Valorizar e historicizar a luta quilombola é, além de um reconhecimento ancestral, um enriquecimento social e acadêmico, uma vez que se torna urgente a ampliação de pesquisas “racializadas” e questionadoras. A História, enquanto ciência, deve estar relacionada a “gente”, e “gente” é, por sua natureza, plural.

É importante ressaltar que os negros contribuíram significativamente para a formação do Brasil, influenciando aspectos como a linguagem, a culinária, a moda, a religião, as festividades, a arte e a música. A negritude, portanto, vai além da violência e da resistência; ela também é sinônimo de sutileza, beleza, família e realeza.

Considerações finais

Compreende-se, assim, que a importância de se estudar os quilombos está intrinsecamente ligada à construção da consciência racial, conforme aspira o MNU. Nesse sentido, como destaca o Movimento Negro, os conceitos de quilombo e resistência são fundamentais para a construção de uma revisão crítica da historiografia oficial. Esses conceitos podem ser utilizados para enriquecer as análises teóricas que visam fundamentar uma “nova” História do Brasil, conforme apontado pelo autor Marcos Cardoso (2002).

Quando olhamos para o período imperial, podemos observar as contradições que ocorreram na construção da identidade do Brasil, a qual foi marcada por disputas de narrativas e por um significativo apagamento. É necessário trazer à tona, por meio da historiografia, os debates acerca dessa temática, uma vez que é a escrita da História que guarda os acontecimentos, registra as narrativas e memoriza as significações. Questionar essa historiografia conservadora

16 Como, por exemplo, a exigência dos ingleses.

é fundamental, pois, para a construção de uma consciência racial e de uma consciência histórica verdadeiramente transformadora, é sem dúvida importante colocar em discussão os erros, as controvérsias, os equívocos, mas também os acertos, para que assim avancemos como país e como produtores de pesquisa.

Reforçando, conforme Marcos Cardoso (2002), a verdadeira consciência negra é um futuro com dignidade, que respeita a ancestralidade e reafirma as identidades. Para construir uma história múltipla, é importante, por exemplo, ao se estudar e falar do período imperial, não centralizar a História apenas na monarquia e em suas sucessivas ações, mas ir além, abordando as experiências das pessoas comuns e a História que vem de baixo. Em uma realidade em que os quilombos e comunidades tradicionais continuam a ser perseguidos, lutando diariamente pelo direito a seus territórios, que permanecem ameaçados, é pertinente considerar a afirmação de Antônio Bispo:

Só que hoje, os colonizadores, ao invés de se denominarem Império Ultramarino, denominam a sua organização de Estado Democrático de Direito e não apenas queimam, mas também inundam, implodem, trituram, soterram, reviram com suas máquinas de terraplanagem tudo aquilo que é fundamental para a existência dessas comunidades, ou seja, os nossos territórios e todos os símbolos e significados e significações dos nossos modos de vida (SANTOS, 2015, p.76.)

Em suma, para ressignificar a História, que durante muito tempo foi aliada ao poder vigente e às narrativas dos “grandes homens”, é indubitavelmente importante que a História evidencie seu papel social nas transformações sociais e políticas, assim como a responsabilidade que ela possui na construção da legitimação dos direitos dos quilombos, que têm sido criminalizados e perseguidos desde seu surgimento, por meio de atribuições legais. Hoje, por meio dos meios legais, é urgente a reivindicação dos direitos dos territórios tradicionais, para que possam manter suas terras e preservar suas tradições. Isso visa confrontar o racismo institucionalizado e, na prática, contrabalançar a resistência que a negritude carrega há mais de 500 anos de História no Brasil, de modo que os afro-brasileiros possam viver com dignidade, em igualdade e liberdade.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Elizabeth; PEREIRA, Josenildo; MATEUS, Yuri (orgs.) **Histórias e memórias da Balaiada**. São Luís: Editora UEMA; Porto Alegre: Editora Fi, 2022.
- ABREU, Capistrano. **Capítulos de História Colonial: 1500-1800**. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ASSUNÇÃO, Matthias. Antirracismo no Brasil Império: Raimundo Gomes e a luta pelos direitos do “Povo de Cor” na Balaiada. In: **Histórias e Memórias da Balaiada**. São Luís: Editora UEMA; Porto Alegre: Editora Fi, 2022.
- AZEVEDO, Célia Maria. **Onda Negra, Medo Branco: O negro no imaginário das elites – Século XIX**. São Paulo: Annablume, 2006.
- BARROS, Leonardo. Racismo no Brasil: Teorias Raciais e as Heranças da Escravização no Brasil. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**. Rio Branco, v.5, n.3, p. 49-60, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/6155>. Acesso em 19. de mai. 2024.
- CARDOSO, Fernando. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: O negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Marcos. **O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998**. Belo Horizonte: Mazza, 2002.
- CARVALHO, Luã. As acusações “haitianistas” na racializada sociedade brasileira da primeira metade do Dezenove. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós- Graduação em História da UnB. **Em Tempo de Histórias**. Brasília, n. 37, p. 783,799,2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/30925>. Acesso em 20 mai. 2024.
- DOMINGUES, Petrônio; GOMES, Flávio. Histórias dos Quilombos e Memórias dos Quilombolas no Brasil: revisitando um diálogo ausente na lei 10.639/03. **Revista da ABPN**.v.5, 2013. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/187>. Acesso em 19 mai. de 2024.
- FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora,1980.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**.São Paulo: Contracorrente, 2021.
- FRANÇA, Maria Carolina; SILVA, Luciana Caetano. **A Influência das Teorias do Darwinismo Social e do Criminoso Nato no Crime de Racismo Traticado Contra os Afrodescendentes**. Resumo para Congresso: Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: [https://npd.uem.br/eventos/assets/uploads/files/evt/29/trabalhos/Resumo%20para%20o%20Congresso%20Maria%20Carolina%20e%20Luciana%20Caeta%20no%20\(1\).pdf](https://npd.uem.br/eventos/assets/uploads/files/evt/29/trabalhos/Resumo%20para%20o%20Congresso%20Maria%20Carolina%20e%20Luciana%20Caeta%20no%20(1).pdf). Acesso em 25 de jun. 2024.
- FREITAS, Marcos Cezar.(org.) **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto,

2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**: formação da família burguesa sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

IANNI, Octavio. **Escravidão e Racismo**. São Paulo: Hucitec, 1978.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paula: Brasiliense, 1981.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO. **Quem somos**. Disponível em: [https://mnu.org.br/mnu-2/#:~:text=0%20Movimento%20Negro%20Unificado%20\(MNU,Paulo%20em%20pleno%20regime%20militar](https://mnu.org.br/mnu-2/#:~:text=0%20Movimento%20Negro%20Unificado%20(MNU,Paulo%20em%20pleno%20regime%20militar). Acesso em 20 mai. 2024.

MUNANGA, Kabengele. Negritude Afro-Brasileira: Perspectivas e Dificuldades. **Revista de Antropologia**, vol. 33, pp. 109-117, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41616059>. Acesso em 15 de ago. 2024.

NUNES, Davi. **Banzo**: Um estado de espírito negro. Duque dos Banzos, 2017. Disponível em: <https://ungareia.wordpress.com/2017/12/23/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>. Acesso em 17 de mai. 2024

QUEIROZ, Suely. **Escravidão negra em debate**. In: Historiografia brasileira em perspectiva. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil**: a história do levante dos malês em 1835. Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Antônio. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Universidade de Brasília. Programa Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. CNPq. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, 2015.

SCHWARCZ, Lilia; STARLLING, Heloisa. **Brasil**: Uma biografia. São Paula: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Neusa. **Tornar-se negro**: Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

THOMPSON, Edward. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIANA, Iamara; GOMES, Flávio. **Letramento, escravidão e mocambos**: livros encontrados em um rancho quilombola no Espírito Santo oitocentista. Resgate-Revista Interdisciplinar de Cultura. Campinas, v. 28, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8659369/25739>. Acesso em: 17 mai. 2024.



ESTUDANTES INDÍGENAS NO INSTITUTO FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, CAMPUS AQUIDAUANA: UM ESTUDO DE CASO¹

INDIGENOUS STUDENTS AT THE FEDERAL INSTITUTE OF MATO GROSSO DO SUL, AQUIDUANA CAMPUS: A CASE STUDY

Janete Andrade de Lima²

 <https://orcid.org/0009-0005-1170-2168>

 <http://lattes.cnpq.br/2823173378853480>

Vera Lucia Ferreira Vargas³

 <https://orcid.org/0000-0001-8422-6602>

 <http://lattes.cnpq.br/3469567030641868>

Recebido em: 31 de maio de 2024.

Revisão Final: 06 de março de 2025.

Aprovado em: 07 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21270>

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

2 Mestra em Estudos Culturais pelo PPGCult/CPAQ/UFMS. Pedagoga do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul (IFMS). Membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI). E-mail: janete.lima@ifms.edu.br

3 Possui graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) (1997), mestrado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) (2003) e doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (2011). Atualmente, é professora de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no Campus de Aquidauana e professora do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGCult/UFMS/CPAQ). E-mail: veraterena@gmail.com

RESUMO: Este artigo aborda o ingresso de estudantes indígenas nos cursos de Ensino Médio Integrado de Edificações e Informática do campus de Aquidauana do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, com destaque às questões de permanência e evasão escolar deste público. Secundariamente, considerando o mapeamento da origem destes estudantes, tanto das terras indígenas, quanto dos bairros das cidades de Aquidauana, Anastácio e Miranda, observam-se as dificuldades socioeconômicas e de deslocamentos como percalços importantes enfrentados pelos estudantes indígenas. Por fim, a noção de interculturalidade crítica é abordada com vistas a apontar possibilidades de observação, diálogo e permanência para o aprimoramento das políticas afirmativas no atendimento a este público nos cursos do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Aquidauana. A metodologia escolhida é aquela do estudo de caso, uma investigação em que fenômeno e contexto quase se mimetizam em situações da “vida real” (YIN, 2005).

Palavras-chave: estudantes indígenas, IFMS/Aquidauana, interculturalidade.

ABSTRACT: O This article addresses the entry of indigenous students into the Integrated High School Building and IT courses at the Aquidauana campus of the Federal Institute of Mato Grosso do Sul, with emphasis on the issues of permanence and school dropout for this group. Secondly, considering the mapping of the origin of these students, both from indigenous lands and from neighborhoods in the cities of Aquidauana, Anastácio and Miranda, socioeconomic and travel difficulties are observed as important setbacks faced by indigenous students. Finally, the notion of critical interculturality is approached with a view to suggesting observations, dialogue and permanence to improve affirmative policies in serving this public in courses at the Federal Institute of Mato Grosso do Sul, Aquidauana campus. The methodology chosen is that of the case study, an investigation in which characteristics and context almost mimic “real life” situations (YIN, 2005).

Key words: indigenous students, IFMS Aquidauana, interculturality.

Introdução

*Os povos indígenas não estão no fim da história,
senão no início de um futuro diferente.*
Bartolomeu Meliá

Indígenas brasileiros têm ocupado distintos espaços, incluindo aqueles que, historicamente, o foram apenas por pessoas não indígenas. Os espaços de produção acadêmica integram esses territórios dos quais indígenas e negros foram alijados e, apenas recentemente, ocupados de forma sistemática. Neste artigo buscaremos compreender justamente a presença de estudantes indígenas no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul no município de Aquidauana, localidade que comporta uma população de cerca de nove mil indígenas, em sua maioria do povo Terena.

O processo de educação indígena no Brasil não é recente e, desde a colonização, esteve vinculado à catequese e à disponibilização de mão-de-

obra para as inúmeras atividades laborais na colônia e subsequentemente a ela. A princípio, a educação dos povos indígenas esteve atrelada à Igreja, uma das formas que os colonizadores europeus estabeleceram para tentar garantir a obediência e conduzi-los ao processo de civilização por eles determinado, o qual consistia na manutenção da exploração da mão-de-obra indígena nas colônias espanholas na América.

O fato é que já desde o começo da América, os futuros europeus associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, porque eram raças inferiores. O vasto genocídio dos índios nas primeiras décadas da colonização não foi causado principalmente pela violência da conquista, nem pelas enfermidades que os conquistadores trouxeram em seu corpo, mas porque tais índios foram usados como mão de obra descartável, forçados a trabalhar até morrer (QUIJANO, 2005, p. 120).

Sob essas condições, os europeus conduziram o processo de colonização e imposição de um modelo civilizatório nas Américas. Quijano ainda afirma que, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou, sob sua hegemonia, o domínio de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura e, em especial, do conhecimento e da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 121).

Os que se intitularam colonizadores não consideraram que os povos indígenas, anteriormente e ao longo de suas histórias de contatos com os não indígenas, também produziram alternativas próprias, que foram ignoradas pelos europeus, desqualificando suas ações quando negociaram, se apropriaram, resignificaram, enfrentaram, aliaram-se aos diferentes grupos, de acordo com o que lhes era possível e favorável. Esse processo perdurou por séculos e suas consequências ainda hoje estão presentes em nossa sociedade, configuradas nas mais diferentes formas de preconceitos aos povos indígenas e os povos escravizados oriundos do continente africano.

Porém, assim como os preconceitos e demais estereótipos sobre eles chegaram ao século XXI, as suas lutas e reivindicações por direitos também permaneceram. Não é mais possível ignorá-los completamente, uma vez que estão inseridos em diferentes setores da sociedade, permaneceram e permanecem se identificando como indígenas e sendo reconhecidos como tais. Mato Grosso do Sul tem uma população indígena de cerca de cento e dezesseis mil pessoas, a terceira maior dos estados que compõe o Brasil. Podemos afirmar, assim, que se trata de um território de forte presença indígena no qual, entretanto, essa

parcela da população ainda enfrenta as mazelas de uma estrutura racista na qual permanecem realizando diferentes encontros para a garantia de seus direitos junto ao Estado brasileiro.

No campo educacional, a educação de indígenas esteve atrelada ao próprio processo de colonização, o que lhe legou o seu caráter catequizador e cristianizador. Por outro lado, desde os anos 1970 a educação escolar indígena passou a ser discutida em outros termos e, a partir da Constituição Federal de 1988, apelidada de “Constituição Cidadã”, e das ações dos movimentos indígenas contemporâneos, ela se tornou uma política de Estado. Uma questão distinta, entretanto, é a reflexão sobre a presença de alunos e alunas indígenas nas escolas urbanas, um contexto no qual são, em geral, minoritários e passam a enfrentar outras dificuldades.

Observa-se o crescente número de indígenas que buscam o acesso às escolas fora de suas aldeias, como a busca pela inserção aos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, instituições recentes, criadas a partir da Lei 11.892 de 29 de dezembro de 2008, instituições estas integradas à Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, criadas sobre uma perspectiva de formação integral e com uma proposta de verticalização a partir da educação básica aos cursos de pós-graduação. A Rede Federal trabalha com formação inicial e continuada de educação profissional, ensino técnico integrado ao ensino médio, cursos concomitantes, subsequentes e integrados à educação de jovens e adultos, cursos superiores de licenciatura para formação de professores, tecnólogos e pós-graduação, bem como pesquisa e extensão.

A busca dos indígenas para ingressarem nos Institutos Federais no Brasil pode ser percebida pelos trabalhos que abordam essa temática. Alguns deles, como de Lemos (2015), analisam o sistema de reserva de vagas estabelecido pela Lei n. 12.711/2012 para os povos indígenas nas universidades e nos institutos técnicos federais, no conjunto das políticas afirmativas voltadas para eles diante das reivindicações no movimento indígena brasileiro. As pesquisas de Mülling, (2018) e Mülling, Santos (2019) evidenciam a busca dos Kaingang, no Rio Grande do Sul, para integrarem o Instituto Federal do Grande do Sul/IFRS e no Instituto Federal Farroupilha/IFFAR.

O presente texto tem centralidade na análise corresponde às formas de acesso e permanência dos estudantes indígenas que têm buscado pela Educação Profissional na Rede Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Aquidauana.

Realizamos, inicialmente, o levantamento das matrículas dos estudantes indígenas no campus de Aquidauana, por meio do Questionário Socioeconômico do IFMS, que compõem o banco de dados da instituição. Esse mapeamento apresentou a proximidade dos estudantes indígenas das Terras Indígenas dos municípios vizinhos em relação ao IFMS, Aquidauana, fator a ser considerado para compreendermos as condições de deslocamento e permanência nos cursos do IF.

Portanto, para este estudo utilizamos a metodologia do estudo de caso, definida por Yin (2005) como uma estratégia de pesquisa que se concentra na compreensão profunda de um fenômeno em seu contexto real. Essa abordagem é especialmente valiosa quando o fenômeno não pode ser isolado de seu contexto, o que implica que o estudo deve ser realizado no ambiente natural em que ele ocorre. Os estudos de caso podem ser divididos em três tipos principais: exploratório, descritivo e explicativo. O estudo de caso exploratório é utilizado para identificar questões iniciais e hipóteses, sendo comum no início de uma investigação. Já o estudo descritivo visa descrever um fenômeno ou um contexto de maneira detalhada, permitindo uma visão profunda e abrangente da situação investigada. Por fim, o estudo explicativo busca investigar relações causais entre os fenômenos, estabelecendo explicações sobre o que está acontecendo e por que isso ocorre. No caso em tela, recorreremos à perspectiva do estudo de caso descritivo para compreender as vicissitudes e desafios enfrentadas pelos estudantes indígenas no IFMS, campus de Aquidauana.

A experiência do Campus Aquidauana do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul

Aquidauana é um município com aproximadamente 46.803 mil habitantes (IBGE, 2022) e possui, em seu território, as terras indígenas Limão Verde e a Taunay Ipegue, com a presença majoritariamente Terena. Existem processos de retomada de terras na região e isso tem causado conflitos com produtores rurais. As atividades relacionadas à agropecuária são a base da economia do município. O campus IFMS/Aquidauana é urbano, porém afastado do centro da cidade, o que acaba dificultando o deslocamento dos estudantes; muitos acabam ficando o período integral para poderem aproveitar os atendimentos ofertados pelos docentes como monitorias e projetos, uma vez que os benefícios

proporcionados pela assistência estudantil são importantes para ajudá-los em relação à alimentação e/ou transporte. Para os estudantes indígenas que residem em terras indígenas, o acesso ao Instituto Federal é ainda mais complexo por não haver transporte para o deslocamento das aldeias até a cidade, assim, muitas vezes sentem-se forçados a se mudarem para a cidade, sejam casas de amigos, de parentes ou mesmo alugadas.

São ofertados cursos de Formação Inicial Continuada/FIC; Ensino médio integrado (Edificações e Informática); Educação de Jovens e adultos – PROEJA (técnico em Administração e técnico em Edificações); Subsequentes (Desenho da construção civil, Edificações, Informática e Informática para Internet); EAD; Graduação (Bacharelado em Engenharia Civil, Tecnologia em Redes de Computadores e Tecnologia Sistemas para Internet) Pós-graduação lato sensu – Especialização em Docência para a Educação Profissional, Científica e Tecnológica. Atualmente são cerca de 500 estudantes matriculados nos cursos de Ensino Médio Integrado em Edificações e/ou em Informática.

O ingresso nos cursos de Ensino Médio Integrado ocorre por meio de um exame de seleção, em que o candidato se inscreve pelo próprio site do IFMS. Os campi possuem atendimento para aqueles candidatos que não possuem acesso à internet ou tenham dificuldade em acessar a página para inscrição. Realiza-se uma prova com duração de quatro horas, composta das seguintes áreas: Língua Portuguesa, Matemática e Conhecimentos Gerais. Atualmente o campus de Aquidauana oferta 2 turmas de 40 estudantes para Edificações e 2 turmas de 40 estudantes para Informática e, em concordância com a Lei de cotas nº 12.711, de 2012, são destinados 50% das vagas aos beneficiários de uma das opções de Ação Afirmativa (cotas). Na matrícula, os candidatos beneficiários da ação afirmativa (cotas) para a pessoa indígena deverão apresentar um dos seguintes documentos: Registro Administrativo de Nascimento Indígena – Rani, certidão de nascimento indígena ou declaração de pertencimento à etnia assinada por uma liderança indígena da respectiva etnia (IFMS, 2022).

O IFMS dispõe de uma Política Institucional de Acesso, Permanência e Êxito para todos os estudantes, regulamentada pela Resolução nº 10, de 10 de fevereiro de 2022, que objetiva, principalmente: elevar os índices de permanência e êxito dos estudantes; diagnosticar as principais causas da retenção e evasão para propor ações que reduzam esse índice; buscar as ações realizadas por outros campi e compartilhar com os demais; propor ações educacionais inclusivas

para que reduzam os efeitos das desigualdades sociais e regionais; sugerir intervenções para aumentar a quantidade de estudantes aprovados e propor a interação dos estudantes com as ações de extensão, pesquisa e inovação. Dessa forma, almeja-se o aumento da permanência e êxito, visando ao desenvolvimento integral dos estudantes. Também conta com o Programa de Acompanhamento de Egressos(Pace)para planejar, implementar e orientar ações de acompanhamento e monitoramento dos egressos do IFMS (IFMS, 2018).

Ao trazer esses dados das Políticas de ações afirmativas do IFMS, remetem-nos ao que Pacheco diz sobre Institutos Federais como rede social - essa rede acontece a partir das relações sociais, do contato entre as culturas, à absorção de novos elementos, objetivando sua renovação permanente (Pacheco, 2011, p. 22). A pesquisa científica, dentro do IF, tem uma correlação com a extensão, contribuindo com o convívio social e a construção de uma nova consciência para as populações que foram, ao longo dos anos, marginalizadas.

Por isso, ressaltamos a importância de oferecer, abrir espaços para que ocorram as trocas, as falas, para que de fato aconteça o processo de inclusão desses povos historicamente marginalizados. No processo de inclusão ou exclusão, estão sendo produzidas as identidades sociais, de acordo com o Documento Base da Educação Profissional:

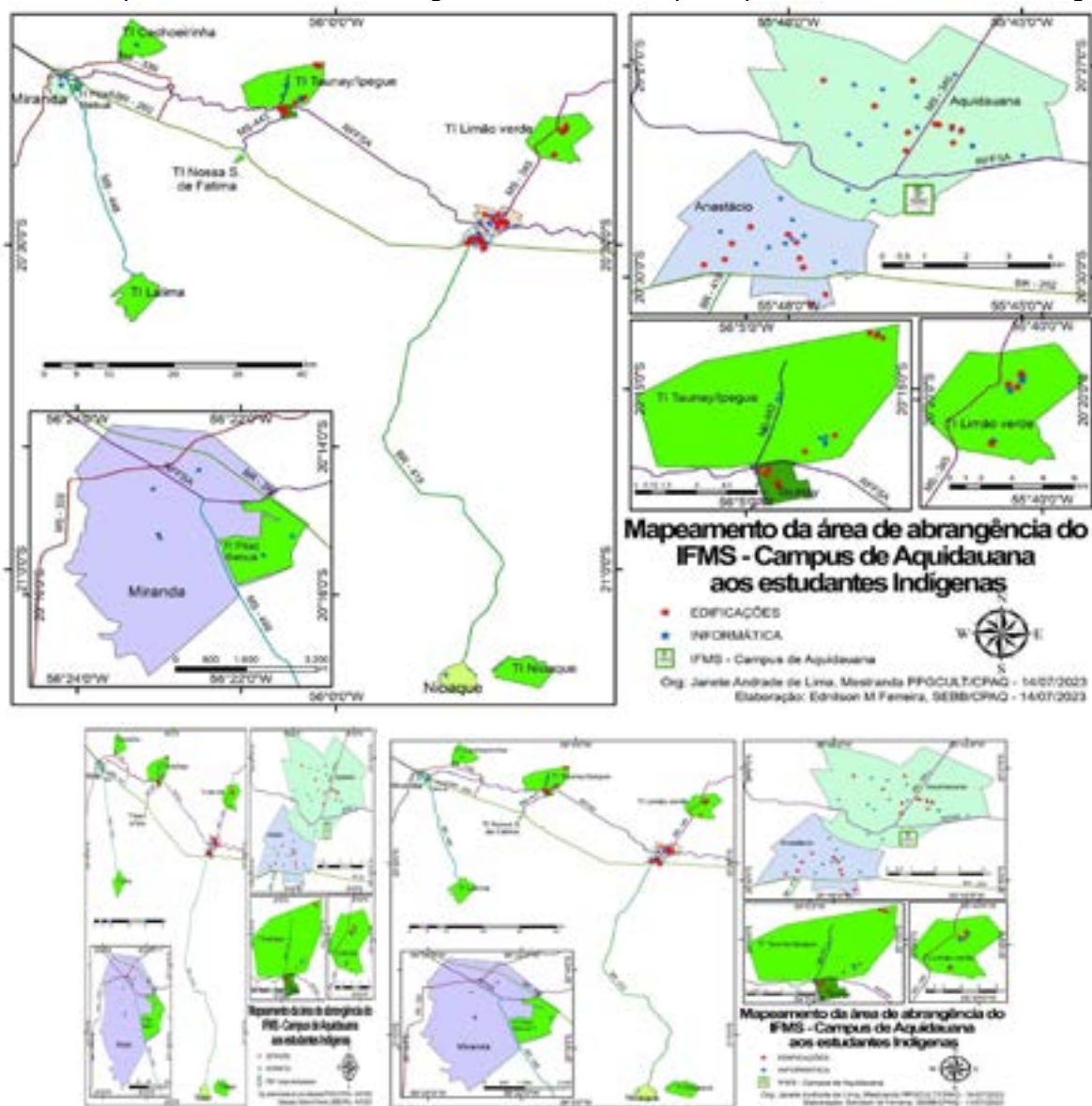
[...] a construção e a atualização de projetos pedagógicos, as condições e o tamanho da oferta dos cursos são aspectos para os quais muito têm a contribuir os movimentos sociais, a exemplo do que se tem reivindicado e avançado no âmbito do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e das comunidades indígenas, que identificam o ensino médio integrado como uma necessidade coerente com sua realidade. (MEC, 2007, p. 32)

Salienta-se que os movimentos sociais são articuladores fundamentais no planejamento e desenvolvimento sobre a educação profissional pelas experiências no campo de atuação. Acreditamos que investir em debates e discussões, incluindo os povos indígenas e suas especificidades, quanto ao próprio processo de aprendizagem, sua cultura e suas lutas se faz necessário para suprir a defasagem de conhecimento sobre os povos indígenas que ainda existe para muitos docentes e para os próprios estudantes não indígenas.

Matrículas dos estudantes indígenas no IFMS - campus Aquidauana (2014 a 2022)

Iniciamos o levantamento dos dados referentes ao ingresso de indígenas no Instituto Federal do Mato Grosso do Sul (IFMS) em virtude da proximidade dessa instituição com os territórios indígenas da região e daqueles que vivem fora de seus territórios, nas cidades, como consta no mapa a seguir:

Figura 1 – Mapeamento da área de abrangência do IFMS - Campus Aquidauana aos estudantes indígenas



Fonte: FERREIRA, Ednilson M., SEBB/CPAQ, 2023.

O mapa apresenta diferentes escalas com vistas a evidenciar: a) a localização das Terras Indígenas e das cidades das quais são oriundos os estudantes indígenas do campus de Aquidauana do IFMS, b) a localização dos estudantes indígenas nas

cidades de Aquidauana e Anastácio (conurbadas).

Com isso, visamos expressar imagetivamente a abrangência do IF, bem como as distâncias percorridas pelos alunos indígenas para estudarem. Ao lado, destacamos especificamente a distância entre Terras Indígenas e cidades circunvizinhas em relação à Aquidauana e, conseqüentemente, ao IFMS.

Como podemos observar no mapa, os estudantes indígenas do IFMS, campus de Aquidauana são oriundos da Terra Indígena Limão Verde, da Terra Indígena Taunay Ipegue, ambas no município de Aquidauana, da aldeia Aldeinha, no município de Anastácio, da Terra Indígena Pílad Rebuá em Miranda, além dos bairros de Anastácio, Aquidauana, Miranda e Nioaque. Para demonstrar, inserimos pontos no mapa considerando o levantamento realizado desde 2014 até 2022.

No curso de Informática encontramos: 1 estudante da Terra Indígena Pílad Rebuá da Aldeia Passarinho; 4 estudantes da Terra Indígena Limão Verde, sendo 2 da Aldeia Limão Verde, 1 da Aldeia Buritizinho, 2 da Aldeia Córrego Seco; 9 estudantes indígenas da Terra Indígena Taunay Ipegue, sendo 3 da Aldeia Bananal, 1 da Aldeia Lagoinha, 4 da Aldeia Água Branca e 1 da Aldeia Colônia Nova; 1 estudante da Aldeia Aldeinha, em Anastácio; 1 estudante no Distrito de Taunay.

No curso de Edificações: 4 estudantes da Terra Indígena Limão Verde, sendo 3 da aldeia Limão Verde e 1 da aldeia Córrego Seco; 6 estudantes indígenas da Terra Indígena Taunay Ipegue, sendo 3 da aldeia Água Branca e 3 da aldeia Colônia Nova; 5 estudantes indígenas do Distrito de Taunay.

Em relação aos estudantes indígenas que vivem na cidade de Anastácio, os bairros e vilas de onde se originam são: Vila Umbelina, Assuí, Centro, Jardim Progresso, Bem-te-Vi, Vila Flor, Jardim Campanário, Jardim Moura, Cristo Rei, Altos da Cidade, Santa Maria e Novo Horizonte. Já aqueles que moram em Aquidauana: Bairro da Serraria, Bairro Alto, Nova Aquidauana, Santa Terezinha, Dona Nenê, São Pedro, Guanandi, Centro, Vila Trindade, Exposição, Cidade Nova, São Francisco. Já aqueles residentes em Miranda, são provenientes de: Jardim Carandá e Baiazinha; no município de Nioaque, do bairro São Miguel.

A maior parte dos bairros citados se encontra nas periferias das cidades, o que implica não apenas em considerar o perfil socioeconômico destes alunos, mas também o próprio deslocamento dentro do município e intermunicipal, haja vista que não há em Anastácio e Aquidauana transporte urbano/interurbano, bem como o deslocamento das cidades de Nioaque e Miranda e das Terras Indígenas.

Para identificação dos estudantes indígenas, tivemos acesso ao Sistema

Acadêmico do IFMS e ao Questionário Socioeconômico (QSE). Com esses recursos, fizemos a busca no sistema por turma para verificarmos a situação de matrícula; posteriormente, fizemos contato com os estudantes com a situação de matrícula “em curso” por telefone. Aqueles, com os quais não obtivemos êxito por esse meio, contactamos pessoalmente no próprio campus do IFMS.

Do levantamento realizado, os dados foram extraídos para a pesquisa do questionário socioeconômico referentes às matrículas de estudantes indígenas nos cursos técnicos de nível médio IFMS/AQ nos anos de 2014 a 2022. Detectamos 81 estudantes que se reconheceram como indígenas.

