ELISA TAVARES DUARTE
ESTHER GAMBI GIMÉNEZ (eds.)

NUEVAS PERSPECTIVAS EN LOS ESTUDIOS DE CINE BRASILEÑO Y DE OTRAS EXPRESIONES CINEMATOGRÁFICAS EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS



Ediciones Universidad
Salamanca

NUEVAS PERSPECTIVAS EN LOS ESTUDIOS DE CINE BRASILEÑO Y DE OTRAS EXPRESIONES CINEMATOGRÁFICAS EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

ELISA TAVARES DUARTE
ESTHER GAMBI GIMÉNEZ (eds.)

NUEVAS PERSPECTIVAS EN LOS ESTUDIOS DE CINE BRASILEÑO Y DE OTRAS EXPRESIONES CINEMATOGRÁFICAS EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

Ediciones Universidad
Salamanca

BIBLIOTECA BRASIL, 19

Ediciones Universidad de Salamanca y los autores

Motivo de cubierta: Meu mundo é azul, de Ailton Tenório.

Elisa Tavares Duarte y Esther Gambi Giménez (editoras)

1ª edición: marzo, 2026
ISBN: 978-84-1091-174-1 (PDF)
DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
http://www.eusal.es
eusal@usal.es

Maquetación y realización:
Centro de Estudios Brasileños
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Realizado en España-Made in Spain

Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:
Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
http://www.une.es

CEP. Servicio de Bibliotecas

NUEVAS perspectivas en los estudios de cine brasileño y de otras expresiones cinematográficas en español y portugués /Elisa Tavares Duarte y Esther Gambi Giménez (eds.).—1ª edición: diciembre, 2025.
—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2025]
492 páginas.—(Biblioteca Brasil ; 19)
Contiene una selección de los trabajos presentados en el VII Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y Portugués, celebrado en 2023 en Salamanca
Textos en portugués y español, abstracts en portugués, español e inglés
ISBN 978-84-1091-174-1 (pdf) .— DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019
1. Cine-Brasil-Congresos. 2. Cine-Portugal-Congresos. 3. Cine-España-Congresos. I. Duarte, Elisa Tavares, editor. II. Gambi Giménez, Esther, editor.
791(81)(061)
791(469)(061)
791(460)(061)

Catalogación de editor en ONIX accesible en https://www.dilve.es/

Índice

Presentación
José Manuel Santos 14

Prólogo
Elisa Duarte y Esther Gambi 19

Parte I
Cine brasileño
Cinema brasileiro

Cartografias cinemáticas de Copacabana
Andrea de Almeida Rego 23

Trans Joy Matters: Analyzing Trans Representation in Brazilian Cinema Through the Lens of Marcelo Gomes' *Paloma*
Angela Rodriguez Mooney 43

Autoria e pensamento cinematográfico brasileiro em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha
Artur Guimarães Dias Pimentel 63

Los vestigios de la Dictadura en el cine brasileño contemporáneo: *Marighella* (2021) y *Meu Tio José* (2021)
Darwin Ariel Amador Valdez 95

Amantes cangaceiras. A representação da mulher cangaceira na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982)
Juliana Amorim Silva 111

O filme *Retratos Fantasmas* e a websérie *Cinemas de Rua em Juiz de Fora*: análise da ida aos cinemas de rua, a transformação urbana, a memória e a nostalgia envolvidas
Maria Clara Magalhaes Cabral & João Gabriel Xavier Marques 129

Reflexões sobre a subversão das temporalidades, dos espaços e das capacidades na produção e na dramaturgia do filme *Temporada*
Samantha Ribeiro de Oliveira 147

Imagens parresiásticas na obra fílmica *Helen* (2019)
Stela Maris da Silva 163

Gilberto Souto: A trajetória de um intelectual brasileiro em Hollywood
Tatiana de Carvalho Castro 179

Parte II
Historia del cine y la Historia en el cine
História do cinema e a História no cinema

El Cid Campeador en la pantalla como arquetipo de cómo sobrevivir ante la adversidad
Andrés Cobo de Guzmán Medina 197

Españoladas, travestismos y Guerra Fría: una aproximación a *Bienvenido, Míster Marshall*
Carlos Burgos Jara 215

A (r)evolução da Narrativae a Cidade no Cinema de Alice Guy-Blaché
Cecília Cortez de Sant'Anna 229

Nos porões da loucura – infância roubada
Érica de Souza Paixão & Maria de Fátima Ramos de Andrade 247

100 anos de História do Cinemade Animação Português
Filipe Ramiro Tavares Moreira 265

Aspectos definidores del cine *amateur* en la década de los setenta. Lo documental y la ficción en la filmografía de Antonio Ros
Isabel Durante Asensio 281

Arquetipos femeninos en el cine del Nuevo Realismo Social Español (1999-2005)
Julia Alarcón Luna 297

Diferenças entre representações de mulheres negras e mulheres brancas em filmes coloniais espanhóis
Mariana Queen Nwabasili 311

La autopista del Mediterráneo y el nodo de infraestructuras madrileñas en el noticiario del NO-DO alrededor de la década de 1960
Ricard Rosich Argelich 335

Parte III
Adaptaciones literarias en el cine y nuevos formatos y lenguajes audiovisuales
Adaptações literárias no cinema e novos formatos e linguagens audiovisuais

Texto Tela, Tela Texto – Delicadas relações, um diálogo infinito
Carlos de Aquino Carvalho..... 355

De *stories* e historias: el presente de la creación audiovisual en la actualidad digital
David Lea 371

Transposições intermediáticas: Obras de Eça de Queiroz adaptadas ao cinema
Filomena Antunes Sobral..... 385

Do alpendre da casa grande à internet: a questão da reiterabilidade da poesia oral dos cantadores e repentistas do Nordeste brasileiro
Francisco Cláudio Alves Marques & Gustavo Henrique Alves de Lima 401

O sertão em acordes armoriais: considerações sobre o filme *Auto da Compadecida*, adaptado da comédia dramática de Ariano Suassuna
Gabriel da Silva Conessa 417

Encontros e desencontros interartísticos e temáticos – *Os Dois Irmãos*, de Germano Almeida e sua adaptação cinematográfica
Maria Raquel Álvares 433

My mexican Bretzel: Ficcionar el metraje encontrado a través de la inserción textual
Martázul Busto Núñez 449

A(s) ilha(s), o sul, as *blue humanities* em *El Botón de nácar*, de Patricio Guzmán (2015)
Paulo César Vieira Figueira 467

El discurso del odio en *The Purge* (James Demonaco, 2013): una cuestión de aporofobia
Vicente Arnal Cervera 483

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR001914

PRESENTACIÓN

El Centro de Estudios Brasileños (CEB) de la Universidad de Salamanca retoma, con este libro, su compromiso con los estudios del cine brasileño, del cine en portugués y del cine en español. En esta nueva etapa queremos potenciar el cine hecho en Brasil, pues el CEB, entre sus objetivos fundacionales, tiene el de ser un referente en la producción y divulgación de conocimiento sobre Brasil. Por eso, desde su fundación, el CEB ha organizado actividades científicas en el ámbito de las Ciencias sociales y humanidades, entre las que el cine ha ocupado siempre un lugar destacado.

Brasil ha sido uno de los grandes productores de cine contemporáneo. A pesar de ello, su industria cinematográfica no ha tenido nunca el tamaño que se podría esperar de una enorme potencia económica y demográfica, como es el Brasil de hoy. A esta situación han contribuido, como en todas partes, la enorme competencia de la máquina cinematográfica de Hollywood, pero también el irregular apoyo que desde las instituciones culturales se ha dado a la producción local. En tiempos recientes, el cine en Brasil ha chocado con la enorme competencia de otros formatos, como las series o las tradicionales «novelas» de la televisión brasileña.

Incluso con este panorama nada halagüeño, el cine de Brasil sigue, de tanto en tanto, creando películas que llegan a los mercados internacionales como *Central do Brasil*, *Tropa de Elite*, o la gran *Cidade de Deus*, auténtico fenómeno del cine contemporáneo brasileño.

En este VII CIHALCEP todo un éxito de comunicaciones inscritas y de público, se ha dado atención a los diversos aspectos relacionados con la His-

toria, el Arte y la Literatura en el cine de Brasil, y de otras expresiones cinematográficas en portugués y en español.

Este congreso continúa una iniciativa que surgió en 2011, con la colaboración de la Fundación Cultural Hispano-Brasileña y *The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*. Desde entonces, el CEB ha organizado cada dos años un Congreso Internacional dedicado a la producción fílmica realizada en lengua española y portuguesa.

El I CIHALCEP reunió a más de un centenar de especialistas de diversas partes del mundo y contó, para la jornada de clausura, con la presencia del cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerado el fundador del llamado *Cinema Novo* brasileño.

En junio de 2013, se celebró la segunda edición del Congreso, con el subtítulo «De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI». Durante tres días, se debatieron en Salamanca las últimas novedades en el estudio del cine desde un amplio prisma contextual. En esta ocasión, el broche de oro lo puso Antonio Pérez, director y productor de Maestranza Films.

El III CIHALCEP tuvo lugar entre el 24 y el 26 de junio de 2015. Con el subtítulo de «Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos», el Congreso contó con la presencia de Carlos Rosado Cobián, presidente de la *Spain Film Comission*.

En junio de 2017, se celebró en la Facultad de Traducción y Documentación de la USAL la cuarta edición del CIHALCEP. Con el subtítulo «Estudios y perspectivas», el evento contó para la jornada de inauguración con la presencia de Darío Villanueva, director de la Real Academia de la Lengua Española y para la clausura con Pilar del Río, traductora de José Saramago y presidenta de la Fundación José Saramago en Portugal.

Además, el IV CIHALCEP trajo una interesante novedad: la publicación, paralela a las actas, de un libro con textos seleccionados, que llevó por título *Cine desde las dos orillas. Directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018).

La idea era analizar la trayectoria de los directores que, entre los años 2010 y 2014, se hubiesen alzado con el galardón al mejor director en los Premios Goya y en el Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, los más importantes y

respetados de ambos países. Esos diez directores – Agustí Villaronga, Enrique Urbizu, Juan Antonio Bayona, David Trueba y Alberto Rodríguez en el caso español; Anna Muylaert, José Padilha, Selton Mello, Breno Silveira y Rene Sampaio en el brasileño – son, por tanto, los protagonistas de este libro, y a ellos se dedica cada uno de los diez capítulos que lo conforman, constituidos por estudios retrospectivos llevados a cabo por diferentes profesores e investigadores de instituciones nacionales e internacionales.

El V CIHALCEP se celebró en junio de 2019. El Congreso contó con la presencia del director de cine, guionista y escritor Manuel Gutiérrez Aragón, que impartió la conferencia inaugural y con Eduardo Torres Dulce, que además de haber desempeñado el cargo de fiscal general del Estado, es un reconocido guionista y crítico de cine.

Junto a las actas del Congreso, se publicó un nuevo volumen monográfico que, en esta ocasión, llevó por título: *A ambos lados del Atlántico: películas españolas y brasileñas* (EUSAL, 2020). El volumen recoge diez contribuciones en las que se estudia la trayectoria de las películas que entre los años 2013 y 2017 fueron reconocidas con el más importante galardón de la cinematografía de sus países.

Así, la primera parte del libro se centra en el análisis de *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013); *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014); *Truman* (Cesc Gay, 2015); *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016); y *La librería* (Isabel Coixet, 2017), películas que recibieron el Premio Goya a la mejor película durante ese periodo, mientras que la segunda está dedicada a *Gonzaga, de Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2013); *Faroeste Caboclo* (Rene Sampaio, 2014); *O Lobo atrás da Porta* (Fernando Coimbra, 2015); *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2016); y *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2017), quienes recibieron el Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

La pandemia de COVID-19, obligó a que la VI edición del Congreso, en 2021, fuera totalmente virtual. A pesar de las dificultades, los numerosos participantes, encontraron un foro en el que seguir debatiendo la evolución de la producción fílmica y audiovisual en lengua española y portuguesa.

La conferencia de inauguración fue impartida por Pablo Calvo de Castro, director del documental «Palabras de Luz» (2020) y profesor de la Universidad de Medellín (Colombia), mientras que la de clausura, corrió a cargo de la cineasta Helena Taberna.

El resultado de este atípico CIHALCEP fue, además de un volumen de actas, el libro *Joyas escogidas. Pequeñas (pero grandes) películas en español y en portugués* (Dykinson, 2021), que recoge el análisis realizado por diez investigadores a pequeñas películas brasileñas y españolas, otorgándoles el valor que poseen como grandes obras fílmicas que son.

Ya en 2023, de vuelta a la presencialidad, la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, acogió el VII CIHALCEP que, en este caso, contó con la intervención de Jesús González Requena, catedrático de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM, España) y de Rafael Gómez Alonso, director del Máster en Cine, Televisión y Medios Interactivos, y Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC, Madrid).

El libro que el lector tiene en sus manos se divide en tres partes: en la primera se recogen estudios sobre cine brasileño, desde los clásicos como Glauber Rocha, hasta las nuevas plataformas como las *webseries*; en la segunda parte se analizan los temas de la historia del cine y de la historia en el cine, presentado estudios diversos sobre cine español (con clásicos como *Bienvenido Mr. Marshall* o el *Cid Campeador*) y del cine portugués y brasileño; en la tercera parte se investigan las adaptaciones literarias en el cine y nuevos formatos y lenguajes audiovisuales.

Quiero destacar en esta breve presentación el trabajo realizado por las editoras de este volumen, Esther Gambi y Elisa Duarte, que forman parte del *staff* del CEB y de la Fundación Cultural Hispano-Brasileña y son quienes llevan a cabo la supervisión y selección de los trabajos aquí recogidos. Sin su labor, no sería posible ofrecer al lector este interesante libro.

Esperamos contribuir, con este nuevo trabajo, a un mejor conocimiento de las expresiones cinematográficas de Brasil, y también a otras expresiones en portugués y en español, dando así cumplimiento a uno de los objetivos fundamentales del CEB: la divulgación de la cultura brasileña y su análisis en perspectivas globales y comparadas.

José Manuel Santos
Director
Centro de Estudios Brasileños

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR001919

PRÓLOGO

El libro que el lector tiene ahora en sus manos es el resultado de la séptima edición del Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en español y en portugués, celebrado en la Universidad de Salamanca en noviembre de 2023. Se trata de una obra en la que es posible encontrar trabajos que analizan aspectos muy distintos de la producción cinematográfica en ambos idiomas, pero en los que la historia, la literatura y el arte aparecen siempre como temas transversales.

Transversal es también el cine brasileño, presente en las tres partes que componen el volumen, aunque cuenta con una sección dedicada exclusivamente a la filmografía audiovisual de este país. Y es que el cine brasileño es una manifestación dinámica y heterogénea de la historia, identidad y experimentación artística del país. Desde las primeras producciones en blanco y negro hasta las más contemporáneas, el cine de Brasil ha sido testigo y reflejo de los cambios sociales, políticos y culturales que han marcado la vida del país. Es un cine que se alimenta tanto de la influencia de la producción internacional como de la multiplicidad de referentes regionales, creando una mezcla única de realismo social, narrativa experimental y expresión popular (Kreutz, 2019). Mientras que el cine portugués ha sido un referente en el desarrollo de la vanguardia y el cine de autor, con una profunda carga filosófica y cultural (Ribas & Cunha, 2020), Brasil ha seguido un camino paralelo, influenciado en gran medida por la amplitud de su territorio y las contradicciones inherentes a una sociedad marcada por la desigualdad.

En este sentido, el cine brasileño ha sido (y sigue siendo) una herramienta clave para dar visibilidad a las luchas sociales. Esto es lo que plantea el trabajo de Gabriel da Silva Conessa, dedicado a la adaptación cinematográfica de

la comedia dramática de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*; o el de Francisco Claudio Alves Marques y Gustavo Henrique Alves de Lima, sobre la poesía oral de los cantantes y recitadores del Nordeste brasileño. Ambos casos nos presentan claros exponentes de una cultura ancestral, que lucha por sobrevivir en un mundo cada vez más globalizado.

Juliana Amorim Silva da al tema, además, un recorte feminista al analizar la representación de la mujer *cangaceira* en la miniserie *Lampião e Maria Bonita*. Lo mismo hace Angela Rodriguez Mooney, en su estudio sobre *Paloma*, de Marcelo Gomes, y la forma en la que el director desafía las prácticas culturales que invisibilizan las mujeres transexuales negras en las representaciones cinematográficas.

Érica de Souza Paixão y Maria de Fátima Ramos de Andrade ponen el foco en otro mundo marginal y olvidado, como es el de los enfermos mentales. Las autoras dedican su trabajo al documental *Em nome da razão* (1979, de Helvécio Ratton), el primero en registrar la vida cotidiana del hospital psiquiátrico de la Colônia, centro que pasó a la historia como el "holocausto brasileño" por las atrocidades que allí se cometieron.

Por último, Ariel Amador Valdez en su estudio de las películas *Marighella* (2021) y *Meu tio José* (2021), nos presenta un nuevo campo de lucha, en concreto el de la Dictadura militar (1964-1985), que dejó una profunda huella en la historia de Brasil.

Por supuesto, no faltan en el libro menciones a la *Nouvelle Vague* brasileña. Es el caso del análisis del pensamiento cinematográfico de Glauber Rocha realizado por Artur Guimarães Dias Pimentel, centrado en el largometraje *Terra em transe* (1967), unas de las películas esenciales para entender el *Cinema Novo*, corriente que exploraba los problemas sociales Brasil y las luchas políticas y de identidad que definían al país (Silva, 2015).

A medio camino entre ese *Cinema Novo* y el inicio del reinado de Embrafilme, está el trabajo de Andrea de Almeida Rego, sobre las cartografías cinemáticas del emblemático barrio de Copacabana de Río de Janeiro. Una perspectiva única sobre uno de los espacios más conocidos de la capital carioca. También de transformación urbana trata el artículo de Maria Clara Magalhaes Cabral y João Gabriel Xavier Marques, que aborda el cambio experimentado

por los municipios de Recife (Pernambuco) y Juíz de Fora (Minas Gerais), simbolizado por la desaparición de sus salas de cine callejero.

La relación del cine brasileño con la literatura y con la construcción de distintos lenguajes audiovisuales es indiscutible. De ello da buena cuenta el trabajo de Maria Raquel Alvares sobre la adaptación cinematográfica de la obra de Germano de Almeida, *Os dois irmãos*, y el análisis de las formas narrativas y las metáforas ocultas que hacen Samantha Ribeiro de Oliveira y Stela Maris da Silva en sus artículos sobre las obras fílmicas *Helen* (2019) y *Temporada* (2009).

La nota histórica la pone Tatiana de Carvalho Castro al investigar la trayectoria de un intelectual brasileño en el mismísimo Hollywood: el caso del incombustible Gilberto Souto, corresponsal de la revista brasileña especializada en cine *Cinearte* entre los años 1932 y 1942.

En definitiva, a través de sus películas, el cine brasileño no solo ha encontrado eco en el país, sino que ha reconquistado también una notoriedad internacional de la que ya había disfrutado durante el *Cinema Novo*. Su producción audiovisual, en la que se reflejan las múltiples realidades y contrastes de un país desigual, ha conseguido establecer un fuerte e importante diálogo con la sociedad contemporánea, sin que exista un único movimiento o tendencia que se haya impuesto sobre los demás a la hora de representar este Brasil multifacético (Bobeck, 2019).

Sin abandonar el análisis de la producción en lengua portuguesa, tenemos los trabajos de Filipe Ramiro Tavares Moreira, que repasa los cien años de historia del cine de animación portugués, y el de Filomena Antunes Sobral acerca de la adaptación a la gran pantalla de las obras de un clásico de las letras lusas: Eça de Queiroz.

Llegamos, así, al cine hecho en español donde la diversidad de temas es tan abrumadora como en el caso anterior. Este volumen reúne artículos de corte histórico, como el estudio de Carlos Burgos sobre travestismos y Guerra Fría en la mítica película *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), del Luis García Berlanga; o el minucioso análisis de Andrés Cobo de Guzmán sobre el arquetipo del héroe a partir de la figura del Cid Campeador (o, mejor dicho, en su reelaboración para el cine y televisión).

Especial atención merece, en este sentido, el trabajo de Richard Rosich, basado en el No-Do, el noticiario cinematográfico que se proyectó de forma compulsiva en los cines españoles entre 1942 y 1981. El autor analiza cómo este noticiario, de obligatoria proyección en todas las salas antes de visualizar cualquier película de ficción, sirvió de patrón de autolegitimación política en el caso de la construcción de dos grandes autopistas en los años 1960.

De la misma manera, pero desde el enfoque de género, Mariana Queen Nwabasili analiza el cine colonial español de 1940 hasta 1990. En su artículo, la autora demuestra cómo las diferentes películas, tanto documentales como de ficción, explotaron la apariencia desnuda o semidesnuda de las mujeres negras africanas colonizadas, frente a un tratamiento distinto orientado a los cuerpos de las mujeres blancas colonizadoras europeas.

También sobre arquetipos femeninos habla el trabajo de Julia Alarcón, en particular los presentes en el Nuevo Realismo Social Español (199-2005), que visibilizó temas como la inmigración, la prostitución, la violencia o el cuerpo como sujeto.

Nuestro pequeño recorrido histórico finaliza con los trabajos de Isabel Durante Asensio, sobre el cine *amateur* de los años 1970, centrado en la filmografía del cineasta murciano Antonio Ros; y de Paulo César Vieira Figueira, que disecciona el documental *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, una cinta peculiar y de múltiples lecturas, que denuncia del sufrimiento chileno bajo la dictadura de Pinochet.

Como no podía ser de otra manera, dejamos espacio para los nuevos formatos, los estudios intertextuales y el análisis del infinito diálogo entre la literatura y el Séptimo Arte. A este respecto, Carlos de Aquino Carvalho investiga de qué forma la traducción intersemiótica presente en la relación entre palabra e imagen, texto y pantalla, es (re)construida en la transposición del texto literario al formato audiovisual.

Por su parte, David Lea se centra en el escenario de adaptación posliteraria transmedia y *streaming* que se impone en el medio cinematográfico actual, a través de tres estudios de caso: la creación fílmica de las hermanas Kochavi, la obra de Iñaki Velásquez y la App Quibi.

Finalmente, Martázul Busto investiga las posibilidades del *found footage* a través de *My Mexican Bretzel* (2019), de Nuria Giménez Lorang. Esta ficción

experimental revierte la funcionalidad de los recursos habituales del género, engarzando secuencias de archivo en un original montaje que descarta totalmente la presencia de voz.

Para terminar, el lector encontrará dos *rara avis* en este libro: el trabajo de Cecília Cortez de Sant'Anna, dedicado a una de las pioneras del cine mudo, como es la francesa Alice Guy-Blanché, y el estudio sobre aporofobia de Vicente Arnal Cervera, partiendo de la película *The purgue* (2013), de James Demonaco. Aún al margen del tema principal (que es el cine en español y en portugués), estos artículos conservan la esencia de lo que pretendemos transmitir con este libro y con el Congreso del que emana, que no es otra cosa que la importancia de la producción audiovisual en nuestros días. Explorando sus orígenes, su evolución y su proyección en el contexto global, conseguimos revelar las similitudes y diferencias que definen la producción cinematográfica de cada país, dentro de un mundo indiscutiblemente interconectado.

Este prólogo solo puede terminar con unas breves palabras de agradecimiento. Gracias a todos aquellos que trabajaron (y trabajan) para dar forma a este proyecto. A los autores por su inestimable colaboración y, por supuesto, a todos aquellos a los que este volumen les revele un nuevo campo de estudio y exploración científica, o simplemente les proporcione un momento de asombro y descubrimiento. A todos les deseamos feliz lectura.

Elisa Duarte y Esther Gambi

Referencias

Bobeck, Y. (2019). *O cinema brasileiro contemporâneo 20 anos após Central do Brasil. Outras perspectivas sobre a representação da tragédia social brasileira*. Disertación de Máster. Universidade Nova de Lisboa. Portugal.

Kreutz, K. (26/2/2019). *História do cinema brasileiro*. Academia Internacional do Cinema (AIC). Recuperado el 24 de diciembre de 2024, de: https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/

Ribas, D & Cunha, P. (2020). *Para Uma Breve História do Cinema Português no Século XXI*. Curtas Metragens CRL.

Silva, A. da C. Jr. (2015). Cinema Novo brasileiro e representações sociais: diálogos entre sétima arte e sociologia. *Revista Sinais*, *2*(1), 109-125.

Parte I
Cine brasileño
Cinema brasileiro

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR00192342

CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS DE COPACABANA[1]

Cartografías cinemáticas de Copacabana

Kinematic cartographies of Copacabana

Andrea de Almeida Rego
Universidade do Minho (Portugal)

Resumo: Esse trabalho apresenta as Cartografias Cinemáticas como chaves de leitura das paisagens culturais representadas pelo cinema, permitindo explorar estratégias fílmicas de dimensionamento, tal como formas cinematográficas de expressão cartográfica. Elas foram aplicadas sobre filmes relacionados ao icônico bairro de Copacabana, produzidos entre os anos 1960 e 1980, englobando os períodos do Cinema Novo, Marginal e início da Embrafilme. Os personagens em deriva pelos espaços densificados,

1 Esse trabalho contém uma síntese de textos extraídos da tese de doutoramento em Estudo da Paisagem da própria autora, intitulado "Copacabana. Cartografias Cinemáticas de uma Paisagem Cambiante" defendido na Universidade do Minho, no Departamento de Geografia, em setembro de 2023. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/86415.

apartamentos, quitinetes, praia, favelas e ruas, traduziram mudanças sociais, ideológicas e culturais, enquanto psicogeografaram os câmbios em suas geografias, conforme expressão autoral dos seus realizadores. Essas representações fílmicas deixaram um legado não só relativo à história do bairro, como historiografico do próprio cinema brasileiro.

Palavras-chave: paisagem cultural; cartografias cinemáticas; Copacabana; cinema brasileiro.

Resumen: Este trabajo presenta la Cartografía Cinemática como clave de lectura de los paisajes culturales representados por el cine, permitiendo explorar estrategias de dimensionamiento fílmico, así como formas cinematográficas de expresión cartográfica. Éstas se aplicaron sobre películas relacionadas al icónico barrio de Copacabana, producidas entre los años 1960 y 1980, englobando los periodos del Cinema Novo, Marginal e inicio de la Embrafilme. Los personajes a la deriva por los espacios densificados, apartamentos, playas, favelas y calles, tradujeron cambios sociales, ideológicos y culturales, al mismo tiempo que psicogeografiaron los cambios en sus geografías, fruto de la expresión artística de sus directores. Estas representaciones fílmicas dejaron un legado no sólo relacionado con la historia del barrio, sino también con la historiografía del propio cine brasileño.

Palabras clave: paisaje cultural; cartografía cinematográfica; Copacabana; cine brasileño.

Abstract: This work presents Cinematic Cartography as keys to reading the cultural landscapes represented by cinema, allowing the exploration of filmic sizing strategies, as well as cinematographic forms of cartographic expression. They were applied to films related to the iconic Copacabana neighborhood, produced between the 1960s and 1980s, encompassing the Cinema Novo, Marginal and early Embrafilme periods. The characters drifting through densified spaces, apartments, kitchenettes, beaches, favelas and streets, translated social, ideological and cultural changes, while they psychogeographed the changes in their geographies, as a result of the authorial expression of their directors. These filmic representations left a legacy not only related to the history of the neighborhood, but also to the historiography of Brazilian cinema itself.

Keywords: cultural landscape; cinematic cartography; Copacabana; Brazilian cinema.

1. Introdução

A vasta oferta temática do cinema e o seu papel na formação cultural dos espaços, tem exigido dos profissionais envolvidos com imagens em movimento, outras metodologias e novas formas de análise. Sob essa ótica, o cinema oferece-se a exploração de conexões cuja tendência dos últimos 30 anos estabeleceu-se em direção aos estudos de significados e das novas materialidades, entrelaçados às Teorias e História do Cinema, estudos em Cultura Visual, Geografia Cultural e Arquitectura & Urbanismo.

Esse trabalho define a Cartografia Cinemática como método capaz de realizar a transdisciplinaridade, através de uma analogia entre mapas e filmes. Dessa forma, procura compreender a estrutura relacional e o duplo efeito do seu engajamento, desde que cada filme é observado como um mapa em movimento. Mapas fílmicos foram selecionados, e é sobre esse atlas cinemático onde cada filme transmite algum aspeto da mesma paisagem cultural de Copacabana que o processo cartográfico incide.

Copacabana foi lugar icônico durante a primeira metade do século XX, e objeto de uma diversidade de filmes. Desde Hollywood nos anos 1930, que colaborou com a criação de sua ideia de paisagem irradiando-a para o mundo, o bairro tornou-se uma metonímia de Brasil. O nascimento do cinema e o seu desenvolvimento são praticamente coetâneos, ambos tendo crescido aliados ao estabelecimento de uma cultura universal calcada no visual que encharca o universo contemporâneo. Por essa razão, existe um compartilhamento de coincidências e projetos em direção ao imaginário da Copacabana urbana moderna, suas representações e o médium cinematográfico. O lugar também abrigou inúmeras salas de exibição, tornando-se tanto abrigo como objeto do cinema.

Entre os anos 1950 e 1980, o cinema brasileiro passou a desmistificar o bairro, expondo a realidade da rápida metropolização da cidade, como a super verticalização e o crescimento das favelas, testemunhando as mudanças nas geografias da praia, a ampliação do rodoviarismo pela abertura do espaço para circulação de mais automóveis, exibindo também o declínio econômico provocado pela perda do status de capital para Brasília. Os filmes selecionados expõem as mudanças de costumes e as inquietudes dos anos 1960 pelas quais passavam o mundo e a sociedade brasileira e o recrudescimento do consumo da classe média como válvula de escape à

repressão imposta pela ditadura militar. Exprimem em sua estética e estilo, a opressão crescente sobre os produtores culturais brasileiros, afetando também o aporte de recursos e toda a cadeia produtiva, quase sempre dependente de investimentos institucionais ou de diletantismo. Copacabana nessa altura já tinha perdido a aura dourada e elegante construída conjuntamente com Hollywood desde os anos 1950. Democratizando mais e mais a frequência dos seus espaços públicos, Copacabana rendeu-se de vez à ocupação pelas favelas e apartamentos mínimos como as kitchenettes, por classes mais baixas advindas dos subúrbios cariocas, em edificações como as denominadas cabeças-de-porco.

O que esse trabalho faz, portanto, é entrelaçar as representações dessa paisagem cultural com a perspetiva historiográfica do cinema, análise realizada através das chaves de leitura embasadas nas Cartografias Cinemáticas e o contexto cinematográfico da época.

2. Objetivos

A primeira ação foi mapear cada filme relacionando seus diferentes processos cartográficos, extraindo-lhes critérios para leitura comum e flexível tendo como objetivo, o traçado de táticas para construir uma metodologia de análise coerente para abordagem da paisagem. Destacou-se o contexto artístico de cada um, inserindo-o em categorias de gênero, estilo e estética autoral. O processo deveria observar aspetos materiais e imateriais inerentes às produções. No primeiro grupo, entram as tecnologias acessíveis à época, a linguagem do cineasta, a mise-en-scène, fotografia, suas relações (pessoais) com a paisagem, por exemplo, e a ressonância que a biohistória dos atores e realizadores teriam sobre o produto final. No segundo grupo, observa aspetos referentes às apropriações de espaço e as ações psicogeográficas dos personagens pelos espaços públicos e privados aos quais lhes é permitido circular, fazendo parte dos seus lugares vividos e de seus significados simbólicos.

Outro objetivo foi explorar a reconstrução da imagem de país pelos cineastas, em antinomia relacional com a imagem de Brasil elaborada por olhares estrangeiros. Assim, emergiu uma questão a respeito de como os cineastas subjugaram (ou não) a paisagem cultural de Copacabana à

mensagem de Brasil que desejavam passar (se é que pretendiam passar alguma) unindo assim, aspetos políticos, sociais e afetivos nas arquiteturas e geografias representadas nos filmes. Finalmente, explorou-se de forma ampla os contextos políticos e econômico-ideológicos realizando uma historiografia do cinema brasileiro na época das produções.

3. Paisagens cinemáticas

O estudo da paisagem através de suas representações cinematográficas, requer o entendimento das suas próprias qualidades e especificidades. Aqui, não se procurou definir paisagem em meio a complexidade polissêmica que as aborda conceitualmente em disciplinas variadas, já que nos ecrãs os contornos que adquire são outros. Por isso, ao contrário, decidiu-se destacar as suas dimensões funcionais para que se compreenda como as estratégias fílmicas de dimensionamento sobre elas operam.

Consideram-se aqui as paisagens cinemáticas como construções artefactuais que se apropriam de retóricas das artes, da arquitetura, científicas, ambientais, ou político ideológicas. As paisagens fílmicas carecem de totalidade, pois sofrem dinâmicas de parcialidade, pois delas consegue-se ver apenas uma parte, ou aquilo que já foi previamente escolhido para as audiências. Em seus processos de mutação ao longo do tempo, tornam-se documentos oscilantes pois, tal como os diagramas cartográficos, ou mapas, elas podem ser revertidas, copiadas, remasterizadas, afetando o seu aspeto "original". São igualmente ornamentos polivalentes de diversos gêneros fílmicos, como as paisagens desérticas dos westerns, as cidades sóbrias dos filmes noir, as paisagens secas dos árido *movies* brasileiros. A multifuncionalidade e multivalência dessas paisagens, baliza a diversidade e o reconhecimento de muitos gêneros fílmicos.

Paisagens cinemáticas são os elos primordiais a deslocar a audiência até o território fílmico, tal como acontece nas *opening scenes*, ou nos *establishing shots*. São elas que oferecem o desligamento do território físico até o imaginário dos espectadores que constroem assim o seu lugar fílmico. Ao receber a assinatura estilística ou estética dos seus realizadores tornam-se um outro território completamente novo fundamentado no existente, como nas paisagens virtuais. Paisagens cinemáticas transformam-se em

recurso de espetacularização dos lugares, especialmente no que diz respeito às vistas aéreas e panoramas das metrópoles ou grandes áreas naturais. Disseminadas pelos ecrãs, transmutam-se em alegorias transculturais e transtemporais, atravessando o tempo espaço como transportadoras de mitos de umas culturas para outras.

Ao adquirir matrizes psíquicas as paisagens cinemáticas agigantam-se, tornando-se personagens ou protagonistas da trama, ou oferecendo-se apenas a contemplação pictórica entre eventos ou imagens fato (Bazin,1999), ou como uma pausa reflexiva para a audiência. A paisagem fílmica é sempre fruto de uma fusão das paisagens intencionais do realizador que as pretendeu apreciadas de um jeito planejado, e das impuras da audiência, que nem sempre a apreciam da forma intencional, já que podem direcionar o seu punctum (Barthes, 1984) para outros locais dos ecrãs e de acordo com seu livre-arbítrio. Paisagens cinemáticas podem funcionar como recurso discursivo de determinados poderes e paradoxalmente como registo de sonhos manifestos (Natali, 2001) agregando dessa forma aspetos sensoriais e ideológicos. Finalmente, personagens que deambulam pelas paisagens cinemáticas são capazes de incorporar simbolicamente as geografias dos lugares. Isso faz com que deixem de ser apenas figurantes da paisagem fundacional, tornando-se parte delas ao transmutar-se em verdadeiras alegorias dos espaços que carregam em seus corpos, como se fossem personagens geográficos (Name, 2007).

4. Metodologia

As Cartografias Cinemáticas configuram-se como a metodologia de análise das paisagens culturais representadas pelo cinema, incidindo aqui sobre 5 filmes escolhidos para a formação de um atlas em movimento. Levandose em conta fatores comuns que fundamentam a elaboração cartográfica e cinematográfica, elas observam o instrumental cartográfico aplicado tanto sobre a produção dos filmes como para a leitura dos espaços, lugares e paisagens cinemáticas. Tentando diluir as fronteiras entre filmes & mapas e pelo seu caráter heterogêneo e aberto, essas Cartografias ofertam tipologias analíticas e diretrizes que permitem explorar de forma ampla lugares complexos como Copacabana, sua ideia de paisagem e representações.

Cartografias Cinemáticas consideram como estratégias fílmicas de dimensionamento; a) *as vistas aéreas* (Castro, 2003), que se referem as tomadas panorâmicas ou aéreas, b) *travellings* que nada mais são que tomadas feitas por câmeras correndo sobre trilhos; c) *cartografias descritivas*; quase como cadastros técnicos ou ortofotogrametrias em movimento; d) *psicogeografias* dos personagens geográficos (Debord, 1964) compatíveis aos ritmos urbanos do caminhar e a imersão corpórea e atmosférica nos lugares; e) *cartografias emocionais* (Bruno, 2002) que se referem à capacidade dos filmes de nos provocar emoções em suas elaborações geoafetivas, ou de mover emoções ao longo dos espaços fílmicos; f) *documentação* (Castro, 2013) indutora do reconhecimento de lugares e que pode vir através da exposição de fotografias no próprio filme, de objetos cartográficos como mapas ou globos terrestres, de placas sinalizadoras de ruas e de ícones urbanos como monumentos (Cristo Redentor, Tour Eiffel), jardins urbanos ou estruturas específicas como por exemplo, pontes (Ponte Dom Luís no Porto), edifícios (Empire State Building), ou qualquer elemento que vise documentar onde se está localizado (como as cabines vermelhas londrinas ou o calçadão de ondas de Copacabana). Ainda consideram os g) *gestos topofílicos* dos realizadores, referentes em geral a identificação do cineasta com os lugares escolhidos (como fez Woody Allen em muitos filmes) e finalmente, h) as *rosticidades* deleuzianas (Deleuze, 1983), que dizem respeito aos movimentos mínimos permitindo a leitura afetiva dos fatos fílmicos, normalmente através de close-ups em rostos, objetos ou parte deles e ainda, em paisagens.

5. Mapas fílmicos de Copacabana

O atlas em movimento é composto por *Mitt Hem är Copacabana*, ou em português, *Fábula ou minha casa em Copacabana* (1965) de Arne Sucksdorff, *Copacabana me Engana* (1968) de Antônio Carlos da Fontoura; *Copacabana mon Amour* (1970) de Rogério Sganzerla e dois mapas de Bruno Barreto, *Tati a Garota* (1973) e *Amor Bandido* (1978).

Nesses filmes, a paisagem urbana de Copacabana exerce a função de protagonista, estando inteiramente conectada ao sentido de lugar. Mobilizada psicologicamente, ela incorpora os personagens ao sentido gestaltiano, tanto quanto a geografia do bairro está inscrita nos seus corpos e atitudes. São alegorias de hierarquização social e territorial, de conflitos,

de práticas sociais e do caráter de determinados ambientes, externalizados em comportamentos, profissões, maneiras de vestir, e atitudes padronizadas e referenciais. Esse é o caso dos protagonistas emblemáticos dos filmes analisados transitando entre as fronteiras espaciais de Copacabana. Marquinhos, por exemplo, é o representante da hipocrisia da classe média carioca nos anos 1960, com atitudes contraditórias entre os territórios da casa e da rua no filme *Copacabana me Engana* e das práticas ambíguas de uma juventude transviada. É igualmente o caso das crianças e de outros personagens de *Fábula*, como o mendigo, os vendedores na praia e os pescadores, indelevelmente associados aos espaços de pobreza e riqueza instalados entre as fronteiras do morro e do asfalto; ou da prostituta Sónia Silk, a rainha da rua Prado Júnior, o antro dos inferninhos e da prostituição, nas fronteiras entre a favela e o lugar que lhe cabe no asfalto, em *Copacabana Mon Amour*. O mesmo se dá com os protagonistas de *Amor Bandido*, Toninho e Sandra que transitam nos cabeças de porco e suas kitinetes, ou nos inferninhos da rua Duvivier. Todos são alegorias das paisagens e dos territórios espacial e socialmente hierarquizados de Copacabana. São seres geográficos cujos corpos estão inteiramente amalgamados às paisagens, não existindo um sem o outro.

Imagem 1. Fábula



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Os filmes escolhidos traçam um panorama mnemónico dos espaços vividos cariocas, privilegiando a figuração da paisagem urbana, das favelas e dos espaços arquitetónicos domésticos. São locais embebidos pela ideia de paisagem de Copacabana em suas relações com os personagens, suas psicogeografias e trânsitos, os universos limitantes impostos pela realidade e os microcosmos autoconstruídos. O processo cartográfico observa os afetos dos personagens construídos dentro de seus limites espaciais e emocionais. No entanto, esses filmes terminam por abarcar outras escalas – pela representatividade icônica do Rio, está-se direcionando a uma imagem de Brasil que se deseja descolonizar culturalmente, desprendendo-se do cinema estrangeiro.

Pobreza urbana, infância abandonada, juventude transviada, opressão, migração intra urbana, prostituição, crítica a classe média, violência, criminalidade, consumismo, e liberação da mulher, são pautas recorrentes. A associação da paisagem cultural ao gênero, expõe a oscilação entre o corpo como uma espécie de refletor incorporado do momento político, como se o gênero feminino fosse uma síntese representacional dos momentos conturbados daqueles anos de ditadura, mais do que discussões sobre feminismo. Mulheres dentro de um cinema onde tentou-se a rutura com as tradições cristãs, em um momento de liberação sexual e de corpos em choque com o provincianismo e tradicionalismo dos donos do poder, contrastando com movimentos que tomavam o mundo, como o *hippie*.

Nos apartamentos, bares, ruas, lojas, inferninhos e no espaço mais democrático de lazer, onde tudo acontece, a praia, desenrolam-se as cartografias emocionais dos personagens e seus percursos afetivos. Eles são sede para paixões epidérmicas e desoladoras, traições e abandono, mas também aprendizado e esperança. São filmes marcados pelo aprendizado que constata a perda da ilusão e da poética da vida, substituídas pela violência crua imposta pela necessidade de sobrevivência na selvageria urbana.

Imagem 2. Copacabana me Engana



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Ao projetar nos ecrãs as mudanças da paisagem, os filmes transformam-se em cartografias da memória. Essa referência é nítida no que concerne às intervenções na orla da praia. Das faixas lineares, do calçadão e da linha edificada, configuração existente até 1970 expostas nos filmes *Fábula* e *Copacabana me Engana*, as obras de ampliação do calçadão em andamento, exibidas no *Copacabana Mon Amour*, até o distanciamento definitivo do corpo edificado das areias da praia, tornada outra paisagem quando a ampliação já havia sido finalizada em *Tati, a Garota* e em *Amor Bandido*. Inicialmente abrigando um certo ar provinciano em que ruas, avenidas, comércio e atividades eram dominadas com facilidade pelos seus habitantes, em *Copacabana me Engana* já é possível perceber a transmutação do bairro para um território de grandes dimensões, densificado, multifragmentado e perigoso, um lugar de congregação de várias classes sociais, onde tudo passou a coexistir de forma condensada e com uma incrível relação de proximidade.

6. O contexto do cinema nos anos 1960/1980

Trata-se aqui do cinema de autor pensado mais do que nunca como instrumento político, devido ao momento históricamente complexo atravessado pelo país. A referência contextual é ao Cinema Novo, Marginal e ao início da intrusão estatal na distribuição e produção através da política cultural da Embrafilme. É todo um período atravessado pelas complexas questões políticas herdadas da Revolução de 1964, e especialmente marcado no ano de 1968 pela decretação do AI-5. Logo no ano seguinte, em 1969, foi criada a Embrafilme. Cada cineasta aqui, optou por determinado posicionamento político em relação a ditadura, em uma era onde a cassação dos direitos políticos e a implantação paulatina da tortura e do terror, oprimiam expressões artísticas pela ameaça da incidência da censura sobre aqueles envolvidos com teatro, cinema e outras mídias.

Copacabana representada pelo cinema mostra imagens em planos rodados em locação e não em estúdios. São filmes herdeiros de uma certa ânsia documental que invadiu o audiovisual brasileiro após os anos 1940, impulsionados primeiro pelo neorrealismo italiano e depois pela *Nouvelle Vague* francesa, estilos que tornaram possível muitas produções por sua diretriz de economia de meios e enfoque documentarista. Nesses cenários de desejo de autorreconhecimento, muitas cenas foram registadas com a câmera na mão e muitas ideias na cabeça, o lema do Cinema Novo, cunhado pelo cineasta Glauber Rocha, o cabeça do movimento cinemanovista. A luz e o som eram em parte capturados no campo ou eram diálogos escassamente dublados, de má qualidade, as produções possíveis eram de baixo orçamento, e muitas vezes os atores profissionais não recebiam por sua participação. Alguns eram dispositivos visuais engajados e de resistência. Após os anos 1970, cada vez mais a câmera na mão e a estética documental tornam-se características opcionais da linguagem cinematográfica brasileira, jogando por terra o manifesto de Glauber por um cinema subdesenvolvido.

Sales Gomes (1977) definiu três grandes tempos globais do cinema nacional; a *Belle Époque*, a Chanchada e o Cinema Novo. A elas pode-se acrescer os períodos posteriores da Embrafilme e da Retomada. O amplo espectro traçado por ele, mostra que a historiografia tende a estudar o que é fortemente identificável – o Cinema Novo – e que pode-se dizer, envolve

grande parte do período aqui enfocado, pelo menos até 1973. A abordagem de certos filmes com linguagem singular, dificulta enquadramentos para o exterior de uma linha com características tão importantes. Pode-se até dizer que todos frutificaram desse movimento, mesmo que seja através da sua rutura, como negação a reafirmar o movimento anterior. *Mitt hem är*, o filme *Fábula* (1965) é considerado por diversos teóricos um dos antecessores do Cinema Novo e o seu próprio autor orgulhava-se de sua contribuição nesse sentido. Não por acaso, Arne Sucksdorff (Hamburguer, 2020, p. 82) o consagrado realizador sueco, foi mestre de uma série de jovens cineastas engajados na política nacionalista da época que gerou o movimento.

O filme *Copacabana me Engana* (1968) está parcialmente alinhado com o Cinema Novo. O próprio diretor Fontoura discorda e não acha o enquadramento relevante, pois de facto ele parece ter tomado direções particulares, apesar de abraçar aspetos da estética cinemanovista como a forma do uso da câmera e a onipresença do movimento tropicalista. *Copacabana me Engana* parece mais contaminado por uma estética antropofágica, voltada para o ideário da Semana de 22 de Oswald de Andrade, no qual a cultura brasileira é finalmente percebida como um cadinho de influências de outras culturas. O filme não se enquadra na rejeição da ideia de cultura nacional ameaçada, tão comum para os cânones do Cinema Novo, avessos à incorporação do estrangeiro, especialmente a cultura norte-americana, uma contraposição ao tropicalismo. Pode-se argumentar também que *Copacabana Mon Amour* (1970) de Sganzerla, se integra ao Cinema Novo, mas isso não é precisamente verdadeiro, pois frequentemente ele é enquadrado em uma vertente de rutura com o cinemanovismo, o Cinema Marginal.

E a não ser pela estética documental e a câmera na mão, pode-se dizer que tanto *Tati, a Garota* (1973) como *Amor Bandido* (1978), ambos filmes de Luis Carlos Barreto, já estão inteiramente fora do estilo dessas escolas estéticas e movimentos cinematográficos. Ambos estão relacionados a agência estatal Embrafilme, que nos anos 1970/1980, impulsionou a produção em um período considerado a finalização da antecedente linguagem experimental e o ingresso da distribuição de produções nacionais em circuitos comerciais estrangeiros, gerando capital, objetivando sublimar o anterior messianismo do Cinema Novo e o hermetismo de linguagem dos marginais.

Imagem 3. Copacabana Mon Amour



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Tati, inserido na era inaugural do ciclo e *Amor Bandido*, com o ciclo Embrafilme já em curso, são ambos filmes enquadrados nos novos movimentos em direção a um cinema comercial feito para conquistar outros mercados. Na altura, a produção cinematográfica brasileira foi intensificada graças à intensa e direta ação do Estado, já que o regime militar dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional, vinculado a um sistema articulado de funcionamento de distribuição, cuja finalidade principal seria divulgar e promover o filme brasileiro no mercado externo, provocando curiosas desavenças e algum confronto com o cinema estrangeiro.

A Embrafilme foi além, fundando inclusivamente a própria distribuidora até então um dos grandes gargalos da efetiva difusão do cinema nacional. A estrutura erigida pela Embrafilme foi bastante importante para uma produção pulverizada, cujos produtores eram descapitalizados e encontravam sérias barreiras financeiras para finalizar, exibir e distribuir suas obras cinematográficas. Resumidamente, os anos Embrafilme ensaiaram ultrapassar os princípios do cinema artesanal no Brasil e a intermitência histórica da

produção de longas-metragens, pela adesão a um projeto de cinema de cunho nacional e popular, usualmente distante de uma total independência estética (ela de facto nunca é possível) e maioritariamente voltada para a busca de uma eficiência mercadológica (Amancio, 2008, p. 88).

Imagem 4. Tati, a Garota



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Os filmes aqui selecionados são exemplares no que concerne à criação em um momento de adversidade cultural, dentro de um campo muito maior de inserção – o político econômico. Lidar com a complexidade de panoramas político culturais e com a exiguidade de recursos refletidas nas *mise-en-scène*, sempre fez parte da trajetória subdesenvolvimentista do cinema brasileiro. A maior produtora do gênero ou da era das chanchadas, a Atlântida, que era sediada no Rio de Janeiro é uma prova disso. Existente desde os anos 1930, a companhia liderou a produção entre os anos 1940 e 1950, filmando em estúdios e produzindo pós alegorias sobre as alegorias brasileiras, em gêneros musicais e comédias, com produções que comprovam no repertório nacionalista – matutos, carnavais, sertanejos - uma enorme capacidade de resiliência e um espírito de autocrítica bem-humorado. A Atlântida procurou estabelecer-se com um relativo cuidado nos trabalhos, especialmente após a sua associação com o grupo

Luis Severiano Ribeiro, significando o raro encontro entre produção, distribuição e comércio exibidor, uma conjuntura rara no cinema nacional.

Essa conjuntura repetiu-se de forma similar, muitos anos depois com a Embrafilme. O Cinema Novo adquiriu a hegemonia do nacionalismo cultural pós chanchadista. Eles caracterizavam-se pela critica massiva e o desprezo dos intelectuais - quase todos bem nascidos oriundos da classe média, mas de esquerda - a essa cultura popular até então vigente. No Cinema Novo, enredos e geografias mudaram de humor e de lugar, passando a adquirir maiores afinidades e interesses com histórias dentro de topografias como o sertão, vilarejos do interior ou de praia, subúrbios, favelas, ou as gafieiras e estádios de futebol, um processo de montagem integrada de um universo mítico brasileiro interrompido pela Revolução de 1964 (Sales Gomes, 1977/1996, p. 102).

Nesse ponto, vale lembrar que a produção nacional deve ser compreendida como um sistema integrado em movimento, conforme colocado por Sales Gomes (1977/1996) em suas particularidades de linguagem estética, produção e distribuição e na busca de autorreconhecimento. É relevante deslocar cada um desses filmes de estratificações estilísticas muito precisas, sem, no entanto, deixar de contextualizá-los, já que a época em pauta aqui é riquíssima tanto em produções de cunho experimental, como comercial, ou da expressividade de uma linguagem mais direta ou mais hermética, em busca da expressão do nacional popular genuíno, justamente na era mais densa e ousada da produção fílmica brasileira, que vai dos anos 1960 aos 1980. Intelectuais brasileiros participaram ativamente da efervescência cinematográfica em torno de festivais, escolas, e publicações especializadas em cinema mundial, nos anos 1950 e 1960. A agitação política, expressa em outras áreas, encontrou terreno privilegiado para reverberar no cinema do país. Alguns jovens obtiveram bolsas, em geral estrangeiras, para cursar escolas de cinema internacionais especialmente em França e Itália, o que influenciou enormemente as produções brasileiras futuras. A leitura de Cahiers du Cinéma foi o meio privilegiado de acompanhamento dos debates em curso (Hamburguer, 2020, pp. 92-93) trazendo a *Nouvelle Vague* para o centro da intelectualidade.

A grosso modo, o Cinema Marginal aqui representado pelo filme *Copacabana Mon Amour*, foi uma contestação ao Cinema Novo, gerando debates e polêmicas, pois era avesso as adaptações de linguagem, as quais com

o tempo o segundo se submeteu. Esse é o caso de *Mon Amour* enquadrado em uma linguagem experimental, formulada por processos de colagem e fragmentação, a do "fazer sentir a câmera" conforme brilhantemente colocado por Pasolini, ao dissertar sobre o *cinema de poesia* (Ramos, 1987, p. 31). Cinema Marginal era a "representação da experiência dos vencidos" e a recusa a uma visão dualista de Brasil mapeada entre o rural e o urbano, um dos dogmas (geográficos) do messiânico Cinema Novo.

Imagem 5. Amor Bandido



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Para Ramos (1987) o ano de 1973 parece definir com mais precisão a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso, estendendo a organicidade de suas produções até o exterior, para onde muitos realizadores se autoexilaram em fuga dos tempos sombrios da ditadura. O retorno ao Brasil desses cineastas encontrou o movimento extinto, um clima de impossibilidade de ação e constante constrangimento, recrudescendo a postura marginal. Os grandes circuitos industriais de produção e difusão cinematográficos, foram então completamente desprezados e identificados como inerentemente aliados da estrutura opressora que a postura marginal pretendia questionar. A estrutura excludente da sociedade fez com que os marginais dessem as costas para a exibição

de suas obras, na medida em que estas exibições não apareciam como uma realidade tangível. Por isso a *comunicabilidade* pedagógica das obras foi desprezada em prol de um hermetismo de linguagem crescente, induzido pela simples impossibilidade de veiculação e cumprimento de sua destinação social, outro dogma do Cinema Novo. A referência das produções passou a ser a própria classe média, seus horrores e curtições, e até os sentimentos e impressões dos próprios produtores dos filmes, os seus terrores, suas angústias e prazeres (Ramos, 1987).

7. Conclusões

A escolha de Copacabana como campo de ação para os filmes comprova que as histórias contadas não poderiam, para os seus autores, estar em qualquer outro lugar, como disse a atriz Odete Lara, em entrevista sobre *Copacabana me Engana* (Murat, 2008). Para entender esse ponto, é necessário compreender as mitologias, clichês, simbolismos e a iconicidade de Copacabana, um lugar usualmente classificado como berço da cultura praiana do país, lançador de moda e hábitos culturais, hedonista, do sexo fácil, das drogas, do álcool e da demarcação das cartografias simbólicas da sociedade carioca, instaladas em lugares específicos por faixas de classes sociais. Como um amálgama de quase tudo, Copa é o lugar onde para tudo há lugar, é uma verdadeira babilônia tropical (Jaguaribe, 2014).

A paisagem combinada às linhas curvas da orla e do Pão-de-Açúcar e às suas esplêndidas visadas mesmo nos filmes em preto e branco, a temperatura sempre alta mobilizando corpos seminus, a arquitetura brutal, as favelas e o perfil urbano, permanecem como cenário para divulgação da imagem da cidade e do Brasil, reafirmando o abuso de estereótipos e mitos existentes sobre o Rio de Janeiro. Os filmes selecionados tentam ultrapassar esses paradigmas, pois no cenário revisitado dessa paisagem turística reconhecida mundo afora, faz-se um pouco diferente do esperado, discutem-se questões sociais e identitárias através de personagens instalados dentro de tempos econômico políticos escurecidos e de contração. É a configuração do espaço urbano carioca e suas geografias, determinando contrastes emocionais e afetivos e o comportamento cultural da cidade e do país que esses filmes nos mostram.

A preocupação com a representação da paisagem cultural indica a formação de uma identidade maior, em um processo seletivo, ideológico e simbólico, muito distante da neutralidade, por estar conectado ao imaginário cultural do carioca e pela fixação de imagens recorrentes ou icónicas da cidade, que no caso do Rio estão intrinsecamente interligadas ao suporte geográfico.

Repletas de recursos discursivos implícitos, as paisagens cinemáticas aqui apresentam claramente as tais dinâmicas de parcialidade, selecionadas cuidadosamente para afagar (ou surpreender) o espectador, construindo uma imagem específica, boa ou ruim, enquanto deslocam a audiência até um lugar indubitavelmente espetacularizado. Isso se dá pela oferta generosa de personagens geográficos, panoramas e vistas aéreas, que funcionam não só como documentos de uma época historiográfica singular do cinema, como também ideológica dessa paisagem tão explorada, a metonímia de Brasil - Copacabana.

Referências

Amancio, T. (2007). Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista Alceu*, *8*(15), 173-184. Recuperado em agosto de 2021, de http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu.

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

Bazin, A. (1999). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.

Castro, T. (2010). Mapping the city through film: from "topophilia" to urban mapscapes. (p. 144-155) In R. Koeck.; Les Roberts (Eds.). *The City and the Moving Image*. London: Palgrave Macmillan.

Castro, T. (2013). Aerial Views and Cinematism, 1898–1939. In M. Dorrian; F. Pousin (Eds.). *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture.*

Debord, G. (1958). A Teoria da Deriva. *Revista Internacional Situacionista*, 2. Recuperado em outubro de 2021, de https://bibliotecaanarquista.org/mirror/g/gd/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf.

Deleuze, G. (1983). *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.

Hamburguer, E. I. (2020). Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. *Doc On-line*, n.º 27, 81-108. Recuperado em outubro, de 2021 de http: //www.doc.ubi.pt.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Source: Feminist Studies*, *14*(3), 575-599. Recuperado em abril de 2020, de http://www.jstor.org/stable/3178066.

Jaguaribe, B. (2014). *Rio de Janeiro: Urban life through the eyes of the city*. London: Taylor and Francis.

Murat, R. (2008). *Espelho da Alma*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Name, L. (2007). Personagens geográficos como escala de análise de filmes. In *Buenos Aires: Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las Geografías Económicas y Políticas, Anales*, 1-14.

Natali, M. (2001). The Sublime Excess of the American Landscape: Dances with Wolves and Sunchaser as Healing Landscapes. *Cinémas*, *12*(1), 105–125.

Ramos, F. P. (1987). Cinema Marginal (1968-1973). *A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Rego, A. de A. (2023). *Copacabana. Cartografias Cinemáticas de uma paisagem cambiante*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR00194362

TRANS JOY MATTERS: ANALYZING TRANS REPRESENTATION IN BRAZILIAN CINEMA THROUGH THE LENS OF MARCELO GOMES' *PALOMA*

A alegria trans importa: análise da representação trans no cinema brasileiro pelas lentes de Paloma*, de Marcelo Gomes*

La alegría trans importa: analizando la representación trans en el cine brasileño a través de la lente de *Paloma*, de Marcelo Gomes

Angela Rodriguez Mooney
Texas Woman's University (USA)

Abstract: In this article, I explore how Marcelo Gomes' film Paloma (2022) disrupts essentialized constructions of identity by focusing on joyful and communal relationships. I analyze the ways in which the director challenges cultural practices that contribute to the invisibility of black transgender women in cinematic representations. This analysis draws on José Esteban Muñoz's concept of disidentification to examine how the main character negotiates with the majority culture, creating alternative possibilities for queer liberation that challenge the limits of the typically accepted freedom for queer individuals.

Keywords: Trans Joy; Brazilian Cinema; Paloma; representation; transgender.

Resumo: Este artigo analisa como o filme *Paloma* (2022), de Marcelo Gomes, rompe construções essenciais de identidade ao focar em relações alegres e comunitárias. Estudam-se as formas como o diretor desafia as práticas culturais que contribuem para a invisibilidade das mulheres transexuais negras nas representações cinematográficas. Esta análise baseia-se no conceito de desidentificação de José Esteban Muñoz para examinar como a personagem principal negocia com a cultura maioritária, criando possibilidades alternativas para a libertação *queer* que desafiam os limites da liberdade tipicamente aceite para indivíduos *queer*.

Palavras-chave: Alegria trans; cinema brasileiro; Paloma; representação; transgênero.

Resumen: Este artículo analiza como la película Paloma (2022), de Marcelo Gomes, rompe con construcciones esenciales de la identidad al centrarse en relaciones alegres y comunitarias. Se estudian las formas en las que el director desafía las prácticas culturales que contribuyen a la invisibilidad de las mujeres transexuales negras en las representaciones cinematográficas. Este análisis se basa en el concepto de desidentificación de José Esteban Muñoz para examinar como el personaje principal negocia con la cultura mayoritaria, creando posibilidades alternativas de liberación queer que desafían los límites de la libertad típicamente aceptada para individuos queer.

Palabras clave: Alegría trans; cine brasileño; Paloma; representación; transgénero.

1. Introduction

Joy is an important and present element in the lives of all human beings. Although all people experience pleasure and joy at some point in their lives, such experiences are generally perceived as unique to certain social groups. In the collective imagination fueled by a vast media repertoire, scenes of joy are predominantly associated with middle or upper class individuals, those without special needs, and those living normative lives within a patriarchal family system. For other groups, expectations of lives marked by suffering, discrimination, and violence are projected.

Among the various visual dialogues in cinema, few have been as consistent as scenes depicting the suffering of working-class characters or those in poverty (Hamburger, 2007, pp. 118-122). Within this imaginative realm, the rural Northeastern Brazilian environment stands out as a privileged space for narratives of deprivation and oppression (Mooney, 2020, pp. 17-20). The hegemony of the gaze in constructing marginalized social groups also extends to the transgender community, where we witness amplified discourses focusing on a few possible experiences, nearly all characterized by profound social exclusion and violence[1].

In the specific case of Brazilian cinema, since its inception, the transgender character has been used as a comic device within the narrative where trans bodies remain trapped in a heteronormative cultural framework, defined by an otherness that positions them as incomprehensible categories of sub-humanity, evoking both repulsion and fascination (Martins, 2017, p. 49). Even in the few sensitive constructions, trans protagonism appears marked by the predictable outcome of violent death, naturalizing experiences that end up invisibilizing complex lives. Although assaults of a transphobic nature are something present in the lives of many trans people in the world and particularly pronounced in Brazil, a country that sadly boasts the highest number of murders related to trans people globally, it is not the only possible story for trans people. Likewise, the continuous reproduction of challenges

1 In this article, we use the terms transgender and trans interchangeably, understanding both as "umbrella" terms used to designate the diverse identities of people who adopt a gender that does not correspond to their biological sex. This umbrella can include transsexuals, travestis, non-binary, non-conforming, crossdr.

and aggressions against those who question gender norms and expectations does not contribute to the advancement of trans people's rights. On the contrary, such repetitions end up naturalizing this same violence, suggesting that being trans is very painful, very difficult or totally impossible.

Although rarely documented, moments of joy and pleasure are more frequent in the lives of trans people than predicted by the cisgender imagination. This is evident in the research carried out by Stef M. Shuster and Laurel Westbrook in which 40 American trans people from socioeconomic classes and diverse identities were interviewed. With the exception of one participant, all emphasized the satisfaction achieved after gender transition. Contrary to prejudices, the research revealed that adopting a marginalized identity improved the quality of life for the interviewees, "boosting self-confidence, body positivity, and a sense of peace". Recognizing oneself within the trans identity also facilitated the formation of close friendships (2022, p. 1). Throughout their research, Shuster and Westbrook tried to address what they called "joy deficit" in sociological scholarship on transgender people, providing nuance to the understanding of the lived experiences of marginalized individuals that is absent from much sociological research[2]. In the specific case of Brazil, there is a noticeable effort to include other perspectives in research, allowing for a more comprehensive portrayal of the lives depicted. A recent example is the book *Minoritarian Liberalism: A Travesti Life in a Brazilian Favela*, in which the author, Moisés Lino e Silva, elaborates on the freedoms transgender people experience in Rocinha, the largest favela in Rio de Janeiro, and reports on its astonishingly queer-friendly nature[3].

2 Sherry Ortner (2016) and Lucia Cantero (2017) referred to the focus on inequality and suffering of the poor as "dark anthropology," which erases the creative ways marginalized people resist structures of domination in their everyday lives.

3 Travestis are individuals who were assigned male at birth but identify with and express their gender in ways that align with elements of femininity. They may not necessarily identify strictly as female or male and may instead see themselves as part of a broader spectrum of gender, sometimes referred to as a third gender. The term travesti, widely used in Brazil and consolidated in the Portuguese language, predates the concept of transsexual and still carries a strong stigma (Jesus, 2012, p. 16). Not all travestis are sex workers, but there is still a strong association between them and this activity in Brazilian society. Recently, the term travesti has been questioned, discussed, and reclaimed. Those who question the validity of the term point out that the word travesti indicates the activity of "travestir-se," which translates as wearing clothes of the opposite sex, a definition that would fit better with crossdresser and transformers,

Although these efforts are still incipient in audiovisual media, glimpses of interviews with trans individuals reveal statements pointing to more complex experiences that destabilize preconceived narratives of a life guided solely by suffering and violence. For example, recurring statements express joy found through transgender identity, such as the one from anthropologist Dan Kaio, who states:

> We cannot forget the pain of being trans, but even stronger, there is the pleasure of being who we are. Of belonging, of deconstructing to build, of being. And this pleasure in being is a form of happiness (Cabral and Mouhamad, 2023, translated by me).

Testimonies of happiness are also present in the experiences of forming families, especially regarding parenthood in trans couples, as seen in Luiza Valentim's testimony about the pregnancy and birth of her son Hael:

> His birth was the greatest emotion of my life. The pregnancy was amazing; we enjoyed every second together. We spent the weekends by the river, enjoying, the belly growing... I miss it. (Alves and Araujo, 2022, p. 521, translated by me).

The challenge of representing situations of violence without ignoring the experiences of joy and freedom of transgender individuals, as expressed by Dan Kaio and Luiza Valentim, demands new cinematic approaches. Since the year 2000, propelled by activist demands and legislative advancements leading to increased rights for the LGBTQIA+ community, Brazilian cinema has also incorporated new narratives that break with rigid norms of gender and sexuality. This shift also positions itself critically in relation to capitalism, colonialism, and conventional standards of viability for dissident characters from Hollywood (Kroll, 2022, p. 2).

---

non-identitarian but functional terms associated with "pleasure and momentary fun." Critics of the application of the word travesti also comment that "many people considered travestis have a transsexual identity" (Jesus, 2012, p. 18). Artist and activist Lilyth Ester Grove, who identifies as both a trans woman and a travesti, highlights how the term travesti has been redefined to encompass a political stance of non-conformity in response to a heteronormative society that has historically sought to control and marginalize their bodies and existence. This reframing empowers travestis to assert their identities on their own terms and challenge societal norms ("Jewish Trans Brazil: Identity, Activism & Music," 2020, 00:02:45 - 00:04:35).

It is within this new cinematic movement, one that allows trans protagonism in several narratives beyond those guided by identity issues, that I will situate the feature film *Paloma* (2022), directed by Marcelo Gomes. Specifically, I am interested in investigating how this film breaks with essentialized constructions of identity by focusing on joyful and communal relationships. This analysis draws on José Esteban Muñoz's concept of disidentification to examine how the main character negotiates with the majority culture, creating alternative possibilities for queer liberation that challenge the limits of normally accepted freedom for queer individuals.

I argue that by including light-hearted moments in the narrative, the film breaks with Manichaean constructions where marginalized individuals are perceived as passive recipients of oppression and injustice. Instead, I intend to demonstrate that the film, by incorporating joy and pleasure alongside a myriad of emotions and challenges faced by the main character, shifts a paradigm to highlight acts of resistance that "encourage dreams, laugh, and imagination" (Gonzalez, 2014, p. 51); it shows that trans lives are worth living, and this story also needs to be told.

2. Building Subjectivities Through the Valuation of Joy and Pleasure

When considering the rise of trans characters in audiovisual productions and their potential impact on rights advocacy, Richard Mocarski points out effects that are "both positive, due to increased public understanding, and problematic, due to the often stereotypical and narrow representations available" (2019, p. 423). According to the researcher, trans representations still have a negative aspect as they often reinforce stereotypes constructed from a cisgender perspective, communicating imprecise and totalizing versions of trans identities (2019, p. 423). *Paloma* breaks away from these essentialized constructions by introducing scenes of joy and pleasure throughout the film. This is achieved from the first scene, with the director's decision to gradually reveal the protagonist's body within a space of pleasure, as Paloma (Kika Sena) and Zé (Ridson Reis), her partner, have sex. The camera's movement establishes an intimate closeness with the characters, creating an empathic connection between the viewer and the protagonist. More than a voyeuristic exercise, we become accomplices in a moment of intimacy and affection between the couple.

Joy is also present in the following scene, where a cut leads to an extreme close-up of Paloma's face, capturing the pleasant sensation of her enjoying a long shower (Figure 1).

Figure 1. *Paloma*. Directed by Marcelo Gomes, written by Gustavo Campos, Marcelo Gomes and Armando Praça, Performace by Kika Sena



Font: Memento Films, Gullane, Misti Filmes, Ukbar Filmes, Rec Produtores e Carnaval Filmes, 2022

The camera then slowly descends to show her chest and the foam spreading over her body. In contrast to the first scene, the lighting now doesn't attempt to conceal parts of her body. Instead, with a more realistic and revealing texture, the image refers to a mundane yet pleasurable activity. When the protagonist turns off the shower, the precise cut propels us into the next scene, where the lens widens to unveil a long shot, revealing her entire body, including her penis. The abrupt shift in framing provides a new visual contrast, transforming intrigue into clarity. Yet, the natural way in which she covers herself with a towel imbues the scene again with a mundane tone, akin to a shampoo commercial.

The director's decision to gradually reveal the protagonist's body within a space of pleasure, culminating in full frontal nudity, is relevant because it breaks early in the film with the practice of constructing trans women as symbols of deceit. In fact, the exposure of the genitals of a trans woman

is not something new in cinema, and often happens forcibly at the end of the film to the amazement of a transphobic audience. The same trope is repeated in both Brazilian and North American cinema: trans women deceiving their partners by posing as cisgender women, only to be unmasked and publicly stripped, eliciting disgust from those around them (Moreno 1995, p. 10; Lekitsch 2011, p. 20). These extremely violent scenes construct and normalize the trans body as something unintelligible, perpetuating the perception of being abject. This outcome, framed as either a comical or tragic grand finale, has become one of the examples of audiovisual violence to which trans viewers have been exposed through cinema crafted from a white and cis male perspective. This construction was already present in the first-known Brazilian film with a trans character, *Augusto Anildo quer se casar*, directed by Luiz Barros and released in 1923. Despite not featuring nude scenes, the trans character deceives Augusto, whom she manages to marry, only to reveal herself as a farce at the end of the film.

Paloma innovates by breaking with the tradition of representing trans bodies in cinema as a lie to be unmasked. In *Paloma*, the eponymous character is not constructed as a surprise and shock device; on the contrary, everything about the character is genuine. Displaying her nude body in such an everyday activity as bathing disarms the voyeuristic gaze and deconstructs myths, especially those suggesting physical dysphoria or mandatory discomfort in the constitution of transgender identities and bodies.

The portrayal of pleasure, complicity, and affection between the protagonist and her partner establishes, from the outset, an alternative gaze regime on trans identity. Thus, *Paloma* goes beyond identity disputes, allowing the emergence of a spectrum of narratives beyond those centered on gender transition, family conflicts, and the wide range of symbolic and physical violence. The protagonist herself seems to avoid gender differentiation issues, preferring to focus on more immediate dilemmas, such as her desire to marry Zé in the church, obtaining the blessing of a priest. The plot was inspired by a real 2008 event, in which Paloma, a trans woman, married her partner José Ricardo in Saloá, Pernambuco. In a newspaper article published about the event, we see a photo of the couple: Paloma dressed as a bride next to her partner, in a suit and tie (Figure 2).

Figure 2. *Paloma*. Directed by Marcelo Gomes, written by Gustavo Campos, Marcelo Gomes and Armando Praça, Performace by Kika Sena



Font: Memento Films, Gullane, Misti Filmes, Ukbar Filmes, Rec Produtores e Carnaval Filmes, 2022

In the article we read that the union had the blessing of a priest and a great feast, which generated criticism from a local evangelical pastor ("Transexual se casa", 2009). This event, fourteen years before the film's release, suggests that reality may present itself as more singular and diverse than the traditional narratives created by cinema about trans lives.

The desire to tell stories different from those that populate the imagination of cisgender people is also seen through the representation of motherhood in *Paloma*. Rarely present in cultural products, the positive experiences of parenthood among trans individuals can provide a more comprehensive understanding of the complexities and possibilities of trans lives. In the film, the protagonist finds joy in motherhood, considering it something precious, in her words: "the best gift that God has given me." Notably, the film emphasizes that Paloma's main challenge in motherhood is not related to her trans identity but rather to the lack

of support for working mothers, specifically the absence of accessible and quality childcare. The scene capturing Paloma's effort to leave her daughter Jenifer (Anita de Souza Macedo) with Maria (Samya de Lavor)—whom we later discover is also Jennifer's biological mother—very early in the morning to go to work is relevant. In this scene, the camera skillfully captures the journey of Paloma and her daughter at the break of dawn. The camera smoothly follows their movement with a continuous tracking shot that immerses us in their world. As they progress down the street, the camera gradually zooms out to encompass the entirety of the mother's body and the stairs of the pink house she is about to ascend. As the mother enters the house, Jenifer's caregiver informs Paloma that her own mother had a stroke, so she will not be able to watch the girl. The scene cuts back to Paloma, who is now walking the streets, with the camera emphasizing her face, which now bears a heavy, worrisome expression. She is still cradling her sleeping daughter as they continue their journey, now in daylight. The scene transitions once more as we see the mother entering what appears to be a bar. There, she interacts with her transgender friends, seeking someone to look after her daughter while she goes to work. By this point, the sun has risen, and we observe Paloma rushing through a papaya plantation as she hurries to secure her work position. After what appears to be the conclusion of her shift, we see her approach her manager. The camera highlights the manager's objects of economic status, focusing on his iPad and glistening golden watch as he nears Paloma. It is noteworthy how his face remains out of sight, positioned on a platform above, while Paloma stands below. She looks up to him, anticipating a confrontation. He questions her lateness and her difficulty finding care for her daughter, using the condescending phrase "we've never hired people like you, and yet you still arrive late." The camera reveals the manager only from the waist down, showing his belt, jeans, and leather boots, while positioning Paloma below him (Figure 3).

As she attempts to explain and apologize, the camera effectively underscores the power dynamics at play-highlighting a symbolic representation of the manager's perceived god-like white masculinity and the oppressed position of the black and illiterate woman, further emphasizing the intersection of social class, race, and gender in this oppressive system.

Figure 3. *Paloma*. Directed by Marcelo Gomes, written by Gustavo Campos, Marcelo Gomes and Armando Praça, Performace by Kika Sena



Font: Memento Films, Gullane, Misti Filmes, Ukbar Filmes, Rec Produtores e Carnaval Filmes, 2022

In this way, *Paloma* also addresses political concerns, aiming to uncover both local and global structures of oppression from a peripheral viewpoint, following the principles of Third Cinema, and echoing Helen Hok-Sze Leung's "New Queer Cinema and Third Cinema." This form of cinema arises from the "margins and interstices," exposing intricate connections between late capitalism and sexuality while "remaining on the side of the disaffected and disenfranchised" (Leung, 2004, p. 166).

Nevertheless, it is important to highlight that these experiences of oppression do not define the character. Paloma will return home, formulate a way to keep her daughter safe while she works and make other plans, such as a trip to the water park with her family on her day off. The scene in which we see Paloma hugging Zé, her daughter between them, while her partner drives a motorcycle on the highway leading to the park is perhaps one of the most joyful in the film. The popular romantic song on the soundtrack and the smile on their faces reveal contentment and well-being. We witness the representation of a family that strolls and takes photos at tourist spots (Figure 4 and Figure 5).

Figure 4. *Paloma*. Directed by Marcelo Gomes, written by Gustavo Campos, Marcelo Gomes and Armando Praça, Performace by Kika Sena



Font: Memento Films, Gullane, Misti Filmes, Ukbar Filmes, Rec Produtores e Carnaval Filmes, 2022

Figure 5. *Paloma*. Directed by Marcelo Gomes, written by Gustavo Campos, Marcelo Gomes and Armando Praça, Performace by Kika Sena



Font: Memento Films, Gullane, Misti Filmes, Ukbar Filmes, Rec Produtores e Carnaval Filmes, 2022

The mundaneness of these images is transgressive precisely because it normalizes the leisure of a trans family, contrary to the practice of representing these identities in marginal environments, often subjected to violence, with murder tragically standing out as a frequent outcome. As an alternative, in *Paloma* we see a woman who embodies a state of joy by living the moment intensely.

3. Sorrow and Joy in Paloma: Defying the Cisgender Gaze

Essayist and activist Caelan Conrad defines joy as an intense form of happiness. They explain that for many queer and trans individuals, the most profound joy arises from the feeling of freedom, safety, and the ability to unapologetically be themselves, despite the numerous forces that aim to hinder this. In this context, trans joy is not fundamentally different from the joy experienced by others, but the reasons for its significance are unique, according to Conrad (2022). Still thinking specifically of trans people, Andrew Davis defines trans joy as a "manifestation of the satisfaction that trans people derive from living as their gender, even while facing discrimination for their trans identity" (Davis, 2022, p. 25). Reflecting on the bigotry trans people might face, Conrad would reject the cliche that "being happy is the best revenge", as this implies that anger and grief alone could be a sufficient force for a joyful life for transgender folks. While they acknowledge that transgender people have certainly earned the right to be angry, they would argue that constructing happiness through anger may not be the most effective way to counter the religious zealots. Instead, they believe that the best and healthiest way to live one's life involves not allowing anger to be the core driving force (Conrad, 2022).

It would not be an exaggeration to say that Paloma illustrates a joy similar to that desired by Conrad and Davis. While trans joy is often portrayed in the media as a form of resistance to violence, in *Paloma*, it emerges not as a feeling derived from adversity. On the contrary, in *Paloma*, joy manifests as an experience prior to these difficulties. In moments of prejudice, what prevails is not the pursuit of an intense form of happiness as a form of resistance, but rather the clarity of Paloma's desires and the decision not to renounce her dreams. An example of this determination is evident in the scene where a mother prohibits her daughter from playing with Jenifer in

the pool, whispering to a nearby friend that these "weird people" should not be allowed to enter the Water Park and that she plans to complain to the establishment's owner. It is interesting to note the ambiguity in the scene that shows prejudice against Paloma and her family, as it is not clear whether "weird people" refers to Paloma's transgender identity or to the fact that she is black and belongs to a lower economic class than the other bathers. Prejudices rooted in the white Brazilian middle class position Paloma and her family in a condition of otherness, in which certain public spaces remain forbidden. However, even in this moment, Paloma remains firm in her right to occupy that space, and doesn't leave the pool, unlike her partner, who is intimidated by the looks and attitude of the bathers.

Paloma's resilience is put to the test again, in what is probably the saddest moment of the film, when her best friend Rikely (Wescla Vasconcellos) is murdered in a public bathroom. In the aftermath of this violent episode, joy is accessed and shared among Paloma and her transgender friends almost as a form of survival in the face of immense pain. It is also in this moment that Paloma shows determination to get married in any way possible: "Now I'm getting married for real," she says to her partner, determined not to annul herself in the pain she feels for the death of her friend.

The scene where Paloma and her friends gather at Rikely's house to remember her and to share pieces of her clothing is relevant in the sense that it illustrates the complex myriad of emotions experienced during collective mourning within the trans community. With each piece of Rikely's clothing, a story is also shared. Sadness, obviously present, is interspersed with graceful memories accompanied by laughter. Together, they celebrate the life of their dear friend, a life which was clearly worth it. This shared grief work is a source of strength for Rikely's trans friends to continue living intensely and fighting for their dreams.

A similar grief work is explored in the feature film *Madalena*, directed by Madiano Marcheti and released in 2021. After Madalena's long absence, her friends realize she was probably murdered. They gather at her house to remember the good times they had together, and to share her clothes and belongings. According to the director, Madalena's friends' grief work was initially constructed in a more somber manner. But after a reading of the screenplay by

trans actress Helena Vieira, who stated that the mourning he had constructed was a cisgender one, he decided to modify it. According to the director:

> There was a very emotional scene where Madalena's friends cried, a sort of let's get revenge. Then she (Helena) said, "this is cis mourning, this is not trans mourning." She told me that she's a trans woman, and she has lost many friends, many of her friends have gone, "and that doesn't mean I didn't suffer for them, and it doesn't mean I didn't cry for them, but I'm here, it's another place, I'm here and I'm living, and my strength comes exactly from that" (Film at Lincoln Center, 2021, my translation).

The tragedy of living in the country that kills the most trans people in the world, where the life expectancy of a trans person does not exceed 35 years, causes the morning experienced by trans people to diverge from the expectation and experience of cisgender people[4]. This can be understood through the concept of *Queer Time*, as coined by Jack Halberstam. The concept emerged primarily towards the close of the twentieth century within gay communities whose possibilities had been severely restricted by the AIDS epidemic. The perpetual dwindling of the future gives rise to a renewed emphasis on the here, the present, the now. In other words, when "the threat of no future hovers overhead like a storm cloud, the urgency of being also expands the potential of the moment...it squeezes new possibilities out of the time at hand" (Halberstam, 2005, p. 2).

Illustrating *Queer Time* and Helena Vieira's words, Paloma draws strength from the tragic experience of losing her best friend, and resolves to fight for what she desires. Indeed, the marriage with the blessing of a priest does take place, with Paloma looking beautiful dressed in white, and a grand party that ends up being televised. If, during their honeymoon, Paloma's husband decides to abandon her due to the pressure from his evangelical mother and the transphobic taunts of his friends, it only reveals his unworthiness of Paloma's love and his lack of courage to pursue a life that brings him genuine happiness.

4 In 2022, 132 trans people were murdered in Brazil. The real number, however, is much higher given the state policy of underreporting LGBTQ+ violence. For the fourteenth year running, Brazil is the country that kills the most trans people, followed by Mexico and the United States (Benevides, 2023, p. 6).

4. Conclusion

Despite the end of the marriage and the violence she faces upon returning to the city after her honeymoon—her house is vandalized, and she is harassed on the streets—Paloma's ending is not necessarily tragic. It is relevant to highlight that the relationship ends on the protagonist's terms: she refuses to live a life in secret and demands the same courage from her partner:

> Paloma: What God has united, no man separates, understood? Now, if you prefer to listen to people there, to others' opinions, instead of standing by your woman, the one who loves you, get lost, you coward.
>
> Zé: I'm a coward indeed.
>
> Paloma: You're damn right. Go to hell. Go to hell, you, your mother, your friends, everything. Go all to the filth of hell. Because that's where people like you belong, who don't accept others' way of being.

This final dialogue between the couple encompasses tensions that have accumulated throughout the film and may, at first glance, seem contradictory. For example, while Paloma does not inhibit herself and rejects transphobic attacks by adopting a counter-discourse of resistance against all those who ignore her humanity—the mother-in-law, her husband's friends, and Zé himself—she also longs for a marriage performed by the Catholic Church, a cis-heteronormative institution that considers her existence sinful. Having her marriage proposal denied by the pope, Paloma goes to meet another priest, one relegated to the margins of the official Catholic church for having a companion and not being celibate. Paloma's religious wedding ceremony updates the concept of *disidentification* postulated by José Esteban Muñoz, as it shows ways in which a marginalized minority navigates intersecting forms of oppression and enacts agency. As Muñoz explains, *disidentification* is related to a movement of reformulating the encoded meaning: "in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications" (Muñoz, 1999, p. 31). Thus, Paloma queers the religious tradition while keeping the values that she wishes to maintain: "What God has united, no man separates."

The end of her relationship with Zé compels Paloma to leave the small and oppressive town where she lives for a larger one with more opportunities, repeating the displacement of many female protagonists in Brazilian cinematography[5]. However, before departing, she bids farewell to her farmer friend, Sebastiana (Ana Marinho), and Maria—also the mother of her daughter Jenifer. These scenes are moving, and it becomes clear how much Paloma is cherished and loved. Despite these challenges, Paloma's conclusion does not involve sacrificing her humanity. It challenges the traditional narrative that depicts transgender individuals as tragic figures with inevitably short lives, lives perceived as radically outside the norm and therefore deemed impossible.

The challenges facing Paloma are unlikely to vanish with the rolling of the credits at the end of the film; however, *Paloma's* open-ended nature enables us to envision improved futures and potential realities. In fact, *Paloma's* ending suggests the beginning of a new phase of life for the protagonist. In the final scene, Paloma asks the driver to take her to Juazeiro do Norte, a city where she has many friends. One of them, in fact, has offered her a position at the beauty salon where she works, which is Paloma's professional dream. This dream, once suspended due to unconditional dedication to the partner with whom she envisioned a life together, now transforms into a new aspiration.

The uncertainty at the film's conclusion not only captures the rich diversity of queer experiences but also resonates with the audience's own aspirations within the queer narrative. It elicits empathy, as we wholeheartedly cheer for Paloma's success, free from the pervasive fear that her journey may be cut short. There is no sense of nostalgia, for we are assured of Paloma's resilience in facing the challenges that may lie ahead. Paloma stands resilient, fortified by the unwavering support of her family and friends as she embarks on this new chapter. Despite the myriad obstacles, she remains fearless, persistently asserting her right to lead a joyous life in the face of adversity and societal expectations.

5 *A hora da estrela* (Suzana Amaral 1977), *Terra estrangeira* (Walter Salles and Daniela Thomas 1995), *O céu de Sueli* (Karim Aïnouz 2006), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert 2015), and *A cidade onde eu envelheço* (Marília Rocha 2020) are examples of films with female protagonists who leave their small hometowns for a larger city with more opportunities.

References

Alves, A. A., Araujo, C. R., Assunçao, M. M. S. (2020). Transgeneridade: Concepções e vivências da maternidade e paternidade. *Pretextos-Revista da Graduação em Psicologia da PUC Minas*, *5*(10), 506-524.

Benevides, B. G. (2023). Dossiê: Assassinatos e Violências contra Travesties e Transexuais Brasileiras em 2022. *Associação Nacional de Travestis e Transexuais* (ANTRA), 1-102.

Cabral, A., & Mouhamad, L. (2023, January 29). Mês da visibilidade trans: a dor e a delícia de ser o que é. *Correio Braziliense*. Recuperated from: https://www.correiobraziliense.com.br/revista-do-correio/2023/01/5068863-mes-da-visibilidade-trans-a-dor-e-a-delicia-de-ser-o-que-e.html.

Cameron, C. (2007). Whose problem? Disability narratives and available identities. *Community Development Journal*, *42*(4), 501-511.

Conrad, C. (2022, June 29). Queer & Trans Joy. *YouTube*. Recuperated from: https://www.youtube.com/watch?v=tuuxgOlONak

Cantero, L. E. (2017). Sociocultural anthropology in 2016: in dark times: hauntologies and other ghosts of production. *American Anthropologist*, *119*(2), 308-318.

Davis, A. (2022). Trans Joy: Celebrating Diverse Transgender Narratives. *Chancellor's Honors Program Projects*. 1-79.

Faria, M. D. D., & Casotti, L. M. (2014). Representações e estereótipos das pessoas com deficiência como consumidoras: o drama dos personagens com deficiência em telenovelas brasileiras. *Organizações & Sociedade*, 21, 387-404.

Gonzalez, M. (2014). *In times of terror, wage beauty*. Think Disrupt.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives* (Vol. 3). NYU press.

Hamburger, E. (2007). Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos estudos CEBRAP*, 78, 113-128.

Jewish Studies Program. (2020, November 30). *Jewish Trans Brazil: Identity, Activism & Music*. 2020. Cornell Video. Recuperated from: https://www.cornell.edu/video/jewish-trans-brazil-identity-activism-music.

Jesus, J. G. (2012). *Orientações Sobre Identidade de Gênero: Conceitos e Termos*, Brasília. Recuperated from: https://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/GÊNERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf

Lekitsch, S. (2011). *Cine Arco-Íris: 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras*: São Paulo. Edições GLS.

Leung, H. H. S. (2004). New queer cinema and third cinema. In M. Aaron (Ed.). *New queer cinema: A critical reader*.

Martins, L. H. J. (2017). *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*. Master Thesis. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, RJ, Brazil

Mocarski, R., King, R., Holt, N., Huit, T. Z. Hope, D., Meyer, H. Woodruff, N. (2019, October 2). The Rise of Transgender and Gender Diverse Representation in the Media: Impacts on the Population. *Communication, Culture & Critique*, *12*(3), 416-433.

Mooney, A. (2021). "Vocês vieram conhecer o museu?": a memória em Bacurau como uma prática de resistência e novas representações. In M. M. Ramos. (Ed.) *Joyas escogidas Pequeñas (pero grandes) películas en español y en português* (pp. 17-29). Madrid: Editorial Dykinson.

Moreno, A. N. (1995). A *personagem homossexual no cinema brasileiro*. Master Thesis. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, Brazil.

Munoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nelson, J. (2003). The invisible cultural group: Images of disability. In Lester, P. M & Ross, S. D (Eds.). *Images that injure: Pictorial stereotypes in the media*, (2nd edition, pp. 175-184). Praeger.

Ortner, S. B. (2016). Dark anthropology and its others: Theory since the eighties. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, *6*(1), 47-73.

Produtora Viralata. (2022, March 10). Madalena: Entrevista com o diretor Madiano Marcheti. *YouTube*. Recuperated from: https://www.youtube.com/watch?v=7K1hqh6k5eg.

Shuster, S. M, & Westbrook, L. (2022). Reducing the Joy Deficit in Sociology: A Study of Transgender Joy, *Social Problems,* 71(3), 1-19.

Silva, M. L. (2022). Minoritarian liberalism: a travesti life in a Brazilian favela. Chicago: University of Chicago Press.

"Transexual se casa na pequena cidade de Saloá - PE." (2009, November 30) Central de Notícias Gays. Recuperated from: http://centraldenoticiasgays.blogspot.com/2009/11/transexual-se-casa-na-pequena-cidade-de.html.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR00196393

AUTORIA E PENSAMENTO CINEMATOGRÁFICO BRASILEIRO EM *TERRA EM TRANSE* (1967), DE GLAUBER ROCHA

Autoría y pensamiento cinematográfico brasileño en Terra em transe *(1967), de Glauber Rocha*

Brazilian cinematographic authorship and thought in *Terra em transe* (1967), by Glauber Rocha

Artur Guimarães Dias Pimentel
Universidade de Brasília (UnB, Brasil)

Resumo: Este artigo pretende investigar as bases sócio-históricas do cinema moderno brasileiro para entender a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico no Brasil. Para isso, o filme *Terra em tran-*

se (1967), de Glauber Rocha, será tomado como objeto de análise para explorar as seguintes questões: que tipo de noção de autoria se inscreve nesse filme? Como esse cineasta pode ser o responsável por um trabalho de conversão coletiva nos modos de percepção e compreensão acerca do tipo de cinema produzido no país? Tendo essas questões iniciais como ponto de partida, este trabalho visa compreender como *Terra em transe* é capaz de inscrever ideias, interpretações, teses e um pensamento social sobre o Brasil.

Palavras-chave: Terra em transe; Glauber Rocha; autoria; pensamento social brasileiro.

Resumen: Este artículo pretende investigar las bases socio-históricas del cine moderno brasileño para entender la constitución de una matriz de pensamiento cinematográfico en Brasil. Para ello, se tomará como objeto de análisis la película *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, a fin de explorar las siguientes cuestiones: ¿qué tipo de noción de autoría se inscribe en esa película? ¿Cómo ese cineasta puede ser responsable de un trabajo de conversión colectiva de los modos de percepción y comprensión del tipo de cine producido en el país? Partiendo de estas preguntas iniciales, el trabajo visa comprender cómo *Terra em transe* es capaz de inscribir ideas, interpretaciones, tesis y un pensamiento social sobre Brasil.

Palabras clave: Terra em transe; Glauber Rocha; autoría; pensamiento social brasileño.