- No ano de 2014, ingressaram 4 estudantes indígenas no curso de Informática, evadiram 3 e consta 1 como “Integralizado em fase escolar” significando que o estudante não finalizou qualquer outro requisito de integralização do curso previsto no respectivo Projeto Pedagógico (IFMS, 2019); ou seja, concluiu todas as disciplinas, mas não realizou o estágio obrigatório ou o TCC.
- Em 2015, ingressaram 2 no curso de Informática e 1 no curso de Edificações, dos quais 1 evadiu do curso de Informática e os outros 2 se tornaram egressos.
- No ano de 2016, ingressaram 8 na Informática e 1 na Edificações; somente 2 concluíram o curso de Informática, o restante evadiu.
- Em 2017, ingressaram 4 estudantes indígenas na Informática, apenas 1 concluiu.
- No ano de 2018, ingressaram 6 estudantes indígenas na Informática e 8 na Edificações, concluintes em Informática 4 e em Edificações, 2.
- Em 2019, entraram 5 em Informática e 7 em Edificações; desses estudantes indígenas, 3 de Informática e 2 de Edificações concluíram.
- Em 2020, ingressaram em Informática 9 estudantes indígenas e 9 em Edificações; estavam em curso 6 de Informática e 7 de Edificações.
- Em 2021, ingressaram 4 em Informática e 2 em Edificações; evadiram 2 de Informática.
- Em 2022, ingressaram 6 em Informática e 5 em Edificações, evadindo 1 de Informática e 1 de Edificações.

Os estudantes que constam no ano de 2020 na situação “em curso”, apenas pagando dependência em unidades curriculares, apenas um está na situação “trancado”, sete destes são aldeados e dos que constam nos anos de 2021 e 2022, apenas 1 estudante não possui dependência em unidade curricular.

Dos estudantes que evadiram, desde o ano de 2014, doze eram aldeados; portanto, dos estudantes que permanecem em curso, apenas 11 são aldeados, os outros 16 residem na zona urbana da cidade de Aquidauana. As aldeias atendidas são: Limão Verde, Colônia Nova, Água Branca e o distrito de Taunay, todas localizadas no município de Aquidauana e aldeia Cachoeirinha no município de Miranda.

Até a data do levantamento da pesquisa, no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Aquidauana, havia, em média, 500 estudantes matriculados nos cursos do Ensino Médio Integrado. Verificamos que, entre eles, estavam 27 estudantes indígenas “em curso”, ou seja, matriculados nos cursos de Ensino Médio Integrado de Edificações e Informática.

A presença dos estudantes indígenas na Rede Federal de Educação Profissional é recente devido à expansão dos Institutos Federais e à implementação da lei nº 12.711, de 2012. Instaurada a referida Lei, os Institutos Federais iniciam os editais de ingresso por cotas para estudantes pretos, pardos e indígenas; consequentemente, no processo seletivo de 2013, adota-se a referida lei. Convém observar que a presença dos estudantes indígenas no campus de Aquidauana existe desde a sua implantação, em 2010; porém, o registro do questionário socioeconômico (QSE) não era obrigatório, como bem destaca Garcia (2021),

O Sistema do Questionário Socioeconômico do IFMS (QSE/IFMS) foi criado em 2014. Nos primeiros anos de implantação do sistema, os estudantes eram convidados a preencher o questionário durante o período letivo. O convite era realizado pelas assistentes sociais do IFMS, que dependiam da colaboração dos professores em ceder pelo menos uma hora-aula, por turma, para orientação e acompanhamento dos estudantes no preenchimento do QSE. A partir de 2018, as matrículas foram vinculadas à condição obrigatória do preenchimento do Questionário Socioeconômico, sendo assim, a ação tornou-se mais efetiva, ampliando o número de questionários respondidos. (GARCIA, 2021, p.128)

Conseguimos os registros a partir do ano de 2014, ano em que o questionário socioeconômico passou a ser adotado no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul; no entanto, o seu preenchimento tornou-se obrigatório apenas a partir de 2018. Importante lembrarmos que o ano de ingresso dos alunos regulares nos cursos

técnicos integrados de ensino médio, cuja duração era de 3 anos e meio, ocorreu em 2011.

A presença de estudantes indígenas no campus Aquidauana

Entendemos que o ambiente escolar é um dos vários locais de representação e formação dos sujeitos; portanto, faz-se necessária a compreensão desse espaço como lugar de diferentes pessoas, com seus costumes e culturas diferenciadas uns dos outros. Assim, Walsh (2005) afirma que, por ser a educação a base da formação humana e também instrumento para prosseguimento, desenvolvimento, crescimento e libertação da sociedade, é um dos contextos mais importantes para desenvolver e promover a interculturalidade.

A interculturalidade por sua vez, busca entender como os povos, em contato com outros, conseguem se apropriar de um espaço pluricultural e como cada povo vai absorver de maneira diferente esse contato. Para Baniwa (2011),

(...) a interculturalidade pressupõe compreender e considerar os povos indígenas como referências sociopolíticas com certa autonomia e flexibilidade, enquanto sujeitos coletivos de direitos e civilizações milenares que não são nem melhores nem piores que as demais civilizações humanas. São apenas diferentes. (Baniwa, 2011, p. 209)

Por outro lado, o conceito de interculturalidade crítica, sustentado por Walsh (2005), surgiu a partir das próprias demandas indicadas pelos movimentos indígenas e afrodescendentes, diferindo-se do multiculturalismo neoliberal e da interculturalidade funcional. A interculturalidade não é apenas o contato entre culturas, mas é também uma reciprocidade em condições de igualdade e precisa ser percebida como um percurso permanente de comunicação, relacionamento e aprendizado entre grupos e conhecimentos diferentes, com o objetivo de estimular e construir o respectivo respeito acima das diferenças culturais e sociais. É preciso pensar a interculturalidade a partir de um projeto contra hegemônico, havendo a possibilidade de diálogo entre todas as culturas visando à construção de uma sociedade diferente, uma sociedade outra.

Torna-se relevante ainda considerar a percepção indígena sobre a interculturalidade, conforme aponta Baniwa (2011):

na perspectiva das comunidades indígenas, a escola indígena intercultural deve ajudar na compreensão da lógica de pensamento e funcionamento da sociedade moderna envolvente. Isso porque os povos indígenas entendem que a sua derrota parcial no processo colonial foi resultado fundamentalmente pelo não conhecimento dos *modus operandi* dos conquistadores. Assim, para a defesa de suas culturas, de seus conhecimentos e de seus direitos na atualidade os povos indígenas necessitam dominar ao máximo possível os *modus operandi* dos colonizadores. Assim, dominar os conhecimentos dos brancos (Baniwa, 2011, p. 13)

Pensando neste espaço pluricultural, podemos trazer à discussão o novo modelo de Educação Profissional que se difere do que foi a Localização de trabalhadores do SPI que tinha, como único intuito, a formação de mão de obra. O novo formato de Educação Profissional visa a uma formação de indivíduos em que eles sejam protagonistas de transformações, por meio dos pilares ensino, pesquisa e extensão, no meio em que estão inseridos.

Amado (2017) esclarece que, para o pesquisador indígena, a única razão pela qual sai da aldeia para ingressar na Academia é apropriar-se dos conhecimentos científicos e, de alguma forma, usá-los em favor do seu povo. Há também o resgate de sua história de vida na qual se faz uma aliança entre a ciência e o conhecimento tradicional para obter um reconhecimento de direitos, principalmente o direito aos territórios ocupados.

Os estudantes que buscam se matricular no IFMS relatam que a saída da aldeia ocorre pelo direito ao ensino de qualidade disponibilizado, oferecendo oportunidade de uma melhor formação para o ingresso nas universidades ou aquisição de uma formação técnica. Com a implantação e interiorização dos Institutos Federais, ficou mais acessível para que os estudantes indígenas pudessem optar (ou terem a opção) pela preferência de cursos técnicos.

Conforme Mülling (2018, p. 49), “Essa busca pela escolarização e tecnologia distingue-se de um discurso pelo desenvolvimentismo, à medida que afirma o interesse em instrumentalizar-se para manter as condições de autonomia de seus processos próprios de existência [...]”. Por essa razão, os indígenas não querem trocar ou mudar seus costumes, mas incluir a tecnologia ocidental aos seus modos de sobrevivência, “incorporá-la como meio de expansão das possibilidades de sobrevivência”. (Mülling, 2018, p. 49)

Embora as bases conceituais da Educação Profissional e Tecnológica do século XXI tenham superado os limites do tecnicismo, exibindo um novo cenário como de formação unilateral e politécnica como recurso para uma educação plural e cidadã, não podemos esquecer que, no Brasil, as instituições escolares foram construídas sob um viés colonialista. (Estevão, 2021)

Walsh (2005) expõe que, para ocorrer um embate nos estudantes e na sociedade, a interculturalidade deve partir da própria experiência dos estudantes com sua realidade sociocultural, incluindo-se os conflitos sociais e culturais que sofrem. desenvolvendo conhecimentos das diversas identidades, assumindo

compromisso de construir uma relação amigável com essas diversidades.

Pensando nessa realidade sociocultural em que os estudantes vivem e em suas experiências dentro do campus, realizamos um questionário com o objetivo de entendermos quais sujeitos mobilizadores para o ingresso no campus, a escolha do curso, utiliza dos recursos que existem no IF, tanto financeiro quanto pedagógico para seu desempenho escolar. Dos 27 estudantes “em curso”, dos dois cursos de Ensino Médio Integrado - Edificações e Informática, apenas 9 aceitaram participar. Quando questionados sobre o motivo pelo qual escolheram o IFMS, eles mencionam a qualidade de ensino, a melhor infraestrutura dentre as escolas da região e sobre o sonho de estudar no IF. Observa-se que não foi uma escolha feita aleatoriamente, buscaram a instituição porque acreditaram que seria o melhor para eles em questão de qualidade do ensino, em busca de novos aprendizados; não citam se para essa escolha houve influência dos pais ou de colegas das comunidades que já tiveram experiência em estudar no IFMS.

Considerações finais

Considerando as dificuldades e desafios encontrados pelos estudantes indígenas nos cursos de Ensino Médio Integrado de Edificações e Informática do campus de Aquidauana do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, torna-se evidente que a implementação de uma educação a perspectiva da interculturalidade crítica proposta por Walsh (2005) necessita estar alinhada ao acompanhamento das políticas públicas de ação afirmativa para a superação das desigualdades e a promoção da equidade.

Foram colhidos dados dos vinte e sete estudantes indígenas matriculados no IFMS, campus Aquidauana, e consideradas as assertivas dos nove estudantes que responderam ao questionário e destacaram a ausência de transporte, questões relativas à moradia e à alimentação, como algumas das dificuldades para acessarem e permanecerem no IFMS. Por tais razões, comumente não conseguem participar das atividades que são oferecidas no contraturno, relembrando que o campus do IFMS fica distante do centro de uma cidade na qual não há transporte coletivo.

A problemática da moradia também se configura como fator determinante para a permanência ou a evasão dos estudantes do campus, uma vez que esses

estudantes se deslocam de suas comunidades e aldeias para a cidade, espaço no qual passa a viver em condições por vezes precárias e distante do suporte de famílias e amigos. Os estudantes indígenas que moram nas aldeias possuem um ônibus que os trazem no período vespertino e, aqueles que moram na cidade, têm transporte disponibilizado pela prefeitura, mas que circula apenas em um período. Os estudantes matriculados no período da manhã vêm para a cidade morar com parentes ou alugam quitinetes e, para isso, precisam arcar com as despesas de aluguel, água, luz e outros gastos. Muitas vezes, assumem todas as despesas, mesmo sem condições financeiras para isso, já que a família, comumente, não possui recursos para mantê-los na cidade. Esse quadro não retrata a realidade de todos os estudantes indígenas, mas sim, da maioria deles.

Foi possível identificar as terras indígenas das quais são oriundos os estudantes indígenas, assim como os bairros onde moram nas cidades de Aquidauana, Anastácio, Miranda e Nioaque. Embora saiam de suas aldeias para estudarem, essa realidade nem sempre se concretiza, devido à falta de condições financeiras para se manterem nas cidades e no IFMS.

Verificamos essas e outras dificuldades nos diálogos com os estudantes, o que se torna empecilho para a permanência sua na instituição. Faz-se necessário um acolhimento e acompanhamento mais próximo dos estudantes indígenas, estabelecer políticas de acesso e de permanência deles na instituição, assim como proporcionar condições (ainda que seja em forma de curso de aprimoramento) aos funcionários que atendem esses estudantes, para que promovam adequadamente ações de acompanhamento das políticas que permitam a efetiva permanência desses estudantes no IFMS, campus de Aquidauana.

Referências

AMADO, Luiz Henrique Eloy. **Despertar do Povo Terena para os seus Direitos: MOVIMENTO INDÍGENA E CONFRONTO POLÍTICO EM MATO GROSSO DO SUL**. Dourados/MS: Movimentação, 2017. v. 4, nº. 6, p. 83-104.

BANIWA, Gersem. **O Índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006. p. 150-151

BANIWA, Gersem. **Educação para Manejo e Domesticação do Mundo**: entre a escola ideal e a escola real – Dilemas da Educação Indígena do Alto Rio Negro. Tese de Doutorado apresentada

ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, 2011. p. 209.

GARCIA, Débora R. N. de Souza. **Evasão no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS): o curso superior de Tecnologia em Sistemas para Internet**. 2021.

IBGE. **Censo 2022 – Panorama**. Disponível em <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em 1º mar. 2025.

IFMS. **Programa Acompanhamento de Egressos do IFMS**. 2018. Disponível em <https://www.ifms.edu.br/centrais-de-conteudo/documentos-institucionais/programas/anexo-059-2018-aprova-programa-de-acompanhamento-de-egressos-do-ifms.pdf>. Acesso em 1º mar. 2025.

IFMS. **Regulamento de Ações Afirmativas para o Ingresso de Candidatos Optantes pela Reserva de Vagas nos Cursos de Ensino Médio e Graduação no IFMS**. 2022. Disponível em <https://www.ifms.edu.br/centrais-de-conteudo/documentos-institucionais/regulamentos/regulamento-de-acoes-afirmativas-para-o-ingresso-de-candidatos-optantes-pela-reserva-de-vagas-nos-cursos-de-ensino-medio-e-graduacao-no-ifms/view>. Acesso em 1º mar. 2025.

LEMOS, Isabele Batista. **Povos indígenas e ações afirmativas: aspectos sobre a implementação da Lei n. 12.711/20 pelas instituições de ensino federais**. Quaestio Iuris, vol. 8, nº. 3, Rio de Janeiro, 2015. pp. 1369-1392.

LIMA, Janete Andrade de. **A presença de estudantes indígenas no IFMS/ campus de Aquidauana**. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) UFMS, Aquidauana. 2023.

MEC. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. **Educação Profissional Técnica de Nível Médio Integrada ao Ensino Médio**. 2007. Disponível em http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/documento_base.pdf. Acesso em 1º mar. 2025.

MELIÁ, Bartolomeu. Prefácio - memória, história e futuro dos povos indígenas In: CHAMORRO, Graciela & COMBÈS, Isabelle (org.). **Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais**. Dourados: Ed. UFGD, 2015.

MÜLLING, Juliana da Cruz. **Educação Profissional com Indígenas: possibilidades de corazonar e melhor viver**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

MÜLLING, Juliana da Cruz. SANTOS. Simone Valdete dos. A presença de estudantes indígenas na educação profissional e tecnológica. **Educação**, v. 42, n.3, p. 475-485, set.-dez. 2019. Disponível: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/33245>. Acesso em 23 de maio de 2024.

PACHECO, Eliezer. (Org.). **Institutos Federais: uma revolução na educação profissional e tecnológica**. Brasília, 2011, São Paulo, 2011. Editora Moderna.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do poder: eurocentrismo e América Latina**. ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

WALSH, Catherine. **La interculturalidad en la Educación**. Ministerio de Educación, Perú, 2005.



QUALIDADE PARA QUEM? NEOLIBERALISMO E A CONSTRUÇÃO DA RETÓRICA SOBRE A QUALIDADE DA EDUCAÇÃO BÁSICA

QUALITY FOR WHOM? NEOLIBERALISM AND THE CONSTRUCTION OF RHETORIC ON THE QUALITY OF BASIC EDUCATION

Carmem Lúcia Sussel Mariano¹

 <https://orcid.org/0000-0003-4301-0869>

 <http://lattes.cnpq.br/6604877443132931>

Aguinaldo Rodrigues Gomes²

 <https://orcid.org/0000-0002-2398-8088>

 <http://lattes.cnpq.br/3408519048864585>

Recebido em: 15 de janeiro de 2025.

Revisão final: 10 de março de 2025.

Aprovado em: 16 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22648>

RESUMO: O artigo, a partir de levantamento bibliográfico, problematiza a noção de qualidade da educação que vem sendo amplamente difundida nas reformas educacionais de caráter neoliberal a partir da década de 1990. Conclui-se que a bandeira da “educação de qualidade para todos” foi uma das portas de entrada para a emergência da racionalidade empresarial no âmbito da educação pública e tem operado para a destruição da educação básica em sua dimensão pública e democrática.

ABSTRACT: The article, based on a bibliographical survey, problematizes the notion of educational quality that has been widely disseminated in neoliberal educational reforms since the 1990s. It concludes that the banner of “quality education for all” was one of the gateways to the emergence of entrepreneurial rationality in public education and has operated to destroy basic education in its public and democratic dimension.

Palavras-chave: reforma empresarial da educação, empresariamento da educação, neoliberalismo escolar, direito à educação.

Key words: business reform of education, businessization of education, discourses on the quality of education, school neoliberalism, right to education.

1 Doutora em Psicologia Social pela PUC/São Paulo. Professora na Universidade Federal de Rondonópolis no curso de Psicologia e no Programa de Pós-Graduação em Educação. Pós-doutorado em Estudos Culturais pela UFMS. É co-líder do grupo de pesquisa Infância, Juventude e Cultura Contemporânea (UFMT). E-mail: sussel@uol.com.br

2 Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGcult)/UFMS e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Rondonópolis (PPGEdu/UFMT). E-mail: aguinaldorod@gmail.com

Introdução

Neste artigo, discutimos o avanço das reformas educacionais neoliberais a partir da década de 1990, que introduziram a qualidade da educação como um argumento mobilizador para intervir nas escolas. A metodologia adotada com base no estudo de Gomes e Monteiro (2023) é de caráter qualitativo e bibliográfico, com ênfase na análise crítica da noção de qualidade da educação em contextos influenciados pelo neoliberalismo. O levantamento foi conduzido por meio de uma revisão de literatura, utilizando a plataforma Google Scholar, que oferece acesso a uma ampla base de dados, incluindo periódicos acadêmicos, teses, dissertações, conferências e outras fontes relevantes para o tema. A seleção dos trabalhos seguiu critérios específicos de relevância, com o uso de palavras-chave como “educação neoliberal na lógica do mercado” e “atendimento educação neoliberal na lógica do mercado”. Inicialmente, essas palavras-chave geraram muitos resultados, mas os autores restringiram a busca para identificar as publicações mais pertinentes ao tema central do estudo, especialmente aquelas que abordam a relação entre a educação neoliberal e a noção de qualidade educacional. O critério de inclusão também levou em consideração a relevância das publicações para o contexto brasileiro, descartando fontes que não estivessem alinhadas com as problemáticas locais ou que estivessem em idiomas distintos do português. Durante a análise, foi realizada uma abordagem crítica, especialmente sobre os textos que discutem a “crise educacional” e as soluções propostas dentro da lógica neoliberal.

É importante destacar que a mineração de dados, embora não seja um processo trivial, foi uma habilidade fundamental no levantamento e análise dos padrões encontrados nas publicações selecionadas. A mineração de dados consiste na habilidade de identificar padrões válidos, novos, potencialmente úteis e compreensíveis nos dados. Isso envolveu o uso de métodos estatísticos, ferramentas de visualização e técnicas de inteligência artificial para identificar tendências e padrões na literatura revisada.

Os autores identificaram um tripé discursivo recorrente na literatura analisada, composto por: (a) a naturalização da lógica mercantil e empresarial na política educacional, (b) a vinculação da qualidade da educação ao desempenho dos estudantes em testes padronizados de larga escala, e (c) a defesa da privatização da educação, com a proposição de parcerias público-privadas como

soluções mais eficazes.

Testemunhamos o avanço de movimentos em torno de reformas educacionais orientadas por políticas neoliberais, mais intensamente a partir da década de 1990, que vêm forjando um novo léxico para a abordagem das questões sociais e que têm alocado na problemática da *qualidade da educação* um mote mobilizador para intervir na escola (Mordente, 2023; Freitas, 2018; Gentili 2016; Silva, 2015; Enguita, 2015). Bandeiras como a “educação de qualidade para todos”, “primeiro o básico”, “direitos de aprendizagem” são empregadas por tais movimentos como promessa de acesso de todas as crianças e jovens à cidadania e à igualdade social, subsidiando, inclusive, as “bases nacionais comuns curriculares” que emergem no interior de um *movimento global de reforma da educação* (Silva, 2023; Costa, 2020; Freitas, 2018, 2016, 2012; Costola; Borghi, 2018).

Afinal, quem discordaria que é preciso melhorar a qualidade da educação básica? Quem não se mobilizaria na defesa de “educação de qualidade para todos”? Quem divergiria que “os direitos da criança têm que vir primeiro”? Não se trata de questionar que a qualidade da educação deve ser uma meta educacional, mas sim buscar entender a partir de quais perspectivas e quais interesses emerge a problemática da qualidade da educação.

Por exemplo, no cenário brasileiro, o modelo educacional da cidade de Sobral, no Ceará, é amplamente considerado como um caso evidente de gestão educacional e de qualidade de educação devido aos seus expressivos resultados no IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica). Cabe lembrar que o prestígio angariado pelo “Modelo Sobral” rendeu a Camilo Santana, ex-governador do Ceará, o posto de Ministro da Educação em 2023.

Segundo Giuliana Mordente (2023, p. 72), o “Modelo Sobral” é reconhecido “pelas parcerias em suas políticas educacionais com organizações empresariais, principalmente no que diz respeito à formação de professores e à produção de materiais. O foco da educação sobralense se concentra em avaliações externas e no treinamento para testes”. Tal modelo é visto com grande entusiasmo pelo Banco Mundial, conforme expresso em matéria no Word Bank Blogs, de 2020, sob o título: “Não há mágica: a fórmula para o sucesso do Ceará e de Sobral para reduzir a pobreza de aprendizagem”³, a qual dissemina o “Modelo Sobral” como

3 <https://blogs.worldbank.org/pt/education/nao-ha-magica-formula-para-o-sucesso-do-ceara-e-de-sobral-para-reduzir-pobreza-de>

uma “receita” óbvia para atingir uma educação de qualidade no país e no mundo e que possuiu “um sistema robusto e confiável de monitoramento e avaliação”⁴.

O “Modelo Sobral” e a rede de forças que o sustentam, da qual o Banco Mundial faz parte, fornecem pistas sobre um “fundo discursivo comum” (Lahire, 2005) composto por chavões reproduzidos pelos mais diversos setores, desde a mídia, organismos internacionais, organizações não governamentais, academia, empresários, famílias, governos, que apelam por uma “educação de qualidade para todos”. Conforme sugere Lahire (2005), é necessário “desevidenciar” discursos não problematizados e, neste artigo, a partir de levantamento bibliográfico, analisamos a emergência de uma retórica específica sobre a problemática da *qualidade da educação* básica e as mobilizações discursivo-ideológicas nela envolvidas.

Para tanto, o artigo está organizado em três partes, além desta introdução. Na primeira parte, são trazidas as mobilizações de sentido operadas em torno da questão da *qualidade da educação* que buscaram impor a presença de valores e práticas da lógica mercantil e empresarial no campo da política educacional. Na segunda parte, é discutido sobre a difusão da noção de qualidade da educação atrelada à mensuração e comparação de resultados educacionais que gera a atribuição dos testes padronizados de larga escala como o principal indicador de qualidade, além atuar para a responsabilização individual dos estudantes, dos professores e da unidade escolar. Na terceira parte, é abordado sobre a retórica da qualidade da educação como um dispositivo para a privatização da educação, abrindo caminho para as parcerias com grupos empresariais e com organizações do terceiro setor, induzindo ao afastamento do poder público da gestão da educação.

4 Segundo Giuliana Mordente (2023, p. 72), “como o IDEB é considerado o maior índice de qualidade da educação pública, a manipulação de seus resultados e informações tem sido praticada de modo a se obter vantagens políticas e eleitorais. Em 2015, a aprovação de Sobral correspondeu a reprovações zero, o que seria algo impossível”.

Neoliberalismo escolar e a emergência da retórica da qualidade na educação como um critério mercantil

Para além da esfera econômica, política e jurídica, o processo de construção da hegemonia do neoliberalismo se dá por uma série de estratégias culturais, de produção e manipulação de sentidos na vida cotidiana, se configurando, como uma racionalidade do capital transformada em lei social geral (Fisher, 2020; Laval, 2019; Gentili, 2016). Tal racionalidade é uma forma de governabilidade que atua em todas as esferas da vida social e diversas dimensões da vida são reduzidas a valores mercantis e sujeitadas à lógica de valorização do capital, responsabilidade individual e empreendedorismo, de modo que “a liberdade individual e empresarial, a propriedade privada e a competição se apresentam como princípios organizadores da sociedade”, produzindo uma “modulação subjetiva” orientada para processos de individualização, busca pelo sucesso individual, produtividade, competitividade e consumo (Mordente, 2023, p. 24).

O neoliberalismo, em sua pretensão hegemônica e totalizante, atua por meio de vários dispositivos, sendo o plano discursivo, ou seja, a dimensão simbólica da vida social, uma das estratégias para a produção e manutenção de uma dinâmica cultural favorável ao capitalismo e seus valores. Por meio de estratégias de construção simbólica, o que está em jogo é a naturalização do capitalismo como a única realidade possível, processo que Mark Fisher (2020) nominou de “realismo capitalista”, assentado no estabelecimento de categorias, noções e termos próprios (Silva, 1994). Evidentemente, o neoliberalismo depende amplamente da ideologia, aqui entendida na acepção crítica do termo, tal qual a conceituação de John Thompson (2011), como o sentido a serviço da dominação.

No plano discursivo-ideológico o neoliberalismo vai atuando incisivamente na dinâmica cultural e consegue naturalizar o que deveria ser visto como contradição, tal como a construção do consenso chave de que todas as instâncias e instituições da vida humana devem ser tratadas como empresas, fenômeno que Mark Fisher (2020, p. 34) nominou de *ontologia empresarial*: “ao longo dos últimos trinta anos, o realismo capitalista implantou com sucesso uma ‘ontologia empresarial’ na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deve ser administrado como uma empresa”. Foi se tornando consensual que processos gerencialistas, próprios do mundo da produção e mercantilização,

não só podem como devem ser aplicados ao mundo da educação. Não por acaso, num movimento quase uníssono, assistimos a um conjunto de movimentações político-pedagógicas, mais intensamente a partir dos anos 1990, orientadas por organismos internacionais e bancos de financiamento, que apelam por reformas no campo educacional cuja mobilização discursivo-ideológica busca impor a presença de valores e práticas da lógica empresarial no campo da política educacional.

Nesse movimento, tem sido identificada uma retórica específica produzida pelo pensamento neoliberal para o campo educacional e para as “questões sociais”, na qual são elaborados uma série de diagnósticos sobre a chamada crise educacional, seguidos de propostas (cartilhas), para orientar uma densa reforma do sistema escolar nas sociedades contemporâneas (Silva, 2015; Gentili, 2015; Freitas, 2018. Laval, 2019; Santos; Nagase; Costa, 2022; Mordente, 2023).

Uma dessas retóricas foi erigida em torno da questão da *qualidade da educação* básica. Na visão neoliberal, o sistema público de ensino enfrentaria uma profunda crise de eficiência, eficácia e produtividade, enquadrada como decorrente do processo de expansão desordenada do sistema educacional durante a segunda metade do século passado. O modo acelerado como ocorreu expansão, sem uma distribuição eficiente dos serviços oferecidos, teria gerado “fundamentalmente uma *crise de qualidade* decorrente da improdutividade que caracteriza as práticas pedagógicas e a gestão administrativa da grande maioria dos estabelecimentos escolares” (Gentili, 1996, p. 13, grifo nosso).

Dessa perspectiva, a baixa qualidade educacional seria decorrente de uma *crise gerencial*, ou seja, da suposta ineficiência da escola somada à incompetência dos professores, fazendo coro ao ideário neoliberal de que o Estado é estruturalmente ineficiente. A partir deste diagnóstico, foi construído um argumento retórico pelas tecnocracias neoliberais, conforme sintetizado por Pablo Gentili (1996, p. 13):

[...] atualmente, inclusive nos países mais pobres, não faltam escolas, faltam escolas melhores; não faltam professores, faltam professores mais qualificados; não faltam recursos para financiar as políticas educacionais, ao contrário, falta uma melhor distribuição dos recursos existentes.

Enfim, um discurso que desloca o olhar da questão do financiamento do ensino público e apela para uma *crise de qualidade* da educação causada unicamente pela má administração do sistema público, por uma incompetência gerencial, cujo remédio, na visão neoliberal, seria a introdução no sistema educacional de mecanismos que regulem a eficiência, a produtividade e a eficácia, ou seja, que façam gestão na *qualidade* dos serviços educacionais. Afinal, nessa lógica, “se os sistemas de *Total Quality Control* (TQC) têm demonstrado um êxito comprovado no mundo dos negócios, deverão produzir os mesmos efeitos produtivos no campo educacional” (Gentili, 1996, p. 09, grifos no original).

É nesse enquadramento de crise educacional que, conforme aponta Enguita (2015), a questão da *qualidade da educação* emerge como um mote, uma palavra de ordem mobilizadora para pensar a escola, angariando uma centralidade, a ponto de substituir a problemática da igualdade e da igualdade de oportunidades que eram, até então, as principais bandeiras da área.

O conceito de *qualidade* que passa a então ser adotado no campo educacional veio emprestado, transposto do mundo da produção empresarial. Para evidenciar a quão disparatada é essa transposição, Gentili (2015) sistematizou as dimensões que definem os critérios de qualidade no mundo da produção de mercadorias, as quais seguem descritas de modo sintético:

- a) a qualidade é um tema clássico do mundo empresarial, com destaque para a noção tayloriana de “inspeção”, que prenunciava o que posteriormente seria denominado “controle de qualidade”;
- b) a qualidade emerge como uma nova estratégia competitiva ante um mercado cada vez mais diversificado e diferenciado;
- c) a qualidade é um elemento que contribui para otimizar a acumulação de capital, compondo a trilogia qualidade-produtividade-rentabilidade;
- d) a busca da qualidade supõe uma organização do processo produtivo que conduz a um tipo específico de controle, pautado no disciplinamento dos operários;
- e) a qualidade é mensurável e tem um custo, ou seja, para que a qualidade seja reconhecida no mundo dos negócios, esta deve ser mensurável e quantificável, sendo as normas internacionais de qualidade o exemplo da função simbólica que

os prêmios de qualidade vêm, de modo crescente, sendo difundidos.

Atendendo a uma lógica de submissão à ontologia empresarial, estas dimensões que demarcam os *critérios de qualidade* no mundo dos negócios foram transpostas, sem mediações, para a área educacional, assumindo majoritariamente os conteúdos que este debate possui no campo produtivo-empresarial (Gentili, 2015).

Numa dimensão política, Gentili assinala que esta transposição foi possível por duas questões: a) na América Latina o *discurso da qualidade* no campo educacional emergiu, no final da década de 1980, como contraposição ao discurso da democratização do ensino; b) esse silenciamento do discurso da democratização no campo educacional abriu caminho para a lógica produtivo-eficientista que foram tomando os discursos sobre qualidade da educação. Portanto, no âmbito das relações de poder e dominação, esta nova retórica sobre a qualidade da educação não se reduz a uma disputa terminológica, estando a serviço de uma ordem conservadora das desigualdades sociais (Gentili, 2015). Desse modo,

[...] para ser possível a mercantilização do conceito de qualidade foi necessário – primeiro – eliminar da agenda política as demandas democratizadoras que em seguida aos períodos pós-ditatoriais começaram a generalizar-se na região [...]. Uma vez “eliminado” o problema da democratização, pode instalar-se o discurso hegemônico da qualidade. Este encontrou um cenário arrasado onde seu conteúdo antidemocrático, implícito em sua concepção mercantil, não sofreu maiores resistências. A retórica da qualidade se impôs rapidamente como senso comum nas burocracias, entre os intelectuais e – mais dramaticamente – em um número nada desprezível daqueles que sofreram e sofrem as consequências do êxito destas políticas conservadoras: os professores, os pais e os alunos (Gentili, 2015, p. 116, grifo no original).

Enguita (2015, p. 98) salienta que a problemática da qualidade sempre foi uma preocupação presente no cenário da educação e do ensino, mas nunca antes havia atingido este patamar de centralidade. Inicialmente, explica o autor, o conceito de qualidade na educação estava atrelado tão somente com o aporte da dotação em recursos humanos e materiais dos sistemas escolares ou suas partes componentes: “proporção do produto interno bruto ou do gasto público dedicado à educação, custo por aluno, número de alunos por professor, duração da formação ou nível salarial dos professores”. Portanto, esse enfoque correspondia a um modo de medir a qualidade de uma política pública tomando por critério que “mais custo ou mais recursos, materiais ou humanos, por usuários

era igual a maior qualidade”. Posteriormente, houve um reenquadramento em que o foco da qualidade se deslocou dos recursos destinados para a “eficácia do processo de conseguir o máximo resultado com o mínimo custo”. Essa versão de qualidade já não é pertinente à lógica dos serviços públicos, mas sim à da produção empresarial privada. Mais recentemente, o conceito de qualidade passa ser associado também à lógica da competição no mercado (Enguita, 2015, p. 98).

Hoje em dia[a qualidade]se identifica antes com os resultados obtidos pelos escolares, qualquer que seja a forma de medi-los: taxas de retenção, taxas de promoção, egressos dos cursos superiores, comparações internacionais do rendimento escolar, etc. Esta é a lógica da competição no mercado (Enguita, 2015, p. 98).

Portanto, conforme salienta Gentili (2015), foi construída uma retórica específica em torno da problemática da qualidade *na educação*, com caráter mercantil, passando a legitimar o discurso de que é necessário ajustar a educação à lógica do mercado, que pressupõe três premissas:

- a. que a educação (nas atuais condições) não responde às demandas e às exigências do mercado;
- b. que a educação (em condições ideais de desenvolvimento) deve responder e ajustar-se a elas;
- c. que certos instrumentos (científicos) de medição nos permitem indagar acerca do grau de ajuste educação-mercado e propor os mecanismos corretivos apropriados (Gentili, 2015, p. 156).

O autor assinala que a premissa “c” remete à presunção de que o caráter mensurável da qualidade é o indicador que pode determinar o “grau de eficiência” do sistema educacional, sendo a sua dimensão de valor relacionada à capacidade de atender às demandas do mercado. Desse modo,

A noção de *eficiência* – tomada aqui, sem nuances, do campo produtivo – remete a dois conceitos que estão associados: competitividade e êxito. Em outras palavras: um sistema educacional X é “eficiente” se é “competitivo” e se garante o alcance de uma série de “êxitos” de caráter mensurável (Gentili, 2015, p. 156, grifos no original).

Assim, a educação se subordina à ideia de “rentabilidade”, pré-requisito básico que define a natureza daquilo que é fabricado para a troca mercadológica:

Não se deve estranhar então que – no contexto de tais interpretações – toda referência à educação se tinja de um nada dissimulado valor mercantil, estabelecendo-se uma correlação direta entre este valor e a noção de qualidade, isto é, *a um maior valor mercantil, maior qualidade do “produto educação”*. Em outras palavras, quanto maior é a capacidade de intercâmbio que o “produto educação” possuir no mercado, mais se faz merecedor do qualificativo “produto de qualidade”. A partir da perspectiva desta nova retórica, somente é de qualidade aquele produto educativo que possui, como precondição, a capacidade de adaptar-se às demandas do mercado, atuando competitivamente neste (Gentili, 2015, p. 157, grifos no original).

Portanto, Gentili (2015, p. 158) evidencia a pretensão política que ancora a retórica da *qualidade* no campo educacional, qual seja, a de “subordinar a educação ao mercado, convertendo-a em mais um instrumento da complexa maquinaria de dualização e polarização social que caracteriza o projeto neoconservador”. Para sustentar este argumento, o autor retoma as asserções de Enguita:

A insistência na “excelência” e na “qualidade” simboliza o passo de preocupar-se com a educação da maioria a fazê-lo com a educação da minoria. A ideia de “excelência” trata de mobilizar a competitividade entre as escolas e entre os alunos, organizando a educação como um campo de provas cujo objetivo principal é a seleção dos melhores [...]. A ideia de busca da excelência parte, explícita ou implicitamente, da aceitação da imagem de uma sociedade dual. Para a maioria, para os que ocuparão os postos de baixa qualificação, sem espaço para a iniciativa nem capacidade de decisão, qualquer educação serve. Para a minoria, para os que se sobressaem [...] para os que tomarão as decisões pelos demais, deve haver uma educação também “excelente” (Enguita, 1990, *apud* Gentili, 2015, p. 158-159, grifos no original).

É nesse conjunto de argumentações que Gentili (2015, p. 159) sustenta que o abandono dos discursos sobre a democratização no campo da educação e a emergência da retórica da qualidade na educação são duas faces que revelam a imposição de uma lógica de subordinação mercantil na educação pública, que é, também, um projeto político conservador, de manutenção do *status quo* desigual, e “somente neste contexto é possível compreender o discurso da qualidade como nova retórica conservadora no campo educacional”.

Portanto, o discurso da *qualidade* foi utilizado para servir a interesses do mercado, usando o campo educacional de modo instrumental. A participação ativa do empresariado no bojo das esferas política e educacional do Brasil,

sempre mirando seus interesses mais imediatos, foi apreendida na análise de Vânia Andrade e Maria Carolina Motta sobre o empresariamento da educação (2022)⁵. Assim, na virada para os anos 1990, Collor e mais vigorosamente Fernando Henrique Cardoso (1994), empenharam esforços em alinhar o Brasil aos padrões neoliberais privilegiando a abertura de mercado com massiva entrada de capital estrangeiro, além de “privatizações e desnacionalizações de empresas importantes, flexibilizações, desregulamentações, conservação do superávit primário, canonização do pagamento dos juros da dívida pública, flutuação cambial, e outros” (Andrade; Motta, 2022, p.10). Nesse cenário,

Garantir qualidade da educação para todos, ou a oportunidade de aumentar as chances de vender a força de trabalho no mercado, de modo eficiente e produtivo, perpassaria conferir ao alunado as competências estritamente requeridas pelas ocupações disponíveis. Nesse sentido, as modalidades supracitadas seriam economicamente mais produtivas, pois ofereceriam uma formação menos dispendiosa e, ao mesmo tempo, suficiente para formar forças de trabalho vendáveis naquela realidade. Como discorre Leher (2010), inúmeras foram as medidas implementadas pelo MEC de FHC que frontalmente objetivavam a garantia da equidade e da qualidade educacional via empregabilidade e, dorsalmente, sob a égide da lógica do Banco Mundial, formavam uma educação minimalista, interessada, particularista e mercadorizada (Andrade, 2020, p. 219, grifo nosso).

Freitas (2014) elucida que, na medida em que novas formas de organização do trabalho produtivo dependem da produção de uma força laborativa que detenha apenas os conhecimentos básicos para serem lançados no mercado, para aumentar a oferta de mão obra “qualificada” e frear o aumento da média salarial: “sem educação ‘de qualidade’ não se amplia o número de formandos e com poucos formandos o salário médio sobe ao invés de descer. Lei da oferta e procura”. E a educação dita de qualidade para o empresariado se atém a: “saber, ler, escrever, contar e algumas competências mais que estão sendo esperadas na porta da fábrica, medidas em um teste padronizado” (Freitas, 2014, p. 50).

É neste quadro que o discurso da *educação de qualidade* vem acompanhado do discurso do *direito à aprendizagem*, ambos abraçados por organizações do terceiro setor mobilizadas na “causa da infância” (tais como Instituto Airton Sena,

5 Andrade e Motta (2022) salientam que, no contexto brasileiro, a classe dominante disputa um projeto pedagógico hegemônico desde 1930, defendendo uma educação pautada pelas necessidades do mercado industrial. A Confederação Nacional da Indústria (CNI), criada na década de 1930, explicitava a movimentação de parcela da burguesia industrial no sentido de planejar suas diretrizes, a fim de “formar os homens que o Brasil necessita” (Rodrigues, 1998; 2007 citado por Andrade; Motta, 2022).

Fundação Lemann, Fundação Itaú Social, Instituto Natura, etc), organismos multilaterais, Banco Mundial, movimento Todos pela Educação, cujo *modus operandi* é sintetizado por Freitas (2014, p. 53):

[...] provocam o sentimento de que a educação está em crise e que o direito à aprendizagem está em jogo como forma de sensibilizar a população, através da mídia, para suas soluções miraculosas; centram a concepção da qualidade da educação nas notas altas, estabelecendo uma identidade entre notas altas (às vezes em um ou duas disciplinas que mais lhe interessam) e qualidade da educação, reduzem a formação da juventude à ideia de direito à aprendizagem, estreitando a concepção de educação e reduzindo-a à aprendizagem no interior da escola.

Portanto, a ênfase é colocada no “direito de aprender” e não no “direito de ser educado” (Freitas, 2018), o qual é muito mais amplo, e o tão proclamado e defendido direito à educação é transmutado em direito à aprendizagem, que se limita ao básico: leitura e matemática (Freitas, 2014).

Assim, fica explícito que a reivindicada qualidade da educação é, na verdade, “controle de qualidade”, entendida como avaliação da *aprendizagem* de áreas consideradas básicas. Neste particular, cabe destacar o contexto sócio-histórico trazido por Pina (2016) sobre a emergência das proposições em torno do “direito à aprendizagem”, que partiu da atuação de organismos internacionais na década de 1990, no cenário dos ajustes estruturais propostos pelo Banco Mundial, e passaram a priorizar a atuação na educação escolar. Assim, um marco para a reforma da educação escolar das massas ocorreu em 1990, quando na Conferência Mundial sobre Educação para Todos, ocorrida em Jomtien, o Banco Mundial, juntamente com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), divulgaram a “nova agenda para a educação básica”. Nesse evento, foi aprovada a Declaração Mundial sobre Educação para Todos e, conforme Pina (2016, p. 130), trata-se de um “documento que aprofunda as intenções, por parte de seus financiadores e planejadores, de implementar uma contrarreforma no campo educacional sobre as bases de um novo projeto de formação humana”.

Na análise do autor, três elementos desse documento formaram a base para a contrarreforma da educação escolar no Brasil. O primeiro deles diz respeito à “defesa da satisfação das ‘necessidades básicas de aprendizagem’, que visa reduzir a educação básica a uma preparação para aqueles que vão realizar, em

sua vida, apenas o ‘trabalho simples’ (MELO, 2003)” (Pina, 2016, p. 130).

O segundo elemento se atém à ênfase em avaliar os resultados da política educacional para o controle da “qualidade”. Para tanto, através do lema “concentrar a atenção na aprendizagem”, a UNESCO passa a defender “a ênfase na aquisição e nos ‘resultados efetivos’ da aprendizagem, razão pela qual sugere que os programas educacionais devem definir os níveis de conhecimento a serem alcançados e, ainda, criar sistemas de avaliação para aferir o desempenho dos estudantes” (Pina, 2016, p. 131, destaque no original).

O terceiro elemento em relação ao teor da Declaração corresponde ao enfoque para “fortalecer alianças”. Segundo o autor,

Tal como propõe o neoliberalismo da terceira via, a UNESCO considera que o provimento da educação básica é uma tarefa que transcende a capacidade do aparelho de Estado e, portanto, deveria ser oferecida por meio das chamadas “parcerias”. Daí o incentivo à participação de ONGs, organismos empresariais, famílias, comunidades, dentre outros atores que deveriam contribuir para a construção de uma suposta “educação de qualidade para todos” (Pina, 2016, p. 131, destaques no original).

Portanto, com a participação de organismos multilaterais, uma retórica específica sobre a *qualidade da educação* básica foi construída, com caráter mercantil, reduzida à ideia de aprendizagem de disciplinas básicas, atrelada à mensuração de resultados por meio de testes de larga escala (controle de qualidade) e que só poderia ser alcançada por meio de parcerias.

A noção de qualidade da educação atrelada ao desempenho nos testes padronizados de larga escala

As provas padronizadas para medir o desempenho cognitivo dos estudantes são vistas com um dos métodos mais confiáveis para o “controle de qualidade” da educação ofertada pelas escolas, ou seja, é por meio das avaliações de larga escala, que se poderia aferir o *grau da qualidade ofertada* por uma instituição escolar e pelo sistema escolar, perspectiva que é impulsionada por agências internacionais como a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), organismo internacional que centraliza o controle das políticas educacionais no mundo, com o apoio da UNESCO, de bancos de financiamento, tal como o Banco Mundial, de fundações e de interesses empresariais. As avaliações do

Programa de Avaliação Internacional de Estudantes (PISA)⁶, controlado pela OCDE, são pautadas em indicadores sobre os sistemas educacionais, avaliando o desempenho dos estudantes nas “disciplinas básicas” de leitura, matemática e ciências (Freitas, 2018; Mordente, 2023). Desse modo, “essa agência submete governos do mundo inteiro a partir de seus próprios instrumentos e o ‘padrão PISA’ torna-se a referência de educação de ‘qualidade’ para as políticas nacionais (Freitas, 2014a)” (Mordente, 2023, p. 76).

Nessa esteira, no âmbito das políticas federais, é notória a ênfase nas avaliações de larga escala, resultando na propagação dos sistemas de avaliação externa, e a variedade de programas e testes dos quais o Brasil participa além do PISA: Prova Brasil e o Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB), o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)⁷ (Oliveira, 2015, p. 635). Para além das instâncias governamentais, já se consolidou no imaginário social que resultados elevados dos estudantes nessas avaliações seria o indicador inequívoco de uma *educação de qualidade*. O IDEB tem sido largamente empregado como o principal parâmetro de “qualidade” da educação ofertada pelos municípios e escolas.

No plano discursivo, dados numéricos e pesquisas baseadas em evidências de resultados geralmente são apresentados como argumentos incontestáveis e suficientes para a tomada de decisões, facilitando que as discussões na área educacional passassem a ser focalizadas “quase que quase exclusivamente na mensuração e na comparação de resultados educacionais” (Biesta, 2012, p. 808). A mídia geralmente é ávida para utilizar dados numéricos, especialmente cifras bombásticas e dados de ranqueamento, com o intuito de concitar a atenção da sociedade para a gravidade ou urgência de uma questão. Assim, dados do IDEB ou a posição do Brasil no *ranking* de avaliação do Pisa são difundidos na mídia como se fossem indicadores inequívocos da qualidade da educação ofertada pelas escolas públicas.

Dalila Oliveira (2015, p. 636), ao analisar o modelo da Nova Gestão Pública (NPG) que vem sendo adotado na gestão pública brasileira, sobretudo a partir dos anos 1990, assinala que “a avaliação da aprendizagem, de políticas, programas e ações tem sido defendida pela NPG como elemento central para a promoção e

6 *Programme for International Student Assessment*.

7 Para o Ensino Superior, tem o Exame Nacional de Desempenho de Estudantes (ENADE) que integra o Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (SINAES).

garantia da educação de qualidade”, alocando na avaliação um de seus principais mecanismos de regulação que, em tese, seria capaz de monitorar a pretendida eficiência da educação, tomada como sinônimo de qualidade. Para a autora, essa lógica “eficientista” de mensuração pautada nos sistemas de avaliação em larga escala, elaborados por especialistas exteriores ao contexto escolar, pautados na “indiscutível” racionalidade administrativa, acaba colocando “a técnica no lugar da política e a eficiência no lugar da ampliação do bem-estar como um direito”, assim como “esses governos miram o melhor desempenho, baseado no mérito alcançado a partir de suposta igualdade de condições, como critério de justiça” (Oliveira, 2015, p. 641-642).

No modelo da NPG, o argumento utilizado é o de que a avaliação é necessária para se ter um indicador de qualidade de ensino que pudesse ser “apropriado pela sociedade, a fim de permitir a mobilização dos diferentes agentes escolares para que as práticas sejam ajustadas com o objetivo de melhorar os resultados”, o que redundaria em políticas de responsabilização que, por seu turno, “resultam em grande irresponsabilidade social, pois são incapazes de prever os riscos que impõem as gerações que se escolarizam e insensíveis com os que não conseguem responder aos critérios estabelecidos” (Oliveira, 2015, p. 640-641).

Essa noção de qualidade atrelada aos testes padronizados em larga escala tem efeitos nefastos sobre a dinâmica educacional, pois gera uma produção de processos de responsabilização individual dos estudantes, dos professores e da unidade escolar ante os resultados das avaliações de larga escala, obnubilando os aspectos mais amplos e estruturais que influenciam o desempenho dos estudantes (Mordente, 2023; Oliveira, 2015; Freitas, 2014), ou seja, “não leva em consideração as desigualdades internas ao sistema que é muitas vezes resultante de outras variáveis que não são escolares [...] o que resulta numa política injusta com os mais necessitados” (Oliveira, 2015, p. 641). Assim, produz um cenário em que

[...] causas sociais são camufladas em causas escolares via avaliações de larga escala baseadas em testes. A sociedade menos avisada, pelo menos a princípio, acredita. Há quem proponha que placas com o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb) devem ser levantadas nas portas das escolas para denunciar a falta de qualidade e a identificação dos culpados: os professores (Freitas, 2014, p. 54).

Vale lembrar ainda que no artigo “*Qualidade Negociada: Avaliação e Contra-Regulação na Escola Pública*”, Luiz Carlos de Freitas (2005) apresenta o conceito de

“qualidade negociada”, originado do estudo de Anna Bondioli (2004), que defende uma abordagem participativa e processual para definir a qualidade educacional. De acordo com Freitas, a qualidade não deve ser vista como um valor absoluto ou imposto de forma verticalizada, como é comum nas políticas neoliberais. Em vez disso, ela é um processo de negociação entre os diversos atores envolvidos na educação (escolas, gestores e comunidade), buscando consenso sobre os valores e objetivos da rede educativa.

Os indicadores de qualidade, para Bondioli e Freitas, não são normas externas, mas sim construções sociais compartilhadas pelos participantes, que refletem as realidades e as necessidades locais das escolas. O projeto pedagógico, dentro dessa perspectiva, é entendido como um “pacto” que envolve compromissos mútuos, sendo responsabilidade tanto da escola quanto dos gestores públicos. Assim, a qualidade negociada é vista como uma construção local que leva em consideração o contexto específico de cada escola, sem renunciar à responsabilidade coletiva e das condições impostas pelas políticas públicas centrais.

Essa responsabilização, decorrente do fenômeno de *accountability*, gera inúmeras pressões sobre o sistema escolar, tais como descritas por Freitas (2014): estreitamento curricular; competição entre profissionais; pressão sobre o desempenho dos alunos e preparação para os testes; fraudes; aumento da segregação socioeconômica no território e dentro da escola; precarização da formação do professor; destruição moral do professor e do aluno.

Nessa esteira, na medida em que a elevação da nota da escola nas avaliações de larga escala foi estabelecida como indicador de qualidade, temos uma ocultação do debate sobre as finalidades educativas e, “em seu lugar, o aumento das pontuações nos testes tornou-se um fim em si mesmo” (Emery, 2005, citado por Freitas, 2018, p. 82). Biesta (2012, p. 822) ao apresentar as três principais funções da educação – qualificação, socialização e subjetivação – alerta que “questões sobre os objetivos e fins da educação parecem ter desaparecido do nosso horizonte” e, para não correremos o risco de as estatísticas e os rankings tomarem decisões por nós sobre o que é uma boa educação, é fundamental perguntar: para que e para quem serve a educação? Isto porque o julgamento do que é educacionalmente desejável é uma questão de valores e “em sociedades democráticas, deveria haver uma discussão constante sobre os propósitos da educação” (Biesta, 2012, p. 817).

A retórica da qualidade como dispositivo para a privatização da educação

A lógica eficientista e mercantil da retórica sobre qualidade da educação é sustentada também no discurso de que a iniciativa privada seria mais eficiente para gerar melhores resultados com diminuição de gastos. A perspectiva do Banco Mundial de que para o enfrentamento da problemática da *qualidade da educação* básica “caberia aos empresários ‘auxiliar’ as escolas e a aparelhagem estatal de modo que pudessem implementar mudanças para ‘melhorar’ seus resultados com acompanhamento de uma redução de custos”, foi difundida, desde o início da década de 1990, pelo Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (GIFE) e o Instituto Ethos de Empresas e Responsabilidade Social (IE) (Pina, 2016, p. 153).

Na medida em que o próprio “modelo empresarial escolar tem se apresentado como a grande referência a ser almejada” (Mordente, 2023, p. 36), em nome de uma maior qualidade da educação com redução de custos, o que vemos é uma vertiginosa ampliação da presença do setor privado, a partir de meados dos anos 1990, via incidência de organizações, conglomerados e empresas privadas que atuam na educação pública por meio de uma variedade de serviços, que inclui sistemas de ensino, confecção e comercialização de apostilas, livros didáticos, plataformas de ensino à distância, formações docente, preparação para os testes padronizados, etc. (Adrião, 2022; 2018; Andrade; Motta, 2022; Silveira; Adrião, 2023; Mordente, 2023). Assim, trata-se de uma “privatização por dentro” numa lógica que envolve processos pelos quais a educação pública brasileira, entendida como aquela financiada e gerida pelo poder público, tem sido subordinada formal e concretamente aos interesses do setor privado lucrativo ou não (Adrião, 2022), a partir do estabelecimento de “parcerias”:

Em função da diversidade dos grupos privados, que atuam e incidem sobre a esfera da educação pública e privada, e de seus interesses particulares ou estratégicos, a privatização da educação básica não se apresenta de uma única forma. Manifesta-se via o estabelecimento de “parcerias público-privadas”, via a transferência da gestão educativa para organizações privadas, a contratação de assessorias e similares, o aumento da oferta educativa por escolas privadas ou ainda pela centralização da produção de insumos e orientações curriculares em corporações ou organizações privadas (Adrião, 2022, p. 70, grifo no original).

Considerando a conjuntura global de indução da educação para o campo

dos negócios, a partir de um mapeamento da revisão da literatura nacional e internacional sobre a privatização da educação, Thereza Adrião (2018, p. 10) identificou que as estratégias de privatização da educação obrigatória “ancoram-se no subsídio público, de modo que parcelas cada vez maiores desses fundos são transferidas para diferentes segmentos privados”. Ou seja, a retórica sobre a qualidade da educação induz ao afastamento do governo da gestão educação, mas não do seu financiamento (Freitas, 2014).

O quadro abaixo sintetiza as formas de privatização da educação identificadas nas produções mapeadas por Adrião (2018, 2022) as quais foram tipificadas em três dimensões da política educativa:

- a) pelo aprofundamento da privatização da **oferta educacional**, por meio da ampliação de políticas de escolha e formas de subsídio público a provedores privados;
- b) pela transferência da **gestão educação pública** para o setor privado, corporativo ou não;
- c) pela transferência da elaboração e operacionalização de **currículos** e insumos curriculares para corporações privadas ou setores não lucrativos.

Quadro 1 — Matriz das dimensões e formas recentes da privatização da Educação Básica a partir de mapeamento da literatura - 1990-2014

DA OFERTA EDUCACIONAL	DA GESTÃO DA EDUCAÇÃO PÚBLICA	DO CURRÍCULO
<u>Financiamento público a organizações privadas:</u> Subsídio à oferta por meio de Convênios/contratos/termos de parcerias entre governos e organizações privadas; Subsídio à demanda por meio de incentivos fiscais <u>Oferta privada:</u> Escolas privadas com fins de lucro; Tutorias; Aulas particulares <u>Incentivos à escolha parental</u> (subsídio à oferta) Escolas privadas conveniadas ou sob contrato custeadas por aluno matriculado com fundos públicos (<i>Charter school</i>); Bolsas de estudo/ Voucher/ créditos educativos; Educação domiciliar.	<u>Privatização da gestão escolar:</u> Transferência da gestão escolar para Organizações com fins de lucro; Transferência da gestão escolar para Organizações sem fins de lucro; Transferência da gestão escolar para cooperativas de trabalhadores e de pais <u>Privatização da gestão educacional pública:</u> Transferência da gestão do sistema educacional para organizações lucrativas por meio de PPPs; Transferência da gestão do sistema educacional para organizações sem fins de lucro.	Compra ou adoção pelo poder público de desenhos curriculares elaborados pelo setor privado; Compra ou adoção pelo poder público de tecnologias educacionais e demais insumos curriculares desenvolvidos pelo setor privado; Compra ou adoção pelo poder público de Sistemas privados de ensino (SPE).

Fonte: Adrião (2018, p. 11).

A pesquisadora assinala que é na dimensão do currículo que a atuação de corporações e organizações privadas a elas associadas se apresenta mais incisivamente. Esta dimensão, “se refere à transferência para o setor privado, lucrativo ou não lucrativo, da responsabilidade sobre a elaboração e implementação dos currículos escolares e das ferramentas e insumos necessários para sua realização” (2022, p. 95). Assim, por meio da construção de uma imagem autoreferenciada de qualidade, corporações e organizações privadas comercializam “sistemas privados de ensino, plataformas e conteúdos digitais, vendendo ou oferecendo assessorias concebidas por grupos privados, [...] concentraram a produção e distribuição insumos curriculares e disputam os fundos públicos” (Silveira; Adrião, 2023, p. 153). Ante este cenário, Adrião (2018, p. 20) alerta que a gravidade disso reside no fato que estamos diante “da

transferência para o setor privado da definição do que ensinar, do como ensinar e do quando ensinar, além dos processos de verificação da aprendizagem, ou seja, da definição dos desenhos curriculares”.

Dentre os vários tipos de organizações privadas que logram ter incidência no currículo, Adrião chama a atenção para o caso da atuação da Fundação Lemann:

Destaque para o crescimento da incidência de organizações privadas como a Fundação Lemann (FL), por meio de distintos programas de assessoramento a redes públicas visando mudanças na gestão e nos currículos adotados. Consideramos seu *modus operandi* que associa grande capilaridade junto às redes públicas – por meio da oferta de assessorias, oferta de plataformas, conteúdos digitais e variados insumos curriculares; pagamentos de bolsas etc. – paralelamente a investimentos por parte do segmento empresarial do Grupo Lemann em *startups* e no mercado de escolas privadas propriamente dito como prática que mais se aproxima do perfil dos filantropos de risco/ filantrocapiatalistas (Adrião, 2022, p. 107, grifos no original).

Portanto, a retórica da qualidade da educação tem direcionado e subordinado a educação básica brasileira a interesses do setor privado, em especial do corporativo ou de segmentos a este associado (Adrião, 2022).

Ortega e Militão (2020), também, criticam a intervenção privada nas escolas, intensificada a partir do golpe de 2016 e a falsa ideia de “liberdade de escolha”, que visa flexibilizar o currículo do ensino médio. Eles argumentam que, na prática, essa liberdade é limitada, uma vez que as opções oferecidas são restritas e voltadas para a formação voltada ao mercado de trabalho. Isso precariza a educação e cria uma geração de trabalhadores com poucas perspectivas de ascensão social e profissional. Assim, a reforma do ensino médio, ao priorizar a eficiência e a competitividade, compromete a qualidade e a equidade educacional.

Considerações finais

A partir da literatura consultada, identificamos uma mobilização discursivo-ideológica do campo neoliberal para conferir um determinado enquadramento sobre a “crise educacional” e as respectivas “soluções”, fazendo emergir uma retórica específica sobre a problemática da *qualidade da educação* que se assenta em um tripé discursivo: a naturalização da presença de valores e práticas da lógica mercantil e empresarial no campo da política educacional; a naturalização da noção de qualidade da educação atrelada ao desempenho de estudantes em

testes padronizados de larga escala, gerando processos de responsabilização individual; a naturalização de que a iniciativa privada seria mais eficiente para gerar melhores resultados com diminuição de gastos, dando relevo as iniciativas de parcerias, induzindo ao afastamento do poder público da gestão da educação e abrindo campo para processos de privatização da educação. Portanto, a bandeira da “educação de qualidade para todos” foi uma das portas de entrada para a emergência, a partir da década de 1990, da racionalidade empresarial e mercantil no âmbito da educação pública, resultando em uma nova retórica conservadora do *status quo* no campo educacional.

A retórica conservadora disseminada na construção da problemática da qualidade da educação além de possibilitar que o conceito de qualidade fosse transposto do universo mercantil para o campo educacional, a fim de atender aos interesses da produção de mão de obra, também abriu caminho para o crescimento do empresariado educacional que passou a oferecer produtos, serviços e sua “expertise” para “salvar” a educação brasileira. Resta notório que todo o empenho discursivo na construção da problemática da qualidade da educação resulta na operação em que o empresariado e suas forças aliadas delinearão um problema social para o qual eles mesmos se apresentam como provedores da solução.

A partir dos argumentos de MEN BENATTI, KAZUKO TERUYA E FRANCISCO (2023), podemos observar os impactos negativos da educação sob a ótica neoliberal e capitalista. Pedagogicamente, destacam que a fragmentação do conhecimento e a ênfase em informações desarticuladas contribuem para a massificação da ignorância, afastando a educação das realidades sociais e históricas essenciais ao desenvolvimento humano. Ontologicamente, a educação neoliberal apaga a história e humanidade dos indivíduos, reforçando a ideia de que a pobreza e as desigualdades são culpa pessoal, sem reconhecer as causas estruturais que as geram. No plano econômico, essa educação reforça a exploração capitalista ao adotar o discurso meritocrático, que ignora as desigualdades e perpetua uma sociedade com “vencedores” e “perdedores”, mantendo o sistema intacto. Assim, ao invés de emancipar, a educação acaba mantendo o *status quo* de desigualdade e exploração.

O discurso sobre “educação de qualidade” defendido por organismos internacionais, bancos de financiamento, organizações não governamentais, empresários, mídia, etc, é apresentado como uma bandeira para garantir o mínimo, na defesa da primazia do direito de toda criança ter acesso ao “básico” e

de assegurar os “direitos de aprendizagem”. Entretanto, tal discurso mostrou-se uma armadilha discursiva ideológica, pois os sentidos mobilizados têm servido para transpor a educação da esfera dos direitos sociais para a esfera do mercado, transformando a educação em um campo de negócios. Ora, o que temos, de fato, é destruição da educação básica em sua dimensão pública e democrática. Ou seja, trata-se de um discurso que serve para deteriorar o direito humano à educação.