Abstract: This article intends to investigate the socio-historical bases of modern Brazilian cinema to understand the constitution of a matrix of cinematographic thought in Brazil. To this end, the film *Terra em transe* (1967), by Glauber Rocha, will be taken as an object of analysis to explore the following questions: what type of notion of authorship is inscribed in this film? How can this filmmaker be responsible for a work of collective conversion in the ways of perceiving and understanding the type of cinema produced in the country? Taking these initial questions as a starting point, this work aims to understand how *Terra em transe* is capable of inscribing ideas, interpretations, theses and social thinking about Brazil.

Keywords: Terra em transe; Glauber Rocha; authorship; Brazilian social thought.

1. Considerações iniciais

O ponto de partida deste trabalho são algumas reflexões que caminham no lastro da "política dos autores"[17], que teve seu auge na França, nas décadas de 1950 e 1960. Nesse sentido, a expressiva condução da experiência cinematográfica dessas décadas virá norteada pela crescente valorização de um cinema de autor. Esse aspecto é de substancial relevância para este trabalho, visto que essas novas formulações relacionadas a uma política de autoria, que começam a surgir no cinema francês, também chegam a outros cinemas pelo mundo, especialmente, ao emergente cinema moderno brasileiro.

Antes, porém, é importante contextualizar algumas mudanças gerais que se relacionam com as condições de possibilidades sócio-históricas para que a "política dos autores" fosse capaz de ascender. A iniciativa autoral no cinema francês surgiu em um momento de significativa renovação expressiva, tecnológica e cultural tanto na França como em outros países. Momento em que as inovações tecnológicas favoreceram a ruptura com alguns esquemas tradicionais da linguagem cinematográfica, que abrangem tanto aspectos produtivos quanto aspectos expressivos. No âmbito dessas mudanças sociotécnicas, destacam-se: o surgimento e a difusão de câmeras de manuseio simples, o favorecimento e o facilitamento das técnicas de captação de som, o surgimento das chamadas películas pancromáticas (películas mais fotossensíveis), das lentes objetivas com foco mais curto e de uma série de outras mudanças que permitiram ao cinema aprimorar suas técnicas de filmagens, potencializando-o enquanto linguagem.

17 A "política dos autores" nasce a partir de um grupo de cineastas e críticos franceses que atuavam na revista *Cahiers du cinéma*. Esses agentes aplicaram ao cinema francês uma noção de autor e de criação geralmente compreendida e praticada no âmbito das artes individuais. Vale dizer que, desde o texto *Uma certa tendência do cinema francês*, do cineasta e crítico de cinema François Truffaut (1954), que lança a tese de um cinema de autor, até o texto *Da política dos autores*, do crítico André Bazin (1957), publicado na *Cahiers du cinema* alguns anos depois e que revisa o que foi a implementação dessa prática ao cinema francês, a noção de autor/autoria ou mesmo de uma política dos autores passou por frequentes revisões e reformulações em diferentes contextos socioculturais. Vale ressaltar ainda que, no âmbito brasileiro, essa política dos autores/autoria no cinema foi novamente reinterpretada e reformulada, à vista das questões nacionais, sociais e das condições de produção cinematográfica da época.

Todo esse novo arsenal tecnológico promoveu, aliado aos novos usos praticados pelos cineastas e à atuação de uma crítica especializada em cinema, nos anos 1950 e 1960, pequenas revoluções simbólicas no âmbito da linguagem cinematográfica, principalmente no que tange à tomada de consciência de suas potencialidades enquanto uma linguagem em amadurecimento, aspecto que desemborcará, posteriormente, na afirmação da *Nouvelle Vague* francesa[18] e do movimento do Cinema Novo brasileiro[19] (Costa, 1989, p. 114).

Ainda sobre o quadro contextual, Costa (1989, p. 116) menciona que a "política de autores" caracterizava um cinema mais espontâneo, imediato e de baixo custo. Esse tipo de cinema foi influenciado diretamente pelas proposições do realizador francês Alexandre Astruc, em seu artigo "Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra stylo"[20], de 1948, o autor propunha aos cineastas uma liberdade com a câmera assim como os literatos, romancistas e ensaístas têm com a caneta. Essa forma de fazer cinema centrava-se na valorização da figura do diretor enquanto criador, ou seja, do diretor-autor.

Dessa maneira, os cineastas e os críticos franceses vinculados à revista *Cahiers du cinéma* elaboraram um esquema metodológico de análise fílmica que toma a *mise-en-scène*[21] como o valor e o significado da obra cinematográfica, ressaltando uma valorização técnico-formal do filme e aproximando, portanto, os métodos da crítica cinematográfica aos métodos usados pela crítica literária e/ou pelas artes plásticas (Costa, 1989, p. 117).

18 *Nouvelle Vague* (Tradução livre: Nova Onda), é um termo comumente usado para descrever uma nova geração de cineastas franceses que surgiram, ao final dos anos 1950, com o objetivo de se opor às regras e ao modo de fazer cinema tradicional francês e que também possibilitou a emergência de um novo cinema, baseado na noção de cinema de autor.

19 No lastro de novas dinâmicas do cinema moderno global, surgiu um dos mais estabelecidos movimentos cinematográficos brasileiros, o Cinema Novo. O movimento se estabeleceu entre as décadas de 1950 e 1960 e pautava temas de denúncia social, econômica e racial, com uma estética bastante subversiva à estabelecida no contexto do cinema brasileiro até então.

20 Disponível na íntegra em: (http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em 12 de julho de 2021.

21 De acordo com Oliveira Jr. (2013, p. 3), a *mise-en-scène* é a arte de elaborar uma atmosfera que relaciona os corpos e o espaço que seja capaz "de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. (...) a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo".

Esses últimos aspectos serão a base para a abordagem metodológica que auxiliará nas análises posteriores deste artigo, tendo em vista que o cinema, nesse contexto, ganha o caráter de "uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento" (Astruc, 1948, n.p.)[22].

Essa proposta de Astruc (1948) de tratar a câmera como uma caneta, além de denotar uma oposição ao cinema industrial, ao sugerir maior margem de criação ao diretor, inscreve também a assinatura do realizador à obra final. Esse aspecto é particularmente caro aqui, pois se refere diretamente à ideia de escritura cinematográfica, no âmbito daquele que assina a obra: o diretor-autor. Esse tipo de autoria inscrita na produção fílmica inaugura um espaço de importância e de legitimação da obra a partir do manuseio de seus aspectos técnicos-formais, ou seja, da *mise-en-scène* enquanto materialidade fílmica, entrelaçado a um regime individualizado de psicogênese[23] de autor-cineasta.

Transferindo essas ideias e propostas expressivas ao contexto brasileiro da época, vale mencionar, de antemão, que houve uma intensa movimentação artística e política dos grupos de cineastas que perpassou por diferentes momentos – desde uma marcada valorização de cineastas estrangeiros como Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Roberto Rossellini – até um momento posterior de forte negação de referências estrangeiras.

Partindo de algumas reflexões de Glauber Rocha (2004, p. 52) e caminhando nos desdobramentos dessa negação do estrangeiro e, consequentemente, de valorização do nacional, os cineastas brasileiros acabaram por afirmar um cinema novo, não apenas no que tange à idade (afinal eram jovens querendo fazer cinema), mas no que tange à verdade, ou seja, um cinema que deveria se voltar para "o homem brasileiro" e que estivesse in-

22 Disponível na íntegra em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em 12 de julho de 2021.

23 Para Norbert Elias (1995), os processos civilizatórios podem ser compreendidos a partir de duas dimensões interdependentes: psicogênese e sociogênese. A psicogênese são transformações nas estruturas de personalidade do indivíduo e que se expressam na estrutural social. Já a noção de sociogênese são alterações expressas na estrutura social e que são responsáveis por gerar alterações nas estruturas de personalidade do indivíduo. Ambos os processos se atravessam e geram uma teia de interdependências, por meio das quais a trajetória social do realizador Glauber Rocha pode ser compreendida, a fim de localizar os diferentes campos, espaços e posições em que ele figurava.

serido numa problemática de Brasil que seria nova. Nesse âmbito, os membros dessa incipiente geração do cinema moderno brasileiro promoveram um discurso de consciência sobre o momento a que pertenciam e, ainda, posicionaram-se como um grupo consciente do que desejavam e almejavam enquanto um movimento cinematográfico novo.

Ainda nesse âmbito, vale destacar que os diretores brasileiros desse momento estavam interessados em fazer filmes anti-industriais e que fossem filmes de autor, tal como os cineastas franceses. Contudo, ao passo que há a negação de uma técnica francesa e a constituição de uma intensa valorização do novo cinema enquanto "questão de verdade e não de fotografismo" (Rocha, 2004, p. 52), impõe-se uma figura de autor que, em um primeiro momento, é diretamente devedora dos cineastas e críticos de cinema franceses. Por outro lado, vale dizer também que, em um momento seguinte, a figura do autor – nessa geração de cineastas do Brasil – ganhou algumas nuances ao ser balizada com outros discursos e ideias sobre nação, colonialismo e subdesenvolvimento, transformando-se em algo, de fato, novo, se comparado ao trato que essas ideias tinham na Europa.

Desse modo, cabe localizar que, no gérmen desse pensamento sobre o novo está a ideia do pensamento antropofágico herdada do movimento modernista brasileiro de 1922. A noção estética de antropofagia se relaciona à assimilação cultural estrangeira para a deglutição em algo novo, com características completamente distantes da matriz originária e aos moldes das compreensões de Brasil que estavam em voga naquele momento. Esses aspectos sugerem que, para compreender o significado de cinema de autor nesse momento do cinema moderno no Brasil, é preciso tomá-lo interseccionado com outros vetores reflexivos característicos daquele contexto sócio-histórico. Dentre eles, destaca-se a procura de um "Brasil profundo", diretamente norteada pela ideia de uma produção autêntica aos moldes de um realismo poético brasileiro (Augusto, 2012, p. 191).

Alinhada às compreensões desse "Brasil profundo", a noção de autor que chegou aos cineastas do Cinema Novo, principalmente mediada pela figura do realizador Glauber Rocha, abraçou os ensinamentos e as leituras de seus mestres estrangeiros, mas transformou o seu conteúdo e a sua forma com a pretensão de fazer algo novo. Para esses cineastas, o "novo" surgiu como uma tentativa de libertação do peso cultural colonial presente,

sobretudo, no insurgente cinema moderno europeu. Além disso, o "novo", para alguns realizadores brasileiros, representou o resultado da absorção de referências estrangeiras como modelo de inspiração, ao passo que também rompeu com referências externas para que o cineasta fosse capaz de produzir algo novo em sua arte. O "novo" se torna, então, o sujeito da arte, e não apenas um objeto artístico que influencia a arte (Augusto, 2012, p. 199). Essa compreensão é a base da antropofagia estética proposta pelos cinemanovistas brasileiros. Ela será mais bem desenvolvida na *Eztétyka da fome*, tese de Glauber Rocha apresentada por ocasião da *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, em Gênova, na Itália, em 1965.

Para pensar a figura do diretor-autor nesses moldes, é preciso refletir sobre a figura de um "intelectual colonizado"[24] que se vê consciente dos meandros do processo de colonização e que busca, por meio de seu cinema, a libertação das heranças impostas pelo mundo colonizador, tanto no âmbito formal quanto conteudístico. Essa proposta intelectual e estética parece convergir no que se desenha como um artista-intelectual latino-americano, figura que Glauber Rocha parece ocupar na posição de um demiurgo, e que será fundamental para pensar a construção de uma matriz de pensamento cinematográfica que se constituiu no Brasil e entender seus possíveis desdobramentos. À vista do quadro exposto, é possível localizar, finalmente, a problemática a ser desenhada neste texto.

24 A base dessa ideia está em Fanon (1961) quando o autor discorre sobre a função do intelectual no contexto colonial, ao destacar a falta de capacidade e preparo do intelectual colonizado para dialogar com as massas, acrescido ao risco de esse agente fazer populismo quando milita entre o povo, a tal ponto que o intelectual se esqueceria do fundamental: a derrota do colonialismo. Fanon (1961) ainda ressalta que o intelectual colonizado que resolve travar uma batalha com as ideias colonialistas está condenado "a mergulhar nas entranhas do povo" (p. 175) e a realizar uma luta anticolonial em escala continental, a partir da exigência de um programa coerente. Por outro lado, Fanon também pontua sobre a ilusão e o engano do intelectual que, ao se alinhar às ideias colonialistas e ir "lutar para que o colono e colonizado possam viver em paz no mundo novo" (Fanon, 1961, p. 33), não percebe que, uma vez desaparecido o mundo colonial, o colono não teria mais interesse em ficar ou coexistir com o colonizado. Cabe, assim, ao intelectual colonizado responder agressivamente às teorias colonialistas, de tal maneira que o próprio colonialismo não reagiria contra. Essas ideias são fundamentais para entender a construção do poeta e intelectual Paulo Martins, personagem de *Terra em transe* que se vê atravessado por essas questões em vários momentos da narrativa fílmica.

Apoiado no quadro geral que anunciou a constituição de uma política de autores no cinema moderno francês e na compreensão de sua apropriação pelos realizadores e críticos brasileiros nas décadas de 1950 e 1960, cabe pensar como o desenho de uma particular noção de autoria, no âmbito do cinema brasileiro, pôde ser capaz de estabelecer parâmetros estruturantes do que se entende aqui como uma matriz intelectual cinematográfica brasileira. Por dentro dessa questão geral, também caberá pensar que possível relação se estabeleceu entre essa específica noção de autoria que emerge no Cinema Novo e a constituição da figura de um intelectual-artista no cinema nacional.

Portanto, o objetivo geral deste artigo é entender as características gerais de uma noção de autoria que se constitui ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970 no Cinema Novo, para depreender daí traços marcantes de uma autoria expressa em Glauber Rocha. À medida que se fizer necessário, vou sugerir algumas condições sócio-históricas do campo cultural nacional e transnacional que possam tecer uma relação direta às reflexões aqui propostas. Destaco que o crítico e cineasta Glauber Rocha foi escolhido como recorte analítico por ser figura emblemática do Cinema Novo, tanto pela sua produção crítica e cinematográfica como pela sua atuação política. A figura desse cineasta será tomada por meio de seu filme *Terra em transe*, que, enquanto hipótese de pesquisa, é uma obra que parece sugerir artefatos cinematográficos mais bem esculpidos para o que será abordado aqui, tendo em vista sua relação direta com o manifesto *Eztétyka da fome*. Além disso, esse filme parece ter pretensões narrativas maiores, se comparadas às produções anteriores de Glauber Rocha, ao destacar problemáticas sócio-históricas e cinematográficas que parecem conversar melhor com os objetivos deste artigo.

Tratarei essas reflexões norteado pelas seguintes hipóteses de trabalho: primeira, se este cineasta cumpre, de fato, a posição do que pode ser entendido como um intelectual-artista latino-americano; segunda, se ele é responsável por ser conversor de um olhar específico no âmbito do cinema moderno brasileiro, potencializado a partir das movimentações perpetradas pelo Cinema Novo e que parecem se desdobrar às gerações posteriores.

Nesse sentido, busco entender se no filme *Terra em transe* estão inscritos traços de uma autoria que estavam em bastante negociação naquele momento e que pôde ser constituidora, à medida que também foi constituída, de aspectos que vieram a se conformar como uma matriz dominante no

pensamento cinematográfico e bastante cara ao cinema moderno brasileiro. O objeto de pesquisa aqui se expressa, então, na forma de uma autoria em Glauber Rocha inscrita em seu filme *Terra em transe*. A abordagem analítica será tomada a partir de alguns aspectos técnicos cinematográficos que parecem melhor engendrar esse referido objeto de pesquisa, tais como fotografia, texto/*mise-en-scène* e montagem. Por isso, valer-me-ei de uma descrição densa de algumas sequências do filme, como uma espécie de etnografia fílmica de momentos da obra (Farias, 2015).

2. Severidade fotográfica

O transe da América Latina começa do mar à cidade. Na visão de Glauber Rocha (2004, p. 120), não poderia ser diferente: o mar é a imagem e o mito para o camponês pobre, é pelo mar que os portugueses chegaram ao Brasil, o mesmo mar que vem no lastro do movimento natural de seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). O plano-sequência aéreo do mar em direção às terras litorâneas, nos primeiros três minutos de *Terra em transe*, é acompanhado de um canto africano, em *off*, cuja finalidade é construir/evocar uma certa atmosfera, um certo lugar dos mares tropicais e dos palácios barrocos onde está o país fictício de Eldorado – nome que faz referência ao mito da chegada dos espanhóis nas Américas.

O uso da figura do mar, bem como o uso de uma ambientação a partir da canção africana, são traços já referenciados em obras anteriores de Glauber Rocha. O mar é o ponto final em *Deus e o diabo na Terra do Sol* e o uso de uma canção em língua africana também abre o seu primeiro filme em longa-metragem, *Barravento* (1962). Mas, diferentemente de *Barravento*, em *Terra em Transe*, após a tranquila sequência do mar que abre o filme, as cenas seguintes se apresentam com uma gradativa e severa movimentação de câmera, ao som intenso e rápido de tambores – em *off* –, construindo uma atmosfera mais hostil, movimentada, incerta e contrastada com a sequência de abertura da obra.

Nesses minutos iniciais, já é possível ter uma noção da força e da importância que a câmera terá no filme, não só para contar e apresentar a história de *Terra em transe*, como também por ser um recurso técnico que auxiliará as escolhas estéticas que desenharão aspectos de uma noção de autoria de Glauber Rocha. O uso desse recurso cinematográfico é marcado por um caráter caótico,

inquieto, rebelde ao apresentar as personagens, as locações e os conflitos iniciais da narrativa. É possível notar, ao longo do filme, que a utilização desses recursos está diretamente a serviço do contexto que a trama constrói, pois é, fundamentalmente, a partir dessa câmera voraz e severa que Glauber Rocha tenta constituir os impasses, os conflitos e o caos político da trama.

A câmera entra no espaço fílmico e se faz visivelmente presente, costura-se à dinâmica da cena e desenha as disputas, a solidão e as alegorias das personagens. A sequência inicial de *Terra em transe* elucida bastante sobre a importância do uso da câmera no filme. Essa sequência[25] começa sem diálo-

25 A sequência começa no minuto 3'02", com uma câmera na mão, subjetiva no personagem do político populista Felipe Vieira, plano fechado, acompanha o movimento do personagem que anda por um terraço aberto. Em seguida, aparecem as seguintes palavras: *Província de Alecrim – Palácio do governador Vieira*. Quando o plano se inicia, há uma ruptura imediata da música cantada em língua africana da longa sequência anterior para um som em *off*, de tambores acelerados que lembram uma sequência contínua de tiros. Em 3'09', um curto *zoom-in* enquadra, em plano fechado, a mão do personagem Aldo, que segura uma arma. O homem está com o dedo no gatilho da arma como se estivesse pronto para atirar. Ele veste um terno escuro com roupas mais claras por baixo. Após focalizar a arma, a câmera na mão sobe percorrendo o corpo do homem até seu rosto, em primeiríssimo plano; em seguida, Aldo começa a andar com o semblante determinado. Em *off*, o som de tambores permanece, fornecendo uma sensação de continuidade com a cena anterior. Em 3'14", plano americano, câmera na mão, Felipe Vieira anda apressado pelo corredor, em direção à câmera, analisando e descartando rapidamente alguns papeis. Quando ele vira o corredor do terraço, é possível ver quem são as personagens que o acompanha. Do seu lado direito, está Aldo, ainda empunhando a arma, a um passo atrás de Felipe Vieira; ao lado esquerdo, também a um passo atrás, está Sara segurando alguns papéis e tentando acompanhar o ritmo do governador. Em *off*, ouve-se ainda o som dos tambores. Já mais ao fim da sequência, fora de campo, ouve-se ainda alguns diálogos mais exaltados. No minuto 3'19", externo, plano geral, no que parece ser o terraço do palácio do governador (é possível perceber que a locação é o palácio do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro), há um grupo de 8 homens que caminham de um lado para o outro conversando entre eles de maneira exaltada e pouco organizada, parecem diálogos soltos. É possível perceber que se trata do mesmo som que se ouvia junto ao som dos tambores que acompanhava a cena anterior. Alguns homens estão vestidos de ternos, alguns segurando pasta, um homem veste uma batina e outros estão com trajes comuns. A câmera na mão, em ângulo normal frontal, caminha em direção ao grupo. Ouve-se, ainda, além dos diálogos atravessados, o som dos tambores – em *off* – que parece perder força sutilmente para o som dos diálogos. Ao fundo da locação, vê-se uma mata verde. Em 3'23", a câmera na mão, em primeiro plano, acompanha alguns homens que estão um ao lado do outro formando uma espécie de pequeno círculo, enquanto debatem exaltadamente entre si. É possível perceber que Felipe Vieira compõe a roda, acompanhado de Sara e Aldo. A câmera que caminhava no plano anterior em direção ao grupo de homens, agora em primeiro plano, de nuca, faz um movimento panorâmico levemente acelerado ao redor do grupo disposto em quase círculo, de maneira que, ao enquadrar um personagem de costas enquadra os outros de perfil e de frente. Assim, a câmera consegue

go, com uma intensa movimentação do político Felipe Vieira, junto a Sara e várias outras pessoas em intensa agitação ao redor dele. Nessas cenas iniciais, o movimento de câmera é inquietante e bastante marcado na *mise-en-scène*; parece se sobrepor às falas abafadas dos personagens, como quando o político grita: "Calma!" e o som parece estar asfixiado não só pela trilha de fundo ou mesmo pelo som dos outros personagens, como também pela agudez inquietante da câmera que não dá protagonismo ao que é dito e que parece dar mais destaque à agitação dos corpos em cena. Nesse momento, o que os personagens dizem parece não importar tanto, mas vale mostrá-los, apresentar seus espaços e abrir as portas a um contexto mais amplo da narrativa.

Terra em transe foi recorrentemente filmado com câmera na mão e de maneira bastante flexível. Glauber Rocha (2012, p. 123) diz procurou um tom de documentário no filme e, não à toa, essa intenção pode ser percebida no movimento de câmera, nos enquadramentos e na *mise-en-scène*. Essas escolhas cinematográficas inscrevem um traço marcante de autoria na obra, visto que figuram algumas diretrizes importantes ao cineasta, às quais desdobrarei nas análises posteriores.

Além disso, Glauber Rocha fez um cuidadoso trabalho de pesquisa para *Terra em transe*, de maneira que reconstrói, a seu modo, alguns aspectos sócio-históricos por meio de uma abordagem da realidade tão verossímil quanto alegórica. No filme, o ordinário e o extraordinário se constituem mutuamente, de tal maneira que essas duas condições figuram a coexistência ou mesmo a homologia das formas enquanto uma abstração das relações sociais objetivadas (Schwartz, 2000, p. 71). É, então, por este caminho que *Terra em transe* se abre.

Na trama, o senador Porfírio Diaz[26] está sempre isolado do povo, enquadrado em sua redoma pessoal e solitária – seja isolado em um cortejo de

captar o máximo possível de expressões, movimentação e da ambientação. À medida que a câmera se movimenta ao redor do grupo, ela também se aproxima e se afasta dos personagens em primeiríssimos planos, planos de detalhes, revelando com mais precisão algumas expressões de Felipe Vieira e Sara. Ambos manifestam expressões de incompreensão e de questionamento. O som dos tambores – em *off* – ganha maior destaque novamente, de modo que as conversas e discussões ficam abafadas. A velocidade da câmera, de certa maneira, acompanha a velocidade das batidas dos tambores.

26 O nome desse personagem é uma escolha proposital, pois remete ao ditador do México derrubado

carro pela cidade vazia, no alto de uma montanha, dentro de seu palácio ou mesmo nos jardins externos do palácio. Ainda assim, ele insiste na ideia de convencer os seus eleitores de que a sua maneira de fazer política é democrática. Glauber Rocha, ao apresentar esse personagem de maneira alegórica logo nos minutos iniciais do filme[27], parece evidenciar um retrato contextual maior da política do país Eldorado, ao passo que também propõe uma ponte simbólica com um retrato geracional do Brasil daquele momento e até mesmo da América Latina[28]. O cineasta joga com as formas alegóricas e reais.

Já em outra sequência[29], o realizador constrói uma atmosfera rebuscada por meio de vários elementos simbólicos em cena, como escola de samba,

---

pela Revolução Mexicana, em 1911. Ele era um militar mestiço indígena com uma postura ditatorial que perseguia os povos originários em nome do encontro da nação com a "civilização".

27 Em 9'48", em contra-*plongée*, de perfil, a câmera acompanha o político Porfírio Díaz que está em cima de um carro com o vento batendo em seu rosto que está levemente estendido, em um cortejo onde só há ele. O político está carregando uma bandeira completamente preta em uma mão e portando um crucifixo em outra mão. Aos poucos, ele estende o crucifixo e sorri levemente. Ao fundo do enquadramento, é possível ver somente o céu e a copa de algumas palmeiras. Em *off*, ouve-se o som de tambores.

28 Não à toa, a primeira versão do roteiro do que viria a ser o roteiro final de *Terra em transe* se chamava *América Nuestra*, em uma evidente alusão a um quadro sócio-histórico mais amplo e compartilhado da América Latina.

29 Em 1h14'50", câmera na mão, primeiro plano, é perceptível uma rima visual do fim da cena anterior com o início desta, em que Paulo Martins também é enquadrado lateralmente, em primeiro plano, com o rosto na mesma posição que o de Díaz na cena anterior, só que ao invés do choro, Paulo está rindo. Em segundo plano, é possível ver várias pessoas em uma espécie de comemoração/festa popular na rua. Enquanto ergue seu braço direito para o alto, Paulo diz: "Um candidato popular!". Sara está em segundo plano, olhando lateralmente para Paulo e ela está ao seu lado direito; a câmera abre seu ângulo rapidamente em uma espécie de recuo ou zoom-out. Aos 1h15'11", no terraço do palácio do governador, ao centro de um arco romano e em plano americano, Vieira está acompanhado de várias pessoas: ao seu lado está padre Gil, alguns políticos, camponeses, um repórter e outras pessoas. Em zoom-out, a câmera vai expandindo o enquadramento e revelando o local composto de várias pessoas distribuídas em todas as partes do terraço, parapeitos, andar inferior, entre outros locais. Em seguida, aparece em cena o letreiro: "Encontro de um líder com o povo". A maioria das pessoas estão em ângulo frontal. Algumas delas estão tocando instrumentos musicais de percussão e outros instrumentos como tamborins, tambores, bumbos etc. Há ainda pessoas com placas completamente em branco erguidas para o alto. O enquadramento do plano está bastante equilibrado, enquadrando partes iguais das laterais do palácio, de forma que Vieira está bem ao centro de um plano aberto e dentro do arco romano da construção palaciana. Ao fundo do palácio, em segundo plano, há uma mata/floresta. Todas as pessoas estão festejando. Em 1h15'30", plano de conjunto, ao centro de uma roda de samba estão dois casais que estão dançando logo à frente de Vieira, de padre Gil e de outros que o acompanham.

placas de protestos em branco, falas com sentidos largos e soltas, uma multidão ocupando todos os espaços possíveis, conversas e discursos atravessados, danças e uma câmera inquieta com incisivas entradas pelo espaço cênico. Esses elementos formais, quando se relacionam uns com os outros, parecem recompor símbolos ao abrir encadeamentos de significantes, de tal maneira que esses elementos se interpelam internamente em cada cena, bem como se engendram em uma trama de interdependências maior ao longo de toda a narrativa.

Essa maneira de compor as formas em *Terra em transe*, segundo Glauber Rocha (2004, p. 124), está informada por algumas referências que chegam ao cinema desse diretor através de várias portas de entrada. Uma delas é a importância dos símbolos religiosos para Glauber Rocha, que teve uma sólida formação protestante na infância em Vitória da Conquista, na Bahia. Lacerda (2012, p. 39), ao analisar o filme *Der leone have sept cabeças* (1970), sugere que essa formação religiosa de Glauber Rocha tende a potencializar seu discurso político. Tal compreensão também pode ser trazida para pensar o filme *Terra em transe*, sobretudo a figura do senador Porfírio Diaz, personagem fundamental na trama que se utiliza de símbolos e compreensões religiosas em vários momentos da narrativa.

Vale pontuar que, mesmo antes de Porfírio Diaz aparecer em cena pela primeira vez, ele é apresentado pelo poeta e jornalista Paulo Martins como "o meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz", como se fosse uma evocação ao divino, durante a cena em que Paulo está tendo devaneios sobre

---

Ao redor deles também há várias pessoas dançando e comemorando. A câmera se aproxima dos dançarinos, revelando e enfocando Vieira em segundo plano, enquanto os dançarinos vão ficando fora de campo. Em seguida, padre Gil aplaude e os outros homens conversam entre si. Ouvem-se conversas paralelas e também a música da escola de samba que está tocando. Já em 1h16'40", em primeiro plano e em quase perfil, a câmera está mais posicionada para o lado da nuca de padre Gil que, com as mãos estendidas, diz: "Se não fossem os padres, o que seria dessa América? O que seria dos Astecas, dos Incas e dos Maias? O que seria dos Tupis, dos Tamoios, dos Aimorés e dos Xavantes?". Ao fim, ele grita com as mãos estendidas ao céu: "O que seria da fé?". Em segundo plano, é possível ver o repórter com o microfone na direção de padre Gil, além de algumas placas estendidas e de toda a mata ao fundo. Fora de campo, ouve-se o som da escola de samba. Por fim, em 1h17'00", em primeiríssimo plano, várias pessoas tocam seus instrumentos ao redor de Felipe Vieira, que está em segundo plano sorrindo e acenando alegremente.

as dunas[30]. Logo após essa apresentação, Diaz aparece contra a luz do sol, engrandecido em um contra-*plongée*, ao desfilar em um carro aberto, enquanto segura um crucifixo em uma mão e uma bandeira preta em outra, em pose altiva[31]. Sobre este personagem, Ismail Xavier (2012) vai dizer que a vida ascética do senador Diaz, aliada à sua atitude missionária, colocam-no na posição daquele capaz de exercer o poder carismático em Eldorado, país fictício de *Terra em transe*. O autor ainda acrescenta (Xavier, 2012, p. 112) que é por meio da força desse carisma que caminham as massas de Eldorado, alinhadas a uma "matriz messiânica de convicção popular" que vai na contramão de um "programa racional de ação".

Uma outra porta de entrada para *Terra em transe* é a importância de alguns artistas, intelectuais e literatos latino-americanos, como Pablo Neruda, Miguel

30 Em 07'49", plano geral, ângulo frontal, em contra-plongée, Paulo Martins está quase no centro da tela, andando em direção à câmera em uma paisagem com vários tons de cinza, de forma que o solo e o céu parecem ter uma continuidade marcada somente pela linha do horizonte, por meio da qual o poeta vai surgindo. Ao fundo do plano, lado esquerdo, há uma montanha quase toda encoberta de nuvens. Uma locação com uma certa atmosfera desoladora. À medida que vai se desvelando a partir da linha do horizonte, Paulo Martins vai se erguendo e apontando uma arma para o céu, enquanto uma música instrumental mais dramática vai ascendendo em off. Nesse momento, aparece na tela o seguinte trecho de um poema do poeta piauiense Mario Faustino (1930-1962):

não consegui firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura

gladiador defunto, mas intacto...
(tanta violência, mas tanta ternura)

Por cima do poema, Paulo Martins diz em monólogo: "Estou morrendo agora, nesta hora, estou morrendo neste tempo. Estão correndo o meu sangue e minhas lágrimas. Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista, que sempre… ah, não sei, Sara...". De repente, o poema some da tela e Paulo Martins, já quase todo visível, permanece em pé e com arma apontada para o céu. Ele gira seu rosto e seu corpo vagarosamente para seu lado esquerdo, de modo a olhar para trás de si, mas sem girar o corpo por completo e sua camisa, meio desabotoada, movimenta-se pela força do vento. A música, em off, vai diminuindo até quase sumir. Paulo Martins, então, continua a se movimentar de maneira trôpega, abaixa a arma e, de perfil para a câmera, retoma seu monólogo: "Onde estava há dois, três, quatro anos? Onde? Com Porfírio Diaz navegando nas manhãs. O meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz". Nesse momento, ele já ergueu a arma para o céu novamente, enquanto as nuvens, ao fundo, movem-se lentamente.

31 Vid. nota 11.

Ángel Asturias, Alejo Carpentier ou Nicolás Guillén, que se expressavam por meio de uma linguagem surrealista concreta. Um tipo de surrealismo que, segundo Glauber Rocha, é um fato dentro da realidade da América Latina e do Terceiro Mundo, e que influencia diretamente seus filmes, em especial a obra em destaque neste artigo. Analisando tais aspectos por dentro de uma sociologia das formas, é possível entender a matéria estética do artista/intelectual Glauber Rocha a partir de várias nuances historicamente formadas que, de alguma maneira, inscreveram ou mesmo registraram os processos sociais aos quais ele vivenciou ou teve contato (Schwartz, 2000, p. 31).

> Na literatura da América Latina já se encontram exemplos deste tipo de experiência: a obra de Carpentier ou de García Márquez, a de Neruda ou Nicolás Guillén, mas não no cinema. Fiz *Terra em transe* com esta intenção (Rocha, 2004, p. 170).

Ainda por dentro das formas artísticas, ao tomar as palavras de cineasta francês Jean Renoir, "Copiem, porque em seguida vocês serão mais livres" (Rocha, 2004, p. 182), é importante considerar que tais palavras comportam a ideia de uma sobreposição de formas pela ação da cópia. Essa citação também aponta para uma autonomia criativa por parte dos artistas, quando estes se tornarão mais livres e autônomos; são diretrizes assertivas para inscrever uma noção de autoria na obra cinematográfica.

No âmbito dos cinemanovistas, principalmente na figura de Glauber Rocha, é perceptível um caminho semelhante ao figurado na frase de Jean Renoir, no sentido de tomar não só as formas de empréstimo do cinema francês e soviético, como também de costurá-las a outras formas presentes na literatura latino-americana e no que seria uma realidade terceiro-mundista naquele momento. Todo esse investimento, por parte de alguns agentes do cinema brasileiro convergia em um processo de maior autonomização das formas artísticas, tanto do movimento do Cinema Novo quanto do próprio Glauber Rocha.

Dessa mesma maneira, seria possível compreender as formas artísticas de *Terra em transe* como sobreposições de uma forma a outra forma. Isso quer dizer que o filme se desenha a partir da leitura de formas das realidades sócio-históricas da América Latina objetivadas em obras literárias, músicas e ensaios que influenciaram Glauber Rocha – sem desconsiderar toda a sua formação religiosa na infância – e que parecem vir aliadas a algumas

formas cinematográficas inspiradas diretamente no cinema soviético dos anos 1920 e no cinema francês dos anos 1950 e 1960.

À luz das reflexões de Schwartz (2000, p. 31), vale considerar que os aspectos de força, profundidade e complexidade de *Terra em transe* estão dependentes do sucesso da construção de suas próprias formas fílmicas. No âmbito desse filme e de seu realizador, é importante localizar que essas formas se relacionam a outras formas que já existiam. Isso quer dizer que o filme, enquanto objeto em análise aqui, é uma forma autônoma, mas que também pode ser percebida frente a outras formas. Dessa maneira, para entender as construções formais de *Terra em transe* é importante estar atento à relação que o filme possui com outros processos formais que já estavam fixados ou que já estavam se fixando até aquele momento: um certo cinema francês e soviético, uma determinada leitura sobre o quadro sócio-histórico e artístico latino-americano e a relação de Glauber Rocha com a religião.

Todo esse caminho pelas formas perpetrado por Glauber Rocha – e, em certa medida, pelos cinemanovistas – visava fundamentalmente a constituição de novas categorias de percepção e apreciação, tanto no âmbito da cinematografia nacional quanto da abordagem social. A ideia desses artistas era utilizar um determinado tipo de cinema como ferramenta, ao passo que eles propunham a construção e inscrição de novas maneiras de perceber as condições socioculturais e artísticas. Ou seja, um engajado trabalho de conversão coletiva (Bourdieu, 2014, p. 122) por parte desses grupos de cineastas e artistas. Nessa empreitada, o cinema, enquanto arte das massas, tende a cumprir uma função e tanto, pelo seu potencial didático e pela capacidade de popularizar determinadas ideias.

Considerando as próprias condições de possibilidade daquele momento, é fundamental entender ainda que um dos caminhos tomados para tornar possível o que Pierre Bourdieu (2014) vai chamar de uma revolução simbólica é o desenho e os usos dados à ideia de autoria no cinema moderno brasileiro. Não por acaso, Glauber Rocha vai dizer que:

> Sobre o momento de revisão crítica do Cinema Novo – o Cinema Novo viverá nos anos 68-69 seus momentos decisivos. Se quatro ou cinco filmes

> são do nível de Terra em transe, teremos realmente uma revolução no movimento e o cinema terá saída (Rocha, 2004, p. 126).

Ser uma produção do nível de *Terra em transe*, nesse momento de construção/conversão de um olhar do cinema moderno brasileiro para alcançar a população do País, diz respeito a uma maneira específica de fazer filmes, por meio da qual os aspectos cinematográficos e reflexivos centrais da obra viessem responder a um cinema autoral, de ruptura, atento aos problemas nacionais e da América Latina e que, no âmbito da forma cinematográfica, fosse subversivo. Além disso, teria que ser um filme capaz de engendrar o autor a partir do uso de marcas e recursos cinematográficos que fossem autônomos e que apresentassem problemas políticos, sociais e culturais sobre o contexto brasileiro ou da América Latina.

> Quando fiz *Terra em transe* foi, sobretudo, como cineasta, quis que fosse uma ruptura a mais radical possível com esse tipo de influências, esse tipo de alienação cinematográfica que se sente na crítica e em muitos filmes. (...) *Terra em transe* foi a tentativa de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina (Rocha, 2004, p. 170).

Pelo quadro exposto, a fotografia austera se torna uma porta fundamental de entrada para as análises aqui desenvolvidas, por considerá-la como o recurso mais figurativo da proposta dessa tentativa de ruptura glauberiana. Em *Terra em transe*, a câmera se torna a força interna de cada personagem. A partir dela os personagens adquirem diferentes abordagens representativas na narrativa, pois eles sempre são explorados de vários ângulos, em distintos momentos, em vários ritmos, de modo a serem invadidos ou distanciados dos aspectos narrativos, conforme a abordagem do realizador.

A fotografia desse filme é composta por imagens grotescas que perpassam por aspectos épicos, barrocos, religiosos, violentos, esvaziados, entre outros. Glauber Rocha (2004, p. 238) vai dizer que são imagens concretas "paridas pelo poder político brasileiro", naquele momento referenciado pelo quadro do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, e pela queda de João Goulart, em 1964. Por esse ângulo, a figuração imagética desenhada pela fotografia de *Terra em transe* parece se sustentar na homologia de formas apresentadas anteriormente: de um caráter verossímil no aspecto alegórico, ou mesmo do

concreto no aspecto surreal, figurando-se em novas e autônomas formas para aquele cinema brasileiro. No entanto, no âmbito da literatura, algumas formas artísticas parecidas já estavam gestadas e inscritas em produções de escritores e ensaístas latino-americanos, como os citados anteriormente. Glauber Rocha não só apreendeu algumas formas artísticas desses escritores, como também flertou com o que seria a posição de um artista-intelectual latino-americano.

Aqui, vale um pequeno excurso para localizar como se desenha essa ideia. De antemão, importa pontuar que a assimilação cultural está na base da noção de um artista-intelectual latino-americano, bem como também está na base do Cinema Novo e do Movimento Antropofágico. Vale destacar que o Cinema Novo cumpriu bem a tarefa "modernista oswaldiana" da antropofagia cultural, mediante sua latente busca por uma identidade nacional por meio de suas formas artísticas. Dessa maneira, tomo tal ideia de um artista-intelectual latino-americano como uma categoria para pensar não somente o esforço de luta pela libertação do intelectual colonizado (Augusto, 2012), mas também para evidenciar que, no rastro deste movimento cinematográfico, inscrevem-se traços de uma noção de autoria no percurso que o intelectual-artista realiza, quando devora influências estrangeiras/locais de modo a transformá-las no próprio sujeito de sua arte. Ao realizar este movimento, o intelectual-artista, consequentemente, inscreve-se como autor. É, então, nessa posição que Glauber Rocha se colocava ou que pretendia ser colocado.

3. Poesia em *mise-en-scène*

A tensão entre ação política e texto poético se desenha como outra porta de entrada fundamental ao filme. A todo momento em que essa tensão se evidencia e mobiliza outros aspectos cinematográficos, o filme apresenta significantes diretamente referenciados nas diretrizes do Cinema Novo. O ritmo das cenas em *Terra em transe* é um aspecto que abre fendas capazes de inscrever uma singularidade artística do cineasta em questão. Nesse âmbito, não só a rispidez e a rebeldia da câmera, como também a *mise-en-scène* aliada ao texto poético são aspectos cinematográficos mobilizados capazes de inscrever uma autoria.

O poeta Paulo Martins é o personagem que sustenta o conflito entre as distintas forças de *Terra em transe*: poesia e política. É a partir da cons-

trução desse personagem que se desenha o ritmo intenso das cenas e a tentativa de Glauber Rocha de equilibrar essa tensão de forças. Na narrativa, a principal ferramenta de objetivação do personagem Paulo Martins é a poesia. É pela poesia que temos acesso ao sufocamento, aos devaneios, aos seus duelos internos, às suas contradições e ao pessimismo que toma o personagem e, consequentemente, a obra. O pessimismo parece advir da irresolução das formas, ou seja, da falta de equilíbrio que há entre poesia e política, como fica expresso nas palavras de Sara, companheira de Paulo Martins: "A política e a poesia são demais para um homem só".

Não por acaso, aparecem, logo nos minutos iniciais[32], os trechos do poeta Mauro Faustino. É uma evidente homenagem de Glauber Rocha ao poeta de sua geração. Mais uma vez, vale mencionar a retomada de autores latino-americanos pelo quais o cineasta desenha as formas de *Terra em transe*. É possível perseguir o rastro dessas influências e localizar aspectos de uma subjetivação artística objetivadas nas cenas do filme. Em particular, a noção de autoria que figura em Glauber Rocha instaura alguns discursos, na medida que rompe com outros. Ou seja, no plano da linguagem e da narrativa, o caráter de transgressão e violência simbólica que o filme inscreve parece vir a serviço da constituição de um olhar distinto sobre os problemas nacionais, utilizando-se de formas artísticas singulares para tal fim. Esse engendramento, além de promover o desarranjo interno das estruturas de percepção no âmbito da cinematografia da época, utiliza-se de um tipo específico de violência[33] que pretende instaurar uma nova ordem

32 *Vid.* nota 14.

33 Glauber Rocha se refere a uma "estética da violência", ou seja, a violência como uma possibilidade diretamente ligada à fome, amparada na ideia de que o comportamento de um faminto é a violência, o que não quer dizer que a violência de um faminto seja um primitivismo. Ele acrescenta que, de maneira imediata, é a partir da violência que o colonizador é capaz de compreender a existência do colonizado, como uma espécie de possibilidade única (Rocha, 2004, p. 66). É importante entender essas compreensões de Glauber Rocha à luz das elaborações teóricas de Frantz Fanon (1968, p. 46), quando o intelectual martinicano comenta que a violência é o estado bruto do colonialismo e que ele só é capaz de cair diante de uma violência maior. Visto isso, aos que estão sob o peso colonial, o camponês, o explorado, o faminto, resta somente a violência como ação prática para se libertarem das imposições coloniais, tendo em vista que a colonização e a descolonização são uma relação de forças, e é somente pela força que as massas colonizadas podem se libertar.

simbólica, capaz de lançar parâmetros de um tipo específico de autoria no cinema moderno nacional.

Dessa maneira, a violência presente em *Terra em transe* é uma violência simbólica que parece estar sempre iminente e intensificada pela maneira como Glauber Rocha filma, como constrói a dinâmica e os símbolos em suas cenas e como conduz a direção dos atores, ao mirar no exagero e no descomedimento dos personagens. Apesar de o filme incitar à luta armada, somente os policiais usam a arma de fogo e disparam contra Paulo Martins e, com exceção dessa cena, ao longo do filme a violência física cede espaço à simbólica. O transe da América Latina está inscrito justamente nessas formas artísticas do filme.

> É preciso aceitar a violência, enfrentar o destino num corpo a corpo. Em outro momento do filme, ele (Paulo Martins) dizia a Sara que, quando se tiver consciência clara e completa de tudo, só a violência permanecerá, ele diz isto depois do comício político; lembra-lhe que dentro da massa existe o homem, e que o homem é difícil de manipular, mais difícil que a massa. Ele, claro, não pode aceitar a violência, por ser impotente, não tem organização para isso. No momento de sua morte, ele sabe que a violência é o caminho da revolução (Rocha, 2004, p. 121).

O cineasta baiano lança mão de recursos violentos – narrativos ou técnicos – para desafiar as categorias de percepção política e estética do público. Sua proposta com *Terra em transe* já vinha no lastro de um projeto estético e político para o Brasil, tanto que esse filme é considerado o manifesto prático da Eztetyka da fome[34], ao reajustar algumas formas artísticas que "substitui o grotesco pelo épico, e o consciente decadente pelo lírico" (Rocha, 2004, p. 240). Glauber Rocha, nesse sentido, parece estar estrategicamente atento à

34 *Eztetyka da fome 65* é um manifesto estético e político proposto por Glauber Rocha ao cinema latino-americano. Em uma frente, ele identifica várias problemáticas relacionadas às condições de produção, realização e circulação de filmes nacionais; em outra, ele pontua os aspectos de um processo de colonização cultural que marcam e reduzem as produções artísticas latino-americanas. Dessa forma, Rocha propõe uma libertação formal dos parâmetros universalizadores impostos pelos países tidos como centrais naquele momento. O cineasta, então, toma de empréstimo a situação da fome relacionada à condição de subdesenvolvimento da América Latina como um sintoma alarmante e, ao mesmo tempo, como uma condição primeira e incentivadora para produzir um cinema novo diante do cinema mundial. Ele postula que "nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sento sentida, não é compreendida" (Rocha, 2004, p. 65).

ordem simbólica estabelecida, uma ordem simbólica evidente, tanto no âmbito sociopolítico quanto estético (Bourdieu, 2014, p. 123), à medida que esse filme propõe um questionamento direto a tais ordens simbólicas.

A *mise-en-scène* de *Terra em transe* também se apresenta como recurso técnico que interroga essa ordem simbólica cinematográfica estabelecida. As sequências carregam elementos que caracterizam um cinema épico, ostensivo, cheio de elementos e simbolicamente referenciado com vários significantes relacionados à sua estética da violência. As formas em *Terra em transe* não estão fechadas em si mesmas e a escrita autoral de Glauber Rocha está diretamente fundada em deixar suas formas cinematográficas abertas.

> Se fizesse um filme sobre o transe da América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo (é essa uma discussão velha e acadêmica); o filme é uma expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o quê, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radical em relação a ela, em relação à minha maneira de expressá-la (Rocha, 2004, p. 173).

Na sequência do comício de Felipe Vieira[35], já mencionada anteriormente, a *mise-en-scène* é figurada numa composição bastante complexa, diversa, rítmica e sufocante. Cabe assinalar que não é pretensão deste artigo dar conta da totalidade dessas formas, até porque elas não estão encerradas em si mesmas e estão impulsionadas em um movimento continuado de significação a partir da interpelação de seus elementos internos, tais como: corpos, espaço, expressões, gestos, duração, direção de som, voz, músicas, planos, justaposições, trilha sonora, textos, atuações, entre outros.

Nessa referida sequência, os corpos estão bastante agitados e a sobreposição sonora sufoca as falas dos personagens. Os enquadramentos oscilam de planos abertos do espaço completamente tomado por pessoas, até

35 *Vid*. nota 9.

primeiros planos de alguns dos personagens que se destacam da massa. O ritmo da cena é bastante acelerado, o que contribui para uma sobreposição intensificada de significantes relacionados ao contexto político, como as placas em branco, os discursos populistas diluídos no meio do samba, a centralização na figura populista de Felipe Vieira no meio da multidão e o atravessamento de discursos de figuras políticas e religiosas. Em outro momento dessa sequência, a câmera enquadra o poeta Paulo Martins e Sara, no meio do samba e do comício, enquanto a trilha de um violino sobrepõe todo o som diegético do samba e das pessoas, criando uma atmosfera de devaneios e angústia. Há uma evidente preocupação de Glauber Rocha em tomar significantes nacionais como o samba, populismo político, aspectos religiosos, o lirismo do poeta terceiro-mundista e inscrevê-los em sua *mise-en-scène* com forte apelo concreto/alegórico, a fim de ressaltar aspectos de sua crítica cultural, política e estética.

Já em outra sequência[36], em que Paulo Martins está dirigindo perturbado e tendo devaneios com Sara sentada ao seu lado, desenha-se um momento que marca bem a relação entre texto e imagem na *mise-en-scène* de *Terra em transe*. O texto parece conferir à cena um ritmo rápido, angustiante, de pessimismo elevado e de uma força violenta. Apesar de a câmera estar fixa, diferentemente da câmera na mão mais influente ao longo do filme, a inquietação e desespero da cena está diretamente ligada à movimentação do carro, recurso fundamental para dar suporte cênico ao texto falado por Paulo Martins que flerta com a loucura, a sanidade, o lirismo e a política. Portanto,

36 Em 6'47", interior, carro, Paulo Martins dirige de maneira afobada enquanto fala com Sara, que está no banco do passageiro. A câmera está frontal e presa no interior do veículo, enquadrando-os em primeiro plano. O poeta acusa o político Vieira de ser fraco, de se recursar a lutar, Sara pondera que ainda não é o momento, pois a luta derramaria muito sangue do povo inocente. Ele continua falando com revolta e sobre a necessidade da luta armada, acusando a burguesia de covardia, mesmo que a luta venha com a certeza da morte. Em 7'20", corta para a estrada, onde dois policiais estão posicionados em cada lado da pista acenando para que pare o carro. Paulo Martins continua declamando suas palavras poeticamente, a câmera acelerada acompanha a velocidade do carro. Em 7'25", a câmera, à frente do carro e do policial na moto que persegue o casal, acompanha a perseguição. Ouve-se, ao fundo, o som da polícia e o poeta gritando "Eu preciso cantar, eu preciso cantar!". Em 7'26", o policial na moto atira no carro. Já em 7'28", plano geral que mostra a perseguição das motos em cada lado da estrada e o carro no meio bastante acelerado e um pouco descontrolado. Já no minuto 7'32", interior do carro, câmera frontal, em primeiro plano, Paulo Martins continua declamando uma poesia com forte apelo pessimista frente ao quadro político da narrativa.

o conjunto de elementos cinematográficos – o texto delirante, a direção do carro meio desgovernada, a perseguição policial, as interpelações com Sara – desenham uma atmosfera de tensão do universo particular do personagem que está completamente referenciado no universo geral da narrativa fílmica.

4. *Flashbacks* do poeta

Terra em transe tem uma construção narrativa diretamente ligada aos *flashbacks* do personagem Paulo Martins. A montagem do filme está completamente a serviço dessa ação do poeta que, de certa forma, parecer impor um ritmo insaciado e inconstante à própria montagem. Por isso, a obra não tem uma narrativa cronológica, a todo momento as cenas se interpelam de maneira atravessada, sem necessariamente estarem submetidas a um tempo cronológico, em que uma cena segue um encadeamento direto à outra.

A montagem parece se comunicar com a voracidade da fome, a mesma fome que fundamenta a estética acelerada, rebelde, violenta e, em certa medida, subversiva. *Terra em transe* começa com uma sequência de calmaria sobre o mar de Eldorado; em seguida, abre-se para uma sequência[37] do político Felipe Vieira cheia de rupturas; depois, corta para outra sequência[38] em que Paulo Martins está no carro com Sara e, por fim, é apresentada a sequência[39] do poeta Paulo Martins vagando por uma duna com uma arma na mão e tendo alguns devaneios. A montagem atonal deste conjunto inicial de sequências não respeita um encadeamento temporal cronológico da narrativa, foi montado de forma a quebrar com essa expectativa. Ao mesmo tempo que esse recurso de montagem parece criar uma atmosfera caótica, fragmentada e difusa, também parece estar a serviço de um equilíbrio das forças tensionadas na obra pois, no seu decorrer, o filme vai fornecendo ferramentas narrativas capazes de reconstruir esses pedaços – políticos e poéticos – propositalmente quebrados e dispersos.

37 *Vid.* nota 9.

38 *Vid.* nota 20.

39 *Vid.* nota 14.

É perceptível a influência da escola soviética de montagem em *Terra em transe*, sobretudo do cineasta e teórico de cinema Sergei Eisenstein, visto que essa obra condensa vários métodos de montagem propostos pelo realizador soviético. Glauber Rocha toma contato com os filmes de Eisenstein[40] durante seus anos de formação cinematográfica em Salvador, no Clube de Cinema da Bahia, projeto encabeçado pelo crítico de cinema Walter da Silveira, um dos primeiros interlocutores de Glauber Rocha.

O cinema dialético do construtivismo soviético, pós-Revolução de 1917, vai ressoar fortemente nos filmes de Glauber Rocha. Em *Terra em transe* é notória a presença de várias técnicas de montagens eisensteinianas[41], dentre as quais se destacam a montagem rítmica, a atonal e, sobretudo, a inte-

40 Lacerda (2012, p. 49) resgata uma importante homenagem de Glauber Rocha a Walter da Silveira publicada no *Jornal da Bahia*, em 13 de novembro de 1970, na ocasião da morte de Silveira. No trecho, Rocha deixa evidente não só a importância do Clube de Cinema da Bahia e de seu mestre Walter da Silveira, como também de Sergei Eisenstein, para sua formação cinematográfica, ao relatar um evento ocorrido com ele e seu colega Fernando da Rocha Peres, quando foram expulsos por Walter da Silveira da sessão de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, por conversarem e depreciarem o filme durante a exibição. Ao fim do texto, Rocha destaca que Silveira o ensinou a respeitar o cineasta soviético.

41 Partindo das contribuições do teórico e cineasta soviético Lev Kuleshov (Eisenstein, 2002, p. 79) sobre a recepção inconsciente do filme para o espectador e seus estudos sobre a atração entre os planos, a teoria cinematográfica de Sergei Eisenstein (2002, p. 79) vai propor cinco métodos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Para pensar a montagem dialeticamente é preciso entender, de antemão, sobre o Efeito Kuleshov, por meio do qual o movimento relacional entre os planos é capaz de gerar/sugerir uma ideia, um novo conceito ou um novo sentido. Visto isso, cada uma das técnicas de montagem de Sergei Eisenstein insere um elemento que a anterior não tinha. Por exemplo: a primeira delas, a montagem métrica, considera somente o tempo de duração de determinada imagem; na montagem rítmica, o conteúdo da imagem passa a ter relevância juntamente ao tempo de duração dela; já a montagem tonal, por sua vez, insere um tom (formal ou conteudístico) à sequência de imagens que seja capaz de conduzir uma certa ideia, sensação, percepção ao conjunto desses elementos; por outro lado, a montagem atonal, no caminho inverso da tonal, utiliza-se de fragmentos e de tons distintos que parecem estar dispersos e sem nenhuma relação lógica entre eles, a fim de propor um efeito maior a partir do encadeamento dessas imagens; por fim, a montagem intelectual é o método absoluto da montagem eisensteiniana, onde todas os outros métodos de montagem podem se combinar para que a justaposição entre os planos expresse ideias, conceitos e/ou pensamento. Esse breve excurso foi necessário para localizar onde a montagem de Terra em transe se ancora, visto que, para a dinâmica dialética do cinema soviético, a relação de contraste entre uma imagem/plano/sequência com outra deve ser capaz de produzir uma síntese/um salto qualitativo, ou seja, produzir uma nova ideia, um novo pensamento, uma nova compreensão, tal como a dialética hegeliana. Essa é a base da didática das imagens para Eisenstein e para o cinema construtivista soviético, e que inspirou a poética política de Glauber Rocha.

lectual. Em *Terra em transe*, a montagem é como uma dinâmica de conceitos capaz de propor ideias, compreensões e teses para pensar a realidade sociopolítica do Brasil, da América Latina e, sobretudo, do Terceiro Mundo.

Há ainda uma coerente cumplicidade na relação entre câmera e montagem, visto que uma alimenta a outra. O ritmo imposto pela câmera severa, às vezes compassado e descompassado, parece fornecer condições para um encadeamento de montagem que serve ao propósito estético da obra e, por esta relação, torna-se capaz de construir o filme enquanto *flashbacks* perturbantes que antecedem o momento da morte de Paulo Martins na narrativa. A cena[42] do poeta tendo devaneios com a arma na mão, apresentada logo no começo do filme, também é o começo da sequência final de *Terra em transe*. Nesse âmbito, Rocha (2004, p. 241) não procura propor uma síntese do filme, mas jogar uma tese enquanto uma proposta aberta ao espectador. É visível que essa tese está diretamente relacionada às facetas políticas que o filme abre e expõe. Dessa mesma forma, a montagem parece fornecer elementos alinhados à proposta fílmica de pensar os meandros das diversas formas de se fazer política.

É visível, portanto, uma correlação entre forma cinematográfica e conteúdo narrativo, pois a montagem está consonante com o universo político na trama. A escolha da sequência dos devaneios de Paulo Martins como eixo norteador do filme fornece uma desordem estética estratégica à montagem que é capaz de intensificar o impacto da obra, pois o que interessa ao diretor não é ação continuada em si mesma, mas o seu caráter simbólico (Rocha, 2004, p. 125). Por tal motivo, a obra está fundamentalmente entrecortada por uma montagem ágil, composta por ações curtas e interrompidas por cortes bruscos, sempre sugerindo o que não foi apresentado por completo, seja de maneira denotativa ou alegórica.

A partir desse quadro relacionado à montagem, é possível pensar que o caráter recortado do filme gera, como consequência, um retorno das sequências, na medida em que elas dificilmente estão finalizadas logo que são apresentadas. Tais sequências, em um momento ou outro do filme, retornam. A montagem de *Terra em transe* se dá por repetições. Essa característica,

42 *Vid.* nota 14.

portanto, é fundamental para inscrever aspectos de uma autoria de Glauber Rocha. É a partir da forma e se utilizando dela que é possível inscrever traços de autoria nesse filme.

A montagem, assim, é um recurso técnico cinematográfico precioso na construção de uma função-autor[43] que Glauber Rocha exerce neste filme e no âmbito do que ele pretendeu inscrever como parâmetro[44] para o Cinema Novo. O traço específico de uma autoria desse realizador só é capaz de se inscrever no filme, ou mesmo no cinema nacional, à medida que esse traço de autoria esteja repetido de forma estratégica dentro do próprio filme. Dessa maneira, parece que a escolha de uma montagem cheia de rupturas e retomadas vem no lastro dessa função[45].

Por outro lado, a proposta de Glauber Rocha é bastante direcionada em tratar este filme enquanto um manifesto prático da Estétyka da fome. Manifesto este que lança diretrizes para uma libertação das formas cinematográficas, políticas, poéticas às quais, nas palavras de Rocha, o mundo subdesenvolvido está submetido. A montagem intelectual de *Terra em transe*, então, seria o local onde tal tese se inscreve, visto que há um nexo – formal e conteudístico – entre essa tese e a forma como Rocha monta as imagens.

43 Função-autor é uma ideia tomada de empréstimo de Michel Foucault (1969, p. 14) para pensar o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade, quando o nome do autor é utilizado para estabelecer e caracterizar certo discurso de classificação, reagrupamento, delimitação, exclusão e oposição a outros discursos. Nesse âmbito, vale pensar como Glauber Rocha pode ter sido constituidor de um fundante e específico discurso de autoria que se relaciona às características de um artista-intelectual latino-americano. A título de provocação, cabe pensar que produções artísticas no cinema se reagruparam em torno desse eixo discursivo no qual Glauber Rocha foi um dos catalizadores e, em consequência disso, também cabe pensar outras produções que não conseguiram se reagrupar ao redor desse núcleo e que foram excluídas ou postas à margem desse regime de autoria do cinema moderno brasileiro.

44 O parâmetro aqui seria a noção de autoria engendrada na figura de um artista-intelectual latino-americano que foi tratada anteriormente.

45 Eduardo Escorel é o montador de *Terra em transe*, bem como de outros filmes posteriores de Glauber Rocha. Escorel, inclusive, é uma figura muito atuante ao longo do cinema nacional até hoje, tendo montado vários filmes de realizadores ligados ao movimento do Cinema Novo brasileiro, como: Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, entre outros. Caberia até mesmo abrir uma discussão sobre o caráter de autoria presente nas montagens de Eduardo Escorel, mas isso é caminho para outro momento. Por ora, importa destacar os traços distintivos de sua primeira parceria fílmica com Glauber Rocha na montagem em *Terra em transe*.

Pensando por dentro desse nexo lógico, é possível tratar a montagem de *Terra em transe* como uma metonímia da proposta estético-política de Glauber Rocha que é o manifesto *Eztétyka da fome*. Isso quer dizer que, no âmbito da cinematografia, a montagem é o espaço cinematográfico onde a retórica desse manifesto passa a estar inscrita e localizada, tendo em vista que há uma contiguidade simbólica entre o que Glauber Rocha escreve em *Eztétyka da fome* e a maneira como a montagem de *Terra em transe* foi concebida.

Nesse sentido, cabe pensar essa metonímia por duas vias compreensivas[46]. De um lado, a fome como resultado de processos coloniais e, de outro, a fome como um recurso estético fundado na própria limitação técnico-cinematográfica que realizadores terceiro-mundistas estavam sujeitados. A montagem de *Terra em transe* se dá por repetições e cortes bruscos, tal como a dinâmica da fome nos países subdesenvolvidos. A fome sempre foi uma constante em países latino-americanos, bem como em outros países que estão ou estiveram sob algum domínio colonial ou imperialista[47]. Dito

46 Nenhuma dessas vias compreensivas está alinhada com aquela comentada por Gilles Deleuze (2018) ao ler Roman Jakobson e Jean Mitry em que, salvaguardando algumas diferenças, estes dois últimos autores trabalhavam na chave que o cinema seria propriamente metonímico, por proceder por justaposição e contiguidade. Dessa forma, o cinema não procederia por metáfora, mas, sim, "por uma expressão metafórica que esteja fundada na metonímia" (pp. 232-233). Não me alongarei nessa discussão, pois o que importa destacar aqui é que este trabalho não se serve dessas compreensões sobre metonímia, visto que elas estão voltadas somente às relações de contiguidade que há entre elementos internos à obra. Desta feita, a leitura metonímica proposta aqui vai compreender a montagem (elemento interno próprio ao filme) em uma relação de contiguidade com um elemento externo ao filme (o manifesto da *Eztétyka da fome*).

47 Rezende (2003), à luz das contribuições de Josué de Castro, vai ressaltar que, para indagar sobre a fome no mundo moderno, é preciso indagar sobre a atuação colonialista e imperialista de países do hemisfério norte sobre países latino-americanos, asiáticos e africanos. Ao compreender a fome como um fenômeno social, é preciso, sobretudo, dar atenção aos elementos históricos frutos de processos coloniais: "O fato de que uma área de tão grandes possibilidades naturais seja ocupada por nações economicamente secundárias não é consequência direta nem de inferioridades raciais nem de ações dissolventes do meio. Não é mal de raça nem de clima. E mal de fome. A fome tem sido, através dos tempos, a peia que entrava sempre o progresso latino-americano. (...) E a fome vem de longe. Desde os primórdios da descoberta destas terras, decorrendo do seu passado, da história de sua colonização e exploração econômica mal conduzidas" (Castro *apud* Rezende, 2003, p. 232). Frantz Fanon (1968) também vai destacar sobre a constante da fome nas massas colonizadas dos países subdesenvolvidos, onde "a frente da fome e do obscurantismo, a frente da miséria e da consciência embrionária devem estar ali presentes no espírito e nos músculos dos homens e mulheres" (p. 166).

de outra maneira, a fome das massas colonizadas não acaba – mesmo que saciada uma vez –, sua tendência é sempre retornar, como se ela operasse num ciclo perene de interrupções e retomadas. Nesse âmbito, na história do colonizado não lhe é permitido romper definitivamente com a fome, pois ela é leal à imposição colonial.

Uma outra via compreensiva a essa relação metonímica está na percepção da fome como um recurso estético no filme decorrente da própria limitação técnica do cinema de países do Terceiro Mundo. Essa limitação técnica se apresenta no filme por uma montagem impetuosa, visceral, experimental, permeada por um ritmo agonizante e desesperado, a fim de destacar uma certa marginalidade deste tipo de cinema, em que a violência da montagem pode ser lida como a própria expressão cultural da fome (Rocha, 1965).

5. Uma revolução simbólica em *Terra em transe*

Ao tomar *Terra em transe* para refletir sobre uma noção de autoria em Glauber Rocha e no Cinema Novo, foi preciso, antes, localizar e acessar algumas categorias de percepção e apreciação que ditaram determinadas diretrizes para a constituição de um tipo de cinema de autor no Brasil e que estão presentes no filme e no Cinema Novo.

A partir disso, é perceptível o esforço de Glauber Rocha em promover uma revolução simbólica a partir da construção/conversão coletiva de um olhar partir de um novo cinema moderno e brasileiro. A mobilização de alguns recursos fílmicos já mencionados anteriormente – câmera, texto/poesia, roteiro, locações, fotografia, atuação, trilha sonora, montagem, entre outros – propunham um novo quadro analítico ao cinema nacional, ao reconstruir algumas formas cinematográficas que se destinavam a gerar um processo de estranhamento e desbanalização do olhar da massa, frente ao quadro narrativo apresentado na obra. Não à toa, Glauber Rocha, assim como Sergei Eisenstein, dá muita importância ao corte, ao jogo de oposições, à ruptura das imagens para que o filme seja capaz de gerar desconforto e choque por meio de seus planos cinematográficos. Aspecto importante que desenha bem as escolhas do realizador, bem como define a fronteira entre as imagens, de modo a gerar algum desconforto/choque no espectador, ao contrário do que

o cinema tradicionalmente fazia com cortes quase imperceptíveis para dar uma continuidade naturalista ao encadeamento de imagens.

Nesse âmbito, a reconstrução de uma nova ordem simbólica, desenhada pelas diretrizes do manifesto da *Eztétyka da fome* em *Terra em transe*, convergia no seguinte enunciado geral: limpar os exotismos das formas artísticas que tenham como referente o olhar europeu colonizador. Além desse aspecto, ajustava-se também uma investida contra dissonâncias e ruídos que minavam a relação entre arte e política no Brasil que, na visão do cineasta baiano, compunham um quadro geral das artes do Brasil daquele momento. Esse último aspecto foi substancial para entender os parâmetros que delinearam um tipo de autoria cinematográfica.

A política dos autores para um segmento desse novo cinema brasileiro, além de reconhecer a importância da composição artesanal e de inovações técnicas na linguagem, deveria também promover formas de autoria pela própria capacidade do cineasta de desenhar uma ética em sua estética e aspectos políticos em sua *mise-en-scène* (Rocha, 2003, p. 36).

O que se admite então como condição fundamental nesses trabalhos fílmicos é saber tomar uma crítica de arte empenhada em articular o problema social e o problema de estilo. Tais característica vêm no caudal da tradição herdada do modernismo brasileiro dos anos 1920, que torna fundamental a composição de uma forma nova, a cristalização de um novo olhar e a consciência da particularidade local e seus desafios como caminho de inserção num debate universal (Rocha, 2003, p. 19). Diretrizes por meio das quais os realizadores de cinema deveriam erguer suas formas fílmicas.

É crucial pensar ainda que a autoria do Cinema Novo está alicerçada em uma dimensão revolucionária de seu compromisso com a arte. Não obstante, a triangulação entre a técnica fílmica, a *Eztétyka da fome* e uma ética amparada nas condições sócio-históricas latino-americanas fazem parte do projeto de reconstrução das estruturas simbólicas do que viria a se constituir como o Cinema Novo. Projeto no qual *Terra em transe* se materializa enquanto expressão cinematográfica incontornável daquele momento e que, ainda hoje, parece reverberar como uma matriz que fornece diretrizes de autoria ao cinema brasileiro contemporâneo.

Referências

Astruc, Alexandre (1948). *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra stylo*. Recuperado em 12 de julho de 2021, de https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm.

Augusto, I. R. (2012). Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural e a condição do artista e intelectual latino-americano. *Dimensões*, 29, 189-207.

Bourdieu, P. (2014). *Manet: uma revolução simbólica*. São Paulo: Novos Estudos.

Bazin, A. (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers du cinéma*, n.º 70.

Carvalho, J. D. (2015). Notas sobre performance e recepção de Jean-Luc Godard no Brasil na visão de Glauber Rocha. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, *4*(1), 381-396.

Costa, A. (1989). *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo.

Deleuze, G. (2018). *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34.

Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Elias, N. (1995). *O Processo Civilizador, volume I*. Rio de Janeiro: Zahar.

Fanon, F. (1961). *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Farias, E. (2015). Pensando o Brasil em filmes. *Anais do XIX Seminário Interno de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento – ICS/UnB*, Brasília.

Foucault, M. (1969). O que é um autor? *Bulletin de la Societé Française de Philosophic*, 63.º ano, n.º 3, 73-104.

Lacerda, G. B. M. (2012). *Der Leone Have Sept Cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA, Brasil.

Nascimento, E. (2011). *Derrida e a literatura*. Niterói: Eduff.

Oliveira Jr., L. C. (2013). *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas. São Paulo: Papirus.

Rezende, M. J. (2003). Colonialismo, subdesenvolvimento e fome em Josué de Castro. *Cadernos de Estudos Sociais*,*19*(2), 227-246.

Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.

Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.

Schwartz, R. (2000). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34.

Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, n.º 31.

Xavier, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

Audiovisual

Rocha, G. (Dir.) (1967). *Terra em transe*. [Filme].

Janela Indiscreta (2018). *Cinema: Eis a Questão – Terra em Transe*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HtOQR1jSSek&t=220s

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR001995109

LOS VESTIGIOS DE LA DICTADURA EN EL CINE BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO: *MARIGHELLA* (2021) Y *MEU TIO JOSÉ* (2021)

Os vestígios da Ditadura no cinema brasileiro contemporâneo: Marighella *(2021) e* Meu Tio José *(2021)*

The vestiges of the dictatorship in contemporary brazilian cinema: *Marighella* (2021) and *Meu Tio José* (2021)

Darwin Ariel Amador Valdez
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Brasil)

Resumen: A través de la Sociocrítica del cine, la narratología fílmica y de la Teoría de las Metáforas Conceptuales, analizaremos la representación de la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985) en el cine contemporáneo de Brasil. Para tal objetivo, se estudiarán las películas *Marighella*

(Wagner Moura, 2021), que trata sobre el guerrillero Carlos Marighella, uno de los fundadores de la Ação Libertadora Nacional, agrupación a la cual también pertenecía José Sebastião Rio de Moura, protagonista de la otra película, *Meu Tio José* (Ducca Rios, 2021), que trata sobre el sobrino intentando entender a su tío José y los motivos de sus acciones. Con estas películas pretendemos comprender las representaciones de estas dos figuras importantes de la resistencia civil contra la dictadura.

Palabras clave: Sociocrítica del cine; cine contemporáneo brasileño; cine de dictadura brasileña; dictadura brasileña; metáforas conceptuales.

Resumo: Através da Sociocrítica do cinema, da narratologia cinematográfica e da Teoria das Metáforas Conceituais, analisaremos a representação da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) no cinema brasileiro contemporâneo. Para tanto, serão estudados os filmes *Marighella* (Wagner Moura, 2021), que trata do guerrilheiro Carlos Marighella, um dos fundadores da Ação Libertadora Nacional, grupo ao qual pertence José Sebastião Rio de Moura, protagonista do outro filme, *Meu Tio José* (Ducca Rios, 2021), que trata do sobrinho tentando entender seu tio José e os motivos de seus atos. Com estes filmes pretendemos compreender as representações destas duas importantes figuras da resistência civil contra a ditadura.

Palavras-chave: Sociocrítica do cinema; cinema contemporâneo brasileiro; cinema da ditadura brasileira; Ditadura brasileira; metáforas conceituais.

Abstract: Through the Sociocriticism of cinema, film narratology and the Theory of Conceptual Metaphors, we will analyze the representation of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) in contemporary Brazilian cinema. For this objective, the films *Marighella* (Wagner Moura, 2021) will be studied, which is about the guerrilla Carlos Marighella, one of the founders of the Ação Libertadora Nacional, a group to which José Sebastião Rio de Moura, protagonist of the other film, *Meu Tio José* (Ducca Rios, 2021), which is about the nephew trying to understand his uncle José and the reasons for his actions. With these films we aim to understand the representations of these two important figures of the civil resistance against the dictatorship.

Keywords: Sociocriticism of cinema; Brazilian contemporary cinema; Brazilian dictatorship cinema; Brazilian dictatorship; conceptual metaphors.

1. Introducción

El final del Siglo XX fue para Latinoamérica una época de dictaduras militares. Argentina (1976-1983), El Salvador (1980-1992), Panamá (1968-1981); y así, muchos otros. Brasil no fue la excepción a esta constante. «La Sexta República» fue el nombre dado a la dictadura que se dio en Brasil de 1964 a 1985, una de las dictaduras más largas de la región; y uno de los momentos más críticos contra la democracia en dicho país. Este régimen autoritario, sin embargo, tuvo su resistencia civil. La Acción Libertadora Nacional fue una organización armada que acuñó radicales acciones como secuestros o asaltos a bancos, que los popularizaría como una de las principales organizaciones contra la dictadura militar. Después de ser baleado en 1964 y llevado preso, Carlos Marighella, junto a Carlos Câmara Ferreira formaría la «Dissidência de São Paulo», una agrupación que sería las bases de la Alianza Libertadora Nacional, que sería oficialmente fundada después de la conferencia de la Organización Latinoamericana de la Solidaridad (OLAS), organización fundada por Salvador Allende en Cuba, integrada por diversos movimientos revolucionarios de América Latina. A esta misma organización pertenecería José de Moura —el protagonista de *Meu Tio José*—, miembro de uno de sus grupos, llamado «Dissidência da Guanabara», quienes secuestrarían al embajador estadounidense Charles Burke Elbrick en 1969.

El cine es, como cualquier arte, un discurso; y, como discurso, siempre intenta persuadir, transmitirnos un mensaje (Cunha, 2021, p. 4). El cine es, tal vez, uno de los artes que más ha maximizado su consumo en los últimos tiempos, haciendo que, social y culturalmente se vuelva tan importante. Es que, el arte en general es un espacio de debate y de experiencia, donde los consumidores son capaces de comprender la situación que el arte le representa, siendo incluso más efectivo —al menos en términos de experimentación humana— que otros discursos:

> El cine, el teatro o la novela favorecen una particular comprensión de las decisiones morales y sus entornos, una circunstancia que no se da en las discusiones morales abstractas, idealizadas en sus condiciones y carentes de implicaciones en la vida de nadie, como las que se producen en una clase de bachillerato a cuenta de la guerra, el aborto o la tortura (Ovejero, 2014, p. 168).

La experiencia estética, afirma Ovejero, puede ayudarnos a mejorar nuestra capacidad de juicio moral, emocional, o psicológico (2014, p. 169); a esto podemos agregarle que, más que una mejora a dichos juicios, es más fácil empatizar con los personajes que se nos presentan en una obra, diferente a si fuese un texto de otra índole, como ser histórico, estadístico o sociológico. Con esto en mente surge la presente investigación.

A través de la teoría de las metáforas conceptuales se analizarán las obras fílmicas de *Marighella* y *Meu Tio José*, tomando como punto de partida las articulaciones espaciales y temporales propuestas por Burch y también abordando las películas desde la narratología fílmica. Así, este estudio sociocrítico del cine tiene como objetivo comprender las representaciones humanas, focalizadas desde la visión de los niños, Carlinhos y Adonías, de los guerrilleros Carlos Marighella y José de Moura, esto desde la metáfora conceptual de la cinta de audio en la película Mariguella, y la metáfora conceptual del ensayo escolar en *Meu Tio José*. Los objetivos de este estudio son: Identificar las metáforas conceptuales con las que se presenta la ausencia de los guerrilleros Carlos Marighella y José Moura en la vida de sus seres queridos; comprender esa otra visión de la dictadura a través de la focalización de los dos infantes, Carlinhos y Adonías; y, analizar el genotexto de la ausencia del ser querido en ambas obras fílmicas.

2. Sociocrítica del cine

La sociocrítica es una incitación a la complejidad (Cros, 2017, p. 31). Para la sociocrítica, esta complejidad surge de los procesos dialécticos, dinámicos y diversos de la historia; y el objetivo de ésta es comprender esa relación fluida que va del texto a la sociedad y de la sociedad al texto. La sociocrítica estudia los productos culturales (cine, música, teatro, publicidad, etc.) apoyada de diversas áreas de conocimiento, con la intención de interpretar los textos desde su riqueza social y no sólo apenas desde sus elementos estructurales (Cros, 2017). Según Cros (2017) son tres los elementos a estudiar por la sociocrítica: la historia de las ideas, la historia de los eventos, y la historia social en las representaciones de las creaciones culturales.

En términos generales, el análisis sociocrítico es semiótico y estructural ya que parte del texto y es éste que orienta el análisis. Así, para la sociocrítica,

cuando el autor codifica la realidad, hace que el contexto, lo exterior, se haga parte del texto, de la obra. Éste es el motivo por el cual el texto, en este caso, el texto fílmico, nos permite comprender la realidad, pero subjetivizada, pues ha sido filtrada por el autor, o sea, el director de cine. Para Konder (2013, p. 29), el conocimiento artístico y el conocimiento científico tienen el mismo objetivo: comprender la realidad, pero que transmiten el aprendizaje de esa realidad objetiva de formas diferentes. En otras palabras, el cine nos presenta una realidad que ha sido moldeada con el objetivo de, como cualquier otro discurso, transmitir un mensaje.

Para llegar a ese mensaje, la sociocrítica estudia la estructura interna de la obra, sus sistemas de significación, el interdiscurso dentro de la obra y lo relaciona con lo social, para Cros (2017, p. 31) la sociocrítica entiende que la naturaleza social de la obra debe ser investigada dentro del texto y no afuera de él. Podríamos afirmar, por lo tanto, que la sociocrítica es un punto medio entre los abordajes internos y externos de la interpretación de un discurso. Todo texto se teje en dos ejes, el interdiscurso, que está constituido por las estructuras mentales e ideológicas de sujetos transindividuales, y el intertexto, es decir, el material lingüístico cuya finalidad es dar forma al significado (Cros, 2017, p. 32). En obras fílmicas encontraremos diversos sujetos transindividuales, o sea, sujetos que por pertenecer a una comunidad (familia, profesión, nacionalidad, etc.), nos ofrecen sus formas de ver el mundo, sus particulares características sociales e históricas a través de sus discursos. Marighella y José pertenecen, en este sentido, al mismo sujeto transindividual: guerrilleros; pero que dentro de la película se nos permitirá ver la representación de la cosmovisión que estos sujetos tenían, más allá de lo apenas político o social, sino sus razones internas, sus convicciones, e, incluso, la unión con sus seres queridos.

Es a través de este interdiscurso que podemos identificar el genotexto. El genotexto son aquellas repeticiones que se dan a lo largo de la obra, es el mensaje el que se transmite, sin embargo, de forma abstracta: el genotexto no está presente en el texto de forma presente, sino que lo identificamos a través de los fenotextos (Cros, 2017, p. 32). En este sentido, el genotexto se estructura en los diferentes fenotextos de una misma obra (Cros, 1988, p. 77). Los fenotextos se presentan en diferentes niveles de la obra: la narrativa, los personajes, los símbolos, los escenarios: en el lenguaje fílmico. En el cine, el fenotexto debe buscarse en lo no verbal (imágenes, cambios

de color, la música, incluso en los efectos sonoros) y lo verbal (los diálogos, los textos escritos, presentados en todas sus manifestaciones).

3. El lenguaje fílmico

Formalmente hablando, una película es una sucesión de fragmentos que fueron extraídos de una continuidad espacio-temporal (Burch, 1981). Estos fragmentos espaciales son extraídos e insertados en el proceso de filmación en una continuidad temporal cuya dirección vendrá determinada por el montaje de la película. En este sentido, una película es un texto en el que convergen dos naturalezas: una espacial y otra temporal. En este juego de espacio y tiempo, Burch (1981, pp. 5-10) distingue cinco tipos de articulaciones en continuidad temporal.

Como puede verse, Burch le da vital importancia a esta estructura espacio-temporal del cine, y su teoría desarrolla este principio, la relación entre articulación espacial y articulación temporal.

Para Burch, el cine encontraría su autonomía como arte al abrazar este sistema espacio-temporal que consideraba único en el cine. Afirma que sólo en el cine existe la capacidad de manipular el espacio y el tiempo, porque para el cine lo único que importa es lo que sucede en el espacio de la pantalla, y dentro de ella hay una variedad infinita de espacios reales posibles, y es precisamente esa desorientación del espectador una de las herramientas más importantes del creador de cine (Burch, 1981, p. 10).

Incluso la narratología cinematográfica, para Burch (1981, p. 12) debe ocurrir a través de los elementos esenciales del cine, que para él son las articulaciones espaciales y temporales. Es en este sentido que habla de la semántica y sintaxis del cine: la secuencia entre una escena y otra sería sintaxis fílmica, y el contenido que relaciona dos escenas sería semántica fílmica; y es esta interferencia mutua la que permite la comunicación, es decir, la transmisión de un mensaje o, como diría Lukács, la *experiencia estética* fílmica.

4. Teoría de la metáfora conceptual

Para la Teoría de la Metáfora Conceptual (TMF), los humanos sólo son capaces de entender fenómenos abstractos y complejos a través de la metaforización, pasándolos a términos concretos, a fenómenos más básicos (Forceville & Paling, 2021). Entendiendo como concretización la perceptibilidad a través de órganos sensitivos o experimentable a través de interacciones corporales con el entorno. La metáfora, entonces, es un mecanismo para entender y experimentar una cosa en términos de otra (Lakoff & Johnson, 1980). En este caso, la cinta de audio en *Marighella* y el ensayo escolar en *Meu Tio José*, son las dos metáforas conceptuales que utiliza la narración fílmica para experimentar y entender aquel fenómeno abstracto y complejo: la muerte de Marighella y de José; y cómo el hijo y el sobrino intentan entender los motivos de la muerte del ser querido. Para Forceville y Paling (2021, p. 101), la acción de metaforizar no es un proceso verbal, sino conceptual.

Siguiendo la fórmula de «A es B» de la TMF propuesta por los autores, A sería en este caso el fenómeno complejo y abstracto de un familiar muerto por la dictadura (con sus connotaciones éticas, políticas, y, especialmente, humanas) y B sería su «concretización» en la cinta de audio que Marighella grabó para su hijo Carlinhos, y en el ensayo libre que Adonias tiene que escribir para una asignatura escolar. Así, para este estudio, nos enfocaremos en dos metáforas conceptuales: la metáfora conceptual de la cinta de audio y la metáfora conceptual del ensayo libre. Relacionando teorías, la «concretización» de la metáfora en el lenguaje fílmico sería el fenotexto, y la metáfora sería el genotexto. Las metáforas conceptuales son herramientas para estructurar, reestructurar y crear realidad (Kövecses, 2017, p. 13).

Como ya hemos hablado en la TMC, hay una idea, una abstracción, que se materializa en algo concreto. Para Kövecses (2017) está el «dominio fuente» (*source domain*) y el «dominio resultado» (*target domain*); donde el dominio de origen es abstracto, y el de destino es lo concreto. La cinta de audio es el domino fuente y la ausencia del padre es el dominio resultado. Esta misma fórmula es aplicable al ensayo escolar: el ensayo escolar es el dominio fuente y la ausencia del tío es el dominio resultado.

5. La metáfora conceptual de la cinta de audio

A modo de contextualización de todo lo ocurrido en la dictadura cívico-militar brasileña, la película inicia con un breve resumen de eventos y situaciones importantes de tal época.

La resistencia, explica esta introducción textual, se integró por granjeros, líderes religiosos, artistas, intelectuales, paramilitares y, en su mayoría, estudiantes. Pero esta contextualización no es sólo a través de lenguaje escrito, sino también visual: cada texto es acompañado por secuencias de imágenes en las que podemos apreciar camiones repletos de militares en las calles, soldados atrás de civiles, estudiantes lanzando piedras contra el cuerpo armado del Estado, un joven siendo golpeado por los militares, un joven desmayado siendo llevado por una ambulancia. Al final de este breve resumen se dice: esta película es sobre uno de esos jóvenes y uno de sus más grandes líderes, las imágenes terminan, y el nombre de Carlos Marighella resalta en color rojo sobre un fondo negro; y luego una corta biografía de él.

La película inicia su acción en São Paulo, agosto de 1964, con Marighella junto a sus compañeros asaltando un tren para hurtar armas de los militares. Y después de esta escena, una más calma, una escena que transgrede la violencia de la escena anterior: Marighella y Carlinhos en la playa de Rio de Janeiro, cuatro años antes de los acontecimientos de São Paulo. La voz de Marighella probando la grabadora, mientras Carlinhos flota en el agua del mar. «Hijo, espero que esto llegue hasta usted» (Moura, 2021), se escucha la voz de Marighella:

> Quando eu fecho os olhos, vejo você no mar; e me sinto livre, Carlinho. Naquele dia, nós dois decidimos que não seriam aqueles canalhas que impediriam a um pai e um filho ir à praia. Você cresceu sem mim, eu quero tentar te explicar porque; e começo te dizendo isto: naquela praia, o seu pai foi um homem livre, enquanto ensinava a um menininho que tinha medo do mar a como flutuar (Moura, 2021, 00:07:48).

Esta es la primera intervención de la cinta de audio, que se sigue con la conversación de Marighella y Carlinho, diciéndole que debe ir a vivir con su mamá en Bahía. Ahí, en la playa, Marighella le promete a su hijo volverse a ver antes de él cumplir quince años. Después del día en la playa, vemos

a Marighella y a Carlinhos viendo pasar tanques y un pelotón de soldados frente a ellos, en la secuencia de esta misma escena, Marighella es seguido por varios oficiales disfrazados de civiles a una sala de cine donde recibe un disparo, y es llevado a la fuerza a la calle, donde Carlinhos ve a su papá cómo es preso por los militares.

Marighella en poder de los militares, es preso clandestinamente y severamente torturado. Para Beatriz Sarlo, las narrativas que germinan de eventos políticos violentos, como las épocas dictatoriales en América Latina, en este caso, Brasil, surgen como una intención de unir lazos emocionales y colectivos que dicha violencia rasgó.

Si bien Sarlo se especializa en Literatura Testimonial, dicha afirmación puede abarcar también a estas dos obras fílmicas del presente estudio. Más allá de la heroización de la «figura del guerrillero» con la que autores como Gutfreind y Stigger (2013) y Guilherme Cunha (2021) fundamentan su estudio, hay un factor más profundo en narrativas que abordan la violencia institucionalizada: la humanización del guerrillero/mártir.

La focalización en la relación de los niños (Carlos, hijo de Mariguella; y Adonías, sobrino de José) es un recurso esencial para esa otra visión del guerrillero. En ambas películas se inicia con una evocación sentimental, desde los guerrilleros, hacia sus seres queridos. Para Jacques Rancière (2006) hemos de diferenciar en el arte el régimen de la representación y el régimen estético. Entiende como régimen de la representación como una imposición externa en la que predomina la representación En cambio, régimen estético, rechaza la idea de lo externo, y busca la identidad de los contrarios, en el régimen estético, se identifica lo pasivo y lo no pasivo, lo intencional y lo no intencional.

Al terminar la escena de tortura, una imagen nos explica que han pasado cuatro años (es decir, estamos en 1964), y vemos a Marighella discutiendo con otros dos compañeros suyos, y se le informa que será expulsado del partido comunista (Moura, 2021, 00:20:30). Después de su expulsión, vemos una escena en la que Marighella está lavando platos junto a su esposa Carla, y ésta le pregunta por Carlinhos. El hijo de Marighella es el focalizador dentro de la película que nos permite vislumbrar las razones por las que Marighella lucha contra la dictadura.

La cinta de audio viene a reafirmar este fenotexto. Viendo una fotografía de Carlinhos, en una habitación donde se refugia, Marighella retoma la grabación. En esta segunda aparición de la cinta de audio, esta focalización especial, o bien, metáfora conceptual, Marighella se confiesa con su hijo: «Si no nos vemos hace cuatro años, hay dos razones, la primera, cuanto más lejos esté de ti, más seguro estarás; la segunda, no estar contigo era luchar por un mundo mejor para ti» (Moura, 2021, 00:30:30). Acá Marighella no es apenas un guerrillero, no está en su papel de fundador de la Acción Libertadora Nacional, sino que es un papá explicándole sus razones a su hijo.

Esta dualidad será una constante en la película, permitiéndonos ver la complejidad de Marighella: en una escena lo vemos recordando los días con su hijo, hablándole a través de la grabadora, y en la escena siguiente, cometiendo robo a mano armada en un banco lleno de civiles (Moura, 2021, 00:39:45). O sea, a través de la metáfora de la cinta de audio, la obra nos presenta un discurso plural, donde todas las facetas de Marighella pueden ser apreciadas. A este discurso heterogéneo, Lúcia Nagib (2011, p. 125) llama "realism of the medium" (realismo del medio), para Nagib, realismo no es sinónimo de mimetismo, y entiende como realismo del medio ese rescate de lo ético en lo real, es decir, la capacidad de (re)presentar lo real y criticarlo en base a él.

6. La metáfora conceptual del ensayo escolar

La película inicia con Adonias en clases, dibujando un partido de fútbol; y mientras Adonias va narrando minuto a minuto lo que acontece en el partido imaginario, vemos a Tío José bajarse del autobús, caminar por la calle hasta llegar a una farmacia, un hombre se baja de una moto mientras el conductor lo espera sin apagar la motocicleta. Acá surge la primera de las muchas dualidades de la película: mientras el desconocido va levantando su arma, se va alternando esta imagen con la imagen de Adonias subiendo su lápiz grafito, José Sebastián se da vuelta al escuchar su nombre, y recibe diversos disparos.

La película está dividida en varios capítulos; de los cuales la voz narradora es la de Adonias. Por la forma en cómo va narrándose la película (introduciendo a cada uno de los miembros de la familia, incluso enfocándose en la imagen familiar que está en la pared de la sala) podemos afirmar que la película es el mismo ensayo escolar.

Después de que el papá le regala a Adonias una camisa roja, él comienza a imaginarse las consecuencias que ese color de camisa tendrá para él, recordando que el Tío José era mal visto por las camisas que usaba del mismo color. Así, él se imagina a la directora como una especia de Medusa, con cabellos y ojos de largas serpientes, mientras él es atormentado sentado en un pupitre (Rios, 2021, 00:10:43). En esa misma escena, Adonias se imagina en el pupitre yendo contra la dirección de los carros (siendo un «antisistema» como lo fue su tío), verse diminuto entre enormes botas de militares que marchan y que pueden aplastarlo, e incluso ve al abusador de su escuela, grande y vestido de militar, con intenciones de lastimarlo.

En *Meu Tio José*, Adonias va descubriendo, a través de pláticas con sus papás, con su abuela, esa vida del Tío José, que, para él, más que un guerrillero, es un miembro de su familia. La focalización en Adonias va más allá de sólo la (re)presentación de José, sino también en el estilo: es una película animada; y Adonias, un dibujante.

Como ya mencionamos, según la teoría de la metáfora conceptual (CMT por sus siglas en inglés), los humanos sólo son capaces de entender fenómenos abstractos y complejos a través de la metaforización en fenómenos más básicos. En la obra, esta metáfora se materializa en una tarea de clase: un ensayo abierto de cualquier tema que le interese al estudiante. Después del rezo que la familia y amigos hacen en favor a José, la abuela descubre a Adonias dormido encima de sus cuadernos y libros, donde encuentra una libreta en blanco, donde se supone que Adonias debía haber escrito su ensayo. La abuela le sugiere que los ensayos son para contar una historia, y Adonias le pide que le cuente más sobre José.

La escuela es también una metáfora de la propia sociedad brasileña: el brabucón de la escuela siempre sale bien librado, y es Adonias quien sufre los castigos, de la directora, de los profesores y del brabucón. En palabras de la directora: «No permitiré más quejas de otros padres sobre tu comportamiento, Adonias, un comportamiento revoltoso, revolucionario, terrorista, comunista, como el de tu tío, estás suspendido por un día, estarás bajo observación» (Rios, 2021, 00:31:48). En la escuela, Adonias es discriminado por la situación de su tío, así, el ensayo es también como una forma de explicarle a sus compañeros qué hay atrás de las acciones de José Sebastián y las convicciones que lo llevaron a oponerse a la dictadura. En la película las situaciones cotidianas

y las situaciones de la dictadura se van alternando una a una. Mientras los amigos de Adonias y él juegan a las atrapadas, ven en la calle a militares marchando, con cánticos ofensivos y violentos:

> Si no quiere hablar, golpéalo hasta que muera. ¿Qué hace la infantería cada vez que se enfrenta? Golpear, aplastar y romper, golpear hasta matar. ¿Y la cabeza? La arrancaremos. Arrójala al mar, para así los peces poder comer. ¿Y quién hace esto, guerrero? Un patriota brasileño (Rios, 2021, 00:37:16).

En el Capítulo titulado como «sensible», la mamá de Adonias le cuenta sobre la juventud de José Sebastián, y cómo inicialmente se interesó por el arte, especialmente la pintura y el dibujo, antes de llegar a interesarse por el comunismo. El ensayo es a su vez una metáfora conceptual y también una estrategia narrativa efectiva para ir hilvanando el pasado de José Sebastián y la vida presente de Adonias y su familia después del atentado y muerte del tío José. Bajo la focalización de Adonias, los ataques del Estado son irracionales, como cuando le regala su camiseta roja a un hombre en situación de calle, y al ésta ser roja, es golpeado por los militares (Rios, 2021, 00:52:56). Escapando de esa situación, Adonias corre hasta llegar a un barrio marginal, donde las casas están aparentemente hechas de cartón. Ahí encuentra a un niño que está atrás de una cerca de púas, y que lo hace tomar consciencia de su privilegio: «¿Qué hace un chico con dinero aquí en la favela? Pero yo no tengo dinero, mis padres son profesores. Tienes zapatos, esa mochila y ese reloj, está claro que eres rico» (Rios, 2021, 00:53:17). Ulises, el niño de la favela, es hijo de un albañil y de una lavandera, ambos analfabetos.

En la escuela, al ser una metáfora de la sociedad brasileña, cuando la mejor amiga de Adonias cuenta lo que pasó con él, comenzaron a protestar contra la directora, todos —cuenta el hermano menor de Adonias—, excepto el grupo de Ludo, el brabucón del colegio, que, reforzando la idea de su papel de militar, se visten de forma: cabello corto, lenguaje corporal rígido y musculoso, haciendo una referencia al cuerpo armado del Estado.

7. Conclusiones

Narrativas testimoniales, más allá del género, literario o fílmico, surgen como una tentativa de conseguir conectar con un pasado traumático, doloroso; pero también, como una forma de impedir olvidarlo. Estas narrativas nos muestran «la otra cara» de las épocas que son (re)presentadas, pero más allá de ser una mímesis del pasado, son un espacio abierto a la diversidad, a la discusión, al conflicto de ideas. La Teoría de las Metáforas Conceptuales es una herramienta que nos permite vislumbrar esas particularidades del lenguaje fílmico al momento de analizar conceptos complejos que, según la misma teoría, sólo pueden materializarse a través de simplificar esos fenómenos complejos. Teoría que se complementa bastante bien con la de fenotexto y genotexto de Cros, y que puede, también, relacionarse con la teoría fílmica de Burch. Así, con estas tres teorías, podemos analizar a estos personajes históricos que fueron conocidos por su faceta de guerrillero, pero que fueron más allá de eso: padres, tíos, idealistas, y que son estos otros papeles sociales que determinarían la misión que siguieron por el resto de sus vidas, hasta que los llevara a la muerte.

Diversas focalizaciones o puntos de vista convergen en estas obras fílmicas, la visión de los militares, de los que están a favor de la dictadura y de los que no, la visión de mundo que tenían los guerrilleros; pero también la tierna y humana visión que sus seres queridos tenían sobre ellos. «Humanizar al héroe» podríamos llamar a este fenómeno, entendiendo que, a través de estos discursos, podemos ver la otra faceta, no histórica, ni política, sino humana de estas personalidades.

Ambas obras nos presentan «la otredad» de la figura del guerrillero. Y esa otredad es la parte emotiva, humana, cercana del héroe para algunos, y terrorista, para otros; visiones que, en ambas obras, como ocurre también en la literatura testimonial (Sarlo, 2006), un discurso plural y heterogéneo.

En ambas obras, hay una metáfora de la herencia que Carlos Marighella y José de Moura dejan para nosotros, representados en Carlinhos y en Adonias: para Carlinhos una cinta de audio, en la que Marighella explica su punto de vista; para Adonias, una caja de materiales para seguir su sueño de ser dibujante.

Ambas metáforas se complementan, la cinta como una manifestación de conocer nuestro pasado, el peligro de permitir regímenes autoritarios, y la caja de dibujo, para ver el futuro como un espacio abierto, en el que se nos permita soñar, así como cuando Adonias ve tras la ventana de su casa una protesta pidiendo elecciones libres, y toda aquella película de blanco y negro, comienza a tomar color.

Referencias

Burch, N. (1981). *Theory of Film practice.* Princeton: Princeton University Press.

Carcaud, M. & Clerc, J. M. (1999). Prólogo de una sociocrítica de la adaptación cinematográfica. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, *4*(1), 153–167.

Cros, E. (2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *La Palabra*, 31, 29–38.

Cunha, G. de M. (2021). Revelando o Brasil em Marighella: entre a recepção cinematográfica e a perspectiva bakhtiniana. *Entrepalavras*, *11*(1), 1-19.

Forceville, C., & Paling, S. (2021). The metaphorical representation of depression in short, wordless animation films. *Visual Communication*, *20*(1), 100-120.

Gutfreind, C. & Stigger, H. (2013). A resistência armada: Lamarca e Marighella no cinema nacional. *Logos*, 20, 48-60.

Konder, L. (2013). *Os Marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: a practical Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2017). Conceptual metaphor theory. In E. Semino & Z. Demjén (Eds.). *The Routledge Handbook of Metaphor and Language* (pp. 13-27). Nueva York: Routledge.

Lakoff, G. & Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The university of Chicago Press.

Moura, W. (Dir.). (2021). *Marighella* [Película]. Paris Filmes; Down Town Filmes; Globo Filmes; Agência Nacional do Cinema.

Moura Cunha, G. de (2021). Revelando o Brasil em Marighella: entre a recepção cinematográfica e a perspectiva bakhtiniana. *Entrepalavras*, *11*(1).

Nagib, L. (2011). *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nueva York: Continuum International Publishing Group.

Ovejero, F. (2014). *El compromiso del Creador: Ética de la estética*. España: Galaxia Gutenberg, S.L.

Rancière, J. (2006). The Ethical Turn of Aesthetics and Politics. *Critical Horizons*, *7*(1), 1-20.

Rios, D. (2021). *Meu Tio José* [Película]. APL Film; Agência Nacional do Cinema.

Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo Veintiuno editores.

Semino, E. & Demjén, Z. (Eds.). (2017). *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. Nueva York: Routledge.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019111128

AMANTES CANGACEIRAS. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER CANGACEIRA NA MINISSÉRIE *LAMPIÃO E MARIA BONITA* (1982)

Amantes cangaçeiras. La representación de la mujer cangaçeira en la miniserie Lampião *e* Maria Bonita *(1982)*

Cangaçeira lovers. The representation of the cangaçeira woman in the miniserie *Lampião* e *Maria Bonita* (1982)

Juliana Amorim Silva
Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil)

Resumo: O presente texto tem como tema central a construção da mulher cangaceira no audiovisual brasileiro durante a década de 1980. Seu objeto é a representação desta mulher na minissérie televisiva *Lampião*

e Maria Bonita, produzida pela Rede Globo, em 1982. Tem-se como objetivos investigar o contexto de produção da fonte, os anos iniciais da década de 1980; entender como a obra aborda as forças de autoridade, com enfoque na sua relação com as mulheres da trama; e analisar a construção da imagem da cangaceira na minissérie, investigando como o produto televisivo contribuiu para a perpetuação, no imaginário social brasileiro, de características atribuídas à Maria Bonita – como bravura, liderança, sensualidade, coragem.

Palavras-chave: Cangaceira; Maria Bonita; audiovisual.

Resumen: El presente texto tiene como tema central la construcción de la mujer *cangaceira* en el audiovisual brasileño durante la década de 1980. Su objeto es la representación de esta mujer en la miniserie televisiva televisiva *Lampião e Maria Bonita*, producida por la Rede Globo, en 1982. Los objetivos son investigar el contexto de producción de la fuente, los años iniciales de la década de 1980; entender cómo la obra aborda las fuerzas de autoridad, centrándonos en su relación con las mujeres de la trama; y analizar la construcción de la imagen de la *cangaceira* en la miniserie, investigando cómo el producto televisivo contribuyó a la perpetuación, en el imaginario social brasileño, de características atribuidas a Maria Bonita, como valor, liderazgo, sensualidad y coraje.

Palabras clave: Cangaceira; Maria Bonita; audiovisual.

Abstract: This text has as its central theme the construction of the *cangaceira* woman in Brazilian audiovisual during the 1980s. Its object is the representation of this woman in the television miniseries *Lampião e Maria Bonita*, produced by Rede Globo, in 1982. The objectives are to investigate the source's production context, the early 1980s; understand how the work addresses the forces of authority, focusing on their relationship with the women in the plot; and analyze the construction of the image of the *cangaceira* in the miniseries, investigating how the television product contributed to the perpetuation, in the Brazilian social imagination, of characteristics attributed to Maria Bonita – such as bravery, leadership, sensuality, courage.

Keywords: Cangaceira; Maria Bonita; audio-visual.

1. Introdução

O movimento do cangaço é uma temática relevante para a História do Brasil, pois faz parte do período da Primeira República (1989 – 1930) e do Governo de Vargas (1930 – 1945), além de se inserir, décadas após seu fim, como parte importante da cultura da região Nordeste. Apesar de possuir uma vasta bibliografia, como afirma Najda Claudino (2017), "a historiografia formada em torno da temática cangaceira se baseia na tentativa de responder questões sobre à origem, causas e motivações" (Claudino, 2017, p. 23), o que deixa o estudo do movimento, a partir da perspectiva de gênero, com lacunas historiográficas.

Além disso, é ainda mais latente a falta de estudos que se debruçam sobre a representação que é feita da mulher cangaceira nas obras audiovisuais sobre a temática. A minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), neste sentido, foi escolhida como objeto desta pesquisa, pois apresenta tipos de representação feminina diferentes de outros produtos ficcionais do mesmo gênero, como *O Cangaceiro* (1953) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Nestes, as mulheres das tramas não possuem protagonismo. Elas quase não possuem falas e suas ações estão quase sempre marcadas pelas decisões masculinas.

Em contrapartida, *Lampião e Maria Bonita* (1982) apresenta uma protagonista feminina, Maria Bonita, que é tão protagonista quanto seu parceiro, Lampião. Como veremos, este tipo de representação do feminino se enquadra numa mudança realizada pela Rede Globo quanto às personagens femininas de seus produtos.

2. Redemocratização

A promulgação do Ato Institucional n.º 5, em 1968, assim como o fortalecimento dos aparatos de censura, fez com que muitos artistas mudassem o rumo de suas produções. Segundo Carlos Fico (2016), a censura moral já existia nas décadas anteriores à ditadura militar de 1964, tendo se consolidado na ditadura do Estado Novo de Vargas (1937 – 1945), porém foi durante o regime militar que ela cresceu, devido ao grande sucesso das telenovelas brasileiras.

> Essa censura das diversões públicas visava especialmente as questões morais: exibição de nudez, uso de palavrões, abordagem de temas chocantes e assim por diante. Durante a ditadura militar, entretanto, ela foi "politizada", pois os censores da DCDP foram obrigados a ficar atentos também às críticas ao regime em filmes, peças e músicas (Fico, 2016, pp. 82 – 83).

Com o processo de redemocratização, o Brasil caminhava, de forma lenta e gradual, para a democracia, o que contou com a revogação do AI-5, em 1978, a Lei da Anistia, em 1979, que culminou no retorno dos exilados políticos, e também com o desmonte dos aparatos de censura. Nesse momento, há um maior debate sobre os crimes cometidos pelo Estado, que ganhavam mais espaço na mídia, por conta do afrouxamento da censura, e sobre a memória dos anos de ditadura militar.

Segundo Marcos Napolitano (2015), a reconstrução das instituições democráticas do país, assim como dos direitos fundamentais dos cidadãos, passa pelo "enfrentamento do legado e dos traumas do passado conflituoso" (Napolitano, 2015, p. 15). A transição política traz a exigência moral de verdade. Em sua tese, Napolitano (2015) analisou o processo de construção da memória do regime militar a partir de 1974 até 2004. Por ser um campo de disputas, a memória social "pode estabelecer novos sentidos para as ações do passado, marcando identidades e espaços que atuam no jogo político do presente" (Napolitano, 2015, p. 10).

Nesse sentido, o campo artístico torna-se um agente dessas disputas e seus usos políticos, já que, conforme afirma Napolitano (2015), os meios massivos, por seu grande poder de alcance de público, fixam a memória, a partir do diálogo com outras instituições e com a intelectualidade. O historiador afirma que "nesse processo, o mais curioso é que os liberais incorporaram certos valores, imagens e discursos da esquerda não armada, sobretudo aqueles disseminados pelos quadros intelectuais" (Napolitano, 2015, p. 17). O afastamento entre os setores militares e os setores liberais, que haviam apoiado o golpe em 1964, contribuiu para este fato. A imprensa liberal, que ajudou a derrubar João Goulart, em 1964, empenhou-se em denunciar o autoritarismo, a tortura e a censura, no período de redemocratização. Além disso, a esquerda, derrotada na política e nas armas, é lembrada como pilar de resistência heroica contra o autoritarismo.

Apesar da incorporação de elementos das esquerdas, ainda segundo Napolitano (2015), a memória da ditadura hegemônica é uma memória liberal-conservadora. "Nas artes, sempre um termômetro dos valores dominantes em uma sociedade e campo formatador das representações simbólicas sobre o passado, a memória hegemônica tem sido a visão predominante" (Napolitano, 2015, pp. 16 – 17).

3. A minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982)

É neste período que temáticas ligadas a história recente do Brasil passam a ser abordadas, além do empenho em resgatar o sentimento de nacionalidade.

> Esse impulso de revisão sobre o passado histórico brasileiro, para Xavier (2001), muito próprio dos anos setenta e oitenta, reside na preocupação de (re)afirmar valores e mitos e iluminar experiências históricas, resgatando a memória e, sobretudo, promovendo a emergência de outras vozes que, por fazerem parte de movimentos de oposição à política oficial, não tiveram suas "informações", atuação e modos de vida representados e veiculados nas artes e na cultura (Paiva, 2014, p. 104).

A fonte utilizada nesta pesquisa, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), que foi ao ar entre 26 de abril de 1982 e 6 de maio do mesmo ano, apresenta um relato ficcional dos últimos meses de vida do casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita, durante os últimos anos da década de 1930. A produção foi escrita por Doc Comparato e Aguinaldo Silva para inaugurar o mais novo produto da Rede Globo, que consistia em oito episódios, com roteiro fechado, o que o diferenciava das telenovelas e das séries. Como afirma Cláudio Paiva (2007),

> as minisséries conquistaram o seu lugar junto ao público e à crítica especializada (...) porque tece uma modulação específica de narrativa seriada, em que a espessura da realidade histórica, social e política se mescla admiravelmente com a imaginação ficcional, concedendo visibilidade aos paradoxos e complexidades regionais e nacionais; finalmente, as minisséries são relevantes porque têm assegurado o seu lugar no mercado internacional da ficção pela maneira como propicia a representação dos homens e mulheres

> reais no contexto da televisão, tocando a sensibilidade e as camadas mais intimistas dos atores sociais e forjando uma espécie de cidadania virtual que não pode ser negligenciada. (...) Desde *Lampião e Maria Bonita* (1982) até *Amazônia - De Galvez a Chico Mendes* (2007), temos a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias regionais, estruturando o imaginário nacional, em que se mesclam as matrizes industriais e as matrizes culturais (Paiva, 2007, pp. 1 – 2).

Mônica Kornis (2003) afirma que é com as minisséries que se construirá uma história do Brasil recente. Kornis (2000), em sua tese intitulada *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*, busca investigar como a Rede Globo constrói a história do país, integrando-o, como um agente de sua identidade nacional. Ao criar uma memória da história nacional, segundo Kornis (2000), as minisséries "elegem momentos específicos – o final do governo Vargas, a era JK, o período do regime militar – porque estes permitem abordar temas que se ajustam às demandas da conjuntura" (Kornis, 2000, p. 3). Além disso,

> a incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados na década de 1970 e as minisséries a partir de 1982, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, em linguajar coloquial. Novos temas foram sendo absorvidos, consoantes com as transformações políticas e sociais que se processaram ao longo desses anos, entre os quais o fim do regime militar e a mudança nos costumes, além da diminuição da censura que contribuiu para uma maior liberdade no tratamento dos temas, sobretudo aqueles ligados a questões de ordem sexual (Kornis, 2003, pp. 128 - 129).

Desse modo, a minissérie apresenta um retrato interessante da polícia e dos bandidos cangaceiros. Na trama, os grandes vilões são os policiais. São eles que praticam tortura de inocentes, estupro de mulheres, são eles que estão sempre buscando capturar os cangaceiros à qualquer custo. Por outro lado, os bandos cangaceiros utilizam a violência de forma justificada, ou seja, para reparar injustiças e para se defender dos ataques, muitas vezes covardes, da polícia.

Durante a trama, é latente às referências ao período de redemocratização, quando a minissérie foi realizada. A dicotomia entre polícia Volante e bandos cangaceiros, na produção, existe ao mesmo tempo em que casos de violações dos direitos humanos pelo Estado militar vinham à tona. Esta dicotomia fica clara quando observamos um policial que exibe a suástica em seu chapéu. Esse símbolo não aparece em nenhum chapéu dos cangaceiros, apenas em alguns utilizados pelos policiais, o que marca quem são os verdadeiros vilões da narrativa.

Além das produções que retratam as últimas décadas do país, Carla Paiva (2014) aponta para o retorno do nordeste como origem, com o intuito de remeter à preservação da identidade nacional, numa lógica de resgate do projeto nacional-popular, com objetivos pedagógicos de conscientização da sociedade brasileira sobre a sua própria realidade. "O audiovisual nacional apresenta, na maioria de seus filmes de ficção, um discurso centralizado na figura do nordestino como um mártir que desenvolve sua existência trágica, que se traduz em dor, fome, miséria e morte" (Paiva, 2014, p. 115). Dessa forma, o sertão é evocado como o local berço de nacionalidade brasileira genuína e preservada, a matriz da nossa nacionalidade.

Desse modo, como temática da sua primeira minissérie, a emissora opta por trazer um tema tipicamente brasileiro, que faz parte da cultura regional nordestina: o cangaço. É interessante pensar nesta escolha como uma maneira de reafirmar elementos constituintes da identidade nacional num momento de mudança política e de reconstrução da democracia.

É preciso pontuar também que os anos de 1970 e 1980 foram marcados por um cenário de grandes migrações da população nordestina para à região sudeste. Maria Isaura de Queiroz (1991) se referia à década de 1950[1] quando falou sobre a utilização da imagem dos cangaceiros, pelo nacionalismo urbano, como forma de afirmação da identidade nacional. É num momento de intenso êxodo rural, vinte anos após Queiroz pontuar sobre a escolha da temática do cangaço, que a Rede Globo decide promover um resgate ao fenômeno ocorrido nas caatingas nordestinas como estampa de seu novo produto.

1 Momento em que o processo de industrialização no sudeste se intensificava, o que atraiu migrações de outras regiões, principalmente do nordeste.

> A ideia de nordeste como sinônimo de brasilidade envolve também, ainda segundo Célia Tolentino (2001), aspectos políticos, econômicos e culturais que nortearam a transição do Brasil rural para o Brasil urbano, debatendo projetos nacionais como modernização, industrialismo e brasilidade. O cinema nacional, portanto, privilegia o rural como uma representação da identidade brasileira, quando o Brasil precisava desenvolver outras estratégias mais eficientes do que os livros para fixar determinadas representações na sociedade (Paiva, 2014, p. 116).

4. O feminino década de 1970 e 1980 na Globo

Por meio da minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), portanto, a emissora reafirma aspectos culturais presentes na identidade brasileira ao mesmo tempo em que aborda características atuais da sociedade moderna, a década de 1980, e suas questões. Um desses elementos diz respeito a uma mudança de abordagem da emissora com relação às personagens femininas, que vinha se delineando ao longo dos anos de 1970, tendo se consolidado ao final da década, com o seriado Malu Mulher (1979). A forma como a mulher é retrata sofreu uma mudança significativa nos produtos ficcionais da emissora e, de acordo com Anna Maria Balogh (2005), foram as minisséries que privilegiaram a representação feminina de uma forma mais aprofundada e menos estereotipada que pelas telenovelas.

> Assim sendo, o formato tem contribuído de forma substancial para a composição de um retrato rico, plural, o mais multifacetado possível do feminino tal como manifesto na tradição cultural brasileira. Neste sentido, este vasto caleidoscópio de representações do feminino contribui para a solidificação da identidade social da brava gente brasileira constituída de milhões e milhões de espectadores (Balogh, 2005, p. 5).

Malu Mulher (1979 – 1981) trouxe para televisão assuntos relacionados às transformações da mulher na sociedade contemporânea. Os principais temas tratados versavam sobre autonomia feminina, sexualidade, conjugalidade, divórcio e aborto. Segundo Heloísa Buarque de Holanda (2012), a escolha por essas temáticas reflete a intenção da emissora em alcançar um determinado público. Vale ressaltar que o seriado, assim como

a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), ocupava o horário das 22 horas, de forma que atingia mais a classe média que a classe trabalhadora.

Além disso, *Malu Mulher* (1979) mostrou-se próximo de algumas pautas do movimento feminista. O seriado de 1979 acompanha a mudança social e busca retratar protagonistas mulheres independentes, profissionais e com vida sexual ativa (Almeida, 2012). É interessante pontuar também que anos antes, em 1975, a ONU decretou o Ano Internacional da Mulher, sob o lema "Igualdade, Desenvolvimento e Paz", como forma de chamar atenção para o combate da discriminação da mulher e o seu avanço social.

> Considero que Malu Mulher faz parte de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira, uma vez que se desprende das 'heroínas' melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher 'moderna' e menos submissa (Almeida, 2012, p. 127).

Dessa forma, a partir da representação da história de amor entre Lampião e Maria Bonita, a minissérie explora também aspectos culturais da identidade brasileira, os quais é de interesse que sejam preservados e exaltados, assim como destaca características inovadoras da sociedade em transformação. Quanto a este último ponto, é interessante analisar a representação de Maria Bonita na minissérie.

5. O mundo masculino nordestino

Num mundo fechado ao feminino, como o sertão nordestino, a imagem do sertanejo, valente e viril, foi pensada como o tipo regional do Nordeste. Durante o início do século XX, ocorreram debates sobre a "feminilização da sociedade" – como era chamada a ascensão gradativa da mulher no espaço público da sociedade –, realizados pelos membros do Movimento Regionalista e Tradicionalista, grupo de intelectuais do litoral da região Nordeste, recém estabelecida. Durante essas discussões, o tipo regional sertanejo surgiu como uma forma de "resistência da masculinidade", como exposto por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), para fazer frente ao que eles acreditavam ser uma perda de espaço masculino para as mulheres.

Segundo ele, no Nordeste, a dominação masculina "é vista como algo natural, que nasceria da fragilidade da mulher e da necessidade de sua defesa e da defesa de sua honra, numa sociedade onde a disputa entre os machos pelas fêmeas parece ser muito acirrada" (Albuquerque Júnior, 1999, p. 183). Logo, esta característica sofreu tentativas de preservação pelo grupo de intelectuais do Movimento Regionalista, numa espécie de "resistência da masculinidade". Desse modo, o homem sertanejo é visto como indo de encontro ao mundo moderno, tendo sido inventado, segundo Albuquerque Júnior (2013), como o macho por excelência.

> O nordestino seria macho pela própria história da região, que teria exigido a sobrevivência dos mais fortes, dos mais valentes e corajosos. Nessa descrição do nordestino, percebemos que, embora os intelectuais que elaboravam este tipo regional estivessem ligados às elites, é no homem das camadas populares, principalmente do campo e do sertão, que se vai buscar um modelo típico de masculinidade para ser generalizado para todo ser regional (Albuquerque Júnior, 2013, p. 185).

Se a imagem do nordestino foi pensada no masculino, a imagem da mulher nordestina ficou à parte. Neste lugar, não há espaço para o feminino, e até mesmo as mulheres seriam masculinizadas. Marcela Lagarde (1997) afirma que os homens são os representantes universais dos dois gêneros, o que fica claro em palavras como humanidade, povo, país. Desse modo, é interessante pensarmos sobre a música[2] de Luiz Gonzaga, que fala da Paraíba – o estado "no feminino" – como sendo "masculina". Sendo assim, a figura da "mulher-macho", uma mulher com características masculinizadas, era atribuída à nordestina. Numa sociedade rústica e violenta, até as mulheres precisariam se masculinizar, como afirma Albuquerque Júnior (2013).

> O mundo masculino parecia bastar-se a si mesmo, ser um mundo fechado, do qual não deveriam fazer parte as mulheres, a não ser em momentos e espaços específicos e quando fossem requisitadas. Entretanto, numa sociedade rústica e agressiva como a do Nordeste tradicional, as mulheres pareciam ter que se masculinizar também. No Nordeste não era apenas

2 "Paraíba" (1946), música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que diz: "Paraíba masculina/ Muié macho sim sinhô" .

> o mundo masculino fechado às mulheres, mas a própria região parecia excluir o feminino. A mulher-macho era aí uma exigência da natureza hostil da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante. Portanto, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina, como caracterizados por traços herdados do meio rural, das atividades agrícolas e pecuárias, em grande medida, traços da sertaneja (Albuquerque Júnior, 2013, p. 224).

6. A mulher cangaceira na minissérie

Maria Gomes de Oliveira não foi conhecida pelo seu nome e sobrenome original. Ao invés disso, a existência da cangaceira sempre foi atrelada a terceiros. Primeiro, ela era conhecida como Maria de Déa, pois sua mãe se chamava Déa. Após se casar, passou a ser reconhecida como Maria de Neném, em alusão ao seu marido, Zé de Neném. Quando largou sua vida de casada e decidiu viver ao lago de Lampião no cangaço, foi chamada de Maria do Capitão. Apenas após a sua morte, Maria passou a ser chamada por todo o país como Maria Bonita, algo que só remetia a ela mesma.

É interessante refletir sobre este fato, pois não há registros de fontes em primeira pessoa de Maria. Portanto, tudo o que se conhece sobre ela só existe pelos relatos de terceiros. Segundo Nadja Claudino (2017), "são discursos de ex-cangaceiros, ex-volantes, cordelistas, especialistas do cangaço, jornalistas. Essas falas dizem mais deles próprios, seus desejos, sonhos, preconceitos, paixões do que de Maria Bonita" (Claudino, 2017, pp. 73 – 74). Dessa maneira, a vida de Maria é coberta de mistérios, o que seduziu cordelistas, jornalistas e a sociedade em geral. O imaginário sobre Maria é rico, o que a torna ao mesmo tempo conhecida e desconhecida.

Segundo Albuquerque Júnior (1999), na literatura de cordel, é raro a mulher aparecer como protagonista. Geralmente, ela é utilizada como pretexto para o desenrolar da trama, de modo que ela não faz a história, mas sim a sofre. Nos raros momentos em que são protagonistas, de acordo com Albuquerque Júnior (1999), são retratadas como masculinizadas. Dessa maneira, "as mulheres nordestinas que se destacam socialmente, que ocupam postos antes ocupados pelos homens, são necessariamente mulheres-machos, descendentes da estirpe de Maria Bonita e Dadá" (Albuquerque Júnior, 1999, p. 185).

Maria Bonita foi a primeira mulher a ingressar no cangaço, o que era até então impensável num mundo tão masculino como os bandos cangaceiros, até porque a própria conduta do cangaço proibia a presença de mulheres. Por ela, Lampião extinguiu esta norma e passou a aceitar que seus companheiros de bando seguissem seu exemplo, trazendo suas companheiras para os acompanhar nas fugas pela caatinga.

Apesar de Maria ter ingressado no cangaço por vontade própria, esta não foi a realidade da maioria das mulheres cangaceiras. Grande parte das mulheres que viveram no cangaço foram raptadas por cangaceiros e tomadas como suas companheiras. Este foi o caso de Sila que, anos após ter sobrevivido ao massacre que matou Lampião e Maria Bonita, escreveu um livro com suas memórias. Em *Sila – Uma Cangaceira de Lampião* (1984), a excangaceira deixa claro que as mulheres não poderiam permanecer no cangaço sem que estivessem acompanhando um homem do bando, pois em seu relato, todas as mulheres do bando de Lampião são esposas de algum cangaceiro.

Imagem 1. Maria Bonita posando para foto



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

Imagem 2. Maria Bonita pegando em armas



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

No livro, Sila discorre sobre os papeis desempenhados pelos homens e pelas mulheres para o funcionamento do bando. "No cangaço, havia o costume de os homens cozinharem e às mulheres cabia a costura de roupas, de embornais e outras peças. No mais, davam a impressão de estar ali como adorno. Usavam bastante joias e esmeravam-se no trajar" (Souza e Orrico, 1984, p. 28).

A partir disso, Sila afirma que as mulheres cangaceiras não possuíam papeis de destaque, de liderança ou de combate. Germana Araújo (2011) destaca também que a cangaceira não possuía voz ativa na resolução de problemas, nem nas decisões concernentes às estratégias de defesa e ataque do bando.

> Ao acompanhar o grupo, elas costumavam cozinhar, costurar e cuidar dos feridos. Embora normalmente não participassem dos combates de maneira ativa – com a exceção sempre lembrada de Dadá (Sérgia Ribeiro da Silva) –, elas andavam armadas para poder se defender e usavam roupas características dos grupos cangaceiros adaptadas para as mulheres (Wolff, 2012, p. 436).

Imagem 3. Cangaceiras figurantes



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

Imagem 4. Dadá



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

As imagens a seguir (Imagem 1 e Imagem 2) mostram duas cenas protagonizadas por Maria. Na Imagem 1, Maria posa para a foto, com suas inúmeras joias, cabelo arrumado e usando maquiagem. Logo após, há uma cena de combate, e então Maria Bonita pega uma arma para armar a defesa ao lado de Lampião (Imagem 2). Desse modo, é possível perceber as duas facetas, do masculino e do feminino, abordadas no formato de minissérie, que Anna Maria Balogh (2005) destaca

> Em outras manifestações do mesmo formato, nota-se uma ênfase no papel de mulheres guerreiras que consubstanciam em suas trajetórias algumas facetas marcantes do feminino e outras facetas do masculino numa síntese rara, com alto grau de tensividade e plena carga dramática (Balogh, 2005, p. 7).

Dessa forma, há outras cangaceiras (Imagem 3) presentes na minissérie que aparecem de forma independente, sem a presença de um homem, e portando armas, o que reflete o contexto de produção da minissérie e o fato de refletir a transformação quanto aos tipos femininos das produções. Além disso, Dadá (Imagem 4) é retratada como uma "mulher-macho", ou seja, de forma masculinizada, sem vaidades, como Maria. Apesar disso, ela não é diminuída e obtém respeito, assim como Maria.

A minissérie também atribui adjetivos à Maria Bonita que se afastam do que era esperado de uma mulher sertaneja. Maria é representada como sendo uma mulher determinada, sensual, ciumenta e afrontosa, ao mesmo tempo em que é mãe zelosa, delicada, companheira fiel e leal. Ela possui traços, portanto, que se contradizem, pois é ao mesmo tempo "santa" – o que é reforçado pelo apelido pelo qual Lampião à chama, "Santinha" – e também "do mundo", despertando o desejo de outros homens, sendo amante sensual de Lampião e também tendo vivido em adultério com ele, já que ela era casada antes de fugir com Lampião.

A Maria Bonita da minissérie é respeitada tanto por causa de seu companheiro quanto independente dele. Quando ela não recebe o respeito que deseja, ela o toma a força, como foi na cena em que ela enfrenta sua rival, Joana Bezerra. Ao ser enfrentada por Joana, Maria à questiona sobre sua afronta, à qual ar rival responde que homem ela respeita, mas que Maria é uma mulher igual a ela. Maria, então, corta a orelha de Joana, mostrando,

com toda selvageria, que não está no mesmo patamar que ela, mas sim sob Joana, e ao lado de Lampião.

7. Maria Bonita no imaginário coletivo

Como exposto, a televisão é uma ferramenta fixadora de memória. Desse modo, neste trabalho, analisamos imagens produzidas em alusão a outras imagens – um fenômeno histórico –, porém que têm grande poder de fixação, graças ao sucesso da televisão no Brasil. Segundo Hans Belting (2005), a experiência e a produção visual tendem a ser confundidas com a imagem em particular. "A imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória)" (Belting, 2005, p. 67). É por isso que, no caso da minissérie em questão, afirmamos que a produção visual se confundiu com o imaginário acerca desses homens e mulheres que viveram o cangaço real.

Ao discutir a contradição que caracteriza a imagem, Belting (2005) afirma que imagens fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. As imagens necessitam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. O corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É então que percebemos que, como exposto pela Imagem 5, o corpo perdido de Maria Bonita foi trocado pelo corpo encenado de Tânia Alves, de modo que, quando se pensa em Maria Bonita, é na verdade a encenação de Tânia Alves que se vêm à mente.

A imagem em questão foi retirada do site de camisetas Chico Rei, na qual é apresentado um produto inspirado em Maria Bonita, que apresenta o nome "Maria de Déa", criado por Clarice Alufam como uma homenagem à Rainha do Cangaço. Porém, não é Maria Gomes Oliveira que está estampada na camisa, mas sim Tânia Alves no papel de Maria Bonita.

Segundo Horst Bredekamp (2018), as imagens têm a capacidade de ganhar autonomia com relação ao que ela apreende, de modo que sua existência está além das intenções de quem a criou. A autonomia da imagem é justamente o que se vê na Imagem 5. A construção das personagens cangaceiras da minissérie, tendo como maior expoente, Maria Bonita, se fundiu, no imaginário coletivo brasileiro, à imagem que se tem da cangaceira

histórica. De modo que a Maria Bonita da trama se confunde com a Maria Bonita real.

Imagem 5. Camisa "Maria de Déa" da Chico Rei



Fonte: *Chico Rei* (2022)

8. Considerações finais

O cangaço é um tema riquíssimo para se pensar a construção do sertanejo e da sertaneja e faz parte da cultura e da identidade regional nordestina, sendo rememorado até os dias atuais, como símbolo de pertencimento, força e resistência. O estudo da mulher cangaceira e suas construções contribui para se compreender como é construída a mulher sertaneja no imaginário coletivo.

A Maria Bonita representada na minissérie é fruto dos anos de 1980 e "de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira" (Almeida, 2012, p. 127). A imagem de Tânia Alves interpretando Maria Bonita é, hoje, mais plausível do que a de Maria Bonita

histórica. Quando Maria Bonita é evocada como independente, guerreira, combatente e líder, é a imagem de Tânia Alves no papel da Maria Bonita ficcional que ganha vida.

A minissérie contribuiu para a manutenção do imaginário coletivo brasileiro acerca do cangaço, principalmente na visão do cangaceiro como herói justo e do policial, vilão covarde, o que faz referência ao momento vivido pelo país, a Redemocratização.

Referências

Albuquerque Júnior, D. M. de. (2013). *Nordestino: invenção do "falo" – uma história do gênero masculino (1920 – 1940)*. São Paulo: Intermeios. (Coleção Entregêneros).

Almeida, H. B. de. (2012). Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 27, 125-137.

Araújo, G. (2011). Retratos e Relatos sobre Maria Bonita na fotografia de Benjamin Abrahão. In G. Araújo; V. Ferreira. *Maria Bonita do Capitão*. Salvador: Eduneb.

Balogh, A. M. (2005). O perfume de mulher nas minisséries brasileiras. *Congresso Brasileiro de Cinências da Comunicação*. São Paulo: Intercom.

Belting, H. (2005). Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, *1*(8), 64-78.

Bredekamp, H. (2018). *Image Acts: Systematic Approach to Visual Agency.* Translated, edited and adapted by Elizabeth Clegg, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. Introdução, Conclusão e Postcript.

Chico Rei (2022). Camisa "Maria de Déa". Recuperado em 6 de dezembro de 2022, de https://chicorei.com/camiseta/camiseta-maria-bonita-19441.html?gender=F.

Claudino, N. C. da C. (2017). *As escritas de uma vida: discursos sobre a cangaceira Maria Bonita*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil.

Fico, C. (2016). *História do Brasil Contemporâneo – da morte da Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto (História na Universidade).

Grisolli, P. A. e Piá, A. (Dirs.) (1982). *Lampião e Maria Bonita*. Brasil: TV Globo (minissérie).

Kornis, M. A. (2000). *Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Kornis, M. A. (2001). Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. *Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Campo Grande/MS. São Paulo: Intercom.

Lagarde, M. (1997). Género e feminismo: desarrollo humano y democracia. *Cuadernos Inacabados*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Napolitano, M. (2015). Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, *8*(15), 9-44.

Negreiros, A. (2018). *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Paiva, C. C. (2007). As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global – Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva. *I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação.* Recuperado em 13 de março de 2023, de paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf.

Paiva, C. C. da S. (2014). *Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta*. Tese (Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP, Brasil.

Queiroz, M. I. P. de. (1991). *História do Cangaço*. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Global.

Sarti, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, *12*(12), 264.

Souza e Orrico (1984). *Sila – Uma Cangaceira de Lampião*. São Paulo: Traço Editora.

Wolff, C. S. (2012). Amazonas, soldadas, sertanejas, guerreiras. In C. Pinsky, Carla; J. Pedro. *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019129145

O FILME *RETRATOS FANTASMAS* E A WEBSÉRIE *CINEMAS DE RUA EM JUIZ DE FORA*: ANÁLISE DA IDA AOS CINEMAS DE RUA, A TRANSFORMAÇÃO URBANA, A MEMÓRIA E A NOSTALGIA ENVOLVIDAS

La película Retratos fantasmas *y la webserie* Cinemas de rua em Juiz de Fora*: análisis de la asistencia a los cines callejeros, la transformación urbana, la memoria y la nostalgia implicadas*

The film *Retratos fantasma* and the web series *Cinemas de rua em Juiz de Fora*: analysis of attendance at street cinemas, urban transformation, memory and nostalgia involved

Maria Clara Magalhaes Cabral
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF, Brasil)

João Gabriel Xavier Marques
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF, Brasil)

Resumo**:** O presente trabalho busca traçar uma análise comparativa entre dois produtos audiovisuais: o documentário *Retratos Fantasmas* e a websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*. No processo, buscamos estimular discussões acerca da similar mudança da geografia urbana em dois municípios, simbolizada por salas de cinema de rua que deixaram de existir. Argumentamos que existe um desejo de preservação da memória desses lugares, motivada por sentimentos nostálgicos que seus ex-frequentadores sentem ao acessar lembranças de experiências vividas nesses locais. Nosso objetivo é entender como cada um dos produtos foi construído e verificar a presença dos conceitos de memória e nostalgia, que, a nosso ver, são vitais para a compreensão do fenômeno da preservação da memória dos cinemas de ruas.

Palavras-chave: Preservação; memória; nostalgia; cinema de rua.

Resumen: El presente trabajo busca realizar un análisis comparativo entre dos productos audiovisuales: el documental Retratos Fantasmas y la webserie Cinemas de Rua de Juiz de Fora. En el proceso, buscamos estimular el debate sobre el parecido cambio de la geografía urbana en dos municipios, simbolizado por las salas de cine callejero que dejan de existir. Argumentamos que existe un deseo de preservación de la memoria de esos lugares, motivado por los sentimientos nostálgicos que sus antiguos usuarios experimentan al recordar las experiencias vividas en esos locales. Nuestro objetivo es entender cómo se construyó cada uno de los productos y verificar la presencia de los conceptos de memoria y nostalgia, que, a nuestro entender, son vitales para la comprensión del fenómeno de la preservación de la memoria de los cines callejeros.

Palabras clave: Preservación; memoria; nostalgia; cine callejero.

Abstract: This work seeks to draw a comparative analysis between two audiovisual products: the documentary Retratos Fantasmas and the web series Cinemas de Rua de Juiz de Fora. In the process, we seek to stimulate discussions about the similar change in urban geography in two municipalities, symbolized by street cinemas that no longer exist. We argue that there is a desire to preserve the memory of these places, motivated by nostalgic feelings that former visitors feel when accessing memories of experiences lived in these places. Our objective is to understand how each of the products was constructed and verify the presence of the concepts of

memory and nostalgia, which, in our view, are vital for understanding the phenomenon of preserving the memory of street cinemas.

Keywords: Preservation; memory; nostalgia; street cinema.

1. Introdução

Atualmente, o hábito de assistir filmes não mais depende da existência de espaços exclusivos. Os cinemas de rua perderam lugar, sendo substituídos na geografia urbana. Acreditamos que tal perda pode gerar um sentimento nostálgico em quem conhecia esses locais.

Usaremos o longa metragem documentário *Retratos Fantasmas* (2023), de Kléber Mendonça Filho, que aborda a história de antigas salas de cinemas na cidade brasileira de Recife, em Pernambuco, além da websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*, parte de um projeto de pesquisa desenvolvido na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, para ilustrar nossa investigação.

Iremos verificar a possível valorização da memória e do sentimento nostálgico nos conteúdos - a análise comparativa entre os objetos irá orientar o trabalho e será conduzida através de conceitos sobre a memória e a nostalgia, além de depoimentos que ilustram ambos. Tais depoimentos remetem à metodologia da História Oral, que também discutiremos.

2. Objetivos

Os principais objetivos do trabalho são: entender como os depoimentos de fontes não oficiais podem contribuir para a história local, de forma individual e coletiva. Para isso, pretende-se comparar a websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora* com o filme *Retratos Fantasmas*, mostrando como nos dois produtos audiovisuais há utilização de conceitos de memória e nostalgia, além do estímulo à reflexão acerca da transformação urbana.

No artigo, busca-se também entender a relação dos indivíduos com as salas de cinemas de rua que já não funcionam, ou seja, apesar de lembrarem

e visitarem o local onde existiam os cinemas, essas pessoas já não podem mais frequentar esses espaços.

3. Discussão teórica: memória, nostalgia e história oral

Para iniciar nossa discussão, é necessário realizar distinções entre o que se entende, conceitualmente, por "memória" e por "nostalgia". Além disso, há que ressaltar ser impossível definir ambos os conceitos de forma homogênea. A memória pode ser estudada de maneira a representar a preservação de lembranças coletivas ou individuais. Um passado que é renovado no presente (Costa, 2017).

Pierre Nora (1993) disserta no artigo "Entre memória e história: a problemática dos lugares" sobre o distanciamento entre memória e história:

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido ela está em permanente evolução (...) A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. A história, uma representação do passado (Nora, 1993, p. 9).

Assim, podemos nos atentar para a característica de "vida" da memória, de sua maleabilidade, podendo um mesmo fenômeno ser enxergado de maneiras distintas por pessoas distintas, dada a experiência pessoal de cada uma. Há de se observar, também, a problemática que envolve a história, com seus registros sendo potencialmente incompletos, registrados por uma visão que não representa a totalidade dos envolvidos, nos eventos que a compõem.

Os trabalhos de Michael Pollak (1992) e suas interpretações da obra de Maurice Halbwachs, discutem a existência não apenas de memória individual, mas de uma que envolve o coletivo da sociedade:

> *A priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Habwachs, nos anos 20 e 30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído

> coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (Pollak, 1992, p. 201).

A partir desses raciocínios, podemos argumentar que a memória individual coexiste com a memória coletiva. A experiência de uma pessoa sendo impactada por todo o ambiente em que vive e outros indivíduos, que, por sua vez, estão construindo suas próprias experiências.

Assim, podemos afirmar a possível característica de evolução constante da memória, já que a memória coletiva é construída pela sociedade, que está sempre em transformação, assim como os indivíduos que fazem parte dela.

> Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta construção se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontrem tanto em nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (Halbwachs, 1990, p. 34).

Dessa forma, vemos a memória definida por um caráter relacional, com o indivíduo não sendo capaz de sustentar a própria memória de maneira solitária, por depender de experiências coletivas no meio em que vive.

A história oral dialoga com o conceito de memória individual, trabalhado por Halbwachs, no sentido que tal metodologia privilegia as fontes não oficiais, ao recolher, gravar, e preservar testemunhos individuais, de pessoas envolvidas com algum acontecimento passado.

De acordo com Paul Thompson, a história oral surge para dar voz àqueles que foram ignorados pela história oficial. "A história oral pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras" (Thompson, 1992, p. 22).

Adicionalmente, o autor afirma que a metodologia confere vida à própria história. Isso, além de ampliar seu campo de ação, também a aproxima da memória.

> A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. (...) Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. (...) Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente à sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história (Thompson, 1992, p. 44).

Em conformidade com as ideias de Thompson, a pesquisadora Verena Alberti (2004) argumenta sobre a capacidade da história oral aprimorar a história oficial, oferecendo o complemento de um depoimento pessoal e uma visão alternativa àquela transmitida oficialmente:

> Há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo falar, temos a sensação de que as descontinuidades são abolidas e preenchidas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos (Alberti, 2004, p. 14).

A nostalgia, como conceito, é definida por Katarina Niemeyer (2014), antes de tudo, como um sentimento. Este é historicamente próximo de recordação e esquecimento. Portanto, a nostalgia automaticamente se posiciona, também, próximo à memória.

Originalmente, o conceito de nostalgia foi utilizado com uma certa carga negativa, como resgata Ana Paula Goulart Ribeiro e Itala Maduell Vieira (2018):

> Durante o século XVIII, o termo – criado em 1688 pelo médico Johannes Hofer – foi usado para diagnosticar soldados e marinheiros afastados de suas terras natais durante várias guerras. Os sintomas eram febre, insônia, taquicardia, falta de apetite e declínio das forças. No início do XIX, a nostalgia já tinha se generalizado como um mal que poderia acometer indivíduos de qualquer profissão, grupo étnico ou nacionalidade. Quando o tempo

> começou a acelerar para muitos, criando profundas descontinuidades na vida, a nostalgia deixou de ser um problema de algumas poucas pessoas deslocadas (Ribeiro & Vieira, 2018, p. 260).

Dessa forma, observamos a caracterização do sentimento na falta daquilo que um dia já foi possível de estar a nosso alcance, mas, agora, não nos pertence mais. Os vínculos entre passado, presente e futuro se tensionam em uma valorização sentimental de experiências que não podem mais ser executadas, em um mundo em constante e crescente evolução.

> A nostalgia situa-se entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram. A nostalgia também pode referir-se ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que anseia ou pelo arrependimento que faltava por um passado que nunca ocorreu, mas que poderia ter ocorrido, ou por um futuro que nunca acontecerá. Assim, o sentimento nostálgico não é meramente voltado para um retorno a um lugar ou tempo passado, mas também abrange outras temporalidades, como o presente e o futuro, e está frequentemente relacionado a imaginações utópicas sociais ou políticas (Niemeyer, 2018, p. 30).

Observamos aí um fator que abrange o conceito da nostalgia. O sentimento não necessariamente é oriundo de algo que foi vivido pelo indivíduo que o sente. Ele simboliza qualquer falta e desejo por ter algo que não pode ser alcançado por não existir nas exatas condições de antes.

Nota-se a aproximação da memória com a nostalgia em características que remontam ao encontro entre presente e passado, além do resgate de lembranças individuais, criadas a partir da interação de um indivíduo com o outro.

A história oral, por sua vez, é uma metodologia que reflete o caráter de vida encontrado na memória, quando esta é justaposta à história oficial, além de contribuir para a preservação de relatos individuais. Os depoimentos resgatados e preservados pela história oral podem estar repletos de sentimentos nostálgicos.

A exploração da metodologia da história oral, bem como os conceitos discutidos acima, de memória e nostalgia, serão necessários para a discussão que se segue.

Visamos observar a história oral em nossos dois objetos. No caso da websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*, recolhendo depoimentos de pessoas que frequentaram salas antigas da cidade. Em *Retratos Fantasmas*, existem, primariamente, a narração do diretor, que revisita e ilustra suas próprias lembranças. Ele exerce uma contribuição para a história oral, por registrar um material que pode ser consultado por outros e não faz parte do histórico oficial de Recife, embora as falas que ele recolha de indivíduos distintos tenham menos peso e apenas funcionem para reforçar a ilustração de suas lembranças.

Memória e nostalgia, por sua vez, serão discutidas como poderosas ferramentas na preservação da imagem do cinema por seus admiradores, como mostrado tanto na websérie quanto no longa de Kleber Mendonça Filho.

3.1. Cinemas de Rua de Juiz de Fora

O projeto "Cidade e memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual" faz parte do grupo de pesquisa Comunicação, Cidade e Memória, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Brasil) e tem como objetivo principal divulgar o patrimônio material e imaterial dos cinemas de rua da cidade.

Uma das formas de divulgação do projeto e seus resultados é através da websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora* disponível no YouTube. O produto audiovisual é dividido em episódios, dedicados a diferentes cinemas de rua da cidade. As fontes dos vídeos são principalmente ex-frequentadores e ex-funcionários, contando como era trabalhar e visitar o cinema.

Em seguida, faremos um breve histórico dos primórdios da história do cinema de Juiz de Fora, buscando estabelecer pontos específicos de destaque da ascensão e queda dos locais de exibição no município, o que justifica a criação da websérie.

As primeiras exibições cinematográficas realizadas em Juiz de Fora aconteceram em 1897, apenas dois anos depois da iniciativa dos irmãos Lumière, esta última considerada como provável primeira exibição cinematográfica da história. Isso condiz com o momento de apogeu econômico que era vivido pela cidade mineira no final do século XIX (R. Ferraz, 2017).

A primeira sala oficial da cidade foi inaugurada em 1900, o Salão Paris, localizado na Rua Halfeld, no centro da cidade. Em menos de dez anos, em 1909, já existiam três cinemas em funcionamento na cidade. Número que só viria a crescer nas próximas décadas.

A efervescência popular, que viria a consolidar o cinema como uma forma de arte plural na sociedade juiz-forana – no que diz respeito à popularidade do consumo de filmes em diferentes faixas da população – talvez tenha tido seu estopim aceso por um dos pioneiros da produção cinematográfica da cidade: João Gonçalves Carriço, do Cine Theatro Popular, espaço de exibição montado em 1927.

Com a criação do slogan do Cine Popular "do povo para o povo" (Arantes & Musse, 2014), nota-se um direcionamento voltado a compartilhar a arte cinematográfica com as classes trabalhadoras:

> O Cine Popular surge com a proposta de democratizar o acesso desse novo meio de comunicação a outros segmentos da população, reduzindo assim o preço dos ingressos (…) com preços reduzidos, o Cine Popular atraía principalmente massas de trabalhadores que encontravam em suas salas diversão a baixo custo. Carriço não fazia distinção entre seu público, sendo todos bem-vindos, mesmo aqueles que não podiam pagar, como mendigos e crianças de rua (Arantes & Musse, 2014, p. 26).

Um dos entrevistados da websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*, o comerciante José Carlos Passos falou sobre o diferencial da sala de cinema, relembrando, inclusive, o processo de captação das imagens e os equipamentos envolvidos:

> O Cine Popular era diferente de todos, porque as atrações lotavam o cinema. (...) muitas vezes as atrações eram fora do cinema. E o *Carriço Film* fazia entrevistas lá. O que a gente vê hoje na Globo, SBT, Record, notícias de Juiz

> de Fora, era feito por eles, que subiam em um caminhão e filmavam em 25mm (sic) para passar no cinema mais tarde (Passos, 2018, n.p).

Aqui, ressaltamos o potencial da história oral, em resgatar memórias individuais, gerando um tipo de relato distinto, ainda que complementar àqueles considerados oficiais. As informações podem trazer detalhes que são deixados de lado em relatos mais amplos e generalistas, como a presença de um caminhão para auxiliar em gravações da produtora e o formato do filme utilizado, preservados na memória do entrevistado.

Ao nosso ver, a mentalidade de João Carriço em manter os preços acessíveis estimulou a popularidade da ida ao cinema às classes trabalhadoras, o que pode estar conectado à emergência dos cinemas de rua nos bairros, locais de moradia das pessoas menos abastadas, nas décadas seguintes.

De fato, enquanto novos espaços de exibição centrais se tornavam cada vez mais comuns, salas também passariam a ser instaladas nos bairros localizados em áreas mais afastadas do coração da cidade. Durante os anos 1950, os espaços de exibição já se dividiam completamente entre a parte central e os bairros do município.

A partir de 1970, os espaços de exibição cinematográfica começaram a decair em popularidade. Além da televisão, que havia sido levada aos lares brasileiros nos anos 1950, agora, também surgiam as locadoras de filmes, o que permitia a experiência de se consumir um longa-metragem sem sair de casa.

Outra mudança na configuração urbana de Juiz de Fora, a partir dos anos 1990, que afetou diretamente a popularidade dos cinemas de rua, foi a ascensão dos *shoppings centers*, que introduziram novas e modernas salas de exibição cinematográficas, parte integrante da estrutura geral desses centros de comércio. Há diferenças primordiais nesta migração. A ida ao cinema passou a não mais significar a visita a um espaço exclusivamente dedicado a tal experiência, mas sim condicionada a ser parte do que envolvia ir ao *shopping*. "Uma nova sociabilidade se constitui, pois, o cinema de *shopping* promove uma interação condensada (...) há uma abreviação da experiência" (Musse, Neto & Henriques, 2017, pp. 24-25).

Os fatores explicitados nesta seção culminaram no fechamento de diversos cinemas de rua em Juiz de Fora entre as décadas de 1970 e 2010. As salas se tornaram, em sua maioria, empreendimentos comerciais, como estacionamentos ou clínicas. O último espaço, conhecido como Cine Palace fechou as portas em 2018, sendo convertido em uma loja de departamentos.

Em 2010, sentindo a necessidade de preservar a memória dos cinemas desativados, surgiu o projeto, que então produziu a websérie. Era realizada pesquisa documental sobre os espaços em arquivos oficiais, registros da imprensa local e acervos pessoais. Essa parte da pesquisa era fortalecida por relatos de pessoas que pudessem dividir suas lembranças, recolhidas de forma oral, acerca das salas.

3.2. Retratos Fantasmas, Kleber Mendonça Filho e suas lembranças de Recife

Lançado em 2023, o longa-metragem em formato documental se volta a explorar as memórias de seu realizador sobre sua cidade natal, Recife, as transformações do município e a ligação de seus moradores com as salas de cinema de rua ao longo dos anos.

Cerca de 60 % do filme é composto por material de arquivo, incluindo acervo pessoal de Mendonça. Imagens que ilustram as lembranças citadas pelo cineasta e sua narração, que guia o espectador pelas transformações que Recife passou através do tempo, inclusive afirmando que não deseja defender ou atacar essas mudanças, apenas falar sobre a percepção que elas lhe trouxeram.

> É um filme sobre a nossa relação com as cidades, nossa percepção dos processos de transformação, da metamorfose do lugar em que moramos. "Retratos fantasmas" não é um filme saudosista, do tipo "ah, como tudo era lindo naquele tempo". Não julgo esse processo de mudanças da cidade, que considero quase biológico (Filho, 2023, n.p).

O autor dedica a primeira parte do longa a narrar memórias do apartamento em que mora há quatro décadas, palco de diversas lembranças de si mesmo, família e amigos. Fixado neste ponto imutável, que mantém sua identidade por intermédio de seus proprietários, Mendonça Filho observa as mudanças de sua vizinhança ao longo dos anos.

Em seguida, parte a explorar o centro de Recife, contrapondo lembranças sobre os cinemas de rua que frequentava com material resgatado de arquivo, tanto pessoal como público. Em meio às imagens, surgem depoimentos captados em épocas passadas como o do Sr. Alexandre Moura, um projecionista que teve sua rotina registrada por Mendonça Filho no dia em que os cinemas de rua em que trabalhava, Art Palácio e Trianon – que funcionavam no mesmo edifício, encerravam suas atividades. Fato ocorrido em 1993.

Ao ser questionado pelo cineasta se viria trabalhar, no último dia de funcionamento da sala de exibição, respondeu: "Terça-feira sou eu que vou fechar. Vou fechar o cinema com uma chave de lágrimas" (Moura, 1993). Nessa declaração, o funcionário expressa seu pesar com o fim da sala, sentimento partilhado por Mendonça Filho e, de maneira similar, vários entrevistados da websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*. O registro de tal sentimento não interfere na história oficial, que narra o fechamento da sala, mas contribui para alimentar o que se sabe sobre esse espaço e a relação de um de seus trabalhadores com ele. A captação desta fala, nessa época, serviu para ilustrar a narração do autor que menciona o fim dos cinemas como representante da descaracterização da cidade por conta da especulação imobiliária capitalista, que privilegia estabelecimentos mais passíveis de lucro.

> Tecnicamente falando, é como se eu estivesse fazendo esse filme por 32 anos, desde que comecei a acompanhar, com uma câmera, o fechamento do cine Art Palácio e do Trianon. O desaparecimento dessas salas comprometeu muito o Centro antigo da cidade, uma região incrível, mas que o mercado não valoriza. Essa foi a cidade passada para mim pelos meus pais, e que agora estou tentando passar para os meus filhos (Filho, 2023, n.p).

Reforçando a ideia das transformações e de como a cidade que ele deixa aos filhos é distinta à passada por seus pais, o diretor revisita diversos outros antigos cinemas de rua, notando suas transformações em supermercados, lojas de eletrodomésticos e *shoppings.*

4. Metodologia e caminho percorrido no trabalho - A memória e a nostalgia como ferramentas de preservação - análise comparativa dos objetos

Voltaremos agora aos conceitos de memória e nostalgia, já trabalhados em seções anteriores. A intenção aqui é propor uma reflexão sobre a exploração destes conceitos em nossos objetos de estudo – a websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora* e documentário *Retratos Fantasmas*, assim, comparando seus conteúdos descritos em itens anteriores e verificando semelhanças nas temáticas e discussões levantadas por elas. Verificando, no processo, a presença dos conceitos-chave para nosso texto.

Talitha Ferraz (2017) disserta, em seu artigo "A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes" sobre o potencial de uma estrutura física, no caso uma sala de cinema, de simbolizar diversas histórias e experiências:

> O cinema numa de suas faces físicas mais concretas – que chamamos comumente de sala escura, grande tela, dispositivo cinematográfico coletivo de exibição etc – é capaz de contar muito sobre as micro histórias e experiências das pessoas, instituições e comunidades a ele direta e indiretamente associadas. Por conta disso, o cinema talvez tenha se tornado nas últimas décadas um objeto de apreço para as produções e expressões de memórias coletivas e individuais de grupos e pessoas que vivenciaram uma época na qual era banal e corriqueiro encontrar a cada esquina cartazes de filmes, letreiros com horários de sessões e filas de espectadores derramando-se pelas calçadas (Ferraz, 2017, p. 4).

Vemos semelhanças nos depoimentos dos entrevistados da websérie com a narração de Mendonça Filho e o trecho que traz a fala de Alexandre Moura. Em ambos os casos, existe a exibição de memórias pessoais, sentimentos de perda e comparativos entre o passado e o presente. Naturalmente, a falta do acesso às experiências dadas pelos prédios em questão, hoje descaracterizados, ressalta a presença da nostalgia.

> É válido notar que os prédios de cinemas de rua mais antigos, independente de ainda funcionarem ou não (e a despeito das atividades-fim às quais foram destinados com o tempo), quando não sucumbem à demolição ou a descaracterizações muito agressivas, permanecem em pé como construções e/ou dispositivos midiáticos que, com efeito, serão sempre capazes de

> oferecer algum tipo de acesso ao passado; inscrevem-se nas superfícies das urbes como marcos espaciais, pontos de conforto e reconhecimento identitário e âncoras lançadas em meio às constantes reconfigurações de práticas simbólicas e hábitos ligados ao consumo de imagens, tecnologias, mídias nas cidades (Ferraz, 2017, p. 4).

Assim, mesmo com os cinemas dando lugar a outro tipo de empreendimento, com sua fachada descaracterizada pela demolição/reconstrução, ainda poderão permanecer como um portão de acesso ao passado, se a lembrança daquela forma estiver ainda intacta. Dessa forma, o registro de imagens e depoimentos, através da metodologia da história oral, auxiliam na preservação dessas memórias que evocam o sentimento nostálgico e prestam o papel de manter a história disponível às novas gerações.

Duas das entrevistadas para a websérie *Cinemas de rimai de Juiz de Fora* detalharam memórias pessoais que têm do Cinema Excelsior, fechado em 1994. A comerciante Neli Aquino relembrou sensações que as sessões lhe traziam:

> Era mágico. Porque ali você vai ver histórias, você vai ver coisas de outra dimensão, outras épocas, muito bonitas. Lembro da campainha que anunciava o começo do filme e dos doces que o baleiro levava em sua cesta e vendia durante a sessão (Aquino, 2020, n.p).

A aposentada Marilene Campos, por sua vez, falou de memórias afetivas evocadas pelo espaço: "A gente sempre ia acompanhada de quem a gente gostava, né? A gente namorava no cinema, era muito gostoso, muito aconchegante. Bom mesmo. Uma pena acabar" (Campos, 2020).

Ao analisar ambos os depoimentos, é possível verificar o caráter mais sentimental e "vivo" pertencente à memória e aos depoimentos recolhidos ao se utilizar a metodologia da história oral. As entrevistadas têm seu vínculo com o espaço em questão representado por memórias vividas no local, o que gera nelas sentimentos de saudade que validam a luta por se manter a memória do cinema.

Mendonça Filho, por sua vez, apesar de não buscar criar saudosismo com sua narrativa, a conduz de maneira naturalmente melancólica, por

revisitar suas memórias e atividades que não pode mais executar, pessoas que não pode mais ver. Na interpretação do crítico cinematográfico Paulo Camargo, o cineasta é bem-sucedido em não deixar sua narrativa presa ao saudosismo, mas que, como um envolvido nessa história, deixa também transparecer os sentimentos ligados àquelas memórias.

> *Retratos Fantasmas* desenrola-se sob a condução em primeira pessoa pelo próprio diretor, conservando um tom de voz comedido, sem grandes alterações de tom, ainda que matizes de melancolia, ironia e até mesmo sarcasmo e indignação transpareçam. Kleber não sobrecarrega sua subjetividade, mas sim nos faculta a visão dos fantasmas que permeiam sua obra, transitando habilmente entre o formato documental e uma espécie de criação autoficcional, onde ele assume tanto o papel de personagem quanto de narrador (Camargo, 2023, n.p).

Dessa forma, enquanto narrador e personagem, o diretor ilustra seu próprio depoimento acerca das transformações de sua cidade, revisitando suas memórias e lidando com sua nostalgia, ainda que de uma forma comedida.

A metodologia da história oral pronuncia-se através das entrevistas em profundidade que revelam as memórias de pessoas não contempladas pela história oficial. Encadeadas, formam os episódios da websérie *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*. Similarmente, embora não conduza entrevistas em seu documentário, Mendonça Filho acaba por tornar a sua própria narração um registro oral, evocando suas memórias particulares e sentimento de falta, relacionando-os com locais não mais existentes, complementando a história oficial.

5. Conclusões

Na reflexão proposta pelo trabalho, observamos como diferentes iniciativas refletem sobre a transformação urbana, representada pelo fim dos cinemas de rua em duas cidades, e os retratos mantidos nas memórias e sentimentos de quem presenciou a antiga forma de uma cidade, bem como seus registros, que mantêm vivas as histórias destes locais. Os espaços de exibição, tanto de Juiz de Fora como de Recife, foram erradicados em meio à queda de popularidade da ida ao cinema e especulação imobiliária de

empreendimentos novos e lucrativos, tal fato é ilustrado pela conversão das salas em comércio, como citado anteriormente.

A memória afetiva causa apego, que nos motiva, pela valorização nostálgica de um passado que não nos é mais permitido viver. Tanto a websérie *Cinemas de Rua em Juiz de Fora*, quanto o longa documental *Retratos Fantasmas*, assim, prestam o papel de manter vivas as memórias de espaços, ainda que existindo de forma "fantasmagórica" e incorpórea, sobre os novos prédios. Tal necessidade é criada, argumentamos, pelo sentimento nostálgico da população, em sentir saudade, querer reviver experiências e temer o esquecimento destas, o que motiva a luta para a preservação da memória pessoal e coletiva que envolve as experiências simbolizadas por esses cinemas de rua.

Referências

Alberti, V. (2004). *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV.

Almeida, C. (2023, 16 de maio). Kleber Mendonça Filho: 'Basta falar algo do país com certa contundência que te rotulam de militante'. *Jornal O Globo*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de http://tinyurl.com/3dfb3fjh.

Arantes, H. S. & Musse, C. F. (2014). *Memórias do Cineclubismo - A trajetória do CEC – Centro de estudos Cinematográficos de Juiz de Fora*. São Paulo: Nankin & Juiz de Fora, MG: Funalfa.

Aquino, N. (2020).Cine Excelsior. [Entrevista concedida ao projeto *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*]. Vídeo. YouTube. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de Recuperado de: http://tinyurl.com/4pzh2spe.

Camargo, P. (2023, 23 de agosto) 'Retratos Fantasmas' revira a memória dos cinemas de rua. *Escotilha*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de http://tinyurl.com/yy7aypux.

Campos, M. (2020). Cine Excelsior. [Entrevista concedida ao projeto *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*]. Vídeo. YouTube. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de http://tinyurl.com/4pzh2spe.

Costa, M. O. B. (2017). *Juventude e Cinema nos anos 1970: a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil.

Ferraz, R. C. (2017). A chegada do cinema em Juiz de Fora: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais. In A. Brum, L. A. R. Melo & S. Puccini (Orgs.). *Cinema em Juiz de Fora* (pp 11-38). Juiz de Fora, MG: UFJF.

Ferraz, T. (2017, junho). A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine belas Artes. In *Anais do XXVI Encontro Anual da Compós*, São Paulo.

Filho, K. M. (Dir.). (2023). *Retratos Fantasmas* [Motion Picture]. Brasil: CinemaScorpio.

Halbwachs, M. (1990). *Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.

Moura, A. (1993). *Retratos Fantasmas*. [Entrevista concedida a Kleber Mendonça Filho]. Filme.

Musse, C. F., Neto, G. F. A. & Henriques, R. M. N. (2017). *Os cinemas de rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luíz*. Juiz de Fora, MG: FUNALFA.

Niemeyer, K. (2018). O poder da nostalgia. In: L. S. Cruz & T. Ferraz. *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo* (pp. 29-46). Rio de Janeiro: E-papers.

Nora, P. (1993). Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In M. A. Antonacci (Ed.). *Projeto História 10* (pp. 07-28). São Paulo: USP.

Passos, J. C. (2018). Cine-Theatro Popular. [Entrevista concedida ao projeto *Cinemas de Rua de Juiz de Fora*]. Vídeo. YouTube. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de http://tinyurl.com/yt65uhny.

Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. In D. Rocha (Ed.). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro.

Ribeiro, A. P. G. & Vieira, I. M. (2018). O JB é que era jornal de verdade: jornalismo, memórias e nostalgia. *MATRIZes*, *12*(3), 257-276.

Thompson, P. (1992). *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019162

REFLEXÕES SOBRE A SUBVERSÃO DAS TEMPORALIDADES, DOS ESPAÇOS E DAS CAPACIDADES NA PRODUÇÃO E NA DRAMATURGIA DO FILME *TEMPORADA*

Reflexiones sobre la subversión de las temporalidades, de los espacios y de las capacidades en la producción y en la dramaturgia de la película Temporada

Reflections on the subversion of temporalities, spacies and capacities in the production and dramaturgy of the film *Temporada*

Samantha Ribeiro de Oliveira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, Brasil)
Universidade Nova de Lisboa (UNL, Portugal)

Resumo: Este artigo demonstra como a dramaturgia do filme *Temporada* – que se constrói a partir do universo do trabalho mecânico, repetitivo, e acontece no tempo da sucessão empírica dos fatos, própria do "homem passivo" – consegue restaurar nesse lugar algo do valor da racionalidade da ficção nos moldes da poética aristotélica, ao subverter o tempo do trabalho repetitivo, convertendo a protagonista Juliana em uma mulher "ativa", ao encenar sua história através de uma sucessão de "micro acontecimentos sensíveis" que povoam um *continuum* de "momentos quaisquer", no sentido consagrado por Erich Auerbach como base para a moderna ficção, entrelaçando formas narrativas clássicas e modernas.

Palavras-chave: André Novais Oliveira; Filmes de Plástico; Temporada; poética relacional; cinema brasileiro.

Resumen: Este artículo demuestra como la dramaturgia de la película *Temporada* –que se construye a partir del universo del trabajo mecánico, repetitivo, y transcurre en el tiempo de la sucesión empírica de los hechos, propia del "hombre pasivo"– consigue restaurar algo del valor de la racionalidad de la ficción en los moldes de la poética aristotélica al subvertir el tiempo del trabajo repetitivo, convirtiendo a la protagonista Juliana en una mujer "activa", al escenificar su historia a través de una sucesión de "micro acontecimientos sensibles" que pueblan un *continuum* de "momentos cualquiera", en el sentido consagrado por Erich Auerbach como base para la moderna ficción, entrelazando formas narrativas clásicas y modernas.

Palabras clave: André Novais Oliveira; películas de plástico; Temporada; poética racional; cine brasileño.

Abstract: This article demonstrates how the dramaturgy of the film *Temporada* – which is constructed from the universe of mechanical, repetitive work, and takes place in the time of the empirical succession of facts, typical of the "passive man" – manages to restore in this place something of the value of rationality of fiction along the lines of Aristotelian poetics, by subverting the time of repetitive work, converting the protagonist Juliana into an "active" woman, by staging her story through a succession of "sensitive micro events" that populate a *continuum* of "any moments ", in the sense consecrated by Erich Auerbach as the basis for modern fiction, interweaving classic and modern narrative forms.

Keywords: André Novais Oliveira; Plastic Films; Temporada; relational poetics; Brazilian cinema.

Temporada é o segundo longa-metragem de André Novais Oliveira, um dos sócios da produtora mineira Filmes de Plástico, criada em 2009 pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia, em Contagem, município industrial da região metropolitana de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, no Brasil. O filme conta a história de um período na vida de Juliana, personagem vivida pela premiada atriz e dramaturga Grace Passô.

A temporada referida no título começa quando Juliana se vê obrigada a mudar-se repentinamente para outra cidade, ao ser surpreendida pela convocação para assumir uma vaga de trabalho, como agente de combate a endemias, em virtude de ter feito, dois anos antes, um concurso público cuja validade estava prestes a expirar. A vida simples de uma mulher negra e pobre, no tempo de seu movimento migratório, solitário e inesperado, está no "centro"[54] desta ficção cinematográfica. E a história é encenada a partir do tempo de trabalho de um homem negro, dedicado à roteirização e à direção dramatúrgica, cuja criação está igualmente "centralizada" em um lugar considerado "periférico": a cidade de Contagem.

Essas duas "centralidades" carregam em si um movimento de deslocamento dentro da produção cinematográfica brasileira contemporânea.

Este artigo propõe uma reflexão sobre as múltiplas temporalidades que atravessam a realização do filme *Temporada* (2018), à luz da elaboração conceitual acerca da "subversão da distribuição dos espaços, dos tempos e das capacidades" na hierarquia das formas de vida da era moderna, formulada por Jacques Rancière, nas conferências publicadas no livro *Tempos modernos - arte tempo e política* (2021, p. 47).

No prefácio do livro "Roteiro e diário de produção de um filme chamado

54 A autora optou por manter as palavras relacionadas às noções de "centro" e "periferia" grafadas entre aspas, para enfatizar tanto a multiplicidade de seus sentidos como a estigmatização dos seus usos linguísticos.

Temporada", Cristina Amaral, sua montadora, afirma que Novais apresenta ao espectador um outro tempo: "um tempo humano", que "nos obriga a parar e olhar com calma e profundidade para a vida". Diz ainda que seu cinema "acalma o gesto" (Amaral, 2021, p. 13). Durante a leitura do diário de produção, também é possível acompanhar as reiteradas preocupações do diretor em relação ao tempo vertiginoso e exíguo das filmagens em uma produção cinematográfica, que extenua a equipe e difere fundamentalmente do tempo alongado, estendido, de seu trabalho durante a escrita da dramaturgia do filme.

Já em seus primeiros curtas-metragens, Novais notabilizou-se por realizar, com surpreendente resultado dramatúrgico, uma difícil proposta de direção cinematográfica: por-se a si mesmo e à sua família estendida - pai, mãe, irmão, amigos, namoradas - em cena. *Ela volta na quinta* (2014), longa-metragem de estreia do diretor, narra a história de uma mulher sexagenária que parte em viagem e se ausenta de casa, intempestivamente, para refletir sobre a longeva vida amorosa extraconjugal mantida pelo marido. Além do diretor André Novais Oliveira, integram o elenco do filme Maria José Novais Oliveira (sua mãe), Noberto Novais Oliveira (seu pai), Renato Novais Oliveira (seu irmão), Élida Silpe (namorada de André) e Carla Patrícia (namorada de Renato).

Em *Temporada*, o papel da protagonista Juliana, foi escrito para ser interpretado inicialmente por seu irmão, o ator Renato Novais Oliveira. Mas André o reformulou para ser vivido pela atriz Grace Passô, depois de vê-la atuar em *No coração do mundo* (2019), outra produção da Filmes de Plástico, dirigida por seus sócios Gabriel Martins e Maurílio Martins.

Ao ser convocada para assumir uma vaga de trabalho como agente de controle de endemias, Juliana vai às pressas morar na cidade do seu novo local de trabalho, deixando para trás o pai, com quem não parecia manter um vínculo afetivo forte, e o marido, que deveria ir encontrá-la em breve, assim que conseguisse se desligar de seu próprio trabalho, em Itaúna.

Novais baseou a escrita dramatúrgica para a personagem em sua própria experiência profissional como agente de combate ao mosquito da dengue, função que exerceu durante sete meses e que lhe rendeu a ideia de realizar um filme a partir do cotidiano vivido durante a prática dessa atividade. Ao atuar no combate ao inseto que é vetor de transmissão desta endemia, os

profissionais percorrem diariamente as casas e os quintais dos moradores de uma determinada região da cidade e, desta forma, testemunham seus múltiplos e prosaicos universos particulares. Sua construção ficcional inspirou-se, então, nesses encontros. Dois de seus colegas de trabalho à época também atuaram no filme e fizeram contribuições ao roteiro.

Com enredo baseado em um cotidiano de trabalho mecânico, repetitivo, porém povoado por uma sucessão de minúsculos acontecimentos sensíveis (Rancière, 2021, p. 42; 70), a história avança por um terreno então ainda pouco explorado pela cinematografia ficcional brasileira: sua narrativa está ancorada em um universo dito "periférico", no bairro do Amazonas, em Contagem, uma região nunca antes percebida como possível cenário para o desenvolvimento de poéticas dramatúrgicas. O fato de André Novais Oliveira ser ele próprio um autor com raízes no que se habituou chamar de "periferia", sublinha e complexifica o ineditismo de sua marca ficcional.

Segundo o o boletim *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro*, do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA-UERJ), elaborado em 2017, com base nos dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE), entre 1970 e 2016, os filmes brasileiros com público acima de 500 000 espectadores foram predominantemente dirigidos por homens brancos, em uma proporção de assustadores 98 %. Em relação aos roteiristas dos mesmos filmes, o relatório aponta para uma predominância de 90 % de homens brancos. A análise dos dados disponíveis remete ainda para uma forte concentração da produção e da exibição de cinema nas capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. André Novais Oliveira definitivamente não é um diretor e roteirista situado dentro deste padrão. Ele não é um autor branco, de classe média-alta, morador de uma capital da Região Sudeste do Brasil colocando em cena um *outro*, seja este outro o subúrbio, o sertão ou a favela. Ele cria histórias sobre e a partir de seu lugar de origem, deslocando com um vigor narrativo surpreendentemente intimista este mundo dito "periférico" para o "centro" de sua dramaturgia. E, neste lugar, é precisamente o tempo do trabalho mecânico que ordena a vida.

É como o tempo da crônica (Rancière, 2021, p. 129), no qual os fatos simplesmente se sucedem e as pessoas não podem atuar para modificar seus destinos, mas somente cumprem tarefas mecânicas em busca de sua sobrevivência. Essa hierarquia das temporalidades e das capacidades das formas de vida - descrita por Aristóteles no oitavo livro da Política -

incide inclusive sobre a inatividade: nos intervalos de suas jornadas de trabalho, os homens ditos passivos dedicam-se apenas ao descanso de suas atividades laborais, dispondo de pouco ou nenhum tempo livre para o lazer (Aristóteles *apud* Rancière, 2021, p. 82).

A Poética, de Aristóteles, base da teoria literária ocidental, traça, em seu décimo-terceiro capítulo, o perfil do "herói trágico", termo que só passa a existir a partir do século XVI: "Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto" (Aristóteles, 2018, p. 61).

Do ponto de vista da poética aristotélica, formas de estar no mundo como a de *Juliana*, protagonista do filme de Novais, não se prestariam à construção da racionalidade ficcional, caracterizada por um enredo com encadeamento causal de acontecimentos que culmina com a reversão das expectativas previstas para as histórias por um erro cometido pelos seus protagonistas ilustres. Ao contrário dos heróis trágicos, dos homens que atuam efetivamente para modificar as narrativas, as vidas submetidas ao tempo do trabalho mecânico estariam determinadas desde sempre, apenas se confirmando no correr de suas existências.

No entanto, a dramaturgia do filme *Temporada* acontece justamente aí, onde se espera que nada aconteça.

Logo no início, ele apresenta os personagens ao espectador em uma sequência que mimetiza um "momento qualquer" (Rancière, 2021, p. 44) – elemento estruturante da ficção moderna, segundo Erich Auerbach – daqueles que se repetem todos os dias durante as jornadas de trabalho de Hélio, Jaque e Russão, grupo responsável pelo combate ao mosquito da dengue em uma na área na cidade de Contagem.

Eles se dirigem à sua base operacional nos fundos de uma escola pública local, ao final do expediente, onde encontrarão Lúcia, a chefe da seção de combate a endemias, e conhecerão Juliana.

SEQ 06 - SALINHA DOS FUNDOS DA ESCOLA - INTERNA / DIA[55]

Os funcionários vão chegando e abrindo as janelas. Entre eles está HÉLIO, um dos agentes. Parece ser um dia quente. LÚCIA, uma mulher magra, com cabelos curtos até o ombro, está sentada atrás de uma mesa. Ela recolhe as fichas entregues pelos agentes. Ao seu lado está JULIANA, 36 anos, mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura. Ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas. Alguns funcionários a cumprimentam.

Nos grifos assinalados no roteiro, sublinha-se a oposição percebida na descrição das características de duas das personagens femininas do filme: a aparência física da chefe da seção é a de "uma mulher magra", e Juliana é apontada como uma "mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura", o que pode ser lido como um desvio em relação ao padrão referido para a personagem da chefe da seção. A economia descritiva dedicada ao ambiente e aos objetos que povoam a cena - "ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas" - também contribui para a construção dramatúrgica precisa, que opera justamente através da enorme eloquência dos pouquíssimos elementos cenográficos.

O tempo repetitivo do trabalho segue sendo o centro narrativo do filme, como demonstra a sequência em que Juliana, Hélio e Russão saem juntos pela primeira vez para realizar as visitas às casas do bairro, "usando seus uniformes", conforme assinalado no texto dramatúrgico.

SEQ 13 - RUA DO BAIRRO AMAZONAS - EXTERNA / DIA

Russão e Juliana andam pelas ruas, usando seus uniformes. Hélio está junto deles.

55 Todas as sequências do roteiro doravante mencionadas foram retiradas do livro "Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada", de André Novais Oliveira, e sua citação pretende estabelecer um diálogo direto com as observações críticas, analíticas e conceituais propostas no artigo.

HÉLIO: O serviço é de boa, Juliana. Cê vai ver.

RUSSÃO: Essa área aqui é de boa. Cê vai conhecendo o pessoal e tal. Aí fica fácil. Agorinha mesmo tá tomando café aí com morador.

HÉLIO: Geralmente uns café bão.

JULIANA: É ? Uai, bom demais.

Em *Temporada*, a narrativa é pontuada pelos diálogos criados por André Novais Oliveira, com sua escrita absolutamente íntima e pessoal, que conduz o leitor / espectador para dentro de um universo bastante específico, fortemente constituído pela oralidade. O enredo continua a ser construído por sequências que colocam em cena momentos insignificantes, o referido "momento qualquer", marca indelével do romance moderno (Rancière, 2021, p. 44).

Os acontecimentos da vida comum, que desdobram-se em uma multiplicidade de "micro acontecimentos sensíveis", (2021, p. 43), incluem também a representação do lazer, do tempo do ócio, próprio da ideia de "homem ativo" da poética aristotélica, aquele que é senhor de sua ação no tempo, que pode atuar para mudar o curso narrativo da história (Rancière, 2021, p. 21; 82).

A ideia de que em algumas experiências narrativas são estabelecidas novas poéticas relacionais dramatúrgicas foi desenvolvida em diálogo com estudos de Ana Kiffer sobre a obra de Édouard Glissant. Ela se baseia na proposição de que em Contagem - MG, base da Filmes de Plástico, assim como em outras experiências narrativas contemporâneas que não cabe detalhar neste artigo, estabelecem-se novas zonas de comunidades relacionais, onde nascem, no atrito entre "especificidades comunitárias" que repovoam esses territórios, novas poéticas relacionais dramatúrgicas. Elas seriam, nas palavras tomadas emprestadas de Glissant, como "calos de resistência. (…) Sua beleza surge do estável e do instável, do desvio de uma poética particular e da clarividência de uma poética relacional" (2021, p. 169; 172). Essas novas poéticas relacionais dramatúrgicas desierarquizam as relações entre os modelos hegemônicos de representação - e a construção de seus muitos 'outros' - e constituem uma espécie de "poética de todas as distâncias" nesses territórios tornados personagens (Kiffer, 2020, P. 19; 20). Desta forma, elas garantem uma existência cênica para as "singularidades

irredutíveis" produzidas nessas novas zonas de comunidades relacionais, que se opõe frontalmente aos aglomerados indiferenciados de sentido, forjados no amálgama indistinto da cultura de massa.

A poética relacional dramatúrgica em *Temporada* é construída a partir da sucessão de fatos banais na vida cotidiana de uma trabalhadora em um bairro da cidade de Contagem. E conduz a personagem, inicialmente entendida como uma "mulher passiva", submetida apenas ao tempo do trabalho mecânico, ao lugar de uma "mulher ativa", que atua no tempo da ficção, nos termos da poética aristotélica, conforme pode ser observado nas sequências transcritas em seguida.

SEQ 07 - CARRINHO DE CACHORRO-QUENTE - EXTERNA / NOITE

Juliana come um cachorro-quente e toma refrigerante. Está sozinha.

SEQ 10 - QUINTAL DO BARRACÃO - EXTERNA / DIA

Juliana está no quintal, com roupas de "ficar dentro de casa".

Escolhe uma música no celular (talvez um pagode ou um sertanejo mais novo, mas que não seja tão popular), em seguida coloca o aparelho dentro de uma vasilha de plástico, amplificando mais o som. Pega uma caixa de dentro do barracão e começa a fuçar.

Novais subverte a temporalidade e a espacialidade da racionalidade ficcional aristotélica, que determina que nada de relevante para uma ficção poderia se dar ali. E subverte também as capacidades de ação previstas para a personagem da "mulher passiva", "negra e um pouco acima do peso", que precisa encarar sozinha uma nova vida que lhe é inteiramente desconhecida.

Em *Temporada*, a vida ordinária de Juliana transfigura-se em um tempo que também se presta a ser o da ficção, ou do lazer, próprios da "mulher ativa". Ao repor objetivamente o valor do encadeamento causal dos acontecimentos à simples sucessão empírica dos fatos na vida de uma

trabalhadora qualquer, a narrativa também recupera o poder de reverter as expectativas previstas para o desfecho da história, movimento que se alinha à ideia da racionalidade da ficção descrita na Poética aristotélica.

A vida ordinária de Juliana torna-se, portanto, em *Temporada*, o tecido de uma fina dramaturgia, que conjuga com maestria elementos clássicos e contemporâneos.

Segundo, Rancière (2021, p. 43), "a ficção moderna fez desse tempo recuperado pelos homens e mulheres condenados à sucessão dos dias e das horas seu próprio tempo, o novo tecido de suas narrativas, ao mesmo tempo em que abandonava esses personagens ao infortúnio das criaturas que tentam em vão ter o tempo que não têm".

A poética relacional dramatúrgica tecida em *Temporada*, no entanto, não abandona suas personagens na tentativa vã de ter o tempo que elas não têm. Ao contrário, os "micro acontecimentos sensíveis" que conduzem a narrativa se situam exatamente no tempo que elas efetivamente possuem, mas que raramente é tão bem encenado no cinema. Esta é, sem dúvida, uma das características mais marcantes da produção cinematográfica de André Novais Oliveira e seus sócios na Filmes de Plástico.

No prefácio do livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*, Cristina Amaral se refere ao "outro tempo" do cinema de André Novais como sendo o de um "rio de águas aparentemente paradas, mas que vão te carregando" e que, quando o espectador percebe, ele "já está na outra margem, num outro lugar, com outro tempo interior" (Amaral, 2021, p. 13). Ocorre que, para desenhar essa dramaturgia na tela, é também necessário curvar-se ao tempo do cansaço do trabalho mecânico, acelerado e exaustivo do set de filmagem.

A vigorosa dramaturgia que descreve o tempo lento da vida de Juliana é desenhada por Novais em um trabalho de escrita delicado e solitário, estendido também ao longo de anos. Paradoxalmente, essa dramaturgia não se materializa sem a submissão do roteiro aos imperativos de uma produção cinematográfica, em que todas as atividades devem acomodar-se no menor tempo possível, para garantir sua efetiva realização. Em seu diário, André menciona, reiteradas vezes, intensa preocupação com as jornadas de trabalho de 12 horas ou mais

que normalmente são empreendidas pelas equipes de filmagem, sublinhando-as como extenuantes e temíveis. Nestas reflexões, ele considera sobretudo o caráter desagregador que esta tensão no tempo do trabalho pode imprimir na relação entre as pessoas da equipe. Cerca de 5 meses antes do início das gravações, ele já manifesta a preocupação de melhorar seu condicionamento físico para suportar o cansaço provocado pelo aumento brutal na intensidade do trabalho neste período. Durante a pré-produção, descreve momentos de insônia, seguidos de sonhos com o filme, esforça-se para estabelecer um planejamento de gravação que comporte folgas de dois dias seguidos, observa a diminuição das oportunidades de descanso à medida em que se aproxima o início da rodagem e define um foco preciso para conseguir relaxar na véspera de começar a gravar: ir ao cinema para ver dois filmes.

No primeiro dia das filmagens de *Temporada*, todas as sequências previstas estavam finalizadas antes do horário previsto para o término do dia de trabalho, o que animou a todos. Mas nos decorrer dos outros dias, André afligiu-se quando foi preciso cortar cenas por falta de tempo para filmá-las e sempre que ultrapassavam o número de horas de trabalho acordadas com a equipe. Ao final do processo, constatou que não ter cumprido uma escala composta por seis dias com jornadas de trabalho de 12 horas cada, e apenas uma folga semanal, realmente mitigou a exaustão da equipe.

Essa descrição das preocupações de Novais com o tempo do trabalho durante as filmagens de *Temporada*, remetem às noções de "emancipação trabalhadora" e de "emancipação intelectual" que Jacques Rancière propõe em toda sua obra. Segundo ele, a lição mais contundente que obteve ao estudar os manuscritos de trabalhadores parisienses do século XIX, que serviram de base para a elaboração de suas reflexões sobre os modos de subverter a hierarquia das temporalidades das formas de vida, foi que "a linha de separação mais profunda é aquela que separa os que têm tempo dos que não têm" (2021, p. 34).

O equacionamento dos limitados recursos materiais e financeiros como fator determinante da exiguidade do tempo de realização das filmagens é uma das características que marcam a produção de cinema brasileiro contemporâneo realizada por "novos agentes criativos", nas últimas duas décadas. Esta categoria compreende pessoas que ocupam posições criativas em equipes de realização cinematográfica, provenientes de grupos

considerados minoritários em relação ao padrão hegemônico observado nos dados disponibilizados nas análises estatísticas do setor, pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE, pelo OCA - ANCINE e pelo GEMAA - UERJ em 2017, mencionados anteriormente.

Nesta equação, portanto, outros dois elementos entram em cena. Por um lado, a origem fora das camadas médias da sociedade desses "novos agentes criativos" do cinema parece conferir-lhes maior consciência, e consequente aversão, em relação ao caráter de excessiva exploração muitas vezes assumido nos sistemas de trabalho. Essa percepção produz, portanto, resistência a implementá-lo como modo operacional em seu fazer artístico. Em decorrência disso, percebe-se que a necessidade de elaborar soluções dramatúrgicas adequadas à atmosfera que pretendem imprimir em seus filmes os leva a construir um modo de produção com características menos patronais e hierarquizadas, mais rizomático e colaborativo, incorporando as múltiplas e diversas contribuições oferecidas pelos demais membros da equipe. No caso da Filmes de Plástico, os sócios se revezam nas funções criativas, colaborando uns nos filmes dos outros, e também seus elencos são compostos por atores profissionais e não-profissionais, estes últimos sempre pertencentes aos universos dramaturgicamente retratados. Ao estabelecerem esses novos modos de elaboração para o seu fazer artístico, promovem uma espécie de "reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo" (Rancière, 2021, p. 35)

A chegada de "novos agentes criativos" na atividade cinematográfica brasileira teve grande impulso na primeira e a até metade da segunda década do século XXI, com a implantação continuada de políticas públicas inclusivas e distributivas em diferentes setores sociais, tais como os avanços nas áreas das relações étnico-raciais, dos direitos de grupos minoritários, a ampliação ao acesso à educação técnica e superior, além do desenvolvimento de sólida política setorial para atividade audiovisual. Essas medidas foram, aos poucos, abrindo pequenas brechas para a circulação desses novos agentes nos circuitos ligados às artes e ao audiovisual, e eles passaram, então, a descortinar e ocupar uma multiplicidade de "centros" de produção de narrativas ficcionais, tão ampla quanto são a extensão territorial e a diversidade de experiências culturais do país. No entanto, este desenvolvimento continuado da atividade audiovisual apenas começava a conseguir ampliar sua atuação para fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, quando foi brutalmente interrompido pelas mudanças radicais na

orientação das políticas públicas no Brasil, após a deposição da presidenta Dilma Roussef em 2016.

Decorrido um hiato de quase 7 anos, a partir de 2023, com recriação do Ministério da Cultura e a retomada das políticas públicas educacionais e de fomento às artes pelo novo governo federal, há a expectativa de que os efeitos desta interrupção possam ser ao menos parcialmente revertidos durante os próximos anos, mas não há dúvidas de que inúmeros inícios de trajetórias de novos criadores, como a abordada por este artigo, foram impedidos de existir.