Referências

ADRIÃO, Thereza. Dimensões e formas da privatização da educação no Brasil: caracterização a partir de mapeamento de produções nacionais e internacionais. **Currículo sem Fronteiras**, v. 18, n. 1, p. 8-28, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol18iss1articles/adriao.pdf>. Acesso em 07 jul. 2024.

ADRIÃO, Thereza. **Dimensões da privatização da Educação Básica no Brasil**: um diálogo com a produção acadêmica a partir de 1990. 1. ed. Brasília: ANPAE, 2022. Disponível em <https://www.seminariosregionaisanpae.net.br/BibliotecaVirtual/10-Livros/LIVROS-2022/Dialogos-ComProducaoAcademica-2022.pdf>. Acesso em 15 jul. 2024.

ANDRADE, Maria Carolina. **A Base Nacional Comum e o Novo Ensino Médio**: expressões do empresariamento da educação de novo tipo em meio à crise orgânica do capitalismo brasileiro. 2020. 358.f. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFRJ, Rio de Janeiro.

ANDRADE, Maria Carolina; MOTTA, Vânia C. O empresariamento da educação de novo tipo e seus agentes: o empresariado educacional do tempo presente. **Revista Trabalho Necessário**, v. 20, n. 42, p. 01-27, jul. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/54290>. Acesso em 20 maio 2024.

BIESTA, Gert. A boa educação na era da mensuração. **Cadernos de Pesquisa**, v. 42, n. 147, p. 808-802, set./dez., 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/Psv5yk47BGSXB5DD-FXy59TL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 27 maio 2024.

COSTA, Crisolita G. dos Santos. BNCC, flexibilização curricular e protagonismo juvenil: movimentos atuais de “construção” do ensino médio brasileiro, a partir da lei 13.415/2017. **Margens - Revista Interdisciplinar**. Dossiê Diálogos em Educação. n. 23, p. 43-60, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/9510>. Acesso em 06 maio 2024.

COSTOLA, Andresa; BORGHI, Raquel Fontes. Os reformadores empresariais e as políticas educacionais: análise do movimento todos pela base nacional comum. **Revista on line de Política e Gestão Educacional**, São Paulo, Dez. 2018.

ENGUITA, Mariano Fernández. O discurso da qualidade e a qualidade do discurso. In: GENTILI, Pablo A. A.; SILVA, Tomas Tadeu da (Orgs.). **Neoliberalismo, qualidade total e educação**: vi-

sões críticas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 93-110.

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

FREITAS, Luiz Carlos de. Qualidade negociada: avaliação e contra-regulação na escola pública. **Educação & Sociedade**, v. 26, p. 911-933, 2005.

FREITAS, Luiz Carlos de. **A reforma empresarial da educação**: nova direita, velhas ideias. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

FREITAS, Luiz C. Prefácio. In: MARTINS, E. M. (Ed.). **Todos pela educação?** Como os empresários estão determinando a política educacional brasileira, 2016.

FREITAS, Luiz C. Os empresários e a política educacional: como o proclamado direito à educação de qualidade é negado na prática pelos reformadores empresariais. **Germinal: marxismo e educação em debate**, v. 6, n. 1, p. 48-59, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/12594>. Acesso em 20 maio 2024.

FREITAS, L. C. Os reformadores empresariais da educação: da desmoralização do magistério à destruição do sistema público de educação. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 33, n. 119, p. 379-404, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/PMP4Lw4BRRX4k8q9W7xKxVy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 15 jun 2024.

GENTILI, Pablo A. Neoliberalismo e educação: manual do usuário. In: GENTILI, Pablo A.; SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Escola S.A. quem ganha e quem perde no mercado educacional do neoliberalismo**. Brasília: CNTE, 1996.

GENTILI, Pablo A. A. O discurso da “qualidade” como nova retórica conservadora no campo educacional. In: GENTILI, Pablo A. A.; SILVA, Tomas Tadeu da (Orgs.). **Neoliberalismo, qualidade total e educação**: visões críticas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 111-177.

LAVAL, C. **A escola não é uma empresa**: neoliberalismo em ataque ao ensino público. São Paulo: Boitempo, 2019.

LAHIRE, Bernard. **L’invention de l’“illettrisme” rhétorique publique éthique et stigmates**. Paris: La Découverte, 2005.

LEHER, Roberto. A educação no governo Lula da Silva: a ruptura que não aconteceu. In: **Os anos Lula**: contribuições para um balanço crítico 2003-2010. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 369-411.

MEN BENATTI, Lucas; KAZUKO TERUYA, Teresa; FRANCISCO, Marcos Vinicius. Trabalho, educação e capitalismo: reflexões necessárias. **Educação em Foco**, [S. l.], v. 26, n. 48, 2023. DOI: <http://doi.org/10.36704/eef.v26i48.6688>. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/6688>. <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/6688>.

ONU. Assembleia Geral das Nações Unidas. **Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança**, 1989.

ORTEGA, D. V., & MILITÃO, S. C. N. (2022). O IDEÁRIO NEOLIBERAL NA EDUCAÇÃO: DA BNCC AO NOVO ENSINO MÉDIO. **Educação Em Foco**, 27(1), 27030. <https://doi.org/10.34019/2447-5246.2022.v27.36334>.

PINA, Leonardo D. Empresários e responsabilização educacional: ensaio sobre a atuação de novos intelectuais coletivos. **Germinal: marxismo e educação em debate**, v. 6, n. 1, p. 88-97, 3 jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/9508/8932>. Acesso em 02 jun. 2024.

PINA, Leonardo D. **"Responsabilidade social" e educação escolar**: o projeto de educação básica da "direita para o social" e suas repercussões na política educacional do Brasil contemporâneo. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SANTOS, Ana Paula de Souza; NAGASE, Raquel; COSTA, Maria Luisa Furlan. A relação entre o neoliberalismo e o paradigma da qualidade da educação. **Revista Educação PUCRS**, Porto Alegre, v. 45, n.1, p. 1-11, jan-dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/faced/article/view/39548>. Acesso em 22 abr. 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A "nova" direita e as transformações na pedagogia da política e na política da pedagogia. In: GENTILI, Pablo A. A.; SILVA, Tomas Tadeu da (Orgs.). **Neoliberalismo, qualidade total e educação**: visões críticas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 9-29.

SILVEIRA, Adriana A. Dragone; ADRIÃO, Theresa. As características do direito humano à educação como matriz analítica para estudos sobre consequências da privatização da educação básica. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 37, n.79, p. 145-166, jan./abr. 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/65523>. Acesso em 10 maio 2024.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

N.32, VOL.16

a l'òquerque

revista de história

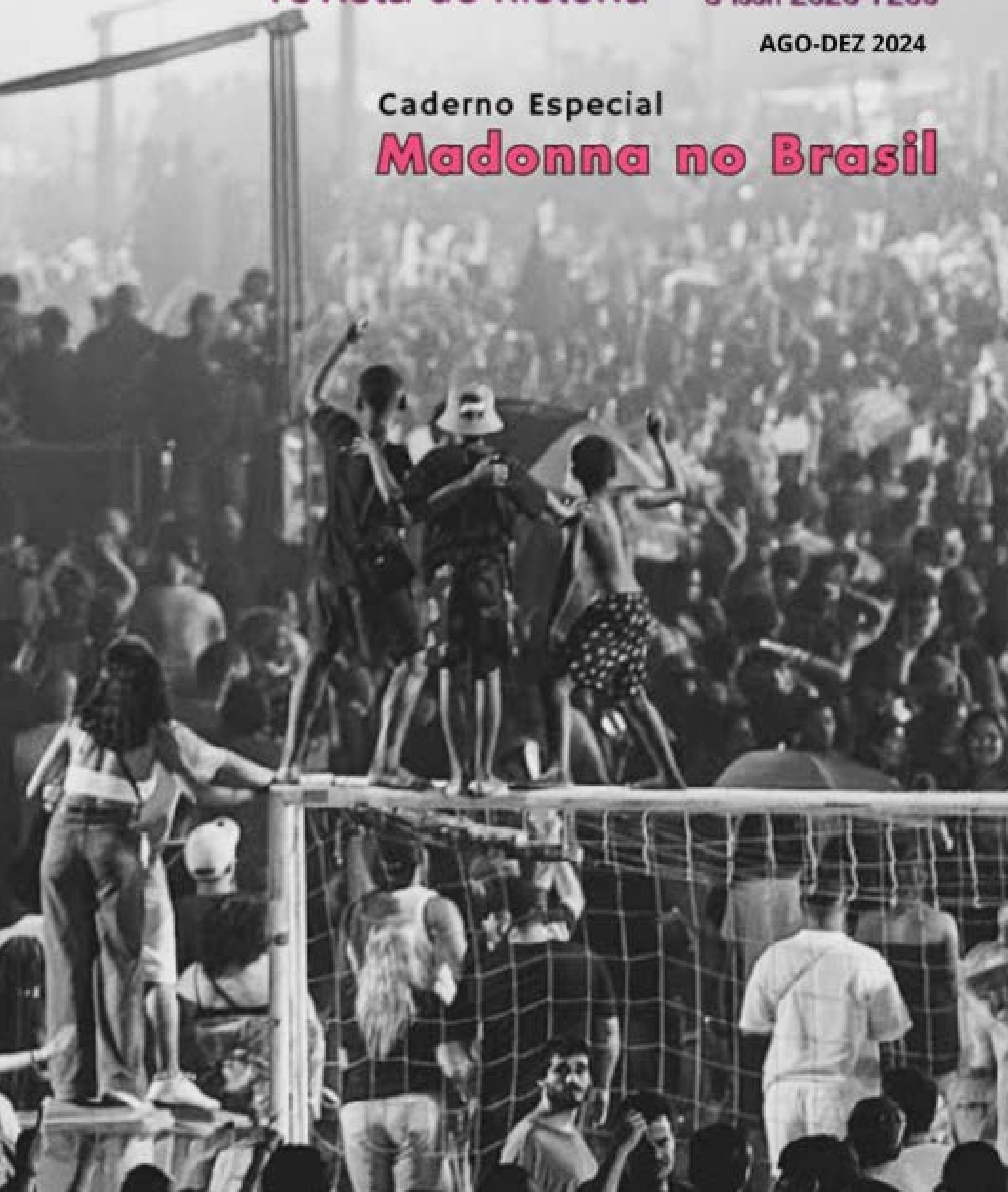
issn 1983-9472

e-issn 2526-7280

AGO-DEZ 2024

Caderno Especial

Madonna no Brasil





QUEM TEM MEDO DE MADONNA?

WHO'S AFRAID OF MADONNA?

Antonio Ricardo Calori de Lion¹ <https://orcid.org/0000-0001-6746-2240> <http://lattes.cnpq.br/8651248987276573>

Recebido em: 08 de março de 2025.

Revisão final: 15 de março de 2025.

Aprovado em: 16 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22948>

RESUMO: Com o espetáculo The Celebration Tour, Madonna levou para a praia de Copacabana um espetáculo que transcendeu o mero entretenimento. O seu show abordava sua carreira e vida, em retrospecto, contendo muitos temas sociais e políticos. O que se seguiu após sua passagem pelo Brasil lançou luz em debates que, novamente, tentaram ser monopolizados e polemizados pela direita radical brasileira, mas que não foi bem-sucedido. A crítica do texto se debruça, sobretudo, sobre as dinâmicas em torno da artista e das discussões em torno de gênero e sexualidade, em perspectiva sociopolítica.

Palavras-chave: Madonna, The Celebration Tour, gênero, feminismo.

ABSTRACT: With The Celebration Tour, Madonna took to Copacabana beach a show that transcended mere entertainment. Her show addressed his career and life in retrospect, containing many social and political themes. What followed after his visit to Brazil shed light on debates that, once again, the Brazilian radical right tried to monopolize and create controversy, but were unsuccessful. The text's critique focuses on the dynamics surrounding the artist and the discussions surrounding gender and sexuality, from a sociopolitical perspective.

Key words: Madonna, The Celebration Tour, gender, feminism.

¹ Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) - Câmpus de Rondonópolis. Mestre e Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Professor da rede básica da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (SEDUC/SP). É membro do LEDLin - Laboratório de Estudos em Diferenças e Linguagens (UFMS/Aquidauana). E-mail: antonio.lion@unesp.br

*Então aqui está minha história
Sem risco, sem glória
Um pouco de sobe, e desce, e ao redor
É tudo uma questão de sobrevivência²*

Dallas Austin e Madonna, *Survival*, 1994

“Uma festa. Um pandemônio. Tem público de todas as tribos, de todos os tipos”. Essa frase poderia ter sido facilmente proferida pela passagem de Madonna com a The Celebration Tour, no Rio de Janeiro, em maio de 2024, mas na verdade se trata de uma descrição sucinta da repórter Sandra Moreyra, para o Jornal Nacional, em 06 de novembro de 1993, quando a cantora se apresentou pela primeira vez, no Brasil, com a The Girlie Show Tour (Jornal Nacional – Madonna no Maracanã..., 1993). Entre 1993 e 2024, Madonna fez muitas coisas, se reinventou, se transformou, mas a essência de estar em torno de grupos marginalizados e de auxiliar a lançar luz sobre eles, jamais deixou de estar em seu horizonte e prática artísticos.

Figura 1 – Multidão assiste ao show de Madonna, destaque para adolescentes tentando ver o palco.



Fonte: Página Madonna Brasil, no Facebook. Foto Alexandre Woloch.

O espetáculo musical apresentado pela artista estadunidense na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, foi um marco para a cidade, e também para sua carreira com um público de 1,6 milhão de pessoas, superando as expectativas que a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro tinha, em relação ao alto investimento no

² No original, em inglês: “So here’s my story (my story)/No risk, no glory (no glory)/A little up and/ down and all around/It’s all about survival”.

evento (Freire, 2024).³ O show tinha o claro objetivo de ser um marco econômico para a cidade, no meio do entretenimento e do turismo cultural. Para a artista, se tratava do encerramento de sua turnê comemorativa de 40 anos de carreira, em que por meio do espetáculo multimídia, apresentava sua autobiografia em um espetáculo musical único, um formato até então inédito de *show* entre *popstars*.

Figura 2 – Foto aérea da praia de Copacabana durante o show The Celebration Tour in Rio (2024)



Fonte: Prefeitura do Rio de Janeiro. Foto: Fabio Motta.

O objetivo deste texto não é discutir sobre as relações entre indústria cultural e cultura de massas, ou ainda os recordes e afins conquistados pela artista e pela Prefeitura do Rio de Janeiro, embora esses temas sejam transversais ao longo da crítica, mas sim estabelecer uma reflexão em torno do debate iniciado, a partir do *show*, em âmbito social.

Madonna sempre esteve na vanguarda do *mainstream* desde o lançamento de seu segundo álbum *Like a Virgin*, em 1984. A artista conseguiu capitanear, por décadas, o espírito juvenil disruptivo e transportar isso para videocliques, músicas e *shows* de forma sempre a provocar os limites em torno de um pretenso *status quo*. A sua maior ousadia, no sentido do uso da imagem e da performance, sem sombra de dúvidas foi o uso da conotação sexual e da liberdade feminina, com elementos

3 Embora tenha havido controvérsia em relação ao número de pessoas presentes no evento, os dados oficiais apontam a superação de 1,5 milhão de espectadores. Cf. Nascimento, 2024.

profundos do universo homoerótico, sobre qualquer outra coisa imposta por uma sociedade conservadora, misógina, machista e cisheteronormativa.

A combinação de elementos sexuais à religião, seja em conteúdos líricos ou na construção midiática de sua performance, a colocou como um modelo de artista pop que vai além do *mainstream*, sem pudores pela indústria do entretenimento, sem maneiras despolitizadas de transportar a realidade vivida para os palcos. Foi nessa sintonia que, em 1993, Madonna criou um show erótico/sensual transportando para o palco a dureza da repressão e medo da liberdade sexual tocando em espinhosos assuntos “controversos” para uma sociedade conservadora: epidemia de HIV/aids, diversidade sexual, empoderamento do corpo feminino e fantasias sexuais. Esse coquetel explodiu em críticas quando seu livro *SEX* foi lançado, em outubro de 1992, um ano antes de estrear *The Girlie Show*, no Brasil.

Parabell hooks(2023, p. 40-41), no início dos anos 1990, Madonna transicionou midiática e politicamente para um lado que se distanciava do feminismo mais radical (pelo fim do sexismo e opressão sexista), deixando um ruído nas mulheres que a viam, nos anos 1980, como uma mulher que não se reprimia e por atitudes com riscos e rebeldia contra as opressões sexistas, traçava novos rumos para uma geração de mulheres que não queriam mais se acomodar em padrões machistas sociais e culturais.

Sob esse ponto de vista, a autora dissecou uma fase “inglória” (do ponto de vista social estadunidense) da cantora, quando estava trabalhando na divulgação do álbum *Erotica* (1992) e de seu livro *SEX* (1992). As reflexões de hooks se baseiam, sobretudo, na mudança de imagem de Madonna no âmbito da representação feminina (ao qual a autora compara a um olhar pornográfico heterossexista guiado por um estilo de “pornografia infantil”), dessa forma, isso “[...] expõe a maneira como o envelhecimento da mulher em uma sociedade sexista pode comprometer a fidelidade de qualquer uma às visões políticas radicais, ao feminismo” (hooks, 2023, p. 41).

A estrondosa primeira passagem, em novembro de 1993, com dois shows no Brasil, causou muita controvérsia, confusão, mas sobretudo, interesse e reflexão. Diferente do ponto de vista de hooks, no Brasil a passagem da cantora em meio ao reboleiro de sua carreira nas imagens envolvendo sexo e cultura sadomasoquista homoerótica, teve outras impressões:

Nem ofensiva nem obscena, Madonna representa tudo aquilo que todos nós gostaríamos de ser e ter: o prazer sem culpa. Acho que uma figura assim não existiria em tempos e espaços sem o vírus da aids, que bloqueou a prática sexual e incendiou todas as formas imaginárias e indiretas da sexualidade. Veja-se, no mundo inteiro, a maré de revistas, filmes, vídeos pornográficos, sexo por telefone e todas as formas de, digamos, fazer a coisa da maneira mental, não física – e portanto sem riscos. Madonna faz no palco tudo aquilo que as pessoas (as saudáveis) fazem na cabeça. Exemplo – um crioulo (*sic*) fortíssimo, com sotaque baiano, vendendo cerveja na fila, gritava o que todo mundo sentia: “Minha gente, quero ser que nem a Madonna para dar mais que chuchu na cerca!” (ABREU, 1993).

As palavras de Caio Fernando Abreu enaltecem a coragem de Madonna em levar para o palco o desejo, o tesão sem pudores em uma era em que o medo da prática sexual (sobretudo entre homens gays, trans e travestis) imperava. O amor contado de várias formas no palco colocava Madonna como uma contracorrente impetuosa naqueles anos, naquele tempo. Isso era o determinante contra o tal *status* conservador cisheteronormativo.

Nas críticas de hooks à Madonna, principalmente na fase de SEX, o inconveniente está em como ela deixou de incorporar o subversivo vindo da subjetividade, colocando o que fosse “subversivo” ou radical, diante de uma cultura sexista e homofóbica, como entretenimento de voyerismo massificado, em que o homoerotismo é visto, lido, consumido, mas jamais submetido a um status político contra a homofobia: “apresentada dessa forma, sua presença convida leitores do status quo a imaginar que também podem consumir imagens de diferença, participar das práticas sexuais retratadas e ainda assim permanecer intocados – sem mudanças” (hooks, 2023, p. 47).

Noticiado por Cid Moreira, no Jornal Nacional, em 04 de novembro de 1993, a Justiça do Estado do Rio de Janeiro teria proibido Madonna de “exibir, ostentar e utilizar a bandeira do Brasil de forma atentatória à moral” e que se descumprisse a ordem judicial poderia ser presa com pena de 01 a 15 dias de detenção (MADONNA – The Girlie Show Tour em São Paulo, 1993).

De fato, Madonna utilizou os símbolos nacionais do verde e amarelo, a bandeira e até vestiu a camisa da Seleção Brasileira de futebol ao fim do concerto, mas não foi presa. Em um país que celebra e brinca o carnaval como o faz, os *strip-tease* do espetáculo e as simulações de sexo se tornavam ilustrações contidas. Os mesmos elementos estéticos e simbólicos brasileiros foram utilizados pela *megastar*, em 2024, tendo um valor sociocultural e político ainda maior.

Figura 3 – *Drag queens* na fila para o espetáculo *The Girlie Show*, em São Paulo, 1993



Fonte: *O Estado de São Paulo*. Foto: Edu Garcia. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/a-primeira-vez-de-madonna-no-brasil/>. Acesso em: 01 fev. 2025.

As multidões que aguardavam para assistir ao show transformou o Centro de São Paulo e arredores do Estádio do Morumbi em verdadeiras paradas de desfile e celebração da diferença e da diversidade, com inspiração na diva pop, em uma mistura de moda, comportamento, performance e música. Era um espetáculo à parte que tomou as páginas de noticiários impressos e televisionados, colocando um comportamento notadamente *queer* em perspectiva midiática. Uma *drag queen* disse sobre Madonna, em reportagem de Glória Maria para o *Fantástico*, em 1993: “ela é toda a inspiração desse mundo *drag*”.

Figura 4 – *Drag queens* na fila para o espetáculo *The Girlie Show*, em São Paulo, 1993



Fonte: *O Estado de São Paulo*. Foto: Agliberto Lima. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/a-primeira-vez-de-madonna-no-brasil/>. Acesso em: 01 fev. 2025.

Na interpretação de bell hooks sobre a Madonna dos anos 1990, solteira, sem filhos e arrastada para uma enxurrada de críticas a partir – justamente – do seu livro *SEX*, se afasta sobre como a cantora era vista e referenciada por *drags* no Brasil, em 1992. Se para hooks, *drag* era uma construção generificada para que uma mulher assumisse uma persona mais masculina (hooks, 2023, p. 57), – no caso de a mulher parodiar uma figura masculina – a imaginação cultural e social sobre o constructo performático de *drags* e transformistas se apoiam não na ideia de se “passar por”, mas de reforçar ou se distanciar de padrões de gênero. Da mesma maneira, talvez um pouco mais ácida, foi vista em 2024, com seu espetáculo autocentrado, um *show*-biografia em que a vida, a morte, a superação, os direitos, a luta contra o extremismo, e, sobretudo, a força do feminino é cultuada em uma representação de quase exorcismo, pelo menos no que tange o contexto brasileiro.

A meteórica passagem da artista com um grande produto cultural, como foi seu espetáculo de divulgação do álbum *Erotica*, em 1993, lançado mundialmente em outubro de 1992, lançou luz a muitos assuntos. Pautar sobre homossexualidade, nudez feminina, aids, diversidade sexual e amor foi um escândalo para uma sociedade muito “careta”, como diria Rita Lee.

Madonna parece ter encarnado a “vaca profana” e com suas divinas tetas dos cones icônicos de Jean-Paul Gaultier, atendido o pedido de Caetano Veloso e Gal Costa: derramou o leite bom em nossas caras que andavam angustiadas pelo sequestro dos símbolos nacionais brasileiros por uma ala neofascista sul-

americana, mas também derramou o leite ruim na cara dos caretas — e muito!

Figura 5 – Madonna durante apresentação do show Celebration Tour in Rio, 04 de maio de 2024.



Fonte: Live Nation. Foto: Kevin Mazur.

Da importância cultural e midiática que tomou forma com a passagem da artista pelo Brasil, no início dos anos 1990, 30 anos depois voltou a ser um frisson com a sua passagem, pelo Rio de Janeiro, com o *show* de celebração de sua carreira. Nesse contexto, uma efervescência *queer* tomou conta de Copacabana a um nível extraordinário levando diversas demonstrações de preconceito e ódio contra o público majoritariamente LGBTQIA+:

Jesus, Copacabana tá chovendo viado. Viado e lésbica. Olha, tem mil viado por metro quadrado, uma torre de viado! Tá subindo um em cima do outro e dando um prédio de 300 andares. O maior prédio do mundo, que está em Dubai... porque tá tendo que empilhar. Deus me livre! (Fortuna, 2024).

Se em 1993 a concentração das narrativas midiáticas se dava pelos jornais, revistas, rádio e televisão, em 2024 a polêmica ganhou dimensões sem precedentes, por meio das redes sociais. No caso da mensagem acima transcrita, de um suposto áudio postado por uma moradora de um condomínio em Copacabana, em um grupo de moradores no aplicativo de mensagens WhatsApp, é explícita o teor LGBTfóbica presente em sua fala. Contudo, o assunto “*show* da

Madonna” extrapolou bastante os núcleos jornalísticos e de fãs, ao longo do mês que sucedeu a sua transmissão televisionada, sendo comentado e tendo virado polarização político-partidária em conversas cotidianas, nas ruas.⁴

Houve muita confusão em torno do que foi apresentado no *show*. Putaria? Um Cabaré ao vivo? Suruba na TV aberta? Satanismo? Bruxaria? Ode ao demônio? Todas essas acusações foram feitas e distribuídas em dezenas de páginas *online*, depreciando a artista e a sua mensagem, utilizando a polarização política para atribuir à esquerda o que essas pessoas (tal qual a senhora que disse a mensagem, acima transcrita) classificou como “corrupção de menores”, “desperdício de dinheiro público”, “culto ao inimigo”, “imoral”, etc.⁵

Durante o início da transmissão do *show*, pela Rede Globo, o apresentador Marcos Mion disse que o clima na cidade e, em especial, em Copacabana e imediações se parecia muito com o que tinha acontecido quando da primeira passagem de Madona pelo Rio de Janeiro, em 1993. A festa, a liberdade entre os fãs, a alegria, a celebração da vida cultural, colocavam o frisson novamente em foco, pela mesma artista nessa situação, nos anos 1990. Contudo, os tempos atuais são tão obtusos quanto o da época do auge da epidemia de HIV/aids.

Eu nunca tinha presenciado, em 10 anos de magistério, minhas alunas e alunos começarem a debater sobre um *show* de maneira política. Tanto as crianças do ensino fundamental do 6º e 7º anos, quanto os adolescentes da 2ª e 3ª séries do ensino médio, começavam a debater — até a brigar verbalmente — por seus pontos de vista. De um lado, aquelas pessoas que pensavam ser desnecessário e completamente imoral um *show* mostrar “nudez”, palavras de baixo calão, e símbolos religiosos de forma “desrespeitosa” em TV aberta, com “criança na sala”. De outro, pessoas que diziam se tratar de um espetáculo artístico que falava sobre a vida, sobre a carreira da artista, e que assistia quem queria e que o *show* não era feito para crianças, portanto não eram para estar na sala no horário destinado a transmiti-lo.

Por vezes, eu fiquei surpreso e amedrontado com as falas reacionárias e conservadoras por parte de estudantes de uma geração muito mais conectada

4 É interessante notar que o local onde ocorreu o espetáculo de Madonna é historicamente um reduto LGBTQIA+, sobretudo gay. Cf. GREEN, 2000, 263-264.

5 Como se pode notar, a desinformação e ignorância (ou a desonestidade) foram bem rasas, pois o maior patrocinador do evento foi um banco privado, exaustivamente propagandeado ao longo do período em que antecedeu o *show*.

e atualizada do que a minha. Isso foi recorrente, e durou várias semanas. Mas comecei a pensar em que realmente estava embutida a discussão, o que um grupo – que não tinha assistido ou nunca tinha ouvido falar de como era uma turnê da artista – detestava de fato, de onde vinha o ódio.

A resposta estava, sobretudo, em como a informação chegava para esse grupo: TikTok e grupos do WhatsApp, com a desinformação. O que mais me deixou surpreso e – devo dizer – muito entristecido foi em como as “críticas” eram de cunho conservador e reacionário, pois o problema central era ter sido um espetáculo que mostrava a realidade a partir de um ponto de vista claramente progressista, no campo da esquerda.

Depois do último fim de semana, aquela analogia com a primeira vinda de Madonna ao Brasil nos mostra que o mundo era, sim, outro – mas nem tão diferente quanto parece. Algumas coisas continuam as mesmas, e Madonna, apesar da passagem cronológica do tempo, é uma delas: aos 65 anos de idade, permanece perfeitamente capaz de emprestar sua própria jovialidade e desobediência a uma geração que, bem como em 93, precisa dela. Sua rebeldia e vontade de mudar parecem se fazer particularmente necessárias para uma juventude que, carente de verdadeiros ícones, se torna cada vez mais conservadora, complacente e, mais preocupante ainda, plenamente careta. Mais espantosas e indecentes do que qualquer ato de Madonna, por sinal, foram as declarações feitas por jovens influenciadores e políticos associando o espetáculo com a tragédia climática que vem assolando o sul do país (Mothé; Rufino, 2024).

Todo o espetáculo levantou questões sobre resistência, liberdade, luta e coragem, além de diversidade. Do elenco presente no palco, das imagens selecionadas, das músicas e da performance, tudo foi um nó muito bem dado num cordão que segurava a mensagem de celebração da vida e da batalha contra a opressão. Dançarinos LGBTQIA+, corpos negros, coreografias que tem origem em grupos marginalizados (como o *voguing*), e a própria performance de Madonna, que vem lutando contra o etarismo há décadas.

Um momento em especial chamou a atenção para a perspectiva da artista sobre a vida e a sociedade, no *show*. Enquanto cantava a canção *Music* (lançada pela artista em 2000), a *drag queen* Pabllo Vittar subia ao palco para dançar ao lado de Madonna e várias/os dançarinas/os, ao passo que no telão eram mostradas imagens de pessoas que lutaram por direitos civis, liberdade de expressão e tinham evidentemente seu posicionamento político à esquerda, tais como Daniela Mercury, Gilberto Gil, Mano Brown, Marina Silva, Erika Hilton, entre outras/os. Enquanto tudo isso ocorria, os versos da música escolhida para o momento ressoavam por Copacabana: “a música une as pessoas/

a música mistura a burguesia e os rebeldes”⁶.

Figura 6 – Mano Brown (esquerda) e Erika Hilton (direita) em fotos transmitidas no telão do palco principal



Fonte: Gshow. Foto: reprodução. Disponível em: <https://gshow.globo.com/cultura-pop/noticia/famosos-homenageados-em-show-da-madonna-agradecem-por-serem-lembrados-que-honra.ghtml>. Acesso em 12 fev. 2025.

As referências sobre gênero no *show*, assim como a participação de pessoas trans e as *drags* incendiou discursos sobre “falta de vergonha” em rede nacional. O “perigo” representado por pessoas da comunidade LGBTQIA+ se transcreveu em “homossexualizar” crianças e pessoas indefesas em suas casas, que não se sabe porque estariam com a TV ligada assistindo a tudo (mesmo que tivesse o medo de se “enviadescer”, como na canção de Linn da Quebrada) através de um *show* de Madonna... Nesse caso, Judith Bulter (2024, p. 11-12) explica que:

Quando o “gênero” absorve uma série de medos e se torna um fantasma totalizante para a direita contemporânea, as variadas condições que de fato dão origem a esses medos perdem seus nomes. O “gênero” reúne e incita esses medos, impedindo-nos de refletir mais claramente sobre o que há a temer e como, para início de conversa, surgiu a atual percepção de que o mundo está em perigo.