As palavras de Cristina Amaral para qualificar a expressão artística de André Novais Oliveira certamente podem ser estendidas para outras experiências narrativas que floresceram no mesmo período, como os longa-metragens desenvolvidos pela produtora Rosza Filmes em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, em Campina Grande, no estado da Paraíba, pela produtora Vermelho Profundo, ou os filmes dos cineastas Adirley Queiroz, baseado na Ceilândia, e Lincoln Péricles, do Capão Redondo, regiões metropolitanas de Brasília e São Paulo consideradas "periféricas".

> Esse cinema é fruto de um momento em que o Brasil soprou uma lufada de ar e de esperança, que abriu uma possibilidade para que jovens pretos (ou não), pobres e periféricos (ou que simplesmente vivessem fora dos grandes centros de produção) pudessem realizar filmes. Para provar que talento, inteligência e capacidade de realização não tem raça, não tem sexo e não tem CEP, é só permitir que aconteça. Ou simplesmente não impedir (Amaral, 2021, pp. 13-14).

O espaço ocupado por essas novas poéticas relacionais dramatúrgicas na cinematografia nacional é, ao mesmo tempo, pequeno e contundente. Não há como não ser impactado ao entrar em contato com elas, tanto pelo ineditismo de seus pontos de observação da realidade, de onde floresce a sua criação ficcional, quanto pela profundidade de campo e pela latitude de cor que imprimem em suas abordagens dramatúrgicas, ao retratar subjetividades que eram até então representadas de modo precário, parcial, ou mesmo totalmente invisibilizadas pela narrativa cinematográfica nacional hegemônica, produzida, em sua maior parte, apenas nas capitais de dois

estados da Região Sudeste do país, Rio de Janeiro e São Paulo, por agentes criativos oriundos majoritariamente de camadas médias e altas da sociedade.

As pequenas fissuras que se abriram nos sistemas de produção artística e que favoreceram o florescimento de novas experiências narrativas no Brasil se estreitaram muito a partir de 2016. No entanto, uma vez ocupado um espaço, o recuo não acontece sem o estabelecimento de uma resistência.

Estes "novos agentes criativos", que já estavam então consagrados pela circulação de seus primeiros filmes, enfrentaram o desafio dos tempos de adversidade e não só conseguiram manter o espaço conquistado como o ampliaram. Mesmo com a paralização quase total da atividade cinematográfica no país, nos últimos anos, a Filmes de Plástico produziu e lançou mais três filmes: *O dia que te conheci* (2023), de André Novais Oliveira, recentemente premiado no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, no Festival Entrevues Belfort, na França, e no Festival de Cinema de Mar Del Plata, na *Argentina; No Coração do Mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins; e *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, que foi indicado para representar o Brasil na disputa por uma indicação ao Oscar.

O trecho destacado do diário de André Novais Oliveira, escrito no dia 3 de maio de 2017, aponta efetivamente para esta resistência.

> Sempre quando encontro com Maurílio a gente conversa muito sobre a vida, cinema… Volta e meia a gente conversa sobre essa coisa de nós sermos da periferia e como é difícil estar no cinema vindo desse lugar. Lembro que, lá no começo da produtora, a gente falava um pro outro que a gente tava no cinema por teimosia, porque na verdade não era o nosso lugar. Mas hoje a gente já conversa e pensa que esse é nosso lugar, sim, no sentido da gente se posicionar e ocupar os espaços. É muito difícil ser negro e periférico num lugar como o cinema, que é tão elistista e branco. Mas as coisas estão melhorando, aos poucos. Quando apresentava meu primeiro curta em Festivais, em 2005, lembro que me sentia meio deslocado com isso. E lembro que num desses festivais conheci o Adirley Queiroz e ele foi a primeira pessoa que não vinha de uma família abastada que eu conheci no meio do cinema. Ele estava num festival também com seu primeiro curta, o RAP, Canto da Ceilândia. A identificação foi imediata e

> isso me fez bem. Hoje as coisas estão mudando e isso se vê claramente nos festivais brasileiros e até internacionais, **mas creio que é apenas o começo** (Oliveira, 2021, p. 33, grifo da autora).

A seleção de *Temporada*, segundo longa-metragem de André Novais Oliveira, para exibição no *71.º Locarno Film Festival*, na Suíça, foi confirmada por uma correspondência curiosamente recebida no Dia Internacional dos Trabalhadores, em 1.º de maio de 2018.

Este artigo demonstra como a dramaturgia do filme *Temporada* - que se constrói a partir do universo do trabalho mecânico, repetitivo, e acontece no tempo da sucessão empírica dos fatos, própria do "homem passivo" - consegue restaurar nesse lugar algo do valor da racionalidade da ficção nos moldes da poética aristotélica, ao subverter o tempo do trabalho repetitivo, convertendo a protagonista Juliana em uma mulher "ativa", ao encenar sua história através de uma sucessão de "micro acontecimentos sensíveis" que povoam um *continuum* de "momentos quaisquer", no sentido consagrado por Erich Auerbach como base para a moderna ficção, entrelaçando formas narrativas clássicas e modernas. Traça-se aqui também um paralelo entre a dramaturgia do filme e a emancipação de seu processo de produção, que envolve profissionais predestinados a outro tipo de trabalho que não o da criação artística, subvertendo temporalidades e ocupações comumente atribuídos às pessoas de acordo com a sua origem social. Sua criação é realizada a partir de um novo "centro", posicionado em um lugar de improvável qualidade cênica ou fotográfica para a ficção, cuja paisagem é tão inusual na cinematografia brasileira quanto a lunar, habitado por histórias aparentemente pouco interessantes para serem postas em cena e onde uma equipe de filmagem convencional, atuando sem agentes criativos locais, talvez não conseguisse obter os mesmos resultados dramáticos. Na poética dramatúrgica relacional do filme *Temporada* há, portanto, um movimento que se assemelha ao que Jacques Rancière observa nos movimentos de ocupação política de espaços públicos intervalares, "desde a Primavera Árabe até os movimentos de ocupação que aconteceram em Madrid, Nova York, Istambul, Atenas, Paris e diversas ouras cidades", ocorridos na segunda década do século XXI: um tipo de "subversão da distribuição dos espaços, dos tempos e das capacidades" (2021, p. 47), que faz surgir e povoa um novo espaço narrativo também na criação audiovisual ficcional brasileira.

Seus agentes não parecem dispostos a recuar. Esperamos que novos começos de trajetórias como estas possam voltar a existir no Brasil.

Referências

Amaral, C. (2021). Sobre *Temporada* - o diário da produção de um filme. A. N. Oliveira. *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Javali.

Aristóteles (2018). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cândido, M. R.; Martins, C. R.; Rodrigues, R.; Feres Júnior, J. (2017). Raça e Gênero no Cinema Brasileiro. *Boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa* - GEMAA / UERJ. Rio de Janeiro. Recuperado em 20 de janeiro de 2024, de https://gemaa.bemvindo.co/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016.

Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Informe de mercado. Rio de Janeiro: ANCINE. Recuperado em 20 de janeiro de 2024, de https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf.

Glissant, É. (2021). *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Kiffer, A. (2020). *Relação e ódio - Glissant no Brasil de hoje*. São Paulo: N-1.

Oliveira, A. N. (2021). *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Javali.

Rancière, J. (2021). *Tempos modernos - arte, tempo*, política. São Paulo: N-1.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019163178

IMAGENS PARRESIÁSTICAS NA OBRA FÍLMICA *HELEN* (2019)

Imágenes parresiásticas en la obra fílmica Helen *(2019)*

Parrhesiastic images in the film *Helen* (2019)

Stela Maris da Silva
Universidade Estadual do Paraná
(Unespar, Campus de Curitiba II, Brasil)

Resumo: Neste artigo, dá-se continuidade à investigação em curso, sobre a obra fílmica no desnudar de verdades, com o referencial em Foucault. Um filme, cinismo da cultura, pode se constituir estratégia de poder, de resistência, na apreensão do novo modo de ser do sujeito. O objeto de pesquisa é o filme brasileiro *Helen*, de André Collazzo (2019). Procura-se identificar os veres e dizeres de Helen, menina moradora do bairro Bexiga em São Paulo, e pergunta-se: o que somos, em um pensamento como estratégia, capazes de dizer sobre "Helen"? A hipótese é de que a

obra inquieta, desnuda por dentro e por fora o espectador. O autor olha e faz olhar com as palavras e imagens parresiásticas.

Palavras-chave: resistência; Parresía cínica; cinema; Helen.

Resumen: En este artículo, se da continuidad a la investigación en curso sobre la obra fílmica en la revelación de verdades, con base en Foucault. Una película, cinismo de la cultura, se puede constituir en estrategia de poder, de resistencia, en la aprehensión del nuevo modo de ser sujeto. El objetivo de esta investigación es la película brasileña Helen, de André Collazzo (2019). Buscamos identificar las miradas y los dichos de Helen, niña que habita en el barrio de Bexiga, en São Paulo, y preguntarnos: ¿qué somos, en un pensamiento estratégico, capaces de decir sobre "Helen"? La hipótesis es que la obra inquieta, desnuda por dentro y por fuera al espectador. El autor mira y hace mirar con las palabras e imágenes parresiásticas.

Palabras clave: resistencia; parresía cínica; cine; Helen.

Abstract: In this article, we continue the ongoing investigation into the filmic work in revealing truths, with reference to Foucault. A film, cultural cynicism, can constitute a strategy of power, of resistance, in the apprehension of the subject's new way of being. The object of research is the Brazilian film Helen, by André Collazzo (2019). We seek to identify the views and sayings of Helen, a girl who lives in the Bexiga neighborhood in São Paulo, and ask: what are we, in thinking as a strategy, capable of saying about "Helen"? The hypothesis is that the restless work, strips the viewer naked inside and out. The author looks and makes people look with parrhesiastic words and images.

Keywords: resistance; Cynic parrhesia; cinema; Helen.

1. Considerações introdutórias

A obra de Michel Foucault caracteriza-se pelos estudos da arqueologia das *epistemés*, os estudos da genealogia do presente e os estudos da ética das atitudes. Trata-se de uma história do pensamento, que pensa

tanto os conhecimentos como as práticas, e também os modos de fazer, os modos de experimentar, que intervêm na constituição dos sujeitos e dos objetos. Foucault entende toda a experiência enquanto modo de pensar, podendo, assim, ser analisada do ponto de vista das formações históricas.

O tema desta pesquisa envolve a questão das visibilidades enquanto campo das formações históricas. Isso quer dizer que cada época faz ver e irá dizer sobre o que é possível ver. "Cada formação histórica produz uma distribuição do visível e do enunciável, sendo que essa distribuição muda e, com isso, muda também a visibilidade" (Silva, 2020, p. 106). No campo das visibilidades, assim como o campo dos enunciados, poder-se-ia, por exemplo, fazer uma arqueologia da pintura, assim como do cinema, da literatura, pois essas são práticas discursivas marcadas por positividades dos saberes. Para Foucault, "As condições de 'ver' e 'dizer' na arte são aquelas que perguntam sobre o que se canta, o que se pinta, o que se encena, o que se dança, em cada época, e isso muda quando se atualiza aquilo que na história da arte estaria em vias de ser diferente" (Silva & Barros, 2021, p. 911).

Quanto ao interesse de Foucault pelo cinema, não é o de um pensador do cinema, nem o de um cinéfilo[1] (Baecque, 2014, p. 269). Ele ia ao cinema para ver filmes, especialmente aqueles que, de alguma forma, faziam ressonância com alguns dos temas do seu interesse, ou por indicação de alguém. Para Foucault, ainda segundo Baecque, o cinema "entra em uma estratégia de desdobramento intelectual: o filme é uma tática a fim de abordar uma região crítica e teórica cuja efervescência, no início e no meio dos anos 1970, pode suscitar seu interesse" (Baecque *apud* Artiéres *et al.*, 2014, p. 269). O historiador afirma ainda que, para alguns cinéfilos e críticos, Foucault é uma ferramenta para possibilitar ver diferentemente.

O que seria o ver diferente? Para Foucault, um filme pode ser uma passagem para o pensamento filosófico, o qual desencadeia problematizações. Pode

1 Foucault interessou-se pela obra de alguns poucos cineastas, tais como Werner Schroeter, René Allio, Nagisa Oshima, Marguerite Duras, René Férest, Hans-Jürgen Syberberg, e também por alguns poucos filmes-sintomas tais como: *Les Camisards*, *Lacombe Lucien*, *Porteiro da Noite*, *Hitler, um filme da Alemanha*, *La Voix de son Maître*... (Cf. Baecque, 2014, p. 269).

ser condição de possibilidade para ver e dizer criticamente o que está invisível, mas também para perceber por dentro deslocamentos. Ver e dizer para resistir ao poder subjetivante, para romper com a rede de saberes e práticas que se configuram na rede de dispositivos.

A temática do visível e do invisível, da resistência, diz respeito às relações entre o sujeito e a verdade, no jogo de verdades, nas relações de poder, e às formas de relações consigo e com outros. Destaque-se que a arte, na forma de obra fílmica, seria o espaço onde se pode restituir e se reencontrar o jogo de verdades no qual podemos observar as condições sob as quais ocorrem os processos de constituição do sujeito, os deslocamentos sofridos, e onde se pode ver o invisível na atualidade.

Foucault pergunta sobre a nossa atualidade: "O que é a nossa atualidade? Qual é o campo atual de experiências possíveis?". As respostas a essas questões devem levar em conta a noção do atual, configurado no que é possível, no que desatualiza o presente e, ao mesmo tempo, faz a crítica do presente, interrogando-o, em uma atitude-limite. No jogo dos limites, nos interditos, por exemplo, relacionados à vida das crianças nas periferias das grandes cidades, à vida das mulheres, à violência, aos desejos de excesso, temáticas do filme estudado.

Assim, experimentando, fazendo um sobrevoo com a pergunta instigante — o que somos capazes de ver e dizer sobre os interditos vividos por Helen e sua avó, em *Helen*[2], filme de André Meirelles Collazzo[3] (2019)? —, o objetivo deste estudo é fazer um movimento de pensamento, situado no

2 "Sinopse: Helen (Thalita Machado) é uma menina de 9 anos que mora em um cortiço simples com a avó, dona Graça (Marcélia Cartaxo). Nascida em uma família humilde e desestruturada, ela vive intensamente o cotidiano da cidade de São Paulo, transitando livremente pelas redondezas todos os dias. Ainda muito ingênua, Helen passa os dias alheia à dureza de sua realidade. Sua principal preocupação no momento é juntar dinheiro para comprar um presente para a avó: um ***kit*** completo de maquiagem. Agora, a menina fará de tudo para juntar a quantia necessária e garantir o presente para o aniversário" (Helen, 2021).

3 André Meirelles Collazzo é roteirista de cinema e TV, graduado em Comunicação Social com especialização em cinema na Chapman University (Califórnia, USA), fez mestrado em Estudos Culturais pela EACH/USP; é sócio da Prosperidade *Content* e cofundador do Grupo de Pesquisa em Cinema AP43. Helen faz pesquisa na área de cinematografia com foco na precarização do trabalho e nas políticas públicas voltadas para o setor. Entre outros longas-metragens, estão *Do Lado De Fora*, *Rendas no ar* e *Cylene*.

campo das relações entre obra fílmica e a filosofia foucaultiana, para que nessa experiência seja possível observar os veres e os dizeres sobre tais jogos de verdade, dos limites, dos interditos. Os jogos de verdade podem acontecer como um jogo *parresiástico*, em meio às relações de poder.

A partir dessas considerações, aborda-se como se configura o jogo *parresiástico*, base para a identificação dos veres e dizeres e a análise propriamente dita.

2. O JOGO *PARRESIÁSTICO*: RELAÇÃO ENTRE CRIADOR (DIRETOR), OBRA E ESPECTADOR

Na experiência com a obra fílmica, na relação entre criador (diretor), obra e espectador, pode-se estabelecer o jogo da *parresía*, um discurso situado no sujeito e nos efeitos produzidos no seu interlocutor, sobretudo visa à transformação do *éthos* do seu interlocutor e comporta um risco para seu locutor. Nesse acontecimento há deslocamentos e problematizações, os que sofrem modificações em relação com o que se vê, o que pode convocar para o pensar o presente. No cinema, entendido enquanto obra de arte, encontramos elementos que, dependendo de como são vistos e como são falados, desnudam verdades e configuram-se nas relações de poder como uma estratégia de poder, na apreensão de um novo modo de ser do sujeito, em uma perspectiva de pensar o presente como pensamento artista. Pensamento como coragem da verdade, que torna visível o que, de certa forma, as pessoas admitem e valorizam em pensamento, mas rejeitam e desprezam em sua vida, escandalizando-se.

Essa visão está situada na discussão que Foucault propõe sobre a arte moderna.

Segundo Foucault,

> isso acontece de dois modos: o primeiro (século XIX), na preocupação com a vida do artista, pois a arte pode fazer na existência uma ruptura com toda outra, sendo forma da verdadeira vida e autenticação da obra de arte. O segundo, na própria arte, seja a música, a literatura, a pintura ou o cinema, pois, na relação com o real (Silva & Barros, 2021, p. 912).

Ele argumenta como a arte, relacionando estilo de vida e manifestação da verdade, configura-se como exemplo de *parresía* cínica. Esse é um modo novo de ver a *parresía* grega, através de um refazer das imagens a partir da noção de cinismo como atitude *trans-histórica*, para mostrar a perspectiva de um jogo *parresiástico* cínico, no qual o que é colocado em jogo na relação do espectador com a obra é a verdade no limite das práticas efetivas aceitas por todos, verdade essa escandalosa. No limite das práticas, acontece o desnudamento, uma certa decapagem dessas práticas para se chegar ao elementar da existência. O cinema, em especial, pode colocar o espectador no jogo da *parresía*, onde corre o risco no limite, por exemplo, de expor a própria vida, com a verdade que excede. Esse jogo acaba configurando de modo diferenciado as relações de saber-poder e ética, em que a prática *parresiástica* envolve o espectador que assume o risco de dizer a verdade, de mostrar a verdade da própria vida e, consequentemente, assumir a relação consigo mesmo enquanto cuidado de si. Segundo Silva (2020, p. 23),

> as noções de "cuidado de si" e "estética da existência" passam pelas formas de se compreender o sentido da ética da Antiguidade e da Modernidade, situando a produção de si, a constituição de si, enquanto obra de arte, como invenção permanente de si. Esta estilística não pode ser a consequência de uma metafísica da alma, fundada no discurso da verdade transcendente, mas sim na estética da existência como *bíos*, fundada na inquietação e invenção de si.

3. Visibilidades da obra *Helen* (2019) e seu autor

O filme *Helen* é uma poética, é uma experiência de construção fílmica que revela os desejos e falas emudecidas. Revela, mas também esconde, pois nem tudo está visível. Na poética, temos o invisível, o "fora", no sentido de Blanchot.

O que é o visível e o invisível em *Helen*? O visível, o "quadro" do filme, é o que nos fixa em um ponto único diante da tela como espectadores. E o invisível é o que nos desatualiza, o que gera problematizações, fazendo uma transfiguração para o "fora", para as possibilidades da resistência, nos limites, no pensar diferente.

A obra fílmica *Helen*, de André Meirelles Collazzo (2019)[4], estreou no Brasil em 17 de junho de 2021 e foi distribuída pela Elo Company. Foi selecionada para vários festivais, nacionais e internacionais, dentre eles a Mostra de Cinema de Ouro Preto, em 2020; o Festival Cinelatino – Toulouse, em 2020[5], no qual foi contemplada com o prêmio PRIX RAIL DOC; o *Cine en Construcción* – Toulouse, em 2019; e o Festival LE ZOLA *Reflets du Cinèma* 2020.

Com uma cuidadosa fotografia de Alziro Barbosa e direção de arte de Dicezar Leandro, *Helen* nos apresenta a mulher-menina de 9 anos, simplesmente tratada como "Helen", que mora em uma pensão no Bairro do Bexiga, em São Paulo.

A menina cuida de bebês, protege colegas na rua, faz pequenas trocas e junta reciclados. Ela tem os pais, mas não reside com eles e sim com a avó, dona Graça, uma trabalhadora invisibilizada na cidade, que faz vários serviços informais e cuida de Helen. São duas mulheres que sofrem e resistem silenciosamente ao biopoder e seus dispositivos de controle social, assim como Marielle, assassinada em março de 2018, que resiste na pichação de "Marielle vive" nos tapumes da vizinhança onde Helen vive. Helen, a personagem, vive com a avó e quer comprar um estojo grande de maquiagem para presenteá-la no aniversário. Tem o olhar voltado para esse desejo — dar alegria para a avó, deixá-la "bonita", torná-la, por assim dizer, uma "mulher". Ansiosa com todas as dificuldades vividas, ela espera que a avó faça uma festa de aniversário e ela tenha a condição de comprar o presente. Aí se estabelece um conflito simples, mas que, conforme o criador e diretor do filme, é uma tentativa de abordar a complexidade de questões políticas e sociais no bairro, na cidade de São Paulo, no Brasil, pois elas mostram a carência da população nos direitos básicos, tais como saúde, moradia e educação.

4 O filme *Helen* (2020) teve o argumento contemplado pelo edital PROAC de Desenvolvimento 43/2015; o roteiro selecionado no Prodecine 01/2017; passou para a segunda fase do *Hubert Bals Fund*, na categoria *Script and Project Development Bright Future* (2017); e entrou no Guiões 2017.

5 "O festival de Toulouse coloca os cineastas em contato direto com produtores, distribuidores, programadores de festivais, agentes de vendas e exploradores, principalmente na Europa" (Moribe, 2019).

Imagem 1. O diretor André Meirelles Collazzo e Thalita Machado no *set* de filmagem de *Helen*



Fonte: Bruno (2020) / Divulgação

A personagem Helen é vivida por Thalita Machado, uma garota que o diretor encontrou ao testar mais de 400 estudantes das escolas públicas da região do Bexiga, bairro de São Paulo onde é ambientado o filme. A avó é vivida pela atriz Marcélia Cartaxo. Collazzo viu as duas mulheres brasileiras que o fizeram pensar sobre suas condições, seus modos de ser e viver.

Ele percebeu o que Foucault chamou de governo das vidas, dos corpos, da cidade, das instituições, e como isso foi constituindo as subjetividades daquelas mulheres, e se inquietou com o visível e o invisível daquelas vidas. O invisível está nas relações dialógicas, verbais e não verbais e se materializa nas ações, nas experiências. Tal dinâmica pode ser observada na materialização urbana, no modo como as pessoas se organizam e vivem nas cidades. Para Foucault, as pessoas, com suas características, identidades, fixadas a si mesmo, são resultado de relações de poder exercidas sobre os seus corpos, seus movimentos, desejos e forças.

> Essa mesma dinâmica pode ser transportada para materialização urbana e sua apropriação pelos diversos atores. Assim sendo, consegue-se identificar a lógica imposta pelo mercado imobiliário a partir das diretrizes de desenvolvimento social, espacial, econômico e ambiental — preconizadas pelo Estado por meio de políticas públicas — e as lógicas dos cidadãos,

> residentes ou não, quando estabelecem as interações com lugar, além, claro, dos movimentos de resistência (Oliveira, 2017, p. 184).

No bairro, com todas essas características, Collazzo disse que "viu" Helen, a personagem do filme, mesmo sem saber que ela inspiraria sua personagem. Ele viu Agatha Helen, uma jovem de 22 anos, que atualmente tem uma clínica de estética no bairro, assim como viu as crianças, muitas crianças soltas pelas ruas. Ele viu e, de algum modo, era visto por essas pessoas, por uma realidade que lhe chamava atenção. Ele viu a avó de Agatha, a senhora Maria das Neves de Almeida, vinda do estado do Ceará aos 13 anos para trabalhar como faxineira em São Paulo.

Para criar o roteiro do filme, Collazzo (2018) entrevistou dona Maria das Neves em junho de 2016. Ele a descreve como uma mulher nordestina forte, de poucos sorrisos, guerreira, querida e respeitada por todos. Sobre o nascimento de Helen, ela contou que o filho estudava, conheceu uma menina, namorou e a moça ficou grávida. Apesar de terem o desejo de casar, dona Maria disse que não, pois o filho tinha que terminar os estudos. A moça casou com outro e Helen foi criada pela avó. Conta que disse para a mãe: "vou criar por nós duas". Na época da entrevista, Helen estava com quase 18 anos e já estava na faculdade paga pela avó, que priorizava a formação da jovem.

Em entrevista concedida ao crítico Carmelo Bruno (2020), o diretor e roteirista Collazzo afirmou que o "Bexiga sempre esteve muito forte no meu imaginário". Nessa entrevista, Bruno pergunta sobre as marcas nas paredes registradas no filme com o "Marielle vive". O diretor argumenta sobre a importância de mostrar o que estava na cidade naquele momento da filmagem, quando o país sofria com um governo com características do fascismo contemporâneo, que vinha destruindo o país, tanto simbólica como materialmente. E, ao falar sobre essas condições precárias de habitação em São Paulo e o contexto de governo, ele afirma o importante intento do seu trabalho fílmico, o de levar para outros olhos a questão.

Em conversa[6] com o diretor André Collazzo, percebemos que o "olhar" para a vida, para o bairro, para as pessoas, para a história daquelas mulheres

6 A entrevista informal concedida pelo diretor com as duas pesquisadoras ocorreu no mês de outubro de 2022, via plataforma Meet.

norteou seu trabalho. Com muita intensidade, ele pretendia levar suas percepções para outros olhos, com seu olhar de diretor e cidadão, que se vê tocado pela realidade olhada, realidade essa que olhava para ele e para suas inquietações. Ele problematizou os sujeitos que ocupavam aquele espaço invisível, mas também problematizou os "outros" do bairro, o "fora", ao fazer uma "desfamiliarização" e deixar à vista os dispositivos da biopoder.

Tais dispositivos são visíveis nos veres e dizeres a cada cena, a cada movimento. Nos dizeres de Helen, nos veres e dizeres da dona Graça, vemos não somente o que ouvimos e vemos, mas o que está fora das cenas, o que vai além delas. Para Foucault, não se trata de se interpretar o objeto artístico, mas de perceber sua visibilidade, visibilidade que não se confunde com os elementos visuais, tais como os objetos, as coisas, as pessoas, a paisagem. Perceber a visibilidade, mesmo que ela não esteja visível imediatamente.

4. Os veres e os dizeres de Helen sobre ela mesma

Antes de olhar Helen em seus dizeres, convém salientar que em nossa época, assim como em outras, os ideais de beleza são criados como dispositivos da exploração econômica, de vigia e controle dos corpos. São os saberes que se constituem enquanto biopoderes, que vigiam, punem, classificam e hierarquizam. O corpo como objetificação da sexualidade foi se tornando objeto de vigilância e controle, alvo das preocupações e análises. Sant'Anna (2014, pp. 178-179) escreve que os corpos femininos considerados belos são resultado de muitos treinos e disciplina, além da busca pelas dietas, tratamentos estéticos, cirurgias plásticas, dentre outros. Nessa linha de discussão, Nezo (2019) cita que a beleza é um desses fenômenos construídos, e que está expressa no e pelo corpo.

> Embora pareça ser "natural", ganha sentido distinto e, por vezes, serve para classificar as pessoas, funcionando como valor que hierarquiza. E, consequentemente, no caso das mulheres que não são consideradas belas, a beleza causa sofrimento, ansiedade e baixa autoestima (Nezo, 2019, p. 11).

Os saberes sobre o corpo, nos jogos de verdade, relacionaram-se às técnicas e foram se constituindo enquanto micropoderes, os quais circulam

em rede, de saberes e práticas como dispositivos de biopoderes. Tais saberes circulam em diferentes espaços e instituições, ao proibirem, obrigarem, privarem e coagirem. O biopoder investe no corpo visibilizando modelos de corpo belo, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a exaltação para que cada um, de modo obstinado e vigilante, torne-se bonito, magro, bronzeado etc.

Entre tantos outros dizeres de Helen, destacamos os dizeres sobre a beleza da mulher. Helen, apesar de ser uma criança de 9 anos, vê-se em um mundo muito particular, com suas verdades sobre a avó: a pessoa mais próxima, com vizinhos(as), com as outras crianças da rua e da escola, com o pai e a mãe, e consigo mesma. Mas, não menos sujeitada aos dispositivos de controle do seu corpo, da sua "beleza". É uma menina que valoriza a beleza e quer ganhar dinheiro para comprar um estojo de maquiagem para tornar a avó mais "bela". Ela diz, logo em uma das primeiras cenas: "me ajuda, vó. Calma! Eu quero passar maquiagem. Você não quer ficar bonita também?". A visão de mulher-menina é de alguém que deve ser bonita, e para isso precisa se maquiar, pintar a face, modificar-se.

É nessa perspectiva que Helen é considerada bonita, e vê isso na mãe. Ao encontrar a mãe em uma igreja, ela diz: "tá bonita, Ju!". Ju, a mãe, é uma jovem que trabalha em um salão de beleza e está sempre maquiada.

Quando Helen se encontra com o pai, ele diz para ela: "Como essa menina está bonita!". Em outra passagem, ele vai cortar o cabelo em um salão de beleza e leva a filha junto. Durante o corte de cabelo do pai, ela observa as tintas para pintar cabelos. Ele pergunta se ela gostaria de pintar o cabelo, e ela responde rapidamente que sim. Dali sai de cabelo pintado, supostamente mais bonita. Em outra cena, a mãe lhe diz que a pintura não estava boa e melhora-a com outra cor. O que se vê e o que se ouve dos dizeres é uma Helen preocupada com sua beleza, e é estimulada por diferentes dispositivos a ficar bonita.

Nas suas vivências nos diferentes espaços, por estar sujeita aos modelos ditos de beleza, na lógica da reprodução e do disciplinamento do seu corpo, ela vai alimentando um sonho. O sonho do presente de aniversário para a avó. Em uma conversa com a mãe sobre o assunto, Helen diz: "já sei o que vou dar de presente para ela, vou dar aquela caixa de maquiagem da

vitrine", e a mãe responde: "sua avó nunca usou maquiagem na vida (...). É bruta (...), nunca ligou para beleza".

Imagem 2. Helen encantada pela caixa de maquiagem



Fonte: *Helen* (2021)

Mas, Helen não deixa de pensar e alimentar o desejo. Ela tem outras informações; ela tem diferentes referências de mulher. É o que se vê na cena em que ela vai encontrar a colega da escola, a qual está participando de uma manifestação afro-religiosa. No cartaz observado por ela está escrito: "Reaja, ou seremos mortas (os). O que mudou em 100 anos de abolição?". Helen está vendo, ouvindo, cantando, experimentando.

A maquiagem é um tema central. Helen pede para olhar a caixa de maquiagem no salão de beleza da mãe. Fascinada pelas cores e possibilidades que os produtos prometem, ela diz: "minha vó vai ficar mais bonita (...) vai combinar super com a minha vó". Como ela sabe que é muito caro aquele presente vislumbrado, ela passa a guardar dinheiro. Para isso, faz pequenas trocas, guarda materiais para reciclagem e os vende, cuida de uma criança, junta dinheiro, guarda, conta.

Os seus veres e dizeres passam por essas experiências, mas também por todas as outras que ela mesma não vê. Passam pelo entendimento de que um determinado aspecto da vida pessoal, social, desvela, traz à visibilidade as modalidades de funcionamento econômico político das cidades, dos governos, atualizando o modo de ação dos dispositivos de constituir subjetividades assujeitadas.

5. Os nossos possíveis veres e os dizeres sobre Helen: uma experiência do ver o filme

O olhar para os veres e dizeres de Helen, a protagonista do filme, situa-se no limiar, na passagem para o "fora", para o que não está visível, mas é pensável. Assim, a obra fílmica pode ser uma estratégia de resistência, com função político-poética.

E nessa poética fica muito evidente que a verdade, enquanto discurso que escandaliza, é *parresía*, e está na fronteira do filme, entre um dentro um fora do próprio filme, no seu invisível visível, situado na relação entre o artista diretor, sua produção fílmica e os espectadores.

A proposta de Collazo, ao deixar visível a busca pela beleza da avó, expressa no desejo de comprar a caixa de maquiagem, mostra o que está invisível, ou seja, os dispositivos que a levaram à busca da beleza idealizada da avó. Portanto, poderíamos afirmar que aí temos uma verdade enquanto *parresía cínica*, uma verdade que escandaliza, visibilizada no quanto a garota foi assujeitada, e mostra como funciona o dispositivo de biopoder da beleza a ser consumida.

Importante destacar que Foucault (2001a, p. 1269), no texto *La force de fuir*, sobre a obra *Les chiens* de Rebeyrolle, escreveu: "A pintura tem ao menos isto em comum com o discurso: quando ela transmite uma força que cria história, ela é política". Assim como a pintura, talvez seja possível afirmar que o cinema, com sua força de imagens, pode também criar história e, portanto, o filme é política. Ora, se assim é, o que nós, os espectadores, podendo olhar a partir de qualquer lugar, sem um lugar fixo diante da obra, o que vemos e podemos dizer da obra fílmica *Helen*? Nós, espectadores,

vimos e ficamos sabendo sobre muitos acontecimentos e dispositivos aos quais a menina Helen está assujeitada.

> Situado diante da obra, o espectador tem linhas de visibilidade e enunciações, o que o faz ver o que pode pensar e não ver o fora, o invisível, mas também "linhas de força", as do poder. Os "veres" e "dizeres" da época em que foi ambientado o filme e de quem vê a obra estão demarcados pelas condições de visibilidade e dizibilidade. Isso ocorre no jogo *parresiástico*, pois lá e aqui são estabelecidas passagens, a partir do que excede com os seus devires, rumo à atualização (Silva & Barros, 2021, p. 921).

Ao atualizar, ao se pensar o biopoder e seus dispositivos em *Helen*, há a possibilidade de resistência, pois assim como o poder, a resistência precisa ser "tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele".

6. Considerações que podem levar a outros veres e dizeres

A partir da produção fílmica de André Collazzo, sua "atitude" de cineasta foi expressa na materialidade de sua obra. Na verdade, na sua verdade, na manifestação de sua vida artista do cinema, e ao mesmo tempo o que ele produziu pode tocar, afetar *parresiasticamente* o espectador, muitas vezes o escandalizando.

O filme, ao visibilizar e escandalizar, permite desmascarar, tirar a maquiagem dos dispositivos do poder que foram constituídos a partir dos mecanismos que elegeram a beleza, cada vez mais institucionalizada, como uma forma de vida. Nessa visibilização enunciada nas falas de vários personagens também estão expostas nas várias "linhas de força", as do próprio poder invisível e indizível.

Ora, se Foucault tinha razão quando afirmou a relação entre poder e resistência, então, se por um lado pode-se afirmar que há uma regulação biopolítica da vida, especialmente com o disciplinamento dos corpos e homogeneização da vida, por outro, a resistência poderia se constituir por um modo não regulatório, e sim biopoético.

Diante dessa obra fílmica que escandaliza, percebe-se que o problema não é o de uma fonte única e soberana de poder, mas a de uma multidão de

forças que agem e reagem umas às outras segundo relatos de obediência e comando, segundo dizeres cotidianos, e a comunicação midiática constante.

Assim, para entender esse processo complexo, é preciso fazer uma análise ascendente de como os dispositivos do poder foram constituídos a partir dos mecanismos infinitesimais institucionalizados por mecanismos cada vez mais genéricos de dominação, com uma organização material, tecnológica, mercadológica. Nesse sentido, mesmo já ao final da análise, perguntamos, assim como Foucault: o que resiste? Pois, o que resiste cria formas de subjetivação que escapam dos biopoderes. A resistência entendida enquanto forma de rejeição de tutoria e autoridade que controlam a subjetividade poderia levar ao autogoverno dos indivíduos.

Considerando a relação que se estabelece entre o diretor, produtor da obra fílmica, a obra e o espectador, é possível que aconteçam deslocamentos que levem ao autogoverno, que provoquem uma transfiguração no espectador, e torne visível aquilo que, de certa forma, os outros admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua vida, escandalizando-se. Algumas questões, especialmente as que nos colocam em risco, pois somos levados a pensar em nós e no outro, a pensar de outro modo, fazem-nos refletir sobre a existência e sobre o que estamos fazendo de nós mesmos e com os fatos com os quais convivemos. Pensar o que está aí, mas invisível, para pensar o que não se pensara antes.

Referências

Artières, P. *et al*. (2014). *Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Forense.

Baecque, A. (2014). As palavras e as imagens. In P. Artières *et al*., *Michel Foucault* (pp. 269-275). Rio de Janeiro: Forense.

Bruno, C. (2020). Helen: "O Bixiga é uma ferida exposta no meio da capital", afirma André Meirelles Collazzo. *Papo de Cinema*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://n9.cl/7sk1t.

Collazzo, A. M. (2018, 7 de março). Notas sobre um Filme. *Flaneur Magazine*, 7, 33-288.

Collazzo, A. M. (Diretor). (2009). *Rendas no Ar* [Filme].

Collazzo, A. M. (Diretor). (2016). *Cylene* [Filme].

Collazzo, A. M. (Diretor). (2019). *Helen* [Filme].

Gallo Netto, C. (2019, 11 de março). Bexiga, história viva das origens da cidade de São Paulo. *Jornal da Unicamp*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://n9.cl/fyxtf.

Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, M. (2001a). *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (2001b). *Dits et écrits, II*. Paris: Gallimard.

Helen. (2021). *Adoro Cinema*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://www.adorocinema.com/filmes/filme-293449/.

Moribe, P. (2019, 30 de março). Festival de Toulouse: filme sobre menina de cortiço traz complexidade do Brasil. *Rfi*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://n9.cl/v04eg.

Nezo, R. (2019). *A educação para o cuidado de si como estratégia de resistência ao dispositivo de beleza*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Maringá, PR, Brasil.

Oliveira, S. F. B. de. (2017). Bixiga como "Estado de Espírito": da exclusão (in) visível à memória sociocultural. *Revista ARA*, 3, 181-206.

Sant'Anna, D. B. de (2014). *História da Beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Silva, S. M. (2020). *Estética da existência e parresía cínica: Sua trans-historicidade moderna na experiência foucaultiana da pintura de Édouard Manet*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PR, Brasil.

Silva, S. M.; Barros, A. M. Visibilidades e invisibilidades: *Parresía* em *A vida invisível (2019)*. In M. M. Ramos (Coord.). *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués* (pp. 910-923). Madrid: Editorial Dykinson.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019179194

GILBERTO SOUTO: A TRAJETÓRIA DE UM INTELECTUAL BRASILEIRO EM HOLLYWOOD

Gilberto Souto: la trayectoria de un intelectual brasileño en Hollywood

Gilberto Souto: the career of a Brazilian intellectual in Hollywood

Tatiana de Carvalho Castro
Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil)

Resumo: Este trabalho visa apresentar a trajetória do escritor brasileiro Gilberto Souto que atuou como correspondente da revista brasileira especializada em cinema *Cinearte* entre os anos de 1932 – 1942. Souto foi um cronista cinematográfico que se mudou para Los Angeles no final de 1931 para exercer as seguintes funções: o jornalismo cinematográfico e a mediação cultural entre Brasil e Estados Unidos. Após encerrar com *Cinearte*, atuou diretamente nas produções de Walt Disney. Este trabalho

propõe uma revisitação no conceito da Política da Boa Vizinhança, uma vez que Gilberto Souto, um brasileiro, atuou diretamente na elaboração, execução e distribuição de materiais fílmicos de afinidade entre as duas Américas.

Palavras-chave: História e cinema; impressos; política da Boa Vizinhança; Disney.

Resumen: Este trabajo visa presentar la trayectoria del escritor brasileño Gilberto Souto que actuó como corresponsal de la revista brasileña especializada en cine *Cinearte* entre los años de 1932 y 1942. Souto fue un cronista cinematográfico que se mudó a Los Ángeles a finales de 1931 para ejercer las siguientes funciones: el periodismo cinematográfico y la mediación cultural entre Brasil y Estados Unidos. Después de acabar su relación con *Cinearte*, actuó directamente en las producciones de Walt Disney. Este trabajo propone revisitar el concepto de Política de Buena Vecindad, una vez que Gilberto Souto, un brasileño, participó directamente en la elaboración, ejecución y distribución de materiales fílmicos de afinidad entre las dos Américas.

Palabras clave: Historia y cine; impresos; Política de Buena Vecindad; Disney.

Abstract: This work aims to present the trajectory of the Brazilian writer Gilberto Souto who served as a correspondent for the Brazilian magazine specializing in cinema *Cinearte* between the years 1932 – 1942. Souto was a cinematographic chronicler who moved to Los Angeles at the end of 1931 to pursue his following functions: cinematographic journalism and cultural mediation between Brazil and the United States. After finishing with *Cinearte*, he worked directly in Walt Disney productions. This work proposes a revisit to the concept of the Good Neighbor Policy, since Gilberto Souto, a Brazilian, worked directly in the preparation, execution and distribution of film materials of affinity between the two Americas.

Keywords: History and cinema; printed matter; Good Neighbor policy; Disney.

1. Introdução

Gilberto Domingos Souto nasceu no Rio de Janeiro em 15 de maio de 1906 e foi um expoente na construção do quadro de intelectuais do cinema – críticos cinematográficos e cronistas das chamadas revistas de fã. Souto iniciou sua carreira como escritor nas páginas da revista *Illustração Moderna* aos 19 anos, em seguida, atuou como redator geral em um dos primeiros periódicos especializado em cinema a circular no Brasil, a revista *Frou-Frou*; e integrou a equipe de redação do jornal carioca *O Correio da Manhã* por volta de 1931. Neste mesmo ano, integrou o corpo editorial da revista *Cinearte* – idealizada pelo seu velho amigo, o cineasta e intelectual Adhemar Gonzaga[1].

Gilberto compartilhou com Gonzaga e demais grupo de *Cinearte* a responsabilidade de difundir a "causa cinema" no Brasil. Os primeiros cronistas cinematográficos tiveram por objetivo aproximar a iniciante produção fílmica brasileira com a "fábrica de sonhos" hollywoodiana, ao mesmo tempo que alimentavam o leitor/espectador brasileiro (Castro, 2021) com leituras de fã especificamente do cinema norte-americano.

Gilberto Souto embarcou para os Estados Unidos no dia 11 de novembro de 1931 credenciado como representante do departamento de publicidade de *Cinearte* e iniciou uma extensa vivência em Los Angeles, rodeado por atores, atrizes e grandes produtoras. Souto teve uma experiência de vida muito singular. Foi um escritor solitário, porém, sempre cercado pelos grandes nomes de Hollywood e obteve acesso aos maiores estúdios cinematográficos da época.

No auge da sua atuação profissional, como mediador transcultural, Souto auxiliou os primeiros passos de Carmen Miranda na "fábrica de sonhos" assim como ajudou Walt Disney – quem saudosamente chamava de "meu patrão" – nas principais produções que representaram a América Latina, auxiliando na consolidação de nomes importantes como do caricato papagaio, Zé Carioca.

1 Adhemar Gonzaga foi o idealizador do periódico Cinearte. Uma revista especializada em cinema que circulou no Brasil entre 1926 e 1942. Gonzaga foi um dos idealizadores do cinema brasileiro e dedicou toda sua vida à sétima arte. Ver: Gonzaga, 1989.

Para além de um mediador cultural, Gilberto Souto teve uma posição bastante única no mundo e na historiografia do cinema, pois foi considerado pela *Cinearte* como um dos primeiros jornalistas cinematográficos e cronista brasileiro a se corresponder com o Brasil diretamente dos Estados Unidos[2]. Esse cronista permitiu que o público leitor/espectador brasileiro se aproximasse ainda mais das leituras de fã, contribuindo fortemente para o que foi o espaço cinematográfico no interior do que a historiografia se convencionou chamar de Política da Boa Vizinhança[3].

Por outro lado, Souto nos permite questionar a atuação direta do Brasil nesta delicada relação cultural. A sua função como um mediador cultural[4] nos transige revisitar o conceito de Política da Boa Vizinhança dentro de uma perspectiva de dominação para entender a participação ativa do Brasil nas criações representativas dos elementos da América do Sul, retirando das mãos dos norte-americanos dos EUA o peso narrativo de uma dominação cultural ativa.

Este é um trabalho que busca compreender a trajetória de Gilberto Souto como cronista, intelectual e um interventor diplomático importante nas relações culturais entre Brasil e Estados Unidos no período que vai de 1931 a 1952 – ano no qual Gilberto Souto retornou definitivamente ao Brasil e passou a trabalhar como representante da *United Artist*. Já no final da sua vida, regressa para o cargo de cronista cinematográfico e passa a contribuir para revistas e jornais da época.

Escrever a trajetória de Gilberto Souto é reescrever um capítulo da história intelectual brasileira, do cinema e das relações diplomáticas que ainda não foram analisadas. Este trabalho busca também teorizar a importância da presença latina e brasileira nos Estados Unidos e como a presença de

2 Anterior a Souto estiveram no ofício de correspondência L. S. Marinho e Olympio Guilherme, este último não foi para ocupar o cargo de correspondente, mas manteve um fluxo de contato com Gonzaga durante o tempo que esteve em Los Angeles até seu retorno no início dos anos 1930.

3 Para compreender o conceito, ver: Tota, 2000.

4 Gilberto Souto foi um intelectual que mediou a circulação cultural da cinematografia norte-americana no Brasil. Segundo Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansan, "na acepção ampla, os intelectuais mediadores são homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social" (Gomes & Hansen, 2016, p. 10).

Gilberto Souto permitiu que diferentes diretores de Hollywood conhecessem o Brasil. Por esse motivo, esta é uma investigação que permite compreender as assimetrias estabelecidas no processo de circulação de ideias entre o Brasil e os Estados Unidos, no período vai dos anos 1930 a 1960.

Toma-se como justificativa para esta pesquisa a ausência de trabalhos com esse perfil. Nota-se que a maior parte das pesquisas sobre a influência do cinema norte-americano no Brasil leva em consideração apenas a ação de produtores, diretores e atrizes de Hollywood. O que se pretende nesta investigação é dar atenção à trajetória de Gilberto Souto, na qual existem muitas questões que merecem ser conhecidas, particularmente, sua ação como mediador cultural transnacional.

A trajetória deste intelectual se divide em duas partes: a primeira consiste na chegada de Souto à Los Angeles e sua constante correspondência com o Brasil. Nesta primeira fase, que vai de 1931 a 1942, Gilberto Souto entrevistou diversos nomes do cinema, frequentou diferentes estúdios de criação – como Paramount, MGM e Fox – e estabeleceu contato com outros brasileiros que já viviam por lá, como é o caso do ator e diretor Raul Roulien[5]. A segunda parte consiste no período no qual Gilberto Souto atuou como representante da América Latina nos estúdios Disney (*A Cena Muda*, 1949, p. 7). Esta é uma fase que vai de 1942 a 1952 e representa o auge de relações culturais por meio do cinema hollywoodiano no Brasil[6]. Neste período, Souto auxiliou Walt Disney nas principais criações que envolveram a participação da América do Sul como também se responsabilizou pela direção de dublagem de vários títulos como: *Dumbo* (Direção: Ben Sharpsteen, 1941), *Saludos Amigos* (Direção: Norman Ferguson, 1942), *The Three Caballeros* (Direção: Clyde Geronimi, 1945)[7], *Cinderela* (Direção: Clyde Geronimi, 1950) e *Alice in Wonderland* (Direção: Clyde Geronimi, 1951).

5 Raul Roulien foi um ator brasileiro que trabalhou em Hollywood por 4 anos (1931-1935) e regressou ao Brasil para iniciar sua carreira como diretor. Como podemos ver na edição 309 de 1932 de *Cinearte*, Gilberto Souto foi recebido e introduzido no universo de Hollywood por intermédio de Roulien (Souto, 1932).

6 O mercado exibidor norte-americano estabeleceu um amplo contato com o Brasil ainda nas primeiras décadas do século XX. Fortalecendo a tese que o filme importado intensificava um domínio cultural no Brasil e na América-Latina, como explica Pedro Butcher (2019).

7 *Saludos Amigos* e *The Three Caballeros* foram lançados no auge da política da boa vizinhança (Cheu, 2013).

No tempo que atuou como um importante nome no departamento de América Latina da Disney, Souto contribuiu fortemente para a construção do personagem Zé Carioca. Walt Disney idealizara uma Jabuti para o papel, mas foi Souto quem sugeriu a ideia de um papagaio para representar o Brasil. Circunstâncias como essas fortalecem a participação de Souto e do Brasil na produção de uma cultura identitária latina fora da América Latina[8].

Como diplomata, Souto mediou a presença de Osvaldo Aranha e Vinicius de Moraes (*A Cena Muda*, 1949, p. 7) aos Estados Unidos e auxiliou os primeiros passos de José Oliveira e Carmem Miranda nos encantos de Hollywood[9].

Em suma, Gilberto Souto é um nome desconhecido na história e historiografia do cinema brasileiro. Porém, sua atuação profissional representa uma grande influência no campo da escrita jornalística, direção de dublagem, tradução e diplomacia cultural brasileira nos Estados Unidos.

2. Por uma nova Política da Boa Vizinhança

O sociólogo jamaicano Stuart Hall teoriza o termo "Ocidental" como um fator geográfico assim como também um conceito entre as disputas de poder. A América Latina, geograficamente falando, encontra-se no continente americano, ao sul do hemisfério, com exceção do México, onde compartilha junto com os EUA e o Canadá as terras da América do Norte. Nesta perspectiva, a América Latina se encontra no Ocidente. Na visão histórica e conceitual da palavra, "Ocidente" corresponde ao Primeiro Mundo, neste caso, a América Latina, por se tratar de um conjunto de países emergentes, não se encaixaria na definição conceitual, logo, estaria condicionada ao posto de Terceiro Mundo e, na disputa de poder, a América Latina se encontra caracterizada pela definição "não Ocidente". Nas palavras de Hall, a parte latina da América é considerada subdesenvolvida, ruim e indesejável (Hall, 2016).

8 Para compreender melhor o conceito de identidade cultural Latino-Americano ver: Hale, 1997.

9 Gilberto Souto acompanhou Alfredo de Sá, cônsul brasileiro em uma visita à Los Angeles; Alberto Rondon de Ciledância; e Carmem Miranda no jantar oferecido pela Fox Film ao diretor Sol M. Wutzel, semanas antes da sua partida para a América do Sul (*A Cena Muda*, 1941).

Assim, a América Latina, em uma disputa direta de poder, seria incapaz de produzir e se representar sozinha em diferentes campos simbólicos, tais como nas artes, cultura, economia e na política. Nos últimos anos a historiografia vem delimitando novos caminhos teóricos e metodológico para protagonizar a América Latina como produtora de si em diferentes discursos. Como propõe Pierre Bourdieu, a equivalência de dizer que há sempre dominantes e dominados, é a história seguindo percursos pessimistas (Bourdieu, 2000). Segundo José Murilo de Carvalho, "a circulação de ideias é fenômeno universal" (Carvalho, 2000, p. 126) e não unilateral, de cima para baixo. Precisamos despir nossas dependências intelectuais de achar que os países da América Latina não produziram conhecimento durante o recorte histórico em questão.

Neste trabalho em especial contamos a trajetória de um brasileiro de criação mediana, de hábitos boêmios e influenciado pelo movimento modernista que saiu do Brasil aos 25 anos para se tornar um cronista de cinema nos Estados Unidos. Gilberto Souto construiu uma carreira e um nome fora do seu país e contribuiu para a presença brasileira no contexto que antecede a Política da Boa Vizinhança e nela.

A perspectiva da Política da Boa Vizinhança, aparece pautada em diversos trabalhos como uma necessidade que mais atendia aos EUA, assim como também, como o único beneficiário de todo processo de uma possível troca mascarada de discursos de dominação e imperialismo – não apenas no campo político, com a conquista do Brasil como um aliado de Guerra, como também, culturalmente. A historiografia tradicional propõe entender a Política da Boa Vizinhança como um episódio de influência cultural, de domínio e de acordos políticos envolvendo a Segunda Guerra Mundial (Tota, 2000). Tal visão anula completamente a presença intelectual latina no processo, ou seja, revelando uma dominação e não uma troca.

Acostumado com o conceito de "não Ocidental", a América Latina e outras regiões do globo, acreditaram por muito tempo que a Política da Boa Vizinhança, no campo do cinema, tratava-se de uma conquista, na qual os países da América do Sul e o México seriam apenas representados nas telas com pesos estereótipos e maneirismos preconceituosos. Contudo, a presença de uma rede de sociabilidade intelectual em Los Angeles e em Nova Iorque de brasileiros – escritores, artistas, sambistas – revela uma

participação não apenas ativa como predominante da opinião brasileira na criação das representações do Brasil.

Gilberto Souto, assim como outros nomes pouco mencionados na historiografia republicana brasileira, como Aloysio de Oliveira[10], Ary Barroso[11], José Oliveira[12] e Haroldo Barbosa[13], estiveram atuando na inserção da cultura brasileira no interior dos EUA antes mesmo da chegada da famosa Política da Boa Vizinhança. Carmen Miranda, atriz luso-brasileira, chega no país do Norte em 1939 e com ela a possibilidade do samba, um estilo bastante único da música brasileira, da cultura popular, repleta de elementos que contemplam a nossa natureza e história. Junto com Carmen chega aos EUA o grupo Bando da Lua, com o sambista Aloysio de Oliveira. Ary Barroso, consagrado autor de *Aquarela do Brasil* também passa a integrar a comitiva de brasileiros presentes em terra estrangeira. O sambista Haroldo Barbosa e a atriz Eros Volúsia[14] também marcaram presença e trabalhos por onde passaram em Hollywood. Todos, como mostra as fontes, próximos à Gilberto Souto, quem, provavelmente, fez a mediação inicial.

A presença de uma rede de sociabilidade artística e intelectual em Los Angeles fortalece os nomes, projetando-os para outras regiões, como a Europa, por exemplo, como também revela o trabalho da voz brasileira na construção de elementos que foram divulgados e apropriados pelas companhias cinematográficas.

10 Aloysio de Oliveira (1914 – 1995) foi um intelectual brasileiro que atuou predominantemente no campo da música. Oliveira foi um dos principais integrantes do grupo Bando da Lua – grupo que acompanhou Carmen Miranda nos EUA. Aloysio foi também um mediador entre os grandes estúdios da cultura brasileira para ser representada nos filmes. Ver: Oliveira, 1982.

11 Ary Barroso (1903 – 1964) é natural de Minas Gerais e foi um compositor brasileiro de música popular. Grandes sucessos de Ary Barroso circularam por todos os Estados Unidos entre as décadas de 1940 e 1950.

12 José do Patrocínio Oliveira (1904 – 1987) foi um músico brasileiro conhecido por ser a personalidade de Zé Carioca além de lhe emprestar a voz nas dublagens. Oliveira era conhecido também como cavaquinhista, característica que está presente também no papagaio de Disney.

13 Haroldo Barbosa (1915 – 1979) foi humorista, jornalista e compositor brasileiro. Barbosa era um grande amigo de Ary Barroso, Aloysio e Gilberto Souto.

14 Eros Volúsia (1914 – 2004) dançarina brasileira e uma das estrelas do filme *Rio Rita* de 1942. No Brasil, Eros participou do elenco de *Favela dos Meus Amores* de 1935 e *O Samba da Vida* de 1937.

É importante considerar que a presença brasileira não anula o preconceito e o sentimento de "não Ocidental" – pensado e reproduzido pelos estadunidenses – enfrentado pelos personagens brasileiros em questão, contudo, é importante entender a Política da Boa Vizinhança como uma troca que projetava visibilidade para o Brasil e não apenas como um domínio cultural unilateral. A interpretação de "domínio" anula a presença intelectual e, logo, desconsidera a capacidade de se autorreproduzir simbolicamente dos países em condição interpretativa de "dominados". Na disputa simbólica de poder, intelectuais brasileiros entregaram sua percepção cultural de indivíduos nativos para a construção de narrativas, representações e reproduções.

Neste cenário, Gilberto Souto foi um dos percursores. A sua inserção entre os principais estúdios da época e o contato com astros e estrelas de origem latina, lhe permitiu construir um nome. Souto não era apenas um jornalista credenciado de *Cinearte*, mas também um representante do Brasil. Entre as décadas de 1930 e 1940, Souto mediou a visita de muitos latino-americanos nos principais estúdios; promoveu o encontro de escritores com diretores de cinema; acompanhou a visita de consulados; e executou um trabalho de grande responsabilidade: a seleção de nomes de brasileiros para ocupar um cargo nos estúdios Disney.

3. De jornalista cinematográfico à *The Three Caballeros*: a colaboração brasileira para as representações do Brasil

> "E, Hollywood, pouco a pouco, vem descobrindo
> o Brasil, a nossa gente simpática, ouvindo a nossa
> música e conhecendo nossos ambientes e costumes..."
> Gilberto Souto, *Cinearte*, 1941

O ano de 1932 marca o início do trabalho de Gilberto Souto como representante de *Cinearte* em Hollywood. Na sua primeira crônica o autor narra sua chegada à Terra do Sol e a amigável recepção recebida por parte do ator brasileiro que por lá tocava a vida, Raul Roulien – um dos primeiros *latin lover* a conquistar os corações e os suspiros das fãs.

> Alguem me espera. E' um brasileiro e vocês todos, leitores, o conhecem – Raul Roulien. No trem, lembrava-me delle. O éco do seu successo no estrangeiro, idolo de Buenos Aires, aplaudido no Chile e Perú, ovacionado em Montevidéo... Depois, a sua vinda para a terra natal – o Rio recebendo-o de braços abertos correndo em peso para conhecer o brasileiro querido de outros públicos... (Souto, 1932, p. 6)

Além de Roulien, em 1932 Souto levou para o leitor brasileiro entrevistas de Jeanette Mac Donald, Leo Carrillo, Frances Dee, Gary Grant e Anita Page. O fluxo de publicação do escritor era relativamente alto, o seu contato direto com Hollywood despertava o interesse do público leitor com facilidade. Não demorou muito para a própria vida de Gilberto Souto se tornar um alvo de curiosidades, uma vez que ele ocupava um espaço que muitos fãs adorariam ocupar.

Além das crônicas de entrevistas e fofocas, Souto inaugurou em *Cinearte* outras colunas como "Hollywood Boulevard", onde escrevia, em breves notas, novidades imediatas da cidade do cinema. Como o próprio nome sugere, "Hollywood Boulevard" tratava-se do trabalho jornalístico de campo executado por Souto, ele estava circulando entre as estrelas, estúdios e colegas do ramo atrás de informações interessantes.

Outra coluna inaugurada foi "Futuras Estréas", onde Souto exercia o papel de escritor crítico. Neste espaço apareciam os principais títulos lançados nos EUA que, brevemente, estariam circulando no Brasil. Souto narrava em poucas palavras o contexto do filme e lhe atribuía uma opinião pessoal.

Em outros textos, quando Souto é mencionado por terceiros, não é desconsiderado o trabalho de Gilberto para a difusão do Brasil e da América Latina. Nas apalavras Waldemar Torres[15], Gilberto vem executando "em Hollywood, uma efficiente propaganda do Brasil" (Torres, 1935, p. 35). O ano de 1938 inaugurou o período no qual Gilberto Souto passou a dedicar-se mais as narrativas que descreviam a outra América. Entre elas, destacam-se o interesse de astros e estrelas em visitar a América do Sul; os costumes

15 Mencionado em Cinearte como o responsável pela publicidade da Metro Goldwyn-Mayer no Rio de Janeiro, Torres também é um amigo de longa data de Gilberto.

culturais e sociais dos países latinos; e crônicas relacionadas aos filmes que ambientavam a América Latina. "A pequenina 'estrella' [Jane Withers] da 20th Century-Fox está decidida a visitar a America do Sul, demorando-se, principalmente no Brasil e na Argentina, numa viagem que demorará cerca de tres mezes" (Souto, 1938a, p. 7).

No final da década de 1930 e início de 1940, Souto representou o Brasil como porta-voz entre os estúdios de gravação, sendo convocado para opinar sobre a elaboração de filmes; consultado sobre a música popular brasileira e nomes de cantores; executou trabalhos de direção de dublagem do inglês para o português.

Em sua crônica "América do Sul em Hollywood", Souto teceu algumas palavras sobre o filme *Too Hot to Handle* (Direção: Jack Conway, 1938), já antecipando que tal narrativa poderia ser mal recebida pelo espectador brasileiro:

> *Too Hot to Handle* será chamado, em Portuguez, 'Sob o Céu dos Trópicos', titulo esse que 'cheira' logo a palmeiras, cacho de bananas, gente suando sob um sol abrazador e... indirectamente ao nosso continente sul-americano e, particularmente, Brasil. Receio que a historia, o ambiente e certas passagens do dialogo sejam mal interpretadas pelos críticos do Brasil e pela nossa gente emfim (Souto, 1938b, p. 16).

Tratava-se de um filme produzido pela MGM, operando na Guiana, sem intervenções de nativos, cuja narrativa apresentava a região Amazônica como o principal potencializador narrativo, contudo, o estereótipo negativo, a influência da floresta como a "vilã" é questionada por Gilberto Souto, onde, assumindo um profissionalismo, justifica que a intenção da MGM, por mais que a empresa tenha se equivocado no idioma e nos elementos, não era representar o Brasil. Souto ressalva que por falta de "propaganda nossa" (Souto, 1 de agosto de 1939, p. 42), o Brasil era enxergado de fato como um potencializador de horrores, medo, ignorância e preconceitos.

> Ha muitos annos, uma companhia mambembe fez um film sobre o Rio em que a nossa alfandega era uma casa, coberta de palha, tendo no tecto, espetada, a bandeira nacional! Lembro-me de um film em serie de Pearl White em que se viam scenas do Amazonas e a pobre Pearl, que Deus

> guarde, correndo o risco de ser comida pelos pavorosos crocodilos... Neesse tempo – que graças aos santos, vae passando, o Brasil era a terra de onde as "nozes" vinham. "Nozes", em giria americana, é synonimo de "tontos", "desmilados" etc! (...) O Brasil só dava café. O Brasil era 'spanish', tambem como se nós falassemos castelhano. O Brasil, na mente desta gente, por ignorancia ou falta de propaganda nossa: o Brasil, esse nosso caro Brasil, era uma vasta região muito rica. É verdade, mas terra em que os selvagens perambulavam pelas ruas (Souto, 1 de agosto de 1939, p. 42).

Souto menciona a Política da Boa Vizinhança, mas não como um interesse único e restrito do governo estadunidense. O autor menciona a visita de Oswaldo Aranha em Washington; a presença propagandista do Estado Novo nos EUA apresentando o Brasil como um país importante economicamente para as Américas e menciona:

> Esta aproximação entre os dois paizes é de grande beneficio para todos nós; lucramos em nos tornar mais conhecidos aqui e, em pouco, essas idéas atrazadas e idiotas que alguns ainda mantêm sobre nós e nossas coisas vão desapparecendo... (Souto, 1 de agosto de 1939, p. 42).

Nos anos seguintes, com a Política da Boa Vizinhança já em curso, Gilberto Souto passou a produzir textos mencionando o samba e o avanço de uma narrativa brasiliana, representando os interesses do Brasil no campo cinematográfico (Souto, 15 de dezembro de 1939). A dinâmica cultural e a inserção propagandista de um Brasil importante, repleto de belezas naturais e de uma cultura popular forte, possibilitou a chegada de intelectuais brasileiros: entre compositores, artistas e escritores.

Nomes importantes de Hollywood, tal como de diretores e produtores, começaram a frequentar o Brasil, interessar-se pela música e, um caso especial, foi o interesse do maestro André Kostalanetz pela canção *No tabuleiro da Baiana*, composição de Ary Barroso cantado na voz de Carmen Miranda. Nesta canção, é possível encontrar elementos que apresentam a cultura baiana com suas comidas típicas e a menção ao Candomblé. Ary Barroso, um importante compositor brasileiro, fez da Bahia conhecida para além dos territórios nacionais.

> Pois o grande maestro gostou. Ficou seduzido. Ficou empolgado. Ficou fascinado. Trouxe com elle os discos de "No taboleiro da bahiana" e, segundo o seu costume, fez uma orchestração, dentro do seu modo pessoal, para ser lançada nos seus programas de radio. Ha cousa de um mez, num 'broadcasting' da C.B.S., estação forte daqui, ouvida em todos os Estados Unidos, elle apresentou o 'samba'. O proprio maestro chegou ao microphone e disse que iria, em seguida, tocar musica brasileira (Souto, 15 de dezembro de 1939, p. 5).

O autor de *Aquarela do Brasil*, trabalhou nos Estúdios Disney ao lado de Gilberto Souto, Aloysio de Oliveira e José Oliveira. Atendendo os interesses de guerra, Walt Disney foi entre todos os estúdios de criação da época o que mais se destacou durante o contexto de relações entre Brasil e Estados Unidos.

Ao finalizar as correspondências com *Cinearte*, em 1942, Gilberto Souto ingressou nos Estúdios Disney e atuou como mediador no *Foreign Department*, onde ficaria responsável por direcionar os trabalhos de Ary Barroso, Aloysio de Oliveira, Haroldo Barbosa, Aurora Miranda, José Oliveira entre outros. Os dois principais filmes produzidos pela empresa, para conquistar o espectador latino-americano, *Saludos Amigos* (Direção: Norman Ferguson, 1942) e *The Three Caballeros* (Direção: Norman Ferguson, 1945), na qual encontramos narrativas que apresentam diferentes países da América Latina e, em especial, o Brasil, caracterizado na presença do Zé Carioca.

Não podemos renegar e silenciar a contribuição de artistas e intelectuais brasileiros na elaboração de tais produtos, isso faz deles, não um filme unicamente mercadológico, político e de domínio, mas sim, filmes que projetam a América Latina em espaços de disputas simbólicas onde usamos do nosso samba e da nossa língua para nos mostrar.

Essa projeção eleva o nome de brasileiros que trabalharam em prol de uma divulgação exaltando um Brasil belíssimo e digno de respeito e admiração. Como menciona Baxandall, o nativo é um sujeito que compreende e conhece sua cultura com uma intimidade e uma espontaneidade que o observador – que neste caso é os EUA – não possui (Baxandall, 2006). Dificilmente Walt Disney executaria um trabalho de elevada qualidade em questão artística, de enredo, representação, atuação – com a presença de Aurora Miranda e

da mexicana Dora Luz – sem a intervenção e a mediação cultural de nativos da América Latina.

Imagem 1. Foto de Charles Wolcott, Gilberto Souto, Aloysio de Oliveira, Clarence Nash, Pinto Colvig, e José Oliveira



Fonte: Willdubguru

Na visão do observador, segundo Baxandall, esse sujeito possui outra espécie de conhecimento, precisa decodificar os padrões e normas antes de poder explicitá-la (Baxandall, 2006). Neste caso, se tais filmes, por uma infelicidade histórica e cosmológica, não tivesse a participação ativa de sul-americanos, estaria fadado ao desgosto e a recusa por parte do público latino, assim como o filme operado pela MGM no qual Gilberto Souto foi cirúrgico e objetivo na sua crítica.

Referências

Baxandall, M. (2006). *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Butcher, P. (2019). *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípios de uma hegemonia*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

Carvalho, J. M. de. (2000). História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. *Topoi*, v. 1, 123-152.

De Carvalho Castro, T. (2021). Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador. *Revista Nava*, *7*(1), 169-186.

Gomes, A. M. de C. & Hansen, P. S. (2016). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Goldman, K. S. (2013). Saludos Amigos and The Three Caballeros: The representation of Latin America in Disney's Good Neighbor" Films. In J. Cheu. *Diversity in Disney films: Critical Essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*. (23-37). Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.

Gonzaga, A. & Aquino, C. (1989). *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record.

Hale, C. R. (1997). Cultural Politics of Identity in Latin America. *Annual Review of Antrhopology*, 26, 567-590.

Hall, S. (2016). O Ocidente e o resto: discurso e poder. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 56, 314-361.

Tota, A. P. (2000). *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Willdubguru. Recuperado em 20 de abril de 2024, de https://www.non-disneyinternationaldubbingcredits.com/alocirc-amigos--saludos-amigos-brazilian-portuguese-voice-cast.html.

Fontes

A Cena Muda. (4 mar. de 1941). Rio de Janeiro, a. 1041, p. 23.

Rádio e Cinema. (22 de fev. de 1949). *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, n.º 8, p. 7.

Souto, G. (27 de jan. de 1932). Roulien em Hollywood. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n.º 309, p. 6.

Souto, G. (15 de out. de 1938a). Jane Withers visitará o Brasil. *Cinearte,* Rio de Janeiro, n.º 497, p. 7.

Souto, G. (15 de out. de 1938b). América do Sul em Hollywood. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n.º 497, p. 16.

Souto, G. (15 de dez. de 1939). O Samba em Hollywood. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n.º 525, p. 5.

Souto, G. (1 de ago. de 1939). O Brasil nos films de Hollywood. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n.º 516, p. 42-3.

Torres, W. (15 de abr. de 1935). Eu e Hollywood. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 5, n.º 413, p. 35.

Parte II
Historia del cine y la Historia en el cine
História do cinema e a História no cinema

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019197214

EL CID CAMPEADOR EN LA PANTALLA COMO ARQUETIPO DE CÓMO SOBREVIVIR ANTE LA ADVERSIDAD

El Cid Campeador na tela como arquétipo de como sobreviver diante das adversidades

El Cid on the screen as an archetype of how to survive in the face of adversity

Andrés Cobo de Guzmán Medina
Lyon 2- Passages XX-XXI (Francia)

Resumen: La idea principal de nuestro estudio es la de resaltar la figura de Díaz de Vivar en la pantalla, como arquetipo de resistencia y resiliencia ante la adversidad. El silencio, el miedo y la banalización de la violencia invisible conducen a una solidaridad pasiva social de destrucción de un ser humano. De esta manera, la pantalla permite abordar el tema tabú del acoso moral que, generalmente, el abusador niega sistemáticamente protegido por un sistema, de jerarquización social, que permite

el abuso de poder. El discurso fílmico nos trasmite la idea de la esperanza gracias a la cual nada puede considerarse como irremediable.

Palabras clave: Cid; acoso moral; justicia; representación lírica e icónica.

Resumo: A ideia central do nosso estudo é destacar a figura de Díaz de Vivar na tela, como arquétipo de resistência e resiliência diante das adversidades. O silêncio, o medo e a banalização da violência invisível conduzem a uma solidariedade social passiva de destruição de um ser humano. Dessa forma, a tela permite abordar o tema tabu do assédio moral que, geralmente, o agressor nega sistematicamente, protegido por um sistema de hierarquia social que permite o abuso de poder. O discurso cinematográfico transmite-nos a ideia de esperança graças à qual nada pode ser considerado irremediável.

Palavras-chave: Cid; assédio moral; justiça; representação lírica e icônica.

Abstract: The main idea of our study is to highlight the figure of Díaz de Vivar on the screen, as an archetype of resistance and resilience in the face of adversity. Silence, fear and the trivialization of invisible violence lead to a passive social solidarity of destruction of a human being. In this way, the screen allows us to address the taboo topic of moral harassment that, generally, the abuser systematically denies, protected by a system of social hierarchy that allows the abuse of power. The film discourse transmits us the idea of hope thanks to which nothing can be considered irremediable.

Keywords: Cid; moral harassment; justice; lyrical and iconic representation.

1. Introducción: objetivos y metodología

> La posibilidad de destruir a alguien sólo con palabras, miradas o insinuaciones es lo que se llama «violencia perversa» o «acoso moral», una especie de espiral depresiva, cuando no suicida, que arrastra irrevocablemente a las víctimas en su caída mortal.
> Marie-France Hirigoyen (2017).

Nuestro objetivo central es analizar en la pantalla la figura ancestral del Cid Campeador como un arquetipo de resistencia ante el acoso y la

adversidad. Este burgalés representa el prototipo de la agresión hacia un ser humano. El principal objetivo reside en la voluntad de sus enemigos de eliminar impunemente al potencial rival.

Basado en el ancestral ataque frente al indeseable, este proceso de destrucción se compone de una serie de actuaciones hostiles que, tomadas de forma aislada, podrían parecer anodinas, pero cuya repetición constante tiene efectos perniciosos (Leymann, 1996, p. 27). Nuestro enfoque se sitúa del lado de los agredidos con el fin de la toma de conciencia que el acoso que sufren cotidianamente estos individuos, encarnados en la cultura por el héroe hostigado, se considere como lo que es: un verdadero «asesinato psíquico», incluso «intelectual».

De esta manera, en el imaginario colectivo Rodrigo constituye un ídolo al ser más fuerte y vencer generalmente al perseguidor. Contrariamente a su enemigo «el arte del mando era tratar con la naturaleza humana, y él había dedicado su vida a aprenderlo» (Pérez-Reverte, 2019, p. 2); superando en dicha batida una serie de obstáculos para recuperar y afianzar su honra.

No olvidemos que la noción de misión y de tierra prometida acompaña a este mortal en un constante peregrinaje o búsqueda de libertad. Podemos destacar la influencia judeocristiana en la relación entre el concepto de la Alianza y de la conquista. Hoy en día, un número importante de conflictos en el mundo continúan ligados a la cuestión de los derechos de propiedad y de ocupación de la tierra que determinan la existencia y la lucha de nuestro héroe:

> Cuando Dios crea el mundo da la tierra de nuestro planeta a la raza humana (Salmo 115.16). Instala pues a Adán en el jardín del Edén y le ordena dominar la creación física (Génesis, 126). Pero Adán perdió el control a causa del pecado (…) sus descendientes serán perdonados del pecado con la redención y tomarán posesión de la tierra (Intrater, 2007, p. 9, Traducción del autor).

En consecuencia, Rodrigo representa un personaje clásico y adánico, identificado con un discurso mítico e inculpado injustamente, siendo expulsado de su olimpo tangible. Su redención sólo puede estar ligada a un ideal de lucha y de rehabilitación tras superar un inicuo calvario terrenal que supera gracias a que en él «confluían la inteligencia, la astucia y el valor

a partes iguales» (Martínez Díez, 1999, p. 428). Por lo que, este personaje es recreado secularmente con un tono épico que trasciende a la pantalla.

A este respecto, la magia del cine recrea dicha épica con un estilo sublime, por medio de una serie de escenarios principescos y de grandes hazañas. Además, el prestigio de estratega y patriota del protagonista compone igualmente un elemento propicio para su éxito audiovisual. Un ejemplo de ello se manifiesta en la serie de Prime Video *El Cid*, reflejando que su acierto en la decisión adoptada en tiempo oportuno constituiría la base de sus éxitos militares. En cuanto a los recursos tácticos empleados por el Cid, del análisis de su actividad bélica, destaca la evaluación de la situación táctica efectuando previsiones sobre los movimientos del enemigo (Pinto, 2020, p. 375). Fenómeno que le proporcionó su fama posterior de genio militar.

En relación con los objetivos subyacentes, nuestra finalidad esencial es la de comunicar los resultados de la investigación, en torno a esta figura mítica en la pantalla, de una manera clara, concisa y fidedigna en relación con informaciones ya publicadas y respecto a nuestro propio análisis. Con este fin, analizaremos e interpretaremos el discurso fílmico en la representación del pasado histórico, a través de la imagen en movimiento y del imaginario en torno a un mundo épico, por lo general, varonil, guerrero y valeroso. Estos atributos contribuyen a la comunión ideológica entre los personajes de la narración y el público a quién va dirigida la obra.

En cuanto a la metodología, sería difícil compendiar de forma exhaustiva y en pocas páginas una época como la medieval y un personaje tan notorio. Por ello nos circunscribiremos a describir algunos puntos de inflexión o antecedentes dentro de esta amplia temática, con una serie de ejes fundamentales:

- el aspecto argumental comparativo en particular con la literatura y el cine de los años sesenta y el actual.
- los personajes y sus interacciones.
- los arquetipos interpretativos con dos periodos cronológicos y conceptuales: el medievo y la posmodernidad, que conllevan en la pantalla una serie de componentes estructurales de signos, lenguaje, códigos, decorado, planos, vestuario, música etc.

Para terminar, no podemos obviar el análisis interpretativo relativo a los sentimientos y pautas de comportamiento social, que transmite el discurso fílmico.

2. La necesidad de justicia

> No seamos como Caín, que pertenecía al maligno y mató a su hermano. ¿Y por qué lo mató? Porque sus obras eran malvadas y las de su hermano eran justas (Juan 3:12).

Este ideal de entereza persiste en un mundo que percibimos frecuentemente como torcido y deshonesto, formando parte del ideal caballeresco medieval donde la fidelidad y la lucha son valores primordiales:

> Pienso que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas, las cuales sobre todo se traten con viveza y gallardía, y el que las tratare sea tenido por esforzado y fiel a su señor. (…) Así que, cuanto más ecelente fuere este nuestro cortesano en esto de las armas tanto más merecerá ser alabado por todo el mundo (Castiglione, 1984, p. 95).

En ese contexto, observamos a un héroe inmerso en una situación comprometida a través de sus gestas que, por el contexto cronológico, podrían dar la impresión de que se reducen al empleo de las armas, pero no necesariamente. Esta lucha, al contrario, constituye una estrategia intelectual de la parte de quien es proscrito por la sociedad, a veces de manera temporal. El resultado suele ser el aislamiento y el ultraje; so pretexto de la tolerancia y de la indulgencia frente a una violencia invisible que pareciera innata al ser humano y que

> coloca como central la agresión, la intención de dañar al otro. Con dos tipos de perfiles de los sujetos activos y pasivos inmersos en la violencia (…). El primero posee la voluntad de dañar o herir a quien considera una amenaza o rival para su poder dentro de la organización (…). Califica a este individuo como perverso narcisista, pues basa sus relaciones interpersonales en la desconfianza, juegos de fuerza y manipulación, proyecta toda su violencia interna hacia la víctima, siendo incapaz de crear condiciones para una complementariedad con él (Hirigoyen, 2017, p. 62).

Dicha perversidad proviene del abuso de poder. En este sentido, «no existe ningún poder del que no haya que responder» (Guardini, 1963, p. 16). Aunque socialmente solamos evitar o tratar públicamente esta temática, siendo en la ficción o el género negro el que nos permita afrontar este tabú. Así, la identificación de muchos espectadores con la aspiración de justicia frente a la vileza o al abuso de poder, de recuperar aquello que nos arrebataron, explica la permanencia de este tema clásico en el ámbito audiovisual más allá de las limitaciones temporales e ideológicas.

Retomando nuestra temática, el vasallo de los monarcas Sancho II y Alfonso VI de León, constituyó un pilar fundamental en la conquista de la península de los reinos cristianos, pero también, como ya hemos señalado, un símbolo de resistencia frente a la violencia perversa del otro. En particular dicha intimidación pasiva o intangible, que suele ser banalizada al entender que siempre ha existido en nuestras sociedades, y que forma parte de una realidad frecuentemente no verbalizada y tolerada. De este modo, Díaz de Vivar representa la excepción a la regla, una crónica rimada entre el corazón, la razón y la lucha, convirtiéndose en una especie de prototipo de trovador combativo universal.

En realidad, el Cid representa a una persona amenazante, una especie de Abel para Caín. Aunque en el origen el héroe desconozca la naturaleza de su sino. Recordemos que Rodrigo vive el hostigamiento a manos de un instigador muy cercano a la corte del rey Alfonso, el conde García Ordóñez, gobernador de la Rioja. Aunque «ante el acoso psicológico lo más importante es enfrentarse al problema, no autoinculparse» (Piñuel, 2003, p. 67). Esta postura vital es analizada por diversos autores como el resultado de una conducta mística (Valladares 1984), como lo refleja la mención de doce seguidores del Cid en el Cantar, asociada con los Apóstoles bíblicos.

Pero cuando el hostigado resurge, renace de sus cenizas, hace frente al acosador y éste retrocede. En la novela histórica de Eduardo Martínez Rico, *Cid Campeador* (2008), se plantea dicha dimensión religiosa del mito cidiano:

> ¿Qué papel ocupaba la religión en su vida? Había luchado contra los moros para frenarlos, o simplemente para conquistar tierra, para reconquistarla; (…) Había tenido tantas razones para combatir, que ya no sabía en qué orden figuraba cada una. Sí, a veces se preguntaba en qué lugar quedaba la cruzada contra el infiel (Martínez Rico, 2008, pp. 157-158).

Es decir, el mensaje central en esta lucha se resumiría a cómo hacer frente a esta situación que en un principio quien la padece no la entiende. Si un escenario parecido puede acontecer a un noble castellano prestigioso, esto significa que dicha circunstancia de desamparo puede suceder a cualquier persona, independientemente del lugar y de la época en que se halle.

Este proceso de novelización o fabulación contra el indeseable puede acontecer en todo momento. Desde muy joven Ruy posee una serie de características que le hacen destacar en la corte del rey Sancho. La terminología que suele acompañar al personaje del Cid: señor, león, lobo-Campeador… (Epalza, 1990, p. 231), da fe de la controversia e interés que suscita todo ser humano que destaca por sus cualidades.

El sacrificado será acosado con el objetivo «de intimidar, apocar, reducir, aplanar, amedrentar y consumir, emocional e intelectualmente a la víctima, con vistas a eliminarla (…) para canalizar una serie de impulsos y tendencias psicopáticas» (Piñuel, 2001, p. 55). Un relato que, como sabemos, está contextualizado en el periodo de Sancho II, hijo del rey Fernando I, que había aglutinado varios territorios en un único reino. Pero a su muerte, sus hijos se reparten por herencia el legado y comienza una batalla entre ellos para hacerse con el poder. Situación en la que Rodrigo funcionará como un chivo expiatorio, dentro de un ritual repetitivo repleto de resonancias ancestrales.

En otras palabras, el conflicto entre el Cid y el manipulable soberano tiene como denominador común las artimañas de quien lo consideran como un rival, codician sus valores y riquezas. Más tarde, el que fuera infanzón o perteneciente a la categoría más baja de la nobleza, será desterrado bajo diferentes acusaciones míticas: el excesivo castigo en tierras toledanas en el cobro de dichos tributos y la demora en la ayuda al rey Alfonso en la batalla de Aledo (Murcia). Dicha dinámica se representa tan banal como la vida misma, si lo reubicamos a la actualidad, al terreno laboral, la mayoría de los estudios (Barretto y Heloani, 2013, p. 68) señalan «las consecuencias

del acoso laboral a la salud de los trabajadores, lo cual puede conducir a la muerte por suicidio».

Frente a esta realidad, podemos preguntarnos qué fuerza sobrehumana conduce a determinadas personas a luchar contra una violencia que Bourdieu (2008) identifica como eufemizada; que no es visible, es sutil y está presente en el trato y la reciprocidad a las personas. Así el Cid contribuye decisivamente, desde la batalla de Graus (1063) a la victoria de Sancho contra los aragoneses. De esta manera su leyenda se consolida, dando pie a la envidia cainita, ampliamente representada en nuestra cultura occidental. Una característica destacable en este arquetipo es la de un hombre concentrado en su misión, poco atento a los correveidiles de palacio. El castellano no suele prestar atención a las artimañas del poder, a las conspiraciones; actuando quizás de una manera un tanto ingenua, confiada lo que le granjea las peores consecuencias.

Subsiguientemente, en el tema del destierro, de la injusticia «entran en juego los motivos de rivalidad» (Smith, 1986, p. 77) conduciéndole a tener que engañar para sobrevivir, contradiciendo su actitud de firmeza de toda acción en un universo ordenado por Dios. Su valentía, situada en el límite entre la locura y la cordura, le permiten conquistar la ciudad de Valencia lo que le da una gran credibilidad y atenúa el relato mítico. Como sabemos, las acusaciones de dicho destierro se demuestran históricamente falsas.

A pesar de los pliegos de descargo la mentira propicia su ostracismo, la expropiación de sus bienes y la necesidad de internar a su familia en el convento burgalés de Cardeña. Estas formas de violencia niegan al otro, por medio del sometimiento y de las practicas violentas (Carballeda 2017). Sin embargo, Rodrigo es un personaje intachable, a base de ser perseguido y hostigado va a perder la seguridad en sí mismo, la autoestima y comete errores a nivel de su eficacia. Recordemos que *El Cid* accede al poder gracias a su tenacidad y propio esfuerzo, como él mismo afirma: «con gran afán gane lo que he yo». Este verso medieval se manifestará en las historias que estudiaremos en la pantalla en sus diversas «variables psicológicas como la autoestima, que, a priori, pueden verse afectadas por una situación de este tipo» (Fidalgo y Piñuel, 2004, p. 616). La causa nos es ya conocida y proviene del efecto de distorsión, la tortura del gota a gota, va a producir un efecto óptico, una ilusión que puede contribuir al agravamiento de su

situación por una cuestión también de fatiga extrema, siendo la víctima cada menos eficaz; dando razón a sus enemigos de los hechos que le imputan.

Paralelamente al contexto bélico, la intimidación psicológica hacia el personaje no es baladí. Su gravedad reside en la repetición de las acciones en su contra, que aisladamente podrían parecer anodinas, triviales pero que de forma acumulativa generan en el Cid una destrucción paulatina. Para Francés (2005, p. 160) la variable simbólica tiene un rol importante en todo este proceso, ya que los propios actores sujetos de violencia le otorgan legitimidad y consentimiento gracias a la perspicacia con la cual actúa. No obstante, el burgalés evita toda acción contra el rey Alfonso VI. Recordemos que el rey de la Edad Media, situado en la cumbre del poder feudal y como vasallo inmediato de Dios en la tierra, era una figura que imponía un enorme respeto.

En su condición de desterrado es excluido de la sociedad, obligado a convivir con aquellos que son considerados como indeseables, los infieles. Entrando al servicio como mercenario del rey taifa de Zaragoza, Al-Mutaman hasta el año 1086. La crónica de Rodrigo nos da pie a pensar que estas dificultades le acompañaron prácticamente hasta el final de sus días, le llevaban frecuentemente a estar enfermo y le incapacita en su labor. Como señala Pizarro (2001), la inseguridad se manifiesta como reflejo de un suceso traumático y, por otro, la resiliencia como mecanismo de protección. Fenómeno que hoy definiríamos como un estrés postraumático. El campo de batalla camufla o se convierte así en un escenario donde las consecuencias jurídicas de eliminar al otro, del abuso de poder, pueden pasar desapercibidas.

Por lo que la historia de Ruy se resume en el concepto de la salvación que continúa triunfando en la pantalla; herederos del concepto cristiano de la esperanza, pero también de la modernidad, donde las ideas de progreso, revolución y utopía acapararon la reflexión humana (Corti, 1996). En los parámetros actuales, donde prima el individualismo, el culto a las formas y la idea del presente ante un futuro desalentador, bastaría analizar la portada de cualquier periódico para percibir el permanente estado de crisis y angustia social.

3. La representación lírica e icónica

Me ataréis con cadenas
pero mi alma volará.
Volará tan alto
que nunca sabréis si ríe o llora.
Mi libertad está en el alma
y ella jamás podrá ser prisionera
porque vuela más allá del pensamiento…
Isidra Medina (2016, p. 44).

En la forja del perfil lírico de nuestro héroe, contribuyen numerosos creadores como Vicente Huidobro en su novela *Mío Cid*, que «sería la exaltación poética que produce una vida "superior", la que se convertiría en columna vertebral de los textos proyectados y, por tanto, la que justifica su pertenencia al subgénero hazaña» (1997, p. 8). En esta coyuntura, observamos las costumbres y las pautas de comportamiento social próximas al espectador actual de series como la de *El Cid* (Prime Video, 2020-2021). En esta producción «el Campeador se distancia del mito vetusto para armar un espectáculo al gusto del público de hoy» (Antón, 2020); y difiere del espectador que soñaba un mundo idílico a través de realizaciones cinematográficas homónimas como la de Anthony Mann (1961).

Por otra parte, los componentes de conexión como el humor constituyen un nexo con el espectador, su intimidad e inteligencia, a veces tenida a menos o manipulada por falta de autenticidad y de rigor de la posmodernidad. Esta mezcla magistral de historia, invención o leyenda del conocido como Cid y el Campeador transmite la idea de que la verdadera nobleza reside en la honestidad y el valor. La psicología analítica nos ha enseñado que los mitos son las historias del alma. Si queremos comprender la psique occidental, tenemos que estudiar sus mitos (Harpur, 2010). Así, una vez más, lo sobrenatural y lo humano se personifican a caballo entre el mito grecorromano y el posterior eclecticismo del superhéroe americano. En consecuencia, la comunión con el espectador se opera a través de la importancia que el séptimo arte otorga a la representación de los elementos íntimos y familiares de la vida del héroe, del jefe militar burgalés del medievo.

En líneas generales, el cambio social generacional sigue conservando la importancia a aspectos tales como la ternura, la delicadeza y la humanidad de su condición heroica, transmitidos ancestralmente desde el romancero vernáculo nacional, tan valorado por autores como Menéndez Pidal. Igualmente, se puede destacar la literatura épica de tradición francesa con *La Chanson de Roland* que nos trasmite un ideal de combate espiritual, metafísico y de Reconquista territorial que parecen dar sentido a la propia vida del hombre medieval:

> Esta versión francesa de un movimiento de expansión más general está marcada por algunos combates espectaculares, precisamente a finales del siglo XI, en los que, por otra parte, algunos versos de La Chanson de Roland hacen sin duda alusión (…) la Reconquista importa sobre todo porque abre el camino a la expresión guerrera de la fe que triunfa con la primera cruzada, predicada en 1095 por el papa Urbano II (Maurice,1992, p. 10, traducción del autor).

Aunque podemos afirmar que, este fenómeno de cambio representativo en la pantalla de la figura del Cid viene acompañado por un erotismo sexualizado contemporáneo que suele sustituir, quizás en demasía, a la propia imaginación. Sin embargo, dicha representación del género puede transformar «una concepción heteropatriarcal no solo de los individuos sino también de los diferentes ámbitos en los que se proyecta su vida personal y social» (Salazar, 2015, p. 80). Como resultado, la relación entre historia, épica y pantalla se transformaría; contribuyendo el cine, en cierta medida, a la parodia de la catarsis, donde las necesidades del mercado se imponen a la mera crítica estética e ideológica del abuso de poder.

Podríamos preguntarnos así, si las producciones actuales del cine épico cidiano suponen una tercera vía posmoderna influenciada del paso del cine «S» al cine «X», de finales del siglo pasado en España, que ocuparon «no sólo un lugar aparte en la producción cinematográfica, sino que además no consiguen construir un territorio totalmente definido» (Seguin, 2015, p. 3). Asistiendo a la adaptación de temas clásicos, que sincretiza lo elitista y lo popular, a los gustos de los abonados de las grandes plataformas intermediarias de filmes y series televisivas, a veces, dominadas por lo banal o una estética kitsch o pretenciosa.

Dicho trasfondo temático combina el arquetipo del caballero invicto y romántico, «un biopic es, al fin y al cabo, captar el alma de una persona para contar su vida» (San Narciso, 2023, p. 10), con el voyerismo que estimula la persecución de un ser humano por un grupo organizado. La causa suele residir en el simple hecho de su buen hacer, su honestidad y profesionalidad. Al mismo tiempo, esta historia cantada a través de las imágenes en movimiento reconstruye la vida de un guerrero, de un mercenario de Taifas, que entra en tensión contra el abuso de la alta nobleza, de los privilegiados.

También, los abundantes anacronismos impregnan las diferentes secuencias que hemos podido analizar de las ya mencionadas producciones de los siglos XX y XXI. Aunque el denominador común lo constituye el concepto de un héroe que «es aquel que hace lo que puede; los demás no lo hacen» (Rolland, 2013, p. 360, traducción del autor), destacando una influencia cornelina relativa a los temas de la venganza y del amor trágico.