O “pânico moral” em torno do gênero e de representações de vida outras que não as cisheterocentradas em figuras estáticas e conservadoras de mulheres cisgênero submissas e homens viris dominadores, foram colocadas a baixo no

⁶ No original: “music makes the people come together/ music mix the bourgeoisie and the rebel” (Madonna, Ahmadzaï, 2000).

espetáculo de Madonna, tendo ela como protagonista, mas por vezes, em muitos momentos do *show*, outras/os sujeitas/os ganham a cena, e sempre contra o pretenso *cistema*, mesmo que a artista seja uma mulher branca, cisgênero e tendo por sua casa os Estados Unidos.

O “fantasma do gênero”, como Bultler trata (2024, p. 12-13), consome de religiões, principalmente nos discursos papais católicos, grande energia na comparação como “armas de destruição em massa”, causando esse pânico contra toda e qualquer ação progressista que alinhe políticas públicas de grupos marginalizados por séculos. Madonna já foi tida como “o diabo loiro” pela Igreja por ser e representar a mulher subversiva, radical, da qual bell hooks havia adorado, durante os anos 1980.

Agora, novamente, provoca arrepios com sua “radicalidade” no palco, em que gênero e modos de vida se tornam “armas” de destruição em massa... do ódio causado pela direita. Os perigos de um mundo assombrado por um fantasma não estão no gênero, mas sim no neofascismo e na radicalidade de grupos políticos ultraconservadores que angariam projetos para um “Estado forte”, em que o maior objetivo, em verdade, é querer ganhar lucro acima de tudo – e de todos.

O projeto de reconduzir o mundo a um tempo anterior ao “gênero” promete o retorno a uma sonhada ordem patriarcal que pode nunca ter existido, mas que ocupa o lugar da “história” ou da “natureza” – uma ordem que apenas um Estado forte pode restaurar (Bultler, 2024, p. 12-13).

O show traz muitas referências, muitas conexões e apropriações de subculturas LGBTQIA+, sobretudo gay e trans, dos Estados Unidos e de imigrantes radicados em Nova York. O protagonismo de Madonna é óbvio, centralizando tudo em sua própria perspectiva. Contudo, a situação narrativa do *show* é diferente das já abordadas por ela outrora, o fio condutor (puxado por um mestre de cerimônia tal qual os antigos “compadres” dos espetáculos de teatro musical do século XIX e XX, vivido por Bob the Drag Queen) de sua própria história é a mensagem principal após sua quase-morte, em 2023: ela ainda está viva, ainda está por aí e ainda pode falar por si mesma e lutar. No caso, a maior injustiça posta nos últimos anos contra ela é o etarismo. Disso, ela tem sido figura importante no entretenimento de massa, diante de padrões midiáticos no *mainstream pop* que ela mesma posicionou dos quais bell hooks comentou e analisou, no início da década de 1990.

Figura 7 – Madonna e Pablo Vittar performando Music, no palco da Celebration Tour in Rio, vestindo camisetas inspiradas na Seleção Brasileira



Fonte: FeedTV. Foto: reprodução. Disponível em: <https://feedtv.news/musica/pablo-vittar-se-derrama-apos-participacao-no-show-de-madonna-sempre-serei-grata/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

O espetáculo todo serviu para unir boa parte de grupos que andavam bem enfraquecidos culturalmente, colocando muita visibilidade — certamente — sobre causas e efeitos sociais de gênero e sexualidade, mas também propiciou um ato político simbólico ao trazer as narrativas de vidas e pessoas no campo progressista, pelo conjunto de imagens e enunciados construídos nas performances, conquistando, assim, um lugar político interessante. A celebração era da carreira da artista, mas acabou sendo também uma imensa festa de reapropriação de símbolos nacionais e que, felizmente, não se deixou cair nas estratégias de geração de polêmicas *online* agitadas e disseminadas pelo bolsonarismo. Concluo com Caio Fernando Abreu (1993), com uma percepção sobre Madonna que se encaixa, novamente, muito bem ao nosso tempo:

A moça fez um enorme bem ao astral do Brasil. Parece que gostou de nós, e a gente precisa tanto, especialmente o Rio de Janeiro. No meio de dias estranhos, pesados (as mortes de Fellini, River Phoenix, do maravilhoso Felipe Pinheiro, bombas por toda a Alemanha, lama grossa em Brasília), Madonna deixou no ar um sopro de vitalidade. Saúde, alegria, tesão. Com ou sem vírus e crise, Madonna dá vontade dessa coisa sagrada: viver. Por isso mesmo, Deus a abençoe. E pouco importa se Ele não existe, porque ela também não existe. Existem símbolos. São eles que mobilizam e, mesmo quando não bastam, são necessários. Melhor ainda se forem belos. E, repito, do bem. Do lado certo da luz, compreende?

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Na cama por causa da Madonna. **Folha de São Paulo**, 14 de novembro de 1993. Disponível em: <https://semamorsoaloucura.blogspot.com/2013/08/na-cama-por-causa-de-madonna.html>. Acesso em: 10 fev. 2025.

BUTLER, Judith. **Quem tem medo do gênero?** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2024.

FORTUNA, Maria. 'Torre de viado': áudio que critica público de Madonna viraliza e inspira meme com nome de bloco de carnaval Rio de Janeiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 maio 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/05/06/recebido-do-zap-audio-viraliza-e-inspira-meme-com-nome-bloco-de-carnaval-fora-de-epoca.ghtml>. Acesso em: 10 fev. 2025.

FREIRE, Tâmara. Madonna supera expectativa de público e encerra turnê em grande estilo. **EBC**, Rio de Janeiro, 05 05 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2024-05/madonna-supera-expectativa-de-publico-e-encerra-turne-em-grande-estilo>. Acesso em: 10 fev. 2025.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HOOKS, bell. Poder para a buceta: nós não queremos ser um idiota vestido de drag. In: hooks, bell. **Cultura fora da lei:** representações de resistência. Tradução de Sandra Silva. São Paulo: Elefante, 2023.

JORNAL Nacional - Madonna no Maracanã (Globo/1993). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1993. 1 vídeo (2min44s). Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=ykWwR1PLoLo>. Acesso em: 02 fev. 2025.

MADONNA - The Girlie Show Tour em São Paulo (Jornal Nacional)(1993). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1993. 1 vídeo (1min59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-E-pWPZvLI>. Acesso em: 13 dez. 2024.

MOTHÉ; João Victor; RUFINO, Victor. Na praia com Madonna. **Moodgate**, 10 maio 2024. Disponível em:

<https://moodgate.com.br/2024/05/10/na-praia-com-madonna/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MUSIC. Intérprete: Madonna. In: MUSIC. Compositor: Madonna Ciccone; Mirwais Ahmadzaï. Intérprete: Madonna. Los Angeles: Warner, 2000.1. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/27cXevtj5VflsCUAZwr9el?si=8fb4291c81684b8b>. Acesso em: 12 fev. 2025.

NASCIMENTO, Nadine. Espaço de show de Madonna no Rio comporta no máximo 875 mil pessoas, segundo estimativa do Datafolha. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 mai 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/05/espaco-de-show-de-madonna-no-rio-comporta-no-maximo-875-mil-pessoas-segundo-estimativa-do-datafolha.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2025.

A EMERGÊNCIA E DESENVOLVIMENTO DA JUSTIÇA TRANSICIONAL COMO CAMPO DE PESQUISA E DE APLICAÇÃO PRÁTICA¹

THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF TRANSITIONAL JUSTICE AS A FIELD OF RESEARCH AND PRACTICAL APPLICATION

Thomas Fischer²

 <https://orcid.org/0000-0003-1464-7561>

Tradução de Rafael Morato Zanatto³

 <https://orcid.org/0000-0001-6623-4668>

 <http://lattes.cnpq.br/0473516658198812>

Recebido em: 13 de novembro de 2024.

Aprovado em: 12 de janeiro de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22637>

RESUMO: O texto traz uma visão geral da formação, da importância e da transformação da Justiça Transicional, discutindo a aplicação prática de justiça/direitos e verdade, através dos quais sua localização em contextos históricos é realizada. A partir do apontamento dos principais atores e instituições do campo, é descrito a dimensão acadêmica do campo da Justiça Transicional, identificando as interfaces e demarcações dos estudos sobre paz (Peace Studies) e pesquisas sobre desenvolvimento (Development Studies). O autor também faz um balanço dos estudos históricos nesse campo. Por fim, são identificadas as áreas problemáticas e é feita uma avaliação crítica. Isso também levanta a questão de até que ponto a Pesquisa Histórica sobre Paz e Conflitos (PHPC) e Justiça Transicional podem trabalhar melhor em rede e até que ponto a PHPC pode se beneficiar da Justiça Transicional.

Palavras-chave: Justiça Transnacional, pesquisas sobre desenvolvimento, Pesquisa Histórica sobre Paz e Conflitos.

ABSTRACT: The text provides an overview of the formation, importance and transformation of Transitional Justice, discussing the practical application of justice/rights and truth, through which their location in historical contexts is achieved. Based on the identification of the main actors and institutions in the field, the academic dimension of the field of Transitional Justice is described, identifying the interfaces and demarcations of Peace Studies and Development Studies. The author also takes stock of historical studies in this field. Finally, problematic areas are identified and a critical assessment is made. It also raises the question of to what extent Historical Peace and Conflict Research (PCR) and Transitional Justice can better work together and to what extent PCR can benefit from Transitional Justice.

Key words: Transitional Justice, Peace Studies, Development Studies.

¹ Título original: *Die Entstehung und Entwicklung von Transitional Justice als forschungs- und anwendungspraktisches Feld*. Tradução: Rafael Morato Zanatto.

² Doutor em História pela Universidade de Berna. Professor da Universidade Católica de Eichstätt, na Cátedra de História da América Latina. E-mail: th.fischer@ku.de

³ É graduado (2010), mestre (2013) e doutor (2018) em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e realizou, com o amparo da FAPESP, estágios de pesquisa na Cinémathèque Française (Paris, 2012) e na Deutsche Kinemathek (Berlim, 2017). E-mail: rafael_zanatto@hotmail.com

Desde que os processos de democratização ocorreram na maioria dos estados latino-americanos na década de 1980 e, posteriormente, em muitos estados africanos, do leste asiático e do leste europeu, especialistas, juristas e decisores(as) políticos(as) se perguntaram sobre qual papel os passados violentos desempenharam e deveriam desempenhar na implementação das transições democráticas. Em sua opinião, a construção de um futuro sustentável dependia da resposta a esta pergunta. Eles nomearam, analisaram e avaliaram as atrocidades e fizeram recomendações sobre como lidar com elas. Nunca antes se tinha feito tanto esforço político, jurídico e jornalístico em todo o mundo para superar os crimes contra os direitos humanos. Em vista dos inúmeros processos judiciais, comissões da verdade e outras medidas e do número crescente de projetos, pesquisas e publicações sobre o assunto em todo o mundo, a historiadora russa Nanci Adler fala de uma “Era de Justiça Transicional” (ADLER, 2018, p. 1). O conceito “Justiça Transicional” (daqui em diante JT), que reúne medidas e abordagens da política, da justiça e do meio acadêmico para lidar com o passado violento, foi estabelecido em meados da década de 1990 e ainda está presente hoje. Um artigo introdutório da Agência Federal Central para a Educação Política⁴ coloca desta forma: “Lidar com o passado [*Vergangenheitsarbeit*] ou JT representa todas as medidas destinadas a recuperar, reconhecer e punir as injustiças cometidas durante a ditadura e a guerra” (ZUPAN, 2016). Deve-se acrescentar que a JT é vista como um complemento e apoio às medidas institucionais e estruturais no contexto dos processos de democratização. Ao se concentrar na violência perpetrada contra as vítimas, os Estados (e a população) são responsabilizados como beneficiários [*Adressaten*]. Os direitos humanos são o parâmetro para avaliar os crimes. Ao lidar com o passado de forma sustentável, o presente deve ser influenciado e uma contribuição deve ser feita para garantir que tais crimes não ocorram novamente no futuro.

Embora existam muitas interfaces temáticas, conceituais e metodológicas, a JT tem recebido pouca atenção dos(as) historiadores(as) em geral e da pesquisa histórica sobre paz e conflitos em particular. Para muitos(as) historiadores(as), isso pode ter algo a ver com a ação política e administrativa cientificamente apoiada que é constitutiva da JT. Isso mudou desde então: Não apenas os(as) historiadores(as) estão oferecendo cada vez mais seus conhecimentos no campo

4 Bundeszentrale für politische Bildung.

da JT, como também seus conhecimentos especializados estão sendo cada vez mais solicitados pela comunidade da JT no curso da expansão interdisciplinar. Há uma necessidade de conhecimento histórico especializado no campo de conhecimento da JT, particularmente nas áreas que lidam com crimes que ocorreram há muito tempo (em “comissões de historiadores(as)”), a classificação histórica de crimes violentos (por exemplo, em análises de época e periodizações), a preservação de longo prazo de fontes em arquivos acessíveis ao público, cultura histórica (especialmente museus), história pública e didática histórica. Na Alemanha, essas atividades historiográficas ocorrem principalmente ao tratar dos crimes nazistas, das violações dos direitos humanos da ditadura da RDA e do colonialismo. Entretanto, os (as) historiadores (as) que veem as transições como processos de longo prazo geralmente só intervêm quando as transições no sentido mais restrito já foram concluídas há muito tempo. Então, quais são as consequências do fato de as medidas praticadas nas fases de transição para apoiar o processamento de crimes contra os direitos humanos serem resumidas no termo JT? Como a JT pode ser caracterizada? E qual é o papel da

A seguir, apresentarei primeiro uma visão geral da formação, da importância e da transformação da JT. Em seguida, discuto a aplicação prática dos componentes de justiça da JT: justiça/direitos e verdade, através dos quais sua localização em contextos históricos é realizada. Os principais atores e instituições do campo são citados. Em seguida, descrevo a dimensão acadêmica do campo da JT, identificando as interfaces e demarcações dos estudos sobre paz (*Peace Studies*) e pesquisas sobre desenvolvimento (*Development Studies*). Em seguida, dou uma olhada [*werfe ich einen Blick*] nos estudos históricos nesse campo. Por fim, identifico as áreas problemáticas e faço uma avaliação crítica. Isso também levanta a questão de até que ponto a Pesquisa Histórica sobre Paz e Conflitos (PHPC) e JT podem trabalhar melhor em rede e até que ponto a PHPC pode se beneficiar da JT.

O QUE É JUSTIÇA TRANSICIONAL? E O QUE ELA NÃO É?

O termo JT surgiu em meados da década de 1990 no contexto histórico específico de “transições democráticas” que ocorreram em diversas regiões do mundo nas décadas anteriores. Entre 1974 e 1990, mais de 30 países em todo

o mundo fizeram uma transição de ditaduras militares e regimes autoritários, bem como de estados devastados pela guerra civil, para sistemas de governo democráticos liberais. Estas convulsões ocorreram no contexto de uma “imensa concentração de iniciativas políticas de direitos humanos”, o que aumentou a pressão mundial para ancorar permanentemente os direitos humanos na prática política (ECKEL, 2015, p. 343). Os movimentos de democratização começaram com o fim das ditaduras no sul da Europa (Portugal 1974, Grécia 1974, Espanha 1975/1976). Na América do Sul, os regimes autoritários entraram em colapso a partir do final da década de 1970 (Equador 1979, Bolívia 1979/1982, Peru 1980, Argentina 1983, Brasil 1985, Uruguai 1985, Paraguai 1989, Chile 1989/1990). Este processo continuou na América Central, no México e no Caribe até boa parte da década de 1990. Desde o início da década de 1980, os processos de reforma democrática também surgiram na Europa Oriental, começando na Polônia, depois na Hungria e – com Mikhail Gorbachev como Presidente da União Soviética – também nas outras partes do Bloco Oriental. A RDA e os Balcãs também foram afetados por este processo. A década de 1990 assistiu a transições democráticas no continente africano, na Ásia e, finalmente, no Oriente Médio. Neste contexto, o influente cientista político americano Samuel Huntington, que leciona e pesquisa na Universidade de Harvard, no seu livro *A Terceira Onda – Democratização no Final do Século XX*⁵ (HUNTINGTON, 1991, p. 16), publicado em 1991 e que rapidamente ganhou notoriedade ao reconhecer uma “onda de democratização” globalmente eficaz. Na sua opinião, estes processos de transição foram precedidos por duas “ondas” semelhantes, as de 1828 a 1926 e de 1943 a 1962.

De acordo com o especialista em África Ocidental Dustin N. Sharp, da Escola Kroc de Estudos da Paz da Universidade de San Diego (SHARP, 2015, p. 150), a justiça transicional não emergiu como uma abordagem independente, mas, com algum atraso, como serva [*handmaiden*] da investigação de transição já estabelecida.

O momento inicial do vocabulário da JT foi, sem dúvida, a publicação em 1995 da coleção de três volumes *Justiça Transicional. Como as Democracias Emergentes se reconciliam com os Antigos Regimes*⁶. Ela foi financiada pelo governo e desenvolvida em Washington D.C. pelo Instituto para a Paz dos EUA

5 *The Third Wave - Democratization in the Late Twentieth Century*.

6 *Transitional Justice. How Emerging Democracies Reckon with Former Regimes*.

(USIP)⁷, especializado em aconselhamento político responsável; O advogado e consultor político Neil Kritz atuou como editor dos 224 textos principais publicados. Richard H. Solomon, presidente da USIP, expressou no prefácio a esperança de que a publicação em três volumes se tornasse “uma referência padrão para governos, organizações privadas, pesquisadores e outros indivíduos preocupados com este assunto difícil” (SOLOMON, 1995, XV). No seu prefácio, o presidente sul-africano Nelson Mandela expressou desejos semelhantes; ele viu a coleção como “um incentivo para estabelecer uma comunidade internacional dedicada à dignidade humana e à justiça” (MANDELA, 1995, p. XI). Como figura principal numa transição pacífica no Sul Global, Mandela deu à publicação o capital simbólico necessário para a percepção pública. Contudo, o trabalho não forneceu uma descrição exata do que se entendia por JT. Na introdução, intitulada *Os dilemas da Justiça Transicional*⁸, Kritz levantou principalmente questões e evitou uma definição da JT (KRITZ, 1995, p. XIX – XXX). Com base em suas descrições de casos relacionados a problemas da história e do (então) presente, pode-se pelo menos deduzir que ele considerava o tratamento de crimes contra os direitos humanos cometidos em ditaduras e guerras civis como constitutivos da transição para democracias estáveis e sociedades liberais. Além disso, Kritz considerava importante a visão geral global das graves violações dos direitos humanos. Portanto, esse tópico também foi abordado pelas contribuições que se seguiram à sua introdução, a partir de perspectivas de diferentes áreas.

A publicação foi precedida por conferências maiores e menores, principalmente internacionais. Nestes congressos participaram políticos renomados, altos funcionários e um núcleo semelhante de cientistas, a maioria deles advogados e cientistas políticos. Os marcos foram a conferência *Crimes de Estado: Punição ou Perdão?*⁹, com foco na América Latina, organizada em 1988 pelo *think tank* não comercial Instituto Aspen¹⁰ em Maryland. Ela foi sucedida em 1992 pela conferência *Justiça em Tempos de Transição*¹¹ sobre a Europa Oriental, em Salzburg (Áustria), patrocinada pela Open Society Foundation de George Soros, que posteriormente estabeleceu uma espécie de mito fundador

7 United States Institute of Peace – USIP.

8 *The Dilemmas of Transitional Justice*.

9 *State Crimes: Punishment or Pardon?*

10 Aspen Institute.

11 *Justice in Time of Transition*.

da comunidade da JT. Dois anos depois, as conferências realizadas na Cidade do Cabo (África do Sul) tiveram um propósito semelhante. Lá, os especialistas discutiram e sistematizaram diversas experiências e estratégias, bem como o papel do direito e da justiça com vista às transições em curso e futuras na África (ZUNINO, 2019, p. 183; MOURALIS, 2014, p. 90-93).

Como afirma a socióloga Anne Krüger em seu panorama para o público de língua alemã interessado em história contemporânea, a publicação de Kritz estabeleceu o JT como “um novo objeto de investigação”. A JT tornou-se um “conceito independente que desenvolveu um ponto de referência para pesquisa e prática” (KRÜGER, 2013, p. 4). Krüger defende, portanto, uma compreensão histórico-conceitual da JT. De acordo com Paige Arthur, especialista em consolidação da paz do Centro Internacional de Justiça Transicional¹² (ICTJ) de Nova Iorque, o surgimento, a consolidação e a mudança da JT podem ser melhor reconstruídos com uma abordagem histórica conceitual (ARTHUR, 2009, p. 321-367).

Então, o que é JT se não for um conceito analítico e não for possível estabelecer uma definição precisa do instrumental da JT? O historiador Guillaume Mouralis entende que este é um termo com uma função tática. Para ele, a JT é uma palavra introduzida como uma marca no mercado acadêmico e político. Segundo Mouralis, a coleção de Kritz é uma prova de como um objeto relativamente heterogêneo pode ser promovido através da criação de uma marca unificadora e, assim, resumido de uma nova maneira (MOURALIS, 2014, p. 85; 96).

Mas é claro que TJ é mais do que apenas uma marca de marketing. Há amplo consenso de que se trata de um campo independente (diferenciado de outros espaços de conhecimento) com atores que assumem, defendem e desenvolvem posições (BOURDIEU, 1996; LINGER; RHEIN, 2018, p. 71-117). O advogado Marcos Zunino (2019) pesquisa o surgimento desse campo com uma análise do espaço discursivo considerando os objetos da JT e o participante do discurso. Segundo o advogado argentino, o que é característico do campo da JT é a sua abertura a novos desenvolvimentos com base empírica, relacionados ao contexto e refletidos academicamente. Ele também é multi ou interdisciplinar. Por fim, tem uma dimensão prática e uma dimensão acadêmica.

Os atores que definiram os pilares do emergente campo da JT queriam

12 International Center for Transitional Justice.

aproveitar a oportunidade. Já na conferência de decisores políticos, altos funcionários governamentais e economistas dos EUA e da América Latina, organizada pelo Instituto Peterson de Economia Internacional¹³ e realizada em Washington em 1989, foi alcançada uma espécie de consenso sobre a reorganização econômica (MARANGOS, 2009, p. 350-384). Este “ajuste” com medidas definidas para áreas individuais da economia na América Latina foi chamado de Consenso de Washington. Os adeptos do liberalismo também esperavam soluções baseadas no consenso a nível político. O que uniu os apoiantes da JT foi – comparável ao Consenso de Washington – a convicção de que estavam num ponto de viragem na história mundial e de que estavam entrando numa era uniforme, econômica e politicamente liberal. O ponto de referência narrativo para esta crença foram as teses do cientista político Francis Fukuyama, da Universidade de Stanford, que ele formulou em seu sensacional ensaio *O Fim da História?*¹⁴ (1989). Para a primeira geração da JT, *O Fim da História* foi uma espécie de manifesto. Para eles, o liberalismo significava o destino final da humanidade, a história do progresso no Ocidente deveria ser encerrada como um destino universal após o fim da Guerra Fria. Para que essa etapa final em direção à realização fosse concluída, a janela de oportunidade que se abriu poderia, na verdade deveria, ser ativamente apoiada.

O direito e a ciência política desempenharam um papel importante no surgimento do campo da JT. Gradualmente, porém, outras disciplinas foram acrescentadas, como a etnologia e a antropologia e a sociologia. Como já foi indicado, este espaço de conhecimento teve inicialmente os seus centros de gravidade académicos nos EUA – uma grande proporção dos participantes veio deste país e novos membros foram continuamente qualificados lá – mas cada vez mais participantes (e cada vez mais participantes do sexo feminino) juntaram-se a partir de outras partes do mundo, de modo que o campo adquiriu cada vez mais uma dimensão transnacional – embora com porta-vozes académicos dos EUA e algumas porta-vozes femininas. A *lingua franca* da comunidade permaneceu o inglês; O espanhol, o português e o francês logo foram utilizados, especialmente na América Latina e na África. O campo da JT estava próximo da política, “emergiu diretamente de uma série de interações entre ativistas, advogados e juristas,

13 Peterson Institute for International Economics.

14 *The End of History?*

políticos, jornalistas e especialistas em política comparada preocupados com os direitos humanos e com as ‘transições para a democracia’ (ARTHUR, 2009, p. 324). Desde 1997, as unidades das Nações Unidas que lidaram com o papel dos passados violentos nas convulsões democráticas também adotaram o nome JT.

Como enfatizam Anne Krüger e o historiador Stephan Scheuzger (2007, p. 143) a rede cada vez mais densa promoveu a sistematização, generalização e padronização do conhecimento da JT, o que facilitou a transferência de lições aprendidas, boas práticas e diretrizes em todo o mundo. Embora esta observação sobre a comunidade da JT seja indubitavelmente verdadeira, não creio que deva ser superestimada. Independentemente das tendências de homogeneização observadas por Krüger e Scheuzger (2007), as práticas da JT na realidade diferem significativamente das especificações do modelo devido a condições contextuais locais divergentes.

VERDADE

As medidas recomendadas e/ou efetivamente tomadas pelos peritos em JT focam-se nomeadamente em dois aspectos centrais: a verdade e a justiça/direito. Estes objetivos devem ser alcançados, em particular, através de medidas de punição, restituição, reparações, descoberta da verdade e reforma das instituições (as forças de segurança e o poder judicial) (ARTHUR, 2009, p. 321-367; ROHT-ARRIAZZA; MARIEZCURRENA, 2006, p. 2). O fato de essas (e não outras medidas e instrumentos) terem prioridade na estrutura da JT se deve ao paradigma da transição liberal-democrática e da paz, às tradições caracterizadas pelos direitos humanos e criminais, bem como à natureza conceitual e institucional do campo (WALDORF, 2012, p. 173).

No entanto, as medidas aplicadas em casos individuais variaram dependendo da constelação de transição. As transições de décadas em Espanha e no Chile, por exemplo, foram o resultado de negociações entre velhas e novas elites. O fato de grupos de liderança militares e civis, ou seja, os perpetradores e os seus apoiantes, terem sido incluídos nas negociações de transição decorreu da manutenção do seu poder. Conseguiram colocar sob pressão governos civis eleitos democraticamente e extrair-lhes concessões significativas (ROHT-ARRIAZZA; MARIEZCURRENA, 2006, p. 2). Essas concessões também foram

feitas na Argentina, onde a quarta junta militar teve de abdicar após a Guerra das Malvinas. Raúl Alfonsín (1983–1989), o primeiro presidente eleito após a ditadura, manifestou-se a favor da investigação legal das violações dos direitos humanos cometidas durante a ditadura. Mas depois de 1986, o Congresso aprovou disposições de anistia de longo alcance para os perpetradores. Só em 2005 é que os julgamentos criminais recomeçaram e os indultos concedidos pelo Presidente Carlos Saúl Meném (1989–1999) foram retirados. No Uruguai, ambas as câmaras do parlamento também aprovaram uma lei de anistia em 1986; Em 1989, a mesma foi confirmada por um referendo (FUCHS, 2010, p. 81-298). Mesmo nos países em guerra civil, como Guatemala, El Salvador e Nicarágua, os perpetradores da violência dificilmente foram responsabilizados pelas atrocidades pelas quais foram responsáveis. Além disso, um processo criminal abrangente por parte do poder judiciário nacional teria sobrecarregado em muito o reestruturado sistema jurídico.

Nos estados de transição, nos quais continuava a existir o exercício do poder pelas elites civis-militares responsáveis pelos crimes, os decisores democraticamente legitimados encontravam-se geralmente num conflito entre o que Max Weber chamou de comportamento ético de responsabilidade e o comportamento ético de condenações (NOLTE, 2000, p. 291-310). Os governos e as instituições dos estados redemocratizados que realizaram apenas uma JT leve, ou seja, nenhum processo minucioso contra os perpetradores, geralmente se justificaram dizendo que seu escopo de ação era limitado em vista do poder contínuo dos criminosos. A punição abrangente dos perpetradores é, portanto, secundária em relação ao objetivo global de democratização e estabilidade. Simplesmente ofereceram às vítimas a reconstituição da verdade. M. Cherif Bassiouni, um dos principais especialistas mundiais em direito penal internacional e fundador do Instituto Internacional de Direito dos Direitos Humanos¹⁵ em Chicago em 1990, questionou essa abordagem. Lamentou que, apesar do elevado nível de vitimização nas ditaduras e nas guerras desde a Segunda Guerra Mundial, e mesmo nas violações do *Jus Cogens*, como o genocídio, os crimes contra a humanidade, os crimes de guerra e a tortura, a ação penal contra os infratores quase nunca é levada a cabo de forma exaustiva, tanto a nível nacional como internacional. Se apenas a reconstituição da verdade ou nenhuma JT ocorrer,

15 International Human Rights-Law-Institute

parece que “a justiça [...] está sendo trocada por acordos políticos” (BASSIOUNI, 1996, p. 11). Na verdade, até ao início da década de 1990, quase não existiam estados de transição em que ambos os instrumentos para lidar com o passado fossem utilizados de forma igual. Sim, a justiça legal tem sido frequentemente deixada de lado devido ao poder contínuo dos perpetradores e dos seus apoiantes. Na América Latina, em particular, a maioria dos estados criou comissões da verdade como parte dos processos de transição. A Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas¹⁶ (CONADEP, 1983-1984) argentina, que, como o próprio nome sugere, se preocupava principalmente com os desaparecimentos de pessoas durante a ditadura, serviu de modelo para as comissões chilenas e sul-africanas subsequentes; Estas, por sua vez, transferiram as conclusões para outras comissões (ENGEL, 2017, p. 363).¹⁷ A “verdade”, juntamente com a “justiça/lei”, a exigência central dos direitos humanos e das organizações de vítimas, tornou-se agora cada vez mais um postulado inegociável nos processos de transição entre o crescente grupo de especialistas mais próximos da política e de redes transnacionais.

A Comissão Argentina, como todas as subsequentes, surgiu devido a necessidades locais. Até então, não havia teoria e/ou conceito sobre os benefícios, o projeto e o impacto das comissões da verdade. Os membros da comissão não tinham nenhum modelo a seguir.¹⁸ Como mostra o estudo da autora e ativista Priscilla B. Hayner (2001), especializada em crimes contra os direitos humanos e comissões da verdade, as comissões da verdade criadas nos anos seguintes diferiram consideravelmente devido as exigências locais e condições iniciais divergentes no que diz respeito à legitimação política, à estrutura institucional, ao financiamento, ao mandato, à composição da comissão, aos métodos de trabalho e à duração do mandato. No entanto, as seguintes semelhanças podem ser mencionadas:

Em contraste com os julgamentos judiciais, as comissões da verdade não “punem” os (as) perpetradores (as) através da privação de liberdade, mas sim documentando e publicitando os seus crimes violentos. Ao mesmo tempo,

16 Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.

17 Anne K. Krüger deu uma visão geral das comissões da verdade entre 1974 e 2011 no livro *Comissões da verdade. A disseminação global de um modelo cultural* (2014).