Imagen 1. Cartel de *El Cid* (1961)



Fuente: Google Imágenes

Si observamos el cartel de la película italoamericana *El Cid* (1961), no se puede perder de vista la representación de un imaginario tradicional de sociedad donde el espectador se identificaría con una visión de conquistador protector frente a una feminidad sumisa y secundaria protagonizada por Sofía Loren. Además, el entramado palaciego y las escenas grandilocuentes permiten al ciudadano medio de evadirse. No podemos obviar la arcadia paralela onírica estética semejante a la serie televisiva ya aludida donde «el proceso de estetización hipermoderna desborda las esferas de la producción, ha conquistado el consumo, las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo, la imagen del mundo» (Lipovetsky y Serroy, 2013, p. 17). Recordemos que este cambio social estético e ideológico surge como una alternativa al principio de la relación entre el amor y el deber familiar.

En el cine épico, destaca también el ascendente del Cantar castellano del siglo XII donde domina el concepto de la virtud que contrasta con el terror. Por lo que se podrían destacar una serie de elementos en el arquetipo del *NeoCid* resultado de dicho sincretismo caracterizado por: el amor tradicional, la honra, el abismo y un adocenado carácter cine televisual. En este contexto, el Cid se encuentra sumido en un universo prehostil originado por las guerras fratricidas que enfrentan a Alfonso, García y a Urraca:

> En *El Cid*, Jaime Lorente interpreta junto a de Alicia Sanz, que encarna a Urraca, la mayor del rey Fernando I que no puede acceder al trono porque solo un hombre puede estar en el poder. Por lo tanto, intenta romper las reglas que la sociedad le impone (…) El objetivo para mí era ver cómo tener empatía por alguien que lucha contra las reglas que se le imponen. Mi desafío era, pues, hacerla lo más humana posible en su lucha (Savona, 2020, s.p. Traducción del autor).

También, este ambiente nocivo se materializa en un hecho al parecer bastante histórico que es el conocido cerco de Zamora donde el rey Sancho es asesinado por sorpresa. Pero el mundo cinetelevisivo, como el poeta, no son conciencia de historiadores. Destacando en la serie de Prime Video el personaje de Urraca como símil, una vez más, de la mujer como causa de conflicto y de la expulsión del paraíso. Siendo una instigadora, autora intelectual de los crímenes acometidos a través de Bellido Dolfos o de Orduño.

Al igual que en la literatura infantil, el poema o la imagen del mito a través de sus múltiples manifestaciones, cumple una función político-cultural en el imaginario colectivo de advertencia frente al peligro, al igual que una oración colectiva invoca a Dios de libranos del mal. En la adaptación *Mi primer Cid* de Ramón G. Domínguez (2007), se recrea el universo mítico, invocando para ello la simbología léxica cidiana: Babieca, Tizona, Colada, Jimena, Elvira, Sol, amigos, enemigos, batallas, destierro, tristeza, castillos, corazón, perdón, cobardía, burla, justicia, villanos, felicidad etc.

En consecuencia, podemos imaginar que, tras Alfonso VI heredar al Cid como vasallo y como resultado de las intrigas palaciegas, se convirtiera en un hombre desamparado al que acorralan una jauría de mastines, y le cercan una banda de malhechores (Salmos, 22-23) en una escenografía dominada por cañadas oscuras.

4. Conclusiones

En primer lugar, podemos señalar que la idea principal de nuestro estudio resalta, a través de la figura de Díaz de Vivar en la pantalla, la denuncia del acoso moral intemporal como uno de los peores crímenes que un ser humano o grupo organizado puede cometer contra otro: su eliminación.

La consecuencia suele consistir en que solamente un grupo limitado de víctimas, en búsqueda de la verdad y de la justicia, alcanzan a recuperar su honor y a sobreponerse con el objetivo de combatir dicha tropelía. Siendo el silencio, el miedo y la banalización de la violencia invisible los que conducen a una solidaridad pasiva social de destrucción.

De esta manera, la pantalla permite abordar este tipo de temas tabú donde, como en cualquier actividad intelectual y creativa, existe una gran dosis de libre inventiva. En el caso que nos ocupa, cada creador ha concebido nuevos sucesos o personajes y, de hecho, cometiendo abundantes anacronismos.

Pero este fenómeno no perturba al espectador, al contrario, muchas de las situaciones recreadas ayudan a comprender una situación determinada

en función de la época que le ha tocado vivir y va a determinar su adhesión a la obra representada o al mensaje que el creador pretende transmitir.

Para ello, es necesaria la implementación de una serie de recursos estéticos e ideológicos, de signos interpelativos o de códigos relacionados con una serie de valores universales. La adaptación se opera en un contexto temporal determinado; regido por los parámetros sociales de reivindicación, de género, de erotismo, de romanticismo o de jerarquización social.

Cabe señalar que, la representación lírica e icónica del héroe permite un proceso de identificación con el espectador en el que se opera un proceso de catarsis que pretende transmitir un ideal de esperanza donde nada puede considerarse como irremediable.

En definitiva, el discurso fílmico nos permite comprender que *El Cid*, a pesar de sus imperfecciones, posee las cualidades morales de las que carece la alta nobleza endogámica que, en realidad, constituye una casta dominada por la mediocridad y el despropósito. Esta anomalía continúa provocando víctimas que no siempre salen tan bien paradas como nuestro héroe a causa de la negación social de la transgresión. Pero la vida al parecer nos otorga fortaleza y sabiduría o en su defecto el cine siempre nos hará soñar.

Referencias

Anton, J. (2020). Un nuevo Cid a la conquista del trono de las series. *El País*. Recuperado el 21 de marzo de 2023, de https://elpais.com/television/2020-12-19/un-nuevo-cid-a-la-conquista-del-trono-de-las-series.html.

Barretto, M. y Heloani, R. (2013). Violencia organizacional: un riesgo no visible, pero objetivo e innegable. *Salud de los Trabajadores*, *21*(1), 68-86.

Biblia Católica. Recuperado el 21 de marzo de 2024, de https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/genesis/4/.

Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Carballeda, A. (2017). La negación del Otro como violencia. *Margen*, 78, 65-74.

Castiglione, B. (1984). *El Cortesano*. Introducción y notas: Rogelio Reyes Cano. Madrid: Espasa-Calpe.

Corti, E. (1996). La razón de la esperanza y la esperanza de la razón. *Stromata*, *52*(1-2), 3-18.

Epalza, M. (1990). El Cid = El León: ¿epíteto árabe del Campeador? *Sharq Al-Andalus*, 7, 227-236.

Fidalgo, A. y Piñuel I. (2004). La escala Cisneros como herramienta de valoración del mobbing. *Psicothema*, *16*(4), 615-624.

Francés, M. A. (2005). Socialización, educación y reproducción cultural: Bordieu y Bernstein. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, *19*(1), 159-174.

García, R. (2007). *Mi primer Cid*. Madrid: Anaya.

Guardini, R. (1963). *El poder. Un intento de orientación*. Madrid: Guadarrama.

Harpur, P. (2010). *El fuego secreto de los filósofos*. Gerona: Atalanta.

Hirigoyen, M-F. (2017). *El maltrato psicológico en la vida cotidiana*. Editor digital: Titivillus.

Huidobro, V. (1997). *Mío Cid Campeador*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco.

Intrater, A. (2015). *Que dit la Bible au sujet de la Terre?* Montmeyran: Emeth éditions.

Leymann, H. (1996). Mobbing. *La persécution au travail.* Paris: Seuil.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2013). *La estetización del mundo.* Vivir en la época del capitalismo artístico. Barcelona: Anagrama.

Martínez Díez, G. (1999). *El Cid histórico*. Barcelona: Planeta.

Martínez Rico, E. (2008). *Cid Campeador*. Madrid: Imágica.

Maurice, J. (1992). *La chanson de Roland*. Paris: Presses Universitaires de France.

Medina Martos, I. (2016). *Azul y Verde*. Almuñécar: Mata y Kesteman.

Pérez-reverte, A. (2019). *Sidi*. Editor digital: Maherran.

Pinto Cebrián, F. (2020). El Cid Campeador en sus batallas campales. *La Batalla: Análisis Históricos y Militares*, 353-380.

Piñuel, I. (2003). Para que haya *mobbing* es necesario el poder. Entrevista Juan de Lucio, *Cambio 16*(1646), 67.

Piñuel, I. (2001). *Mobbing. Cómo sobrevivir al acoso psicológico en el trabajo*. Santander: Sal terrae.

Pizarro, H. (2001). La vulnerabilidad social y sus desafíos. *Serie Estudios Estadísticos y Prospectivos*. Santiago de Chile: Cepal.

Rolland, R. (2013). *Jean-Christophe*. Paris: Albin Michel.

Salazar, O. (2015). La identidad de género como derecho emergente. *Revista de estudios políticos*, 69, 75-107.

San Narciso, L. (2023). Voyerismo emocional. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine 76* (2151), 10.

Savona, A. (2020, 24 diciembre). "Le Cid" sur Amazon Prime Video, série événement avec Jaime Lorente de La Casa de Papel. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de https://www.ouest-france.fr/medias/television/series/le cid-sur-amazon-prime-video-serie-evenement-avec-jaime-lorente-de-la-casa-de-papel7095824.

Seguin, J. C. (2015). Deslizamientos progresivos del placer: del S al X en el cine español (el caso de Jesús Franco). *Área abierta*, *15*(3), 69-74.

Smith, C. (1986). *Poema de Mio Cid*. Introducción. Madrid: Cátedra.

Valladares, A. (1984). *La Biblia en la Épica Medieval Española*. Madrid: N. Politécnica.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019215228

ESPAÑOLADAS, TRAVESTISMOS Y GUERRA FRÍA: UNA APROXIMACIÓN A *BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL*

Espanholadas, travestismo e Guerra Fria: uma abordagem para Bienvenido, Mister Marshall

Spannishness, travestism and the Cold War: an approach to *Bienvenido, Mister Marshall*

Carlos Burgos Jara
University Of San Diego (California, EE.UU)

Resumen: Este trabajo se propone demostrar la manera en que *Bienvenido, Míster Marshall*, a través del uso de las mismas estrategias del aparato cinematográfico del franquismo, procura desmontar la propaganda del régimen y los lugares comunes que ha puesto en circulación.

Berlanga duplica una estética y una retórica (nacionalista, paranoica, maniquea) solo para romper con ella y evidenciar no solo las contradicciones internas del oficialismo, sino también las ambiciones de expansión estadounidense en Occidente a la luz de la Guerra Fría. Este proceso montaje y desmontaje revela el lado oscuro de una alianza internacional que está a punto de suceder y que asegurará la continuidad por décadas del fascismo dictatorial en España.

Palabras clave: Franquismo; fascismo; propaganda cinematográfica; española; Guerra Fría.

Resumo: Este trabalho pretende demonstrar a forma como Bienvenido, Mister Marshall, através do uso das mesmas estratégias do aparato cinematográfico franquista, tenta desmantelar a propaganda do regime e os lugares-comuns que ele colocou em circulação. Berlanga duplica uma estética e uma retórica (nacionalista, paranóica, maniqueísta) apenas para romper com ela e destacar não só as contradições internas do partido no poder, mas também as ambições da expansão americana no Ocidente à luz da Guerra Fria. Este processo de montagem e desmontagem revela o lado negro de uma aliança internacional que está prestes a acontecer e que garantirá a continuidade do fascismo ditatorial em Espanha durante décadas.

Palavras-chave: Franquismo; fascismo; propaganda cinematográfica; espanhol; Guerra fria.

Abstract: This work aims to demonstrate the way in which *Bienvenido, Mister Marshall*, through the use of the same strategies of the Francoist cinematographic apparatus, attempts to dismantle the regime's propaganda and the commonplaces that it has put into circulation. Berlanga duplicates an aesthetic and rhetoric (nationalist, paranoid, Manichean) only to break with it and highlight not only the internal contradictions of the ruling party, but also the ambitions of American expansion in the West in light of the Cold War. This assembly and disassembly process reveals the dark side of an international alliance that is about to happen and that will ensure the continuity of dictatorial fascism in Spain for decades.

Keywords: Francoism; fascism; cinematographic propaganda; spanish; Cold war.

1. Introducción

Hay dos hipótesis que pretende demostrar este trabajo. La primera tiene que ver con la manera en que Berlanga explora la naturaleza de la propaganda franquista: los lugares comunes, símbolos y mitos que ha puesto en circulación y que invaden la esfera pública de la sociedad española de posguerra. La segunda hipótesis, derivada de la anterior, está relacionada con la forma en que dicha exploración evidencia no solo las contradicciones internas del franquismo, sino también el lado oscuro de una alianza internacional con Estados Unidos que está a punto de suceder y que asegurará la continuidad por décadas de la dictadura española.

La estrategia de Berlanga es a la vez audaz y efectiva. El director valenciano replica una de las zonas más duras (y efectivas) de la maquinaria cultural del franquismo: su aparato de propaganda cinematográfica. *Bienvenido, Míster Marshall* es una película que reproduce una estética y una retórica. Un pobre pueblo castellano se disfraza de andaluz (llenándose de todo el color local y tópicos posibles) para que la dictadura pudiese presentar a su audiencia doméstica e internacional una España auténtica, estable, próspera incluso. Los habitantes del pueblo, protagonistas de la mascarada, se resignan a ella y contribuyen a su realización, pero progresivamente revelan la trampa que se esconde detrás del artificio impuesto.

Usando como metodología el análisis histórico y fílmico del contexto político y cultural español de mediados del siglo XX, este trabajo procura llegar a las mismas conclusiones a las que Berlanga y algunos de sus compañeros de generación arribarían poco después del estreno de *Bienvenido, Míster Marshall*, en las conocidas conversaciones de Salamanca de 1955: la importancia que tuvo la decisión de una joven generación de directores españoles de posguerra por realizar películas que pudiesen romper con el cine oficialista y reemplazarlo con otro que lograra desmontar la simplicidad y los binarismos de su visión histórica y sus políticas culturales.

2. Propaganda, símbolos, mitos

Luis García Berlanga estrena *Bienvenido, Míster Marshall* en 1953. Su cine arranca cuando el régimen de Franco empieza a respirar. Después de muchos años, España parecía por fin salir a flote de una década de penurias económicas y animadversión internacional. La permanente sensación de estar al borde del abismo dominó el espíritu del país hasta principios de los cincuenta. Antes de eso, Franco era un paria, una tarea pendiente, un negocio inacabado de la segunda guerra mundial.

México se las había arreglado para dejar fuera al franquismo de las incipientes Naciones Unidas. Lo hizo bajo la influencia de varios exiliados españoles cercanos al presidente Lázaro Cárdenas. El apoyo de Estados Unidos y la Unión Soviética hacia aquella iniciativa fue fundamental. Franco era de las pocas cosas en la que estaban de acuerdo estadounidenses y soviéticos. Al menos, en el inicio de la posguerra.

La dictadura española, aislada y empobrecida, se concentró en fortalecer los lazos con sus aliados domésticos (principalmente, la iglesia y el ejército) y en masificar a niveles estratosféricos una propaganda que delineaba muy bien a sus enemigos, sobre todo los internos. Adorno (2001, p. 14) afirmaba que la construcción del enemigo era una de las características principales de la propaganda fascista. Para el fascismo, era imprescindible fabricar una imagen que pudiese destrozarse con facilidad, de manera total, "sin preocuparse mucho por la correspondencia entre esa imagen y la realidad". El cine, en este sentido, fue un aliado inmejorable.

El discurso fílmico del franquismo adoptó un nacionalismo potente que insistía todo el tiempo en mostrar a una España históricamente agredida. Primero, por musulmanes y judíos; luego, en los siglos XIX y XX, por franceses y comunistas, dos poderosos enemigos no católicos que buscaban aniquilarla. Fue un tema recurrente del cine del régimen, en un arco que empieza con *Raza*, de 1941, y termina en *La guerrilla*, de 1972.

La lectura nacionalista, como ha afirmado Gabriela Viadero (2016, pp. 89-156), exige la selección de momentos «heroicos» que potencien la imagen de una España unida y católica. La Guerra de la Independencia pasó, en este sentido, a ser un asunto clave del cine oficialista (*El abanderado*, *Llegaron los franceses*, *Los guerrilleros*). También lo fue la Guerra Civil, que se leyó desde

la propaganda franquista como una lucha entre España y la anti-España. En ambos casos se contaba con un rival externo (la Francia napoleónica o la Rusia comunista), aunque los enemigos más peligrosos estaban dentro y eran españoles: los afrancesados, los rojos, los «vendepatrias». Todos ellos «contaminaban» al país con ideas ajenas que atentaban contra su unidad. Los enfrentamientos en estas películas eran verdaderas guerras de liberación nacional donde España se jugaba todo y en las que había que anteponer la supervivencia de la nación a la propia vida.

La propaganda oficialista enfatizaba, además, una fuerte conexión entre nacionalismo y colonialismo. Había una razón práctica para ello: el cine franquista debía retroceder siglos para mostrar a una península verdaderamente poderosa. El colonialismo de la España imperial del siglo XV era representado como la misión de un pueblo elegido por Dios para difundir por el mundo la fe católica. La trascendente tarea española contenía un objetivo civilizatorio y purificador: los reyes católicos, Colón, Franco, todos son parte del mismo movimiento histórico.

Los personajes principales de dicha empresa de tipo católico-espiritual son, como podrá imaginarse, de tres tipos: militares, sacerdotes y misioneros. En este sentido, filmes como *Misión blanca* (1946), *Alba de América* (1952), o incluso producciones de corte colonial como *La nao capitana* (1947) o *Correo de Indias* (1942), guardan una curiosa relación de continuidad con películas como *La llamada de África* o *La legión de los héroes* (1942), donde puede escucharse al mismo Franco afirmar: «España nos pide sacrificio tras sacrificio. Ir siempre adelante. Recordad que la vida es vuestra y podéis perderla, pero la enseña de la patria, eso, jamás. Valor y buena suerte» (Viadero, 2016, p. 177).

Paradójicamente, el cine franquista continuó con una imagen de España importada de la Francia decimonónica: la romantización de lo español, una cultura asociada en la mirada francesa del novecientos a lo exótico, lo irracional, lo religioso, lo oriental incluso. En esa dinámica, Andalucía jugaba un papel crucial: era la España verdadera, la zona donde todo lo anterior alcanzaba su máxima expresión en el flamenco, los toros, los gitanos, la alegría de lo popular. Es verdad que mucho antes de Franco el cine español echaba mano de representaciones semejantes, pero el franquismo no solo no tuvo ningún problema con ellas, sino que incrementó de 1939 a 1975 la producción de

películas «andaluzas» a niveles impensados. Es larga la lista de películas sobre el asunto: *Torbellino* (1941), *La blanca paloma* (1942), *La patria chica* (1943), *La Lola se va a los puertos* (1947), *Embrujo* (1947), entre muchas otras.

Uno de los temas centrales de *Bienvenido, Míster Marshall* será justamente ese: cómo disfrazar un miserable pueblo castellano de un festivo pueblo andaluz, cómo armar un recibimiento que encubra aquella penosa pobreza para unos visitantes estadounidenses que dudaban en otorgarle a España aquel crédito internacional tan necesitado. En sus orígenes, el proyecto era otra «españolada» más, con bailes y canciones andaluzas que buscaban proyectar a una nueva estrella del espectáculo: Lolita Sevilla. Pero Berlanga utilizará las estrategias cinematográficas de la propaganda franquista para desmontarlas. La película subrayará la que, para Marsha Kinder (1993, p. 22), será una de las ironías principales del franquismo: explotar un retrato folclórico y premoderno de España para capitalizar su modernización. En la película, además, la crítica de los personajes al materialismo estadounidense se va a yuxtaponer con otro de los mitos levantados por el franquismo: la celebración de la pobreza como virtud moral, aquello que Carmen Martín Gaite llamó la «bendita miseria» y que también sirvió al régimen como un instrumento para barrer bajo la alfombra las críticas al terrible funcionamiento económico del país.

El franquismo había construido una estética que Berlanga buscaba romper. Tanto él como Juan Antonio Bardem, las cabezas más visibles de la nueva generación de directores españoles, denunciaron la artificialidad del cine del oficialismo, su bajísima calidad y su innegable contribución a la propaganda de la dictadura. Bardem y Berlanga colaboraron en *Bienvenido, Míster Marshall*. De hecho, iba a ser una película conjunta, pero las tensiones al interior del rodaje hicieron que al final Berlanga quedase como director en solitario. Aunque tenían concepciones distintas del cine (Bardem, más realista; Berlanga, más lúdico), ambos se las arreglaron para mostrar una España en la que el público pudiera reconocerse.

3. Travestismo y mascarada ante la presión internacional

Hay dos representaciones de lo popular en *Bienvenido, Míster Marshall*: la que quieren imponer los delegados del gobierno ante la visita americana

y la que, por debajo de aquélla, late todo el tiempo como contrapunto a la «españolada» oficialista. Esta superposición es el eje de la película.

El pueblo de Villar del Río accede a travestirse y continuar con la mascarada del régimen. Sus habitantes, no obstante, son plenamente conscientes de una impostura a la que no les queda más remedio que obedecer. Las burlas y las risas que inundan el filme (y con las que enfrentan aquella incómoda situación) revelan las fracturas del disfraz que se les ha lanzado encima. El lenguaje de la risa, como afirma Bajtín (1998, p. 86), «no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad». Es más bien su reverso, uno de los patrimonios de lo popular, una expresión que permite una segunda vida y se opone a la seriedad impecable de la visión oficial de lo social. Francisco Umbral se referirá al «cachondeo» para definir ciertas prácticas cinematográficas de Berlanga, una forma de resistencia en la que el fracaso termina por convertirse en renovación cuando la derrota es total y la farsa ha terminado[82].

Bienvenido, Míster Marshall no solo arremeterá contra las falaces imágenes de lo popular que construía la dictadura, sino también contra las diferentes representaciones de la «agresión externa» a la que la propaganda oficial culpabilizaba del desastre económico español. En el discurso del régimen, España era presentada como una gran nación, víctima de un complot internacional que la boicoteaba con insistencia e impedía su desarrollo, probablemente por temor a que vuelva a ser lo que alguna vez fue. Por algún tiempo, Franco contó con dos inesperados aliados que indirectamente apoyaron aquella narrativa: México y la Unión Soviética. Ambos países, en su afán por impedir cualquier tipo de ayuda internacional a la dictadura, persistían en presentar a la España franquista como un rezago del fascismo

82 En la presentación de *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, de Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les (2020, p. 19), Umbral utilizará la fórmula «teoría del cachondeo» para referirse al cine de Berlanga. El cachondeo es falta de seriedad, de solemnidad, de rigor, ante un asunto. Umbral lo presenta también como una forma de «resistencia pasiva» ante el poder autoritario y enumera una breve genealogía de antecedentes literarios en la que incluye a los costumbristas, el entremés, Arniches, Solana, el sainete, la zarzuela: «Como Valle-Inclán, Luis sabe tomar los géneros ínfimos y hacer con ellos otra cosa. Luis intuye que la vida se configura realmente en folletín, en folletón, en serial, en melodrama, en sainete, porque la vida no es sino mala literatura, que jamás acertaría por sí misma a constituirse en La fenomenología del espíritu».

europeo cercano al nazismo, un peligro para la paz mundial que continuaba latente. Informes de inteligencia de varios países (incluido uno de la ONU) habían desmentido esa idea: España solo era un país moribundo que no representaba ningún peligro para nadie. Pero el oficialismo insistía en alertar sobre el «boicot internacional» de múltiples maneras.

España ocupaba, para Estados Unidos, un lugar muy marginal en su lista de prioridades durante los primeros años del franquismo. Apenas unos pocos grupos católicos y un par de asociaciones conservadoras nada relevantes apoyaban un acercamiento. Pero ni Roosevelt ni Truman se interesaron demasiado por la suerte de la dictadura. Ambos pertenecían, además, a una generación de políticos estadounidenses para la que España era un país que representaba la decadencia, el atraso, la corrupción. Truman, de hecho, quiso enlistarse cuatro veces en el ejército. La primera de ellas, durante la guerra hispano-estadounidense de 1898, fue un intento fallido. Wayne H. Bowen habla de la «hispanofobia» que Truman adoptó en su adolescencia y de la que nunca se deshizo del todo. A ello contribuyó no solo su propia familia (bautistas suspicaces de todo lo que huela a catolicismo), sino su propia educación. Bowen se refiere a la imagen de España que circulaba en la cultura estadounidense de la época, empezando con los libros escolares con que estudió la generación de Truman y Roosevelt:

> Under this perspective, Spain was a land of superstition and poverty, in thrall to obscurantist clergy and corrupt nobility, repressive of new ideas and scornful of trade and industry (Bowen, 2017, p. 21).

España había desaparecido del espacio público en Estados Unidos después de 1898. No hubo mayores acercamientos posteriores a ese momento y la Segunda Guerra Mundial terminó por quebrar el frágil vínculo que mantenían. Estadounidenses e ingleses se encargaron de documentar el apoyo de Franco hacia el eje, desmintiendo así a la propaganda española que buscaba atenuar aquella afinidad. Los soviéticos hicieron lo propio, pero le sumaron una exigencia importante: había que sacar a Franco del poder a toda costa. Truman y Churchill, que tampoco simpatizaban con el dictador español, sabían que aquel era un paso arriesgado. Sacar a Franco hubiese representado el regreso de sus enemigos políticos, cercanos a la Unión Soviética a ojos occidentales. Presionarlo demasiado también podía provocar el mismo efecto: un franquismo que, en aras de sobrevivir, se abriese a un entendimiento con Stalin. El equilibrio de la situación era muy precario.

4. La salvación por la guerra (fría)

Puede decirse que la Guerra Fría representó, para España, la yuxtaposición de dos paranoias: la estadounidense (temerosa de una España pro-soviética y comunista) y la franquista (para la que el enemigo ateo y rojo no dejaba de ser un peligro latente). Ambas paranoias provocan el acercamiento entre los dos países y, para Franco, explotarlas fue su mejor manera de mantenerse en el poder.

Paul Preston (1995) se preguntaba, en su biografía sobre el dictador, por el «enigma» de Franco. Es decir, qué hizo que un hombre tan insípido, una inteligencia tan mediana, se las arreglara para gobernar a un país como España, instalado en el corazón de Europa, por casi cuarenta años. Pues, bien, es una pregunta que puede responderse de muchas formas, pero una de ellas es precisamente esta: el alivio que representó para Franco la Guerra Fría, la forma en que Estados Unidos contribuyó a su supervivencia mediante el apoyo económico a un régimen que estaba al borde del colapso.

Al estallar la Guerra de Corea, estaba claro que los estadounidenses iban a necesitar toda la ayuda necesaria en su pugna con los soviéticos. Truman, que se había encargado personalmente de dejar fuera a España del Plan Marshall, se ve en la obligación de relajar sus políticas inflexibles hacia la dictadura. Su ejército y sus servicios de inteligencia sabían que, en caso de un ataque soviético a Europa occidental, contar con bases militares en España iba a ser fundamental. Era uno de los últimos puntos desde los cuales Estados Unidos podía defender el continente. El acercamiento, según todos los informes disponibles, contaba con un abrumador apoyo de todas las instituciones americanas. Era una reconciliación por mucho tiempo deseada por Franco. Él nunca había entendido cómo Truman podía entenderse con Tito, otro dictador (que encima era comunista), y no con él. Era un doble estándar que fue señalado por no pocos opositores políticos del presidente estadounidense.

La Guerra de Corea deja claro que un acercamiento a España era necesario. Además, ya para 1953, año del estreno de *Bienvenido, Míster Marshall*, solo México y Guatemala se negaban a que España sea readmitida en la ONU. Eisenhower, mucho más práctico que su antecesor, no tuvo dudas y Franco pasó a ser un aliado más en su lucha contra los soviéticos. Después de todo,

ellos eran enemigos de las dos visiones de mundo encarnadas por Estados Unidos y España: la democracia liberal y el nacional-catolicismo militar.

5. La doble cara de la pesadilla

Cualquier aproximación a *Bienvenido, Míster Marshall* debe tomar en cuenta aquel trasfondo. Y no solo por sus críticas hacia la España franquista, sino también por las que se hacen los Estados Unidos. La película de Berlanga no se priva de nada en este sentido. Los sueños de los personajes del pueblo pueden, en todo momento, volverse pesadillas. La noche revela la otra faz del crédito americano: el imperialismo financiero, la cultura artificialmente globalizada, la pérdida de la autonomía e independencia tan invocadas por la dictadura. La pesadilla del cura, la más terrible y provocadora de todas, es el ejemplo perfecto de lo que anteriormente he llamado la yuxtaposición de paranoias: el horror rojo del franquismo guarda equivalencias con la cacería de brujas del macartismo. En los sueños que asaltan a los personajes de la película, el Ku Klux Kan parecería una extensión de la Santa Inquisición, y la conquista del oeste la otra cara de una misma moneda: la colonización hispana de América.

Los Estados Unidos protestaron por estas imágenes. Cuando la película se estrenó en Cannes, el actor Edward G. Robinson pidió a los organizadores que retiraran una secuencia en la que banderas estadounidenses eran arrastradas por un río. El festival accedió a la petición y dichas imágenes fueron extirpadas de la película[83]. Curiosamente, Cannes actuó como un censor tanto o más efectivo que la misma dictadura[84].

83 Sobre la actuación de Robinson, Berlanga llegó a afirmar en sus conversaciones con Hidalgo y Hernández Les (2021, p. 52): «Hubo otro incidente en Cannes, protagonizado por Edward G. Robinson, que era miembro del jurado y había sido perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas, y el hombre estaba acojonado, dispuesto a pasarse al lado contrario, y denunció la película por antiamericana, y trató de que no se exhibiera. Al final se proyectó con el corte de la bandera americana».

84 El mismo Berlanga fue detenido en Cannes acusado de falsificación de moneda. La productora había decidido promocionar la película imprimiendo dólares falsos con los rostros de Lolita Sevilla, José Isbert y Manolo Morán. A pesar del incómodo momento, la denuncia no pasó a mayores cuando se explicó el malentendido.

El ruido que provocaron aquellas escenas interpretadas como anti-americanas, por lo demás crudas y evidentes, hizo probablemente que la censura española pasara por alto la atroz pero sutil crítica al franquismo que envuelve al filme. Así, al menos, lo explicaría Ricardo Muñoz Suay, asistente de dirección de Berlanga:

> Y también hay que recordar que la censura española no fue excesivamente cruel con el filme (…) pues por una parte no comprendió en absoluto la ideología del filme y, por otra parte, como en aquellos días precisamente se negociaba entre España y los USA el tratado que entreabría las puertas del franquismo hasta entonces aislado, a las autoridades franquistas no les disgustaba una película anti-americana que demostraba la independencia de la raza hispánica (Villena, 2021, p. 88).

Para 1951, la administración sabía que necesitaba un cambio de imagen y creó el Ministerio de Información y Turismo. El sentido de dicha cartera era doble: por un lado, controlar las críticas hacia la dictadura de forma más profesional; por otro, construir una cara más limpia y abierta de la administración que atraiga el turismo y el crédito internacional. Aquella contradicción marcará el cine de Berlanga y el de toda una generación de cineastas españoles. No solo explica la ambigüedad de su lenguaje, sino también el riesgo que tomaron varios de estos directores a la hora de representar la sociedad y la cultura del país.

6. Montajes, desmontajes

A pesar de todos los problemas de su producción, *Bienvenido, Míster Marshall* fue premiada en Cannes. La película demostraba la calidad y sofisticación a la que podía llegar el nuevo cine español. Berlanga y Bardem, desde el inicio del proyecto, quisieron rodar en un pueblo real (Guadalix de la Sierra), no en un caserío producido en un estudio tal como era la costumbre de las más pedestres representaciones del cine franquista. Berlanga, de hecho, quería realizar un drama rural al estilo del cine del Indio Fernández; pero los productores se rehusaron y sugirieron una comedia más liviana, con bailes, canciones y fiesta. Los jóvenes directores optaron, entonces, por retomar la idea de una vieja película francesa y adaptarla a España: *La Kermese héroïque*, de Jacques Feyder, la historia de un pueblo

que soporta una invasión celebrando al invasor. Este es, podría decirse, el primer germen *Bienvenido, Míster Marshall*.

Berlanga y Bardem vaciaron gran parte de sus influencias en esta película. Desde los toques neorrealistas, añadidos por Bardem, hasta homenajes explícitos a grandes directores europeos, empezando por Pudovkin, a quien Berlanga dedica uno de los planos más memorables de la película: la secuencia del discurso del ayuntamiento, calcada de *El fin de San Petersburgo*, cuando en contrapicado puede observarse una imagen de los habitantes del pueblo, disfrazados con sombreros andaluces, escuchando al alcalde.

El cine estadounidense también tiene una enorme cabida en *Bienvenido, Míster Marshall*. Kathleen M. Vernon (1997, p. 36) ha hablado de la forma en que el cine específicamente de Hollywood, en forma de citas directas o incluso la presencia de «film clips», está presente en número nada despreciable de filmes españoles. Vernon afirma que, lejos de ser una forma de colonialismo cultural (que reafirma una cultura globalizada), estos intercambios posibilitan la construcción de un imaginario alternativo que choca con las prácticas dominantes y desafía los presupuestos ideológicos de ambas culturas. La crítica estadounidense llama define a este ejercicio como un proceso de «capas semióticas»:

> The advantage of this notion of semiotic layering over more familiar accounts of literary and filmic intertextuality is that the former explicitly allows for the intervention of extratextual discourses and effects of reception, some of which adhere to the original text and others that result from the transmission through history, and, in this case, across national/cultural boundaries. Thus I seek to recover the meaning and function of Hollywood intertexts in their original cultural, historical, and generic context as well as to analyze the new meanings produced via their recontextualization within certain Spanish films, each with its own specific historical and cultural circumstances (Vernon, 1997, p. 37).

En el caso específico de *Bienvenido, Míster Marshall*, Vernon habla de la manera en que la película es capaz de convertir el cine de género estadounidense, sobre todo el western y el *film noir*, en una suerte de estrategia que sirve para liberar a películas y creadores de las limitaciones

del cine comercial español y su aparato cultural dominado por el oficialismo. Berlanga, como se ha dicho, busca romper con la filmografía del régimen, dominada por un didactismo tendencioso de épicas patrióticas y evocaciones nostálgicas de una supuesta armonía rural (que, a ojos de las autoridades, condensaría la esencia de lo español). A través de recursos tomados del western y del cine negro, que en España tenían mucha más acogida comercial que los géneros locales, Berlanga logra revertir una buena parte de las estrategias de la propaganda cinematográfica local. Dichos recursos, representados fundamentalmente en los sueños de los personajes del pueblo, no se nos presentan solo como vías de escape, sino que revelan expresiones indirectas de pensamientos reprimidos por la conciencia (o por un gobierno represivo).

La escena final de *Bienvenido, Míster Marshall* condensa todas las críticas de la película hacia la España de Franco. Es el momento en que la mascarada no da para más, el ficticio carnaval ha terminado y el pueblo debe sacarse el disfraz y volver a su cotidianidad. En aquel gesto, que Romain Gubern (1975, p. 233) ha interpretado como «regeneracionista», el pueblo acepta por fin que la solución a la miseria depende de ellos mismos, no del crédito americano. En la misma secuencia, Berlanga deja claro algo que también desmonta desde dentro la propaganda del régimen: la España de Franco no ameritaba ningún boicot, ninguna amenaza. Lo que quedaba, como se intuye en la partida de los americanos, era la pura indiferencia, ese «pasar de largo» ante una nación que, a diferencia de lo que la dictadura vendía, no pintaba demasiado en el mundo. El cine de Berlanga, un «cine de perdedores» como él mismo lo ha definido, contribuirá como pocos al inicio del desmontaje de la cultura de la propaganda que había levantado el régimen y que, a partir de mediados los cincuenta, comenzará un irreversible, aunque lento, proceso de desenmascaramiento.

Referencias

Adorno, T. W. (2001). *Ensayos sobre propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona: Ediciones Voces y Culturas.

Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Bowen, W. H. (2017). *Truman, Franco's Spain, and the Cold War*. Columbia: University of Missouri Press.

Gubern, R. y Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Madrid: Editorial Euros.

Hidalgo, M. y Hernández Les, J. (2001). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Alianza Editorial.

Kinder, M. (1992). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.

Preston, P. (1995). *Franco*. London: Harper Collins Publishers.

Vernon, K. (1997). Reading Hollywood in/and Spanish Cinema: From Trade Wars to Transculturation. In M. Kinder (Ed.). *Refiguring Spain*. Durham: Duke University Press.

Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Villena, M. Á. (2021). *Berlanga*. Barcelona: Tusquets.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019229246

A (R)EVOLUÇÃO DA NARRATIVA E A CIDADE NO CINEMA DE ALICE GUY-BLACHÉ1

La (r)evolución de la narrativa y la ciudad en el cine de Alice Guy-Blanché

The (r)evolution of narrative and the city in the cinema of Alice Guy-Blanché

Cecília Cortez de Sant'Anna
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Brasil)

Resumo: A história do cinema frequentemente omite a pioneira Alice Guy-Blaché, apagando suas contribuições essenciais. Ela foi a primeira diretora de cinema e desempenhou um papel crucial no desenvolvimen-

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

to de inovações técnicas e, assim, por meio de sua atuação como diretora e produtora, ajudou a construir novas maneiras de representar a cidade. Alice Guy usou paisagens urbanas e criou narrativas que exploravam a vida urbana em múltiplas dimensões, capturando a diversidade e complexidade das metrópoles. Este artigo propõe discutir as emergências desses novos olhares e maneiras de representar a cidade por meio da trajetória pioneira de Alice Guy, analisando as montagens e narrativas filmográficas de obras como *Avenue de l'opéra* (1900) e *Les Résultats du Féminisme* (1906).

Palavras-chave: Alice Guy-Blaché; cidade; cinema; arquitetura; representação.

Resumen: La historia del cine omite con frecuencia a la pionera Alice Guy-Blanché, eliminando sus esenciales contribuciones. Ella fue la primera directora de cine y desempeñó un papel crucial en el desarrollo de innovaciones técnicas y, así, por medio de su actuación como directora y productora, ayudó a construir nuevas maneras de representar la ciudad. Alice Guy usó paisajes urbanos y creó narrativas que exploraban la vida urbana en múltiples dimensiones, capturando la diversidad y complejidad de las metrópolis. Este artículo propone discutir la emergencia de estas nuevas miradas y maneras de representar la ciudad por medio de la trayectoria de la pionera Alice Guy, analizando los montajes y narrativas filmográficas de obras como *Avenue de l'opéra* (1900) y *Les Résultats du Féminisme* (1906).

Palabras clave: Alice Guy-Blanché; ciudad; cine; arquitectura; representación.

Abstract: Cinema history frequently omits pioneer Alice Guy-Blaché, extinguishing her essential contributions. She was the first film director and played a crucial role in the development of technical innovations and, likewise, through her role as director and producer, helped build new ways of representing the city. Alice Guy used urban landscapes and created narratives that explore urban life in multiple dimensions, capturing the diversity and complexity of metropolises. This article proposes to discuss the emergencies of these new perspectives and ways of representing the city through the pioneering work of Alice Guy, analyzing

the montages and filmographic narratives of works such as *Avenue de l'opéra* (1900) and *Les Résultats du Féminisme* (1906).

Keywords: Alice Guy-Blaché; city cinema; architecture; representation.

1. Introdução

O enquadramento que já se tornara clássico da Ópera de Paris, como nos diversos cartões postais e suas fotografias colorizadas ou numa das várias pinturas impressionistas de Camille Pissarro, com o imponente edifício eclético formando o pano de fundo da vida feérica metropolitana, emoldurada pelas perspectivas monumentais cujos pontos de fuga são revelados pelas linhas dos *immeubles* haussmannianos, é retomado por Alice Guy[2] no filmete de 1900, intitulado *Avenue de L'Opéra*. A câmera estática logo leva ao êxtase e ao estranhamento: carroças, cabriolés, carruagens, bicicletas, trabalhadores, vendedoras, cavalheiros de cartola, se deslocam pela avenida, pelas largas calçadas, ao lado das grandes vitrines e toldos das lojas. Contudo, deslocam-se, numa cena que dura pouco mais do que um minuto, ao contrário.

Além do caráter documental, do registro da vida nas grandes cidades, da multidão em movimento, naquele ciclo de otimismo progressista que marcou a *Belle Époque*, Guy experimenta as possibilidades (artísticas, técnicas, formais) desse novo meio de expressão, tensiona e dobra o espanto ante a cidade moderna - em movimento e ao avesso.

Este artigo busca discutir a emergência desses novos olhares e maneiras de representar a cidade por meio da trajetória de Alice Guy, seu papel nos primórdios da história do cinema, ajudando a desenvolver novas técnicas e abordagens fílmicas e narrativas. Para tanto, o texto parte de uma breve biografia de Alice Guy, em diálogo com a bibliografia mais atual sobre a diretora pioneira; depois, estrutura alguns apontamentos gerais sobre a (r)

2 Alice Guy-Blaché adota o sobrenome do seu marido Herbert Blaché ao se casar em 1907, porém, em 1922 após o divórcio do casal, Alice passa a usar seu nome de nascimento, sendo assim, trataremos por chamá-la de Alice Guy ou apenas Guy.

evolução da narrativa em sua obra e; por fim, delineia e discute elementos dessa abordagem em obras que, em especial, tomam Paris como paisagem e espaço privilegiados para essas experimentações e inovações, como: *Avenue de l'Opéra* (1900), *Madame a des envies* (1906), *La course à la saucisse* (1907), *L'Enfant de la barricade* (1907), além de *Les Résultats du Féminisme* (1906).

Sentadas em uma sala de cinema, as classes urbanas de vários extratos sociais, a partir do final do XIX, puderam viver aventuras, romances, travar guerras, navegar pelos oceanos e até ir à lua sem sair do lugar. Estamos falando da capacidade poética do cinema em convidar o espectador para a trama, para o enredo, para os afetos sugeridos pelas imagens, pelos textos, pelas falas, pelos sons, pelos cortes. Essa condição não escapou aos ensaios de um dos grandes intérpretes da modernidade:

> Procedendo ao levantamento das realidades através de seus primeiros planos que também sublinham os detalhes ocultos nos acessórios familiares, perscrutando as ambiências banais sob a direção engenhosa da objetiva, se o cinema, de um lado, nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida, consegue, de outro, abrir imenso campo de ação do qual não suspeitávamos. Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos gabinetes e aposentos mobiliados, as estações e usinas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Então veio o cinema e, graças à dinâmica dos seus décimos de segundo, destruiu esse universo carcerário, se bem que agora abandonados no meio dos seus restos projetados ao longe, passemos a empreender viagens aventurosas (Benjamin, 1983, p. 22).

No entanto, o cinema como o conhecemos atualmente passou por diversas modificações, experimentações e adequações ao longo do tempo. Em seu princípio, os filmes tinham curta duração e eram gravados com o intuito documental, registrando atividades simples do cotidiano. De maneira geral, eram cenas gravadas ao ar livre e com a câmera parada, em um plano geral sem muitos estudos e criatividade.

Naquele período, a revolução do cinema estava mais focada em uma evolução técnica, sobre os modos de captar as imagens e projetá-las. As atenções estavam voltadas para as invenções, tais como: Lanterna Mágica,

Zootrópio, Diorama, Taumatrópio, Fenaquistiscópio, Kinetoscópio. Desse caleidoscópio de inventos e engenhocas chega-se à invenção dos irmãos Lumiére: o Cinematógrafo.

> A experiência de ver cinema em seus primórdios, nada mais é que o fruto de uma ilusão ótica provocada por fotogramas apresentados em momentos sucessivos que causam a impressão de movimento ao padrão de percepção do olho humano. Até o aparecimento da tecnologia digital, os fotogramas eram registrados por uma máquina filmadora em filme fotográfico, uma fita transparente e flexível revestida de emulsão sensível à luz. Quando o filme era revelado poderia então ser projetado em sequências de fotogramas. As tiras de fotogramas quando cortadas e emendadas conforme um pensamento de montagem analógica, encadeavam a narrativa proposta por uma obra cinematográfica. Recentemente, no início do século XXI, essa tecnologia, mesmo que ainda esteja disponível, vem sendo utilizada em proporções expressivamente menores, abrindo espaço para a ascensão das tecnologias de cinema digital (Palazzo e Leandro, 2021, p. 3).

Nesse mesmo momento de invenções e desenvolvimentos tecnológicos, as primeiras experiências mais artísticas ganhariam corpo também. A atenção não estava apenas voltada para a técnica de captura e projeção, mas para a criação, a concepção poética e narrativa do filme. Nesse cenário de experimentações com ficção, com narrativas, destacamos a presença de Alice Guy. Apesar de suas realizações significativas, sua contribuição muitas vezes foi subestimada ao longo da história do cinema. Mais recentemente, como já apontou McMahan (2006), Alice tem sido paulatinamente reconhecida como uma pioneira essencial e uma das primeiras visionárias no mundo cinematográfico. Alice explorou a vida urbana e a cidade como cenário em seus filmes, ajudando a moldar as formas como a cidade seria posteriormente explorada no cinema.

2. Quem foi Alice Guy? notas biográficas

Alice Guy nasceu em 1 de julho de 1873 na França. Filha de um vendedor de livros, morou por um período no Chile, retornando a Paris e em seguida, ainda muito pequena, viveu por um tempo com sua avó materna na Suíça, voltando a Paris ainda criança. Pouco tempo depois de ter feito um curso

de datilografia, um amigo recomenda um emprego na *Société de photografie France*, ao chegar à procura de Richard[3], Alice é atendida por Léon Gaumont[4], que depois se tornaria dono da *Societè*, transformando-a na *Gaumont Film Company*. Para sua surpresa, Alice não obteve sucesso em sua primeira visita; apesar de carregar uma carta de recomendação enviada pelo próprio professor de datilografia, ela não logrou êxito devido a sua idade - à época beirava os 20 anos. Porém, sua determinação fez com que ela insistisse por aquela vaga e, por fim, cederam a ela a vaga de secretária. Em sua autobiografia, publicada originalmente em 1976, Alice fala sobre o misto de sensação que sentiu ao ser aceita para trabalhar na empresa:

> Eu me sentia nas nuvens quando voltei para casa, abracei minha mãe e anunciei a feliz notícia. Eu não sabia naquele momento o que o futuro reservava para mim. Se eu tivesse adivinhado, talvez tivesse me acovardado diante das dificuldades que viriam[5] (Guy, 2021, p. 67, tradução dos autores).

Guy iniciou na companhia ainda em 1894, pouco antes de Félix Richards deixar a empresa. A cena cultural da Belle Époque estava em efervescência, era um momento de grandes invenções tecnológicas, como o telefone, o automóvel, a bicicleta, o avião e o cinema. Alice trabalhava doze horas por dia, sete dias na semana, ocupando uma sala com grandes janelas e vista para a Avenida da Ópera. Devido ao seu cargo de secretária, tinha contato com todos que chegavam na empresa. Isso a permitiu conhecer grandes inventores, como Gustave Eiffel[6], Georges Demenÿ[7] e também os Irmãos Lumiére.

3 Félix Max Richard, empresário francês. Foi dono da Companhia Geral de fotografia em Paris, que em 1895 foi comprada pelos irmãos Gaumont.

4 Léon Ernest Gaumont inventor e engenheiro francês pioneiro da indústria cinematográfica. Ele fundou o estúdio cinematográfico mais antigo do mundo, a *Gaumont Film Company*, e trabalhou em parceria com a Solax Studios.

5 "Me sentía en las nubes cuando volví a nuestro pequeño departamento. Abracé a mi madre y le anuncié la feliz noticia. Ignoraba en ese momento lo que el futuro me deparaba. Si lo hubiese adivinado, quizás me habría acobardado ante las dificultades por venir" (Guy, 2021, p. 67).

6 Alexandre Gustave Eiffel foi um engenheiro francês. Formado pela École Centrale Paris, ele fez seu nome construindo várias pontes para a rede ferroviária francesa, mais notoriamente o viaduto Garabit. Conhecido pela mundialmente famosa Torre Eiffel (Gustave Eiffel. *Wikipedia, A enciclopédia livre*).

7 Georges Emile Joseph Demenÿ fotógrafo e inventor francês de ascendência húngara, considerado o fundador da educação física científica. Inventou o fonoscópio e em 1894 o cronógrafo de disco excêntrico, que o tornou um dos precursores do cinema (Georges Demenÿ. *Wikipedia, A enciclopédia livre*).

Em março de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumiére foram até a empresa de Gaumont e Richard e os convidaram para a exibição de um novo dispositivo que haviam inventado - não falaram muito sobre a invenção, disseram apenas que seria uma grande surpresa. Alice pôde estar presente e, juntamente com Gaumont, assistiu a exibição de "A saída dos operários da Fábrica Lumière" e "A chegada de um trem na estação" - testemunharam o nascimento do cinema a partir da invenção do cinematógrafo. Após a exibição dos Lumiére, Alice pensa que algo melhor pode ser feito com o novo aparato tecnológico como relata em sua autobiografia:

> Como filha de um editor, li muito e aprendi bastante. Eu também tinha me envolvido com teatro amador, e pensei que algo melhor poderia ser feito. Armando-me de coragem, propus timidamente a Gaumont escrever um ou dois roteiros e que meus amigos atuariam. Se tivessem previsto o que estava por vir, teriam me autorizado. Minha juventude, minha falta de experiência, meu sexo, tudo conspirou contra mim. Eu recebi permissão, entretanto, nesta condição expressa de que isso não interferiria com meus deveres de secretaria[8] (Guy, 2021, p. 84, tradução dos autores).

Sendo assim, ela passou a fazer jornadas extras e seguiu seu desejo de dirigir seu primeiro filme. Foi em um terraço abandonado, com piso de asfalto, coberto por um telhado de vidro e com vista para um terreno baldio que ela realizou seus primeiros experimentos fílmicos.

O ano era 1896 e Alice utilizou de um cenário pintado a mão, com repolhos espalhados pelo chão, figurinos alugados e algumas amigas que ajudaram no elenco. Assim, nasceu *La Fée aux Choux* - A Fada dos Repolhos, o primeiro filme com narrativa de ficção, em que utilizou de um conto francês que fala que os meninos nascem de um repolho e as meninas das rosas. No prólogo da autobiografía de Alice Guy, Panizza

8 "Como hija de editor, yo había leído mucho y aprendido bastante. También había hecho incursiones en el teatro como aficionada, y pensaba que se podía hacer algo mejor. Armándome de valor, le propuse tímidamente a Gaumont escribir uno o dos sainetes y en los que actuaran mis amigos. De haber previsto lo que vendría después jamás me habrían autorizado. Mi juventud, mi falta de experiencia, mi sexo, todo conspiraba en mi contra. Y, sin embargo, lo aceptaron, aunque con la condición expresa de que no interrumpiera mis funciones de secretaria" (Guy, 2021, p. 84).

afirma: "Uma fada, talvez como as que viu em suas viagens entre Chile e França. A Fada do Repolho (1896) é um parto duplo que colocou uma mulher no ponto de partida do cinema" (Panizza, 2021, p. 15)[9].

Em seguida, Alice passa a ocupar também funções criativas e a roteirizar, produzir e dirigir seus próprios filmes. Isso a levaria, anos depois, a possuir seu próprio estúdio, a Companhia Solax, em New Jersey, em 1910. Os filmes antes de Alice eram realizados de forma documental e eram gravados com o intuito de registrar atividades simples do cotidiano, como a saída de trabalhadores de uma fábrica, ou mesmo a chegada de um trem.

> Tanto Gaumont, como os Lumière, estavam especialmente interessados em resolver problemas mecânicos. Era mais uma câmera para ser colocada à disposição de seus clientes. Os valores educacionais e de entretenimento dos filmes pareciam não chamar sua atenção (Guy, 2021, p. 83, tradução dos autores)[10].

O legado de Alice reside não apenas em sua distinção como a primeira diretora de cinema, mas também em sua contribuição pioneira para o desenvolvimento artístico, técnico e narrativo do cinema. Sua filmografia conta com mais de 1 000 filmes, que retratam desde belas paisagens a experimentos com cenografia e com efeitos visuais, dos quais destacamos: *La Fée aux choux* (*A Fada do Repolho*, 1896) sendo seu primeiro filme como diretora, *Les résultats du féminisme* (*As Consequências do Feminismo*, 1906), no qual Alice Guy inverte os papéis sociais de gênero, mostrando homens cuidando de casa e dos filhos, mulheres saindo para trabalhar e bebendo no bar.

3. Encontros entre cinema e arquitetura: algumas notas metodológicas

Do ponto de vista teórico e conceitual, é cada vez mais comum o apagamento das fronteiras que existem entre os campos do conhecimento.

9 "El Hada de Los Repollos (1896) es un doble nacimiento que puso a una mujer en el punto de inicio del cine" (Guy, 2002, p. 15).

10 "Ahora bien, él (igual que Lumiere) sobre todo buscaba resolver los problemas mecánicos. Era solo un aparato más que podría a disposición de la clientela. Aún no veía el interés que podía representar la grabación de imágenes para la educación y la distracción" (Guy, 2021, p. 83).

Em outras palavras, o desenvolvimento de olhares transdisciplinares está gradativamente mais presente no fazer científico. É nesse sentido que nossa análise nesse texto se desenvolve, um encontro entre a Arquitetura e o Cinema, um olhar para a representação da cidade no meio cinema, um diálogo possível, atual e relevante.

Para exemplificar essa obliteração entre as áreas da Arquitetura e do Cinema, podemos citar alguns trabalhos realizados no campo da pesquisa acadêmica, são eles: o artigo do pesquisador Leonardo Name (2003), intitulado "O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência"; o artigo de Maria Helena Costa (2013) "Cinema e construção cultural do espaço geográfico"; da pesquisadora Verônica M. Andrade (2021), o artigo: "A Produção Arquitetônica dos Espaços Imaginários no Cinema"; assim como os trabalhos realizados pela pesquisadora Alison McMahan (2002).

Segundo Zevi (2009, p. 28), "se pensarmos um pouco a respeito, o fato de o espaço, o vazio ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural, porque a arquitetura não é apenas nem só imagem de vida histórica, ou de vida vivida, por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida".

Assim, o imbricamento entre essas áreas do conhecimento, Cinema e Arquitetura, figuram em nosso texto a partir de filmes de Alice Guy e a representação da cidade de Paris. Para escolha dos filmes, foi levado em consideração o recorte geográfico, destacando assim, dois filmes realizados em Paris, no período em que a diretora estava em plena ascensão na Companhia Gaumont, durante os anos de 1900 a 1906, sendo eles: *Avenue de l'Opéra* (1900) e *Les Résultats du féminisme* (1906).

Outro ponto importante para essa escolha é a representação do espaço urbano utilizado como elemento cenográfico e por vezes narrativo em suas obras, nas quais ela apresenta situações que perpassam a cidade e brinca com as inversões. Segundo Barbosa: "O cinema como técnica de (re) produção de imagens se inscrevia num momento onde os imensos cortejos, as manifestações de rua, a encenação do Estado e a própria barbárie da guerra tornavam-se espetáculos grandiosos de realização da hegemonia ideológica e cultural das classes dominantes" (Barbosa, 2000, p. 79).

Para além disso, a escolha também levou em consideração o enredo, onde destaca a cidade e a figura da sociedade, ou seja, os transeuntes, as pessoas reais que habitavam aquela cidade, assim, como sua vivência no período em que uma Paris passava por grandes mudanças e (r)evoluções. Alice, eventualmente utilizava de personagens vistos por aquela sociedade como fragilizados e marginalizados, mostrando assim a importância daquelas pessoas num novo ciclo de grandes mudanças da cidade, onde por vezes operários, mulheres e crianças eram excluídos do campo artístico.

4. A Representação da cidade no cinema

A representação[11] do espaço urbano, arquitetônico da cidade moderna, e ainda mais, o espaço sentido, representado, subjetivado, coadjuvante-protagonista é um tema caro ao cinema e aos pesquisadores, em especial nos vários campos da história cultural, que há algum tempo se dedicam a isso.

Como coloca Costa (2019), o filme de ficção é uma matéria-prima para o entendimento do desdobramento dos discursos sociais em imagens poéticas do espaço urbano. De todo modo, a cidade arquitetônica, concreta, se soma à cidade das memórias, das histórias subjetivas. A cidade é esse misto de construções concretas, simbólicas, objetivas, subjetivas, uma cidade dos afetos, uma poética das representações.

O estudo que envolve cidade e cinema, segundo Costa (2011) é um tema insistente e há algum tempo crucial para a compreensão de ambos. Interessante notar que, no subtítulo do artigo (espaço e imagens em movimento), já somos apresentados a esse imbricamento dessas duas esferas de produção social, imagética, simbólica, ambas em movimento, em construção e reconstrução, em um processo vivo, poético e artístico.

11 Segundo Barbosa (2000, p. 73): A representação assume o sentido de um nível mediador entre o sensível e a abstração verdadeira. E, por isso, é considerada como um ato através do qual a mente torna presente em si uma imagem, uma ideia ou um conceito correspondente a um objeto externo. A função da representação seria, exatamente, a de tornar presente à consciência a realidade externa, estabelecendo relações entre a consciência e o real.

> O cinema como meio de comunicação, de construção e "invenção" de imagens, sons e textos que todos consumimos diariamente na relação com a mídia, vai encapsular a cidade, seu espaço, sua arquitetura, inaugurando uma percepção daquela que acaba por gerar uma preocupação com o tema da imagem da topografia representada, isto é, com o como, por exemplo, a cidade imagetificada em filmes, (re)construída em estúdios e locações etc. Essa preocupação se deve à observação de que de alguma forma as imagens fílmicas ajudam a construir nossa experiência na e da cidade (Costa, 2011, p. 30).

O cinema como uma criação/arte com vocação para lidar com as mais diversas áreas do conhecimento, uma arte guarda-chuva, como alguns costumam dizer, dialoga facilmente com áreas como a arquitetura, com a pintura, com o teatro, com a antropologia, com a música, com a física, com as tecnologias, enfim, uma infinidade de conhecimentos que se aglutinam no que chamamos de criação fílmica, na intenção representativa, artística, poética.

Segundo McMaham (2002), Alice costumava fazer uso das paisagens e dos espaços urbanos, além de trabalhar com o foco profundo em cena, chegando a desenvolver histórias para encaixarem em locações que achasse visualmente interessantes inseridas em suas cenografias.

A discussão aqui proposta, elenca dois centros discursivos para as análises: o espaço e a imagem, dos quais transbordam para outras discussões mais capilares, como a representação, a cidade e o cinema. A seguir apresentamos as análises crítica-analítica dos filmes escolhidos.

4.1 Avenue de L'Ópera: Paris invertida

A *Avenue de l´Opéra* foi construída entre o período de 1864 a 1879 como parte das obras da renovação de Paris por Haussmann[12] e é um dos ícones da modernidade parisiense. O final do século XIX e início do século XX marcou Paris e a colocou como vanguarda da modernidade. Assim,

12 Há uma vasta bibliografia sobre as obras de Haussmann e seus significados - políticos, urbanísticos, simbólicos - e impactos para os processos de modernização urbana na Europa e nas Américas. No caso do Brasil, destacamos o livro de Eloisa Pinheiro (2002) *Europa, França e Bahia*, em que discute a noção de haussmannização a partir das reformas urbanas de Salvador e Rio de Janeiro no início do século XX.

a *Avenue de l'Opéra* era uma via importante no esquema de tráfego de Haussmann, pois ligava a Rue de Rivoli no Louvre aos grandes boulevards perto da Opéra e dava melhor acesso aos bairros ricos que se desenvolviam na época no noroeste de Paris.

No filme *Avenue de l'opéra* (1900), Alice realizou um experimento em sua narrativa fílmica: usou uma câmera parada na famosa avenida para captar o cotidiano, invertendo o filme de trás pra frente. A proposta da inversão é muito comum nos filmes.

Segundo Name (2003): a apresentação de uma paisagem no cinema é conseguida por um plano que tem como função localizar a ação da trama, orientando o espectador. Para o autor, é importante a utilização do que ele chama de "ícones urbanos", referências para as diversas cidades. Os ícones urbanos são um misto de símbolo cultural e imagem simplificada, uma expressão visual contundente da cidade. No filme *Avenue de l´Opera* Alice faz uso do ícone urbano e utilizou do Théâtre National de l'Opéra de Paris, também conhecido como L'Opéra Garnier.

A representação de Paris no filme *Avenue de l'Opera* (1900) desloca os conceitos concretos de cidade, embora os tenha como componentes principais, no momento em que é rodado de trás para frente. O cotidiano moderno, de carruagens e pessoas andando, os prédios imponentes assim como a própria avenida representa uma cidade moderna em pleno início do século XX. O recurso fílmico, de rodagem ao contrário do filme, propõe esse estranhamento quase anedótico, de uma representação às avessas, um cotidiano que não se constrói com o tempo, mas regressa, a cidade moderna que se volta para trás, ou ainda uma referência a cidade medieval "destruída". A ideia de progresso da cidade moderna se contrasta com a ideia de regresso a que o filme é rodado. Um requinte/recurso que provoca o espectador à uma catarse reflexiva. O espectador contemporâneo é convidado de alguma forma a pensar na Paris moderna e ao mesmo tempo em uma Paris que ao preço da modernidade regrediu em alguns quesitos.

Como cidade e cinema são constructos que representam a modernidade, alguns autores defendem que se deve otimizar as relações inter/transdis-

ciplinares entre essas áreas do conhecimento para adensar os estudos e conexões entre cinema, cidade, cultura e sociedade.

> O conceito de modernidade, nesse contexto, tem sido, é claro, crucial para a relação em destaque, se constituindo como força e estímulo dinâmico da vida urbana. O cinema, como é do conhecimento de todos, desenvolveu-se dentro da cidade e engajou efetivamente um público urbano em seu processo de desenvolvimento do aparato, tendo a cidade como o lugar de recepção desde a primeira exibição fílmica (Costa, 2011, p. 30).

Pensar na cidade de Paris no início do século é pensar os problemas da cultura urbana moderna. Uma cidade onde conviviam milhões de pessoas e os processos de modernização que se contrapunham a uma França de alguma forma rural. A cidade era um misto de urbanidade moderna e ruralidade tradicional.

4.2. As consequências do feminismo: a inversão da sociedade

Dez anos após o seu primeiro filme, Alice estava em plena ascensão e podia ser considerada uma veterana no cinema: já havia conquistado a confiança de Gaumont e a liberdade de dirigir seus próprios filmes; neste mesmo período já havia se tornado Diretora de Produção Cinematográfica da Companhia Gaumont. Era 1906, muitas revoluções aconteciam na cidade, Paris tomava um rumo que não voltaria mais. Era o momento do desenvolvimento cultural da sociedade europeia no final do século 19, a Belle Époque. Foi nesse mesmo ano que Alice escreveu e dirigiu *Lés Résultats du Feminisme*, um dos seus filmes mais conhecidos.

Ainda utilizando da temática da inversão, Alice desta vez, resolve inverter os papéis da sociedade. Para isso, ela coloca os homens nas "funções" das mulheres e as mulheres nas "funções" dos homens, com isso, é possível observar os personagens masculinos com flores no cabelo, fazendo uso de maquiagem e trabalhando em serviços domésticos. Enquanto as mulheres estão reunidas em um bar, bebendo, fumando e se divertindo, algumas também chegam a assediar seus próprios maridos insistindo por sexo.

É possível observar a distribuição dos espaços cênicos apresentados no filme, onde as mulheres nesta ocasião, ocupam bares e praças, enquanto os

homens ocupam suas próprias casas trabalhando nos afazeres domésticos, ou seja, a rua, o espaço público, os bares e o lazer em geral, está diretamente direcionado ao um ambiente predominante masculino, assim, como a casa, a moradia e as atividades domésticas se direcionam as mulheres.

Alisson McMahan dedica em seu livro um capítulo especialmente ao tema do travestismo e inversões de papéis, muitas vezes abordados nos filmes de Guy, dessa forma, ela apresenta:

> O título do filme, "As consequências do Feminismo", sugere que o mundo "normal" do filme nem sempre foi assim. Isto poderia ser interpretado como uma mensagem reacionária: se forem concedidos demasiados direitos às mulheres, este será o resultado desastroso. Entretanto, as mulheres na plateia em 1906 também poderiam interpretar este filme como um apelo à revolução (McMahan, 2020, p. 331. Tradução dos autores)[13].

Para McMahan, a inversão de papéis é usada para questionar, minar e subverter o conceito de gênero socialmente delimitado, especificamente o das mulheres:

> Se julgássemos Guy apenas pelos seus filmes em que invertem os papéis, seria fácil dizer que ela era uma feminista no sentido moderno do termo, como reconheceu mais tarde na sua vida. O que se destaca em quase todos os seus filmes, é a preocupação com a iniciativa feminina, a relação entre iniciativa e construção genérica e os obstáculos enfrentados pelo desenvolvimento da iniciativa feminina numa sociedade patriarcal (McMahan, 2020, p. 334. Tradução dos autores)[14].

13 "El título de la película, *Los resultados del feminismo*, sugiere que el mundo normal de la película no fue siempre así. Esto podría interpretarse como un mensaje reaccionario: si se dan demasiados derechos a las mujeres, éste será el nefasto resultado. Y, sin embargo, para las mujeres del público en 1906 esta película también podía interpretarse como una llamada a la revolución" (McMahan, 2020, p. 331)

14 "Si tuviéramos que juzgar a Guy sólo por sus películas de travestismo. sería fácil decir que era una feminista en el sentido moderno del término como reconoció más adelante en su vida. Lo que destaca en sus películas de travestismo, como en casi todas sus películas, es la preocupación por la iniciativa femenina, la relación entre iniciativa y construcción genérica y los obstáculos a los que se enfrenta el desarrollo de la iniciativa femenina en una sociedad patriarcal" (McMahan, 2020, p. 334.)

Vale ressaltar que esse era um momento em que vários países viviam o movimento sufragista, no qual as mulheres reivindicavam pelo voto feminino, junto a outras reivindicações por direitos políticos, sociais e jurídicos. O filme é uma comédia ácida para o seu tempo e, ainda assim, permanece atual. Dessa forma, Alice apresentou uma sátira a fim de provocar risos a partir do estranhamento, elevando a um maior grau de iniciativa existente em que as mulheres adotem os papéis sociais dos homens.

5. Considerações finais

Alice Guy-Blaché foi uma precursora no cinema mundial, antecedendo inclusive para correção da historiografia do cinema, a obra de Méliès e suas invenções. Precursora no cinema de ficção, a cineasta francesa enxergava as invenções que despontavam no final do século XIX e início do século XX como mais que objetos tecnológicos, objetos de fazer arte, de representar, de romper, de tratar de temas tabus para a sociedade. Alice está inserida em um contexto, Paris em especial, de vários movimentos vanguardistas, tanto no que diz respeito ao aspecto político, quanto artístico, tecnológico e social. Seus feitos, suas obras e ainda, seu papel central na história do cinema mundial só recentemente vem ganhando o espaço que realmente merece, em 2018 foi lançado o documentário *Be Natural: A história não contada de Alice Guy-Blaché*[15] com direção de Pamela B. Green, o filme traz à tona algumas obras da cineasta e apresenta alguns motivos pelo qual a artista caiu no esquecimento.

Uma das perspectivas possíveis de análise dos filmes de Alice Guy se dirige ao binômio espaço-imagem. A partir dessa macro-discussão podemos adentrar em questões como a relação moderna entre cidade e cinema, suas representações, seus alcances, assim como aproximar as áreas do conhecimento da Arquitetura e do Cinema.

> Desde que o cinema filma a cidade (...) as cidades terminaram por se assemelhar ao que elas são nos filmes. Que uma cidade ou outra nunca tenha sido filmada, hipótese pouco provável, mesmo absurda, isto não

15 Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché https://www.imdb.com/title/tt3146022/?ref_=-vp_close

> impede a representação de viver na cidade, de organizá-la. Socialmente, politicamente, culturalmente, a cidade se desenvolveu na história segundo sistemas de representações variáveis e determinadas. O momento da história das cidades, contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide com os modelos cinematográficos, ou se inspira neles (Comolli, 1994, p. 153).

O cinema como meio para expressão de representações simbólicas da cidade coloca as visões e os alcances da Arquitetura e do Cinema em uma relação simbiótica. Pensar a cidade através do cinema e o cinema através da cidade implica engendrar uma caminhada por dispositivos culturais que falam muito sobre a modernidade.

Como escreve Costa (2011), corroborando com a afirmação do cineasta francês René Clair, que diz que a arte mais próxima do cinema é a arquitetura, a arquitetura e o cinema são artes espaciais que constroem o espaço, ambas habitam o espaço urbano. Zevi (2009) vai ainda mais além quando diz que a descoberta da cinematografia é altamente importante para a representação dos espaços arquitetônicos, porque, bem aplicada, resolve praticamente todos os problemas colocados pela quarta dimensão e conclui dizendo que a cinematografia representará um, dois, três caminhos possíveis do observador no espaço, mas este apreende-se através de caminhos infinitos.

Por fim, vale ressaltar que Alice Guy não apenas dirigiu filmes, mas também foi uma inovadora técnica. Ela experimentou técnicas como colorização manual de filmes, uso de efeitos especiais e cenários elaborados, contribuindo para o avanço da tecnologia cinematográfica.

Seu estilo realista e inovações técnicas, como o uso de panoramas, permitiram uma representação mais abrangente da cidade em suas múltiplas dimensões. Ela explorou diversos gêneros, demonstrando a versatilidade da cidade, ora como pano de fundo, ora como protagonista, para diferentes histórias. Sua contribuição influenciou cineastas posteriores a explorar a vida urbana como um elemento fundamental na linguagem cinematográfica, consolidando a cidade como um ambiente cinematográfico rico em possibilidades narrativas.

Referências

Andrade, V. M. de. (2021). A Produção Arquitetônica dos Espaços Imaginários no Cinema. *Cadernos Cênicos*, *3*(4), 1–15.

Barbosa, J. L. (2000). A Arte de Representar como reconhecimento do Mundo: o Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. *GEOgraphia*, *2*(3), 69-88.

Benjamin, W. (1983) [1936]: A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução. In W. Benjamin. *Coleção Grandes Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

Comolli, J. L. (1994). *La Ville Filmée. Regard sur la Ville*. Paris: Centre George Pompidou.

Costa, M. H. B. V. (2013). Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, *2*(1). REBECA 3, 250-262.

Costa, M. H. B. V. (2011). Cidade & cinema: espaço e imagem em movimento. *Espaço Aberto*, PPGG - UFRJ, *1*(2), 29-38.

Georges Demenÿ. (4 de junho de 2022). *Wikipedia, A enciclopédia livre*. Recuperado em 25 de abril de 2024, de https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Demen%C3%BF.

Gustave Eiffel. (7 de abril de 2024). *Wikipedia, A enciclopédia livre*. Recuperado em 25 de abril de 2024, de https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Eiffel.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019247264

NOS PORÕES DA LOUCURA – INFÂNCIA ROUBADA

En los sótanos de la locura – Infancia robada

In the basements of madness – Stolen childhood

Érica de Souza Paixão
Universidade Presbiteriana Mackenzie (Brasil)

Maria de Fátima Ramos de Andrade
Universidade Presbiteriana Mackenzie (Brasil)

Resumo: Essa pesquisa tem o objetivo de investigar a relação entre teoria eugenista e a concepção de infância no século XX, bem como aprofundar o estudo sobre a dignidade e o direito da criança e do adolescente com foco no tratamento psiquiátrico dirigida a este público. A metodologia utilizada foi bibliográfica e documental. Temos como principal fonte o filme *Em nome da razão*, de Helvécio Ratton (1979). Este foi o

primeiro documentário a registrar o cotidiano do hospital psiquiátrico o Colônia, local que ficou conhecido como Holocausto Brasileiro. Este documentário denunciou os maus tratos direcionados aos adultos e às crianças. As crianças convivem no meio de adultos, além da precariedade material, sofriam abusos sexuais e outros muitos modos de violência.

Palavras-chave: infância; violência; eugenia; direitos; psiquiatria.

Resumen: Este trabajo tiene el objetivo de investigar la relación entre la teoría eugenista y la concepción de la infancia en el siglo XX, así como profundizar en el estudio sobre la dignidad y el derecho del niño y el adolescente con foco en el tratamiento psiquiátrico dirigido a este público. La metodología utilizada es bibliográfica y documental. Nuestra principal fuente es la película *Em nome da razão*, de Helvécio Ratton (1979). Este fue el primer documental en registrar la vida cotidiana del hospital psiquiátrico de Colônia, lugar que fue conocido como el Holocausto brasileño. El documental denunció los malos tratos dirigidos a adultos y niños. Los niños convivían entre los adultos, y además de la precariedad material, sufrían abusos sexuales y otras muchas formas de violencia.

Palabras clave: infancia; violencia; Eugenia; derechos; psiquiatría.

Abstract: This work aims to investigate the relationship between eugenic theory and the conception of childhood in the 20th century, as well as to deepen the study of the dignity and rights of children and adolescents with a focus on targeted psychiatric treatment. to this audience. The methodology used is bibliographic and documentary. Our main source is the film *Em nome da razão*, by Helvécio Ratton (1979). This was the first documentary to record the daily life of the Colônia psychiatric hospital, a place that was known as the Brazilian Holocaust. The documentary denounced mistreatment directed at adults and children. The children lived among adults, and in addition to material precariousness, they suffered sexual abuse and many other forms of violence.

Keywords: childhood; violence; Eugenia; rights; psychiatry.

1. Introdução

O presente trabalho teve como objetivo refletir sobre a infância negligenciada e o papel das instituições psiquiátricas como controle social, na perspectiva do documentário de Helvécio Ratton, *Em nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura*, bem como alinhar a importância da Arte para a construção da cidadania e para o exercício da democracia, principalmente nesta era da informação.

A ideia é da ênfase a temática, considerada um ponto importante da história do Brasil, mais ainda é pouco explorada. O documentário encontra-se disponível em redes sociais, como o Youtube, e, no ano de 2024, conta com cerca de 211 mil visualizações.

A metodologia utilizada foi de documental e bibliográfica, a princípio foi realizado uma breve consideração sobre o contexto da produção do documentário e sua importância para a visibilidade dos manicômios no Brasil, em seguida discutimos sobre a infância no Brasil e a infância influenciada do pensamento eugenista.

2. A arte como elemento de democracia

Sabemos a importância da arte para a construção de identidade, das manifestações culturais, do desenvolvimento para um olhar crítico, bem como para o próprio exercício da Cidadania. Quando falamos de cinema trazemos conceitos que vai para além de uma recreação de momentos lúdicos. As tramas, o enredo e o recurso audiovisual podem resultar em aprendizagens e experiências que vão além de um senso comum (Almeida, 2017).

De acordo com Almeida (2017) o cinema enfrentou uma série de Barreiras para ser reconhecido como arte no início do século XX, porém consideremos hoje um elemento fundamental para a construção do conhecimento e para processos de socialização.

Destacamos, inclusive, a perspectiva social nos aspectos da linguagem do cinema, de acordo com o autor este é relevante, pois, contribui para a formação de Cultura, leituras literárias, identidade, dentre outras questões.

Essas experiências elas possibilitam que as pessoas interajam com seus saberes e com a produção de saberes de crenças e visões de mundo. Os filmes podem trazer elementos de moral ética diversidades e valores, deste modo possibilita o acesso à informação.

No caso do filme que é objeto do nosso estudo, o objeto de estudo é fenômeno social denominado como loucura. Um dos exemplos de instituição que tinha o dever de tratar e cuidar de pessoas com algum tipo de transtorno metal, mas agia de acordo com os interesses políticos e ainda impulsionava a economia local foi o Hospital Psiquiátrico de Barbacena, o Colônia.

Com portas abertas desde 1903 e, de acordo com Arbex (2013), sustentado pela teoria eugenista de limpeza social, justificava e fortalecia seus abusos. O Colônia foi o destino de mendigos, negros, pobres, homossexuais, mães solteiras, alcoólatras, crianças e jovens abandonados, moças vítimas de abuso sexual, entre outros indesejados pela sociedade à época. Assim "livra a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar" (Arbex, 2013, p. 26). Arbex (2013) relata que, a partir de 1930, inicia-se uma história de extermínio: o lugar projetado para atender 200 pessoas passa a comportar cerca de 5 000 pacientes trinta anos depois.

O documentário *Em nome da razão*, de 1979, com duração de 24 minutos e dirigido por Helvécio Ratton, foi o primeiro filme a exibir a realidade dos pacientes do Colônia. O documentário foi realizado com autorização da Secretaria de Saúde do Estado de Minas Gerais. O diretor cursava o quarto ano de psicologia e participava da Associação Mineira de saúde mental. Goulart (2010) destaca quem Ratton já possuía um olhar de militância ativa, sendo este já cumprido exílio no Chile nos anos 60. O texto foi escrito pelo psiquiatra e também militante Antônio Simone.

Na época de seu lançamento, Ratton (1979) considerava e mostrava os hospitais psiquiátricos como um depósito de pessoas, cumprindo um papel determinado em nossa sociedade: era o lugar para onde eram enviados os improdutivos de forma geral, os inadaptados, os indesejáveis e os desafetos, ou seja, todos que se desviavam do conceito social de normalidade. Assim a sociedade excluía os que não se adaptam ao sistema baseado na competição e os que não possuíam família; estavam todos fadados a ficar confinados para sempre, recebendo o rótulo de "crônicos sociais", mesmo após serem curados de seu estado de "loucura", pois não tinham para onde ir.

Imagem 1. Adultos e crianças convivendo no mesmo ambiente, no Hospital Psiquiátrico Colônia



Fonte: Jornal opção (2019)

De acordo com Arbex (2013), cerca de 60 mil pessoas morreram no Colônia, enquanto 70 % do total dos pacientes não tinha diagnóstico de doença mental. Eram prostitutas, filhas de fazendeiros desvirginadas, homens que se rebelavam, meninas grávidas violentadas por seus patrões e esposas confinadas porque, muitas vezes, seus maridos queriam viver com suas amantes. Segundo Arbex,

> homens, mulheres e crianças às vezes comiam ratos, bebiam esgoto ou urina, dormiam sobre capim, eram espancados e violados. Nas noites geladas da Serra da Mantiqueira, eram atirados ao relento, nus ou cobertos apenas por trapos. Instintivamente faziam um círculo compacto, alternando o que ficavam no lado de fora e no de dentro, na tentativa de sobreviver. Alguns não alcançavam as manhãs (Arbex, 2013, p. 14).

Os pacientes morriam de frio, fome, doenças e choques elétricos. Era frequente a carga do choque ser tão forte e em muitas quantidades ao dia, de modo que acabava sobrecarregando a rede elétrica do município. Cerca de 16 pessoas morriam por dia, na invisibilidade. Crianças recebiam tratamento idêntico ao dos adultos, permanecendo no meio deles, forçadas a usar camisa de força. Foram vítimas de lobotomia, eletrochoques e abusos sexuais (Arbex, 2013).

Imagem 2. Menino dormindo coberto de moscas no Hospital Psiquiátrico Colônia



Fonte: Garcia, M. F. (2017)

Cerca de trinta meninos transferidos foram do Hospital Oliveira, também em Minas Gerias, para o Colônia. Acima, vê-se o retrato do menino Silvio Savat em 1979, com o corpo coberto de moscas, um dos sobreviventes do chamado "holocausto brasileiro". Segundo Arbex (2013), as crianças cresciam sem receber estímulos, muitas não sabiam sentar-se, falar, utilizar banheiros ou utensílios para se alimentar.

> O superintendente do serviço de psiquiatria da Fundação Educacional de Assistência Psiquiátrica, Ronaldo Simões, (...) ao chegar ao hospital no Estado, em 1971, avistou o menino crucificado. Apesar do Sol inclemente, o garoto que aparenta a idade inferior a 10 anos, estava deitado no chão,

> com os braços abertos e amarrados e o rosto queimado pela exposição ao calor de quase trinta graus. Voltou-se para a freira responsável pelo setor, esperando alguma explicação.
>
> — Por que esse menino está amarrado nesse solão?
>
> — Se soltar, ele arranca os olhos das outras crianças. Tem mania — respondeu a mulher, com naturalidade.
> — E quantos olhos ele já arrancou?
> — Nenhum — disse a religiosa (Arbex, 2013, p. 87).

O Colônia foi utilizado também para silenciar vítimas de violência sexual, como no caso de Geralda Siqueira Santiago, que nasceu em Coroaci, em 1949: ela perdeu quando era muito pequena, foi criada por vizinhos e, aos 11 anos de idade, começou a trabalhar em uma casa de família em Virginópolis, Minas Gerais, onde sofreu exploração de trabalho infantil. Quando sobrava um tempo, brincava, escondida, de boneca, com um pano que ela mesma costurou.

> Um dia, enquanto lavava o banheiro principal do imóvel de 30 metros quadrados, mais de duas vezes o tamanho do seu quarto, foi surpreendida pela chegada do patrão. Ele estava diferente, com um olhar enigmático e assustador. Sem falar nada, ele a agarrou. Começou a beijar o seu pescoço da então adolescente de 14 anos, pressionando-a contra a porta. A garota franzina não reagiu. Também não emitiu qualquer som. Estava tão apavorada que sentia medo até de gritar. Abusada sexualmente, Geralda bem que tentou pedir ajuda a uma das irmãs do advogado, mas ouviu em tom jocoso que homem era assim mesmo e, portanto, devia esquecer (Arbex, 2013, p. 147).

De acordo com a mesma autora, um ano após esse ocorrido, um novo episódio de estupro vitimou Geralda, trazendo-lhe como consequência uma gravidez. A família do advogado, seu patrão, encontrou como solução para o problema o hospital Colônia, como uma maneira de silenciar a jovem.

Goulart (2010) explica que o documentário é um marco da luta e da reforma política de saúde mental no Brasil, deste modo conseguiu desencadear discussões e mobilizou as opiniões públicas sobre a necessidade de uma transformação no cenário da psiquiatria. Mostrando assim, uma vigorosa fissura no tecido simbólico das instituições psiquiátricas públicas brasileiras.

3. Infância e violência no Brasil

De acordo com Paixão (2021) durante o período patriarcal colonial no Brasil, em uma escala de espancamento e agressões, o menino, seja burguês ou não, era o que mais sofria, depois do escravo, caracterizando um cenário de violência para a criança independente da sua classe social. Nesse sentido, o termo "infância" começa a aparecer no Brasil a partir do século XVIII: para as crianças ricas, havia a preocupação de algum ensino; para as pobres, um olhar caritativo (Rizzini & Pilotti, 2011, p. 189). As crianças pobres passaram a ser consideradas menores abandonadas tanto no âmbito moral quanto material. Para Schwarcz (2017), a Lei do Ventre Livre, além de anunciar o final de um regime arraigado, marcava um momento de fortalecimento e amadurecimento de um novo "ideário positivo-evolucionista". A década de 1870 passou a ser, então, um marco de novas interpretações de modelos raciais.

No final do século XIX, o Brasil era considerado um país singular, de extrema miscigenação racial. Naturalistas que passavam por aqui observavam, além das nossas espécies raras da fauna e da flora, o espetáculo das misturas de raças. Contudo, essa observação era levada para um lado extremamente negativo, denominando-nos como híbridos: apagava-se o que há de melhor na raça negra, no branca e na indígena, sendo o resultado um povo assustadoramente feio[1].

É nesse cenário de transformação política, social e econômica que o século XIX é marcado, principalmente com a chegada da era industrial capitalista. A compreensão sobre a infância alcançava novos significados e uma proporção até então desconhecida. A criança, que era patrimônio da família ou da Igreja, torna-se uma competência administrativa do Estado. Segundo Rizzini e Pilotti (2011), a criança passa a simbolizar dois seguimentos: o primeiro simbolizava a esperança; o segundo, crueldade e perversão. Ao mesmo tempo em que a criança começa a ser vista como o futuro da nação e os discursos higienistas pregavam ações saneadoras e civilizatórias, ela também representava risco e perigo para a sociedade; a inocência infantil passa a ser questionada, "descobrem-se" em sua alma elementos de crueldade e

1 Schwarcz (2017, p. 17) transmite o pensamento do pesquisador norte americano Louis Agassiz (1865) e do suíço Raeders (1988).

perversão. Ariès (2016) explica que a ideia de civilização, unida ao novo conceito de moralidade desse final de século XIX, frisa principalmente na ideia da inocência e pureza da infância, anunciando um sentimento moderno desta, mas a família que não era capaz de educar seus filhos de forma digna deveria passar essa responsabilidade para o Estado.

Surgem, então, discursos que marcavam a visão ambivalente da criança. Fazia-se necessário sair em defesa dos infantes, pois, assim, também estava sendo defendida a sociedade. A repressão, a educação, a recuperação e a prevenção são norteadoras para o corpo médico-jurídico-assistencial e tornaram-se intervenções cujo objetivo era colocar a criança "em seu devido lugar" em nome da paz social e do futuro da nação (Rizzini & Pilotti, 2011, p. 26).

4. As concepções eugênicas e consequência para concepção de infância

No início do século XX, as teorias da criminologia marginal e antropofágica criam forças influenciada pelo pensamento de Lombroso (2016), estas legitimaram discursos que naturalizaram as desigualdades sociais e raciais, principalmente com a concepção de "delinquente nato". O jurista descrevia a criança como um ser humano privado de moral e demente mental, que, para Lombroso, seria um delinquente nato. O autor descreve o choro e a raiva da criança como uma cólera, que deve ser dirigida, sem esperar que seja extraída:

> A criança se enraivece quando sofre dor ou quando tem necessidade de dormir ou de mover-se, quando não pode se fazer compreender ou se lhe interrompem algum de seus hábitos, ou se querem impedi-la de chorar, de desabafar. A raiva o domina quando é obrigado a fazer festa para os estranhos, ou vem interromper duas crianças que se batem. Frequentemente a causa é absurda: porque dominam neles, (...) a obstinação e a impulsividade. E a cólera então toma a expressão aguda do capricho, do ciúme, da vingança, e prejudica o desenvolvimento deles (Lombroso, 2016, p. 60).

Assim, o senso de vingança seria precoce nas crianças, bem como a preguiça intelectual, que seria da natureza do "delinquente nato". A demência mental, de acordo com o autor, seria fruto da falta de freio dos excessos na

infância, como, por exemplo, o ócio e o onanismo. Trazendo um desvalor para este grupo.

Arantes (2011) cita algumas instituições criadas pelo Estado após 1850, como o Imperial Instituto de Meninos Aprendizes de Marinheiro, em 1873, a Escola de Instituto Profissional João Alfredo, em 1875, o Instituto Disciplinar, em 1902, e o Instituto João Pinheiro, em 1909. De acordo com a autora, trata-se de um total de 32 instituições de recolhimento e 22 estabelecimentos de assistência extra-asilar. Esses estabelecimentos destinados às crianças desvalidas, abandonadas ou portadoras de vícios, ofereciam algum ensino com intuito profissionalizante, manual ou prático.

Arantes (2011) ainda salienta que o ensino era ministrado pela caridade, portanto, ensinava-se o mínimo para as crianças. Assim, ao tornarem-se adultos, ocupariam os postos mais baixos da hierarquia ocupacional. O ensino arraigado de preconceitos subdividia as crianças em categorias de órfãos brancos e de cor, abandonados e desvalidos, inocentes e viciosas. O ensino e o acolhimento dessas crianças visavam à manutenção do ornamento social. Sobre isso, a pesquisadora traz os seguintes exemplos: o Orfanato das Órfãs Brancas do Colégio Imaculada Conceição, de 1854, que tinha a pretensão de formar órfãs brancas de acordo com preceitos religiosos e morais, de forma que, futuramente, tornar-se-iam boas donas de casas ou empregadas domésticas; A Casa de Preservação, criada em 1907, na qual os ofícios ensinados eram os de carpinteiro, ferreiro e vassoureiro; o Orfanato Santa Maria, fundado em 1872, que, com o objetivo de formar empregadas domésticas, abrigava "meninas de cor"; e o Orfanato Santo Antônio, criado em 1905, que asilava crianças consideradas desvalidas e dava instruções da série primária para meninas, ensinando-as a se tornarem futuras boas esposas.

Ainda Arantes (2011) observa a grande preocupação com essas meninas no que dizia a respeito de sua pureza e impureza: em caso de defloramento, essa menina não seria considerada inocente e, então, não poderia conviver com as outras meninas da instituição. Segundo o autor, essa preocupação com a honra e a separação de meninas virgens das que não eram virgens estendeu-se até aproximadamente o ano de 1964 nas instituições de recolhimento, como, por exemplo, no Serviço de Atendimento ao Menor (SAM), fundado em 1941.

Vale ressaltar que a vida sexual e amorosa de toda a população passava a ser uma preocupação do governo e um assunto de interesse público. As políticas jurídica e médica do final do século XIX acompanhavam a formação moral e sexual dos trabalhadores e cidadãos para essas gerações estarem no caminho da "ordem e do progresso" (Abreu, 2016). Em 1890, o Código Penal já previa a punição de crimes sexuais, como estupro e defloramento. Assim, a virada do século XX é composta por juristas que traduzem o espírito republicano da ordem o do progresso com o objetivo de organizar a "honra" no Brasil, apoiados na família e, por extensão, na pátria. Para Abreu,

> especialmente para os crimes de defloramento estabelecidos pelo código de 1890, embora os meios legais e possíveis (sedução, engano ou fraude) tenham sido formulados e a menoridade exigida, eles não foram definidos precisamente. Por outro lado, a expressão "defloramento" também trazia mais problemas do que certezas em função das difíceis conclusões acerca das condições da virgindade (física e/moral?) e da consequente honestidade. Assim, o código deixava em aberto importante definições, que tornavam frequentes as subjetivas discussões sobre a honestidade, ou não, da ofendida (Abreu, 2016, p. 292).

A questão colocada acima está relacionada à dificuldade de uma jovem provar sua honestidade. Uma menina que desejasse apresentar-se como ofendida deveria, com muita clareza, defender seu comportamento moral, provando seu estado anterior de virgindade. No entanto, esbarrava no ideal de "mulher/mãe (a mulher preparada para as responsabilidades da maternidade e do casamento) e o seu inverso, a 'maldita' prostituta" (Abreu, 2016, p. 292), no qual os juristas empregavam seus paradigmas.

De acordo com Abreu (2016), o conceito de virgindade ultrapassava a esfera física. Seria avaliado o modo de vida da moça, se o acusado já havia sido seu namorado, onde essa moça residia, com quem andava, se sua família era completa e atentava à sua conduta, se costumava sair sozinha, se era uma moça comedida etc. Nesse sentido, as meninas pobres, dada a diversidade cultural, não se ajustavam ao ideal de moralidade dos juristas.

O modelo de vida sexual e amorosa era baseado em um ambiente familiar, com um lar acolhedor e sólido das famílias ricas. Todavia, as meninas

pobres necessitavam trabalhar, chegavam a suas casas em horários noturnos avançados, devido ao trabalho nas fábricas. No entanto, os padrões morais estipulavam que as moças deveriam frequentar espaços públicos apenas durante o dia, de forma educada e com supervisão dos pais (Abreu, 2016).

Arantes (2011) transfere em sua obra alguns preceitos ensinados às moças de boa família nas primeiras décadas do século XX, preparadas para tornarem-se mães de famílias cristãs e com excelentes virtudes domésticas. As regras que giravam em torno da importância da puericultura, cuidados com a saúde com foco na higiene, hábitos mentais sadios e exame médicos pré-nupciais deveriam levar em consideração os fatores de degeneração humana, como o álcool, considerado um dos responsáveis pela miséria. Para Arantes,

> se mal se limitasse só a eles, não haveria danos à sociedade. Mas não: estende-se aos filhos, bem como as descentes até a 4.ª geração. Os filhos de bebedores nascem degenerados: uns com os beiços rachados; outros, com pés tortos; outros vesgos; uns idiotas; outros surdos-mudos; outros com convulsões etc. A morte do ébrio é a mais horrível de todas; morre como se tivesse o corpo cheio de labaredas. Tem-se a impressão de que um fogo interno lhe queima as entranhas (Arantes, 2011, p. 184).

Havia grande preocupação com as medidas eugênicas: "exige a eugenia que o homem, ao escolher uma companheira e vice-versa, não despreze a questão biológica do matrimônio, para evitar degeneração" (Arantes, 2011, p. 185). Era necessário que os jovens apurassem a procedência daquelas com quem desejassem ter enlace matrimonial, suas condições de saúde e higiene. As medidas eugênicas se dividiam em dois grupos:

> positivas e negativas. As primeiras são de caráter estimulantes para a criação de bons elementos humanos à procriação. As segundas, de caráter profilático, determinam meio para o impedimento da procriação defeituosa. Para que as medidas eugênicas produzam efeito, é necessária uma vasta divulgação de ideias da Eugenia por meio de campanhas bem orientadas com o objetivo de formar a consciência dos povos. Isto seria mais eficiente do que as leis proibitivas. Toda campanha teria, no seu conjunto, orientações cientificas, educativas e sanitária (Arantes, 2011, p. 185).

Esse modelo determinista pautava a política social da eugenia, que incentivou uma administração científica e racional de hereditariedade.

O movimento eugênico estava fundamentado nas teorias do darwinismo social, e, assim, acreditava-se que o progresso estaria "restrito às sociedades puras, livres de um processo de miscigenação" (Schwarcz, 2017, p. 80).

Dessarte, o cruzamento das raças passa a ser considerado um erro, compreendendo a mestiçagem como um sinônimo de degradação. Schwarcz (2017) acrescenta que a seleção social era tratada como uma intervenção para o progresso da sociedade; o uso de nomenclaturas passa a fazer parte do cotidiano, e documentos médicos e juristas, como o termo "degeneração", começam a ocupar um nível importante no conceito de evolução, pois é criada uma metáfora para entender os desvios de conduta.

O cientista Francis Galton (1822-1911), um dos representantes das concepções eugênicas, acreditava que a evolução do homem é impedida pelo fato de "pessoas inferiores" procriarem mais rapidamente. Galton desejava desenvolver como ciência a ideia de que a vida, a sociedade e a família poderiam ser cultivadas como um jardim, e as ervas daninhas deveriam ser distinguidas das plantas úteis: "o que a natureza faz às cegas, devagar e impiedosamente, o homem pode fazer com cuidado, rapidez e carinho" (Galton, 1909, p. 46).

Dessa forma, a puericultura correspondia a uma espécie de "arte de cultivar crianças". Os médicos higienistas cuidavam disso desde a pré-fecundação até a vida extrauterina da criança, defendendo o casamento eugênico, ou seja, cientificamente planejado (Abreu, 2016, p. 187). Para Abreu,

> na arte de cultivar as crianças, o higienismo médico se colocou como o melhor aliado do Estado e a ele pode ser creditado, em grande parte, o surgimento do sentimento de infância no Brasil. A criança como futuro do homem e da pátria, devendo sua autonomia ser desenvolvida (Abreu, 2016, p. 187).

Nas primeiras décadas do século XX, houve no Brasil aumento do consumo, da diversidade do trabalho e do crescimento do pequeno comércio. Ficam explícitas a intensificação da divisão do trabalho, a ascensão da classe média profissional e a forte presença do imigrante.

Em São Paulo, o aumento da população tornava-se notório: no ano de 1907, a cidade já contava com cerca de 286 000 habitantes. Santos (2007),

traduz esse período como uma explosão demográfica acompanhada pelo crescimento industrial. Os estabelecimentos nas áreas têxtil e alimentícia, por exemplo, praticamente multiplicavam-se. No entanto, as condições de habitação e do modo social de vida não compartilhavam desse mesmo progresso, pois grande parte das habitações eram compostas de cortiços, enquanto propagavam-se e espalhavam-se epidemias e pestes.

Nesse momento, as crises sociais, que já existiam, passam a ser muito relevantes no cotidiano da cidade; a criminalidade e os conflitos urbanos tornam-se grandes tensões sociais. A origem da educação saneadora é designada no espaço onde estavam situados os pobres, principalmente os moradores dos cortiços. Com reflexo do pensamento do final do século XIX, os pobres passam a ser distinguidos em dois ângulos: o grupo dos pobres dignos e o dos viciosos. A linha divisória separava o que era moral e imoral, incorporando à sociedade a metáfora da virtude e a do vício (Rizzini & Pilotti, 2011, p. 201).

Com a criação do Departamento da Criança no Brasil, em 1919, uma iniciativa com porte nacional, a urgência era atender a família pobre, ministrando para mães cursos sobre cuidados com a puericultura e a higiene das crianças. A missão dos juristas era estabelecer uma educação saneadora e moralizadora da população pobre, digna o suficiente para atingir sua meta civilizadora, um discurso que, segundo Rizzini e Pilotti (2011), passou a ser enfatizado pela comunidade médica.

A política de internação para as crianças abandonadas ou infratoras, segundo Passetti (2016), nada mais era do que uma alternativa de educação cujo método didático está em educar pelo medo, "cria a impessoalidade para a criança e o jovem vestindo-os uniformemente e estabelece rígidas rotinas de atividades, higiene, alimentação, vestuário, ofício, lazer e repouso" (Passetti, 2016, p. 356).

Portanto, a internação era um aparato para a limpeza e segurança da sociedade, principalmente no cenário urbano. A criança pobre passa a ser vista como um problema social. A partir de 1954, de acordo com a Lei Estadual n.º 2 705, vinculada ao Juizado de Menores, crianças infratoras, abandonadas ou em situação de pobreza passam a ser nomeadas como "menores". Nesse caso, a pobreza novamente passa a ser relacionada à criminalidade: para os "delinquentes" e futuros infratores em potencial, existe todo um aparato

jurídico e policial, e a disseminação de medidas socioeducativas crescia em nome da segurança como um meio de prevenção da violência.

Nesse período, temos a supervalorização do trabalho, do esforço, da produtividade e da propriedade. Os donos de fábricas, terras e maquinários são percebidos como provedores virtuosos (Passetti, 2016). A tendência seria excluir o pobre ocioso da ala dos adultos normais, os cidadãos; os hospitais mentais viriam, então, banir essas pessoas improdutivas. "O termo 'vítima de doença mental' pode ser substituído por vários clichês, tais como 'vítima do vício', 'provação parental', 'abuso contra criança' e assim por diante" (Szasz, 1994, p. 197). O autor observa que, assim que o governo assume o papel de provedor, retirando da Igreja o acesso ao dinheiro dos contribuintes, foram instauradas leis que pauperizavam o pobre e o encaminhava para o Estado do Bem-Estar Social.

No Brasil, o Decreto n.º 24 559, de 1934, aprovava o recolhimento de pacientes mediante um simples atestado médico, assim como possibilitava a internação a partir de um pedido de qualquer autoridade policial, do pai, cônjuge ou filho:

> a) por ordem judicial ou a requisição de autoridade policial; b) a pedido do próprio paciente ou por solicitação do cônjuge, pai ou filho ou parente até o 4.º grau inclusive, e, na sua falta, pelo curador, tutor, diretor de hospital civil ou militar, diretor ou presidente de qualquer sociedade de assistência social, leiga ou religiosa, chefe do dispensário psiquiátrico ou ainda por algum interessado, declarando a natureza das suas relações com o doente e as razões determinantes da sua solicitação (Decreto 22 559, 1934).
>
> Art.14. Nos casos urgentes, em que se tornar necessário, em benefício do paciente ou como medida de segurança pública, poderá ele ser recolhido, sem demora, a estabelecimento psiquiátrico, mediante simples atestação médica, em que se declare quais os distúrbios mentais justificativos da internação imediata (Decreto 22 559, 1934).

Segundo Souza Neto (2011), a intenção do Estado do Bem-Estar Social é sustentar o capital, garantindo o desenvolvimento do capitalismo. Assim, as políticas sociais seriam instrumentos para a reprodução social do capitalismo. Embora o Estado do Bem-Estar Social visasse ao controle do

trabalhador, forçando-o a produzir cada vez mais, propiciava condições para o fortalecimento dessa classe trabalhadora, garantindo seus direitos sociais. Ainda de acordo com o autor, quando a pobreza passou a ser vista como um problema social — por volta dos anos 30 —, as instituições desenvolveram programas de combate a ela, podendo ser classificadas até como políticas de genocídio, gerando, assim, a dubiedade da assistência social.

De acordo com Szasz (1994), os chamados "assistentes do bem social", ou assistentes sociais, que deveriam preparar o pobre para o mercado de trabalho, onde conseguiria abrigo e alimento por certo tempo, estigmatizaram-se. Algumas instituições passaram a ser respostas da sociedade para a pobreza, para o desempregado e para o pobre, pois fundiram-se a um só conceito: a "loucura". E a ordem passa a ser confinar o indesejado.

5. Considerações finais

A infância é um conceito socialmente construído, o documentário de Helvécio Ratton nos mostra uma fissura entre a relação das políticas públicas, as políticas de proteção aos direitos da infância, bem como das pessoas com doenças mentais. Deste modo a Arte atua como um instrumento de denúncia para o um acontecimento histórico e que até hoje não há nenhuma punição para os responsáveis.

Assim, comparado a um campo de concentração judeu à época do nazismo alemão, o Colônia abrigou pobres, negros e indesejados, ferindo os Direitos Humanos e representando uma omissão coletiva dessa barbárie. Ressaltamos ainda grande preocupação, pois no mês de maio de 2019, foi aprovado o PLC n.º 37/2013, que reformula o Sistema Nacional de Políticas sobre Drogas (SISNAD).

Faz-se importante, aqui, observarmos como as políticas públicas interferem nos direitos já adquiridos, principalmente para o público infanto-juvenil, pois, de acordo com Souza Neto (2011), muitas vezes é nas instituições públicas que muitos direitos são deturpados, trazendo mais sofrimento e consequências físicas e psicológicas para aqueles que deveriam ser zelados.

Referências

Abreu, M. (2016). Meninas perdidas. In M. Del Priori. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Almeida, R. (2017). *Cinema e educação: fundamentos e perspectivas*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo (FEUSP).

Arantes, E. M. M. (2011). Rostos de crianças no Brasil. In F. Pilotti & I. Rizzini (Orgs). *A arte de governar crianças*. São Paulo: Cortez.

Arbex, D. (2013). *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial.

Ariès, P. (2016). *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC.

Galton, F. (1909). *Essays on eugenics*. Londres: The eugenics education society. Recuperado em 3 de junho de 2018, de http://galton.org/books/essays-on-eugenics/galton-1909-essays-eugenics-1up.pdf.

Garcia, M. F. (25/8/2017). Holocausto brasileiro: tortura, fome e 60 mil mortes em hospício. *Observatório do Terceiro Setor*. Recuperado em 3 de junho de 2018, de https://observatorio3setor.org.br/holocausto-brasileiro-tortura-fome-e-60-mil-mortes-em-hospicio/.

Goulart, M. S. B. (2010). Em nome da razão: Quando a arte faz história. *Revista brasileira crescimento desenvolvimento humamo*, *20*(1), 36-41.

Lombroso, C. (2016). *O homem delinquente*. Porto Alegre: Ricardo Lens.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019265280

100 ANOS DE HISTÓRIA DO CINEMA DE ANIMAÇÃO PORTUGUÊS

100 años de historia del cine de animación portugués

100 years of history of Portuguese animation cinema

Filipe Ramiro Tavares Moreira
Instituto Politécnico da Guarda (Portugal)

Resumo: O cinema de animação português assinalou em 2023 o seu centésimo aniversário, pois considera-se *O Pesadelo de António Maria* (1923) o primeiro filme de animação português. Nos 100 anos de história, a animação portuguesa passou por várias fases, inclusive um período ditatorial, que naturalmente influenciou muito as criações da época. Mais recentemente, o cinema de animação português parece ter-se conseguido afirmar a nível internacional, originando que nas duas últimas décadas tenham surgido inúmeros trabalhos premiados. Já este ano (2023), assistiu-se à primeira nomeação para os Óscares. Neste capítulo apresenta-se uma des-

crição da história do cinema de animação português tendo-se optado por uma pesquisa exploratória, dada a pouca sistematização de conhecimento existente sobre a temática.

Palavras-chave: Cinema de animação português; história; 100 anos; Portugal.

Resumen: El cine de animación portugués celebró en 2023 su centésimo aniversario, pues *O Pesadelo de António Maria* (1923) se considera la primera película animada portuguesa. En sus 100 años de historia, la animación portuguesa ha pasado por varias fases, incluyendo un periodo dictatorial, que naturalmente influyó mucho en las creaciones de la época. Más recientemente, el cine de animación portugués parece haberse afirmado a nivel internacional, dando lugar a que, en las dos últimas décadas, hayan surgido innumerables trabajos premiados. Ya este año (2023), hemos asistido a su primera nominación a los Óscar. En este capítulo se presenta una descripción de la historia del cine de animación portugués, habiéndose optado por una investigación exploratoria, dada la poca sistematización de los conocimientos existentes sobre el tema.

Palabras clave: Cine de animación portugués; historia; 100 años; Portugal.

Abstract: Portuguese animated cinema celebrated its hundredth anniversary in 2023, as *O Pesadelo de António Maria* (1923) is considered the first Portuguese animated film. In its 100 years of history, Portuguese animation has gone through several phases, including a dictatorial period, which naturally greatly influenced the creations of the time. More recently, Portuguese animated cinema seems to have established itself internationally, giving rise to countless award-winning works in the last two decades. Already this year (2023), we have witnessed his first Oscar nomination. This chapter presents a description of the history of Portuguese animated cinema, having chosen an exploratory research, given the little systematization of existing knowledge on the subject.

Keywords: Portuguese animated cinema; history; 100 years; Portugal.

1. Introdução

No ano de 2023 assinalou-se, formalmente, o centenário do Cinema de Animação Português. Tendo a efeméride sido lembrada em diversas atividades, nomeadamente: em festivais da especialidade; exposições (promovidas por diferentes entidades); e organização de palestras. Na comunicação social, teve algum destaque, principalmente no mês de janeiro (considerando-se o dia 25 desse mês como o do lançamento da primeira animação nacional), altura em que surgiram algumas peças jornalísticas nas televisões e jornais. Estas celebrações prolongaram-se para 2024 e para outros países, tendo, por exemplo, o Studio Kimchi organizado a "Animalusa - Mostra de Cinema de Animação Portuguesa" que decorreu entre os dias 11 a 13 de janeiro em Barcelona.

Contudo, ao longo do ano de 2023, o Cinema de Animação português atraiu a atenção mediática por motivos adicionais, que serão explorados mais adiante neste texto, como a notável primeira nomeação para um Óscar ou o lançamento da longa-metragem *Nayola* de José Miguel Ribeiro

A curta-metragem *O Pesadelo de António Maria* é considerada a obra que assinala o surgimento do cinema de animação nacional. Datada de 1923 e da autoria de Joaquim Guerreiro, esta obra satirizava António Maria da Silva, que foi seis vezes Chefe do Governo a partir de junho de 1920, mas cuja simpatia do povo não recolhia. Esta curta-metragem, tornada pública a 25 de janeiro desse ano viria a ser caracterizada no jornal Diário de Notícias como "um filme cómico da mais flagrante actualidade" (Gaio, 2001 p. 12). Todavia, o filme viria a perder-se no tempo e só seria recuperado no século XXI com base em alguns desenhos encontrados nos arquivos do CINANIMA – Festival de Cinema de Animação de Espinho (conforme descrito à frente neste capítulo).

Desde então, o Cinema de Animação Português atravessou diversas fases com características distintas e momentos marcantes, tendo mesmo nos seus registos o produto audiovisual português mais exportado e premiado. Todavia, comparando com outras realidades, o Cinema de Animação Português está ainda pouco estudado e documentado, excetuando-se algumas secções/capítulos de dissertações e teses, conversas organizadas em eventos da especialidade, o livro de António Gaio (2001), o documentário

da RTP de 2012 intitulado *A Arte de Animar Portugal* e mais recentemente a coleção *Um Percurso pelo Cinema Português de Animação* de Paulo Gambraia promovida pela Academia Portuguesa de Cinema e que ainda só foram lançados dois volumes, as produções que existem são, em muitos casos, pouco mais do que catálogos de lançamentos.

Neste quadro, este capítulo propõe-se a oferecer uma visão, ainda que resumida, da História do Cinema de Animação Português, contribuindo para a sua divulgação e sistematização do conhecimento. No respeitante à organização seguida, inicialmente apresenta-se o objetivo do mesmo, seguindo-se para a descrição do processo metodológico. Posteriormente, apresenta-se uma breve caracterização do Cinema de Animação à qual se segue a descrição dos cem anos de história desta representação artística de origem portuguesa. Termina-se o capítulo com as conclusões em jeito de reflexão.

2. Objetivo

Com este capítulo, pretende-se apresentar uma visão, ainda que bastante abreviada, da História do Cinema de Animação Português, contribuindo, assim, para a sua divulgação e sistematização do conhecimento sobre esta expressão artística. Inicialmente, apresenta-se uma breve descrição do que é o Cinema de Animação, avançando na secção seguinte a descrição da evolução do cinema de imagem animada português nos últimos cem anos.

3. Processo metodológico seguido

Para a concretização deste capítulo seguiu-se uma abordagem qualitativa de natureza básica com o objetivo exploratório. Na perspetiva de Gil (1991) a pesquisa exploratória aponta para a criação de uma maior familiaridade com o tema de análise, de forma a aprimorar ideias, por exemplo. A opção por esta forma de pesquisa deveu-se ao facto de o conhecimento sistematizado sobre o Cinema de Animação Português ser ainda reduzido e de haver a necessidade de desenvolver uma maior familiaridade com o problema por parte do investigador, com vista a o torná-lo explícito, sendo, como refere Köche (1997), este o modelo de pesquisa adequado para tal.

Seguindo a mesma linha de pensamento, para Fernandes e Gomes "a pesquisa exploratória é utilizada para casos em que, por falta de familiaridade com o problema de pesquisa, necessite-se de um estudo que oriente a direção a ser seguida" (Fernandes e Gomes, 2003 p. 7). Para tal, como procedimento técnico de pesquisa procedeu-se a pesquisa bibliográfica e documental.

4. Cinema de animação: sucinta caracterização

O cinema de imagem animada, que neste texto se opta pela designação de "cinema de animação", não tem reunido consenso quanto à sua definição/caracterização, mesmo na comunidade cinematográfica. É recorrente a sua apresentação como um género ou simplesmente como uma técnica. Assim, nesta secção tentar-se-á seguir a visão de Jorge Neves para quem "o cinema de animação não é um simples género cinematográfico, como o policial, o musical ou a comédia, mas antes uma arte autónoma, herdeira do teatro óptico ou pantominas luminosas, projetadas ao público pela primeira vez em 28 de outubro de 1892" (Neves *apud* Pereira, 2011, p. 19).

Relativamente à caracterização do cinema e animação como uma técnica, facilmente se compreende a fragilidade desta definição, pois existem várias técnicas que vão muito além dos desenhos animados, desde a animação de volumes, marionetas, recortes, areia ou ainda as técnicas de animação digital que se apresentam em crescendo, nomeadamente a 3D. Todavia, não se ignora a perspetiva de Solomon (1997) que sugere que através da técnica se pode restringir o campo de ação da animação e a partir daí chegar-se a uma definição, porém ainda assim, parece uma abordagem redutora.

Por outro lado, caracterizar o cinema de animação como sendo um género ou até um subgénero é ignorar que nesta expressão artística há também vários géneros. Não há no cinema de animação comédias, romances, policiais ou outros géneros? Logo, colocar na categoria de género implicaria uma redefinição de todos os géneros, o que naturalmente não faz sentido e por isso apresenta-se aqui concordância com Denis (2010) que também afirma que o cinema de imagem animada não pode ser considerado um género.

Ou seja, não se pode ignorar que os primórdios do cinema de animação são anteriores aos do cinema de imagem real, porém a sua evolução nos finais

do século XIX e XX ocorreu em paralelo. Foram coabitando nos mesmos espaços, seja nas salas de cinema, seja na televisão ou mais recentemente nas plataformas digitais de streaming. Todavia, no Ocidente, muito possivelmente devido à Disney, o cinema de animação foi sendo associado ao público infantil, facto que ainda hoje predomina em algumas instituições, nomeadamente portuguesas. Veja-se, a título de exemplo, que os filmes vencedores do Óscar de melhor longa-metragem de animação que são quase totalmente filmes de entretenimento familiar e o prémio é quase sempre atribuído a filmes da Disney, Pixar ou Dreamworks (Ribeiro, 2018). No entanto, mesmo no Ocidente, a animação sempre se manifestou em diferentes géneros.

A este respeito e por oposição a esta visão, atente-se no exemplo da animação japonesa (comumente conhecida por Anime) que não chegou a ter esse rótulo, até porque teve uma produção profícua de animações com conteúdo exclusivamente para adultos. Tendo originado diferentes géneros como o Hentai, caracterizado por personagens abertamente sexualizadas e imagens sexualmente explícitas, embora como refere McLelland (2005), no passado, este termo era apenas usado para situações sexualmente extremas ou anormais. No entanto, hoje é utilizado para definir conteúdos de animação ou banda desenhada de cariz sexual com imagens explícitas.

No que diz respeito, no Ocidente também foram realizados alguns filmes de animação com cariz sexual explícito (desde cedo), dando-se como exemplo o *Eveready Harton in Buried Treasure* que será de 1928 ou 29 (Cohen, 1997). Todavia, fruto da censura e das ideologias em vigor nos EUA, este filme teve de ser produzido em Cuba e não tinha como objetivo as salas de cinema, mas sim o círculo privado (Cohen, 1997).

A visão do cinema de animação como algo apenas para o público infantil, torna-se interessante quando, por exemplo no caso português, durante muitos anos a animação (portuguesa) existia quase somente para a publicidade dirigida a adultos. Podemos assim dizer que esta "contaminação" da perceção que ainda perdura sobre o cinema de imagem animada poderá ter ocorrido pela presença contínua e robusta da indústria da animação para o público mais jovem, nomeadamente através da Disney, que por coincidência também celebrou o seu centésimo aniversário em 2023. Naturalmente que estas conclusões carecem de um estudo mais aprofundado e que não é o escopo deste artigo.

Direcionando a linha de pensamento, como poderemos então caracterizar o Cinema de Animação? Esta parece ser uma questão que tende a não reunir consenso e para a qual parece que alguns especialistas tendem a acreditar que não é necessária a sua definição conforme referido por Wells (2011). Todavia, não havendo consenso na sua definição, poderá assistir-se a que a animação se torne um campo tão alargado que irá dificultar a sua análise.

Indo pela perspetiva etimológica, sabemos que "animação" tem a sua origem no latim, na palavra "anima" que significa "alma", "vida", e que se pode encontrar relação com o cinema demonstrado pela ilusão de movimento em formas e objetos inanimados (Wells, 1998). Assim, "animação" deveria significar mais do que mero movimento de imagens, ideia corroborada por Norman Mclaren (1914-1987). Os pensamentos de Mclaren sobre a animação permanecem uma referência de classe mundial. O realizador acreditava que o que acontece entre frames é mais importante do que cada frame e que como se move é mais importante do que o que se move (Utako, 2011). É também da sua autoria uma das definições de animação mais citadas em que refere que esta é a arte de manipular os interstícios invisíveis entre fotogramas (Solomon, 1987).

Com esta breve reflexão sobre a terminologia de animação, tenta-se evidenciar que a história do cinema de animação é também marcada por uma procura de espaço próprio, de uma identidade e que no panorama português se tem moldado ao longo das décadas, conforme descrito na secção seguinte.

5. Cinema de animação português

Investigar a História do Cinema de Animação Português é particularmente difícil. Por um lado, porque as balizas do cinema de imagem animada carecem de maior definição. Por outro lado, porque há uma carência de investigação empírica sobre esta temática, que resulte numa sistematização do pensamento e que seja geradora de debates mais profundos. A este respeito, existem poucas obras publicadas e das quais se destaca o trabalho de António Gaio *História do Cinema Português de Animação: Contributos* (2001) por ter sido o primeiro trabalho com amplitude considerável e exclusivamente dedicado à temática. Mais recentemente têm surgido outros trabalhos complementares

e algumas secções em teses e dissertações, mas mesmo assim sente-se a necessidade de uma maior sistematização de informação sobre a temática, tal é a quantidade de fragmentos dispersos o Cinema de Animação Português.

Todavia, como forma de organizar o pensamento e este capítulo, optou-se por seccionar estes primeiros 100 anos de História do Cinema de Animação Português em cinco secções, sendo elas: 1923; décadas de 1920 a 1940; décadas de 1940 a 1980; finais do século XX e início do século XXI; e por último, a última década.

5.1. 1923

A origem do Cinema de Animação Português parece residir no ano de 1923 (25 de janeiro), ano em que é lançado o filme de Joaquim Guerreiro, *O Pesadelo de António Maria* (Gaio, 2001). Conforme referido na Introdução, esta obra satirizava António Maria da Silva, que exerceu seis vezes o cargo de Chefe do Governo a partir de junho de 1920.

Este trabalho de Joaquim Guerreiro reúne vários aspetos de interesse, sendo um, o facto de ter sido exibido numa cena de uma peça de teatro de revista, intitulada *Tiro ao Alvo*, que esteve em cena no Éden-Teatro (em Lisboa) e no Águia D'Ouro (no Porto) naquele ano (Gil, 2019). Para esclarecimento, "revista" é um género de teatro que em Portugal data de meados do século XIX caracterizado pela sátira.

Todavia, esta animação viria a perder-se no tempo. Permaneceu mesmo no esquecimento, até que no início do século XXI seriam encontrados alguns desenhos originais desta curta-metragem, nos arquivos do Festival de Cinema de Animação de Espinho (CINANIMA), que é o festival da especialidade mais antigo de Portugal e dos mais reconhecidos. Os desenhos encontrados permitiram uma realizar uma reconstituição, tendo sido Paulo Cambraia o seu realizador.

Uma prova do esquecimento desta obra é a ausência de uma referência a esta na *História do cinema português* de Luís de Pina (1986). Este refere o *A Lenda de Miragaia* (de 1930) como sendo o primeiro filme de animação português. Destaca-se que esta é das poucas referências ao cinema de animação nacional, evidenciando a secundarização desta expressão artística mesmo por parte de alguns cinéfilos.

O esquecimento daquela que é vista, hoje, como a primeira animação portuguesa pode ter-se devido ao facto de esta ter surgido no meio do teatro, pelo que os cinéfilos poderão não ter dado a devida atenção e daí o seu arquivamento não ter sido acautelado. Todavia, trata-se apenas de uma especulação.

5.2. Décadas de 20 a 40

Optou-se por se organizar este período das décadas de 1920 a 1940 porque as primeiras duas décadas da história do Cinema de Animação português são marcadas, essencialmente, por obras de autor. Destacando-se: *Tip Top* (1925); *Uma História de Camelos* (1930); *A Lenda de Miragaia* (1930); *A Balda da Fonte* (1933); e *Semi-Fusas* (1934).

A nível histórico, como referido anteriormente, é interessante destacar que durante alguns anos, o filme de Raul Faria da Fonseca e António Cunhal, *A lenda de Miragaia*, foi apontado como sendo a mais antiga animação nacional, no entanto, como se pode aferir, existem alguns trabalhos antecedentes. Porém, este trabalho merece destaque porque se tratou do primeiro filme português de silhuetas animadas, reproduzindo a técnica usada no filme alemão As *Aventuras do príncipe Achmed*, realizado em 1926 por Lotte Reiniger, e que estreou em Portugal no mesmo ano da produção portuguesa referida.

Posteriormente, já na era do cinema sonoro, surgem *O Boneco Rebelde* em 1941 e *Automania* de Servais Tiago em 1943, este último conquistando o Galo de Ouro e o 1.º prémio da casa Pathé, um feito extraordinário quando se pensa na dimensão do cinema de animação lusitano e para os constrangimentos que o país vivia (ditadura, a consequente censura e uma economia de Guerra, fruto da Segunda Guerra Mundial em que Portugal não participou diretamente, mas que viria a sofrer alguns constrangimentos).

5.3. Décadas de 40 a 80

A partir da década de 1940, a Animação Portuguesa passou a ser fortemente associada à publicidade. Mesmo antes do surgimento da

televisão em Portugal, em 1957, já era comum exibir-se publicidade antes das sessões de cinema.

Com o surgimento dos primeiros estúdios publicitários, como Kapa, Cineca ou Prisma, iniciou-se um período de crescimento para a animação em Portugal. Para sustentar a indústria, os realizadores frequentemente produziam pequenos anúncios animados por conta própria, visando posteriormente a venda às marcas, num modelo de produção denominado "Ghost". O aspeto crucial residia no facto de que, independentemente da aprovação das marcas, estas animações podiam participar em festivais, resultando em alguns prémios para realizadores e animações portuguesas nessa época. Veja-se o exemplo de Artur Correia ganhou o Prémio Annecy em 1967 com o filme *O Melhor da Rua*, um filme publicitário para a Schweppes (que, apesar de vencedor, não foi aceite pela empresa promotora).

Apesar deste dinamismo na publicidade, fora deste meio tornava-se difícil criar animação. Por um lado, porque não havia escolas especializadas (Galrito, 2010) ou cursos que abordassem a animação, ainda que de forma fugaz. Fazendo com que a generalidade dos animadores fossem autodidatas ou tinham de procurar formação no estrangeiro, como veio a acontecer mais tarde. Por outro lado, desde a segunda metade da década de 1920 que se havia instalado em Portugal uma ditadura e consequentemente a censura. Pelo que temas fraturantes não seriam abordados em obras portuguesas de animação.

O aparecimento da televisão em 1957 e consequentemente a publicidade assumiram um papel decisivo na divulgação da animação portuguesa a nível nacional e internacional. Das primeiras séries animadas para televisão poderão destacar-se as assinaturas de Artur Correia e Ricardo Neto, sendo *O Romance da Raposa* (1987-88) um dos maiores exemplos de sucesso internacional neste âmbito. Com efeito, a emergência do novo meio veio incentivar a uma intensa produção de filmes animados no país, tendo a animação conhecido aqui um dos seus períodos mais férteis (Gaio, 2001).

Outro contributo pertinente para o desenvolvimento da animação em Portugal foi o surgimento das bolsas da Fundação Gulbenkian (em 1961) que permitiam que realizadores tivessem oportunidade de estudar no estrangeiro e ter acesso a algumas das melhores escolas e produtoras da

Europa. Apesar da maioria dos realizadores que beneficiaram destas serem do cinema de imagem real, alguns dos que viriam a marcar a animação portuguesa tiveram oportunidade de delas beneficiarem e de terem acesso ao desenvolvimento que se assistia nesses países e também de cimentarem contactos que viriam a dar frutos no futuro. Alguns dos beneficiários foram Abi Feijó, Francisco Lança, Pedro Serrazina e Marina Estela Graça. Todavia, importa referir que estes animadores beneficiaram de bolsas mais tarde, a partir do início da década de 1980.

A década de 1970 seria muito interessante no desenvolvimento da animação portuguesa, vista ser a época onde se assistiu ao primeiro crescimento digno desta expressão cinematográfica. Um dos acontecimentos marcantes desses anos seria a criação do IPC – Instituto Português de Cinema, decretado em 1971 pela Lei 7/71, mas só surgiria verdadeiramente em 1973 (Bénard da Costa, 2007), que iria garantir o apoio institucional para o desenvolvimento de muitas obras produzidas até hoje, embora nem sempre com um tratamento digno para com o cinema de animação ou com a estabilidade necessária.

No ano seguinte (1974) dá-se a Revolução do 25 de Abril e inicia-se um processo de democratização do país e, assim como, de uma explosão artística também incentivada pelo fim da censura.

Neste contexto, Vasco Granja surge na RTP (canal público de televisão) com o primeiro programa dedicado, exclusivamente, à animação. Vasco Granja estaria no ar durante 16 anos consecutivos, com seis programas dedicados ao cinema de animação, num total de 1040 episódios em séries com distintos títulos, incluindo *Cinema de Animação* (1974-1976), *Os Mestres da Animação* (1977-1984) e *Imagem e Imagens* (1985-1988). Chegou até a realizar dois programas semanais, *Filmes para Todos* (RTP1) e *Animação* (RTP2), direcionados a públicos diversos. Nos seus programas, Vasco Granja, procedia à seleção e divulgação de filmes de animação de todo o mundo, abrangendo desde produções dos países da Europa do Leste até à animação oriunda do Canadá e dos Estados Unidos da América.

Já em 1977 surgiria o primeiro festival de cinema de animação, o CINANIMA (já referido neste texto) que na perspetiva de Gaio (2001) iria dar origem a uma nova geração de cineastas. Pois, este festival iria dar voz a toda uma

geração de novos animadores e realizadores (Gil, 2019), contribuindo até aos dias hoje para a visibilidade do cinema de animação nacional, mas também para que o público português tivesse acesso ao que de melhor se faz nesta arte a nível mundial.

Contudo, poucos anos mais tarde, o setor enfrentaria uma crise. A partir dos anos 80, a produção de animação começou a declinar. Portugal mergulhou em várias crises económicas, e, adicionalmente, testemunhou uma mudança de paradigma na publicidade, com a entrada de grandes multinacionais no mercado nacional. Estas multinacionais acabaram por adquirir uma quota significativa do espaço comercial nas televisões, o que resultou numa menor procura por parte de outras empresas por esse espaço. Como consequência, a produção de filmes publicitários animados diminuiu. A própria conceção de publicidade sofreu alterações. Os criativos passaram a colaborar com uma equipa diversificada, composta por doutorados, psicólogos e assessores de marketing. Isso resultou, muitas vezes, na escolha de filmes de imagem real em detrimento da animação, sendo esta, na maioria dos casos, relegada para os filmes publicitários destinados ao público infantil.

5.4. Finais do século XX e início do século XXI

No final do século XX e inícios do século XXI registou-se um período com financiamento estável para a produção. Todavia, em valor, continua a ser pouco e não se regista uma proteção da produção portuguesa face à estrangeira, como viria a acontecer na música, mais tarde. O que dificulta o acesso das produções portuguesas às salas de cinema e, naturalmente, ao reconhecimento do público.

Apesar dos constrangimentos referidos, este período ficaria marcado por um novo impulso criativo e assiste-se em paralelo ao surgimento de festivais, como o Mostra - Festival de Animação de Lisboa, que emergiu 2001. Tais eventos iriam proporcionar uma plataforma para a exposição e celebração das produções animadas, promovendo a interação entre realizadores e o público (nacional e estrangeiro).

No contexto específico de obras, destacam-se *A Suspeita* (1999) de José Miguel Ribeiro e *História Trágica com Final Feliz* de Regina Pessoa (2005, lançado em 2007). Estas produções exemplificam a diversidade de abordagens

e estilos presentes na animação portuguesa contemporânea. Estas duas curtas-metragens arrecadaram dezenas de prémios, destacando-se o Cartoon D´Or no ano 2000 atribuído à primeira e o Grande Prémio de Annecy à segunda.

Este período ficaria ainda marcado pela divulgação e publicação de trabalhos sobre a animação portuguesa, nomeadamente: *História do Cinema Português de Animação – Contributos* (Gaio, 2001); Também em 2001 é publicado o livro *Cinanima 25 Anos*, e António Costa Valente apresenta C*inema sem Atores – Novas Tecnologias da Animação Centenária*; Já em 2004, Ilda Castro publica *Animação Portuguesa - Conversas com*....

Em paralelo, regista-se um aumento no surgimento de ofertas de ensino superior dedicados à animação, essencialmente unidades curriculares inseridas em cursos da área do cinema ou multimédia, mas que permitiu contribuir para a formação de novos profissionais no setor.

O período de crescimento terminou abruptamente com a crise financeira de 2008, que teve um impacto severo em Portugal e obrigou o país a solicitar um resgate financeiro. Como consequência, os cortes no financiamento às artes, somados ao retrocesso económico, reduziram o número de produções e desaceleraram o Cinema de Animação Português.

5.5. Última década

Após mais um período de crise, a última década ficou marcada por um momento de crescimento de produções e de afirmação da animação portuguesa. Surgiram novos cineastas que têm contribuído para uma produção contínua, explorando variadas temáticas e técnicas e têm beneficiado das portas que animadores de gerações anteriores abriram, nomeadamente na experiência em festivais, mas também de contactos com produtoras estrangeiras.

Neste contexto, surgem novas empresas de comunicação interessadas em participar na esfera da animação, enriquecendo a diversidade de conteúdos e estilos. Estas empresas, muitas vezes formadas por jovens talentos, não se limitam ao mercado local e procuram expandir a presença internacional do Cinema de Animação Português.

A projeção internacional, que já se se vinha a verificar, ganhou novo ímpeto nesta última década. O reconhecimento em festivais de renome fortalece a posição de Portugal no cenário global da animação, validando o talento dos realizadores e a qualidade das obras. Dando-se como exemplo algumas obras premiadas: *Carrotrope* de Paulo D'alva, 2013 que arrecadou 8 prémios; *Fuligem* (Soot) de Vasco Sá & David Doutel, 2014, que arrecadou mais de 20 prémios; *Entre Sombras* (Between Shadows) de Mónica Santos & Alice Guimarães, 2018, com mais de 40 prémios; *O Homem do Lixo* (The Garbage Man) de Laura Gonçalves, 2022, com mais de 20 prémios.

Mais recentemente, assistiu-se ainda ao lançamento da longa-metragem *Nayola* de José Miguel Ribeiro que já venceu prémios internacionais, ao lançamento da primeira longa-metragem portuguesa em *stopmotion* - *Os Demónios do Meu Avô de Nuno Beato* - e à primeira nomeação para os Óscars com a curta-metragem *Ice Merchants* de João Gonzales.

Pode-se afirmar que o estado atual do Cinema de Animação Português é caracterizado pela coexistência entre a tradição e a inovação, onde uma nova geração está já a impulsionar a produção. Vive-se um momento de internacionalização e reconhecimento por excelência. Contudo, persistem alguns problemas, como a pouca oferta académica nesta área em específico, e ,em geral, o público português parece continuar a não aderir ao cinema de animação nacional.

Outro aspeto interessante, é que apesar da contínua produção e de o território português, assim como as suas gentes, servirem muitas vezes de cenário ou inspiração, parece não existir um traço identitário definido na animação portuguesa, como ocorre, por exemplo, com a animação japonesa. Tal, pode ser explicado pela limitada oferta formativa na área e pela ausência de grandes estúdios de animação no país.

6. Conclusões

O Cinema de Animação Português encontra-se atualmente num patamar de reconhecimento internacional, atestado pelos prémios conquistados em prestigiados festivais da área. Há um notório aumento na produção, acompanhado por parcerias estabelecidas com instituições e produtoras

estrangeiras. Profissionais nacionais destacam-se em grandes estúdios e colaboram na produção de obras internacionais de elevada qualidade.

Porém, persiste a ausência de uma escola de cinema de animação devidamente consolidada, ainda que apesar de algumas ofertas formativas em politécnicos e universidades. Esta lacuna não tem, no entanto, prejudicado a criatividade dos artistas portugueses nem a qualidade das suas produções.

De forma antagónica, o público permanece reduzido, e o reconhecimento interno do Cinema de Animação Português, seja ele autoral ou não, é notavelmente limitado. Alguns profissionais descrevem a área como extremamente competitiva, o que torna desafiador o ingresso nesse mercado, levando alguns a encontrarem no meio académico um refúgio.

A reconhecida carência na construção de uma indústria estável tem sido destacada ao longo das décadas por diversos profissionais do setor. Projetos rentáveis parecem concentrar-se na animação destinada ao público infantil, enquanto outras produções enfrentam dificuldades para alcançar rentabilidade, já que até mesmo as estações televisivas tendem a não investir em outros tipos de animação. Esse cenário é especialmente desconcertante, considerando o sucesso das produções nacionais no mercado internacional.

Referências

Bénard da Costa, J. (2007). *Cinema Português: anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cohen, K. F. (1997). *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland and Company.

Fernandes, L. A., & Gomes, J. M. M. (2003). Relatórios de pesquisa nas Ciências Sociais: características e modalidades de investigação. *ConTexto - Contabilidade Em Texto*, *3*(4).

Galrito, F. (2010). História da Animação Portuguesa. A Alma Portuguesa. *Catálogo MONSTRA 2010*, 10, 6-8.

Gil, A. C. (1991). *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas.

Gil, C. (2019). *A dimensão sociopolítica da obra de Abi Feijó*. Retrospetiva do cinema de animação em Portugal versão corrigida e melhorada após defesa pública. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Koche, J. C. (1997). *Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e prática da pesquisa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

McLelland, M. (2005). A short history of 'hentai'. *Sexualities, Genders and Rights in Asia*: *1st International Conference of Asian Queer Studies*. Camberra, ACT: Australian National University.

Pereira, L. I. C. (2011). *Representações da identidade nacional no cinema de animação português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Europa-América.

Ribeiro, L. F. (2018). *A Jornada do boom da animação brasileira através das vozes dos profissionais integrados ao Campo da Animação e indústria de animação brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.

Solomon, C. (1987). Animation: Notes on a Definition. In C. Solomon (Ed.). *The Art of the Animated Image: An Anthology*, (pp. 9-12). Los Angeles: The American Film Institute.

Utako, K. (2011). Norman Mclaren's Animated Film Rythmetic as Temporal Art. *Aesthetics*, 15, 116–124.

Wells, B. (2011). Frame of reference: toward a definition of animation. *Animation Practice, Process & Production*, *1*(1), 11–32.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019281295

ASPECTOS DEFINIDORES DEL CINE *AMATEUR* EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA. LO DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN EN LA FILMOGRAFÍA DE ANTONIO ROS

Aspectos definidores do cinema amador na década de setenta. Documentário e ficção na filmografia de Antonio Ros

Defining aspects of amateur cinema in the seventies. Documentary and fiction in Antonio Ros's filmography

Isabel Durante Asensio[1]
Universidad de Murcia (UM, España)

1 Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i «Literatura y antropoceno: imaginarios ecosociales y conciencia ambiental en la literatura hispánica del siglo xxi» (ANTROPO-LIT-PID2023-147092OB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades en la convocatoria de Proyectos de Generación de Conocimiento 2023.

Resumen: El cine *amateur* atraviesa la historia cinematográfica española, aunque las características intrínsecas de este tipo de proyectos han provocado que muchos realizadores, o «cineístas», como a ellos les gustaba denominarse, hayan caído en el olvido salvo en escuetas aproximaciones teóricas de carácter local. En cualquier caso, nadie pone en duda el indiscutible valor de sus testimonios sobre la creación y sobre la sociedad de su tiempo. Esa significación se extiende tanto a los documentales como a las películas de argumento. El caso de la Región de Murcia es prolífico a este respecto, aunque algunos de estos directores siguen en la latencia como el cartagenero Antonio Ros, activo, fundamentalmente, en la década de los setenta del siglo pasado.

Palabras clave: cine amateur; Murcia; Cartagena; Antonio Ros; cineísmo.

Resumo: O cinema amador percorre a história cinematográfica espanhola, embora as características intrínsecas deste tipo de projetos tenham feito com que muitos cineastas, ou "cineastas", como gostavam de se definir, caíssem no esquecimento, exceto em breves abordagens teóricas de certa natureza. local. Em todo o caso, ninguém questiona o valor indiscutível dos seus testemunhos sobre a criação e a sociedade do seu tempo. Esse significado se estende tanto a documentários quanto a longas-metragens. O caso da Região de Múrcia é prolífico neste sentido, embora alguns destes dirigentes permaneçam em latência, como Antonio Ros de Cartagena, activo, fundamentalmente, na década de setenta do século passado.

Palavras-chave: cinema amador; Múrcia; Cartagena; Antonio Ros; cinemaismo.

Abstract: *Amateur* cinema runs through Spanish cinematographic history, although the intrinsic characteristics of this type of projects have caused many filmmakers, or "filmmakers", as they liked to define themselves, to have fallen into oblivion except in brief theoretical approaches of a nature. local. In any case, no one questions the indisputable value of his testimonies about creation and the society of his time. This significance extends to both documentaries and feature films. The case of the Region of Murcia is prolific in this regard, although some of these directors remain in latency, such as Antonio Ros from Cartagena, active, fundamentally, in the seventies of the last century.

Keywords: amateur cinema; Murcia; Cartagena; Antonio Ros; cinemaism.

1. Introducción

Aunque la historiografía está, en las últimas décadas, completando el relato del devenir cinematográfico, son todavía muchos los autores y profesionales que persisten entre las sombras, más aún en el caso del cine *amateur* que por sus propias condiciones: el alejamiento del circuito comercial, la mala conservación del material y, en la mayor parte de los casos, su carácter experimental, ensancha esa omisión dentro de la historia del cine. No obstante, España ha sido un país proclive a este tipo de producciones con corrientes y movimientos muy destacables a lo largo de todo el siglo XX en diversos focos de la geografía nacional. Así las cosas, desde los comienzos de la centuria ya encontramos experiencias en este sentido.

En el caso de la Región de Murcia podemos señalar la década de los veinte como el germen del cine *amateur*, convirtiéndose en uno de los movimientos de referencia de la cinematografía murciana. Sin duda, esta corriente coincidió en el tiempo con la llegada a las diferentes localidades de las primeras cámaras tomavistas. La documentación señala que fue Mariano Bo Abellán, fontanero de profesión, quien adquirió la primera cámara *Pathe Baby* de 9,5 mm en Murcia, entre 1924 y 1925, revelando una clara vocación por registrar documentalmente los acontecimientos más significativos de su ciudad, así como escenas familiares (Cánovas y Cerón, 1990, p. 23). Este formato solo contaba con 10 metros de cinta en la bobina por lo que la duración de las piezas era muy ajustada y determinaba la clase de material que se producía.

En el contexto nacional, desde los años treinta, alcanzó una notable consideración, sobre todo gracias a la labor del Centro Excursionista de Cataluña, con miles de afiliados, pero también en otras más pequeñas y entusiastas experiencias. Cataluña, por tanto, fue un centro de referencia para estos trabajos, irradiando esa naturaleza *amateur* a otros lugares (Cerón, 2001, p. 80). Si bien es cierto que la guerra civil cercenó algunas carreras, después del conflicto bélico se retomó esta actividad ampliamente (Soler, 2006, p. 119). Como es lógico, a partir de la instauración del gobierno franquista estás trayectorias sufrieron las correspondientes restricciones impuestas, fundamentalmente, por los intereses ideológicos del nuevo régimen. Aunque será en la década de los cincuenta cuando podemos situar la edad dorada de este tipo de producciones en España, coincidiendo con el desarrollo de un destacado movimiento asociacionista

que multiplicó estas iniciativas por todo el territorio nacional. Esa estrecha vinculación entre las asociaciones y el cine *amateur* queda patente en las palabras de Joaquín Romaguera:

> En España, secciones de cine *amateur* más o menos con personalidad propia o autonomía las encontramos en entidades juveniles, recreativas, religiosas, artísticas, deportivas o culturales, en particular surgiendo de otras en principio sólo dedicadas al arte de la fotografía, tan consubstancial y presente éste cuando se practican otras actividades, como el excursionismo. También se han dado en el ámbito cine-clubístico y, más tarde, en el de la enseñanza audiovisual (Romaguera, 1996, p. 340).

Estas películas, auspiciadas siempre por el control político, también se difundieron en el extranjero, a través de certámenes tan arraigados como el Concurso Internacional del Mejor Film *Amateurs*, celebrado en 1931 en Bélgica, del que surgió U.N.I.C.A. (Unión Internacional de Cine *Amateur*), una sólida estructura que fue seña de identidad de la revuelta *amateur*. Pocos años después, en 1934, se produjo el primer gran éxito del cine español en la escena internacional. El Festival de Venecia incluyó en su programación al cine *amateur* que concurrió en igualdad de condiciones que el cine profesional, aunque limitando su participación al género documental. El mayor galardón, la medalla al Mejor Film extranjero, recayó en *Festa Maior*, de Eusebio Ferré, y otros realizadores españoles se hicieron con diversas menciones (Torrella, 1965, p. 58). Esta circunstancia es una clara muestra de la dimensión que alcanzó este tipo de cine en nuestro país en aquel momento.

Así las cosas, en la Región de Murcia, a mediados del siglo XX, se constituyeron tres asociaciones relacionadas con la imagen, la fotografía y el cine: la Asociación de la Fotografía y el Cine *Amateur* de Murcia (AFCA, 1954-1968), la Asociación Fotográfica Murciana de Educación y Descanso (1965) y, un poco después, la Asociación Fotográfica de Cartagena (AFOCAR, 1968) (Durante, 2003, pp. 33-34). Ellas fueron las encargadas de mantener sólido el espíritu de la imagen en movimiento en este territorio, realizando ciclos, editando revistas, participando en encuentros y, por supuesto, produciendo cine. Todas siguen una tipología nacional cuya actitud la convierten en motor evolutivo de la cultura (Vázquez, 2015, p. 281). No solo programaron cine, sino que lo difundieron a través

de sus películas y de sus escritos. Un aspecto común es que muchas de estas asociaciones editaban sus propias publicaciones que servían como altavoz a sus propias obras, pero también acercaban al público al cine internacional, menos conocido, y a las teorías que frecuentaban. En Murcia, esa labor recayó en la revista *Encuadre*, dirigida por Antonio Crespo, que entre 1956 y 1958, sirvió como vehículo de los intereses de los cineístas. Esta revista se puso en marcha después del éxito que la película *Una aventura vulgar* (Antonio Crespo, 1953) obtuvo: «Esta película concurrió al Concurso Nacional de Cine *Amateur* de Barcelona donde obtuvo cinco premios» (Cerón, 2001, p. 81).

Esta es la tradición y el contexto del que se nutre el cartagenero Antonio Ros Ros, un cineísta que no ha tenido, hasta la fecha, un amplio estudio. Incluso, dentro de algunas investigaciones locales ha sido desplazado fuera del grupo de nombres que han cimentado la historia de esa experiencia cinematográfica. Por tanto, no son muchas las fuentes que hemos podido consultar al respecto, ya que su presencia en estudios es muy limitada o inexistente. La presente investigación, a este respecto, tiene como objetivo fundamental arrojar luz sobre los proyectos audiovisuales que Antonio Ros realizó a finales de la década de los sesenta y en los primeros años setenta, a partir de los materiales donados por su familia a la Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia. Se ha realizado, a este hilo, una sistematización de las películas con una división básica que nos ha ayudado a afrontar el estudio desde una perspectiva formal y de contenido: documentales y ficción. Así pues, uno de los intereses primordiales ha sido llevar a cabo un análisis representacional y conceptual de los títulos, que nos permita comprender la repercusión y alcance de su trabajo.

En otro orden de cosas, y de manera subsidiaria, el texto pretende responder a cuestiones claves para entender el cine *amateur*; el sentido y la significación de las aportaciones de los directores *amateurs* en el contexto local, los modelos de trabajo colaborativo o las influencias de otros cineastas. En este sentido, se busca establecer una correspondencia con el cine profesional, construyendo una lectura de referencias de carácter visual con las manifestaciones fílmicas de su tiempo.

2. Metodología

Para poder responder a las cuestiones planteadas, esta investigación ha abordado la filmografía del cartagenero Antonio Ros Ros recuperando los materiales que han llegado hasta nosotros. Para ello, ha sido esencial el visionado de estas obras, una fuente determinante para poder configurar un semblante completo y riguroso sobre el cineísta. Una vez realizado ese visionado, se han analizado cada una de las obras que conforman su producción creativa, tanto desde una perspectiva formal como desde el punto de vista del contenido.

Hemos recurrido a una metodología basada en la utilización de un marco teórico próximo a los estudios visuales actuales, relacionándolos con la práctica cinematográfica *amateur*. En estas referencias se ha construido la base para estudiar los materiales cinematográficos desde una perspectiva multidisciplinar donde no solo el cine ha sido el factor de análisis, sino también otros aspectos como la política o la sociedad, pues así lo precisaba el objeto de estudio.

Como la búsqueda de materiales bibliográficos dio pocos resultados, tuvimos que ahondar en las fuentes audiovisuales, así como en referencias hemerográficas, lo que ha permitido confeccionar un repertorio más completo. Por ello, se ha adoptado una perspectiva metodológica acorde a las bases teóricas de la cultura visual de la contemporaneidad, tomando en consideración no sólo los rasgos estéticos, sino también los procesos culturales y sociales que enmarcan su visualidad.

3. Antonio Ros Ros y el cine *amateur* en Cartagena

Antonio Ros Ros (1939) nace en Cartagena y, como la mayoría de sus compañeros cineístas, es autodidacta, aunque su profesión fue la de industrial. Se dedicó al cine de manera aficionada desde finales de los años sesenta y avanzó hasta mediados de los setenta, aglutinando una filmografía de más de cuarenta títulos entre documentales y películas de ficción. Esta época fue propicia para este sector del cine en nuestro país que vieron como con la generalización de los equipos, a los que cada vez más gente tenía acceso, crecía abundantemente la cantidad de producciones, coincidiendo con todos los cambios políticos que empezaban a afrontarse. Esa situación social, y el

hecho de no estar sometidos a la feroz industria, hizo fluir cierta libertad en sus trabajos, sobre todo para tratar determinados temas relacionados con asuntos morales como la sexualidad que hasta ese momento habían estado censurados de una manera drástica. Esta circunstancia animó, del mismo modo, a la experimentación en la narración, en la parte estética, en el montaje y en los diversos aspectos que atravesaban las diversas fases del proceso creativo de una película.

Fue tal su empeño por generar un caldo de cultivo óptimo para las experiencias fílmicas en la ciudad portuaria que llegó a impartir cursos tratando distintos aspectos vinculados a la práctica fílmica, concretamente al montaje y al sonido. Estas enseñanzas sobre cuestiones técnicas fueron todo un estímulo y ayudaron, notablemente, al impulso del movimiento, pues formó a un gran número de miembros y entusiastas del medio.

En Cartagena, como se ha señalado, el movimiento *amateur* se concreta en torno a la Asociación Fotográfica (AFOCAR). Dentro del seno de esta institución se crea, ya entrada la década de los setenta, la sección cinematográfica, bajo la denominación de Grupo Griffith de Cine *Amateur*. No obstante, la agrupación ya había realizado con anterioridad actividades relacionadas con el cine, como el Certamen Nacional de Cine *Amateur*, inaugurado el mismo año de su creación, 1968, que se prolongó en diversas ediciones. Incluso realizaron en esa misma fecha un cortometraje de 20 minutos, *Cartagena romana*, sobre los hallazgos arqueológicos encontrados en la localidad.

Griffith acogió personalidades de índole muy diversa, de campos variado, pero unidos por la pasión al cine. Entre los nombres más destacados se encuentran los de Rafael Plazas, Juan Peñalver o el propio Antonio Ros Ros, objeto del estudio, que se convirtió en el primer presidente del grupo, manteniendo este cargo hasta 1974. Estos, junto a otros realizadores, dirigieron en torno a 150 películas, vinculándose con otras agrupaciones similares del territorio nacional como el grupo «Jean Vigo» de Madrid. Sus propuestas se vertebraban en tres líneas; películas de argumento, documentales y animación.

En el caso de Ros, su filmografía se circunscribe a dos apartados; uno, dedicado a los documentales, que solía grabar en Super 8, y otro, relacionado

con la ficción, que solía rodar en 16 mm. Este cambio en el formato puede sugerir un tratamiento distinto a las películas de argumento, entendiendo que eran obras más nobles y requerían una mayor inversión y cuidado, dado que el 16 mm conllevaba una mayor capacidad presupuestaria, ya que los costes de producción eran más elevados. Incluso en una publicación como *Otro cine*, en el apartado de títulos a concurso, comentaban esta circunstancia. Concretamente, decían: «los resultados no pueden medirse por el formato sino por las ideas, lo cierto es que, a igualdad de valores técnicos y estéticos, este formato invalida cualquier otro 'paso'».

3.1. Películas documentales

Imagen 1. Fotograma de *Cartagena al mar*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

Los primeros años de su carrera estuvieron caracterizados por la realización de documentales, grabados en su totalidad en Super 8. Estas imágenes que han llegado hasta nosotros, en algún caso sin sonido, se corresponden con el registro de acontecimientos, y de vistas que recorren la

ciudad y, sobre todo, el mar. Estas prácticas eran habituales por los cineístas, tienen un importante sentido etnológico, aunque son menos interesantes en su enunciación: «Supone la continuación de la tradición de cine familiar de la década de los veinte, de excursiones y viajes» (Cerón, 1991, p. 66). Títulos como *Adiós, Teatro Circo* (1968), *Cartagena al mar* (1968), *Levante Super* (1969), *Nuestro mundo* (1969), *Escombreras: Fuego* (1970), *En Montreux* (1971), *Estos locos* (1971), *U.N.I.C.A. 71* (1971), *Un día de un año* (1972), *Pinceladas del Caribe* (1974), *¡Olé, guapas!* (1974) o *Visita del Príncipe Juan Carlos a Cartagena* (1974), el único rodado en 16 mm, son los títulos localizados hasta la fecha, aunque según la poca documentación que hay al respecto habría más piezas. Se han encontrado, sin embargo, materiales que la historiografía no había tratado todavía, como *Ídolo*, un documental sobre el piloto Ángel Nieto, de 4 minutos y 1 segundo de duración, que no hemos podido datar con exactitud, pero que correspondería a los primeros años de la década de los setenta.

Imagen 2. Fotograma de *Ópera prima*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

En este apartado, destaca su título *35x8*, premiado con el segundo Accésit en el VII Certamen *Amateur* de 1974, tal y como podemos ver en el palmarés que publicó la revista *Otro Cine* con motivo de la celebración de la muestra (Sabaté, 1974, p. 30). Llama la atención que algunos investigadores señalen la fecha de 1969 como la de su producción. De ser así, no habría podio participado, por razones obvias, en la edición del 74, motivo por el que proponemos esta nueva basada en la documentación encontrada.

3.2. Películas de ficción

Más interesantes son sus aportaciones al ámbito de la ficción, pues estas fórmulas atraviesan las constantes y las inquietudes que configuran el estilo de sus películas. Así, en 197, realiza *Ópera prima*, rodada en formato 16 mm, con una duración de 6 minutos y 28 segundos e interpretada por Isabel Weder, a la que acompañaba la voz en *off* de Luis Fernández, encarnando a un personaje casi fantasmagórico que apelaba directamente, y de manera continua, a la protagonista. La historia tiene un marcado cariz sexual, muy en consonancia con una sociedad que durante los últimos años del franquismo estaba despertando en cuestiones sobre ese asunto. Se trata de una historia sobre las cavilaciones de una mujer ante la insistencia de un hombre a través de su voz resonando en la cabeza de la mujer, por mantener relaciones íntimas. Pese a esto, y a que la protagonista aparece en la playa con un bikini, el pensamiento anclado a la sociedad de ese momento todavía tiene una notable presencia.

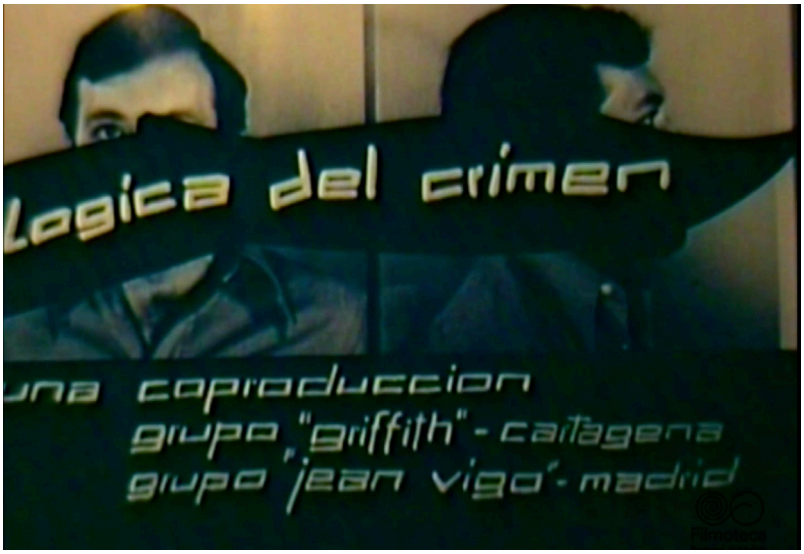
Más tarde, rodaría para Ortos Films *Tempto* (1972), también en 16 mm, con una duración de 7 minutos y 40 segundos, protagonizada por Carmelo Gar y Malu Ruiperez. Esta película, siguiendo ese interés vinculado con la sexualidad, nos muestra a un sacerdote que pasea por la naturaleza mientras lee la biblia. En su caminar es sorprendido por la aparición de una mujer que se le acerca, lo aparta del libro e intenta tentarlo sexualmente, aunque él, en primera instancia, huye. Esa visión se vuelve a producir hasta que accede a acompañarla y casi se abandona al deseo, pero en ese momento, comienzan a mostrarse imágenes de un crucificado. Entonces el protagonista comprende que no puede caer en la tentación y abandona esa idea tan mundana, precipitándose en su huida hallando un final trágico. Sobre ese plano del cura muerto en el suelo se puede escuchar un pasaje del Eclesiastés 7:26: «Y hallé, que más amarga que la muerte es aquella mujer cuyo corazón es lazo y redes, y cuyas manos son cadenas. Quien agrada a Dios escapa de ella, pero el pecador quedará preso en sus lazos».

Imagen 3. Fotograma de *Tempto*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

Imagen 4. Fotograma de *Lógica del crimen*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

En cuanto a los aspectos formales, llama la atención el uso generalizado durante todo el metraje de tonos azules, de manera monocroma, casi como si de una cianotipia se tratara. Según nuestra reflexión, el autor pretende esbozar la idea de mostrar el negativo, ya que el contenido de la película desarrolla esa idea maniquea del bien y el mal, del positivo y el negativo. Por tanto, los protagonistas estarían en esa órbita de lo inapropiado, siendo, de este modo, un juicio sobre la moralidad.

Imagen 5. Fotograma de *El tío del saco*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

Ese mismo año, 1972, rodó, al lado de Pedro A. Magaña, que además protagoniza la película junto a José G. Vaso, *Lógica del crimen*, un thriller que parafrasea el libro de Patricia Highsmith y que fue coproducido por el Grupo Griffith y el Grupo Jean Vigo de Madrid. La película tiene una duración de 7 minutos y 23 segundos. Es una película de argumento con una destacada fotografía, notables y voluntariosos movimientos de cámara, persecuciones, giro final y, en definitiva, intención cercana al cine que años antes había propuesto la *Nouevelle Vague* y que por motivos políticos no se había difundido de forma simultánea a su realización en nuestro país.

Fue proyectada en la primera sesión del III Encuentro de Cine *Amateur* para Filmes realizados en equipo, lo que explicaría la poco frecuente colaboración en la realización de dos directores pertenecientes a grupos y ciudades distintas. Aunque pueda parecer que los medios con los que contaban eran escasos, dentro del contexto *amateur* el uso del 16 mm era considerado opulento. En la cita, el público le dio el primer puesto de la sesión donde se pasaron seis películas y logró el tercer lugar en las votaciones generales del encuentro (Mor, 1973, p. 23).

Gracias a estos resultados, continuó embarcado en tareas fílmicas como *El tío del saco* (1974), también codirigida, en esta ocasión con Fernando Ortuño, otro de los fundadores del Grupo Griffith. Fue rodada, como el resto de su producción en ficción, en 16 mm, y cuenta con una duración de 10 minutos y 9 segundos. Estaba protagonizada por Celedonio Masutier, Juan Pablo Gutiérrez y Maribel Mercader y fue uno de sus títulos más maduros con el que cerró su carrera. La trama alude al oscuro mito popular y desde la primera secuencia, en la que vemos a un hombre caminando junto a un perro, responde, de manera deliberada, a la representación literal del personaje. Conforme avanza la narración al personaje, que va pidiendo comida por las casas, se revela más misterioso y hostil. Todo ello se alterna con imágenes de niños jugando, apuntando a la tradición popular sobre la existencia un hombre desalmado que se lleva a los niños. Pero esta historia da un giro final cuando uno de los niños, al que la madre amenaza con esa figura, acaba con el anciano. Es abundante la utilización de primeros y primerísimos planos, algo muy común en su cine, cuyo objetivo es desestabilizar al espectador y generar desasosiego en él. Esa sensación es reforzada por la banda sonora, protagonista de la cinta, ya que los diálogos son muy escasos y se reducen a unos cuantos reproches de la madre al hijo. A ello se suma el uso de recursos como el zoom, que, sin duda, era un reflejo de la televisión del momento adaptado a la gran pantalla.

4. Consideraciones finales

Es evidente que el cine *amateur* ocupa buena parte de la historia del cine español, por lo que dar luz a una figura como la de Antonio Ros, aunque *a priori* pueda parecer una labor minúscula, nos ayuda a conocer

una sociedad y las manifestaciones culturales de esta. Está claro que este cine fue el resultado del trabajo de un obstinado grupo de individuos que supo suplir las carencias económicas y las inexistentes capacidades técnicas e industriales en ciertos territorios con entusiastas esfuerzos personales.

No podemos obviar tampoco la proximidad de este tipo de películas con carácter documental con el cine familiar o doméstico, aunque, como hemos visto, se puede enumerar ciertos rasgos que lo apartan de esa vertiente doméstica, fundamentalmente relacionados con la planificación, los cuidados técnicos y la intención del autor.

El cine de Antonio Ros se caracteriza por el uso frecuente de primeros planos, la utilización dramática del color y la introducción de la música incesante como elemento capaz de suplir los escollos y dificultades del sonido. Estas cuestionen definen un cine que encierra un profundo amor por la disciplina, un absoluto respeto por los profesionales, un tratamiento artesanal y una clara intención de posicionar la representación cinematográfica con una manifestación inherente a la sociedad contemporánea.

También hemos podido establecer, en su apartado de ficción, una serie de temas que se repite a lo largo de su filmografía, generando un auténtico ámbito de intereses donde estarían asuntos como el sexo, la muerte, la violencia o la criminalidad. En el contexto del documental hemos insistido a la estandarización de sus propuestas. Otra cuestión a destacar es que, aunque este tipo de obras se caracterizaban por el bajo presupuesto con el contaban, Antonio Ros utilizó el formato 16 mm en numerosas ocasiones, sobre todo, en el ámbito de la ficción, lo que lo sitúa, de algún modo, en una posición diferente a la de la mayoría de sus compañeros.

Aunque pudiera parecer que los nuevos tiempos han virado hacia otros espacios, el cine *amateur* continúa siendo una herramienta utilizada, de manera amplia, en la actualidad, y son muchos los que siguen explorando con pasión las posibilidades de la imagen en movimiento, teniendo en cuenta, eso sí, las especificaciones del mundo contemporáneo: «Una consideración importante es cómo los historiadores y archiveros deberían evaluar la transformación de las películas *amateur* en "contenido generado por el usuario" cuando se trata de evaluarlas como fuente histórica y como registro privado» (Rascaroli, Young y Monahan, 2014, p. 245)[2].

2 Traducción propia.

Podemos concluir, de este modo, que desde los estudios locales se pueden establecer parámetros que favorezcan la comprensión de temas universales.

Referencias

Cánovas Belchí, J. T. y Cerón Gómez, J. F. (1990). *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia.

Cerón Gómez, J. F. (2001). Cine y viaje: las películas amateurs murcianas de los años 50. *Cuadernos de Turismo*, 8, 77-86.

Cerón Gómez, J. F. (1990). Los inicios del cine *amateur* en Murcia. *Imafronte*, n.º 6-7, 61-72.

Durante Asensio, I. (2003). La revista *Encuadre* y la Asociación de Amigos de la Fotografía y el Cine *Amateur* de Murcia. In J. F. Cerón Gómez (Ed.). *Encuadre*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Mor Hortelano, D. (1973). Comentario de las películas proyectadas en el III Encuentro de Cine Amateur para Filmes realizados en equipo. *Otro cine*, 119, 23.

Rascaroli, L., Young, G. y Manahan, B. (2014). *Amateur filmaking. The home movie, the archive, the web*. Nueva York: Bloomsbury.

Romaguera, J. (1996). Esbozo de una historia del cine *amateur* español. In P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez (Coords.). *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.

Sabaté, E. (1974). Difusión Cineísta Amateur. *Otro Cine*, 127, p. 30.

Soler, E. (2011). El cine *amateur* y la emigración: la mirada no oficial. *Quaderns*, 6, 115-122.

Torrella, J. (1965). *Crónica y análisis del cine* amateur *español*. Madrid: Ediciones Rialp.

Vázquez Casillas, J. F. (2015). La Agrupación Fotográfica Murciana de Educación y Descanso: la promoción de la fotografía. In M. Griñán Montealegre y N. García Pérez (Coords.). *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia: Mestizo-NAVE KA.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019297310

ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL CINE DEL NUEVO REALISMO SOCIAL ESPAÑOL (1999-2005)

Arquétipos femininos no cinema do novo realismo social espanhol (1999-2005)

Female archetypes in the cinema of the new Spanish social realism (1999-2005)

Julia Alarcón Luna[1]
Universidad de Murcia (UM, España)

Resumen: El cambio que se opera en el cine español en el cambio del siglo XX al XXI en torno a la representación de la mujer es sustancial, ya

1 Contratada predoctoral en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia con la Ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU) por el ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades [Código de referencia: FPU23/02806]

que algunos realizadores tomaron conciencia de la necesidad de renovar los estereotipos en esa sociedad. Así, visibilizaron temas como la inmigración, la prostitución, la violencia o el cuerpo como sujeto. En esta órbita estarían nombres como: Zambrano (*Solas*, 1999), León de Aranoa (*Princesas*, 2005) o Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, y *Te doy mis ojos*, 2003). El análisis de estas propuestas nos aproxima a las claves del modelo de representación y a la transformación que se produce. No se trata de un retrato generacional sino de la radiografía de una época.

Palabras clave: Cine español; feminismo; marginalidad; realismo; posmodernidad.

Resumo: A mudança ocorrida no cinema espanhol na passagem do século XX para o século XXI no que diz respeito à representação das mulheres é substancial, uma vez que alguns cineastas tomaram consciência da necessidade de renovar os estereótipos naquela sociedade. Assim, tornaram visíveis temas como a imigração, a prostituição, a violência ou o corpo como sujeito. Nesta órbita estariam nomes como: Zambrano (*Solas*, 1999), León de Aranoa (*Princesas*, 2005) ou Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, e *Te doy mis ojos*, 2003). A análise destas propostas aproxima-nos das chaves do modelo de representação e da transformação que ocorre. Este não é um retrato geracional, mas sim um raio X de uma época.

Palavras-chave: cinema espanhol; feminismo; marginalidade; realismo; pós-modernidade.

Abstract: The change that occurred in Spanish cinema at the turn from the 20th to the 21st century regarding the representation of women is substantial, since some filmmakers became aware of the need to renew stereotypes in that society. Thus, they made visible topics such as immigration, prostitution, violence or the body as a subject. In this orbit would be names like: Zambrano (*Solas*, 1999), León de Aranoa (*Princesas*, 2005) or Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, and *Te doy mis ojos*, 2003). The analysis of these proposals brings us closer to the keys of the representation model and the transformation that occurs. This is not a generational portrait but rather an x-ray of an era.

Keywords: Spanish cinema; feminism; marginality; realism; postmodernity.

1. Introducción

El objeto de estudio se plantea a través de los diferentes aspectos relacionados con el análisis del papel de la mujer en distintas producciones cinematográficas que, sin embargo, comparten espacios marginales y rasgos identitarios de una sociedad concreta, la de España en el cambio del siglo XX al siglo XXI. Es necesario poner de manifiesto las cuestiones relativas a la violencia que son una constante en las películas y que, además, se da en diferentes planos: sexual, social y económico. A su vez, el determinismo biológico se presenta como materia protagonista, condicionando el devenir de las protagonistas dentro de la sociedad, tanto de la familia, como en el ámbito profesional o en la política. La marginalidad y la pobreza se suman como potenciadoras de la desigualdad sufrida, pese a que se trata de una explotación por razón de sexo, viene explícito desde su nacimiento por su condición de mujer. Para ello, es primordial la recopilación de aquellos parámetros que han configurado tradicionalmente la imagen femenina, por lo que la significación de la maternidad y el papel de la mujer como cuidadora de la familia y de la pareja, a nivel físico y mental, son importantes cuestiones que deben ser tenidas en cuenta para comprender que tradicionalmente se ha posicionado en un segundo plano.

En torno a esta idea central se encuentran otros aspectos relevantes como la prostitución o las adicciones, entendiendo que la mujer se presenta en la mayoría de las producciones como un instrumento al servicio del poder patriarcal, haciéndose más evidente cuando se produce en otros marcos como la inmigración. Cuando se examina el tema de la explotación sexual y la prostitución, se desprenden diversas perspectivas de análisis. Por un lado, la prostitución se presenta como una opción para las mujeres en situaciones de marginalidad, mientras que, por otro lado, se cuestiona la postura moral de la sociedad.

A este respecto, el objetivo principal de la propuesta es rescatar y analizar, mediante una selección de producciones propias del cine del Nuevo Realismo Social español, los patrones de representación fílmica relativos a la imagen de las mujeres. En primer lugar, a través de aquellos que se construyeron en base a convencionalismos y, posteriormente, los que trasgreden los límites de lo convencional. Estos últimos se tratan, principalmente, en el ámbito de

lo marginal. Esa exclusión también se debe a que la sociedad ha escondido y sumido en la latencia algunas de las historias que más se repiten. Es por ello que revisar la posición en la que se encuentra la mujer en el suburbio, en los márgenes de la sociedad, es necesario para demostrar y comparar la opresión por cuestiones de sexo, intensificadas en el extrarradio.

A su vez, se revela imprescindible mostrar la evolución que se da, con el paso del tiempo y desde las diferentes perspectivas que suponen la mirada de los distintos realizadores, en la construcción de los personajes femeninos.

En paralelo a este objetivo, es necesario tener en cuenta los mecanismos formales que definen la narración y subrayar aquellas cuestiones que se sitúan en un segundo plano tras la imagen cinematográfica y la construcción de la identidad femenina, lo que permitirá crear un retrato acorde a la sociedad de la época, así como un semblante de los diferentes modelos de mujeres generados en los nuevos discursos cinematográficos. Se propone, así, una radiografía de la renovación del cine español de los noventa y la ruptura con el cine anterior: «la desvinculación de las ataduras sociologistas y costumbristas con las que se manifestaban, por regla general, las ficciones de vocación realista» (Heredero, 1997, p. 67).

Finalmente, es relevante acotar los estereotipos que se han configurado para resultar de la imagen de la mujer un medio de consumo, quién la propone, desde dónde y de qué manera, lo que proporcionará una respuesta sobre el grado de identificación que se produce entre la imagen y el espectador. En este orden de cosas, examinaremos temáticas concretas como la prostitución, las adiciones o la violencia, constantes dentro de este tipo de cine.

2. Metodología

El estudio se establece a partir de dos líneas de análisis: por un lado, los estudios sobre el realismo social en el cine español, y por otro, la construcción de la representación femenina en ese movimiento fílmico. Son numerosas las investigaciones que a lo largo de la historia han tratado el realismo en el cine, zanjando las diferentes cuestiones que definen el concepto, tratándose de un asunto complejo que puede ser abordado desde diferentes prismas.

Pese a la proximidad de la etapa estudiada, centrándonos específicamente en el período, son varios los realizadores que han sucumbido a estos planteamientos, puesto que se trata de una serie de producciones de gran alcance a nivel internacional y sus autores mostraron un inusitado interés en construir un recorrido por los espacios más ocultos de la sociedad de ese momento, bajo la etiqueta de realismo social.

En este sentido, la aproximación al tema se vehicula desde distintos puntos de vista: uno general en el que han sido primordiales las fuentes sobre los arquetipos femeninos y las claves del cine de índole realista. Otro, centrado en las características del cine de la etapa, el cambio de siglo y, finalmente, otro sobre los realizadores y las producciones seleccionadas para la investigación.

3. Las mujeres en el cine del Nuevo Realismo Social español

El estudio se acota desde 1999 a 2005, encajándose en este espacio de tiempo las cuatro producciones seleccionadas y correspondiéndose con un momento de cambio en diferentes estadios, destacando la efervescencia económica derivada en una crisis relacionada con la burbuja inmobiliaria. Sin embargo, las inquietudes de los realizadores no estaban encaminadas hacia la expresión de la bonanza, si no que en sus producciones se deduce la llegada de un momento de inestabilidad, lo que será el hundimiento de la sociedad a partir de 2008.

La década de los noventa en el contexto cinematográfico nacional supuso una serie de transformaciones que, por un lado, tuvieron que ver con el apoyo por parte del gobierno a la dirección novel, pero que, por otro, experimentó momentos de crisis, como el periodo del Decreto Semprún, con una bajada notable en la producción y en la taquilla. Sin embargo, se habla de una etapa con producciones muy señaladas donde coexisten «nuevas fórmulas, intereses y referencias» (Madrid, 2021, p. 202).

En esta etapa se vive una incorporación más evidente de la mujer en la dirección y su participación en proyectos consolidados, donde destacan nombres como Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Rosa Vergés o Icíar Bollaín, entre otras (Rodríguez Merchán y Fernández Hoya, 2008, p. 24).

Se trata de un momento fructífero para la mujer en el mundo cinematográfico, en tanto que desde los años setenta, en el ámbito feminista norteamericano, se venía poniendo en tela de juicio la representación, así cómo la construcción de la identidad femenina, siendo el cine un instrumento de consolidación de estos roles. Se comenzó con el cine clásico, con una evidente cosificación de la figura femenina, que se hacía en aras de la satisfacción heteropatriarcal. Pues tal y como explica Castejón Leorza, «la mujer en el cine ha sido únicamente un cuerpo en el que se ha proyectado la sexualidad masculina; un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche» (2004, p. 306).

3.1. Temáticas que conforman el universo femenino dentro del cine del Nuevo Realismo Social español

Sin duda, en este tipo de producciones encontramos unas inquietudes comunes, unas constantes que van a ir desarrollándose a lo largo de los metrajes. Esa reiteración pone al descubierto no solo las preocupaciones de los realizadores, sino también las de una sociedad en transformación.

3.1.1. Violencia. El tratamiento de la violencia es determinante en las producciones de esta corriente, situándose, en todos los casos, en contra de la mujer, aspecto asumido con naturalidad por los agentes sociales. Es así cómo se deduce una relación entre el uso de la violencia en las cintas de la época y la posible insensibilización del espectador, dada la cotidianidad de las imágenes de violencia.

3.1.2. Inmigración. La inclusión de la inmigración en los discursos fílmicos es "un mero reflejo de los obvios cambios sociales que está atravesando un país que ha dejado de ser generador de emigrantes para pasar a ser receptor de inmigrantes» (Santaolalla, 2005, p. 20). La interculturalidad forma parte de las relaciones establecidas entre los personajes de los filmes, creándose un modelo representativo de este aspecto que, en el caso de *Princesas* y *Flores de otro mundo*, es determinante. Sin embargo, no deja de ser un tema tratado desde la exclusión, ya que «el emigrante es considerado a menudo como un delincuente, relacionado con la droga, la criminalidad y la prostitución", reflejo de los prejuicios formados en la sociedad que, en el caso de la mujer, supondrá una desventaja más evidente (Gordillo, 2006, p. 213).

3.1.3. Prostitución. La prostitución se ofrece, dentro del medio cinematográfico, como una forma de supervivencia para la mujer en el ámbito de los suburbios y la pobreza. Esta cuestión fue tratada desde los inicios de la historia del cine, como es el caso de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). Sin embargo, no siempre se empleaba el discurso fílmico como un vehículo de denuncia de la evidente explotación, sino que, en ocasiones, se mostraba como una manera de subsistencia.

3.1.4. Cuerpo. La cosificación del cuerpo femenino es irrefutable, pues a lo largo de la historia se ha empleado como una prolongación de la pasividad de la imagen femenina, siendo este el único valor reconocible en las mujeres. Se debe, principalmente a que «el cuerpo es nuestro referente más inmediato y cotidiano, el lugar donde se fundamenta o se realiza la identidad del sujeto» (Sánchez-Palencia, 2011, p. 278). Sin embargo, como apunta Ballesteros, los cuerpos son «demonizados o trivializados, convertidos simultáneamente en sujetos y objetos de consumo» (2001, p. 22). Lo mismo sucede en el medio fílmico ocurre de este modo, ya que «el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositaria de principios de visión y de división sexuantes» (Bourdieu, 2000, p. 22).

3.1.5. Autoafirmación. El elemento que se revela novedoso en estas producciones es la necesidad de confirmar la capacidad de decisión propia que tienen las protagonistas, que hasta entonces era prácticamente nula. Se trata de una especie de optimismo tras una larga trayectoria de actuaciones heredadas donde la sumisión de la mujer es su principal rasgo, lo que se pretende cambiar en las generaciones próximas. Esta cuestión se aborda a través de la figura de la madre en el caso de *Solas*, incluso con la suegra en *Flores de otro mundo*, aunque las primeras intenciones parezcan otras. No obstante, la sororidad en forma de apoyo y amistad es necesaria para alcanzar el cambio, como es el caso de *Princesas*.

4. Análisis de los títulos seleccionados

La selección de los filmes, para su posterior análisis, responde a la pertenencia de estos a una misma esfera cinematográfica, las formas propias de la década de los noventa, extendiéndose, en este caso, hasta la primera década del siglo XX. Los parámetros comunes que se extraen de los títulos

propuestos tienen que ver con una intencionalidad similar por parte de los realizadores, más que la agrupación de estos atendiendo a cuestiones generacionales, evidenciándose una reverberación de los discursos sociales del momento en las películas analizadas. Tal y como dispone Quintana, se sustrae «un cierto deseo de retorno a lo real y una cierta idea de compromiso frente a algunos de los problemas del mundo en que vivían» (2005, p. 16).

Los puntos comunes en los títulos seleccionados son evidentes, ya que el cuestionamiento de la sociedad, el componente marginal o el deseo de evolución en las protagonistas está presente en todos ellos. Es por ello que este discurso se aúna bajo el mismo paraguas de consolidación de un nuevo modelo de representación, así como un objetivo común claro, que es la liberación de la mujer. En el caso del cine, este punto de vista posmoderno provoca que se mire más allá de lo que tradicionalmente se había establecido, pues «a nivel estético, los llamados filmes posmodernos de los años ochenta y noventa trascienden las fronteras tradicionales de los géneros fílmicos» (Burkhard y Tüschmann 2007, p. 15).

Así, los títulos seleccionados son: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) y *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005).

4.1. Solas *(Benito Zambrano, 1999)*

El filme que propone Zambrano, en una Andalucía alternativa a la imagen consolidada hasta el momento en la gran pantalla, subvierte el rol femenino dentro de un espacio marginal, a la vez que establece diferentes formas de actuación por parte de este, a través de dos figuras cercanas con caminos de vida separados. Este es el caso de una hija y su madre, interpretado por Ana Fernández y María Galiana, suponiendo un retrato de abnegación, sumisión y una constante imposibilidad de emancipación respecto a la figura masculina.

La marginalidad, en este caso, juega un importante papel, no solo como cuestión definitoria de una situación constantemente repetida, que es la penuria económica sufrida por las mujeres como potenciadora de su exclusión y maltrato, sino que también actúa como una relevante cuestión estética que nos sitúa en un escenario oscuro y desolador capaz de transmitir todo aquello que el diálogo no alcanza.

Solas, ópera prima del realizador sevillano, será el arranque en cuanto a temática y discurso fílmico se refiere en la obra de Zambrano. Tal y como disponen Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, se trató de una «fórmula narrativa de éxito», ya que «muchos argumentos cinematográficos posteriores situados en Andalucía se han ambientado también en el contexto de las clases bajas» y «los personajes femeninos de estas películas, dibujados con un corte dramático, luchan sin ayuda por encontrar su sitio en un entorno precario lleno de dificultades» (2008, p. 125).

La propuesta rompe con los estereotipos que acostumbraba el cine patriarcal ya que, en este caso, se percibe una independencia de las protagonistas, así como un carácter más fuerte y con mayor experiencia, desligándose así de los preceptos hegemónicos asumidos por la colectividad fílmica (Puebla Martínez, 2013, p. 137).

Las diferentes subtramas, que en el caso de la madre con su incansable carácter cuidador pasa a tener más relevancia conforme avanza el filme, se incorporan al discurso fílmico como situaciones extraídas de cualquier historia personal que pudiera ocurrir en este momento, siendo finalmente la comprensión y el entendimiento, la sororidad, lo que une el camino de las protagonistas.

4.2. Flores de otro mundo *(Icíar Bollaín, 1999)*

Icíar Bollaín plantea en esta producción preocupaciones relacionadas con la sociedad de su tiempo, pero alejándose en este caso de los cánones establecidos por la mirada patriarcal, característica que también se extrae del resto de títulos. Descarta, por ejemplo, el uso del desnudo femenino, interesándose por otros aspectos que van más allá de esa mirada hipersexualizada y llegando al interior del personaje por otros medios.

El componente intercultural construye la trama de la película, siendo el origen de todos los conflictos que ocurren a lo largo del largometraje. De hecho, una correcta lectura de este nos habla del concepto de etnocentrismo, el choque de culturas que se produce en una historia ambientada en una caravana de mujeres.

«¿Qué pasa cuando una mujer del Caribe, con una cultura abierta, una cultura de puertas afuera, mucho más solidaria a veces de lo que pueda haber

aquí, se encuentra de repente en el campo castellano, en un pueblo de cien habitantes?» (Camí-Vela, 2001, pp. 46-76). *Flores de otro mundo* habla de ese rechazo intrínseco a lo desconocido, suponiendo esto una triple desventaja para las mujeres que lo sufren; mujeres, extranjeras y pobres.

La acogida que tuvo el filme supuso encasillarla dentro de un cine de mujeres por no tratarse de un realizador y siendo «la mirada femenina» lo reseñable de la producción y no la propuesta de un tema que, por desgracia, se repite constantemente (Camí-Vela, 2001, p. 48).

4.3. Te doy mis ojos *(Icíar Bollaín, 2003)*

La realizadora, junto a Alicia Luna, dibuja un retrato de violencia machista explícita, en un momento donde la sociedad española comienza a cuestionarse el maltrato hacia las mujeres dentro de las relaciones heterosexuales de pareja, hasta ahora completamente silenciado. En este caso, no solo se habla del maltrato físico y mental ejercido por el hombre, sino que la repulsión que siente el espectador por el marido (Luis Tosar) y la compasión por la protagonista (Laia Marull), no son suficientes para frenar la terrible situación vivida por millones de mujeres, resultando una trama donde no se trascienden los límites de la realidad.

Bollaín saca a la luz la violencia de género, da las razones de su extensión en el tiempo y nos hace revivir cualquier situación parecida, apelando al encubrimiento que la sociedad hace de la violencia ejercida por el hombre.

La violencia psicológica está presente, aunque *a priori* pueda tratarse de una cuestión difícil de transmitir durante el discurso fílmico. Así, se muestran claramente delimitadas las fases que componen el maltrato ejercido y en todas ellas subyace ese componente psicológico que es el que permite que la protagonista mantenga la esperanza, por lo que «pierde su propia visión de la vida y de sí misma, renuncia a su libertad». Sin embargo, «cuando pierde la esperanza y ve que la relación no tiene futuro, necesita emanciparse, recuperar su autonomía, volver a "verse"» (Bugarín González y Bugarín Diz, 2014, p. 159).

4.4. Princesas *(Fernando León de Aranoa, 2005)*

El cine del realismo social en España posiciona a León de Aranoa como uno de los realizadores más férreos, siendo reconocible por mantenerse al margen de lo tradicionalmente establecido, algo que, como vemos, se repite en el resto de las películas tratadas. Elvira Calatayud habla de ese componente comúnmente extraído del cine de Aranoa, ya que «se caracteriza por colocar la cámara fuera del campo de la mirada hegemónica», además de que «sus personajes no están viviendo la euforia de los tiempos de bonanza» (2013, pp. 63-64).

Así es como plantea una historia de prostitución, donde la amistad entre dos de ellas, una española (Candela Peña), y otra dominicana (Micaela Narváez), se convierte en un duro retrato de violencia, adicciones y maltrato, pero donde es posible reconocer un espíritu de ilusiones y deseos por parte de ambas. Aranoa defiende que «el plano de los sueños, de los deseos, es realmente el corazón de la película, más que el *background*, más que el paisaje de detrás, que es un paisaje de edificios del barrio duro» (Berthier, 2014, p. 165). Y es que el extrarradio es una característica clave en los títulos seleccionados, sobre todo cuando supone una forma de acentuar otras cuestiones como es la prostitución.

No obstante, el concepto más relevante en cuanto al análisis de la situación de las mujeres es el de la marginalidad dentro de la marginalidad. Incluso en un contexto de miseria, se dan ciertos rasgos de privilegio y desventaja, existiendo una clara cuestión desfavorecedora, la emigración. De este modo, el filme muestra cómo las prostitutas españolas rechazan y presionan a las extranjeras, estableciéndose un estatus superior en torno a las primeras.

5. Consideraciones finales

La corriente del Nuevo Realismo Social español que se produjo en la década de los noventa tuvo una gran significación en la historia del cine español reciente, produciéndose un punto de inflexión en cuanto al modo en que se representaba la imagen de las mujeres y creando, de este modo, un distanciamiento de los modelos hegemónicos que hasta la fecha se habían fraguado. La mujer, relegada a un segundo plano y desplazada de

los discursos centrales, respondía a una cosificación continuada por parte del medio fílmico, cuestión que se confirma a lo largo de la investigación.

Sin embargo, la incorporación de otros puntos de vista, a partir de diferentes realizadores, como los seleccionados en este estudio, demuestra la existencia de un cambio de la imagen femenina durante el periodo analizado, de 1999 a 2005, dándose una activación del rol femenino en el medio fílmico.

Asimismo, existe un componente presente en la evolución de los distintos personajes que atraviesan estas propuestas, lo marginal. En ese espacio, a su vez, se desarrollan diferentes cuestiones como la violencia, tanto sexual, como social y económica, la inmigración, la pobreza, la falta de cultura, las adicciones o la prostitución. Debido a la relevancia de estos, se han categorizado y relacionado con los títulos seleccionados, a la vez que se les ha conferido la importancia que hasta entonces la sociedad no le había dado.

Ha sido crucial, además, la combinación de las dos vías de estudio, tanto esas nuevas propuestas que se dieron dentro de la corriente realista, así como la creación de una imagen renovada en torno a la representación femenina, despojándola de los aspectos históricamente arraigados, lo que ha permitido clarificar el objetivo principal del trabajo.

La comparativa entre los usos anteriormente utilizados y los que aparecen como una forma alternativa de representar la imagen de las mujeres, desplazando el carácter fetichista de las producciones, ha ilustrado el cambio que se percibe con la aparición de la corriente en la que se agrupan los títulos seleccionados.

No obstante, este cambio de paradigma precisa de nuevas aportaciones que reafirmen la necesidad de una completa transformación de las mujeres en el cine, pese a que a las investigaciones sobre las relaciones entre imagen-mujer-cine sean numerosas y exista una marcada línea de estudio feminista ya trazada.

También, existe una correlación entre los rasgos que hacen de las producciones analizadas películas de índole realista-social, y los propios de la época en que se enmarcan, resultando así un estudio del semblante de las estructuras relacionales, pese a que, según algunos autores, la imagen cinematográfica pueda estar desvirtuada y alejada de la realidad.

Considerando, de este modo, que el cine es una herramienta capaz de crear y no un reflejo de lo que sucede en el mundo, teniendo un importante efecto en quien lo consume.

La categorización de las producciones escogidas ha sido necesaria para entender aquellos aspectos que se repiten, como es la necesidad de narrar desde el presente, la importancia del tratamiento de los conflictos familiares, el cambio de estética respecto a los modelos anteriores, la intensidad de la narración o los recursos cinematográficos propios de otras geografías.

Además, en la personalidad de los realizadores, expresada a través de la peculiaridad de sus diferentes miradas, es posible extraer puntos comunes que conforman discursos homogéneos encajados en una misma corriente fílmica.