18 As origens, a justificativa, o estabelecimento e o desenvolvimento do método dessa comissão ainda são pouco pesquisados.

pretendem reconhecer a violência sofrida pelas vítimas e tomar medidas para restaurar a sua dignidade. Ao reconstruir e dizer a “verdade”, elas se concentram nas vítimas prejudicadas e nos seus ferimentos físicos, emocionais e materiais. As comissões da verdade não se dirigem apenas às vítimas e aos perpetradores (quase sempre são homens), mas também tentam utilizar o seu relatório para influenciar o nível de percepção e sensibilização de toda a população. Os relatos da verdade são frequentemente precedidos por uma interpretação histórica oficial. Explica à população porque é que o conflito se intensificou e, como resultado, ocorreram os crimes violentos, que dimensões assumiram e quem foram os perpetradores e quem foram as vítimas. Desta forma, invalidam a interpretação dos (as) perpetradores (as), que é reforçada através da violência (censura, perseguição de jornalistas críticos), e fortalecem a perspectiva reprimida das vítimas; Expandir o espaço de possibilidade das vítimas através do estabelecimento de narrativas alternativas é um pré-requisito importante para as tentativas de superar traumas individuais e coletivos e de recuperar a confiança das pessoas afetadas, a fim de moldarem conjuntamente o futuro e os processos posteriores de reconciliação.

O trabalho das comissões da verdade é democraticamente legítimo porque são nomeadas por governos eleitos.¹⁹ Os seus relatórios finais devem ser recebidos e divulgados pelos governos eleitos e as recomendações neles formuladas devem ser implementadas para proporcionar reparação material às vítimas e prevenir futuras violações. As comissões da verdade procuram testemunhas (e perpetradores) e classificam os crimes. Embora apenas parte do material recolhido seja disponibilizada ao público, a documentação tem como objetivo garantir que a verdade sobre o ocorrido não possa ser manipulada ou esquecida no futuro. Para além de outras medidas como a criação de memoriais, a nomeação de locais e ruas ou a abertura de exposições em museus, as comissões da verdade são locais com os quais se pretende uma “transição” sustentável da memória coletiva. São – na terminologia da JT – um componente central para a restauração da ordem, que é entendida como justa (justiça restaurativa). Deverão contribuir para garantir que os crimes do passado não se repitam no futuro (KRÜGER, 2014; HAYNER, 2001; FISCHER, 2000; FISCHER, 2022).

19 Contudo, como mostra a cientista social Fatima Kastner, utilizando o exemplo marroquino, a influência externa é muitas vezes significativa e pode haver um forte envolvimento internacional (KASTNER, 2015, p. 306-314).

As comissões da verdade são compostas predominantemente por advogados, cientistas políticos e, por vezes, antropólogos (as) ou etnólogos (as). Idealmente, estes vêm de dentro do país. Em estados particularmente fracos com uma população polarizada ou até mesmo fragmentada, como El Salvador ou Guatemala, também foram nomeados membros estrangeiros para a comissão. Para que os relatórios da verdade tenham impacto em uma grande parte da população, especialmente em sociedades fragmentadas, é ainda mais importante que pelo menos os membros da comissão possam concordar com um relatório que seja apoiado por todos. A historiadora Nina Schneider vê, portanto, os relatos da verdade como uma “narrativa de consenso” dos membros da comissão, que estão comprometidos com outros objetivos que não o esclarecimento científico, histórico-factual (traçar o perfil do governo ou de si mesmo, estabilidade política, reabilitação das vítimas, reconhecimento internacional)” (SCHNEIDER, 2017, p. 110).

Em alguns países de antigas ditaduras ou de guerra civil, ainda não foi criada uma comissão da verdade. No que diz respeito ao antigo Bloco de Leste, Krüger afirmou: “que na maioria dos casos nem as comissões da verdade nem os processos criminais foram realizados sistematicamente” (KRÜGER, 2014, p. 9). A antologia *Justiça Transicional e a antiga União Soviética: revendo o passado, olhando para o futuro*²⁰, editada pelas cientistas políticas Cynthia M. Horne e Lavinia Stan, confirma esta conclusão (HORNE; STAN, 2018). O acesso aos arquivos é praticamente mais difícil em qualquer lugar, especialmente os dos aparelhos de vigilância, das forças de segurança e dos campos de prisioneiros. Apenas na Alemanha reunificada os crimes contra os direitos humanos cometidos na antiga RDA, especialmente as atividades do Ministério da Segurança do Estado (“Stasi”) e as ordens dos guardas de fronteira para disparar, foram sistematicamente examinados (DOSSIER STASI, 2018). A situação é também muito difícil nos Estados sucessores da antiga Iugoslávia. Um projeto transnacional da sociedade civil, a “Comissão Regional para Estabelecer os Fatos sobre Crimes de Guerra e Outros Crimes Graves contra os Direitos Humanos no Território da Antiga Iugoslávia” (REKOM) assumiu as rédeas porque os decisores nacionalistas nos estados sucessores não queriam concordar com uma cooperação estreita (NIEBER, 2020).

20 *Transitional Justice and the Former Soviet Union: Reviewing the Past, Looking the Future.*

JUSTIÇA/DIREITO

Direito/justiça é a segunda grande preocupação da JT. Para garantir uma coexistência pacífica sustentável em sociedades pós-conflito, não se trata apenas de reconstituir a verdade sobre crimes graves de forma tão abrangente quanto possível (justiça restaurativa), mas também de lidar judicialmente com passados violentos e punir os perpetradores (justiça retributiva).²¹ Na virada do milênio, a acusação criminal dos perpetradores aumentou significativamente, o que, segundo a especialista internacional e em direitos humanos Ruti G. Teitel, deveu-se à internacionalização (TEITEL, 2003, p. 89).

Para garantir que os perpetradores não fiquem impunes em situações difíceis de transição interna, a comunidade internacional criou tribunais penais em Haia para a ex-Iugoslávia (Tribunal Penal Internacional para a ex-Iugoslávia, TPII, 1993) e para Ruanda (Tribunal Penal Internacional para Ruanda, TPIR, 1994). Em vista da violência flagrante em ambos os casos, que era visível para o mundo inteiro, esses tribunais se concentraram no julgamento e na condenação dos autores dos crimes mais graves contra os direitos humanos; a soberania nacional, que já era precária nesses países que haviam entrado em guerra civil, pôde, portanto, ser ignorada (KRÜGER, 2014, p. 8; ROHT-ARRIAZZA; MARIEZCURRENA, 2006, p. 6; BASSIOUNI, 1996, p. 11)²². Argumenta-se frequentemente que os tribunais internacionais mencionados são complicados, lentos, imperfeitos no seu trabalho e pouco convincentes em termos do seu efeito dissuasor. Contudo, o exemplo do TPII mostra que as críticas fundamentais são descabidas. Afinal, o Tribunal Penal da ex-Iugoslávia emitiu 161 acusações até ao final da sua atividade em 2017; 84 réus foram finalmente condenados. O julgamento contra Slobodan Milošević foi único na história jurídica recente; o antigo presidente sérvio (e Iugoslavo) morreu sob custódia em 2006, pouco antes do final do seu julgamento.

O TPII e o TPIR não só trataram de crimes graves, mas também iniciaram reformas de grande alcance no que diz respeito à aplicação do direito humanitário internacional em nível interno. São também considerados os precursores do

21 Outro componente do TJ é a justiça reparativa, que não é discutida aqui, nem a lustração (remoção de funcionários acusados de crimes contra direitos humanos). (WEIFFEN, 2017, p. 87-90).

22 Em Ruanda, também havia tribunais Gacaca na mesma época (prática jurídica comunitária liderada pelos anciãos da aldeia).

Tribunal Penal Internacional de Haia (TPI), que está em funcionamento desde 2002. Esta é a autoridade mais visível da comunidade internacional e investiga crimes de guerra, crimes contra a humanidade e genocídio quando os tribunais nacionais não podem ou querem (PENSKEY, 2006). Desde 2018, o TPI também exerce jurisdição sobre o “crime de agressão”, com base no qual estão envolvidos membros de famílias políticas e militares. As elites de liderança de um estado podem ser responsabilizadas pela agressão militar contra outro estado.

Pode-se dizer que nos últimos anos o direito e a prática jurídica se desenvolveram no sentido de uma obrigação de punir, ainda que sob a denominação da JT (MACULAN; GIL, 2020, p. 134). A execução de processos judiciais contra os perpetradores, o que era impensável há três décadas, tornou-se agora um direito (GREIFF; DUTHIE, 2020, p. 252). No entanto, isso não pode ser implementado em qualquer momento e em qualquer lugar porque nem todos os países ainda assinaram o estatuto. Ausentes importantes são a China, a Coreia do Norte, a Índia, o Paquistão, a Turquia, o Irã e Cuba, que colocam a soberania nacional acima das opiniões da comunidade internacional, incluindo questões de direitos humanos. Esses estados têm resistido repetidamente e com sucesso à democratização. Mas os EUA e Israel também se recusaram a ratificá-lo até hoje, o que reduz significativamente o alcance da ação penal internacional. Assim, embora a acusação criminal de crimes graves tenha tido alguns sucessos, o balanço a nível mundial é pouco entusiasmante.

O que a punição de criminosos por tribunais criminais pode realmente alcançar em termos de processos de democratização? Com relação ao impacto social das medidas punitivas internacionais na antiga Iugoslávia, Janine Natalya Clark chega a uma conclusão que deixa pouco espaço para otimismo (CLARK, 2014). Na percepção subjetiva de muitas pessoas, a condenação dos responsáveis por crimes não é vista como um meio adequado para alcançar a justiça. Em sociedades divididas, este instrumento de JT traz poucos benefícios para a coexistência pacífica sem outras medidas de acompanhamento. A situação será provavelmente semelhante em muitos países africanos e do antigo Bloco de Leste. Pelo menos é assim que se podem interpretar os estudos de caso da antologia *O impacto dos processos judiciais de direitos humanos: Insights de sociedades pós-*

conflicto europeas, latino-americanas e africanas (2020)²³, editada pela cientista política Rosario Figari Layús e pelo especialista em memória coletiva Ulrike Capdepón.

Contudo, se olharmos para as vítimas, pode-se traçar um quadro diferente: recorrendo à Argentina, Figari Layús mostra que a acusação por tribunais nacionais confirma a capacidade das vítimas de exigir e exercer os seus direitos civis (LAYÚS, 2019, p. 4); as medidas legais tiveram, portanto, um efeito fortalecedor sobre eles. Outro estudo apresentado por Eva van Roekel utiliza uma abordagem fenomenológico-antropológica para mostrar como feridas não curadas foram reabertas na Argentina após a retomada dos julgamentos por crimes contra os direitos humanos, e quão emocionantes são os “sentimentos relacionados ao passado” para todos os envolvidos (ROEKEL, 2020). A holandesa sublinha que é difícil para as vítimas que estão na vanguarda das políticas e medidas da JT (re)conquistarem justiça e dignidade, especialmente porque os próprios procedimentos dão sempre aos responsáveis pelos crimes a oportunidade de se retratarem e de apresentarem o seu ponto de vista. Por fim, devem ser apontadas falhas na persecução criminal. Uma antologia publicada por Laura García Martín, especializada em direitos humanos, documenta de forma convincente que as empresas que se beneficiaram e apoiaram regimes autoritários violaram massivamente os direitos humanos sociais; no entanto, este aspecto não foi sistematicamente abordado (MARTÍN, 2020).

Não são apenas os difíceis contextos nacionais, as persistentes linhas divisórias no seio das sociedades e o poder ininterrupto dos atores violentos que impedem a aplicação duradoura das medidas da JT. O problema, afirma o sociólogo Mikkel Jarle Christensen, também está enraizado na própria JT (CHRISTENSEN, 2020, p. 464-482). Seu estudo revela que as comissões da verdade e o sistema de justiça criminal não estão suficientemente sincronizados nas suas ações. O fato de os agentes reunidos no campo da JT terem uma formação disciplinar por vezes heterogênea e, por conseguinte, trabalharem de forma diferente na investigação e na prática não é uma constatação nova para quem trabalha nesse campo. No entanto, o estudo de Christensen deve ser levado a sério como um apelo a uma maior aproximação da prática do direito penal da TJ, que é percebida

23 *The Impact of Human Rights Prosecutions: Insights from European, Latin American and African Post-Conflict Societies* (2020).

como hermética, com a das comissões da verdade e outras medidas de justiça restaurativa, no sentido de uma reconciliação integrada com o passado.

JUSTIÇA TRANSICIONAL COMO CIÊNCIA

Apesar de reservas de longa data, particularmente no domínio da história, o termo JT estabeleceu-se no discurso público e na maioria das disciplinas acadêmicas desde a virada do milênio como uma denominação interdisciplinar para a análise do passado em Estados em vias de democratização com um passado ditatorial ou de guerra civil. Neste processo, formou-se uma área de conhecimento independente sob a designação de JT, que podia ser distinguida de outros campos acadêmicos e estabelecer prioridades em termos de conteúdo, método, espaço e tempo.

Desde o início, muitos dos atores que trabalham sob a designação da JT afirmaram abordar o seu tema de uma perspectiva científica (ROHT-ARRIAZZA; MARIEZCURRENA, 2006, p. 1). Por outro lado, os conhecimentos práticos adquiridos contribuíram gradativamente com a pesquisa acadêmica de base. Isso permitiu que a comunidade em rápido crescimento expandisse e desenvolvesse o campo, cooptasse os conhecimentos de outras disciplinas e o defendesse contra a concorrência potencial de outros campos. Isso também melhorou sua reputação entre colegas de outras áreas e lhes deu acesso a financiamento de pesquisa e contratos lucrativos de consultoria.

No início da pesquisa em JT, os especialistas envolvidos eram principalmente formados em universidades "ocidentais" com conhecimentos gerais de ciência política e direito, mas nas últimas duas décadas, a comunidade quase sempre exigiu competências na área para além deste conhecimento básico. Isso significa que os contextos regionais e locais são levados mais a sério do que nos primeiros tempos da JT. Este fato não só aumentou os conhecimentos especializados dos pesquisadores do Sul Global, como também as abordagens de investigação se tornaram mais interdisciplinares. Foram acrescentados estudos etnológicos, antropológicos e de ciências sociais, particularmente no campo das comissões da verdade.

É algo surpreendente que o campo acadêmico da JT se tenha estabelecido como um espaço de conhecimento independente e não dentro de áreas de

investigação existentes, relacionadas com políticas, com competências na mudança de sociedades em conflito, tais como estudos sobre paz e conflitos ou a investigação para o desenvolvimento. Uma razão para isso pode ter sido o fato de que os dois campos mencionados estavam preocupados consigo mesmos na década de 1990: a investigação sobre a paz e os conflitos, que se preocupava fortemente com as principais questões internacionais e interestatais durante a Guerra Fria, sofreu uma mudança de perspectiva diante dos numerosos conflitos internos que vieram à tona; nesse ajustamento, reconciliar-se com o passado não foi a primeira prioridade. Em igual medida, a investigação para o desenvolvimento também teve de se reinventar na ausência de sucessos convincentes. As reformas socioeconômicas de cima para baixo derivadas de “grandes teorias” geralmente caíram numa grande crise, de modo que os “grandes” projetos e narrativas mestras foram abandonados (MENZEL, 1992). Após o fim do conflito Leste-Oeste, o conflito Norte-Sul, que de forma alguma tinha sido superado, veio à tona. As críticas pós-coloniais responderam aos poderosos ensinamentos do Norte Global, especialmente dos principais institutos dos EUA. O livro *Encontrando o Desenvolvimento: A construção e a desconstrução do Terceiro Mundo* (1995), de Arturo Escobar, por exemplo, formulou um duro acerto de contas com o discurso hegemônico do desenvolvimento. As reservas do antropólogo colombiano-americano sobre a abordagem eurocêntrica e científica do mundo não europeu poderiam facilmente ter sido aplicadas ao discurso inicial da JT.

De acordo com Anne K. Krüger, a pesquisa de JT desenvolveu-se em três direções desde a década de 1990: Um primeiro conjunto de investigações consiste em estudos de caso de determinados países, nos quais são examinadas a história/causas, formas e curso da violência, as medidas da JT e seu impacto. Um segundo grupo foca-se em medidas individuais, como as comissões da verdade, que são geralmente examinadas comparativamente para identificar analogias e diferenças. Uma terceira direção trata das condições de base a fim de tirar conclusões sobre as medidas “corretas” (KRÜGER, 2014, p. 15; ANM; p. 70-72).

O processo de estabelecimento da pesquisa em JT avançou através da criação de institutos, cátedras e cátedras individuais, bem como da implementação de congressos especializados, painéis em congressos disciplinares, workshops e escolas de verão. Periódicos nas áreas de direito internacional, direito penal, direitos humanos, pesquisa sobre paz e conflitos e estudos de desenvolvimento

também se abriram para o tema da JT.

Um marco no processo de institucionalização acadêmica foi a fundação do Centro Internacional para Justiça Transicional²⁴ (ICTJ) em 2001. Ele tenta combinar conhecimentos empíricos e acadêmicos como nenhuma outra instituição da JT. Ao mesmo tempo, os responsáveis estão se esforçando para equilibrar o conhecimento local com o conhecimento global; por outro lado, o conhecimento global deve ser transferido para o nível local. A organização internacional sem fins lucrativos apoia Estados, decisores (as) e vítimas de crimes nas transições democráticas e promove projetos de investigação em JT. A investigação refere-se a estudos nacionais e estudos temáticos nas seguintes áreas: Desarmamento, Desmobilização e Reintegração; Gênero e Reparações; Identidades em Transição; Divulgação; Reparações; Justiça Transicional e Desenvolvimento; Justiça Transicional e Deslocamento; Justiça Transicional, Cultura e Sociedade; Verificação²⁵. Entre outras coisas, os membros fundadores se conheciam por seu trabalho na Comissão da Verdade da África do Sul. Muitos rostos conhecidos da comunidade de JT fazem parte da diretoria e do conselho consultivo.²⁶ Institutos adicionais, como o Instituto Transicional da Universidade de Ulster (THI)²⁷, em 2003, seguiram o ICTJ.

Outro alicerce no estabelecimento da JJ foi a fundação da *Revista Internacional para Justiça Transicional*²⁸ na Universidade de Oxford em 2007 (OUP Academic 2021). O conselho editorial e o conselho consultivo científico incluem guardiões da comunidade que estabelecem padrões, definem agendas e garantem a implementação de um vocabulário comum (<https://www.ictj.org/about/board>). A série *Estudos Routledge em Paz e em Resolução de Conflitos*²⁹, publicada pelo Departamento de Estudos para a Paz da Universidade de Bradford³⁰ desempenha, desde 2006, um papel semelhante na publicação de monografias e antologias.

24 International Center for Transitional Justice.

25 <https://www.ictj.org/research>

26 International Center for Transitional Justice 2011; <https://www.ictj.org/about/board> . [24.6.2021].

27 Ulster University's Transitional Institute (THI).

28 *International Journal for Transitional Justice*.

29 *Routledge Studies in Peace and Conflict Resolution*.

30 Department of Peace Studies der University of Bradford.

Tais instituições são os locais onde o conhecimento se configura, se desenvolve, se apropria e circula sob a marca da JT. Parte do conhecimento gerado é transferido para processos de JT em andamento. O conhecimento também chegou às Nações Unidas. A ONU criou o cargo de Relator Especial para a promoção da verdade, justiça, reparação e garantia de não recorrência em 2012. Até 2018, o primeiro titular foi o conselheiro colombiano do ICTJ, Pablo de Greiff. A partir de 2020, a área de memória também fará parte do escopo do cargo. Por último, importa referir que também recentemente foram promovidos jovens talentos sob a marca da TJ. Por exemplo, a Academia de Genebra oferece desde 2020 (por um bom dinheiro) o Mestrado em Justiça Transicional, Direitos Humanos e Estado de Direito³¹.

JUSTIÇA TRANSICIONAL E HISTORIOGRAFIA

Nas explicações anteriores, o conhecimento historiográfico desempenhou um papel secundário. Os (as) historiadores (as) que trabalham com crimes contra os direitos humanos e transições democráticas hesitaram inicialmente em utilizar o termo JT. Dos textos que passaram pelo filtro seletivo da coletânea de Kritz de 1995, apenas um foi escrito por um historiador: Peter Novick, da Universidade de Chicago. Novick era especialista em lidar com os colaboradores de Vichy na França do pós-guerra e em memória coletiva do Holocausto nos Estados Unidos. A participação de historiadores em congressos, workshops e painéis sob a marca da JT também foi limitada durante a fase de formação da JT. Durante muito tempo, os (as) historiadores (as) também eram raramente encontrado(a)s nos discursos publicados. Entre 2003 e 2008, Laurel Fletcher e Harvey M. Weinstein pesquisaram os principais periódicos de língua inglesa em busca de artigos sobre temas da JT e encontraram apenas três artigos da área de história (FLETCHER; WEINSTEIN, 2015, p. 183; SCHNEIDER, 2017, p. 108). Isso mudou nos anos seguintes: de 578 autores, pelo menos 31 historiadores publicaram artigos (incluindo revisões coletivas) na *Revista Internacional de Justiça Transicional*³² entre 2007 e 2020.³³

31 Transitional Justice, Human Rights and the Rule of Law.

32 *International Journal for Transitional Justice*.

33 Essas informações são baseadas em um levantamento feito por Katharina Danisch.

Durante muito tempo, os historiadores trouxeram os seus conhecimentos para o campo da JT, principalmente nas áreas de reconstrução, avaliação e documentação dos crimes do fascismo europeu e do estalinismo. Como mostra a pesquisa de Guillaume Mouralis (2008; 2019), Sanya Romeike (2016) e Annette Weinke (2002; 2006; 2017), Nesse contexto, a pesquisa sobre o confronto do sistema de justiça criminal com o passado violento em conexão com as transformações políticas fez grandes progressos de acordo com as premissas historiográficas. Embora não tenha havido uma grande comissão da verdade na Alemanha, vários comitês individuais lançaram luz sobre o comportamento institucional do Estado. A Comissão Histórica Independente (UHK)³⁴, criada em 2005, por exemplo, investigou o papel do Serviço de Relações Exteriores durante a era nacional-socialista e como isso foi tratado após o restabelecimento do Ministério das Relações Exteriores. E a Comissão Histórica Independente, criada em 2016 para investigar a história do Ministério da Alimentação do Reich e a continuidade das autoridades nazistas, tratou de questões semelhantes em outro ministério. As relações da Alemanha com os países vizinhos durante a era nacional-socialista também foram investigadas por comissões de historiadores (as) (CORNELIBEN; PEZZINO, 2017). Mesmo que o vocabulário da JT não seja utilizado em conexão com os exemplos mencionados, eles são uma prova de que o conhecimento historiográfico está em demanda nas áreas da JT orientadas para a aplicação. No entanto, este é particularmente o caso de processos concluídos, distantes e definíveis. Por outro lado, muitos historiadores preferem precisamente esta constelação porque podem então realizar uma avaliação global em diferentes níveis a partir de múltiplas perspectivas, tendo em conta o material de origem acessível. No entanto, este tipo de pesquisa é demorado e não é adequado para comparações globais.

Na era atual da JT, as competências históricas são cada vez mais procuradas. Durante os processos judiciais, os historiadores(as) auxiliam os investigadore(a)s e juíze(a)s no fornecimento e contextualização da interpretação do material. Eles também descrevem e interpretam o percurso e os resultados dos procedimentos. O historiador sérvio Vladimir Petković escreveu um artigo perspicaz sobre o tema (PETKOVIC, 2018). O(a)s historiadore(a)s também poderiam desempenhar um papel mais importante do que anteriormente nas comissões da verdade. O motivo

34 Unabhängige Historikerkommission.

pelo qual o conhecimento histórico é frequentemente excluído do trabalho de tais comitês e o que os historiadores pensam sobre isso mereceriam um estudo separado.

O(a)s historiadore(a)s desempenham um papel muito mais importante no campo da memória coletiva do que em relação ao direito/justiça e à verdade nos processos de JT. Desde a década de 1990, a cultura histórica e a história pública experimentaram um enorme crescimento.³⁵ Eles são interdisciplinares, embora com um forte envolvimento da ciência histórica, e se beneficiaram enormemente em termos teóricos, conceituais e metodológicos do campo em expansão dos estudos da memória, que se desenvolveu em diálogo com o estabelecimento de locais memoriais, museus e centros de documentação. Seu compromisso com o quê e como também é necessário na didática da história, ou seja, na comunicação da história para as gerações futuras.

Acima de tudo, porém, quando se trata do conteúdo do passado e de sua avaliação, a ciência histórica pode, e de fato deve, usar seus métodos para realizar pesquisas básicas. Nas sociedades em transição, o passado é contestado. O modo de debate é altamente emocionalizado, os argumentos são frequentemente apresentados de forma polêmica e com intenção tática. Nessas condições, o conhecimento histórico apresentado de forma prudente que não queira ser politicamente instrumentalizado corre o risco de não ser percebido. Como mostra a historiadora Marina Franco, recorrendo ao exemplo da Argentina (FRANCO, 2018), é quase inevitável que os (as) cientistas das sociedades pós-ditadura e pós-conflito sejam associados a um campo ou a outro. A história contemporânea geralmente entra nesse espaço de discussão ou discurso com um atraso ou seja, em um momento em que os representantes de outras disciplinas já marcaram há muito tempo (embora não tenham medido) os principais pontos e tópicos sobre o passado utilizando seus próprios métodos, publicando monografias, artigos de periódicos e artigos de opinião em jornais, bem como entrevistas de rádio e televisão. Nessas condições, a competência da história contemporânea é indispensável para questionar ou diferenciar a desconstrução de opiniões que os grupos de interesse (organizações de vítimas, exército etc.), as comissões da verdade, os atores políticos ou a mídia trouxeram ao mundo. No que diz respeito à Argentina, Franco constata uma verdadeira “explosão histórica” desde meados da primeira década do novo milênio; há, portanto, uma necessidade de discussão sobre o passado. De acordo com Franco, o principal tópico que ainda domina a

³⁵ Consulte também o capítulo 2 dessa antologia de Susanne Schregel, Jan Hansen e Daniel Gerster.

pesquisa e o discurso atualmente é a “ditadura”. Nesse contexto, a historiografia (que inclui todos os estudos acadêmicos que lidam com o passado violento) tem trabalhado com termos como “terrorismo de Estado” ou “genocídio”. O vocabulário da ditadura está sendo apresentado com adjetivos; as pessoas discutem se a ditadura foi mais “militar-corporativa” ou “civil-militar-eclesiástica”. Outra controvérsia, de acordo com Franco, está relacionada aos componentes centrais da JT, ou seja, “direito” versus “verdade” ou “direito” e “verdade”. As implicações de tais disputas em situações de transição ou pós-conflito são consideráveis, e é por isso que é ainda mais desejável que os pesquisadores mantenham distância do objeto de pesquisa e dos(as) protagonistas, seus pensamentos e suas ações, a fim de intervir nas disputas como um fator corretivo. (FRANCO, 2018, p. 148)

Independentemente das condições de trabalho muitas vezes difíceis nas sociedades pós-ditadura e pós-guerra civil, o conhecimento baseado na ciência histórica pode dar um contributo importante. Os historiadores se beneficiam da virada cultural e global, mas também do reajuste praxeológico do sujeito desde o início do desenvolvimento do campo da JT. Muitos estudos de JT escritos por não-historiadores falam e escrevem sobre processos de JT sem examinar em detalhe os processos entre o ponto de partida e o resultado. Além da dimensão discursiva e representativa, a ciência histórica também leva a sério as ações das pessoas, ou seja, o que elas fazem e como o fazem, conforme rotinizado por regras e determinado por constelações históricas. Nada substitui a descrição densa, que só se torna explicativa no espaço social e cultural através da contextualização histórica. A investigação histórica vê os processos como abertos (SCHNEIDER, 2017, p. 115, 120). E, em geral, adota uma perspectiva de prazo mais longo do que os estudos vinculados à pesquisa de transição restrita.

A história do direito penal, há muito negligenciada pela corporação histórica, recebeu um novo impulso através destas inovações. Em sua tese de habilitação publicada em 2019, *O momento Nuremberg. O processo internacional, os advogados e a questão racial*³⁶, Guillaume Mouralis, por exemplo, examina o “Projeto Nuremberg” como um processo moldado por advogados, promotores, investigadores, consultores jurídicos, historiadores e intérpretes. Ele vê os resultados como uma consequência das negociações interculturais e da

36 *Le moment Nuremberg. Le procès international, les lawyers et la question raciale* (2019). Disponível em: <http://www.pressesdesciencespo.fr/fr/livre/?GCOI=27246100484670>

aproximação entre as pessoas delegadas pelas potências aliadas vitoriosas. Diferentes formações acadêmicas e pós-acadêmicas e influências e inovações culturais divergentes desempenharam aqui um papel central. O “momento Nuremberg” foi certamente suficiente para proporcionar uma abordagem internacional para a punição de crimes contra a paz, a humanidade, a participação em conspirações e a formação de organizações criminosas. Mas a janela de tempo foi muito curta para gerar um ambiente transnacional com normas jurídicas, de direito internacional e processuais internacionais, especialmente porque os interesses políticos eram onipresentes ao lado dos critérios jurídicos. Não só a formação do bloco que estava surgindo logo dificultou o estabelecimento de uma cultura penal internacional/universal, como também houve reservas no “Ocidente” democrático. Os EUA expressaram reservas quanto a uma internacionalização forçada do crime contra a humanidade porque isso ameaçava minar o monopólio da interpretação em seu próprio país, que ainda estava estruturado em uma base racista (MOURALIS, 2019, p. 119). No entanto, as organizações de direitos civis dos EUA têm se referido a “Nuremberg” desde então. O estudo de Mouralis culturaliza os procedimentos do tribunal criminal. O estudo lida com o problema do universalismo versus particularismo. Ainda há uma grande necessidade de pesquisas históricas básicas bem fundamentadas em todos os estados de transição recentes. Nesse contexto, só podemos concordar com o apelo de Susanne Schregel, Jan Hansen e Daniel Gerster para o estudo das forças armadas nas sociedades no capítulo 2 da coletânea *Pesquisa histórica sobre paz e conflitos: a quadratura do círculo?*³⁷ (2023). Ainda existem poucos estudos sobre esse assunto nos países e partes do mundo que mencionei neste ensaio. A justificativa frequentemente ouvida de que as forças de segurança não gostam de tornar seus arquivos acessíveis não é realmente uma desculpa convincente. Afinal de contas, a história contemporânea quase sempre pode encontrar outras maneiras de trabalhar. As estruturas e culturas autoritárias também precisam ser investigadas, e em períodos que vão muito além da versão resumida dos processos de transição. Por fim, a história contemporânea deve se esforçar mais para levar em conta as transições em pesquisas históricas gerais.

37 *Historische Friedens- und Konfliktforschung: Die Quadratur des Kreises?* (2023).

ÁREAS PROBLEMÁTICAS E ÁREAS DE TENSÃO

As considerações anteriores mostraram que o campo da JT mudou e se abriu nas últimas décadas. Quanto maior se tornou a experiência com a JT, mais claro ficou que a transição para sociedades democráticas liberais apoiadas por medidas da JT para lidar com crimes graves no passado e superá-los não poderia ser alcançada tão rápida e facilmente como as vozes otimistas acreditavam na década de 1990.

A crescente comunidade de especialistas em JT foi, portanto, forçada a revisar os pressupostos e instrumentos básicos anteriormente válidos e a aprimorar as abordagens para superar a violência a partir de uma perspectiva de TJ. Pablo de Greiff resumiu esse desafio em uma frase: “A justiça transicional não levou em conta o contexto de forma suficiente, [ela é] muito formulaica [formelhaft] e tecnocrática” (GREIFF, 2020, 255). O diagnóstico de De Greiff de que circunstâncias diferentes exigem abordagens diferentes e que é necessário mais pragmatismo no futuro está correto, mas deveria ser formulado de forma mais concreta.