Aunque los títulos seleccionados presentaban características diversas, ha sido posible llegar a conclusiones similares, pues las situaciones que sufren las protagonistas tienen que ver con una misma problemática relacionada con la violencia ejercida sobre la mujer, pero entendiendo que estas lo afrontan desde un nuevo rol, expresado a través de mecanismos formales directamente relacionados con la narración.

Se trata, por tanto, de la coincidencia de una serie de intereses conjuntos en los realizadores del momento y no de un retrato generacional. Se parte de esa premisa ya que el uso que hacen de este tipo de cine tiene que ver con la denuncia y el compromiso que estos tenían con los conflictos sociales contemporáneos, dejando a un lado las historias pequeñas que no tenían cabida en una sociedad globalizada como en la que se enmarcan.

Finalmente, ha sido posible cumplir con los objetivos marcados, sobre todo en el hallazgo y análisis de los nuevos discursos cinematográficos que habían tenido como resultado la construcción de una nueva imagen femenina alejada de la cosificación. No obstante, es labor de la historiografía continuar el camino con nuevas lecturas que den solución a los conflictos y las desigualdades sociales actuales.

Referencias

Ballesteros, I. (2001). Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia. In *Cine (Ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, (pp. 233-270). Madrid: Editorial Fundamentos.

Berthier, N. (2014). Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película Barrio. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n.º 7, 161-171.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bugarín González, R., y Bugarín Diz, C. (2014). El maltrato de género en '*Te doy mis ojos*' (2003). *Revista de Medicina y Cine*, *10*(4), 157-163.

Calatayud, E. (2013). Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso Fernando León de Aranoa. *Revista Faro*, n.º 18, 61-76.

Camí-Vela, M. (2001). *Mujeres detrás de las cámaras. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio.

Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Revista Berceo*, n.º 147, 303-327.

Gordillo, I. (2006). El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo. *Comunicación*, n.º 4, 207-222.

Heredero, C. F. (1997). *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.

Madrid, D. (2021). Cineastas españoles del cambio de siglo en la órbita de la ciencia ficción. *Fotocinema*, n.º 23, 201-226.

Puebla Martínez, B. (2013). Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en Solas, Habana Blues y La voz dormida. *Fotocinema*, n.º 7, 137-167.

Quintana, A. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la Filmoteca*, n.º 49, 10-31.

Rodríguez Merchán, E., & Fernández-Hoya, G. (2008). La definitiva renovación generacional (1990-2005). In P. Feenstra y H. Hermans (Dirs.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Rodopi.

Ruiz Muñoz, M. J., & Sánchez Alarcón, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Sánchez-Palencia Carazo, C. (2011). De cuerpo presente: prótesis, pliegues y la nueva carne. In *Representaciones de la posmodernidad* (pp. 277-302). Santander: Arcibel.

Santaolalla, I. (2005). *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019311334

DIFERENÇAS ENTRE REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NEGRAS E MULHERES BRANCAS EM FILMES COLONIAIS ESPANHÓIS[110]

Diferencias entre representaciones de mujeres negras y mujeres blancas en películas coloniales españolas

Differences between representations of black women and white women in Spanish colonial films

Mariana Queen Nwabasili
Universidade de São Paulo (USP, Brasil)

110 Este artigo corresponde à versão textual da comunicação "Entre Europa, África y América Latina: representaciones de mujeres negras y blancas en el cine colonial español", apresentada no VII Congresso Internacional de Historia, Arte e Literatura no Cinema em Espanhol e em Português, evento científico realizado pela Faculdade de Geografia e Historia da Universidade de Salamanca, na Espanha, entre 22 e 24 de novembro de 2023. Além disso, é uma versão revisada e ampliada de "Entre Europa, África e América Latina: representações de mulheres negras e brancas em filmes coloniais espanhóis", artigo publicado originalmente no volume 11, n.º 2 (2022), da *Revista Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*.

Resumo: Neste artigo, são analisados filmes coloniais espanhóis de documentário e ficção realizados entre as entre as décadas de 1940 e 1990 nos quais ficam perceptíveis as seguintes conclusões de pesquisa: 1) as dinâmicas sociais, raciais, de gênero e de trabalho nas colônias mediaram culturalmente as formas de representação racial e de gênero em filmes coloniais espanhóis de ficção e documentário; 2) diferentes filmes coloniais espanhóis exploraram a aparência nua ou seminua das mulheres negras africanas colonizadas frente a um tratamento diferenciado direcionado aos corpos das mulheres brancas colonizadoras europeias.

Palavras-chave: filmes coloniais espanhóis; colonialismo espanhol; Hermic Films; mulher negra; raça; gênero.

Resumen: En este artículo, se analizan películas coloniales españolas de cine documental y de ficción realizadas entre las décadas de 1940 y 1990 en las cuales son perceptibles las siguientes conclusiones: 1) las dinámicas sociales, raciales, de género y de trabajo en las colonias mediaran culturalmente las formas de representación racial y de género en las películas coloniales españolas de ficción y de carácter documental; 2) diferentes películas coloniales españolas explotaron la apariencia desnuda o semidesnuda de las mujeres negras africanas colonizadas frente a un tratamiento distinto orientado a los cuerpos de las mujeres blancas colonizadoras europeas.

Palabras clave: películas coloniales españolas; colonialismo español; Hermic Films; mujer negra; raza; género.

Abstract: In this article, Spanish colonial documentary and fiction films made between the 1940s and 1990s are analyzed, in which the following research conclusions are noticeable: 1) social, racial, gender and work dynamics in the colonies mediated culturally the forms of racial and gender representation in Spanish colonial fiction and documentary films; 2) different Spanish colonial films explored the naked or semi-nude appearance of colonized black African women in the face of differentiated treatment directed at the bodies of white European colonizing women.

Keywords: spanish colonial films; Spanish colonialism; Hermic Films; black woman; race; gender.

1. Introdução

Entre 2020 e 2022, como estudante do Máster em Curadoria Cinematográfica da Elías Querejeta Zine Eskola, escola de cinema vinculada à Universidade do País Basco e ao Centro Internacional Tabakalera de Cultura Contemporânea, realizamos uma pesquisa que resultou no trabalho "Construções do olhar: representações de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais de ficção e não-ficção sobre a Guiné Equatorial".

Com base no estudo do colonialismo espanhol em África no século XX e na mobilização de conceitos como *colonialidade do ver* e *cinema colonial*, a pesquisa analisou a presença e representações de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais espanhóis de ficção e não-ficção realizados na (ou sobre) a antiga Guiné Espanhola, atual Guiné Equatorial, entre as décadas de 1940 e 1990.

Ao todo, foram analisados 40 curtas-metragens documentais de propaganda colonial realizados pela produtora espanhola Hermic Films nas décadas de 1940 e 1950, incluindo 31 curtas-metragens documentais de propaganda colonial que compõem a "Serie de Guinea Española"[111] da Hermic Films. Também foram analisados sete filmes coloniais de ficção que

111 Fernández-Fígares (2003) divide em sete grupos os 31 documentários da Hermic Films feitos a partir das filmagens realizadas entre 1944 e 1946. Os agrupamentos consideram temáticas e abordagens em comum entre os filmes, a saber: 1) riqueza florestal, que se destaca em nove títulos (*Los gigantes del bosque*, *Maderas de Guinea*, *Los olivares del Ecuador*, *En el trópico huele a azahar*, *El cacao en Guinea*, *Los espejos del bosque*, *Las palmeiras y el agua*, *Yuca* e *El desierto verde*); 2) etnologia dos habitantes, evidenciada em cinco títulos (*Costumbres pamues*, *Artesanía pamue*, *Balele*, *En las chozas de nipa* e *Fernando Poo*); 3) fauna e fenômenos naturais, aspectos destacados em três títulos (*Los habitantes de la floresta*, *Tornado* e *En las playas de Ureka*); 4) saúde em área tropical, tema ao qual estão associados quatro títulos (*Los enfermos de Mikomeseng*, *Fiebre amarilla* – vencedora do Prêmio Nacional de Cinematografia –, *Médicos coloniales*, e *Tse tse* – também vencedora do Prêmio Nacional de Cinematografia); 5) trabalho dos missionários e educação colonial, principais assuntos de três títulos (*La gran cosecha* – segundo lugar no Prêmio Nacional de Curtas-metragens em 1946, *Misiones de Guinea* e *Una cruz en la floresta*); 6) desenvolvimento tecnológico colonial, tema priorizado em sete títulos (*Ingenieros del trópico*, *Bajo la lámpara del bosque*, *Al andar se hace camino*, *De la nipa al cemento*, *La técnica y la floresta*, *El cayuco y la motonave* e *El mapa de Guinea*); e 7) exaltação do poder militar espanhol em África, tema que tem associado a si apenas um título (*Al pie de las banderas*).

estrearam nos circuitos comerciais da Espanha entre as décadas de 1940 e 1990; filmes que são mencionados nos estudos de Alberto Elena (2010) e Maria Fernández-Fígares (2003): *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946); *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947); *Bella, la salvaje* (Raúl Medina e Roberto Rey, 1953); *A dos grados del Equador* (Ángel Vilches, 1953), *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963); *Cristo Negro* (Ramón Torrado, 1963) e *Lejos de África* (Cecília Bartolomé, 1996).

Neste artigo, analisaremos filmes coloniais espanhóis de documentário e ficção nos quais ficam perceptíveis parte de nossas conclusões de pesquisa, como a percepção de que as dinâmicas sociais, raciais, de gênero e de trabalho nas colônias *mediaram* culturalmente as formas de representação racial e de gênero em filmes coloniais espanhóis de ficção e documentário. As obras a serem abordadas são os documentários curtas-metragens coloniais *Balele* (1948) e *En las chozas de nipa* (1946), e os filmes de ficção *Lejos de África* e *Bella, la salvaje*.

A análise dessas obras também deixa evidentes o seguinte ponto de conclusão: diferentes filmes coloniais espanhóis exploraram a aparência nua ou seminua das mulheres negras africanas colonizadas frente a um tratamento diferenciado direcionado aos corpos das mulheres brancas colonizadoras europeias.

Uma vez que o conceito de "colonialidade do ver" é fundamental para as análises feitas neste artigo, vale explica-lo desde já. Barriendos (2019) o define como dinâmica de construção de matrizes de regimes visuais racializantes produzidas após a "invenção" do "Novo Mundo"; matrizes que construíram e constroem formas históricas de enxergar/ver e representar os "Outros" dos europeus encontrados em territórios por eles colonizados desde o século XVI. Tal dinâmica, segundo o autor, engloba também a construção daquilo de imagens-arquivo: "múltiplas representações sedimentadas umas sobre as outras, a partir das quais se conformam certa integridade hermenêutica e unidade icônica"; "signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares" (Barriendos, 2019, pp. 42-43).

2. Cinema colonial espanhol

Alberto Elena define os filmes coloniais ou o cinema colonial especificamente espanhol como "produções ambientadas total ou parcialmente em algum destes territórios [de "ultramar", conforme classifica o autor, dominados pela Espanha]" (Elena *apud* Borau, 1998, p. 242). A definição é melhor elaborada pelo pesquisador quando considera o cinema colonial espanhol feito após a I Guerra Mundial (1914-1918) e após a instauração da Ditadura Militar Franquista (1939-1975). Nessa época, segundo Elena, os filmes coloniais tinham como objetivo disseminar a imagem de irmandade espanhola com a África, a chamada "hispanialidad", difundida durante o colonialismo franquista como "ajuda altruísta e generosa que Espanha sempre havia prestado aos povos que incorporava à civilização cristã" (Chilida, 2013, p. 42).

A colonização espanhola da atual Guiné Equatorial se deu de 1900 até a independência do país em 1968[112]. Sendo uma das expressões discursivas de difusão do colonialismo espanhol, os documentários de propaganda colonial filmados na então Guiné Espanhola foram realizados pela produtora Hermic Films nas décadas de 1940 e 1950, a partir de solicitação de José Díaz de Villegas, então diretor geral de Marrocos e Colônias e também diretor do IDEA (Instituto de Estudos Africanos).

A produtora foi criada em 1940/41 pelo fotojornalista espanhol Manuel Hernández Sanjuán e seu sócio italiano Lamberto Micangeli, ficando, posteriormente, sob encargo exclusivo de Sanjuán. Em novembro de 1944, o espanhol foi de navio para uma expedição cinematográfica na então Guiné Espanhola, junto a uma equipe formada pelo cinematografista Segismundo

112 O início da presença dos espanhóis em África remonta ao século XVIII. Entretanto, o colonialismo espanhol é oficializado na região em 1900, por meio do Tratado de Paris, que estabelece limites territoriais espanhóis nas regiões do Saara e do Golfo da Guiné. À época, a Espanha tinha interesse em construir um novo império, após ter perdido para os Estados Unidos, em 1889, o domínio dos territórios de Cuba,
Porto Rico e Filipinas (Martino, 2014). Com a ascensão de Franco em 1939 e o estabelecimento da Ditadura Militar (1939-1975), a igreja passa a ser peça central na organização do regime político, juntando-se ao que era entendido como uma tradição católica colonial especializada em "ajudar" e converter africanos negros (Abad, 1997, p. 19).

Pérez de Pedro, vulgo Segís, pelo montador Luís Torreblanca, e pelo roteirista e narrador Santos Nuñez. A equipe chega à colônia em dezembro de 1944, após 21 dias de viagem, e permanece no país durante dois anos, do final de 1944 a 1946, filmando, em 16mm, as imagens de 31 documentários de curta-metragem sobre os feitos positivos do colonialismo espanhol no território.

Durante as três décadas de seu funcionamento, a Hermic Films realizou cerca de 600 documentários, entre curtas e médias-metragens. Os 31 filmes que compõem a "Serie de Guinea Española" nunca chegaram a ser todos exibidos oficialmente na metrópole ou na colônia. Houve apenas uma apresentação pública de nove desses documentários em sessão realizada no Palacio de la Música de Madrid, em 22 de maio de 1946. O evento contou com uma "enorme plateia convidada" (Ortín e Pereiró, 2006) e foi parte de um ato propagandista do regime franquista.

Vale dizer que o próprio fato de alguns dos documentários da "Serie de Guinea Española", como *Balele*, *Fiebre amarilla* e *Tse tse*, terem sido premiados durante o regime franquista mostra que os filmes da Hermic Films devem ter sido vistos por uma variedade maior de espanhóis ao menos. Afinal, como nos conta Elena (2010), a "Hermic Films é a produtora de curtas-metragens que obteve maior número de premiações nos concursos anuais da União Nacional de Entretenimento" (Elena, 2010, p. 90).

Cenas dos documentários da Hermic Films foram utilizadas em reportagens do Noticiário Cinematográfico Espanhol, vulgo "NO-DO (acrônimo de 'Noticiario y Documentales' e Imágenes"[113]) (Bellas, 2021) e também na montagem de outros documentários na década de 1950 (Ortín e Pereiró, 2010).

Vale destacar também um intercâmbio ou um reaproveitamento de cenas em diferentes curtas da "Serie de la Guinea Española", levando a uma

113 Segundo Elena, entre os anos de 1943 e 1956, o governo ditatorial espanhol produziu "mais de 4 500 metros de material sobre o norte de África (...) distribuído ao longo de 112 reportagens diferentes" (Elena, 2010, p. 92) para o chamado Noticiário Cinematográfico Espanhol. As reportagens do "NO-DO e Imágenes" "incidiram logicamente nas abordagens bem conhecidas do cinema colonial" (Elena, 2010, p. 92).

repetição de imagens entre os seguintes títulos: *Misiones de Guinea* (1948) e *La siembra milagrosa* (1956); *Misiones de Guinea* (1948) e *La técnica y la floresta* (1945); *Costumbres pamues* (1945) e *El cayuco y la motonave* (1946); *Los espejos del bosque* (1945) e *En las chozas de nipa*.

Apesar das exibições restritas ou inexistentes, por meio do visionamento para nossa pesquisa, percebemos que cenas dos documentários feitos pela Hermic Films foram utilizadas diretamente em filmes ficcionais que chegaram ao circuito comercial espanhol, como *Misión Blanca*, *Obsesión* e *A dos grados del Equador*. Constatamos que *Misión Blanca* e *Obsesión*, por exemplo, utilizam imagens da floresta e de tempestades tropicais presentes no curta-metragem colonial *Tornado*.

A nosso ver, essa utilização de imagens se dá nas ficções quando nelas há a intenção e necessidade de ambientar o local onde se passa a trama (Guiné Espanhola), valendo-se de imagens de florestas tropicais ou manifestações culturais de música e dança dos africanos como cenas e práticas facilmente assimiláveis e reconhecíveis com relação ao que são consideradas, na perspectiva dos colonizadores e exploradores europeus, "outras" e exóticas culturas colonizadas e seus territórios. São reproduzidas cenas que mostram imagens de copas de árvores, do trabalho de extração de madeiras e dos nativos subindo em palmeiras, como aquelas presentes nos curtas-metragens *Maderas de Guinea*; *Los olivares del Ecuador*, *Los espejos del bosque*; *Las palmeras y el agua*; *El desierto verde* e *Al pie de las banderas*.

A constatação da utilização direta de cenas dos filmes da Hermic Films em filmes coloniais de ficção permitiu confirmarmos uma de nossas hipóteses de pesquisa: a de que não só as dinâmicas sociais, mas também os próprios documentários de propaganda colonial mediaram representações das colônias e dos colonizados em diferentes filmes ficcionais.

As análises a seguir têm a intenção de perceber e traçar o caminho de como isso se deu, considerando o contexto colonial quanto às relações raciais, de gênero e de trabalho e perspectivas feministas de cinema sobre o desejo de representação cinematográfica de corpos de mulheres com racialidades diferentes.

Aqui, também vale destacar que nossa principal referência para pensar o conceito de mediação é Jesus Martín-Barbero. O autor classifica seu conceito específico de mediações culturais como "articulações entre práticas de comunicação" (Martín-Barbero, 1997, p. 17) relacionadas a movimentos e interações sociais. Em entrevista, Martín-Barbero explica um pouco melhor o conceito e sua criação:

> O que eu comecei a chamar de mediação eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio (...) Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana (...) tentar medir a importância dos meios em si mesmos, sem levar em conta toda essa bagagem de mundo, da vida, da gente, é estar falsificando a vida para que caiba no modelo dos estudos dos meios (...) os meios influenciam, mas conforme o que as pessoas esperam deles, conforme o que elas pedem aos meios (Martín-Barbero, 2000, pp. 154-155).

A partir disso, entendemos a mediação cultural como característica dos produtos midiáticos criados por nós, seres simbólicos, que faz com que na estrutura e no conteúdo desses produtos nossas marcas e dinâmicas sociais e culturais apareçam. Mais do que isso, nossas marcas e dinâmicas sociais e culturais estruturam esses produtos midiáticos e são elementos que tornam esses produtos reconhecíveis, inteligíveis por nós mesmos.

3. Sexismo, sexualidade, trabalho e racismo na colônia

Para analisar as formas de representação de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais espanhóis de ficção e não-ficção, é preciso, antes, retornar à observação da composição e das dinâmicas sociais nas colônias.

Uma vez que a atividade de exploração territorial colonial ibérica foi regida por uma performatividade masculina ocidental patriarcal, que concebeu as viagens de exploração e colonização como prova de força, edificação e capacidade de domínio (Solís, 2000), a exploração territorial colonialista e a colonialidade do ver em meio a ela ganharam um caráter sexista. Sob essa perspectiva, e nos lembrando das reflexões de Anne McClintock sobre uma

considerada "feminização" do território colonial "conquistado/invadido" pela masculinidade europeia (Lugones, 2008; Rodríguez, 2013), Solís (2000) associa a exploração dos territórios coloniais a uma metáfora sexual. Afinal, partindo do ponto de vista dos colonizadores e viajantes cinegrafistas, no processo colonial há quem "desbrava" e quem é "desbravado"; quem "penetra" e quem é "penetrado"; quem "desvela" e quem é "desvelado"; quem olha e quem é olhado; quem filma e quem é filmado durante as incursões em "territórios virgens". Ainda segundo Solís (2000), a nudez dos corpos nativos foi percebida pelos exploradores coloniais como principal característica de um suposto primitivismo tropical, que encontrou no corpo da mulher nativa um lugar privilegiado da relação nativo-natureza.

Diferentemente do que aconteceu nos séculos XVI, XVII, XVIII, no colonialismo dos séculos XIX e XX essa nudez da mulher nativa se torna um fator de estranhamento, curiosidade e atenção[114] passível de ser, agora, captado por câmeras cinematográficas. Na figura do cinema etnográfico ou de exploradores e viajantes, "o colonialismo óptico (…) é concebido a partir do desejo de penetrar e revelar a essência do primitivismo para transformá-lo em espetáculo" (Solís, 2000, p. 6); um espetáculo simultaneamente de horror e atração para as audiências europeias acostumadas com a performatividade "recatada-coberta" das mulheres brancas.

> El erotismo de las imágenes se funda en la enfatización de los contactos orales así como en la desnudez. Pero, más que la desnudez, es el espectáculo de cubrir y descubrir el cuerpo, el deseo del espectador occidental de comprobar cómo son desnudas, lo que tematiza el cuerpo de la mujer. Una actividad que si estuviera protagonizada por mujeres blancas sería inmediatamente tachada de pornográfica (...) El discurso etnográfico presenta el cuerpo de la nativa como un objeto visual fascinante (Solís, 2000, pp. 5-6).

114 Sobre a nudez dos e das indígenas percebida pelos europeus durante o colonialismo do século XVI, Barriendos escreve: "Em seu estudo sobre os índios brasileiros no pensamento de Montaigne, Carlo Ginzburg deu muitas pistas a esse respeito, que nos permitem entender como a modernidade atualizou uma tradição renascentista com a qual se correspondem, por um lado, uma forma de ver despida de qualquer artifício – explicitamente objetiva e não afetada – e, por outro lado, as formulações idílicas e retóricas de um homem natural, rústico e simples que prescinde do artifício da roupa (Ginzburg, 2006). O despir-se epistemológico do olhar "protoetnográfico" colonial encontraria sua correspondência retórica na idealização do nu e do silvestre 'bom florestagem' do Novo Mundo" (Barriendos, 2019, p. 49).

Nos documentários etnográficos dos anos 1930 e 1940 (Solís, 2000), por exemplo, a nudez explícita da "mulher-nativa-não-humana" é construída nas imagens em contraste com a humanidade da mulher branca europeia, vista como detentora de uma sensualidade não primitiva a ser preservada, e como objeto a ser contrastado e protegido do homem nativo, inferiorizado e infantilizado devido à sua racialização e ao mesmo tempo visto como selvagem, inclusive sexualmente.

Além disso, especificamente no caso do colonialismo espanhol na Guiné Equatorial, apesar do teor dos discursos de "hispanialidad", as relações raciais amistosas na colônia e na metrópole se apresentaram como uma falácia. É sabido, por exemplo, que o Estado espanhol franquista financiou projetos científicos e testes para confirmar a "limitada capacidade intelectual do negro" e a "inferioridade da capacidade intelectual do guineano" (Abad, 1997, p. 14), reiterando a crença em uma infantilização eterna dos negros africanos como supostamente incapazes de ter e usufruir, inclusive, de direitos jurídicos.

O regime franquista também defendeu e instaurou políticas eugenistas no território contrárias às relações interraciais e consequentemente à miscigenação e à mestiçagem. "O denominado 'Artículo Quinto', que permitiu a expulsão para a metrópole de colonos 'indesejáveis', foi sistematicamente aplicado a todos aqueles que tentaram coabitar com mulheres africanas" (Abad, 1997, p. 25). Já homens negros nativos que se relacionavam com as poucas mulheres brancas europeias presentes na colônia chegavam a ser linchados.

Na prática, o "Artículo Quinto" se aplicava mais às mulheres colonas. Nesse sentido, uma vez que as brancas europeias eram construídas em oposição à supostamente natural promiscuidade dos nativos e das nativas durante o colonialismo, a aplicação da lei cumpria duas funções: "por um lado, indiretamente, a sexualidade dos negros foi reprimida; por outro lado, os colonos se protegeram do mito sexual do homem negro [hiperssexualizado; agressivo; perigoso sexualmente] diante da possibilidade de perder suas mulheres" (Rodríguez, 2013, p. 63).

Todo esse cenário remonta ao que aconteceu em diferentes partes da América durante e depois do colonialismo português e espanhol a partir

do século XVI[115]: o baixo número de mulheres europeias na colônia, a percepção de que essas, sim, serviam para o matrimônio e a proibição da oficialização de relações interraciais criaram um ambiente em que se tornou mais comum a manutenção de relações estritamente promíscuas e sexuais com as mulheres indígenas e escravizadas negras.

O cineasta Hernández Sanjuán chegou a explicitar que, frente à específica falta de mulheres europeias nas colonias africanas, a partir da década de 1940, "promoveu-se a primeira imigração controlada de mulheres [brancas europeias] que casaram por procuração ou que chegaram à Guiné com os maridos". Isso significou uma mudança importante na vida urbana e também um novo impulso para o comércio e serviços" (Ortín e Pereiró, 2006, n.p).

Sobre tal realidade na então Guiné Espanhola, Abad (1997) escreve que muitas mulheres negras colonizadas foram percebidas e tratadas como concubinas ou prostitutas pelos colonos espanhóis.

> Los blancos estabelecidos en Guinea consideraban el 'miningueo' (relaciones con prostitutas o semiprostitutas africanas) como uma de sus distracciones favoritas (...) Guinea llegó a considerarse el pais de 'Las 3 C': 'coño, coña y coñac' y la promiscuidad era tal que las enfermedades venéreas proliferaban entre los colonos (...) Los blancos mantenían contactos sexuales con muchas africanas (...) Así pues, aunque el mestizaje existía, no hubo matrimonios mixtos, y la mayor parte de los hijos mestizos no se legitimaba. Además, basándose em uma ética cristiano-burguesa se consideraba a las mujeres negras como 'excesivamente fáciles', y por lo

115 Escrevi a respeito em minha dissertação de mestrado, defendida em 2015: "Discordando e complexificando a ideia de democracia racial decorrente da miscigenação brasileira que os estudos de Gilberto Freyre colocam como natural e positiva, Darcy Ribeiro (2006) problematiza as formas de relações sexuais dos senhores brancos com as escravizadas negras no Brasil Colonial. Tais relações se iniciaram devido à escassez de mulheres brancas/europeias em solos tropicais (Freyre, 2006). Para Ribeiro, as origens das relações sexuais interraciais no Brasil, considerando a relação entre homens brancos e mulheres negras e indígenas, mostram que o 'português de ontem e o brasileiro de classe dominante de hoje' diferenciam as suas relações sexuais de duas formas: uma considerando 'as relações dentro de seu círculo social' e outra considerando as relações 'para com gente das camadas mais pobres' (Ribeiro, 2006). Segundo o autor, esses casos se particularizam 'pela desenvoltura no estabelecimento de relações sexuais do homem com a mulher de condição social inferior movida pelo puro interesse sexual, geralmente despido de qualquer vínculo romântico', conferindo 'relações sexuais em circunstâncias desigualitárias' (Ribeiro, 2006)" (Nwabasili, 2015, p. 205).

> tanto sólo apreciadas para el concubinato y no para el matrimonio (...) los hombres blancos se reservaban el monopólio sexual de las blancas, a la vez que se otorgaban el derecho de mantener reaciones con las negras (Abad, 1997, pp. 25-26).

Ao mesmo tempo, Rodríguez ressalva que "o concubinato também poderia ser entendido como uma forma de autorrealização pessoal das mulheres negras no mundo limitado de oportunidades que o sistema colonial franquista lhes oferecia" (Rodríguez, 2013, p. 107). Ainda segundo Rodríguez, apesar dos colonos afirmarem o contrário, "enquanto a espanhola representava a honra, ela era a mãe e a 'respeitável'; a negra foi a conquistada, a amiguinha, a prostituta" (Rodríguez, 2013, p. 107).

> En un documental reciente de Televisión Española podemos encontrar testimonios de antiguos colonos que atestiguan el uso de este término [mininga]. Uno insiste en el carácter "normal" que tenían las relaciones sexuales, intentando escapar de la denominación del acto como prostitución – algo que él mismo insinua –; mientras que otro comenta que esas relaciones eran "muy afectivas" porque se las trataba "como si fueran europeas": Allí había de todo. Las miningas existían, igual que aquí existen, pues… No era en el sentido de prostitución, allí la gente tenía sus amigas. Se las denominaba miningas, pero sin ánimo peyorativo, era el nombre normal que se utilizaba, y allí había relaciones sexuales como ocurre en cualquier sitio (Rodríguez, 2013, p. 107).

Esse tipo de percepção denuncia a ambígua relação de atração e repulsa pelo suposto primitivismo das mulheres nativas colonizadas: "La mayoría, en un ambiente más distendido que el oficialista, se excusaba ante la jerarquía colonial por la escasez de mujeres blancas, llegando a la conclusión de que, superado el 'asco' racial inicial, 'al final te acostumbras'" (Rodríguez, 2013, p. 106).

Conforme ficará perceptível nas análises de filmes a seguir, esses tipos de relação histórica relegado às mulheres nativas não-brancas durante os colonialismos dos séculos XVI/XVI e XIX/XX parece ser mais um componente da colonialidade do ver com relação à forma como especificamente as Outras dos europeus, ou melhor, as Outras das europeias foram construídas e enxergadas historicamente.

> El erotismo de las imágenes se funda en la enfatización de los contactos orales así como en la desnudez. Pero, más que la desnudez, es el espectáculo de cubrir y descubrir el cuerpo, el deseo del espectador occidental de comprobar cómo son desnudas, lo que tematiza el cuerpo de la mujer. Una actividad que si estuviera protagonizada por mujeres blancas sería inmediatamente tachada de pornográfica (...) El discurso etnográfico presenta el cuerpo de la nativa como un objeto visual fascinante (Solís, 2000, pp. 5-6).

Tais percepções estritamente sexuais e promíscuas relegadas aos corpos das nativas possivelmente sedimentaram significações e valores específicos sobre as mulheres negras e indígenas que foram –e são– refletidos e refratados em suas traduções e representações visuais e audiovisuais. Ou seja, mediaram as formas ordenadoras de ver e dar a ver tais corpos em circulação na realidade histórica e, consequentemente, nas traduções dessa realidade feitas por meio de diferentes sistemas de linguagem, o audiovisual cinematográfico entre eles.

Refletindo, a nosso ver, o caráter sexista, masculino e patriarcal-paternalista da colonização ibérica, "os documentários coloniais da Hermic Films exaltaram o heroísmo dos atores do projeto colonial: o administrador colonial, o colono e o missionário" (Rodríguez, 2013, p. 110). Sendo assim, é registrada nos filmes uma evidente divisão sexual e étnico-racial dos trabalhos na colônia.

Nos curtas-metragens documentais da Hermic Films, o que vemos nas imagens são colonos espanhóis em cargos de chefia, por muitas vezes vinculados a desempenhos intelectuais (engenheiros, médicos, geógrafos). Ao mesmo tempo, vemos homens negros colonizados com músculos aparentes fazendo trabalhos braçais e subalternizados, como: cortes de grandes troncos de árvores para a extração e exportação de madeira; abertura de estradas e construção de trilhos de trem; extração de produtos agrícolas, inclusive "escalando" árvores para isso; transporte de bagagens dos exploradores que adentram a floresta e, até mesmo, o transporte de colonos em seus ombros para que estes não molhem os pés ao desembarcarem nas praias – como é mostrado por exemplo, em *El cayuco y la motonave* (1946) e em *Al andar se hace camino* (1946).

Isso mostra que, de maneira geral, nos filmes da Hermic Films, "a subproletarização do negro é naturalizada (...) como a hierarquia racial

no sistema colonial" (Rodríguez, 2013, p. 81). Assim, a exploração da força física dos homens guineenses por meio do trabalho gratuito e obrigatório faz com que, ao lado dos colonos espanhóis, seus corpos e presenças tenham protagonismo nas imagens dos documentários da Hermic Films.

Já as mulheres negras colonizadas e brancas colonas aparecem nos documentários em posições também específicas. Elas são sempre coadjuvantes ou "acidentes" das imagens, que não parecem estar propriamente interessadas em tê-las como seu foco. Especificamente quanto à divisão sexual de tarefas entre os guineenses, vemos nos documentários da Hermic Films as mulheres africanas: caminhando despretensiosamente enquanto seguram seus filhos bebês no colo ou amarrados com tecido junto aos seus corpos; carregando cestos ou baldes apoiados sobre a cabeça ou sobre as costas; pilando grãos em frente às suas cabanas/casas (como ocorre, por exemplo, nos filmes *Costumbres Pamues* e *Yuca*); colhendo bananas, mandioca ou grãos de café (em *Yuca*, *Costumbres Pámues* e em *El desierto verde*); fazendo adereços como pulseiras e colares (em *Fernando Poo*); vendendo produtos no chão em feiras das cidades; trançando os cabelos umas das outras (em *El cayuco y la motonave*, *Fernando Poo* e *En las chozas de nipa*); dançando seminuas nos *baleles* (bailes realizados pelos membros da etnia guineense Fang ao ar livre e ao som de instrumentos percussivos) (em *Balele*); e preparando comida dentro de suas casas (também em *Yuca*).

Esse tipo de divisão sexual do trabalho entre guineenses remete às definições e contestações contemporâneas do chamado Feminismo Decolonial, conforme escreve Heloisa Buarque de Hollanda (2022), atualmente Heloisa Teixeira. Como explica a professora-pesquisadora, enquanto "grande parte da filosofia africana hoje, aqui representada por Oyèrónké Oyeùmí, rejeita, como [Maria] Lugones, a ideia de patriarcado como categoria transcultural válida, não reconhecendo o gênero como princípio organizador na sociedade iorubá pré-colonial" (Hollanda, 2022, p. 18), por exemplo, autoras como Rita Segato e Yuderkys Miñoso fazem um contraponto a isso. Estas defendem a ideia de que:

> havia a presença de certas nomenclaturas de gênero nas sociedades tribais afro-americanas, ou seja, reconhecem no período pré-colonial uma organização patriarcal, ainda que diferente da do sistema ocidental (...)

> Nessa perspectiva crítica, a posição relativa do poder masculino preexistente nas aldeias é ampliada a partir da colonização (Hollanda, 2022, p.18).

Nos documentários da Hermic Films também vemos as mulheres guineenses realizando atividades impostas a elas pelo colonialismo: retirando plantas das laterais de estradas de terra com o uso machadinhas (em *Al pie de las banderas*); servindo bebidas ou comidas aos colonos fora ou dentro de suas casas (em *Bajo de la lámpara del bosque*); e aprendendo, com as monjas (suas "pares de gênero"), a lavar roupa e a fazer comida de formas ocidentais (em *Misiones de Guinea*); além de, também junto às religiosas, cuidarem dos "infantes nativos" – bebês e crianças residentes de orfanatos e adultos enfermos – (também em *Misiones de Guinea*).

4. Corpos (seminus) de negras e brancas nos filmes

À luz da metodologia classificatória feita por Fernández-Fígares (2003), ao separar os documentários da Hermic Films em sete grupos temáticos, podemos dizer que existem ao menos dois grupos de filmes da "Serie de Guinea Española" que colocam, em algum momento ou durante todo o documentário, a mulher negra colonizada como foco das imagens. Isso ocorre em: (1) filmes nos quais as nativas são mostradas como parte ativa da força de trabalho braçal do colonialismo e também como parte ativa da força de trabalho cotidiana em suas próprias culturas, conforme os exemplos descritos acima; (2) documentários em que a narração em *off* e a própria câmera se atentam ao corpo físico dessas mulheres, seja por meio de comentários sobre sua aparência, sobretudo a apresentação de seus cabelos e penteados (em *Tornado* e *En las chozas de nipa*), ou por meio da atenção às suas movimentações enquanto dançam nos *baleles* (bailes), que frequentemente compõem cenas desses filmes.

No curta-metragem documental *En las chozas de nipa*, a câmera enquadra, individualmente, mulheres nativas com diferentes penteados. Uma a uma, as mulheres colonizadas são mostradas de perfil, de frente e costas para a câmera. Elas não sorriem ou interagem de fato com o aparato cinematográfica, que, ao enquadrá-las por todos os lados, parece, na verdade, cercá-las e querer dar vazão não apenas a um interesse etnográfico, mas também a uma exotificação e a um estranhamento com relação a esses "outros" corpos.

Isso fica evidente por meio da narração em *off* no documentário, que tece comentários pejorativos e racistas: "é verdade que as ideias indígenas sobre beleza diferem muito das nossas; digo isso pensando nos penteados que pretendem fazer as 'miningas' mais 'coquetas'; eram penteados estranhos, que só os homens de sua mesma raça podiam gostar", diz a voz de Santos Nuñez. Vale lembrarmos, como abordado anteriormente, que a expressão "mininga", que aparece no *off* era uma palavra proveniente da etnia Fang para designar "mulher" e foi utilizada pelos colonos como sinônimo de "prostituta" (Rodríguez, 2013, p. 107).

Ainda com relação aos documentários da Hermic Films que se atentaram ao corpo das mulheres guineenses está o curta-metragem *Balele*. Em seu início, vemos imagens da floresta e da costa da praia, enquanto escutamos o som de tambores e de um coro de vozes. Em dado momento, a câmera mostra mãos tocando os tambores. Apenas homens da etnia Fang tocam. Passamos, então, a ver também imagens dos nativos africanos dançando ao ar livre e em círculo ao som da música de percussão. Eles vestem trajes tradicionais, como saias de palha e cocares feitos de folhas.

As mulheres, bem como os homens, não usam nada para cobrir o tronco do corpo, deixando os seios à mostra. À medida que o ritmo da música e a própria dança aceleram, as imagens dos corpos dançantes passam a ser sequenciadas de forma mais rápida, emulando um transe. Cortes ligeiros e sobreposições de imagens em transparência são usados para mostrar as mulheres negras africanas com os seios balançando enquanto tremem o corpo na frente da câmera como forma de dança ao ritmo dos tambores.

Segundo Hernández Sanjuán, as cenas dos bailes atraiam muito a equipe de filmagem da Hermic Films, porque "davam um toque exótico aos filmes, nos quais essas cenas ficavam muito bem e tinham muito ritmo" (Ortín e Pereiró, 2006, n.p.). O cineasta relata que a nudez dos nativos africanos presentes em cenas dos documentários da Hermic Films chamou a atenção da censura do regime franquista: a "censura só queria retirar os planos que chamavam de 'imorais', os das meninas nativas com pouca roupa e tudo mais" (Ortín e Pereiró, 2006, n.p.). O próprio filme *Balele* foi censurado devido à forma de mostrar as mulheres negras colonizadas, como conta Henández Sanjuán:

> Entonces les propuse a los censores que consultaran con unos misioneros especialistas en los indígenas de Guinea. Fui con los religiosos a la Dirección General de Cine para que les pidiera que dejasen todos aquellos planos porque la película perdería toda su fuerza sin aquellos planos y los desnudos no eran inmorales en absoluto. Como les dijeron los misioneros aquello era una cosa normal y natural en Guinea (...) Al final, les convencí y 'Balele' se pudo ver con el montaje bueno (Ortín e Pereiró, 2006, n.p.).

A maneira como *Balele* mostra os corpos seminus e dançantes das mulheres negras colonizadas pode ser associada a duas interpretações históricas sobre o contato e enquadramento dos nativos pelos exploradores e colonizadores europeus, conforme abordado anteriormente, pensando nas mediações sociais e culturais para a realização dos filmes coloniais espanhóis. A partir do que escreve Rodríguez (2013), podemos entender as filmagens dos *baleles*/bailes em filmes coloniais de ficção e documentário como representações da "máxima expressão da vida primitiva". Já a partir do que escreve Solís (2000), podemos entender a atenção dada aos corpos seminus nas filmagens específicas de *Balele* como reflexo do que os exploradores/colonizadores europeus entendiam ser o mais privilegiado ou representativo da relação nativo-natureza; consequentemente, como reflexo do que os exploradores/colonizadores europeus entendiam ser as imagens mais atrativas, porque registravam nativos supostamente mais exóticos, primitivos e, portanto, passíveis de serem submetidos e civilizados.

Décadas depois da realização dos documentários da Hermic Films, o longa-metragem ficcional *Lejos de África*[116], que conta a história de amizade entre uma garota espanhola branca, Susana, e uma guineense negra, Rita, também evocou o nu dos corpos das mulheres africanas ao representar a dança de nativos africanos em uma cena que mostra comemorações populares nas ruas da Guiné Espanhola representada no filme.

116 O filme foi construído a partir de recordações de Cecilia Bartolomé, que viveu na então Guiné Espanhola devido ao trabalho do pai como colono "Inspector de Enseñanza". "Casi treinta años después de haber dejado la colonia, la realizadora se plantea llevar al cine sus vivencias, con la intención de dar a conocer una etapa olvidada de la vida española" (Fernández-Fígares, 2003, p. 273).

Aqui vale destacar que, segundo Fernández-Fígares (2003), *Lejos de África* teve de ser rodado em Cuba devido à "problemática situação" que a Guiné Equatorial vivia após a independência. A estratégia evidencia um intercâmbio de locações e figurações possível devido à extensão histórica e territorial das colonizações espanholas na América Latina e em África, regiões com pessoas negras falantes de espanhol que, apesar de abissais diferenças culturais, poderiam equivaler, ou melhor, ser homogeneizadas como corpos colonizados na frente das câmeras em um filme ficcional.

Na mencionada cena de comemorações populares presente no filme, algumas mulheres guineenses estão dançando com figurinos tradicionais parecidos com os que vemos em *Balele*: saias, turbantes e seios à mostra. Cerca de três garotos europeus brancos olham atentamente para as "dançarinas". Susana, presente na cena, os repreende, dizendo que eles estão observando os seios das nativas. As crianças, então, justificam que, para elas, não havia problema no ato, uma vez que estavam olhando os peitos de "morenas". "Mesmo que forem morenas ou brancas [não se pode]", afirma Susana indignada.

A certa altura, guardas civis guineenses interpelam as africanas que fazem o *balele*/baile em cortejo, dizendo que há uma ordem para que elas cubram suas "tatas tão feias", usando sutiãs "que os homens brancos trouxeram". Em seguida, vemos os guardas e as próprias nativas cobrindo os seios com as peças de lingerie.

As cenas evidenciam, simultaneamente, a naturalização desrespeitosa dos europeus para com o corpo nu das nativas desde que eles são crianças, a repressão civilizadora dos europeus frente ao corpo nu das mulheres negras colonizadas, entendido como exótico, fascinante e ao mesmo tempo imoral, e as assimilações colonialistas entre os próprios africanos colonizados (Fanon, 1998) ao serem destacadas as ações dos guardas coloniais.

Em outra cena, ainda na primeira fase da trama, ou seja, no início do filme, Rita está fazendo investigações pessoais e precoces, posto que ela ainda é uma adolescente, sobre os saberes religiosos ancestrais de sua família. Vemos a garota nua para a realização de um ritual em meio à floresta. Ela é acompanhada e auxiliada pela amiga Susana, que vive na Guiné Espanhola devido à atuação profissional de seu pai como colono

médico. A certa altura, Susana é a convida por Rita para participar do ritual. Consequentemente, a garota europeia também precisa tirar a roupa em frente à câmera. No entanto, enquanto já estamos vendo o corpo negro, adolescente e nu de Rita há alguns minutos na tela, Susana se despe de forma lenta e recatada. Quando finalmente está sem nada que cubra o seu tronco, suas mãos passam a cobrir seus seios.

Considerando a verossimilhança interna da obra, é possível perceber que a ação de Susana está em consonância com o fato de ela ser, na trama, uma jovem europeia não habituada a expor o corpo nu em meio à natureza, mesmo que apenas para a sua amiga africana de infância. Entretanto, também é possível analisar a escolha de direção da cena, destacando as diferenças na forma de tratar os corpos nus de cada uma das personagens, à luz das mediações sociais e culturais para a realização de filmes estabelecidas a partir de diferentes relações que colonizadores europeus tiveram com as corporeidades de mulheres negras africanas e brancas europeias ao longo dos colonialismos. Em *Lejos de África*, o respeito da câmera ao recato de Susana ao se despir pode ser entendido como uma naturalização da representação do corpo nu das nativas negras africanas – naturalização dada desde os filmes coloniais documentais da Hermic Films – em contraste com uma preservação do corpo-imagem da mulher europeia branca.

Outro exemplo significativo dessa dinâmica é a representação da mulher europeia branca no longa-metragem *Bella, la salvaje*[117], comédia musical, com imagens em preto e branco, que, "seguindo o modelo estadunidense de aventuras africanas, narra as aventuras de dois viajantes que se perdem em África e são capturados por uma tribo cuja líder é uma bela mulher branca, que os salva da morte" (Fernández-Fígares, 2003, p. 266). Nas primeiras cenas do filme, vemos dois exploradores espanhóis que vivem e vêm de Cuba caminham pela floresta da Guiné Espanhola

117 Com versão original preservada no Arquivo da Cinemateca de Cuba no ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), o filme é uma uma co-produção espanhola e cubana. Teve estreia no cine Fausto de Cuba em 27 de abril de 1953. A estreia na Espanha ocorreu dois anos depois, no dia 24 de outubro de 1955 no cine Rialto, de Barcelona, e, depois, em 9 de janeiro de 1956 no cine Sol de Madri. Entre as cartelas de abertura do filme, há uma que diz "expressamos nuestro agradecimento a las autoridades civiles y militares de Guinea Española (África) asi como (...) a las tribus pamues, bujeras y combes por su colaboración en esta película".

guiados por um guineense. De repente, todos eles são capturados por africanos negros representados de forma estereotipada como primitivos e selvagens. Segundo Elena (2010), as imagens rodadas na então Guiné Espanhola privilegiaram mostrar "autênticos indígenas [sic] e as cenas de suas cidades, para se limitarem a explorar os recursos habituais do exotismo cinematográfico" (Elena, 2010, p. 166).

No filme, os exploradores são levados à tribo dos sequestradores, onde está acontecendo um *balele*/baile como parte de um ritual em homenagem à mudança da Lua. Em seguida, vemos na tela, mais uma vez, mulheres negras nativas dançando com figurinos tradicionais parecidos com os que são mostrados no curta-metragem documental *Balele*. Ao som de tambores e de um canto marcante que diz "zum, zum, zum, zum babaê", elas dançam e são filmadas de forma também muito parecida com a que ocorre na produção da Hermic Films: tremem o corpo para acompanhar as batidas percussivas e, com saias de palha, cocares com folhas e troncos desnudos, balançam os seios em frente à câmera. Ainda segundo Elena (2010), o filme "não só incorpora numerosos estereótipos na história que conta (...), mas também na sua iconografia – invulgarmente, nativos com seios nus" (Elena, 2010, p. 166).

Em dado momento, em meio ao *balele*/baile, acontece a entrada triunfal da protagonista Bella, mulher europeia branca que, após se perder do pai colono, é criada pelos guineenses, adquire seus costumes e é alçada a chefe da tripo porque tem a pele branca como a cultuada Lua. A necessidade de fazer com que Bella se livre dos rudimentares costumes africanos que adquiriu, a dança tribal como principal deles, e se reencontre com sua verdadeira e civilizada origem cultural europeia, é um dos pilares que movimenta a trama.

Em sua triunfal entrada em cena, Bella corre entre os nativos até chegar em uma espécie de coreto, onde para e canta em voz alta: "zum, zum, zum, zum babaê". Ela desce da estrutura e segue dançando até as mulheres guineenses, que, com os seios à mostra, dançam em círculo e semicírculo. A protagonista, então, posiciona-se no meio delas, passando a ser literalmente o centro (branco, como o contrastante satélite cultuado Lua) das atenções da própria cena e da câmera.

Em evidente aposição ao figurino das africanas negras que dançam ao seu redor e por vezes atrás dela, Bella usa colar e braceletes e veste uma

tanga, um top e um cocar adornados com penas esvoaçantes que a destaca das demais mulheres. Ou seja, Bella tem os seios cobertos enquanto dança para a câmera tremendo os ombros e rebolando bastante – em diferentes momentos, a câmera se fixa nos quadris rebolantes da personagem. Para Elena (2010), a movimentação corporal de Bella demonstra um "anacronismo flagrante de conversão de supostas danças africanas em ritmos caribenhos convencionais" (Elena, 2010, p. 166), o que possivelmente aponta para mais uma generalização nas formas europeias, especificamente espanholas, de ver e representar ao longo da história povos colonizados pela Espanha em África e no Caribe.

O *close up* no ventre de Bella enquanto ela rebola – a dança da protagonista dura cerca de cinco minutos no filme – evidencia a existência de uma sexualização e objetificação de seu corpo, que, no entanto, se dá em contraste com as formas de representação e abjeção dos corpos das mulheres guineenses no longa-metragem. Ao mesmo tempo que a mulher branca é sexualizada, ela é diretamente (em comparação com as mulheres africanas negras no quadro) encoberta/protegida de um julgo moral que a destituiria da imagem casta da europeia. Assim, *Bella, la salvage* mistura o desejo dos colonos (cineastas entre eles) pelas nativas (Elena, 2010) "desnudas-Outras-só sexo" e pelas europeias passíveis de serem esposas. Porém, diferentemente do que seria possível para uma guineense colonizada, o protagonismo objetificante de Bella, que a faz ser foco dos desejos dos homens da trama e da própria câmera, se dá necessariamente pela sua racialidade branca e sua origem europeia.

Em outras palavras, para ser moralmente desejável pelos europeus do filme e pela própria câmera, enquanto carrega em si atributos evidentemente tribais africanos, a protagonista da trama necessita ser branca, ou tornada branca, e europeia. E, ao ser uma "tribal africana-europeia branca" tem a nudez de seu corpo preservada mesmo quando está sendo sexualmente objetificada. Em contraste, o nu verossímil das mulheres negras nativas, ou seja, baseado em como os nativos viviam na realidade da colônia extra-ficção, é, mais uma vez, naturalizado, fazendo com que, devido a atribuições morais e raciais quanto ao nu deste corpo específico, as mulheres negras colonizadas se tornem, na verdade, abjeto das imagens. Elas até parecem ser transformadas em paisagem ou pano de fundo "humano-natural-autêntico-

negro-africano" que ambienta o filme e reitera a visão exótica da realidade que circunda a protagonista e na qual ela vive.

5. Considerações finais

Essas análises exemplares dos filmes *Balele*; *En las chozas de nipa*; *Lejos de África* e *Bella, la salvage* demonstram que o "erotismo da feminilidade segundo o modelo racial e sexual dominante" (Solís, 2000) fez com que, em diferentes filmes coloniais, da ficção à não-ficção, a nudez gratuita fosse naturalizada para representar, de forma espetacular e ao mesmo tempo exótica, autenticamente primitiva e sensual, mulheres negras e indígenas colonizadas.

Tais representações se davam com base na materialidade das práticas culturais nativas e na forma como os europeus viam e lidavam com essa realidade na ausência de mulheres europeias brancas, fazendo das colonizadas "sinônimos de 'mulher' no terreno sexual exclusivamente", e levando à "violação e ao concubinato delas junto a homens colonos" (Rodríguez, 2013, p. 106), como também evidenciam autoras como Bell Hooks (1990) e Lélia Gonzalez (2019) quanto às relações sexuais interraciais nas colonizações das Américas.

Essa mesma nudez gratuita e "natural-naturalizada" foi evitada como recurso de representação de mulheres europeias brancas, porque, nesse caso, a conotação pornográfica da imagem de um corpo de mulher nu não poderia ser relegada a essas mulheres, que eram inferiorizadas na cultura ocidental com relação aos homens, mas, simultaneamente, entendidas, no caso da então Guiné Espanhola, como "representantes de la 'raza blanca' en la sociedad colonial*", posto que "*la posición social y colonial de los hombres blancos se entendía através de ellas" (Rodríguez, 2013, p. 102). Afinal, no colonialismo espanhol, as mulheres brancas europeias "eran sujetos pasivos encargados de procrear y mantener el honor de la 'raza'; los hombres eran los sujetos activos encargados de colonizar y reforzar así la virilidad y vitalidad de la nación" (Rodríguez, 2013, p. 109).

No fim, o que vemos em diferentes filmes coloniais são representações de mulheres negras africanas colonizadas que operam entre estereótipos extremos com base na forma como esses corpos eram vistos na realidade

colonial: sob uma ótica racializante e sexista binária ocidental, em contraste, e ao mesmo tempo em paralelo, com a imagem das mulheres europeias brancas tidas simultaneamente como inferiores aos homens colonos, mas, frente aos africanos, usufruindo do status de colonizadoras[118] e, frente às mulheres guineenses, superiores e passíveis de serem alçadas a esposas dos colonizadores.

Referências

Abad, G. N. I. (1997). Mito Franquista y realidad de la colonizacion de Guinea espanola. *Estudios de Asia y Africa*, *32*(1), 9-30.

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Revista Nómadas*, n.º 35, 13-29.

Barriendos, J. (2019). A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, *3*(1), 38-56.

Bellas, C. (2021). De cómo mirarse en los espejos. *Flores en la sombra*. Filmoteca Española. Recuperado em 13 de fevereiro de 2022, de https://n9.cl/64ywy.

Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español. Academia de Las Letras y Ciencias Cinematográficas de España*. Madrid: Alianza Editorial.

Chilida, G. A. (2013). Discurso de la Espanialidad y política racial en la colonización de Guinea Equatorial durante durante el primer Franquismo. In J. Aranzadi; P. M. Feliu. (Orgs.). *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Equatorial*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Fernández-Fígares, M. D. (2003). *La colonización del imaginario: imágenes de África*. Granada: Universidad de Granada.

118 Ao mesmo tempo que sofriam discriminação de gênero para a realização de trabalhos historicamente direcionados às mulheres no ocidente, como o cuidado com a saúde de infantes (propriamente crianças e também colonos doentes), o compromisso com ensinamentos e ações religiosas e domésticas, a educação formal de mulheres nativas e a garantia de refeições e companhia para os homens exploradores, as mulheres europeias brancas que viviam e/ou atuavam na colônia eram simultaneamente colonizadoras. Ou seja, como identifica Rodríguez (2013), "su rol como mujeres entraba en contradicción con los privilegios de la 'raza blanca'". "Así, las mujeres colonas se situaban en una posición intermedia y ambigua, tomando prestada la jerarquía colonial no sólo sobre las mujeres negras, sino también sobre los hombres negros" (Rodríguez, 2013, p. 102). A posição ambígua da mulher europeia branca colonizadora como simultaneamente oprimida e opressora em meio ao cotidiano do colonialismo patriarcal-paternalista é evidenciada no documentário da Hermic Films *Misiones de Guinea*, e também nos filmes de ficção *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947) e *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963).

Elena, A. (2010). La llamada de África: Estudios sobre el cine español colonial. Barcelona: Edicions Bellaterra.

González, L. (2018). *Primavera para as Rosas Negras*. São Paulo: União dos Coletivos Pan-Africanos.

Hollanda, H. B. (Org.). (2020). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, n.º 9, 73-101.

Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Martín-Barbero, J. (2000). Comunicação e mediações culturais. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, *23*(1), 151-163.

Martino, E. (2014). Las fuentes abiertas de Guinea Ecuatorial o cómo descolonizar el archivo colonial. *Revista de cultura, poder i societat*, n.º 123, 42-47.

Ortín, P & Pereiró, V. (2006). *Mbini: cazadores de imágenes en la Guinea colonial*. Barcelona: Altaïr/ We Are Here! Films.

Queen Nwabasili, M. (2017). *As Xicas da Silva de João Felício dos Santos e Cacá Diegues: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Rodríguez, M. C. (2013). *El Colonialismo Franquista em Guinea Equatorial – Uma lectura crítica en clave decolonial*. Dissertação de Mestrado. Universidad de Granada, Espanha.

Santos, C. T. & Santos, P. M. (2016). Cinema e sociologia: crítica e decolonização da imagem. *Revista Perspectiva Sociológica*, n.º 18, 3-12.

Solís, C. V. (2000). Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *A Gazeta de Antropologia*, n.º 16. Recuperado em 13 fevereiro de 2022, de https://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html.

Stam, R. (2008). *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019335352

LA AUTOPISTA DEL MEDITERRÁNEO Y EL NODO DE INFRAESTRUCTURAS MADRILEÑAS EN EL NOTICIARIO DEL NO-DO ALREDEDOR DE LA DÉCADA DE 1960

A autoestrada do Mediterrâneo e o nó de infraestrutura de Madri no noticiário NO-DO por volta da década de 1960

The Mediterranean motorway and the Madrid infrastructure node in the NO-DO newcast around the 1960s

Ricard Rosich Argelich
Universitat de Barcelona (UB, España)

Resumen: La progresiva automovilización de la sociedad española durante el desarrollismo franquista motivó una intensa promoción de las obras públicas en España, concretamente renovando carreteras obsoletas y construyendo otras tantas de nuevas. Esta dinámica constructiva trajo, consigo misma, un sentimiento de modernización nacional por parte del régimen franquista, estableciendo un patrón de autolegitimación política que tuvo su difusión cinematográfica a través de la propaganda oficial de la dictadura, mediante el noticiario del NO-DO, de obligatoria proyección en todas las salas de cine antes de visualizar cualquier film de ficción. Este capítulo pretende estudiar tanto las imágenes como los discursos de la voz en *off* del citado testimonio audiovisual en las noticias emitidas alrededor de la década de 1960, delimitando dos casos de estudio concretos: por un lado, la autopista del Mediterráneo en sus distintas fases constructivas, siendo un pilar fundamental para fomentar tanto el turismo interior como exterior en el litoral oriental español, y por otro lado, el amplio abanico de vías automotrices articuladas alrededor de Madrid como capital de España.

Palabras clave: automóvil; carreteras; desarrollismo franquista; modernización; NO-DO; España.

Resumo: A progressiva automobilização da sociedade espanhola durante o desenvolvimentismo franquista motivou uma intensa promoção de obras públicas na Espanha, especificamente renovando estradas obsoletas e construindo muitas novas. Esta dinâmica construtiva trouxe consigo um sentimento de modernização nacional por parte do regime franquista, estabelecendo um padrão de autolegitimação política que teve a sua divulgação cinematográfica através da propaganda oficial da ditadura, através do noticiário NO-DO, obrigatório exibição em todas as salas de cinema antes de assistir a qualquer filme de ficção. A presente comunicação pretende estudar tanto as imagens como os discursos em *off* dos referidos testemunhos audiovisuais nos noticiários difundidos por volta da década de 1960, delimitando dois estudos de caso específicos: por um lado, a autoestrada do Mediterrâneo nas suas diferentes fases de construção, sendo uma peça fundamental pilar para promover o turismo interno e externo na costa oriental espanhola e, por outro lado, a vasta gama de rotas rodoviárias articuladas em torno de Madrid como capital de Espanha.

Palavras-chave: automóvel; estradas; desenvolvimentismo franquista; modernização; NO-DO; Espanha.

Abstract: The progressive self-mobilization of Spanish society during Franco's developmentalism motivated an intense promotion of public works in Spain, specifically renewing obsolete roads and building many new ones. This constructive dynamic brought, with itself, a feeling of national modernization on the part of the Franco regime, establishing a pattern of political self-legitimization that had its cinematographic dissemination through the official propaganda of the dictatorship, through the NO-DO newsreel, mandatory screening in all movie theaters before viewing any fiction film. This communication aims to study both the images and the voice-over speeches of the aforementioned audiovisual testimony in the news broadcast around the 1960s, delimiting two specific case studies: on the one hand, the Mediterranean highway in its different construction phases, being a fundamental pillar to promote both internal and external tourism on the Spanish eastern coast, and on the other hand, the wide range of automotive routes articulated around Madrid as the capital of Spain.

Keywords: automobile; roads; Francoist developmentalism; modernization; NO-DO; Spain.

1. Introducción, objetivos y metodología

Con el experimento autárquico implantado por la dictadura franquista en España a partir de 1939, la economía viviría una situación insostenible que, llegados a la década de 1950, desequilibró sin paliativos la balanza comercial, disparó la inflación y el déficit presupuestario se convirtió en desorbitado (Maluquer de Motes, 2014, p. 258). La frontera del cambio económico que dejaría atrás este primer Franquismo para dar paso a un segundo Franquismo se sitúa en 1959, con la aprobación del Plan Económico de Estabilización que inscribió al país en las normas del dorado capitalismo occidental post II Guerra Mundial, mediante la liberalización económica y la formación de una sociedad de consumo (Hobsbawm, 1995, p. 261; Risques, 2015, pp. 182-183).

Iniciándose una nueva etapa conocida como desarrollismo, por el milagro económico desarrollado hasta la I Crisis del Petróleo de 1973 (Mayayo & Lo Cascio & Rúa, 2011, pp. 120-125), se desencadenó un fenómeno transformador en términos industriales, tecnológicos y sociales: es lo que historiográficamente se conoce como modernización autoritaria del Franquismo (Hermet, 1977; Heredia, 1997; Cañellas, 2006; Balfour, 2012; Hofmann, 2023). A partir de ahí, la política dictatorial orquestaría una gran maniobra de propaganda incidiendo en la genialidad de Francisco Franco para mejorar España, a pesar de tratarse de una falacia sin fundamentos por la conocida obsesión personal que tenía con la autarquía, y también porque los ideólogos del giro de timón, como gran medida de supervivencia de un régimen agonizante, fueron los ministros tecnócratas Laureano López Rodó, Mariano Navarro Rubio y Alberto Ullastres Calvo (Preston, 2017, pp. 741-742).

Una de las transformaciones económicas que, por su impacto, tuvo la capacidad de generar cambios simultáneos en las tres esferas antes citadas (industrial, tecnológica y social), se materializó en el sector de la movilidad motorizada y, más concretamente, en la modalidad del transporte terrestre, donde el vehículo automovilístico fue objeto de inversiones tanto públicas como privadas que impulsaron su uso, aún no mayoritario, pero sí masivo y generalizado por más o menos lugares del territorio.

En el caso automotriz, las estadísticas industriales registran el paso de 637 automóviles fabricados en 1950 a 1 140 776 en 1978 (Ortiz-Villajos, 2010, pp. 138 y 151), y los datos socioculturales hablan del tránsito de un 4 % de hogares con familias motorizadas en 1960 -un vehículo por cada cincuenta y cinco habitantes- hacia un 35 % en 1971, y un 46 % de cara a 1974 -un vehículo por cada nueve habitantes- (Cazorla, 2016, pp. 260-261; De Riquer, 2010, p. 657).

El incremento desarrollista en las tasas de producción y de posesión de automóviles conduciría, efectivamente, a una necesaria política gubernamental de renovación de antiguas infraestructuras viarias y la promoción de otras nuevas, con el objetivo de mejorar unas redes de comunicaciones terrestres precarias a causa de los años de guerra civil y posguerra autárquica. Y es que los automóviles carecen de sentido existencial sin las carreteras -y viceversa-. La envergadura modernizadora de este fenómeno constructivo invitó al Franquismo a presentarse como

benefactor de los cambios socioeconómicos experimentados, teniendo en su poder una potente herramienta cinematográfica para hacerse autopropaganda: el noticiario del NO-DO, un canal de comunicación de masas por su visualización obligatoria antes de la proyección de películas en las salas de cine (Abella & Cardona, 2008, p. 10), y que actuaría como agente difusor de un discurso y de una imagen modélicos susceptibles de arraigar en las mentalidades de todas las personas indistintamente (Rosich, 2022, pp. 24-30; Rosich, 2023a, pp. 42-44), fueran o no usuarias de automóviles y carreteras.

La presente investigación se fija como objetivo conocer la propaganda positiva articulada por el Franquismo a favor de sí mismo en el marco de la modernización autoritaria desarrollista, a partir de analizar y reseguir la representación audiovisual que tuvieron en el noticiario del NO-DO dos casos concretos de infraestructuras de transporte por carretera, construidas en torno a la década de 1960: primero la autopista del Mediterráneo, y segundo el enorme conjunto de vías construidas alrededor de la ciudad de Madrid en tanto que capital española.

Metodológicamente, la aproximación al medio comunicativo del NO-DO es posible: primero, partiendo de las reflexiones de José María Caparrós (2017, pp. 10-12) para entender el documento cinematográfico en cuestión en su condición de fuente histórica -por tratarse de un film de no ficción-, y que explican el sentido de muchos estudios de referencia publicados en la materia -como los de Sheelagh M. Ellwood (1987), Saturnino Rodríguez (1999), Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (2000), Araceli Rodríguez (2008,) Magí Crusells (2015) o Ricard Rosich (2023b)-; segundo, aplicando la herramienta de la crítica analítica según el argumentario de Marc Ferro (1995, pp. 97-106), la cual tiene sentido en tanto que ningún testimonio filmográfico de tipo noticiario es políticamente neutro ni objetivo, ni tampoco son inocentes las decisiones tomadas por el organismo que lo produce; y tercero, tomando como referencia la interpretación que Vicente Sánchez-Biosca (2009) formula a raíz del lenguaje del NO-DO en la etapa desarrollista como «retórica basada en el peso apabullante de cifras y cálculos, tecnocrático, a menudo opaco y aparentemente desideologizado», así como también la de José Luis Anta (2018) definiendo el NO-DO como una «metareferencia que ha servido tanto para observar la ideología de una dictadura, como sus cambios, adaptaciones y giros, como todo aquello que el régimen trató de mostrar y enseñar de sí mismo».

2. Más automóviles, más carreteras

El desarrollo socioeconómico español de la década de 1960 asentó nuevas pautas de comportamiento y consumo que cambiaron todos los ámbitos de la vida personal, familiar y colectiva (Risques, 2015, pp. 172-173): el más significativo, el incremento de la movilidad a raíz de la independencia conferida por el automóvil, símbolo de la modernización social, como medio de transporte particular (Maluquer de Motes, 2014, p. 307), una de las muchas transformaciones que rompieron con el marco cultural conservador del Franquismo y llevaron a definir uno nuevo desde el poder por conveniencia y también por supervivencia (Payne & Palacios, 2014, p. 391).

Poder adquirir un automóvil solía ir asociado a la práctica del pluriempleo, el cumplimiento de horas extras en el trabajo o la contracción de endeudamiento con un acreedor mediante el descuento de letras de cambio para ganar liquidez de compra inmediata y devolverle el dinero a plazos. Así es como crecieron la demanda interna española, el consumo y el dinamismo del comercio nacional (De Riquer, 2010, pp. 609, 617 y 656), por lo cual más allá de los ministros tecnócratas que, para perpetuar el Franquismo «arrinconaron a los falangistas y sus ensoñaciones autárquicas e implantaron en España un capitalismo moderno» (Cardona & Losada, 2009, p. 9), el papel jugado por la población española en clave, siempre, de consumidores -viviendo en un sistema político carente de derechos y libertades democráticas, no se les puede considerar ciudadanos-, fue aún más crucial: «millones de españoles se partieron el alma trabajando para sacar al país de la miseria, la opresión y el atraso» (Cardona & Losada, 2009, p. 9).

Para Sarah Redshaw (2004, p. 1), las carreteras son un microcosmos de la sociedad y en ellas la conducción se desarrolla como práctica de interrelación social y cultural entre personas motorizadas. Siguiendo a Santiago García Ochoa (2019, p. 117), durante la dictadura franquista el entorno antrópico de la carretera podría ser entendido como un espacio en el que el individuo, a bordo de su automóvil, se encontraba a sí mismo escapando de cualquier incompatibilidad que tuviera o sintiera hacia el régimen autoritario.

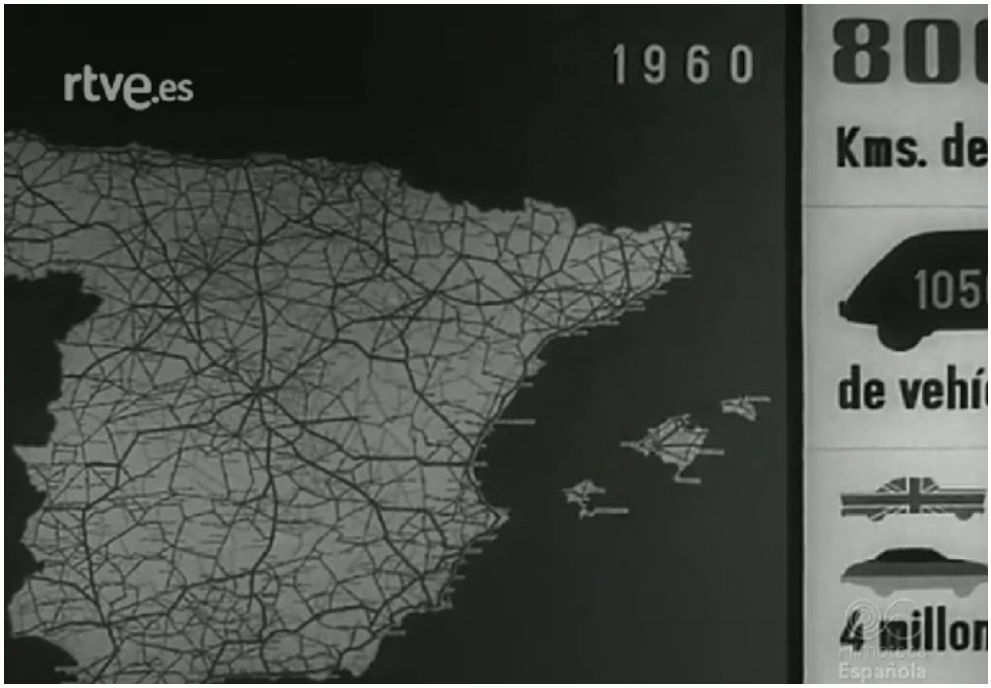
En la década de 1950 se tiene constancia de algunas mejoras efectuadas sobre las carreteras españolas, como es el caso de la prolongación realizada

en el Paseo de la Castellana que permitía acceder a Madrid y conectaba con la carretera de Irún en dirección a Francia, una obra que el NO-DO (n.º 517 A, 01-12-1952) calificó de moderna, embellecedora y restauradora, dotada de unas dimensiones donde se proyectaba el futuro incremento previsto en la circulación de automóviles, y con capacidad para albergar a sus lados las edificaciones del próximo ensanche de la capital española.

Acciones como ésta fueron ocasionales en los tiempos de la autarquía, sobre todo si se compara con el panorama de la década de 1960 cuando, la automovilización de las masas y las nuevas formas de ocio asociadas al turismo interior, pero también la apertura del régimen para acoger la entrada masiva de turistas extranjeros, motivarían el establecimiento de una verdadera red viaria. Para ser exactos, en 1962, desde el Ministerio de Información y Turismo en el que se había acabado de incorporar Manuel Fraga, se pensaba en «la necesidad de mejorar la red de carreteras antes que cualquier otra vía de comunicación, pues más de la mitad de los turistas que llegan a España lo hacen por carretera» (Fuentes Vega, 2017, p. 119). Dado que las auténticas puertas de entrada y salida serían, efectivamente, grandes autovías, autopistas, avenidas urbanas, túneles o puentes comunicativos, este conjunto de equipamientos fueron los construidos desde instancias gubernamentales en la década de 1960, beneficiándose también de ello los turistas interiores para los desplazamientos de corta, media o larga distancia.

El NO-DO (n.º 985 A, 20-11-1961) informó del momento fundacional de la verdadera racionalización de las infraestructuras viarias españolas mediante la presentación, a cargo del Ministerio de Obras Públicas, del Plan General de Carreteras, para ser desarrollado en el período 1962-1977, valorando el tipo, cantidad y naturaleza de las vías que habría que mejorar o construir a partir de calcular los efectos que próximamente tendrían el incremento de la renta nacional y el crecimiento del parque automovilístico, resultando en un gasto que iba desde 500 000 hasta 8 000 000 de pesetas por cada kilómetro de tramo asfaltado; el objetivo final era conseguir una red transitable, segura y perfectamente señalizada que recorriera el país mostrando evidencias de modernidad, llegando incluso hasta los puertos de montaña expuestos a las inclemencias de las nevadas. La connotación de gesta memorable por parte de la dictadura que ya se desprende de este noticiario sobre el Plan General de Carreteras será un elemento transversal en todos los reportajes del NO-DO que retratan el fomento de obras en las carreteras.

Imagen 1. Plan General de Carreteras del Ministerio de Obras Públicas



Fuente: NO-DO, n.º 985 A, 20-11-1961

3. La autopista del Mediterráneo

Hablar de la autopista del Mediterráneo tal y como la conocemos hoy en día implica referirse a una infraestructura de pesada construcción por la longitud de su trazado (actualmente, 995,1 km) que, históricamente, se ha construido en diversas etapas desde la década de 1960 y hasta nuestros días según varios tramos geográficos desde el norte hasta el sur por toda la costa mediterránea española. Cabe decir que un impulso muy consolidado en su ejecución se concentró en tiempos del Tardofranquismo, por el anhelo de conectar España con el exterior por intereses económicos y de blanqueamiento político dentro y fuera de las fronteras nacionales. Así las cosas, remontándose al año 1962, se pueden documentar las primeras materializaciones de la vía mediante el NO-DO (n.º 996 A, 05-02-

1962), que muestra el movimiento de tierras por parte de trabajadores a bordo de tractores, camiones y excavadoras en la carretera que conectaba Barcelona con Francia pasando por La Jonquera, con el encargo, por parte de la Jefatura de Obras Públicas de Barcelona, de duplicar la anchura del trazado, reducir sus desniveles y pendientes de un 9 % a un 4 %, y abrir los radios de giro de las curvas de 50 a 200 m, unas mejoras destinadas a convertir una carretera normal y corriente en autopista, e incentivadas por tratarse de «una de las rutas turísticas más importantes, porque sirve de enlace a ambas naciones a través de la Costa Brava»

Habiendo avanzado en nuevos trazados de la vía, el NO-DO (n.º 1 256 B, 30-01-1967), efectuó un reportaje para compilar el impulso exponencial en tales diferentes fases constructivas a lo largo de 1966, desde la Costa Brava hasta la Costa Blanca, siendo ésta la ruta mediterránea por excelencia en la medida en que por la frontera francesa habían entrado 3 000 000 de vehículos turísticos en los doce meses anteriores. Con las remodelaciones y nuevas incorporaciones, el conjunto del tramo indicado gozaría de una inversión de 4 700 millones de pesetas -en más de 40 obras realizadas por 20 empresas españolas-, consiguiendo una estética de «estupenda pista, curvas amplias y bien señalizadas bordeando el mar».

Entrando en detalle, de los trabajos en Arenys de Mar, Canet y Calella, se destaca una labor calificada de impresionante e ilustrada con maquinaria operando entre el mar a un lado y grandes bloques de pisos en el otro; en Amposta, se muestra la magnitud colosal de un puente en construcción alzándose sobre vigas de hormigón y pilotes clavados en el río Ebro; en las provincias de Alicante, Castellón y Valencia se realizan quince obras de ampliación y refuerzo del pavimento, donde tiene especial relevancia el puente sobre el río Turia que se ha hecho pequeño y es necesario ampliarlo con más carriles, o también los dos nuevos túneles, un viaducto y la ampliación de un puente que, junto a la rectificación del trazado de la carretera -insuficiente por la densidad del tráfico-, tenían lugar en la zona de Mascarat; finalmente, se valora que «nunca se han abordado obras públicas de tanta consideración en nuestra patria».

Imagen 2. Maquinaria de obras públicas en el tramo Montgat-Mataró de la autopista del Mediterráneo



Fuente: NO-DO, n.º 1 312 A, 26-02-1968

La acción humana estaba teniendo un impacto de lo más elevado sobre la naturaleza, y en este sentido es interesante el reconocimiento que el NO-DO (n.º 1 312 A, 26-02-1968) refiere a su respecto al comentar, y sobre todo mostrar con imágenes fehacientes, la enorme destrucción y alteración del paisaje provocada por la construcción, primero, de la autopista mediterránea a su paso por Cataluña, y segundo, de unos nuevos accesos para la ciudad de Málaga, no obstante el discurso de autolegitimación aboga por justificar todo ello según las ventajas que comportaría en términos de comodidad en la circulación, la reducción de la duración de los viajes, etc. Tampoco es menos impactante el choque que ofrecen las imágenes del caso malagueño, retratando a un grupo de personas humildes frente a un hogar en ruinas, en contraste con las obras urbanizadoras que contemplan: el régimen enviaba la modernidad a las zonas más atrasadas.

Al año siguiente, el NO-DO (n.º 1 402 A, 17-11-1969) informaba a raíz de una ampliación en la autopista del Mediterráneo a su paso por tierras catalanas, abriendo un nuevo tramo de tres carriles entre Barcelona y Granollers dentro de una larga carretera que para 1972 debería permitir conectar Francia con el Levante español sin interrupciones, contando con señalización, alumbrado, puentes, viaductos y peajes; en breve, el NO-DO (n.º 1 415 B, 16-02-1970) recogería otra etapa constructiva de la misma autopista, uniendo Granollers y Cardedeu con 10 km nuevos y previendo alcanzar, de cara a junio, Maçanet de la Selva.

Imagen 3. SEAT 850 en un peaje de la autopista del Mediterráneo



Fuente: NO-DO, n.º 1 402 A, 17-11-1969

A mediados de 1971 continuaría la determinación para seguir con la conversión, en parte integrante de la autopista del Mediterráneo, de la antigua carretera de Barcelona a La Jonquera, donde después de lograrse

la renovación a la altura de Maçanet de la Selva, se abriría un nuevo tramo para llegar hasta la ciudad de Girona; así lo narraba el NO-DO:

> 100 kilómetros seguidos de autopista forman el trayecto Barcelona-Gerona (...). De esta forma, ambas ciudades quedan más o menos a una hora de distancia, según las aficiones a... Tumbar la aguja, de los automovilistas que lo aprovechen. El nuevo tramo se ha inaugurado seis meses antes de lo previsto, con las consiguientes ventajas para todo el mundo. Tiene, además, la autopista, una serie de accesos que permitirán el enlace con varias zonas provinciales, y entre ellas, la sugestiva Costa Brava (NO-DO n.º 1 489 A, 19-07-1971).

4. Madrid como nodo de comunicaciones central

La ciudad de Madrid, en su condición de capitalidad para España, recibiría todo tipo de cuidados en materia infraestructural por parte del Franquismo tanto dentro como fuera del entramado urbano, a resultas de ser convertida en el nodo único y exclusivo de una red de irradiación de vías que conducían a multitud de lugares del resto del país, al tiempo que éstas servían para hacer el recorrido a la inversa: en resumen, las principales arterias comunicativas debían pasar, indispensablemente, por el centro neurálgico del territorio.

En esta línea, destaca un episodio del NO-DO que se hace eco de las obras de ampliación de los accesos a Madrid viniendo desde A Coruña, contempladas en el Plan General de Carreteras, y que derivarían a la creación de la autopista Las Rozas-Villalba a partir de una gran complejidad constructiva:

> A este efecto se acondiciona el trazado con la construcción de puentes, enlaces con otras carreteras, vías laterales de servicios, y los cambios de sentido de la autopista. Las características funcionales de las obras se resumen en dos calzadas de sentido único, con separación en desnivel, y los drenajes necesarios. El afirmado es de cemento-grava y el pavimento, de aglomerado asfáltico. Buldócers, palas-oruga, compresoras y apisonadoras han dejado ya ultimados algunos trozos de la magnífica autopista (NO-DO n.º 1 171 B, 14-06-1965).

Tres años más tarde, el NO-DO (n.º 1 344 B, 07-10-1968) se desplazó a la carretera de Madrid-Irún para hablar de un pequeño túnel que se había convertido en una molestia para los conductores, puesto que restaba visibilidad a la circulación, y también para los constructores de obras públicas, ya que su presencia imposibilitaba la ampliación de la calzada; ante esta situación, las imágenes, cumpliendo con una declaración de intenciones que consignaba la dinamita como herramienta para el progreso, registran el momento de la voladura del arco con el puente que pasaba por encima mediante el uso de cargas de explosivos que fueron repartidas, según dice la voz en *off*, de una manera estratégica y magnífica para hacer desaparecer, por arte de magia gracias a unos avanzados detonadores eléctricos, la estructura en cuestión, pudiendo así iniciar la reforma de la vía próximamente.

Imagen 4. Inauguración del «Scalextric» en la glorieta de Atocha de Madrid



Fuente: NO-DO, n.º 1 325 A, 27-05-1968

Madrid, en tanto que *urbs* en sí misma, también viviría una profunda transformación interna con la construcción de lo que popularmente fue conocido como *Scalextric*. El NO-DO (n.º 1 325 A, 27-05-1968) explica que era un conjunto de enlaces viarios con tres pasos a distinto nivel (pasarelas) que sumaban 1 km, para facilitar la fluidez del tráfico que irradiaba la glorieta de Atocha hacia trece direcciones diferentes. Eran acciones complementarias a la mejora y reestructuración de los accesos de Madrid provenientes de toda España iniciada ya en 1962: así, el NO-DO (n.º 1 346 B, 21-10-1968) también comenta que las entradas en grandes ciudades se habían convertido en penosas debido a la disparada automovilización de la patria, y alaba con un extenso reportaje la urgente inversión de 2 000 millones de pesetas en 200 km de vías, puentes, pasos elevados y enlaces construidos y/o reformados, en un plazo incluso inferior al previsto inicialmente, en las carreteras -ahora convertidas en autovías y autopistas- de Madrid hacia Badajoz, Cádiz, Barcelona e Irún, inauguradas por Franco el mismo día.

Imagen 5. Trazado de una de las autopistas conectadas a Madrid



Fuente: NO-DO, n.º 1 346 B, 21-10-1968

Cabe decir también que el dinamismo económico generado por el impulso en la modernización de la red de transportes por carretera a cargo de las arcas estatales -en paralelo al *boom* de la construcción inmobiliaria en clave turística pero también de vivienda (Crusells, 2007, p. 156; Vallejo, 2015, pp. 99, 106-107 y 112)- motivaría la celebración de ferias relacionadas con bienes imprescindibles para el fomento de obras constructivas: al respecto, es un buen testimonio la IV Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas (FICOP) de Madrid que fue noticia en el NO-DO (n.º 1 478 A, 03-05-1971), la cual siendo inaugurada bajo el lema «nuevas máquinas, nuevos elementos, nuevos materiales», fue espacio de acogida para 200 expositores de empresas de quince países diferentes, exhibiendo maquinaria pesada e inventos de último modelo, valorados en 1 000 millones de pesetas totales.

5. Conclusiones

El estudio realizado en base a los noticiarios del NO-DO seleccionados permite constatar, ante todo, que el discurso y la imagen modélicos construidos por el Franquismo desarrollista, aprovechando la coyuntura modernizadora de las infraestructuras de transporte terrestre -tales como las carreteras-, fueron notablemente sólidos y suficientemente verosímiles como para intentar eclipsar, tanto a nivel nacional como internacional, la realidad de una dictadura que mientras vendía sueños mercantilistas no alcanzables por todos, reprimía los derechos y libertades sociopolíticas de la población española.

Conviene hacer notar que a juzgar por los registros analizados de los archivos del NO-DO, a fin de cuentas las grandes obras modernizadoras de carreteras, iniciadas entre 1959 y 1973, no fueron extendidas con espíritu equitativo y racionalizador por la totalidad de España, sino que fundamentalmente se procuró satisfacer dos objetivos: por un lado, el espíritu centralista y de fuerza centrípeta con el que se configuraba Madrid, la capital nacional, irradiando y recibiendo automóviles de forma masiva de todo el Estado y del extranjero; y por otro lado, el carácter turístico asociado a la línea litoral-prelitoral del mar Mediterráneo, que la convertiría en receptáculo del autoturismo interior y también exterior mediante la enorme autopista del Mediterráneo. Queda claro, por consiguiente, cuáles serían los dos ejes principales de desarrollo infraestructural en carreteras en torno a los cuales

se concentraría gran parte de la riqueza nacional durante el desarrollismo franquista, y que serían objeto de significativo alarde y ostentación.

Sin embargo, cabe decir que el NO-DO siempre ofrecía una visión parcial, sesgada e interesada del mundo, maquillada por el régimen franquista, por lo que no es de extrañar que en ningún momento se hable de la corrupción político-económica tejida detrás de las grandes obras públicas para automóviles que se enseñan, fruto de pactos no regulados entre las autoridades franquistas y una burguesía bancaria y constructora en auge (Balfour, 2012, pp. 24-25), al tiempo que también se silencia el importante papel de las carreteras secundarias utilizadas por autóctonos y extranjeros para desplazarse hasta aquellos lugares donde no llegaba el ferrocarril (Fuentes Vega, 2017, pp. 117-124), lo cual tiene su sencilla explicación en que su antigüedad, así como también el hecho de no haber sido inauguradas ni reformadas por la dictadura franquista, llevaba a considerar que no brindaban ningún beneficio autolegitimador al régimen y por lo tanto eran obviadas.

Referencias

Abella, R.; Cardona, G. (2008). *Los años del Nodo. El mundo entero al alcance de todos los españoles.* Madrid: Destino.

Anta, J. L. (2018). El NO-DO como mal de archivo. De locución propagandística a imaginario social. *Antropología Experimental*, 18 (extraordinario), 53-60.

Balfour, S. (2012). La modernització autoritària franquista a Barcelona: arrels intel·lectuals i contradicció. In S. Balfour (Ed.). *Barcelona malgrat el franquisme. La SEAT, la ciutat i la represa sense democràcia* (pp. 13-26). Barcelona: Museu d'Història de Barcelona (MUHBA).

Cañellas, A. (2006). La tecnocracia franquista: el sentido ideológico del desarrollo económico. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 24, 257-288.

Caparrós, J. M. (2017). *El pasado como presente: 50 películas de género histórico*. Barcelona: UOC.

Cardona, G. & Losada, J. C. (2009). *La invasión de las suecas. De la España de la boina a la España del bikini*. Barcelona: Ariel.

Cazorla, A. (2016). *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*. Madrid: Alianza.

Crusells, M. (2007). La piel quemada. In J. M. Caparrós; M. Crusells; R. De España. *Las grandes películas del cine español* (pp. 156-160). Madrid: JC Clementine.

Crusells, M. (2015). Franco, ¿protagonista del No-Do?. In J. M. Caparrós; M. Crusells; F. Sánchez-Barba (Eds.). *Memoria histórica y cine documental* (pp. 91-118). Barcelona: Universitat de Barcelona.

De Riquer, B. (2010). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica / Marcial Pons.

Ellwood, S. M. (1987). Spanish newsreels 1943-1975: the image of the Franco régime. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, *7*(3), 225-238.

Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

García Ochoa, S. (2019). En transición: las primeras *road movies* del cine español (1975-1978). *Liño: Revista anual de historia del arte*, 25, 115-126.

Heredia, F. (1997). Industria e ideología. La "modernidad" como legitimación del Franquismo: los casos de CITESA y Amoníaco Español. *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, 10, 247-258.

Hermet, G. (1977). La España de Franco: formas cambiantes de una situación autoritaria. In VV. AA. *Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del Franquismo* (pp. 103-130). Madrid: EDICUSA.

Hobsbawm, E. J. (1995). *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona: Crítica.

Hofmann, A. (2023). *Una modernidad autoritaria. El desarrollismo en la España de Franco (1956-1973)*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

Maluquer de Motes, J. (2014). *La economía española en perspectiva histórica*. Barcelona: Pasado & Presente.

Mayayo, A.; Lo Cascio, P.; Rúa, J. M. (2011). *Economía franquista y corrupción. Para no economistas y no franquistas*. Barcelona: Flor del Viento.

Payne, S. G.; Palacios, J. (2014). *Franco. A personal and political biography*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Preston, P. (2017). *Franco. Caudillo de España*. Barcelona: DeBolsillo.

Redshaw, S. (2004). Roads for change: changing the car and its expressions. In L. Buys; C. Bailey; D. Cabrera (Eds.). *Social Change in the 21st Century: Conference Proceedings*. Brisbane: Queensland University of Technology (QUT).

Risques, M. (2015). La dictadura franquista. *Revista Reflexão e Ação*, *23*(2), 170-197.

Rodríguez, A. (2008). *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.

Rodríguez, S. (1999). *El NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

Rosich, R. (2022). *Franquisme sobre rodes. Discurs, imaginari i cultura de l'automòbil a l'Espanya del desenvolupisme (1950-1975)*. Madrid: Faber and Sapiens / Ápeiron Ediciones.

Rosich, R. (2023a). El noticiario del NO-DO: un breve estudio radiográfico. *FILMHISTORIA Online*, 33(2), 23-46.

Rosich, R. (Coord.) (2023b). Monográfico 80.º Aniversario del noticiario del NO-DO (1943-2023b). *FILMHISTORIA Online*, *33*(2), 1-676.

Tranche, R. R.; Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

Vallejo, R. (2015). ¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, 89-113.

Filmografía

NO-DO, n.º 517 A, "Accesos a Madrid. La prolongación del Paseo de la Castellana", 01-12-1952.

NO-DO, n.º 985 A, "Modernización de las carreteras españolas. El Plan General del Ministerio", 20-11-1961.

NO-DO, n.º 996 A, "Mejoras de carretera en Cataluña. El camino hacia Francia por la Junquera", 05-02-1962.

NO-DO, n.º 1171 B, "Los accesos a Madrid. Autopista Las Rozas-Villalba", 14-06-1965.

NO-DO, n.º 1256 B, "Ingente programa del Ministerio de Obras Públicas. Carretera en obras desde Gerona hasta Alicante", 30-01-1967.

NO-DO, n.º 1312 A, "Obras Públicas. Nuevas autopistas en construcción en Cataluña. Obras del tramo Montgat-Mataró. Nuevos accesos por carretera a Málaga. Mejoras en su aeropuerto", 26-02-1968.

NO-DO, n.º 1325 A, "Inauguración del "Scalextric" en la glorieta de Atocha de Madrid", 27-05-1968.

NO-DO, n.º 1344 B, "Dinamita para el progreso. Un túnel vuela en la carretera de Madrid-Irún", 07-10-1968.

NO-DO, n.º 1346 B, "Nuevos accesos de Madrid. Franco inaugura doscientos kilómetros de autopistas", 21-10-1968.

NO-DO, n.º 1402 A, "La construcción de la "Autopista del Mediterráneo"", 17-11-1969.

NO-DO, n.º 1415 B, "Las autopistas del Mediterráneo. Nuevo tramo: "Granollers-Cardedeu"", 16-02-1970.

NO-DO, n.º 1478 A, "IV Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas", 03-05-1971.

NO-DO, n.º 1489 A, "La autopista Barcelona-Gerona. Nuevo tramo", 19-07-1971.

Parte III

Adaptaciones literarias en el cine y nuevos formatos y lenguajes audiovisuales

Adaptações literárias no cinema e novos formatos e linguagens audiovisuais

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019355370

TEXTO TELA, TELA TEXTO – DELICADAS RELAÇÕES, UM DIÁLOGO INFINITO

Texto pantalla, pantalla texto - Delicadas relaciones, un diálogo infinito

Text screem, screem text - Delicate relationships, an endless dialogue

Carlos de Aquino Carvalho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ, Brasil)

Resumo: Este artigo investiga de que forma a tradução intersemiórica presente na relação entre palavra e imagem, texto e tela, é (re)construída na transposição do texto literário para o audiovisual. Busca também evidenciar o potencial de ressignificação de determinados textos literários quando submetidos ao processo de adaptação para o audiovisual, tendo como base conceitual as inúmeras possibilidades de diálogo e de tradução entre as duas linguagens e seus respectivos universos significativos. Sem deixar de suprimir ou acrescentar elementos e de operar mudanças no texto original, o cinema macula a literatura em busca de originalidade

e sugere novos formas de olhar o texto e lidar com as sutilezas presentes no processo de transpor a complexidade de sua linguagem para o cinema.

Palavras-chave: Literatura; cinema; adaptação literária; tradução intersemiótica.