Portanto, gostaria de concluir mencionando cinco áreas problemáticas interconectadas que estão sendo trabalhadas atualmente na pesquisa e na prática: Universalidade versus particularidade, temporalidade estreita versus ampla, mono versus multidisciplinaridade, falta de participação versus participação e centralidade no Estado versus desnacionalização.

Universalidade versus particularidade: Como cada transição tem um ponto de partida diferente, um curso diferente e, portanto, resultados diferentes, não existe um caminho certo. No entanto, isso não significa que o principal objetivo da JT de restaurar os direitos e a dignidade das vítimas em todo o mundo, apoiar os processos de democratização e promover a coexistência deva ser abandonado. A crítica dos partidários de Fukuyama não é sobre a validade global dos direitos humanos, mas sim sobre a ingenuidade histórica desta geração sobre o que era possível e sua atitude eurocêntrica presunçosa em relação aos métodos que devem ser usados para moldar o futuro. Neste contexto, foi criticado, com razão, o fato de ter sido dada pouca consideração aos contextos nacionais e locais (WOLFF, 2022). A Colômbia está atualmente mostrando que as coisas podem ser diferentes. Este país, comprometido com a “paz territorial”, tornou-se um verdadeiro laboratório para perspectivas e abordagens locais da JT (DIAZ et. al;

2021, p. 106-116).

Temporalidade restrita versus ampla: a suposição de que as medidas da JT poderiam ser limitadas a um curto período de tempo para produzir o efeito desejado também questionou uma segunda suposição básica da geração de Fukuyama. Hoje, é um fato bem documentado que os processos de transição levam muito tempo, não raramente demoram muito, e podem estar associados a constantes retrocessos. É necessário, mas não suficiente, aplicar medidas restaurativas e retributivas, promover processos de democratização e proporcionar justiça e direitos às vítimas. São necessárias várias gerações para que sociedades divididas aprendam a viver juntas. Conforme mencionado acima, não são apenas o(a)s especialistas que se debatem sobre como avaliar o passado. Mesmo décadas após o fim das guerras civis e das ditaduras, o passado geralmente é altamente politizado. Portanto, as transições acompanhadas por medidas da JT duram muito mais do que se supunha na década de 1990. Um passado violento é doloroso. Ele não desaparece com o passar das gerações, não pode ser “apagado” “deixando a grama crescer” ou “pondo uma pedra [*einen Schlusstrich zieht*] sobre ele” porque o debate público é caracterizado por tensões, novos pontos focais e questões que surgem repetidamente (JELIN, 2017). Mas, sem surpresa para o(a)s historiador(a)s especializado(a)s, o ponto de partida também é frequentemente questionado, por exemplo, quando os movimentos sociais perguntam sobre culturas ou estruturas de violência cujas origens são muito mais antigas. Nas ex-colônias, em particular, é (também) uma questão de lidar com legados sociais, econômicos e culturais.³⁸ Portanto, Sharp apontou corretamente que é vital para o campo da JT emancipar-se da transição “paradigmática”, que é sempre projetada para o curto prazo. É preciso romper com pressupostos básicos universalistas, descartar um *habitus* neocolonialista e arrogante e expandir os instrumentos limitados (“reducionistas”) da JT. (SHARP, 2013, p. 163)³⁹ Isso leva tempo.

Mono versus multidisciplinaridade: Sharp e outros reformadores consideram que a produção de conhecimento sobre paz, conflitos e desenvolvimento, bem

38 Esse autor examina o direito internacional, ao qual atribui a continuidade do colonialismo mesmo em contextos pós-coloniais. Ele considera o uso e a distribuição de terras, bem como o tratamento de minorias, como uma área central de responsabilidade. Temas como a questão da terra só podem ser tratadas em longo prazo.

39 Ver McAuliffe (2021, p. 817-847).

como os estudos culturais em geral, são fundamentais para poder analisar e aconselhar em um campo tão expandido e renovado (HODDY; GREADY, 2021; BAKER; WOCHNIK, 2016; SHARP, 2013). Trata-se, portanto, de incluir outros campos ou disciplinas, a fim de combinar competências adicionais sob a égide da JT. Poderiam surgir aqui sinergias com a investigação contemporânea e histórica sobre a paz e os conflitos. O investigador da paz Johan Galtung já tinha criticado duramente a “abordagem de paz liberal” na sua publicação de 1976, *Três abordagens realistas para a paz: Manutenção da paz, pacificação e construção da paz*⁴⁰, e apelou a uma perspectiva abrangente e de longo prazo levando em consideração as variáveis socioeconômicas e culturais. Sob o termo construção da paz, ele resumiu medidas que se centraram na sustentabilidade através da mudança dos contextos socioeconômicos e do nível de percepção e consciência.

Essa abordagem, que também renovou a pesquisa sobre paz e conflitos porque poderia ser aplicada ao número crescente de conflitos intraestatais, só se concretizou de fato na ONU após o fim da Guerra Fria. Da mesma forma, a renovada pesquisa sobre Desenvolvimento⁴¹ – que agora se concentrava na participação, nas capacidades, nos direitos e no desenvolvimento humano – também forneceu um impulso importante para a pesquisa mais recente sobre JT. Nesse contexto, o projeto transnacional Justiça Transicional e Desenvolvimento: Fazendo conexões⁴², liderado por Pablo de Greiff e Roger Duthie e sediado no ICTJ, é particularmente digno de nota (GREIFF; DUTHIE, 2009, p. 18). Ele tentou utilizar as convergências entre a JT e *Desenvolvimento* e explorar o potencial de sinergia de ambos os campos.

Falta de participação versus participação: o campo da JT também mudou significativamente em relação aos agentes envolvidos. Embora os Estados centralizados tenham sido inicialmente o principal ponto de contato na área da JT para o desenvolvimento e a implementação de medidas, também houve aqui uma mudança. Os tecnocratas da JT da geração de Fukuyama tiveram que suportar a acusação de agir muito longe das pessoas mais afetadas pelos conflitos – grupos étnicos, minorias como a comunidade LGBTQIA+ e, em muitos países, também mulheres e crianças – e, portanto, negar-lhes a participação e não promover adequadamente suas opções para lidar com a violência e a autodeterminação

40 *Three Realistic Approaches to Peace: Peacekeeping, Peacemaking and Peacebuilding* (1976).

41 *Development Studies*.

42 *Transitional Justice and Development: Making Connections*.

(HODDY; GREADY, 2021, p. 2; SHARP, 2013, p. 169-170). Até a Resolução 1325 do Conselho de Segurança das Nações Unidas de 2000, que forma a base para o programa Mulheres, Paz e Segurança (WPS)⁴³ das Nações Unidas, os círculos de JT também pararam de ignorar a violência baseada em gênero e suas origens estruturais nas agendas internacionais de JT e de *Construção da Paz*⁴⁴. Essas abordagens diferenciadas, que levam em conta o gênero, a idade ou a etnia das vítimas, são utilizadas, mas, na opinião de muitos observadores da área, elas devem ser mais desenvolvidas no futuro, estendidas a grupos como a comunidade LGBTQIA+ e refletidas de forma consistente em medidas localmente concretas (SCHULZ, 2020, p. 691-710).

Centralização no Estado versus desnacionalização: O último ponto de crítica, que está intimamente ligado ao aspecto anterior da falta de participação, ou seja, excesso de burocracia e centralismo estatal, também é conhecido de outros contextos. Galtung (1976) já havia abordado esse aspecto quando pediu uma abordagem de baixo para cima em vez de uma abordagem puramente de cima para baixo.

Em termos de implementação, isso significa aplicar consistentemente métodos baseados na comunidade para levar em conta as necessidades, ideias e tradições locais. Portanto, a virada local também deve ser implementada na JT (KOCHANST, 2018). Assim, trata-se de questionar a eficácia do conhecimento científico “ocidental”, adaptando-o aos contextos locais, lidando com “outras” ideias de justiça, por exemplo, e permitindo que mulheres, grupos étnicos marginalizados e outras minorias, sobretudo as populações (outrora) colonizadas, participem (BRUNNER, 2020, p. 79). Nesse contexto, também é necessário desconstruir a terminologia que foi predominantemente inventada no mundo anglo-americano. Nessa forma de promover a justiça restaurativa, os (as) “especialistas” são, acima de tudo, mediadores(as).

Na Colômbia, por exemplo, onde o conflito armado sempre foi travado em territórios indígenas, uma equipe de pesquisa intercultural da Universidade do Rosário⁴⁵ (Bogotá) está trabalhando com métodos (“Pesquisa de Ação Participativa”) que tem recebido pouca atenção no processo de paz nacional, como o mapeamento corporal, dança e canto na interface entre gênero e etnia. O

43 Women, Peace and Security (WPS).

44 Peacebuilding.

45 Universidad del Rosario.

grupo apoia as mulheres indígenas a trazerem suas perspectivas e epistemes, que raramente são representadas em público, como vítimas e como perpetradoras no contexto do trabalho da Comissão da Verdade. O objetivo é evitar “uma hierarquia sexual e racial hegemônica e uma perspectiva deslocalizada da JT” (SANTAMARÍA et. al, 2020, p. 56-79). Para possibilitar a comunicação apesar de sistemas epistemológicos, visões de mundo, modos de comunicação e perspectivas fundamentalmente diferentes, os métodos interculturais e artísticos estão cada vez mais ocupando espaço no discurso prático e teórico sobre a JT. As experiências de violência e suas consequências, que em determinados contextos culturais são indescritíveis, dolorosas demais ou dificilmente explicáveis para pessoas de fora, podem ser expressas em trabalhos criativos, geralmente não verbais. Isso as torna visíveis e decifráveis para os “outros” e, portanto, forma uma base para uma aproximação baseada no respeito mútuo (COHEN, 2020, p. 1-13).

CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS

De modo geral, pode-se dizer que nas últimas duas décadas o campo da JT ganhou importância em todo o mundo, apoiado por um processo considerável de institucionalização. Isso se explica pelo fato de que o “fim da história” não foi alcançado de forma alguma e os conflitos e sistemas autoritários ainda estão na ordem do dia. Transições bem-sucedidas e sustentáveis apoiadas por medidas da JT são a exceção e não a regra. As maiores decepções ocorreram recentemente no Afeganistão, na Síria e no Iraque, onde as circunstâncias simplesmente não permitem um impacto duradouro da JT. Os atores no espaço de conhecimento da JT reagiram de forma criativa aos fracassos: o campo está se abrindo, adotando cada vez mais uma abordagem multiperspectiva, tentando combater o eurocentrismo por meio de abordagens participativas, pós-coloniais e abertas a gênero e etnia, harmonizando diferentes interesses e percepções em nível local e nacional, ampliando a visão das estruturas históricas profundas e desenvolvendo perspectivas para futuros mais distantes. No momento, não é possível prever com certeza se a JT perderá sua própria identidade com a caça furtiva em outros campos e disciplinas (EVANS, 2018; GREASY; ROBINS, 2019) ou se será capaz de se reinventar com sucesso.

Independentemente disso, o conhecimento da Pesquisa Histórica sobre Paz e Conflitos (PHPC)⁴⁶ ganhou importância com o surgimento dos campos práticos da didática histórica, da cultura histórica e da história pública. No entanto, o conhecimento de historiadores especializados também é solicitado quando se trata de interpretar passados violentos. Encontrar maneiras de sair de passados violentos requer análises e descrições precisas. É nesse ponto que a PHPC e a JT se encontram. Em programas de estudo, instituições, comissões da verdade e cultura histórica, a experiência acumulada pelos historiadores tem sido (muito) pouco utilizada até o momento, sobretudo em relação a estudos de casos históricos e abordagens metodológicas (especialmente ao lidar com fontes). Por outro lado, a PHPC também poderia se beneficiar mais da JT no futuro, revisando suas conclusões de inúmeros estudos sob a marca da JT com base em processos de paz anteriores.

Nesse contexto, um exame mais intensivo da pesquisa na e sobre a África e, acima de tudo, na e sobre a América Latina me parece particularmente valioso. A PHPC também pode aprender com os estudos sobre a dimensão étnica e de gênero, os processos de reconhecimento e as descobertas sobre a dimensão intergeracional dos conflitos (primeira, segunda e terceira geração) ao lidar com guerras civis e ditaduras. Nessa perspectiva, os estudos de área poderiam assumir cada vez mais uma função de ponte.

REFERÊNCIAS

ADLER, Nanci. Introduction. On History, Historians, and Transitional Justice. In: ADLER, Nanci (Org.), **Understanding the Age of Transitional Justice. Crimes, Courts, Commissions and Chronicling**. New Brunswick, Camden/Newark, New Jersey/London: Rutgers University Press, 2018.

ARTHUR, Paige. How “Transitions” Reshaped Human Rights: A Conceptual History of Transitional Justice. **Human Rights Quarterly** 31(2), 2009, p. 321–367.

BAKER, Catherine; WOCHNIK, Jelena Obradovic. Mapping the Nexus of Transitional Justice and Peacebuilding. In: **Journal of Intervention and Statebuilding**, Bd. 10, H. 3, 2016, p. 281–301.

BASSIOUNI, M. Cherif. Searching for Peace and Achieving Justice: The Need for Accountability.

46 Historischen Friedens- und Konfliktforschung (HFKF).

In: **Law and Contemporary Problems**, Bd. 59, H. 4, 1996, p. 9-28.

BOURDIEU, Pierre. Die Logik der Felder. In: BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loic (orgs.). **Reflexive Anthropologie**. Frankfurt a. M. 1996.

BRUNNER, Claudia. **Epistemische Gewalt**. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020.

CAPDEPÓN, Ulrike; LAYÚS, Rosario Figari (orgs.). **The Impact of Human Rights Prosecutions: Insights from European, Latin American and African Post-Conflict Societies**, Leuven 2020.

CHRISTENSEN, Jaren Mikkel. The Borderlands between Punitive and Non-punitive Transitional Justice: Distinct Elites and Diverging Patterns of Import/export. In: **International Journal of Transitional Justice**, Bd. 14, H. 3, 2020, p. 464-482.

CLARK, Janine Natalya. **International Trials and Reconciliation**. Assessing the impact of International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia. New York City, 2014.

COHEN, Cynthia E. Reimagining Transitional Justice In: **International Journal of Transitional Justice**, Bd. 14, H. 1, 2020, p. 1-13.

CORNELIBEN, Christoph; PEZZINO, Paolo (orgs.), **Historikerkommissionen und historische Konfliktbewältigung**. Berlim: De Gruyter, 2018.

DIAZ, Juan Mario; STAPLES, Henry; KANAI, Juan Miguel; LOMBARD, Melanie. Between Pacification and dialogue: Critical lessons from Colombia's territorial Peace. In: **Geoforum**, Nr. 118, 2021, p. 106-116.

DOSSIER STASI. **Bundeszentrale für politische Bildung**, 03 mar. 2018. Disponível em: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/stasi/> . Acesso em: 11 nov. 2024.

ECKEL, Jan. **Die Ambivalenz des Guten**. Menschenrechte in der internationalen Politik seit den 1940er Jahren. Göttingen 2015.

ENGEL, Ulf. Transitional Justice in Afrika. In: MIHR, Anja; PICKEL, Gert; PICKEL, Susanne (Orgs.). **Handbuch Transitional Justice**. Aufarbeitung von Unrecht – hin zur Rechtsstaatlichkeit und Demokratie. Wiesbaden 2017.

ESCOBAR, Arturo. **Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World**. Princeton: Princeton University Press, 1995.

EVANS, Matthew. **Transformative Justice**. Remediating Human Rights Violations Beyond Transition. London: Routledge, 2018.

FISCHER, Thomas. Comisiones de la Verdad – De Argentina a Colombia. In: **IBEROAMERICANA**,

Bd. 22, Nr. 80, 2022.

FISCHER, Thomas. Die Rekonstruktion politischer Gewalt. Zur Rolle von Wahrheitskommissionen in Lateinamerika. In: FISCHER, Thomas; KRENNERICH, Michael (Orgs.). **Politische Gewalt in Lateinamerika**. Frankfurt a. M. 2000, p. 259–290.

FLETCHER, Laurel; WEINSTEIN, Harvey M. Writing Transitional Justice: An Empirical Evaluation of Transitional Justice Scholarship in Academic Journals. In: **Journal of Human Rights Practice**, Bd. 7, H. 2, 2015.

FRANCO, Marina. La última dictadura argentina en el centro de los debates y las tensiones historiográficas recientes. In: **Revista Tempo e Argumento**, Bd. 10, Nr. 23, 2018, p. 138–166.

FUCHS, Ruth. **Umkämpfte Geschichte**. Vergangenheitspolitik in Argentinien und Uruguay. Münster: LIT, 2010, p. 81–298.

GALTUNG, Johan. Three Realistic Approaches to Peace: Peacekeeping, Peacemaking and Peacebuilding. **Impact of Science on Society** 26 (1-2), 1976, p. 103–15.

GESTER, Daniel; HANSEN, Jan; SCHREGEL, Susanne (orgs.). **Historische Friedens- und Konfliktforschung**. Die Quadratur des Kreises?. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2023.

GREADY, Paul; ROBINS, Simon (org.). **From transitional to transformative justice**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019.

GREIFF, Pablo de. The Future of the Past: Reflections on the Present State and Prospects of Transitional Justice. In: **International Journal of Transitional Justice**, Bd. 14, 2020.

GREIFF, Pablo de; DUTHIE, Roger. **Transitional Justice and Development: Making Connections**. New York: ICTJ, 2020.

GREIFF, Pablo de; DUTHIE, Roger. **Transitional Justice and Development: Making Connections**. New York: ICTJ, 2009.

HAYNER, Priscilla B. **Unspeakable Truths: Confronting State Terror and Atrocity**. New York: Routledge, 2001.

HODDY, Eric; GREADY, Paul. Transitional Justice and Peacebuilding. In: RICHMOND, Oliver Richmond; VISOKA, Gëzim (orgs.). **The Palgrave Encyclopedia of Peace and Conflict Studies**, Basingstoke 2021, p. 1–12.

HORNE, Cynthia M.; STAN, Lavinia (Orgs.). **Transitional Justice and the Former Soviet Union: Reviewing the Past, Looking toward the Future**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

HUNTINGTON, Samuel P. **The Third Wave**. Democratization in the Late Twentieth Century.

Oklahoma: Norman- University Oklahoma Press, 1991.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado**: como construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

KASTNER, Fatima. **Transitional Justice in der Weltgesellschaft**. Hamburg 2015, p. 306–314.

KOCHANSKY, Adam. The “Local Turn” in Transitional Justice: Curb the Enthusiasm. *In: International Studies Review* 22 (1), 2018, p. 26–50.

KRITZ, Neil J. The Dilemmas of Transitional Justice. *In: KRITZ, Neil J. Transitional Justice*. How Emerging Democracies Reckon with Former Regimes. 3 Bde. Bd. 1. General Considerations. Washington 1995, p. XIX-XXX.

KRÜGER, Anne K. Transitional Justice, Version: 1.0. *In: Docupedia-Zeitgeschichte*, 25 jan. 2013. Disponível em: http://docupedia.de/zg/krueger_transitional_justice_v1_de_2013 , p. 4. Acesso em: 11 nov. 2024.

KRÜGER, Anne K. **Wahrheitskommissionen**. Die globale Verbreitung eines kulturellen Modells. Frankfurt/New York, S. 2014, p. 213–215.

KRÜGER, Anne K; SCHEUZGER, Stephan. Globale Verbreitung von Wahrheitskommissionen als Instrument der Transnational Justice. Genese, Entwicklung und Verbreitung. *In: MIHR, Anja; PICKEL, Gert; PICKEL, Susanne (Orgs.). Handbuch Transitional Justice*. Aufarbeitung von Unrecht – hin zur Rechtsstaatlichkeit und Demokratie. Wiesbaden 2017.

LAYÚS, Rosario Figari. **The Reparative Effects of Human Rights Trials**. Lessons from Argentina, London/New York 2019.

LENGER, Alexander; RHEIN, Philipp. Das wissenschaftliche Feld. *In: Dies (Org.). Die Wissenschaftssoziologie Pierre Bourdieus*, 2018, p. 71–117.

MACULAN, Elena; GIL GIL, Alicia. The Rationale and Purposes of Criminal Law and Punishment in Transitional Contexts. *In: Oxford Journal of Legal Studies*, Bd. 40, H. 1, 2020.

MANDELA, Nelson. Foreword. *In: KRITZ, Neil J. Transitional Justice*. How Emerging Democracies Reckon with Former Regimes. 3 Bde. Bd. 1. General Considerations. Washington 1995.

MARANGOS, John. The Evolution of the Term ‘Washington Consensus. *In: Journal of Economic Surveys* 23 (2), 2009, p. 350–384.

MARTÍN, Laura García (org.). **Transitional Justice, Corporate Accountability and Socio-Economic Rights**. Lessons from Argentina, London/New York: Routledge, 2020.

MCAULIFFE, Pádraig. Transitional Justice, Institutions and Temporality: Towards a Dynamic Understanding. In: **International Criminal Law Review**, Bd. 21, 2021, p. 817–847.

MENZEL, Ulrich. **Das Ende der Dritten Welt und das Scheitern der großen Theorie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.

MOURALIS, Guillaume. **Le moment Nuremberg**. Le procès international, les lawyers et la question raciale, Paris 2019.

MOURALIS, Guillaume. The Invention of “Transitional Justice” in the 1990s. In: ISRAËL, Loira; MOURALIS, Guillaume (Orgs.). **Dealing with Wars and Dictatorships**. Legal Concepts and Categories in Action. The Hague 2014.

MOURALIS, Guillaume. **Une épuration allemande**. La RDA en procès. 1949–2004, Paris: Fayard, 2008.

NIEBER, Jacqueline. Transnationale Vergangenheitsaufarbeitung. In: **Post-Jugoslawien am Beispiel der REKOM Initiative**, Göttingen 2020.

NOLTE, Detlef. Verantwortungsethik versus Gesinnungsethik: Menschenrechtsverletzungen und Demokratisierung in Südamerika. In: FISCHER, Thomas; KRENNERICH, Michael Krennerich (Orgs.). **Politische Gewalt in Lateinamerika**. Frankfurt a. M. 2000, p. 291– 310.

PENSKY, Max. Amnesty on trial: impunity, accountability, and the norms of international law. In: **Ethics & Global Politics**, 1(1-2), 2006, p. 1–40

PETKOVIC, Vladimir. Swinging the Pendulum. Fin-de-Siècle Historians in the Courts. In: ADLER, Nanci (org.). **Understanding the Age of Transitional Justice**. Crimes, Courts, Commissions and Chronicling. New Brunswick, Camden/Newark, New Jersey/London 2018, p. 22–35.

ROEKEL, Eva van. **Phenomenal Justice**. Violence and Morality in Argentina, New Brunswick. Camden/Newark, New Jersey/London 2020.

ROHT-ARRIAZA, Naomi; MARIEZCURRENA, Javier (Orgs.). **Transitional Justice in the Twenty-First Century**. Beyond Truth Versus Justice. Cambridge 2006.

ROMEIKE, Sanya. **Transitional Justice in Deutschland nach 1945 und nach 1990**, Occasional Paper No. 1. Nuremberg: International Nuremberg Principles Academy, 2016.

SANTAMARÍA, Ángela; MUELAS, Dunen; CÁCERES, Paula; KUETGUAJE, Wendi; VILLEGAS, Julian. Decolonial Sketches and Intercultural Approaches to Truth: Corporeal Experiences and Testimonies of Indigenous Women in Colombia. In: **International Journal of Transitional Justice**, Bd. 14, 1, 2020, p. 56–79.

SCHNEIDER, Nina. Transitional Justice und historische Aufarbeitung. In: MIHR, Anja; PICKEL,

Gert; PICKEL, Susanne (Orgs.). **Handbuch Transitional Justice**. Aufarbeitung von Unrecht – hin zur Rechtsstaatlichkeit und Demokratie. Wiesbaden 2017.

SCHULZ, Philipp. Towards Inclusive Gender in Transitional Justice: Gaps, Blind-Spots and Opportunities. *In: Journal of Intervention and Statebuilding*, Bd. 14, H. (5, 2020, p. 691–710.

SHARP, Dustin N. Beyond the Post-Conflict Checklist: Linking Peacebuilding and Transitional Justice Through the Lens of Critique. *In: Chicago Journal of International Law* Bd. 14, H. 1, 2013, p. 165–196.

SHARP, Dustin N. Emancipating Transitional Justice from the Bonds of the Paradigmatic Transition. *In: International Journal of Transitional Justice*, Bd. 9, H. 1, 2015.

SOLOMON, Richard H. Preface. *In: KRITZ, Neil J. Transitional Justice*. How Emerging Democracies Reckon with Former Regimes. 3 Bde. Bd. 1. General Considerations. Washington 1995, p. XV.

TEITEL, Ruti G. Transitional Justice Genealogy. *In: Harvard Human Rights Journal* 16, 2003.

WALDORF, Lars. Anticipating the Past. *In: Social & Legal Studies* 21(2), 2012.

WEIFFEN, Brigitte. Transitional Justice: eine konzeptuelle Auseinandersetzung. *In: MIHR, Anja; PICKEL, Gert; PICKEL, Susanne (Orgs.). Handbuch Transitional Justice*. Aufarbeitung von Unrecht – hin zur Rechtsstaatlichkeit und Demokratie. Wiesbaden 2017.

WEINKE, Annette. Die Bundesrepublik Deutschland – ein Fall von Transitional Justice avant la lettre? *In: MIHR, Anja; PICKEL, Gert; PICKEL, Susanne (Orgs.). Handbuch Transitional Justice*. Aufarbeitung von Unrecht – hin zur Rechtsstaatlichkeit und Demokratie. Wiesbaden, 2017.

WEINKE, Annette. **Die Nürnberger Prozesse**. München, 2006.

WEINKE, Annette. **Die Verfolgung von NS-Tätern im geteilten Deutschland**. Vergangenheitsbewältigung 1949–1969 oder: Eine deutsch-deutsche Beziehungsgeschichte im Kalten Krieg. Paderborn, 2002.

WOLFF, Jonas. **The local turn and the Global South in critical peacebuilding studies**. [PRIF Working Paper 57], 2022.

ZUNINO, Marcos. **Justice Framed**. A Genealogy of Transitional Justice. Cambridge (UK)/New York, 2019.

ZUPAN, Natascha. Vergangenheitsarbeit. **Bundeszentrale für politische Bildung**, 26 jul. 2016. Disponível em: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/54742/vergangenheitsarbeit/#node-content-title-1>

CORPO E ANCESTRALIDADE NO TEMPO QUE TRANSMUTA, RECREIA E SE IGUALA EM DIFERENÇA: ENSINAMENTOS A PARTIR DE PERFORMANCES DO TEMPO ESPIRALAR DE LEDA MARIA MARTINS

BODY AND ANCESTRALITY IN TIME THAT TRANSMUTES, RECREATES AND EQUALS IN DIFFERENCE: TEACHINGS FROM PERFORMANCES OF SPIRAL TIME BY LEDA MARIA MARTINS

Maria Eduarda Durães Martins¹

 <https://orcid.org/0009-0003-3531-7796>

 <http://lattes.cnpq.br/0319220609450456>

Recebido em: 19 de novembro de 2024.

Primeira revisão: 23 de fevereiro de 2025.

Revisão final: 01 de março de 2025.

Aprovado em: 16 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22297>

Resenha de: MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



Se para Leda Maria Martins escrever é uma dádiva, a leitura de *Performances do tempo espiralar*, poéticas do corpo-tela é, para nós, um gozo! Nossa Rainha-Escriba opera uma transmutação epistemológica, nos redimindo da tirania de Chronos e de toda a ideologia do tempo linear, evolutivo, cindido, restituindo-nos à experiência tempo em sua forma espiralar, com suas curvas e dobras, gestos e sonoridades, vocalidades e ritmos. Um tempo que dança no corpo bailarina. Uma performance que se apresenta como ética; uma ética que se incorpora como bem, oferenda e dádiva. Reinado do paradigma ético-estético desenhando a ancestralidade inscrita na tríade tocar-cantar-dançar (e a partir de Leda, escrever); oralitura prenhe de encruzilhada; encruzilhada que, no risco, é epifania criativa. Cultura Negra transcriada na aventura do conhecimento em movimento. O tempo da impermanência é o ventre que protege o segredo da Criação. O tempo-ancestralidade que afasta o fetiche da racionalização do tempo e nos devolve ao prazer de sua fruição. Cartografia dos Saberes. Cartografia dos Prazeres afrografados como poiesis e como poética do nosso tempo.

Eduardo Oliveira

¹ Mestranda em História Cultural, Memórias e Identidades no Programa de Pós-graduação em História pela Universidade de Brasília (UnB), com bolsa CNPq. Licenciada em História pela Universidade Federal de Jataí (UFJ). Pesquisadora sobre a Ancestralidade e Afrofuturismo nas obras *Ladrão* (2019) e *O Dono do Lugar* (2022), do artista mineiro Djonga. E-mail: org.eduardaduraes@gmail.com

Estas são palavras potentes que abrem a obra *"Performance do tempo espiralar - poéticas do corpo-tela"*, de Leda Maria Martins, uma publicação da Editora Cobogó que integra a coleção Encruzilhada, coordenada por José Fernando Peixoto de Azevedo, lançada em 2021 e relançada em 2022. Incorporada por sete composições, sendo I) *Teosofias, tempos e teorias*; II) *Os tempos curvos da memória*; III) *Poéticas da oralitura*; IV) *O meu destino é cantar, a gesta mitopoética dos Reinados*; V) *Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali*; VI) *Um corpo-tela, uma poética vaga-lume* e VII) *Escrever o outro*; o livro é finalizado com *Ntunga*, que apresenta *Do tempo espiralar, condensações*.

Colhendo informações nos últimos vinte anos de sua existência enquanto intelectual, desde meados dos anos 90 do século XX, a anciã Leda Maria Martins, apresenta a possibilidade de pensar, experimentar e modificar as experiências das temporalidades que a autora denomina como tempo espiralar. Segundo Leda Martins (2021), uma das motivações da sua escrita é recolher as reflexões dos últimos vinte anos e apontar alguns elementos de como se manifesta este tempo em espirais, que ela denomina como um tempo curvo e reversível, e busca, a partir do livro, elucidar esse movimento espiralar, seja nas artes, nos cromatismos, luminosidades, aromas, teatro, ética, na corporeidade, entre outros aspectos possíveis.

Maria Leda Martins (2022), refletindo sobre as temporalidades, negritude e a noção de corpo, aponta que este é o local de inscrição de um conhecimento ancestral que se grafa nas coreografias dos movimentos, nas escritas e partituras peculiares, nos ritmos e timbres da vocalidade e das sonoridades, na memória, sendo uma episteme que não apenas repete um hábito, mas que também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Segundo ela, nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático e como episteme, fecunda as cenas, expandido os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento, um corpo bailarina, já que "em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade" (Martins, 2022, p. 21). Afinal, o corpo em sua instituição e constituição, mostra-se como um "corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros" (Martins, 2022, p. 162). Portanto, "o corpo

dança o tempo e dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo que inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades” (Martins, 2022, p. 88).

Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, cavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. Um corpo político, autofalante arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enuncia, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impuseram como o silêncio que apavora. À interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa (Martins, 2022, p. 162).

Através deste corpo é que “os sujeitos e as formas artísticas que daí derivam são tecidos de memória, escrevem história” (Martins, 2022, p. 210). Neste contínuo processo de deslocamento e ressignificação, o corpo é a própria “geografia, paisagem de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas, continente sem fim trespasado de polifonias e melopeias. Um corpo em permanente processo de cura” (Martins, 2022, p. 173). Ao relacionar temporalidade, arte, política, história e negritude com o conceito de corpo-tela, sabe-se que “toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo” (Martins, 2022, p. 48).

Nas inúmeras especulações sobre o tempo, a palavra em especial, ocupa um lugar singular. Nem tudo, no entanto, parece ser expresso apenas pelas palavras, em seu estatuto de escrituras. As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam e se traduzem pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem (Martins, 2022, p. 32).

Leda Maria Martins aponta que diferentemente do Ocidente, para os africanos e para as Filosofias Africanas, ignorada pelos teóricos ocidentais, “várias noções de tempo são também arguidas e fundantes do pensamento filosófico, e nelas se encontram argumentos sobre o tempo, como especulação teórica e como experiência cultural, muito diversas das concepções e fabulações ocidentais”

(Martins, 2022, p. 27).

Apresentando que a África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas escritas de palavras, como a egípcia, a suméria e a chinesa, Leda Martins (2022), aponta que “a filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica” (Martins, 2022, p. 32). Porém, diante o privilégio da escrita introduzido em África e nas Américas pelos colonizadores europeus fez com que fosse substituído um modo de inscrição por outro e colocando-a como fonte exclusiva de conhecimento, se impondo, excluindo e apagando os “saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus” (Martins, 2022, p. 34), se instalando como veículo instrumental de ostracismo, segregação e estigmatização.

A autora afirma ainda que tanto os africanos quanto os colonizados mantiveram, desenvolveram e transmitiram suas epistemes a partir de práticas performáticas, constituindo uma pletora de conhecimento que se inscreve ainda hoje no mundo de maneira cinética e sinestésica. Mesmo que oprimidos, censurados, cerceados e perseguidos, os povos escravizados encontraram maneiras de elaborar e retransmitir saberes e valores das culturas africanas a partir de “códigos sensoriais, cinéticos, olfativos, gustativos, visuais, repleto de música e dança” (Martins, 2021, p. 118).

Mas a imagem não se retém nas paisagens sensíveis do visível, pois também pode compor-se uma qualidade sonora que exige a escuta, entregando-se a nós também na sua qualidade auditiva. Nas estéticas negras avizinham-se essas qualidades possíveis das imagens, estilisticamente convergentes e complementares, pois, em suas diversas propriedades, a imagem pode ser também constituída pelos sons e suas propriedades signícas. Aliando o tônus visual ao sonoro, esse corpo de visualidades luminosas é imantado pelas sonoridades, no qual o corpo-tela torna-se um corpo vozeado, no qual o dizer, desdizer e dizer de novo é axioma significativo, como emanção. O uso da voz faz-se assim instrumental, pois cria nos processos e técnicas de produção das linguagens fônicas variadas gravuras da voz (Martins, 2022, p. 176).

Segundo Leda Maria Martins (2022, p. 79), “o corpo-tela é um corpo-imagem, constituído por uma trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gesto e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas”. Ele é fundamentado por “condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades” (2022, p. 79). E ele “engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos,

linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus* estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória” (2022, p. 79). Afinal, corporeidades é a “linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais” (Martins, 2022, p. 22), pois “antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias” (Martins, 2022, p. 21).

Refletindo sobre as danças rituais negras e sua relação com o corpo, Maria Leda Martins (2022), apresenta que policromado pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural e do tempo que o concebe e estrutura. É nãzila, caminho, repertório de pensamentos que grafam esse corpo/*corpus*, estilística e ontologicamente, como locus e ambiente de saber, de memória e de história. Essas ideias e concepção são também grafadas em uma das mais importantes inscrições africanas nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, pontos riscados, cartografias dessas ontologias, signos dos cosmos e de suas derivações.

O corpo bailarina o tempo que se grafa em seus movimentos. O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado também na memória do gesto. O gesto, poiesis do movimento, esculpe e delinea no ar as sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades e vocalidades, criando “no espaço a forma externa do poema”. Assim, “um bom dançarino é aquele que conversa com a música, que claramente ouve e sente as batidas, e é capaz de usar diferentes partes do corpo para criar a visualização dos ritmos”. Ou como concorda ao evocar Sodré, na cultura negra “a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como dimensão visual da forma musical. Esse índice de visualidade compõe as escritas grafadas no corpo, aquilo que como inscrição constitui uma imagem, um signo cultural estilístico. Um corpo hieróglifo (Martins, 2022, p. 209).

A filosofia africana leva em conta toda a fama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades (Martins, 2022, p. 32).

A poética e reveladora noção de tempo espiralar é uma importante contribuição de Leda Maria Martins (2022), apresentando que as temporalidades são curvas, simultâneas, distantes mas próximas, sempre em movimento fundado pela ancestralidade. Segundo ela, a referida noção espiral do tempo “funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo de energia vital em movimento” (Martins, 2022, p. 58).

De acordo com Leda Maria Martins (2022, p. 133), “o movimento do corpo-voz, do corpo-chão, do corpo-mastro, ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica e espiralar das temporalidades simultâneas”. Dessa forma, através “dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance” (Martins, 2022, p. 133-134). A ancestralidade, segundo a anciã Leda Martins (2022, p. 204), “é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar que retorna, restabelece e, também, transforma, e que em tudo incide”. “A ancestralidade é a responsável por definir de modo estruturante a cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas” (Martins, 2022, p. 58) e por regulamentar a existência e experiência temporal no próprio tempo e nas temporalidades.

Canal da força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. No seu âmbito tudo se estabelece em relações interdependentes e mutuamente constitutivas (Martins, 2022, p. 203).

Assim, Leda Maria Martins (2022), conclui que o tempo espiralar, também chamado de tempo ancestral, não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexaurível, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. De acordo com a autora, “em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano” (Martins, 2022, p. 206)

Indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbia e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. Um tempo onde “retornar não é repetir como um mesmo ou uma mesmidade a experiência vivida (Martins, 2022, p. 206), afinal, são “nas andanças dessas composições que nos vestimos de ancestralidades” (Martins, 2022, p. 203), já que a ancestralidade é a responsável por definir “de modo estruturante a cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas” (Martins, 2022, p. 58).

Uma gnose poderosa, a ancestralidade, em curvas e ritornelos, se instala e se expande. Princípio mater relacional, interliga tudo o que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e de transmissão da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade de sua natureza. Canal da força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. No seu âmbito tudo se estabelece em relações interdependentes e mutuamente constitutivas (Martins, 2022, p. 203).

A ancestralidade age então, buscando melhores condições futuras e valorizando por meio da memória, das ações e do culto, aqueles que antecederam a caminhada. Essa potente força agrupa muitos valores e fundamenta-se como princípio magno que, segundo a autora, ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim,

se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios.

Porque, de acordo com Leda Martins, “contemplam em si os princípios masculino, feminino e coletivo em relação complementar; porque restituem a força vital aos seus descendentes, tanto aos anelados por vínculos consanguíneos quanto aos constituídos e agregados por relações familiares de escopo mais amplo” (Martins, 2022, p. 59), sendo transpassados por aspectos imaginários e simbólicos constituindo redes de pertencimento já que marcam a vivência espiralar das temporalidades e do espaço; “o princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do corpus cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda a plumagem ética e estética, de toda a produção de conhecimento, em todos os âmbitos em que a mesma acontece” (Martins, 2022, p. 59), sejam os aspectos técnicos ou aqueles mais transcendentais e rotineiros.

Sendo a cultura negra uma cultura das encruzilhadas, Leda Martins (2022, p. 52), aponta que “nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem lorubá uma complexa formulação”. Este sendo um lugar de encontro e de interseções, é comandado pelo senhor das encruzilhadas, das portas e das fronteiras, “Èsu Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Esu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos (Martins, 2022, p. 52). Onde “nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èsu figura como veículo instaurador da própria nação” (Martins, 2022, p. 52).

Èsu surge do movimento. É o próprio movimento. É aquele quem abre os caminhos, portanto é quem os conhece melhor que ninguém. É quem participa e está sempre entre os primeiros. É o mensageiro, um grandioso comunicador, pedagogo, educador. É quem brinca com as lógicas e movimenta tudo que é vivo. É quem vê a desordem como potência e inverte a ordem. Èsu é quem se movimenta e se transforma, porque é quem conhece, propõe e mostra os caminhos. Èsu é o dono das encruzilhadas, lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, “é o que apresenta e que assenta a ontologia do tempo na cosmogonia lorubá, pois é, em si mesmo, a própria ontologia, tempo que simultaneamente curva-se para a frente e para trás” (Martins, 2022, p. 53).

De acordo com Maria Leda Martins (2022), a ideia de encruzilhada como base de pensamento e de ação, agente tradutor e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. Que nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos interculturais e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam - nem sempre amistosamente - práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. Maria Leda Martins, é uma grande ancestral e anciã viva que utiliza desde 1991, encruzilhada “como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem” (Martins, 2022, p. 50).

Marcela Pedersen (2024) em um artigo que reflete que *São Muitas as Possibilidades e Impossibilidades que Habitam Esse Mundo: Uma Reflexão Sobre o Tempo Espiral e a “35.ª Bienal de São Paulo”* elucida que o trabalho desenvolvido por Leda Maria Martins publicados nos anos de 1997, 2003, 2021, “são forças e movimentos desobedientes que não se deixam paralisar, pois a poeta, ensaísta, dramaturga e professora brasileira convoca-nos para a vida, para o movimento, para o refazimento, trazendo a ancestralidade como lugar de sabedoria e de companhia” (Pedersen, 2024, p. 03). Desenvolvendo uma epistemologia do tempo espiralar como uma celebração da potência e da complexidade das práticas, poéticas e pensamentos Negros é que Leda Maria Martins traz a luz que o tempo espiralar vai-e-volta, sendo feito de ritornelos, descontinuidades e dobras do tempo, utilizando-se da oralitura. Marcela Pedersen (2024) demonstra que a “oralitura”, cunhada por Martins (2021), é um gesto que repara, retorna e restaura as resistências epistemológicas a toda a opressão e dominação ocidental hegemônica. Segundo ela, o pensamento da autora nos mostra que “apesar de todo projeto de destruição e apagamento moderno colonial, as práticas performáticas são gestos políticos e de resistências que carregam formas de produzir, alimentar e proliferar epistemes Negras” (Pedersen, 2024, p. 08), sendo a própria autora uma prova dessa potencialidade.

Leda Maria Martins (1997, 2003, 2021) emerge como uma das primeiras mulheres negras a conquistar o título de doutora no Brasil. Sua trajetória é marcada pela ruptura das expectativas de referenciais eurocêtricos no campo de estudos do teatro e das artes performativas. A pensadora desvela saberes e estéticas das culturas e corporeidades Negras, entendendo-as não somente como contributos teóricos, conceituais e performáticos, mas, sobretudo, como episteme. Sua influência é fundamental no contexto do teatro negro brasileiro, lançando luz sobre o legado africano e as

comunidades afrodiaspóricas, e afirmando um posicionamento político de luta e resistência, colocando sempre em questionamento as categorias binárias instauradas pela episteme ocidental. Neste texto, o interesse é percorrer os pensamentos de Martins (2021) no que diz respeito ao tempo e à experiência da temporalidade como espirais, enquanto uma epistemologia enraizada nas práticas, poéticas e pensamentos Negros. Através de uma escrita que se constrói pela repetição modificada por um novo sentido, seu livro *Performances do Tempo Espiralar, Poéticas do Corpo-Tela* (Martins, 2021) configura-se como uma celebração da potência, da sofisticação e da complexidade das artes Negras, conforme menciona Martins (Livraria Megafauna, 2022). A abordagem do tempo espiralar representa uma reviravolta epistemológica em relação à ideologia hegemônica do tempo linear, progressivo e substitutivo. Martins (2021) restitui e resgata uma percepção mais ampla e diversa, parte da filosofia africana, afro diaspórica e indígena, que se manifesta através de temporalidades curvilíneas, permeadas por gestos, vocalidades e ritmos (Pedersen, 2024, p. 06).

Este é um livro onde se realiza e alcança objetivos importantes, coletivos e necessários, dando continuidades as potências das ancestralidades e possibilitando melhor qualidade de vida para a população negra brasileira, muito bem apontados na noção de tempo espiralar e ancestral da Maria Leda Martins (2022). Apesar da noção ancestral que rege esse tempo, também completa tais temporalidades, questões que são completamente transpassadas por um passado ainda vivo, baseado na escravidão, no racismo e em diversas outras violências silenciadas, sendo “a falta de tempo” – leia-se falta de condições – também uma enorme preocupação e determinadora de existência (ou não) no Brasil e no mundo, que não se deve ser ignorada ao apresentar a noção de tempo espiralar. Para além das questões exclusivas da população negra, há também envoltos nesses tempos, questionamentos e propostas coletivas sobre a participação e interferência humana na(s) experiência(s) temporal(is) que vem causando sentimentos de ‘não futuro’ e de catástrofes, como a noção de capitoloceno, antropoceno, neoliberalismo, fim de mundo, entre outros tempos não esperados, mas totalmente provocados pelo Ocidente e alguns grupos da humanidade.

Tais sistemas também são (a)temporais, históricos políticos e sociais e operam fomentando inúmeras outras violências cotidianas, como as de gênero, classe, religiosa, carcerária, à diversidade sexual, direito à terra, entre outros direitos humanos que são afetados diariamente e constantemente. Com base no conceito de heterocronias (multiplicidade dos tempos históricos), nota-se todas essas questões totalmente interpeladas com as experiências da multiplicidade desses tempos históricos, apresentada por Leda Maria Martins como caminhar também importante no processo. Onde, ao mesmo tempo em que se há tantas

violências, também há um tempo de avanços significativos para a população negra brasileira, como a consagração e firmamento de diversos movimentos de resistência, mostrando-se em paralelo com um tempo espiralar, ancestral, ambiental, afrofuturista e que apesar de não ser literalmente tocado e interferido, é possível de ser sentido e pode ser perceptível.

REFERÊNCIAS

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PEDERSEN, Marcela. São Muitas as Possibilidades e Impossibilidades que Habitam Esse Mundo: Uma Reflexão Sobre o Tempo Espiralar e a “35.ª Bienal de São Paulo”. **Revista de Cultura Visual**, n. 13, 2024.

A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DA ABJEÇÃO RACISTA NO BRASIL

THE HISTORICAL CONSTRUCTION OF RACIST ABJECTION IN BRAZIL

Cassio Rodrigues da Silveira¹

 <https://orcid.org/0009-0007-3104-3360>

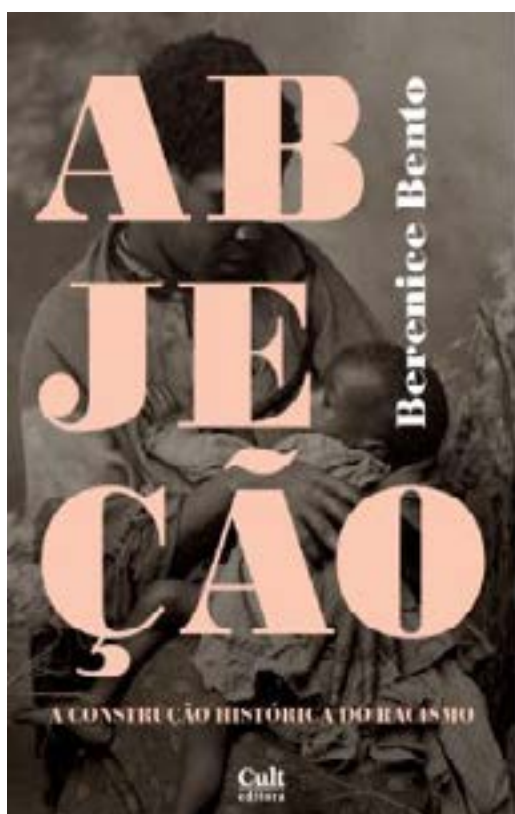
 <http://lattes.cnpq.br/4683142165747767>

Recebido em: 01 de março de 2025.

Aprovado em: 16 de março de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22930>

Resenha de: BENTO, Berenice. **Abjeção**: a construção histórica do racismo. São Paulo: Cult Editora: 2024. 349 páginas.



O livro **Abjeção**, de Berenice Bento, publicado pela Editora Cult em 2024, analisa, como o próprio subtítulo deixa claro, **a construção histórica do racismo** no Brasil. Com uma organização coerente, a autora divide a obra em três partes. Na primeira parte, um capítulo é dedicado à apresentação de suas fontes centrais, que são os discursos parlamentares produzidos durante a discussão do Projeto de Lei do Ventre Livre, de 1871, e outro, à apresentação dos principais conceitos elaborados pela autora a partir de seus estudos.

¹ Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (2003), instituição na qual também cursou o mestrado em História, cujo título foi obtido em 2008, e o doutorado, defendido em 2015. E-mail: cassiofil@gmail.com

No primeiro capítulo, *Lei do ventre livre: Política de promoção da morte*, os discursos dos parlamentares contrários à implementação da Lei que daria fim ao princípio romano adotado no Brasil *partus sequitur ventrem* (o parto segue o ventre), são ilustrativos de uma diversidade de lógicas que atravessaram nossa história. Em primeiro lugar, uma preocupação em apresentar a escravidão no Brasil como mais branda do que a que ocorreu em outros países, menos violenta, imagem que estaria presente, inclusive, em teorias relevantes produzidas no país, como as imagens do “homem cordial”, forjada por Sérgio Buarque de Holanda, ou do “mito da democracia racial”, produzido, sobretudo, a partir de algumas leituras de Gilberto Freyre. Daí a ideia de que não seria tão urgente aprovar uma lei que interferisse de forma tão acintosa no direito de “propriedade” (assim os escravos eram compreendidos) dos indivíduos, bruscamente.

Nesse ponto, um segundo elemento importante na estrutura da nossa história, qual seja: a necessidade de que a abolição fosse realizada de forma controlada e gradual, para que pudesse ser segura. A autora nos mostra que, desde sempre, as camadas dominantes da nossa sociedade estiveram no controle das transformações sociais para que fossem realizadas da maneira mais segura possível para elas mesmas, ou seja, para que não produzissem mudanças significativas nas estruturas de poder. O mesmo discurso viria a ser usado, como sabemos, no nosso processo recente de redemocratização.

Um terceiro elemento interessantíssimo apresentado por Berenice Bento como um traço de continuidade em nossa estrutura política é o medo da implementação do comunismo no país, que poderíamos erroneamente vincular à divisão posterior do mundo em dois blocos, ocorrida no século XX. A autora nos mostra, a partir dos discursos dos parlamentares, que esse medo nos chegou em função da implementação, na França, da Comuna de Paris, que ocorreu durante a discussão do projeto de Lei do Ventre Livre no nosso parlamento, e reforçou a percepção dos escravizados compreendidos como propriedades, ameaçadas pelas percepções comunistas vindas da Europa. Tal fantasma vem nos assolando desde então, sendo utilizado nas mais diversas ocasiões para justificar toda sorte de autoritarismos.

Um quarto elemento, que fornece o gancho para o segundo capítulo, é o discurso dos parlamentares de que a escravidão acabaria por si mesma, sem a necessidade de legislação específica sobre isso, dados os índices de mortalidade da população negra e o impedimento legal de substituição dessa mão-de-obra.

O que eles omitem, propositadamente, e Bento discutirá posteriormente, é que a mortalidade absurda das crianças negras se devia, entre outros fatores, à falta de leite e cuidado maternos, já que os corpos das mulheres escravizadas eram utilizados para amamentar as crianças brancas, dos seus proprietários. A partir das falas dos parlamentares, portanto, a autora mostra qual era o verdadeiro projeto de Brasil que se desenhava, e que nunca deixou de se implementar: o genocídio da população de origem africana, em nome do embranquecimento populacional do país, por meio do ingresso de trabalhadores brancos europeus que viriam a ocupar os postos de trabalho livre.

Nesse ponto adentramos naquele que é, a meu ver, o capítulo central da obra, o segundo, *A guerra demográfica: Genocídio, genocidade e necrobiopoder*. É nessa parte do texto que Berenice nos oferece as principais contribuições conceituais para a compreensão da questão do racismo no Brasil. As leis aprovadas antes da abolição no país, Ventre Livre e Sexagenário, tiveram como resultado o oposto do que aparentavam ser. Na aparência seriam leis para beneficiar os negros recém-nascidos e idosos. Na prática, serviram para deixar desprotegidos os indivíduos mais vulneráveis dessa população no Brasil. Os parlamentares falavam dos altos índices de mortalidade da população negra, mas nenhum discurso apontou formas de amenizar esses números trágicos.

É nesse momento do texto que Berenice nos apresenta o conceito de genocidade, para que possamos compreender as políticas adotadas com relação à população negra no país, e que a autora define como uma “microfísica da produção continuada da morte” (p. 100), que não se diferencia do genocídio em seus fundamentos, mas em seus mecanismos atualizados para a produção da morte. Segundo a autora, são três as suas características: “1) atua com uma temporalidade alargada; 2) volta-se, principalmente, para as relações que se dão na esfera micro; 3) combina múltiplas técnicas de produção continuada de sofrimento físico e psíquico” (p. 100). Tais técnicas são mais nítidas quando percebemos a falta de cuidado deliberado por parte do Estado brasileiro com as populações negras mais vulneráveis, ainda antes da abolição, mas que seguiram sendo realizadas na perseguição constante a práticas culturais de origem especificamente africanas, historicamente criminalizadas, e persistem até hoje no tratamento diferenciado das forças policiais aos diferentes espaços das nossas cidades, aplicando uma violência desmedida nas periferias mais afastadas, espaço hegemônico de habitação dos descendentes dos indivíduos

escravizados na história do país.

É a partir desse tratamento diferenciado às populações que a autora nos apresenta o segundo conceito fundamental do capítulo, qual seja, o de necrobiopolítica, que articula as noções de biopolítica (Michel Foucault), de necropolítica (Achille Mbembe) e de Homo sacer (Giorgio Agamben). Retornando aos discursos dos parlamentares na ocasião da discussão sobre a Lei do Ventre Livre, Berenice nos mostra que, enquanto essa ideia de deixar morrer (necro) os descendentes de africanos para substituí-los por mão-de-obra branca era debatida de um lado, diversas políticas de cuidado (bio) com as populações brancas, os proprietários de escravos, assim como os imigrantes, também eram debatidas e implementadas.

É nesse ponto que a autora chega ao centro de sua argumentação: foi produzida, ao longo da história do Brasil, por meio de uma infinidade de técnicas, práticas e discursos, uma relação de abjeção das populações em geral com relação aos africanos, em um primeiro momento e, posteriormente, aos seus descendentes. Tal relação insere os corpos negros fora das relações “eu/outro”, que caracterizam a composição das subjetividades humanas. Os africanos e seus descendentes, ao serem, na maior parte da história do Brasil, compreendidos como propriedade, energia, peça, sofreram um processo de desumanização que é central para que compreendamos o racismo e a naturalização da violência e da morte dos corpos negros na nossa sociedade ao longo de toda a nossa história.

Na segunda parte, dividida em três capítulos, é apresentada outra das teses centrais da autora na obra, qual seja: a insuficiência da categoria gênero na análise da condição das mulheres escravizadas na história do Brasil. A partir disso, nos capítulos *Gênero: uma categoria útil de análise* e *Diferença sexual e abjeção: Qual o gênero das negras escravizadas* é realizada uma crítica aos limites da própria noção de interseccionalidade, tal como vem sendo operada, por mera adição de componentes identitários (gênero, raça e classe, por exemplo). Isso porque, para Berenice Bento, as negras/escravizadas/propriedades/peças não se encontravam nas mesmas condições de gênero das mulheres/brancas/proprietárias. O corpo coberto e honrado da mulher branca, sua fragilidade, passividade, ingenuidade, seu potencial para a maternidade, nada disso é considerado atributo das negras escravizadas. Estas teriam os corpos fortes para o trabalho duro e cotidiano, incapaz para a maternidade, daí ser utilizado para amamentar os filhos das brancas/proprietárias e, em função de sua

sensualidade “natural”, inverteriam o jogo de forças com os homens/brancos/proprietários. Estes, evidentemente mais fortes que as mulheres/brancas/proprietárias, suas esposas, eram fracos diante da lascívia e poder sedutor dos corpos desnudos das negras escravizadas, o que inclusive seria um elemento “amenizador” da responsabilidade da infinidade de estupros realizados, elemento também, infelizmente, aparentemente estruturante da nossa cultura, assim como a facilidade que homens têm de não assumir a paternidade dos filhos das mulheres negras. Havia, portanto, um pacto óbvio entre as mulheres/brancas/proprietárias e os homens/brancos/proprietários, articulado em torno do sentimento de abjeção com relação aos corpos das negras escravizadas, que resultava na negação de qualquer componente significativo de humanidade. Elas eram meras peças, bios, energia, e mesmo seus componentes biológicos femininos eram considerados a partir de avaliações de caráter utilitário, ancas largas para procriar, seios para amamentar, braços fortes para realizar as tarefas que lhes eram atribuídas.

A partir dessa reflexão, de forma bastante coerente, a autora nos conduz ao terceiro capítulo da segunda parte, *Guerra feminista: Limites das categorias de gênero e patriarcado*, para fazer uma análise dos dilemas dentro do feminismo contemporâneo. A autora contrapõe, nesse momento, o que ela denomina de feministas patriarcalistas, que trabalham com o “patriarcado” como uma categoria universal (como é típico de teorias eurocentradas) que atingiria todas as mulheres, de qualquer etnia, da mesma maneira, ao feminismo negro, que coloca necessariamente em evidência a categoria raça. Em função de tudo que foi apresentado anteriormente, no sentido de que não foi permitido à negra escravizada efetivar uma vivência do feminino nos mesmos moldes daqueles que eram vivenciados pela mulher branca proprietária, Bento nos mostra porquê existem limites para a associação de mulheres brancas e mulheres negras, e porquê essas últimas precisam evidenciar a categoria raça, muitas vezes, antes da categoria gênero, fazendo, inclusive, alianças com homens negros incompreensíveis para mulheres que elegem o patriarcado como elemento central de articulação da luta. Para mim, sobretudo, essa parte do livro foi extremamente esclarecedora de questões que, por vezes, acompanhamos na prática concreta dos movimentos sociais, mas que são de compreensão complexa quando não nos inteiramos de elementos fundamentais para a reflexão.

A terceira parte tem dois capítulos. No primeiro, *Quando a história começa? Lutas e revoltas negras durante a escravidão no Brasil*, a autora retoma as lutas políticas dos negros na história do Brasil, na busca de questionar uma certa percepção defendida por intelectuais brasileiros, tais como Caio Prado Júnior, citado por ela, de que essa população, ao longo da maioria de sua trajetória no país, não poderia ser compreendida como dotada de protagonismo histórico, dada uma pretensa passividade desses sujeitos ou uma dificuldade de adotar condutas disciplinadas, o que dificultaria a organização coletiva. Ora, se assim era, o Estado ou os proprietários não teriam questões colocadas de fato por essas populações às quais se deveria dar respostas. A autora demonstra, por meio da apresentação de processos judiciais, lembrando as fugas isoladas, os suicídios, chegando à organização complexa dos Quilombos e ao movimento abolicionista, que esses sujeitos jamais estiveram passivos diante de sua situação. Portanto, ao apresentá-los dessa maneira, a intelectualidade brasileira, assim como na concepção de “homem cordial” ou de “mito da democracia racial”, propositadamente ou não, acabou por reforçar estereótipos que colaboraram com a manutenção da abjeção e do racismo no país.

O último capítulo, denominado *Qual a família da psicanálise? Entre a abjeção e a psicose cultural*, é uma reflexão sobre os limites dessa linha de pensamento, corrente que orientou e ainda orienta em grande medida as percepções intelectuais no ocidente, para compreender as questões concernentes às populações negras na história do Brasil. Um primeiro dado apresentado pela autora é a ausência perceptível de pessoas negras atuando como psicanalistas ou inseridas no tratamento psicanalítico, o que ela articula muito bem no primeiro subtítulo do capítulo, “Racismo e psicanálise ou o racismo da psicanálise”. Berenice Bento insere uma questão fundamental para que consideremos os limites da psicanálise para compreender as famílias negras, sobretudo no contexto da escravidão, que consiste na centralidade da figura paterna na composição da subjetividade, sendo ela a responsável pelo segundo corte do cordão umbilical, separando definitivamente criança da mãe por meio da castração. Tal centralidade é problemática quando nos lembramos que à negra escravizada era negado o direito de ser mãe, e que seu filho jamais seria assumido por uma figura que ocuparia o lugar de pai. Compreendendo que a estrutura familiar utilizada por esta corrente para a compreensão da formação da subjetividade não se aplicou aos

negros na maior parte da nossa história, ainda hoje há problematizações a esse padrão vertical de família. Enquanto a psicanálise não se propuser a reavaliar as ferramentas, inserindo o elemento raça como categoria importante, ela pode ser um instrumento de reforço das percepções racistas na nossa sociedade.

Após essa breve explicitação da estrutura da obra, espero ter demonstrado a relevância dos objetos e conceitos apresentados por Berenice Bento para a compreensão da construção do racismo em nossa sociedade, da normalização da violência sobre os corpos negros, e dos limites de certas categorias e ferramentas de tendência universalizante, seguindo tendências de explicação europeias, para a compreensão da complexidade das relações de dominação seculares que marcam a história do Brasil.



PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

REVIEWERS OF THIS ISSUE

albuquerque: revista de história. Aquidauana, v. 16, n. 32, ago./dez. 2024.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22945>

Colaboraram com este periódico nos pareceres dos manuscritos submetidos pelo sistema de avaliação dupla às cegas por pares (Double-Blind Peer Review):

Collaborated with this journal in the manuscripts reviews by Double-Blind Peer Review:

Alcides Freire Ramos (*ad hoc*) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Eduarda Maria de Souza Fernandes (*ad hoc*) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

Eglen Silvia Pipi Rodrigues (*ad hoc*) – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Eva Teixeira dos Santos (*ad hoc*) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Ítalo Nelli Borges (*ad hoc*) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil

João Alberto da Costa Pinto (*ad hoc*) – Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira (*ad hoc*) – Centro de História do Além Mar (CHAM), Portugal

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

Maria do Carmo Luiz Caldas Leite (*ad hoc*) – Universidade Católica de Santos (UNISANTOS), Brasil

Mírian Cristina de Moura Garrido (*ad hoc*) – Universidade de Taubaté (UNITAU), Brasil

Pamela Peres Cabreira (*ad hoc*) – Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

Peterson José de Oliveira – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Rafael Morato Zanatto (*ad hoc*) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil

Renilson Rosa Ribeiro (*ad hoc*) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Róbson Pereira da Silva – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Roger Luiz Pereira da Silva (*ad hoc*) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

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