Resumen: Este artículo investiga de qué forma la traducción intersemiótica presente en la relación entre palabra e imagen, texto y pantalla, es (re)construida en la transposición del texto literario al formato audiovisual. Busca también poner en evidencia el potencial de resignificación de determinados textos literarios cuando se someten a procesos de adaptación audiovisual, teniendo como base conceptual las innumerables posibilidades de diálogo y de traducción entre los dos lenguajes y sus respectivos universos significativos. Sin dejar de quitar o añadir elementos y de realizar cambios en el texto original, el cine macula la literatura en busca de originalidad y sugiere nuevas formas de mirar el texto y lidiar con las sutilezas presentes en el proceso de transponer la complejidad de su lenguaje al cine.

Palabras clave: Literatura; cine; adaptación literaria; traducción intersemiótica.

Abstract: This article investigates how the intersemiotic translation present in the relationship between word and image, text and screen, is (re)constructed in the transposition of the literary text to the audiovisual format. It also seeks to highlight the potential for resignification of certain literary texts when they are subjected to audiovisual adaptation processes, having as a conceptual basis the innumerable possibilities of dialogue and translation between the two languages and their respective significant universes. Without ceasing to remove or add elements and make changes to the original text, cinema taints literature in search of originality and suggests new ways of looking at the text and dealing with the subtleties present in the process of transposing the complexity of its language to the cinema.

Keywords: Literature; cinema; literary adaptation; intersemiotic translation.

> Pensar o diálogo literatura e cinema demanda uma ação de bordadeira: entrelaçar uma série de fios e possivelmente enfrentar muitos nós, alguns cegos, outros desatáveis, que passam pelas narrativas – literária e fílmica –, e se cruzam no leitor, no espectador, enfim, em todos os envolvidos nessa trama de múltiplas linguagens e vozes.
>
> Maria C. Ribas

1. Introdução

Manancial inesgotável que fomenta a produção audiovisual com grandes narrativas, temas e personagens, a Literatura estabeleceu com o Cinema, desde os primórdios de sua invenção, uma espécie de amálgama estético e semântico que permanentemente se renova em suas infinitas possibilidades de diálogo e interseções semióticas que afloram. Investigar o cinema como resultado da transposição de obras literárias constitui um exercício que não se esgota frente à sempre renovada produção de filmes oriundos da literatura. Entender a dimensão dessa relação, tão rica quanto delicada, implica flanar por labirintos misteriosos, e ao mesmo tempo reveladores, nas suas formas inusitadas de representar a (im)perfeita dimensão da natureza humana e a complexidade do mundo real e seus desdobramentos.

Operando mudanças no texto matriz, suprimindo ou acrescentando elementos geradores de novos significados, o cinema consegue marcar seu território com originalidade própria apoiada na força expressiva do texto. Transpor as sutilezas da refinada artesania presente na linguagem literária é um processo complexo e delicado que determinados filmes propõem realizar e efetivamente conseguem. Outros nem tanto.

Desde o início, a literatura foi a fonte na qual o cinema buscou inspiração para narrar estórias que, já prontas, eram transpostas para a tela, transcodificadas para um novo sistema com linguagem própria em plena construção. Linguagem que foi se inventando e se aprimorando com o tempo. Era um novo estatuto de representação com novas demandas interpretativas, que se configuravam apoiadas no pensamento literário com sua linguagem desenvolvida ao longo dos séculos. Esse hibridismo original vinha embalado por significativas mudanças decorrentes da crise de representação nas artes

clássicas, precipitada com o surgimento das vanguardas europeias do início do século XX. Neste exato momento de reviravolta e ebulição, o cinema estava surgindo e estruturando sua linguagem.

A invenção do cinema implicou uma experiência de choque que redimensionou a percepção e possibilitou a criação de novas formas de representação de uma realidade construída por um novo olhar. Após o cinema, uma outra forma de olhar o mundo foi instaurada e assimilada. José Carlos Avelar em *Cinema e espectador* discerne com sensibilidade o que foi esse momento quando afirma que o cinematógrafo, ao registrar as primeiras cenas de que se tem notícia, "desarrumou o arrumado, destruiu de vez a zona invisível que até então separava o observador da cena observada, afirmou mais radicalmente que a imagem não é propriamente o que se arruma para a vista, mas o que exige que a vista se arrume para ela" (Avelar, 1996, p. 218).

Esse olhar redimensionado pelo cinema, apesar de original, paradoxalmente se apoiava em expressões artísticas legitimadas pela tradição, como a pintura, o teatro e, especialmente, a literatura. Era uma linguagem em construção, atrelada a uma série de transformações tecnológicas em pauta desde o final do século XIX e que, paralelamente, utilizava uma forma de expressão canônica, com amplo domínio da linguagem em seu arcabouço, como era o caso da Literatura.

2. Objetivos e metodologia

Os estudos feitos ao longo dos séculos XX e XXI, dedicados a entender e analisar o alcance da relação entre Literatura e Cinema, surgiram paulatinamente conforme ambas expressões, especialmente o Cinema, evoluíram ao longo desse tempo. A fantástica evolução tecnológica do cinema foi acompanhada de um igualmente admirável desenvolvimento e estruturação de sua linguagem. Os estudos sobre adaptação literária foram, portanto, sendo produzidos *pari passu* a essa evolução e constituem um razoável conjunto de teorias, conceitos e análises que nos permitem elucidar o processo de transposição texto tela. Alguns desses conceitos ajudam a entender as formas que o cinema criou tomando emprestado da cartilha da literatura os mecanismos básicos de princípios narrativos que a princípio utilizou.

Parte dos estudos comparativistas tradicionais colocam o cinema num plano inferior à literatura e na condição de dependência do objeto literário que o origina. Assim, a questão da adaptação de obras literárias corre o risco de reduzir o cinema a não mais que um projeto narrativo, fazendo com que muitos filmes sejam embasados em disciplinas relacionadas à questões basicamente literárias. Esse procedimento reducionista implicaria privilegiar o texto matricial, negligenciando as implicações quanto aos sentidos resultantes de um novo contexto semiótico: o cinema.

Como então entender a intersecção de ambas as narrativas sem ratificar a hierarquização e a relação de subserviência entre elas? Como evitar a visão distorcida que taxa a adaptação como subproduto quase sempre em dívida com o texto literário original, sem estabelecer padrões qualitativos para as expressões em cena? Filmes resultantes de adaptações tendem a ser vistos como inferiores aos livros matriciais, mesmo quando se trata de grandes filmes. É preciso uma revisão da visão do comparativismo tradicional e do que parte da crítica especializada pensa a respeito da releitura da literatura pelo cinema para que filmes sejam vistos como grandes filmes, independentemente do fato de serem adaptados de grandes obras literárias. Trata-se de grandes livros e de filmes igualmente grandiosos.

Outra questão que nos parece irrelevante e superada, mas que ainda surge nos debates sobre adaptação, a fidelidade ao texto original é, cada vez mais, um aspecto passível de reflexão e questionamento. Arte impura e maculada, o cinema preenche a literatura com ruídos, a profana com indisfarçável infidelidade, tece uma rede na qual o livro vai perdendo sua aura e sendo consumido por uma arquitetura visual que o transgride e o transforma. É consenço que a intertextualidade, o questionamento da hierarquização entre as artes e a valorização do diálogo e da confluência entre as diferentes linguagens, ocupam hoje um espaço vital nos diálogos entre as várias expressões artísticas.

Robert Stam, um dos principais nomes nos estudos sobre adaptação literária, observa que "o discurso convencional da crítica sobre adaptações fílmicas a partir da literatura sempre foi moralista" (Stam, 2006, p. 48). Em seu livro *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Stam afirma que termos como "infidelidade", "traição", proliferam no discurso sobre adaptações e o que se elege comumente como retórica padrão é o

discurso "do que se perde e não do que se ganha na transição do texto literário para a tela" (Stam, 2006, p. 45).

Em *Introdução à teoria do cinema*, Stam afirma que "uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação" (Stam, 2003, p. 32). Segundo o autor, a passagem de um meio verbal para outro diverso, que lida com múltiplas linguagens, torna a proposta de fidelidade literal inviável.

Segundo Stam,

> a alteração de um meio verbal "single track" como o romance, para um meio "multitrack" como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas) mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade, e eu diria mesmo a indesejabilidade, da adaptação literal (Stam, 2006, pp. 3-4 *apud* Silva, Marcel, 2008, p. 20)

Com o desenvolvimento e consolidação da linguagem do cinema, surgiram vários dispositivos teóricos sobre a questão. Na contemporaneidade, as contribuições dos estudos de Robert Stam e os conceitos de dialogismo e intertextualidade trabalhadas por alguns teóricos importantes da teoria literária como Bakhtin, Genette e Julia Kristeva, são capitais para o entendimento dos estudos semióticos. Para esses teóricos, ao conceituarem questões ligadas à intertextualidade e dialogismo, acabam por realçar as inúmeras opções de diálogos textuais que emergem ao invés da fidelidade de um modelo a outro anterior.

O pensamento crítico e teórico de Bakhtin, Genette e Kristeva e o trabalho analítico de Robert Stam e Ismail Xavier sobre o processo de adaptação de obras são fundamentais para entendermos a evolução e atualização desse arcabouço teórico na análise e estudos intersemióticos. São autores que se debruçaram sobre os estudos relativos à adaptação entre obras, não necessariamente relacionadas ao cinema, e que jogaram luz sobre determinados pontos que norteiam os estudos sobre adaptação.

As relações entre a literatura e as outras artes se encontram no campo dos estudos semiológicos e semióticos, ocupando um espaço interdisciplinar e intertextual, denominado de tradução intersemiótica, termo cunhado

por Roman Jackobson (2011), através do qual um texto se refere a um texto anterior sem transgredi-lo na sua essencialidade, mas com autonomia para interferir e alterar seus elementos. Para Jakobson (2011) a tradução intersemiótica é a tradução que se faz por meio de linguagens diferentes ou sistemas de signos diferentes, de signos verbais por meios não verbais. A tradução seria, portanto, um processo de mutação, de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em outro texto, do mesmo ou de outro sistema.

> Não há como transcodificar uma informação dada em um sistema de signos específico e (re)codificá-la através de um outro sistema semiótico sem que essa informação, esse discurso, sofra interferências, mutações, ainda que mínimas. É necessário, para viabilizar o processo, mudar, por vezes, o próprio teor da informação, adaptando-a, conformando-a ao novo veículo (Cardoso, 2011, p. 45).

Conforme afirma Joel Cardoso em *Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos*:

> Todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe isolado e independente do meio que o gerou e das especificidades e técnicas inerentes à linguagem em que a mensagem foi concebida. A tradução intersemiótica seria, assim, a tradução que consiste na interpretação dos signos verbais através de outros sistemas de signos não verbais (Cardoso, 2011, p. 46).

As novas teorias sobre adaptação utilizam outras linhas de pensamento que transgridem o discurso da fidelidade e sugerem metodologias mais abrangentes. Novos termos associados à ideia de adaptação como dialogismo, tradução, derivação, entre outros, passaram a circular e a ratificar uma questão fundamental: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos que precisa levar em conta que a obra original foi escrita num determinado período, passível de ser influenciada por uma série de códigos de representação comuns a um determinado momento histórico. Assim também o filme resultante dessa operação.

Os processos de (re)leitura propostos por cineastas, geralmente a partir de textos literários renomados, apresentam novos elementos, estimulam um ver

além das margens, introduzem silêncios, brechas, invenções, redirecionam o olhar do espectador para outros pontos de interesse, desviam-se por atalhos que surgem na leitura. Na visão atualizada, a adaptação pode ser entendida como prática discursiva em que os vínculos com a obra literária podem ser refeitos, num processo constante de transformação e reciclagem. Neste processo de *desleitura*, termo utilizado por Harold Bloom, "a origem como ponto nodal se desfaz, a autoria torna-se compartilhada, coletiva, o texto (da adaptação) é atravessado por artes diversas, discurso polissêmico que desestabiliza a estrutura linear e a continuidade temporal das narrativas clássicas" (Bloom, 1991, p. 68).

Muitos filmes se inserem nesta (re)leitura arejada de obras literárias na qual a questão da fidelidade, no sentido de *mimesis*, é abalada e passa a ser redimensionada pelo olhar original e desestabilizador de seus cineastas realizadores. Muitos desses realizadores são ou foram também roteiristas ou "participaram" da roteirização do filme, com conhecimento e domínio desse tipo de construção textual.

Ao analisar um filme adaptado de obra literária se faz necessário entender que o processo de transposição texto tela se materializa através da escrita do roteiro, cuja importância é fundamental para a compreensão das traduções ou transposições intersemióticas. Uma parte significativa dos trabalhos dedicados ao estudo das transposições intersemióticas entre os dois suportes (livro e filme) desconsidera o roteiro como gênero de escrita intersemiótico por excelência, e parece desconhecer o fato de que uma obra literária exige que seja feito um processo de decupagem em sua linguagem, adaptando determinados recursos expressivos a um novo suporte de representação.

Esse processo de recorte consiste em eliminar os recursos expressivos da literatura que não possam ser imediatamente transformados em elementos da cartilha do cinema. É inviável retratar determinados detalhes do arcabouço literário que, ao serem transpostos, são praticamente eliminados na roteirização, devido à dificuldade de serem representados imageticamente.

Jorge Furtado, cineasta e roteirista brasileiro, em depoimento dado durante o primeiro dia do II Fórum da 42.ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, citou alguns dos principais desafios nesse processo de transposição

de um livro para um filme. Para ele, há termos, metáforas e verbos que são especialmente presentes na literatura e que, na hora de serem transferidos para um roteiro, tornam o processo praticamente impossível.

> No roteiro, toda informação precisa ser audível ou visível, ao contrário da literatura. Verbos proibidos para os roteiristas por conta de sua impossibilidade de filmagem, como 'pensa', 'lembra' e 'esquece', aparecem muito nos romances. A literatura nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, o que é muito difícil de imprimir no cinema. Enquanto um escritor pode apenas dizer que o personagem está em seu quarto, o roteirista precisa saber como é esse quarto: que tamanho tem, quais móveis, de que cores etc. Todas essas decisões precisam ser tomadas obrigatoriamente. Enquanto o cinema cria imagens, a literatura cria imaginação (https://telaviva.com.br/24/10/2018).

O estatuto da linguagem literária utiliza recursos expressivos somente alcançáveis através da palavra escrita. No roteiro, espaço de transmutação do verbal para o não verbal, determinados recursos, ricos na literatura, são anulados ao serem transpostos para este novo suporte visual e sonoro

Segundo Claus Clüver, "sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermidiático" (Clüver, 2006, p. 14) que, em diálogo com o texto matricial, coloca como requisito vários componentes determinantes para sua realização (trilha sonora, sonoplastia, cenário, etc), fundamentais na representação da realidade e dos conflitos próprios da narrativa fílmica. Um dos fundamentos do processo de adaptação consiste na escrita de um roteiro que alcance o sentido da obra e opere as mudanças necessárias para transpô-la para um novo estatuto de representação.

Filmes transpostos de obras literárias, que alcançam resultados relevantes, partem de roteiros muito bem delineados e com grau de complexidade que reflete a originalidade e o refinamento da linguagem literária que os engendraram. Necessário se faz a observação detalhada de elementos que compõem o repertório da escrita de roteiros, para que a questão da adaptação seja compreendida em seus vários espaços de transmutação.

Por último, mas não menos importante, é necessário mencionar que um dos fatores considerados nas análises do processo de adaptação é a contextualização do produto fílmico a uma série de elementos espaciais,

temporais, históricos, ideológicos, inerentes à concepção e leitura feita por seus realizadores. A "adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos" (Xavier, 2003, p. 62).

É perfeitamente viável atualizar um texto literário transpondo-o de um determinado período histórico para o presente e/ou de um determinado espaço físico para outro, a fim de direcionar o conteúdo crítico da obra literária para os objetivos pretendidos na adaptação. Ainda que delineados pelos textos literários, os diretores imprimem no filme, suas crenças, seus objetivos, sua estilística e sua visão de mundo. Desta forma, eles buscam formas de traduzir ou colocar em diálogo o texto literário e o cinematográfico, criando as possibilidades de fusão de um meio com o outro, tendo em vista o que se pretende retratar dentro de uma determinada realidade sociocultural.

3. *Abril Despedaçado* e *Filme do Desassossego*, dois casos para estudo

Na perspectiva de uma produção audiovisual que, sabidamente, tem seus princípios narrativos articulados com base em recursos literários, existe um conjunto de filmes contemporâneos, realizados nas últimas décadas na cinematografia em língua portuguesa produzida no Brasil e em Portugal, que têm em comum o fato de lidar com a literatura refinada de escritores reconhecidamente originais e sofisticados. São adaptações e roteiros que alcançaram efeitos inovadores, que otimizaram o potencial da linguagem e do sentido das fontes originais, e que merecem ser problematizados e discutidos para melhor entendimento do *modus operandi* destes modelos e processos de adaptação.

Como exemplo do que buscamos mostrar, *Abril Despedaçado*, produção brasileira de 2002 e *Filme do Desassossego*, produção portuguesa de 2010 serão brevemente comentados pois fomentam a ideia de transposição de linguagens e suporte feitas com liberdade e independência de concepção.

Abril Despedaçado (2002)
Direção de Walter Sales Junior
Adaptado do romance *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré

Abril Despedaçado, filme de Walter Sales, lançado em 2002, foi concebido a partir da leitura do romance homônimo publicado em 1978 pelo escritor albanês Ismail Kadaré e pode ser considerado um caso de adaptação ousado e original em função das mudanças e intervenções feitas pelo diretor, com a aquiescência do autor. O romance apresenta elementos simbólicos e mitológicos característicos das tragédias universais e isso o motivou a transpor a obra para o cinema, buscando sua atualização para uma outra realidade sociocultural que, embora distante, apresentava aspectos convergentes.

No período de pesquisa e escrita do roteiro, Salles teve alguns encontros com Kadaré, para buscar detalhes sobre o livro que pudessem embasar seu projeto de reescritura do texto para o cinema. No romance, Kadaré narra a história de uma vendeta entre duas famílias do interior rural da Albânia, território regulado pelas leis do Kanum. O Kanum é um código de honra milenar que submete famílias a um conflito eterno, no qual o filho mais velho é jurado de morte para que a morte do primogênito da família oponente seja vingada, perpetuando um ciclo de sangue e morte por gerações.

Como a intenção de Walter Salles era deslocar a trama central do livro da Albânia para a realidade brasileira, sua pesquisa buscava encontrar semelhanças e diferenças entre os conflitos de famílias vividos no Brasil e na Albânia sem, no entanto, perder de vista as diferenças culturais entre as duas realidades.

Na pré-produção do filme a pesquisa revelou a existência de lutas entre famílias que existiram em algumas regiões do Brasil, especialmente no Nordeste, onde a disputas por terra geraram conflitos infindáveis, resolvidos fora do código penal estabelecido, inseridos que estavam num código de honra próprio e de consequências trágicas. A obra *Lutas de Família no Brasil*, de Luiz Aguiar Pinto, escrito em 1940, foi a fonte principal que serviu como guia para suas observações. Nesse livro, Salles percebeu alguns pontos em comum entre os conflitos vividos no Brasil e os relatados como ficção no livro de Kadaré. Salles constatou que os conflitos entre famílias no Brasil também utilizam os "crimes de sangue" como códigos de honra para normatizar as disputas. Após se aprofundar nessas questões, o diretor reescreveu o romance de Kadaré para as telas, deslocando-o para a realidade das lutas de família no sertão do nordeste brasileiro.

O resultado é um filme tecnicamente impecável, calcado num texto poético de sensibilidade profunda, um retrato eloquente da violência estrutural que emoldura o nordeste brasileiro. Devido ao ineditismo do processo de transposição do livro, a concepção do filme, feita pelo viés do deslocamento, abala e revisa a questão da fidelidade e da relação com textos originais e suas transmutações. A liberdade de concepção e a originalidade do processo de transposição utilizados por Salles são dados valiosos para a análise desta obra.

Filme do Desassossego (2010)
Direção de João Botelho
Adaptado da obra *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa

Publicados pela primeira vez nos anos 80, após serem descobertos guardados, anos depois da morte de Fernando Pessoa, os cerca de 500 fragmentos que compõem a prosa poética do *Livro do Desassossego* serviram como base e fonte para a obra cinematográfica de João Botelho, *Filme do Desassossego*, realizado em 2010.

Os fragmentos que compõem o livro de Fernando Pessoa constituem um dos textos mais confessionais e íntimos escritos pelo poeta português com o heterônimo de Bernardo Soares. Da grande quantidade de fragmentos inéditos e originais, apenas treze foram publicados em vida pelo autor. A maior parte ficou guardada junto com outros textos, sem ter sido organizada em nenhuma ordem ou sequência, pois Fernando Pessoa escreveu-os ao longo de vários momentos de sua vida. O primeiro trecho data de 1913 e o último de 1934, sendo bastante plausível que apresente estilos e tons diferentes, já que Pessoa não tinha enredo ou plano estabelecido.

O tom confessional e íntimo, típico de um diário, e a atmosfera minimalista que caracteriza o livro, têm influência no discurso narrativo adotado no filme, visto que os pensamentos íntimos do narrador-personagem (o próprio poeta diluído em seu heterônimo), repleto de descritivismo e comentários expositivos fragmentados, produzem uma narrativa desprovida de muitas ações. Trata-se de obras, filme e livro, que reproduzem a atmosfera íntima do narrador-personagem através de um discurso em prosa poética que o filme reproduz com a mesma força expressiva do livro, por meio da narração e dos diálogos.

Apesar de apresentar elementos narrativos introduzidos pela apresentação dos personagens, das nuances do tempo e das variações de espaços, não existe um dispositivo para organizar os fragmentos e construir uma sequência linear única. Inexiste na obra a preocupação com unidade ou coerência entre os fragmentos, visto que várias arrumações são possíveis, num jogo que permite que cada um encontre a sua ordem na leitura.

Levando em consideração a extensão da obra de Bernardo Soares, adaptar o livro tornou-se um enorme desafio diante da natureza fragmentária e diversa do texto e do leque de possibilidades que se abre no que concerne à organização e sua exploração estética. Essa não foi a primeira experiência de João Botelho em transpor Fernando Pessoa para a tela. Sua estreia em longas-metragens se deu pelas mãos do poeta, quando realizou *Conversa acabada* (1980), filme que recria a amizade e correspondência entre Fernando Pessoa e o poeta Mário de Sá Carneiro, tendo como pano de fundo Lisboa nas primeiras décadas do século XX. Desde então, Botelho já realizou mais de 15 longas-metragens, alguns transpostos de autores canônicos como Eça de Queiroz, Augustina Bessa-Luiz, além do próprio Fernando Pessoa. Sua relação com a literatura é prova de sua erudição que, além do cinema, passa também pela música clássica e pela gravura.

Seu amadurecimento como cineasta possibilitou realizar um filme inovador e ousado pelo tamanho do desafio sugerido pela estrutura fragmentária da obra e por ser considerada de difícil transposição. Para realizar a tarefa, Botelho lançou mão de alguns artifícios e de alguns conceitos que foram fundamentais na percepção da obra e para sua dinâmica narrativa.

Luz, som e tempo são alguns desses elementos. Enquanto o som no filme evidencia a força da oralidade, através da oratória das palavras ditas pelo narrador e na modulação da voz do ator que interpreta Bernardo Soares (Cláudio da Silva), a luz realça a atmosfera e os opostos claro/escuro das ruas da baixa Lisboa com seus prédios, fachadas de escritórios e bares em que narrador e personagens transitam durante os três dias e três noites em que a narrativa se dá, tempo de experiência do narrador entre vida e sonho, entre a lucidez e o desassossego da alma.

Filme do Desassossego se apresenta como um espaço de convergências que tangenciam, além da literatura, a música, particularmente a ópera. A estrutura do filme revela uma sucessão de cenas que alternam a declamação e o canto, com a inclusão de registros que vão do canto lírico à bossa nova, do fado à ópera, da voz de Caetano Veloso ao canto de Carminho, da Cantiga de Santa Maria, de Afonso X à apresentação imponente da ópera Marcha Fúnebre para o Rei Luís II da Baviera, especialmente inserida na edição, aparentemente de forma desconectada do corpo do filme mas com o poder de ser um elemento moderador no diálogo entre a literatura de Fernando Pessoa e o cinema de João Botelho.

Além de todos esses atributos que marcam o filme, um fator digno de reflexão refere-se à recepção da obra, mais exatamente à forma de distribuição e exibição do filme. Botelho optou por exibir sua obra de forma itinerante e pontual em auditórios municipais e teatros de várias cidades portuguesas, com sua presença em todas as vezes em que o filme foi visto. Munido de uma máquina de projeção digital, o próprio diretor abria as sessões, evocando o envolvimento do público e elucidando detalhes do filme e do livro.

4. Conclusão

Estes dois filmes atendem ao princípio de uma concepção moderna de transposição intersemiótica, ao mesmo tempo que realçam o potencial de determinados textos escritos com refinamento literário e a forma como são ressignificados e otimizados pelos mecanismos que regem o processo de transposição de obras literárias para o cinema. A relação entre a forma como a linguagem se mantém, sem perda de sua expressividade ou prejuízo das inovações promovidas no campo literário e os mecanismos que o cinema utiliza para ressemantizá-la são questões que instigam a reflexão sobre a relação literatura/cinema.

Na certeza de que uma literatura que se renova em estado de graça permanente, num jorro inesgotável de narrativas e relatos, jamais deixará de manter com o cinema este diálogo infindo, motor de uma relação tecida com o fio delicado que (re)inventa novos olhares e constrói novos

textos, que se projetam na tela transformados em uma sinfonia de imagens, palavras, sons...e sonhos.

Referências

Avelar, J. C. (1996). Cinema e espectador. In I. Xavier. *O Cinema no Século*. (pp. 217-246). Rio de Janeiro: Imago.

Avelar, J. C. (2007). *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

Bazin, A. (1991). Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In A. Bazin. *O cinema: ensaios*. (pp. 82-104). São Paulo: Brasiliense.

Bakhtin, M. (2016). *Os gêneros do discurso*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Bloom, H. (1991). *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago.

Comparato, D. (1983). *Roteiro, Arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica.

Cardoso, J. (2011). Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos. *Literatura em debate*, *Revista URI*, *5*(8), 1-15.

Clüver, C. (2006). Inter textos / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, *14*(2), 10-41.

Jakobson, R. (2011). *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva.

Kadaré, I. (2007). *Abril Despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pessoa, F. (2011). *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pellegrini, T. (2002). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019371384

DE *STORIES* E HISTORIAS: EL PRESENTE DE LA CREACIÓN AUDIOVISUAL EN LA ACTUALIDAD DIGITAL

De stories *e histórias: o presente da criação audiovisual no mundo digital de hoje*

About *stories* and tales: the present of audivisual creation in the digital word

David Lea
Universidade de Santiago de Compostela (USC, España)

Resumen: Las *stories* autobiográficas o cine vertical es un nuevo modo de rodar filmes (o series) definitorio del paradigma actual de la producción audiovisual en la era digital y tecnológica. A partir de los marcos conceptuales del capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018), el *big data* (Byung-Chul, 2012) o la estética de la figura prosumidora, el objetivo de este ensayo es definir, mediante el análisis de tres estudios de caso: la creación fílmica de las hermanas Kochavi, en relación con la obra de Iñaki Velásquez y la App

Quibi, el escenario de adaptación posliteraria (Leitch, 2004, 2007), transmedia y *streaming* que se impone en el medio cinematográfico del presente.

Palabras clave: adaptación; plataformas; stories; streaming; transmedia.

Resumo: As *stories* autobiográficas ou cinema vertical são uma nova forma de filmar filmes (ou séries) que definem o atual paradigma da produção audiovisual na era digital e tecnológica. Com base nos quadros conceptuais do capitalismo de plataforma (Srnicek, 2018), do *big data* (Byung-Chul, 2012) ou da estética da figura do prosumidor, o objectivo deste ensaio é definir, através da análise de três estudos de caso: o filme criação das irmãs Kochavi, em relação à obra de Iñaki Velásquez e ao aplicativo Quibi, o cenário de adaptação pós-literária (Leitch, 2004, 2007), transmídia e *streaming* que se impõe no meio cinematográfico do presente.

Palavras-chave: adaptação; plataformas; stories; streaming; transmídia.

Abstract: Autobiographical stories or vertical cinema is a new way of shooting films (or series) that defines the current paradigm of audiovisual production in the digital and technological era. Based on the conceptual frameworks of platform capitalism (Srnicek, 2018), big data (Byung-Chul, 2012) or the aesthetics of the prosumer figure, the objective of this essay is to define, through the analysis of three case studies: the film creation of the Kochavi sisters, in relation to the work of Iñaki Velásquez and the Quibi app, the scenario of post-literary adaptation (Leitch, 2004, 2007), transmedia and streaming that is imposed in the cinematographic medium of the present.

Keywords: adaptation; platforms; stories; streaming; transmedia.

1. Estado de la cuestión introductorio y objetivos

La denominada «dictadura de las redes sociales»[1] engloba los casos de Instagram o TikTok, pero también la relevancia de plataformas como Twitch o de difusión de *streaming* como HBO Max[2]. Son el ejemplo del nuevo capitalismo de plataformas, poscapitalismo o capitalismo digital imperante hoy en día con el auge de las nuevas dinámicas audiovisuales (Srnicek, 2018)[3]. El *big data* y las redes fomentan una Hypertransparenz a través del control de los datos privados de las personas usuarias que permiten su cesión, además de su exposición mediática (Byung-Chul, 2012). La estética de lo que hoy se conoce como la figura prosumidora[4] (productora + consumidora) está asociada directamente al fenómeno de la creación de contenido en redes, evolucionando del término acuñado por Jean Cloutier (1973) de *emirec* (*émetteur* + *récepteur*).

Aunque el auge de las plataformas ya tiene un recorrido de varios años en términos de existencia y difusión lo cierto es que, centrando la observación tan solo en el caso Netflix, se puede ver cómo es una plataforma que por ejemplo en los últimos años experimenta un boom cuantitativo, provocado en parte por la aparición del COVID-19. La realidad de la pandemia ha hecho del VoD en particular y el *streaming* en general una tendencia muy al alza en los hábitos de consumo de la audiencia en la actualidad, tanto es así que, como Raquel Recolons señala, «lo que atrae más demanda actualmente en España es el vídeo *on demand*. Es decir, contenidos en vídeo tipo plataforma

1 Expresión utilizada por la periodista Laura Revuelta en su artículo "La dictadura de las redes", publicado el 20 de septiembre de 2020 en el diario *ABC*.

2 Scott Galloway (2017, pp. 1-13) se pregunta «Who are these companies and why write about them?», en clara referencia a Amazon, Apple, Facebook o Google. Cuestionándose por esas cuatro superpotencias empresariales de la era digital y los claroscuros respecto a sus prácticas reprochables ejercidas en las sociedades modernas.

3 A este respecto, la doctora en estudios sobre medios e información, Yvette Wohn (2009, p. 5) señala anticipadamente la muerte del formato tradicional de la televisión, sustituido por el *media streaming*. Wohn ya introducía entonces los fenómenos de la creación de contenido y la incipiente creación de un mercado global ingente con la aparición en el medio de Netflix y Amazon y los cambios derivados en los procesos de distribución.

4 Concepto ideado por Alvin Toffler en su libro *Future Shock* (1970) y también teorizado por Marshall McLuhan en *Take Today: The Executive as Dropout* (1972), pero que no sería acuñado por el propio Toffler hasta la aparición de *The Third Wave* (1980), secuela de la obra anterior donde teoriza sobre la era de la información y la estética del consumo.

Netflix, Disney +, YouTube… tanto de pago como gratuitos» hasta el punto de lo siguiente que afirma Alberto de Torres: «El vídeo ha sustituido horas de ocio que antes dedicabas a otras cosas» (Otero, 2022).

El proceso de remodelación tanto de los hábitos de las personas consumidoras como de la forma de generar entretenimiento en relación con la realidad tecnológica actual ha dado lugar a la situación actual de la televisión tradicional enfrentando la insurgencia del modelo VoD y *streaming*, en comparación con el *sorpasso* que sufrió la radio en su momento con la irrupción de la televisión. Johanna C. Ángel-Reyes señala a este respecto el papel de las narrativas mediáticas y su transformación precipitada con el estallido de la pandemia:

> Seguramente la historia-historiografía de los medios seguirá relatando de manera lineal y categórica el nacimiento de tal o cual tecnología, soporte y producción de contenidos en una línea temporal incuestionable. Y junto con la narrativa de la obsolescencia de cada una de ellas, remplazada por la novedad en curso, vendrán también los discursos acerca del «impacto», generalmente negativo, que cada una de éstas trae para sociedades y comunidades (Ángel-Reyes, 2021, p. 33).

Las ventajas con las que se parte en el nuevo modelo son, según María Antonia Sánchez-Vallejo, «precios muy competitivos», que provocarían superar el «tradicional pirateo que menoscaba los beneficios de explotación en las salas»; la flexibilidad horaria frente al «*prime time* u horario estelar de los programas de televisión convencionales»; o la irrelevancia de «la cuota de pantalla». La «era de la televisión por Internet» es posible debida a factores como «la amplia disponibilidad de los teléfonos y televisores inteligentes», «la flexibilidad a la hora de visionar» o «la facilidad que dan los múltiples dispositivos» en cuanto a la visualización (Sánchez-Vallejo, 2021).

En una línea discursiva más dura se expresa el cineasta griego Constantin Costa-Gavras, que dice de las plataformas de *streaming* que «no son proyectos culturales, solo financieros. Han hecho que el cine pierda toda su magia, algo que ha rematado el cierre de las salas durante el coronavirus», acusándolas de moverse más por sus intereses económicos como empresas que por ofrecer proyectos culturales o artísticos de calidad. Paradójicamente,

ante la realidad del dominio que ejercen estas plataformas en el medio el director se debate entre los pros y los contras de las mismas con la siguiente reflexión:

> Solo es un intento. Primero tengo que resolver la pregunta de si una serie puede llegar a ser arte, como lo es el cine. Por otro lado, soy consciente de que esas plataformas tienen la capacidad de llegar a miles y a millones de personas. Y, teniendo en cuenta que los espectadores ya prácticamente no tienen salas de cine a las que ir, esta fórmula quizá es una buena alternativa. Pero antes tengo que encontrar la respuesta a mi pregunta (Llanos Martínez, 2022, s.p.).

Aunque por un lado y en una primera reacción ante el auge del *streaming* Costa-Gavras se muestra opuesto a su pertinencia como medio y utilidad como difusor cultural, empleando el argumento de la magia del cine y las salas de proyección, por el otro y en una segunda mirada se muestra abierto a la posibilidad de la reconsideración del formato serie como producto artístico asimilable al cine. Para terminar en un tercer argumento más aperturista aún de la sí pertinencia del medio en tanto su capacidad de difusión entre la audiencia y la supuesta escasez de salas físicas. Este cambio de visión sobre la utilidad de las plataformas viene motivado por la intención del autor de adaptar al formato serie la trilogía 9 del novelista francés Marc Levy, compuesta por los títulos *C'est arrivé la nuit* (2020), *Le crépuscule des fauves* (2021) y *Noa* (2022).

A pesar de esta cierta dicotomía entre el avance y estandarización del *streaming* y sus voces más detractoras, la realidad a día de hoy es que los datos apuntan hacia un cambio irrefrenable hacia el modelo de consumo de plataformas. Así se indica en la «Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2021-2022»[5], cuyos datos porcentuales apuntan hacia un crecimiento masivo de estos medios orientados hacia la oferta de series y películas en detrimento de la asistencia a salas de cine convencionales, bajando esta 30 puntos porcentuales respecto de la anterior encuesta, mientras que las suscripciones a plataformas digitales aumentaron en un 14 % estabilizando su expansión a niveles prepandemia.

5 Disponible su consulta en: https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/ehc/2021-2022/presentacion.html.

Frente a este escenario, el objetivo del presente ensayo es estudiar y analizar distintos casos del presente de la creación audiovisual, adoptando un punto de vista anclado a la teoría de la adaptación y cuyos formatos responden a una actualidad digital que fundamenta la representación de historias en *stories*. Es decir, los casos que a continuación se nombran se valen del lenguaje, las plataformas, las herramientas y la iconografía digital para construir sus productos fílmicos. Con todo ello en su conjunto, el objetivo final será definir la mutación del medio con la emergencia de estas nuevas modalidades que se alejan de formatos más clásicos o dinámicas tradicionales dualistas de transposición desde lo literario a lo fílmico.

2. Casos de estudio y análisis metodológico

Las producciones con implicaciones de las redes sociales y la importancia de la era digital configuran los casos de estudio donde se emprende una dirección creativa en el que el texto fílmico meta se encuentra en Instagram y TikTok. Esta nueva forma de hacer cine surge inicialmente de Maya Kochavi (directora israelí-estadounidense) y su padre Mati Kochavi, quienes adaptan la historia real de Éva Heyman (víctima del Holocausto), inspirados de sus diarios, al formato de las *stories* de Instagram, dando lugar posteriormente a un filme de casi una hora de duración titulado *Eva.Stories* (2019). Este sería el primero de un proyecto de diez filmes, cuyo segundo estreno, en Instagram y TikTok, es *Equiano.Stories* (2022) y adapta la historia autobiográfica de Olaudah Equiano (víctima del esclavismo). Esta corre a cargo de las hermanas Adi y Maya Kochavi y su productora Stelo Stories. Una tercera entrega se encuentra en suspenso, ya que estaba prevista para ser estrenada a finales del año 2022: *Francesco. Stories*. Este filme narra la vida de un joven músico italiano en época de pandemia hace 500 años.

Esta nueva modalidad cinemática ha sido tan polémica como innovadora, dado el prestigio negativo que en la sociedad actual se le atribuye a las redes sociales, consideradas un medio carente de prestigio o relevancia tanto para la creación artística como para la defensa abierta de causas

globales como puedan ser el Holocausto judío o el racismo sistémico[6]. Esto llevó a que algunas asociaciones de memoria histórica considerasen un agravio o una banalización de los hechos llevar estas historias al formato de las *stories* de Instagram. Sin embargo, las autoras han defendido siempre el carácter didáctico, instructivo y pedagógico de sus obras sobre las nuevas generaciones, pues estas mediatizaciones de las historias del pasado permiten llegar a las generaciones más actuales que consumen información a través de sus teléfonos móviles y redes sociales: «History is not past, it is present in who we are and instrumental in what we hope to become» (Rutnik, 2020)[7].

Las hermanas crean al mismo tiempo un nuevo género cinematográfico y un nuevo modo de contar las historias, más próximo a lo que Marie-Laure Ryan considera «some kind of orchestra conductor» (2017, p. 538), o el rol de una suerte de directoras transmedia encargadas de coordinar toda la producción generada en el proyecto fílmico para que luego el formato se adecue a un relato coherente y funcional, y dirigido a toda una nueva generación de personas consumidoras o nicho de mercado[8]. El proyecto se basa en la premisa de readaptar historias al formato *stories* y en el que la importancia del relato transmedia se hace evidente en su tendencia a la interactividad y la multiplicidad de formatos de las redes sociales, reduciendo la textualidad frente al peso efímero de las publicaciones en estos canales.

Eva.Stories se focaliza en el Holocausto judío y la figura central de Éva Heyman. Adapta la historia real de la niña judía húngara y lo relatado en su diario, previamente a su deportación al campo de exterminio de Auschwitz. El filme se construye en torno a una serie de 220 vídeos cortos acompañados de otros recursos multimedia como fotografías, reunidos finalmente en 50 minutos de duración. Este primer caso de la serie proyectada consiguió

6 Así lo señala Noam Tirosh afirmando que «The [eva.stories] project was much debated, and critics claimed that an Instagram account of a girl murdered in the Holocaust is a downgraded way to commemorate the Holocaust» (2020, p. 217).

7 Esta es la respuesta que dan a la cuestión de la chispa que hace surgir la idea y el proyecto de las *stories* autobiográficas.

8 La periodista Hannah Brown apunta, en un artículo publicado el 10 de febrero de 2022 para el periódico *The Jerusalem Post*, que las hermanas Kochavi están «reinventing storytelling for a new generation» (2022), poniendo también el foco sobre las generaciones Z y Millennial desde los 14 a los 35 años.

en un breve espacio de tiempo aglutinar la cantidad de 300 millones de visualizaciones y 1,2 millones de seguidores en la red social Instagram, en la que fue emitido. El objetivo y la originalidad de este tipo de adaptación se resume en la frase que encabeza y publicita el proyecto: «What if a girl in The Holocaust had Instagram?». Pues esas 220 *stories* fueron grabadas a modo de registro personal de Éva con su teléfono móvil, contando su día a día previo a la invasión nazi y la posterior deportación. Con más de 400 actores y extras todo el material fue íntegramente grabado desde un *smartphone* y publicado en tan solo 24 horas, el 18 de mayo de 2019, durante la conmemoración del *Holocaust Memorial Day*.

Sin embargo, pese a la originalidad del formato y el modo de transmitir el relato, el texto adapta el diario personal de Éva Heyman, una adolescente húngara de trece años asesinada en el año 1944. Una víctima del horror nazi en paralelo a Ana Frank, aunque difieren en los tiempos, mientras el diario de Frank relata las penurias dentro del campo de concentración, el de Heyman es previo a esos hechos, finalizando en el gueto. Del mismo modo, el diario de Heyman no arroja dudas sobre la veracidad de los hechos respecto a las modificaciones posibles realizadas por su padre, sino que se limita a una posible revisión estilística de su padrastro, Béla Zsolt, escritor y periodista de profesión. La traslación del relato del Holocausto al medio digital y la generación provoca la (re)formulación de la cuestión «What if Instagram existed during The Holocaust?».

Concretamente, el uso del diario como texto fuente otorga un marco general y contexto determinados, aunque el contenido original se ve transformado con una Éva adolescente que utiliza las redes sociales manteniendo la ambientación en la segunda mitad del siglo XX. De hecho, el uso de las tradiciones hollywoodienses a la hora de rodar filmes sobre el Holocausto o la Segunda Guerra Mundial es perceptible y recurrente en su empleo en esta película. Lo que acerca esta nueva forma de hacer cine a los conceptos de Costas Constandinides (2010) de *relato transmedia* o más acertadamente para este caso *Hollywood transmedia*.

Es innegable que la repercusión de este nuevo formato cinematográfico es sumamente relevante. Con una cobertura abarcando 89 países diferentes, se convirtió en la tercera cuenta de Instagram más grande de Israel, albergando más de dos millones de reacciones y comentarios. Su relevancia se resume en la reacción en redes sociales del Primer Ministro Israelí

Benajmin Netanyah (2019): «I started following @eva.stories, a 13-year-old Jewish girl from Hungary and I was exposed to the unbelievable tragedy…».

Equiano.Stories plantea la cuestión: «What would it be like if a kid being taken into slavery had Instagram?». Esta vez el tema central de la obra ya no es el antisemitismo sino el esclavismo. Del mismo modo, su difusión no se limitó únicamente a la red social Instagram, sino que también fue emitido por TikTok, componiéndose de aproximadamente 400 *stories* y contabilizando un total de 80 minutos de duración. Este adapta un texto autobiográfico que narraba las experiencias como esclavo de su protagonista, Olaudah Equiano. El proyecto fue publicitado con una frase contundente respecto al contenido de la obra: «1756. I've been kidnapped into slavery. And I'm recording it all». Contó con la colaboración de Yvonne Mbanefo, consultora británico-nigeriana especialista en la historia y cultura nigerianas precoloniales. Así como también con la ayuda del DuSable Museum of African American History de Chicago, el más antiguo de Estados Unidos especializado en la historia del pueblo negro. Mbanefo destacó lo siguiente en relación con la originalidad del filme: «Stories like this usually begin in enslavement. This one was starting from freedom. That was what really intrigued me» (Kaplan Sommer, 2022).

La historia encuentra su originalidad en el hecho de que, al contrario de todos los filmes sobre esclavitud africana, se centra en el periodo de libertad del protagonista y no específicamente en el horror esclavista. El relato comienza con un joven Equiano viviendo feliz sus días en el seno de la tribu Igbo, circunstancia previa a su secuestro y posterior sometimiento. En este aspecto, la adaptación respecto al texto fuente solo se centra en los dos primeros capítulos de la narración, dejando de lado los otros cuatro capítulos que narran el resto de la existencia de Equiano.

Es sabido que Equiano publicó independientemente su autobiografía en el año 1789, ayudando posteriormente a la abolición de la esclavitud en Reino Unido. Bajo la premisa de recuperar su historia y llevarla a los jóvenes del mundo que desconocen la hazaña, los más de 300 vídeos cortos, fotos y posts que configuran el filme presentan a un joven Equiano que comparte su maravillosa vida con sus *followers* a través de las redes sociales. Todo ello fue rodado en un set cuyas prestaciones y precisión en los detalles se asimilarían a las propias de un estudio en Los Angeles (Estados Unidos), pero situado en Sudáfrica. La propia Mbanefo, con el objetivo de realizar

un estudio de campo y una investigación de la conducta de los nativos, emprendió un viaje a Nigeria antes del comienzo del rodaje.

Una de las innovaciones que introducen las directoras, relacionada con las tendencias actuales de los vídeos musicales con coreografías, viralizados sobre todo en TikTok, es que el filme fue estrenado al mismo tiempo que se lanzaba una aplicación para aprender los pasos de los bailes tradicionales nigerianos que aparecen en el filme. La *Stelo Stories Dance app* se basa en la tecnología óptica de los teléfonos móviles y el uso de una inteligencia artificial que enseña los pasos y corrige en tiempo real los errores. Además, Stelo *Stories* es pionera en emprender esta nueva técnica cinematográfica de filmación desde el punto de vista de la primera persona a través de un teléfono móvil al modo influencer.

El futuro de esta serie, con el estreno de *Francesco.Stories*, estaba previsto para el verano del 2022. Aquí la trama se centraría en un músico adolescente italiano que vive una situación pandémica durante el siglo XIV, el segundo gran periodo de la peste. La trama se inspira en la época actual marcada por la COVID-19, dando continuidad al género de las *stories* autobiográficas.

La segunda acepción de "cine vertical" que reciben este tipo de producciones se debe a proyectos cinematográficos que buscan su difusión también en redes sociales como Instagram, pero que se alejan del género específico inaugurado por las hermanas Kochavi, si bien mantienen el medio y formato originales. Un claro ejemplo es el del proyecto de cine Instagram realizado por Iñaki Velásquez en el año 2021 titulado *Frow*. Aquí se retrata el mundo de la moda y de las *influencers* a través del formato vertical y dando lugar a una serie digital dividida en diez episodios de entre 5 y 10 minutos de duración, reproducible a través de los perfiles de @ eugenialemosok y @frow.la.serie. La inspiración para esta propuesta parte de un contacto a través de la propia red social Instagram entre el director Velásquez y la actriz, modista e *influencer* Eugenia Lemos, además de las influencias más reconocibles en la trama como la serie *Emily in Paris* (2020-) y el filme *The Devil Wears Prada* (2006), adaptación del libro homónimo de Lauren Weisberger publicado en el año 2003. Sin embargo, esta no es la primera aventura de Velásquez con las producciones en formato digital, pues anteriormente en el año 2019 había estrenado la serie web *Whatever*,

emitida a través de YouTube y en el 2020 el cortometraje *Señales*, emitido a través de su cuenta personal en Instagram. Así mismo, el director se encuentra inmerso en otro proyecto de serie vertical para Instagram titulado *Astray with Me*, cuya fecha de estreno aún se desconoce.

Un proyecto menos exitoso que exploraba también las posibilidades del cine vertical fue el de la plataforma de *streaming* Quibi, la cual aspiraba a convertirse en el Netflix de los teléfonos móviles. El contenido que se ofertaba consistía en pequeñas producciones de diez minutos dirigidas e interpretadas por artistas de renombre en el medio, siendo únicamente consumibles a través de los *smartphones* e intentando atraer con su duración breve y el formato vertical a todas las personas usuarias que en los ratos muertos miran sus móviles como distracción. Creada en el año 2018 y lanzada en el 2020, ese mismo año fue cerrada debido a la baja demanda de suscriptores (debido a los elevados precios) y la imposibilidad de competir contra gigantes de la red para el contenido audiovisual de libre acceso y gratuitos como YouTube o TikTok. Pese a la corta vida de la plataforma dejó tras de sí un extenso catálogo de contenido que iba desde las breves series episódicas de todos los géneros, hasta los documentales y filmes propios, pasando incluso por los *realities* o las noticias. Todo el contenido fue adquirido por la compañía Roku en el año 2021 a cambio de 100 millones de dólares.

3. Conclusiones

El trabajo de la familia Kochavi mantiene el tono de una nueva forma de hacer cine cuya creación y difusión se limitan al ámbito de las redes sociales e incurriendo, por un lado, en la adaptación de textos preexistentes (en este caso autobiográficos), pero no asumidos por ningún canon sino simplemente circulando en los márgenes y; por el otro, en un modelo de adaptación en el que la técnica, el formato y la transformación textual funcionan en una suerte de postcine. O en palabras de Constandinides (2010, 25) «adaptation as a process that does not simply describe the transition of familiar images from an older medium to a new, but a process that is a symptom of the cultural logic of convergence culture».

Un género que se define por construir filmes rodados a través de teléfonos inteligentes con un *yo* protagonista central y cuyas audiencias se basan en la premisa de la inmediatez y la presencia interactiva. El resultado final es la adaptación de textos literarios, autobiográficos o diarios, pero con un texto escrito en su trasfondo, a series de *stories* de Instagram (u otras) reunidas para crear filmes no excesivamente extensos en cuanto a su duración, aunque increíblemente ricos en su planteamiento multimedia. Al mismo tiempo se adaptan historias reales que buscan llegar social, cultural e históricamente a un público joven, de manera didáctica e instructiva, pero incurriendo en el medio de dominio general actual.

Del mismo modo, los filmes *Eva.Stories* (2019) y *Equiano.Stories* (2022) han servido como modelos para la definición del paradigma. Hasta el momento, son los dos primeros trabajos de las hermanas Adi y Maya Kochavi dentro de una serie de diez filmes que pretenden rescatar historias autobiográficas de figuras relevantes para la sociedad en el pasado, aunque de inmediata actualidad en el presente. Para ello, las directoras israelíes adaptan textos pertenecientes a las figuras reales de siglos anteriores en *stories* de las redes sociales Instagram y/o TikTok, cuya reunificación final deriva en filmes de una extensión próxima a la hora de duración. Esto llevará de forma inevitable a la definición del nuevo género que las autoras han creado y que han determinado en llamar *stories autobiográficas*. Respondiendo, en definitiva, a la pertinencia y posibilidades futuras de esta nueva categoría fílmica, intencionalmente dirigida a un nuevo tipo de audiencia que traen consigo una nueva forma de ver cine.

Finalmente, Constandinides (2010, p. 20) defiende una reflexión sobre a las posibilidades del cine digital con la superación de la época del celuloide perfectamente aplicable al caso de las hermanas Kochavi, pues para él «he recognizable units of a popular narrative, the familiar characters, the generic attributes of a specific film, its intertextual relations to film history are modified to suit new technological and aesthetic conditions». O lo que es lo mismo, aunque se modifiquen todos esos elementos intertextuales característicos del cine como medio, véanse las condiciones de la narración, por ejemplo, como sucede en el caso de los filmes estudiados, el resultado final sigue siendo un producto fílmico. Aunque con unas nuevas condiciones tecnológicas, en el caso que ocupa ese traslado a las redes sociales, y estéticas, con la puesta en escena a modo de persona usuaria de Instagram o TikTok dirigiéndose

a sus *followers* en redes. El autor emplea esta caracterización para definir lo que él considera como la «post-celluloid adaptation», entendida como «the transition and metamorphosis of narrative units and popular characters from a traditional medium to a new medium». (Constandinides, 2010, p. 21). Sin embargo, es perfectamente aplicable en la definición también del tipo de adaptación posliteraria (Leitch, 2004; 2007) que emprenden las *stories* autobiográficas, pues la transición de un medio tradicional como puedan ser la literatura o el cine convencional, se encuentran con su transformación en la nueva propuesta mediática de las hermanas.

Referencias

Ángel-Reyes, J. C. (2021). Comunicación crítica: los saltos al vacío en la multirrealidad contemporánea. In J. C. Ángel-Reyes y S. Rodríguez-Blanco (Coords.). *Inoculaciones. Comunicación crítica y pandemia*, (pp. 30-44). México D. F.: Penguin Random House.

Brown, H. (10 febrero 2022). American and Israeli sisters reinventing storytelling for a new generation. *The Jerusalem Post*. Recuperado el 10 de junio de 2023, de https://www.jpost.com/j-spot/article-696144, el: 10/06/2023.

Cloutier, J. (1973). La communication audio-scripto-visuelle. *Communication et langages*, *19*(1), 75–92.

Constandinides, C. (2010). *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation. Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters across Old and New Media*. Nueva York: Continuum.

Galloway, S. (2017). *The Four. The hidden DNA of Amazon, Apple, Facebook, and Google*. Nueva York: Penguin Random House.

Han, B. C. (2012). *Transparenzgesellschaft*. Berlín: Matthes & Seitz.

Kaplan Sommer, A. (16 febrero 2022). After the Holocaust, Now African Slavery Also Hits Instagram, *Hareetz*. Recuperado el 3 de marzo de 2023, de https://n9.cl/hdk4y.

Leitch, T. (2004). Post-literary Adaptation. *PostScript-Essays in Film and the Humanities*, *23*(3), 99-117.

Leitch, T. (2007). *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Llanos Martínez, H. (12 agosto 2022). Costa-Gavras: "Las plataformas de 'streaming' no son proyectos culturales, solo financieros. Han hecho que el cine pierda toda su magia", *El País*. Recuperado el 12 de agosto de 2023, de https://n9.cl/cg65d.

McLuhan, M. y Nevitt, B. (1972). *Take Today: The Executive as Dropout*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

Otero, N. (18 abril 2022). Plataformas digitales: el gran negocio de crear devotos de las pantallas, *El País*. Recuperado el 18 de abril de 2023, de https://n9.cl/aj4kg.

Revuelta L. (20 septiembre 2020). La dictadura de las redes, *ABC*. Recuperado el 12 de octubre de 2023, de https://n9.cl/fdcvy.

Rutnik, A. (13 agosto 2020). 'Eva Stories': Storytelling in an Instagram Age. *The One Club for Creativity*. Recuperado el 9 de junio de 2023, de https://www.oneclub.org/articles/-view/eva-stories.

Ryan, M-L (2017). Transmedia Storytelling as Narrative Practice. In T. Leitch (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. (pp. 527-542). Nueva York: Oxford University Press.

Sánchez-Vallejo, M. A. (21 febrero 2021). Adictos a las series: así es el negocio millonario del 'streaming', *El País*. Recuperado el 18 de abril de 2023, de https://n9.cl/nohrc7.

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Tirosh, N. (2020). Understanding @eva.stories: Holocaust Memory in the Instagram Era. *Jewish Film & New Media: An International Journal*, *8*(2), 217-225,

Toffler, A. (1970). *Future Shock*. Nueva York: Bantam Books.

Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. Nueva York: Bantam Books.

Wohn, Y. (2009). The Death of TV (As we know it). *SSRN*. Recuperado de http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1412944.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019385400

TRANSPOSIÇÕES INTERMEDIÁTICAS: OBRAS DE EÇA DE QUEIROZ ADAPTADAS AO CINEMA

Transposiciones intermediáticas: obras de Eça de Queiroz adaptadas al cine

Intermediate transpositions: works by Eça de Queiroz adapted to cinema

Filomena Antunes Sobral
Instituto Politécnico de Viseu (Portugal)

Resumo**:** José Maria d' Eça de Queiroz é um autor que, não só expandiu a cultura portuguesa para o mundo, como inspirou outras linguagens artísticas através da adaptação literária. Perante uma produção escrita extraordinária, foi inevitável o encontro de outras artes com o património literário queirosiano e Eça é, talvez, o escritor oitocentista português que mais vezes foi relido ao nível audiovisual. Na vertente cinematográfica existe um total de 15 adaptações de obras queirosianas, sendo, deste

modo, explícita a dialogação entre texto escrito e a narrativa fílmica que culminou em mais de uma dezena de transposições. Este texto pretende apresentar uma visão diacrónica sobre a adaptação de obras de Eça ao cinema, com especial foco no cinema brasileiro e português.

Palavras-chave: cinema; literatura; Eça de Queiroz; adaptação literária.

Resumen: José Maria d'Eça de Queiroz es un autor que, no sólo divulgó la cultura portuguesa en el mundo, sino que inspiró otros lenguajes artísticos a través de la adaptación literaria. Su extraordinaria producción escrita, hizo inevitable el encuentro de otras artes con el patrimonio literario queirosiano, de forma que Eça es, tal vez, el escritor decimonónico portugués que más veces se ha releído a nivel audiovisual. En la vertiente cinematográfica existe un total de 15 adaptaciones de obras queirosianas, siendo de este modo explícito el diálogo entre el texto escrito y la narrativa fílmica, culminando en más de una decena de transposiciones. Este texto pretende presentar una visión diacrónica de la adaptación de obras de Eça al cine, con especial foco en el cine brasileño y portugués.

Palabras clave: cine; literatura; Eça de Queiroz; adaptación literaria.

Abstract: José Maria d'Eça de Queiroz is an author who not only disseminated Portuguese culture in the world, but also inspired other artistic languages through literary adaptation. His extraordinary written production made the encounter of other arts with the Queirosian literary heritage inevitable, so that Eça is, perhaps, the nineteenth-century Portuguese writer who has been reread the most times at an audiovisual level. In the cinematographic aspect there are a total of 15 adaptations of Queirosian works, thus making the dialogue between the written text and the film narrative explicit, culminating in more than a dozen transpositions. This text aims to present a diachronic vision of the adaptation of Eça's works to cinema, with special focus on Brazilian and Portuguese cinema.

Keywords: cinema; literature; Eça de Queiroz; literary adaptation.

1. Introdução

O cinema, como arte narrativa em som e imagem, estabeleceu desde cedo relações produtivas com a literatura proporcionando, através do poder da imaginação, que grandes temas se tornassem acessíveis através de versões imaginadas em forma de drama, comédia ou outros géneros fílmicos. Muitos títulos confirmam a presença dinâmica da literatura na ficção cinematográfica, não só portuguesa, como internacional.

Estas narrativas dramatizadas de vínculo literário são também fragmentos de memória cultural que, valendo-se de instrumentos narrativos próprios, podem incidir em variados temas que promovem reflexão e debate. São produções que levam à ressignificação de perceções do texto literário, promovendo uma visão mediatizada do mesmo e convocando interpretações renovadas. Atendendo à sua condição ilustrativa de textos culturais, este tipo de ficção erige-se como complemento e continuação, assim como rutura e confrontação com as formas convencionais de circulação de significados na memória coletiva.

Num olhar direcionado para o escritor canónico português Eça de Queiroz, sabendo que, não só expandiu a cultura portuguesa para o mundo, como inspirou a realização de vários filmes através da adaptação literária, o texto que se segue foca-se na apresentação sistemática e cronológica das obras do autor adaptadas ao cinema.

O objetivo geral é apresentar uma revisão diacrónica que possa contribuir para a literacia cinéfila relacionada com a transposição intermediática de obras queirosianas para cinema e, especificamente, elencar os motivos que têm historicamente aproximado a sétima arte dos escritos de Eça de Queiroz a partir da seguinte questão de investigação: Que razões têm levado o cinema a apresentar variadas interpretações criativas da herança literária queirosiana?

O enfoque é qualitativo, com seleção arbitrária de bibliografia e grande interferência de perceção subjetiva.

Deste modo, o percurso do presente texto, onde não só Eça de Queiroz 'personagem e encenador' é caracterizado, como as adaptações cinematográficas das suas obras são evidenciadas, sublinhando ainda os motivos das aproxi-

mações fílmicas, conduz-nos à apresentação dos títulos fílmicos de inspiração queirosiana no sentido de expor dados sobre esta temática.

Os resultados evidenciam que a influência queirosiana continua a fornecer conteúdos dramáticas estimulantes e criativos, permitindo revisitar a sociedade portuguesa em meados do século XIX (e extrapolar para a atual), bem como explorar uma época que nos fornece conteúdos históricos e culturais que permitem repensar a atualidade. Ou seja, dito de outra forma, tentativas ficcionais para compreender questões que permanecem.

Por outro lado, resulta do presente estudo que, pelo número escasso de referências bibliográficas disponíveis, a investigação sobre o diálogo entre o cinema e a literatura queirosiana deve ser recomendada, podendo-se concluir que o conhecimento científico disponível sobre adaptações cinematográficas de narrativas de Eça de Queiroz se encontra em plena construção.

2. Eça de Queiroz: Personagem e encenador

Numa altura em que, em Portugal, Eça de Queiroz volta a ser notícia por motivo da transferência dos seus restos mortais do cemitério de Santa Cruz do Douro, em Baião, para o monumento do Panteão Nacional, em Lisboa, recordamos o exposto por Mónica (2001) quando afirma que "Eça de Queirós jaz hoje, em Sta. Cruz, no meio das serras onde jamais quis viver" (p. 362), o irónico desfecho para um escritor que sempre se sentiu insatisfeito com os locais onde vivia.

Com efeito, quase próxima do estilo de romance folhetinesco, a morte de Eça de Queiroz oferece um cenário dramático fértil para ficcionalização. Os diversos episódios envolvendo o desaparecimento do escritor forneceriam, certamente, variados elementos para a mente criativa do autor que, elevando o bigode bem aparado num sorriso fino, encontraria, por certo, neste momento final da sua biografia, material para escrita abundante que, posteriormente, o cinema perpetuaria em adaptações fílmicas.

1900 marca, inesperadamente, o momento final da vida de Eça de Queiroz, aos 55 anos. Com a saúde profundamente debilitada, Eça desiste das termas e regressa a casa, em Paris, onde vem a falecer no dia 16 de

agosto. Alguns dias depois, segue-se o funeral com honras de Estado e a 16 de setembro de 1900 o corpo do escritor é transladado para Portugal. Emília de Castro Pamplona, 43 anos, viúva, é então forçada a assumir a organização familiar. É a ela que cabe a responsabilidade de empacotar o que ficou para trás e regressar a Portugal, onde desenvolve diligências para que os trabalhos inacabados do marido sejam publicados.

Porém, logo neste trajeto entre Paris e Lisboa, perdeu-se parte da história da vida de Eça, já que o navio que transportava o seu arquivo, assim como outros bens pessoais, naufragou ao largo da costa portuguesa. Esta peripécia, já por si inspiradora, não é caso único. Outras, relacionadas com o falecimento do autor, se seguiriam até aos dias de hoje.

Eça foi sepultado em Lisboa no Cemitério do Alto de São João, contudo, em setembro de 1989, os restos mortais do escritor foram transferidos para o jazigo da família no cemitério de Santa Cruz do Douro, em Tormes, no concelho de Baião. No entanto, não seria esta, ainda, a última morada do escritor.

Assinalando-se em 2020 os 175 anos do nascimento de Eça, em 13 de dezembro desse ano, deputados portugueses apresentaram à Assembleia da Républica o projeto de resolução n.º 800/XIV/2.ª de concessão de honras de Panteão Nacional aos restos mortais de José Maria d' Eça de Queiroz "em reconhecimento e homenagem pela obra literária ímpar e determinante na história da literatura portuguesa" (p. 4). A resolução foi aprovada por unanimidade em plenário da Assembleia da República, a 15 de janeiro de 2021. Tratou-se de uma iniciativa da Fundação Eça de Queiroz, sustentada pelo grupo parlamentar do Partido Socialista Português. Em 5 de fevereiro de 2021 o Diário da Républica n.º 25, 1.ª série, publicava a Resolução da Assembleia da República n.º 55/2021 que decidia conceder honras de Panteão Nacional aos restos mortais de José Maria d' Eça de Queiroz. A data da cerimónia ficou agendada para dia 27 de setembro de 2023.

No entanto, alguns descendentes do escritor, bem como antigos dirigentes locais e membros da população de Baião, opuseram-se à transladação do corpo do escritor. Foi noticiado, já em 2023, que houve uma proposta dos familiares opositores de se colocar uma lápide evocativa no Panteão, deixando os restos mortais em Tormes. Com indicação de que o processo iria avançar, seis bisnetos de Eça recorreram ao Supremo Tribunal

Administrativo com um pedido de providência cautelar. Todavia, o Supremo Tribunal considerou legítima a transladação, devendo ser agendada uma nova data para a cerimónia. E assim, o corpo do escritor permanece em Sta. Cruz, "no meio das serras onde jamais quis viver" (Mónica, 2001, p. 362). *Quiçá* movido por uma insatisfação *post mortem* o próprio autor engendrou um enredo ficcional que se viria a transformar num folhetim de vida real.

Os leitores de Eça de Queiroz conseguem, decerto, imaginar o autor, ainda vivo, com a mente a fervilhar de ideias para uma narrativa recheada de novos episódios da vida romântica, mas em pleno século XXI. E, deste modo, estamos novamente na contemporaneidade a colocar Eça e, inevitavelmente, o seu legado, na agenda cultural. Fala-se do escritor e, necessariamente, somos guiados para a sua obra literária e para as muitas adaptações audiovisuais que homenageiam as narrativas ficcionais queirosianas.

O perfil biográfico de Eça de Queiroz e o seu percurso literário, certificam não só a magnitude do autor, como a genialidade da sua obra, ambos motivo de interesse audiovisual em adaptações literárias para cinema e televisão. Esta constatação contribui para o entendimento do potencial dramático da biografia do escritor e da sua produção romanesca – esta última diversas vezes materializada imageticamente ao longo dos anos, não só em cenário nacional, como na moldura internacional.

Realça Batista (2016, p. 138) que "Eça de Queirós tem sido dos autores a suscitar maior interesse tanto do lado brasileiro quanto do português na adaptação dos seus romances, novelas e contos aos mais diversos formatos mediáticos".

Similarmente Reis destaca que

> a produção ficcional queirosiana tem conhecido em Portugal e no estrangeiro (com destaque para o Brasil), uma atenção considerável, por parte de cineastas, realizadores de televisão, de dramaturgos, de guionistas, de produtores e de quantos intervém em complexos processos de transposição intermediática (Reis, 2020, p. 5).

O relevo do interesse brasileiro deriva de "um jogo de olhares que ao longo do século XX, e já XXI, portugueses e brasileiros foram lançando

sobre si próprios e cada um sobre o outro" (Batista, 2016, p. 138). Para além disso, segundo dados da Fundação Eça de Queiroz, a vida do próprio Eça sempre esteve ligada ao Brasil, seja através da ama brasileira que o criou nos primeiros anos de vida, seja por colaborações com revistas e jornais brasileiros ou pelas amizades brasileiras que encontrou em Londres e Paris. Por outro lado, não podemos deixar de invocar a polémica com um dos nomes maiores da literatura brasileira – Machado de Assis, em torno de *O Crime do Padre Amaro* (1875), o que acabaria por projetar ainda mais a presença de Eça do outro lado do Atlântico.

O trabalho do escritor também reflete muito da sua personalidade, evidenciando o seu estilo, o sentido de humor, temas que o preocupavam e personagens que caricaturou.

Portanto, o escritor e a sua obra são, de facto, apetecíveis para a arte cinéfila, indiciando os seus escritos "a insinuação de procedimentos discursivos e representacionais que remetem para as artes da imagem (…) como se em Eça aflorassem talentos de cineasta e de dramaturgo" (Reis, 2020, p. 6). Por outro lado, o próprio Eça e as suas peripécias de vida (e morte) facultam material criativo abundante para reinterpretação fílmica.

3. Intertextualidade: literatura queirosiana e cinema

Na tradição de realizar adaptações para cinema a partir de textos eruditos, as obras de Eça de Queiroz são particularmente incontornáveis. Este nítido interesse surge espelhado na Tabela 1 quando contabilizamos um total de quinze adaptações cinematográficas de inspiração queirosiana, dez das quais com origem em Portugal e cinco descendendo de projetos internacionais.

Estas reinterpretações fílmicas derivam de seis romances, quatro contos e uma situação em que o próprio escritor surge como personagem. Os seis romances de Eça que atraíram o cinema são: *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), *O Crime do Padre Amaro* (1875), *A Tragédia da Rua das Flores* (1878), *O Primo Basílio* (1878), *Alves e Companhia* (1925) e a sua obra-prima *Os Maias* (1888).

No que concerne aos contos que motivaram filmes, podemos indicar: *Singularidades de uma Rapariga Loira* (1874), *O Tesouro* (1894), *O Defunto* (1895) e *Adão e Eva no Paraíso* (1896).

Neste diálogo do cinema com os escritos do autor canónico, compreendemos que se trata de uma apropriação, ou leitura reavivada, de textos que são património cultural e embora a liberdade criativa seja uma prioridade, a inspiração queirosiana é a raiz motivadora.

Se tivermos em atenção a distância que medeia entre a primeira produção portuguesa com vínculo ao escritor oitocentista (1922), no período em que o cinema ainda não era sonoro, e a última (2018), na contemporaneidade, percebemos que o interesse pela obra de Eça se manifesta não só ao longo de épocas diferentes, como atravessa a barreira de um século em dimensão numérica quase proporcional: oito adaptações no século XX e sete já no novo milénio.

Da observação da Tabela 1 constatamos também, sem surpresa, que, embora Portugal seja o país que mais adaptações queirosianas realizou ao longo dos anos, outras geografias, com ênfase no Brasil, têm apresentado filmes a partir dos textos do autor português.

Tabela 1. Adaptações cinematográficas de inspiração queirosiana

Data	País	Título	Realizador
1922	Portugal	O Primo Basílio	Georges Pallu
1934	México	El Primo Basílio	Carlos de Nájera
1944	Argentina	El Deseo	Carlos Schlieper
1954	Portugal	O Cerro dos Enforcados	Fernando Garcia
1959	Portugal	O Primo Basílio	António Lopes Ribeiro
1978	Portugal	Os Lobos	Pedro Bandeira Freire
1987	Portugal	O Querido Lilás	Artur Semedo
1998	Brasil	Amor & Cia	Helvécio Ratton
2002	México	El Crimen del Padre Amaro	Carlos Carrera
2005	Portugal	O Crime do Padre Amaro	Carlos Coelho da Silva
2007	Portugal	O Mistério da Estrada de Sintra	Jorge Paixão da Costa
2007	Brasil	O Primo Basílio	Daniel Filho
2009	Portugal	Singularidades de Uma Rapariga Loura	Manoel de Oliveira
2014	Portugal	Os Maias	João Botelho
2018	Portugal	28 de Outubro (Animação)	Tiago Albuquerque

Fonte: Elaboração própria.

O Primo Basílio (1878) foi o romance queirosiano que mais diálogos intertextuais inspirou, tendo sido transposto para cinema em cinco ocasiões, duas delas em Portugal (1922 e 1959) e as outras três na América Latina (1944, 1998, 2007).

A linha dramática destas transcodificações centra-se, tal como no romance, no enredo do adultério e do triângulo amoroso. Na versão de 2007, do Brasil, não parece haver um aprofundamento da crítica social queirosiana, sendo as peripécias do escritor aproveitadas para uma intriga focada num romance adúltero de tipo triangular e de teor melodramático (Sobral, 2016). Como resultado, a associação ao autor canónico português é provavelmente um pretexto para filiação cultural ou para beneficiar da atmosfera de obra culturalmente significativa de que fala Ferreira (2008).

O adultério é uma temática universal e controversa que envolve o domínio das paixões humanas e questionamentos diversos. As versões fílmicas de *O Primo Basílio* desenrolam-se a partir de uma inesperada visita de um primo e de uma viagem de trabalho do marido que promove o reencontro de Luiza com uma sua antiga paixão adormecida. Isto vai causar uma reviravolta na vida da burguesa que passa a ser vítima da chantagem da sua criada.

Também o filme de 1954 *O Cerro dos Enforcados*, baseado no conto *O Defunto* (1895), bem como a pelicula brasileira *Amor e Cia*. (1998), retomam o tema do adultério.

O adultério ressurge diversas vezes ficcionado no filme *Os Maias* (2014), de João Botelho, não só através da personagem Maria Monforte, como da Condessa de Gouvarinho ou da aristocrata Raquel Cohen. Todavia, de acordo com Vilela (2021), é Luiza, a Condessa de W., amante do capitão Rytmel de *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) que é a primeira adúltera queirosiana. Para Vilela (2021) "ao contrário da sua posterior homónima d'*O Primo Basíli*o, esta é a obreira consciente do seu destino, teoriza sobre ele, escolhe o seu próprio castigo e escapa com vida da aventura". Posteriormente, quando Eça criou a outra Luiza (a de *O Primo Basílio*), concentrou nela as características que a aproximavam da categoria de tipo com representatividade social. Todavia, como argumenta Cunha (2016), "a personagem feminina, que em meados do século XIX afirma a existência da sua sexualidade, ultrapassa decerto a qualidade do tipo ao serviço da moral comum". E ressalta este aspeto

sublinhando a denúncia da iniquidade das consequências que daí resultam através da reflexão de Luiza no texto queirosiano – "Tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. – Ele partia alegre, levando as recordações romanescas da aventura: ela ficava, nas amarguras permanentes do erro. E assim era o mundo!" (Queiroz, 2007, p. 267).

O tema do amor na ficção, seja ela literária ou fílmica, é transcultural e intemporal. Um sentimento que se complica sempre que é motivo de tragédia, impossibilidade ou sofrimento. É o caso do adultério, seja ele motivado por um amor infeliz ou por transgressão e proibição. Já os poetas das antigas Cantigas de Amor, na lírica galego-portuguesa, louvavam a dama casada e até a lenda medieval de origem céltica *Tristão e Isolda* recorda a mancha do adultério. Romances célebres do século XIX, como *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, ou *Ana Karenina* (1878), de Liev Tolstói, reavivam o tema. Também Machado de Assis ficcionou o adultério em algumas das suas importantes obras, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo.

Em meados de oitocentos Camilo Castelo Branco, contemporâneo de Eça de Queiroz, escreve uma das mais eternas narrativas de amor romântico da literatura portuguesa (*Amor de Perdição*, 1862), numa expressão da revolta dos dias mais atormentados da sua vida, devido a ele próprio estar preso por viver um amor proibido com uma senhora casada.

Evocado por escritores, seja de forma ficcional ou experienciado em vida real, o tema do adultério era bastante relevante e invocava uma área sensível da vida humana: a da intimidade. Ora, Eça de Queiroz, vivendo neste período restritivo e incentivado pelo impulso reformista do realismo abordou igualmente o tema e "apontou com veemência os vícios que o seu olhar encontrava na sociedade portuguesa de então, concedendo um particular relevo à educação feminina, em íntima articulação com a prática do adultério" (Cunha, 2016, n.p.).

As exigências sociais e morais rígidas do século XIX castravam a liberdade do amor. Portanto, o adultério era conotado como uma infração à ordem estabelecida, devendo ser evitado e punido. Foi associado a comportamentos desviantes, de luxúria e ameaçador para o casamento cristão, geralmente derivado de acordos 'comerciais' onde o amor era

excluído. O certo é que a prática do adultério foi tipificada como crime durante muitos anos e a literatura trouxe um conflito eminentemente privado para a esfera pública.

O cinema, na sua perspetiva de adaptação, concebe uma abordagem da narrativa em movimento onde os assuntos dos textos anteriores podem ser criativamente apropriados e transmutados. E, deste modo, o adultério configura-se como um comportamento humano que motiva numerosas peripécias dramáticas da ordem das emoções humanas com interesse para a criação cinéfila.

Em rigor, na atualidade real ou ficcional, o adultério continua a gerar constrangimento e polémica. O que pode explicar, em parte, a atração cinematográfica pelo romance queirosiano *O Primo Basílio* (1878), para além da encenação de temas transculturais como o triângulo amoroso, o ciúme, a obsessão, a hipocrisia, a mentira, a traição ou a chantagem, entre outros.

O segundo romance queirosiano que inspirou mais diálogos intertextuais com o cinema foi *O Crime do Padre Amaro* (1875), adaptado em 2002 no cinema mexicano e em 2005 em Portugal – um dos maiores sucessos de bilheteira do cinema português.

Temática igualmente constrangedora que se entrelaça com elementos apelativos como celibato, transgressão eclesiástica, sexo, violência e voyeurismo. A versão mexicana esboça uma representação de corrupção no seio da igreja católica e evoca cenários de criminalidade, violência, pedofilia e aborto. O projeto português apresenta uma realidade espetáculo (Batista, 2008), onde o crime violento e os bairros sociais ganham destaque. Nas duas propostas fílmicas sobressai o abuso da autoridade eclesiástica, bem como a quebra do celibato. Pode-se considerar, portanto, que ambas as adaptações exibem ideias que ultrapassam limites fronteiriços e culturais, e que ainda hoje motivam discussão. Por outro lado, evidencia-se também a exploração da propensão voyeurista e a vertente de curiosidade do ser humano.

Os restantes diálogos entre a literatura de Eça e o cinema português evocam a dimensão trágica da ambição desmedida e do incesto (*Os Lobos*,1978 e *O Querido Lilás*, 1987), bem como o volume nefasto da ilusão da paixão e da falsidade social (*Singularidades de uma Rapariga Loira*, 2009).

Importa ainda notar, partindo de um conto de Eça de Queiroz (*Adão e Eva no Paraíso*, 1896), que estabelece um permanente diálogo entre a perspetiva criacionista e a evolucionista, que o filme de animação de Tiago Albuquerque, ao colocar em foco o título *28 de Outubro*, convoca a interpretação de Rodrigues *et al*. (2017) que sugere que "ao colocar o aparecimento do homem a 28 de Outubro, Eça atribui-lhe o papel de hermafrodita" (p. 317) e o facto de "considerar Adão como hermafrodita, significa que Adão é o homem perfeito e completo" (p. 318), ou seja, o homem perfeito para o mundo. O surgimento da mulher corporiza o masculino e o feminino, "os dois suportes da evolução e do progresso" (p. 319). Depreendemos, portanto, que o universo narrativo criado por Eça de Queiroz oferece um discurso criativo simbólico interessante e também uma abrangente dimensão interpretativa imagética.

Todos os assuntos expostos por Eça abordam questões essenciais da humanidade. Temas não só transculturais, como intemporais. A intenção do escritor era inquietar as mentes, agitando o marasmo e a ociosidade sustentada por leituras românticas. Enfatizar o mais desagradável da vivência humana de forma criativa e, ao mesmo tempo, provocadora.

Acreditamos que esta capacidade de inquietar transitou para a contemporaneidade não só através dos seus escritos, como também pela transcodificação cinematográfica que amplia a obra do autor para outros públicos, para além do literário. São, seguramente, relações dialógicas de engrandecimento.

Reis (2023) recorda-nos que Eça é um escritor de alcance universal que nos remete para sentidos ético-filosóficos que transcendem a sua obra, o seu tempo e o próprio autor. Nas suas palavras:

> Em romances e em contos de Eça, lemos, evidentemente, crítica social, em regime irónico e até satírico, mas devemos passar a outro nível: o da reflexão sobre o amor, os seus enganos e os seus desenganos, sobre o sentido da vida, sobre a ambição humana e as suas frustrações, sobre o desamparo dos homens (e das mulheres, claro) perante poderes instituídos, sobre a fugacidade do tempo, sobre os excessos da técnica e da ciência, sobre os apelos da Natureza, sobre o peso da História, sobre a densidade da memória, sobre as contradições da condição humana, etc. Tudo isto modelado por um estilo como outro não há (Reis, 2023, p. 7).

Se é certo que os conteúdos discutidos pelo grande romancista português são um dos argumentos fortes para justificar a aproximação do cinema, também é evidente que outros elementos sobressaem neste ato de dialogismo intertextual. Com efeito, Eça criou algumas das personagens mais impressionantes da literatura portuguesa que, por si só, são verdadeiras fontes de inspiração para a arte dramática.

Estas figuras de ficção revelam-se como desafiantes, exigentes e com acentuada densidade psicológica. Por outro lado, são também célebres os tipos criados por Eça de Queiroz, "reconhecíveis ainda nos dias de hoje, motivo de discussão e, por vezes, de acesa polémica" (Cunha, 2016, p. 204). Estes assumem, na maioria dos casos, a função de representatividade social ou ferramenta de crítica e exibem características e costumes que facilmente permitem a sua identificação.

As personagens que povoam a criação ficcional de Eça de Queiroz transmitem a sensação de uma existência que se enquadra para além do cânone literário, numa dimensão abrangente de potencialidade para abordar diversas experiências humanas e transmitir uma visão do mundo. São figuras construídas de forma consistente com a intencionalmente de viverem determinada situação narrativa, emoldurada por um conjunto de valores, perante os quais vão adotar certas atitudes. A incidência do autor no desenho das personagens é meticulosa e perfecionista, não só no plano físico, como psicológico, e também nos domínios da educação, moralidade e condição social. A atenção ao detalhe engloba o guarda-roupa, expressões verbais, ou hábitos de leitura, entre outros pormenores de imensa riqueza técnica. Sendo assim, torna-se percetível que o conjunto de traços que compõe as personagens queirosianas constituía também um fator apelativo para as variadas leituras cinematográficas que foram realizadas ao longo dos tempos.

Importa enfatizar que no âmbito da estética realista, o estilo de Eça é considerado excecional, operacionalizado não só na perspetiva dos estereótipos, como na representação e identificação de traços definidores de espaços, descrição plástica, impressões cromáticas e musicais, entre outros aspetos. Eça deixou-nos uma herança magnífica, merecendo a sua escrita um respeito inabalável, cuja estilística insiste no cuidado com a explanação do detalhe e desdobramento generoso em adjetivação, para além da habilidade de gerir com mestria o sentido de humor, a sátira e a ironia. O estilo multiforme

queirosiano sofreu diversas influências e a estrutura simbólica e imagística do seu texto simplifica a transcodificação para audiovisual.

É inegável na obra queirosiana a existência de verdadeiros momentos dramáticos, plenos de dramaturgia, suscetíveis de mobilizarem a encenação cinematográfica. A este aspeto se refere Reis (2012) quando observa, aludindo a uma peripécia de *Os Maias*, que "aquele episódio está a pedir uma adaptação teatral; ou televisiva; ou cinematográfica", ou seja, "uma reescrita que, por processo de transcodificação, contemple uma representação, um meio e uma linguagem que prolonguem e até aprofundem as virtualidades dramáticas" (Reis, 2012, p. 366). Ou como expõe o cineasta português João Botelho, "o que fica é a dramaturgia do Eça, que escreve as cenas de uma maneira que é muito fácil adaptá-las" (Botelho, 2020, p. 84).

Algo que é também relevante observar, invocando o já explanado em outro texto (Sobral, 2016), é a impressão de contemporaneidade existente na obra queirosiana que nos transmite a sensação de íntima proximidade, transformando Eça de Queiroz num construtor ativo de "sucessivos presentes" (Jorge, 2009, p. 134). Portanto, o multifacetado escritor canónico transforma-se, assim, num "autor da sua época, mas também da nossa" (Gersão, 2009, p. 138).

4. Conclusões

Sendo o cinema uma arte que dialoga facilmente com as manifestações culturais literárias, sobressai, neste estudo, um conjunto de filmes que reconstrói o imaginário queirosiano a partir da inspiração das suas obras. A adaptação de escritos de Eça de Queiroz para o cinema, em Portugal, no mundo, e em especial no Brasil, tem marcado momentos importantes de reencontro com o escritor e a renovação da sua 'presença' na contemporaneidade. Estes diálogos permitem reconstruções imaginadas a partir de personagens, ações, temas, descrições e até retratos sociais.

Para além disso, a legitimidade cultural de Eça e a sua estilística própria contribuem também para a revisitação cinematográfica das ideias dos seus romances.

Em rigor, as suas narrativas oferecem não só um extenso número de personagens, como também temas de relevo entrelaçados em tramas que

facilitam a transposição dramática, fazendo, assim, compreender os motivos que têm levando o cinema a apresentar variadas interpretações criativas da herança literária queirosiana. Todos estes elementos concretizam a resposta à questão de investigação inicialmente formulada e mostram que os romances queirosianos permanecem como que intocados pelo tempo. A indiferença cívica da elite do século XIX, denunciada por Eça, e a letargia crónica que parece, entretanto, ter-se instalado na sociedade em geral, contribuem para estimular a curiosidade de cineastas que, tal como Eça, são o oposto da inércia e da apatia.

Ao elencar os diversos filmes que adaptam textos de Eça observamos que Portugal, o Brasil e o México são os países que se evidenciam com mais adaptações, dez nacionais, duas brasileiras e duas mexicanas. O interesse do Brasil deriva, como vimos, da proximidade cultural, histórica e linguística existente entre os dois países; a atenção mexicana foca-se nas temáticas universais e polémicas que podem ser adaptadas a diversas tendências cinematográficas. Estas releituras propõem ambientes históricos e culturais diferenciados, géneros diversos, temas interpelantes que foram reutilizados e reescritos por génios do cinema, como Manoel de Oliveira, por exemplo, suscitando, assim, novas questões e versões cinematográficas cujo propósito é, justamente, o olhar renovado do cinema como meio dialogante e criativo, encorajando a inquietação e a confrontação.

Tendo em conta a pluralidade de adaptações cinematográficas com base em textos de Eça de Queiroz, constatamos que esta inspiração literária continua a atrair as artes dramáticas ao longo dos tempos. Reconhecemos também que é necessário um caminho de investigação que aprofunde o estudo sobre adaptações cinematográficas de narrativas queirosianas.

Referências

Batista, M. M. (2016). O papel hegemónico do cinema no estado novo - a adaptação do conto O Defunto, de Eça de Queirós. In M. M. Batista & F. Filho (Orgs.). *Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação* (pp. 138-148). Aveiro: Universidade de Aveiro.

Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta-da-china.

Botelho, J. (2020). Os Maias – o romance, o filme: diálogos (im)possíveis. *Revista Queirosiana*: Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração, Adaptações cinematográficas e televisivas da obra queirosiana, 27-28, 82-88.

Carneiro, J. L. *et al*. (2020). Projeto de Resolução 800/XIV/2. Concessão de Honras de Panteão Nacional a José Maria Eça de Queiroz. *Diário da República*, II série A n.º 44, 2020, da 2.ª SL da XIV Leg (pág. 10-12). Acedido online em 24 set. 2023. DAR II série A n.º 44, 2020.12.14, da 2.ª SL da XIV Leg (pág. 10-12). Recuperado de: https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheIniciativa.aspx?BID=45534.

Cunha, M. do R. (2016). Luísa (O Primo Basílio). *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Recuperado em 1.º de outubro de 2023, de http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/208-luisa.

Cunha, M. do R. (2016). Para uma poética da personagem queirosiana. *Revista de Estudos Literários*, 6, 201-217.

Ferreira, C. (2008). Monólogos lusófonos ou diálogos trans-nacionais: O caso das adaptações luso-brasileiras. In *Actas do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências* (pp. 1-12). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Gersão, T. (2009). Eça próximo de nós. In C. Reis. *Eça de Queirós* (pp. 137-138). Lisboa: Edições 70.

Jorge, L. (2009). Eça de Queirós: A decência da beleza. In C. Reis. *Eça de Queirós* (pp. 134-135). Lisboa: Edições 70.

Mónica, M. F. (2001). *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal Editores.

Queiroz, E. de (2007). *O primo Bazilio*. Lisboa: Livros do Brasil.

Reis, C. (2012). Eça de Queirós em formato da Globo. *Letras de Hoje*, *47*(4), 365-371.

Reis, C. (2020). Nota prévia. *Revista Queirosiana*: Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração, Adaptações cinematográficas e televisivas da obra queirosiana, 27-28, 5-6.

Reis, C. (2023, setembro 24). Sobre a atualidade de Eça de Queirós. *Público*, p. 7.

Rodrigues, J. B.; Morgado, E.; Pereira, L. C. & Silva, L. L. F. da (2017). Adão e Eva no paraíso: a força dominadora do símbolo no dizer de um conto de Eça de Queirós. *Crítica Cultural*, *12*(2), 315-331.

Sobral, F. A. (2016). *As atualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*. Lisboa: Chiado Editora.

Vilela, A. L. (2021). Luísa (O mistério da Estrada de Sintra). *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Recuperado em 1.º de outubro de 2023, de http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/1109-luisa-o-misterio-da-estrada-de-sintra.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019401416

DO ALPENDRE DA CASA GRANDE À INTERNET: A QUESTÃO DA REITERABILIDADE DA POESIA ORAL DOS CANTADORES E REPENTISTAS DO NORDESTE BRASILEIRO[1]

Del pórtico de la casa grande a internet: la cuestión de la reiterabilidad de la poesía oral de los recitadores e improvisadores del Nordeste brasileño

From the portico fo the casa grande to the internet: the question of the repeatability of oral poetry by reciters and improvisers form the Brazilian Northeast

Francisco Cláudio Alves Marques
Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil)
Gustavo Henrique Alves de Lima
Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil)

1 O tema abordado neste texto é parte integrante da tese de doutorado, em curso, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, proc. n.º 2022/02712-7, intitulada "Poesia, poder e resistência: a instrumentalização da Cantoria no contexto das relações sociais e étnico-raciais do Nordeste entre o final do século XIX e início do XX".

Resumo: A poesia popular cantada no sertão do Nordeste brasileiro tem a prerrogativa de ser performada na presença de um público que ouve e interage com os cantadores. Por se manifestar como uma expressão viva da oralidade, o gênero se caracteriza, segundo Paul Zumthor (2010) por uma "falsa reiterabilidade". Com base nesta afirmação, pretendemos abordar a questão da reiterabilidade no âmbito da poesia cantada pelos cantadores e repentistas do Nordeste brasileiro em contextos particularmente distintos – em situação de performance oral e presencial e nos *media* – à luz dos estudos de Paul Zumthor (2010) sobre poesia oral, performance e recepção.

Palavras-chave: poesia oral; reiterabilidade; cantadores; repentistas; Nordeste brasileiro.

Resumen: La poesía popular cantada en el *sertão* del Nordeste brasileño tiene la prerrogativa de escenificarse en presencia de un público que oye e interactúa con los recitadores. Por manifestarse como una expresión viva de la oralidad, el género se caracteriza, según Paul Zumthor (2010) por una falsa reiterabilidad. Basándonos en esta afirmación, pretendemos abordar la cuestión de la reiterabilidad en el ámbito de la poesía cantada por los recitadores e improvisadores del Nordeste brasileño en contextos particularmente distintos – en situaciones de escenificación oral y presencial y en los medios audiovisuales – a luz de los estudios de Paul Zumthor (2010) sobre poesía oral, *performance* y recepción.

Palabras clave: poesía oral; reiterabilidad; recitadores; improvisadores; Nordeste brasileño.

Abstract: Popular poetry sung in the *sertão* of Northeast Brazil has the prerogative of being staged in the presence of an audience that listens and interacts with the reciters. Because it manifests itself as a living expression of orality, the genre is characterized, according to Paul Zumthor (2010), by a false reiterability. Based on this statement, we intend to address the question of reiterability in the field of poetry sung by reciters and improvisers of the Brazilian Northeast in particularly different contexts – in situations of oral and face-to-face staging and in audiovisual media – in light of the studies by Paul Zumthor (2010) on oral poetry, performance and reception.

Keywords: oral poetry; repeatability; reciters; improvisers; Brazilian Northeast.

1. Introdução

A poesia narrativa cantada no sertão do Nordeste brasileiro tem a prerrogativa de ser performada na presença de um público que ouve e interage com os cantadores. Pelo fato de se manifestar como uma expressão viva da oralidade, o gênero se caracteriza, segundo Paul Zumthor (2010), por uma "falsa reiterabilidade", e é especialmente em virtitude de sua difusão oral que "o texto transmitido pela voz é, necesariamente, fragmentário" (Zumthor, 2010, p. 59), de modo que, ao passar pelo crivo da voz, o "texto" oral jamais será performado da mesma maneira na presença de um novo público ou espaço: "A obra transmitida na performance, desenrolada no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável" (Zumthor, 2010, p. 275).

2. Objetivos

Neste artigo abordamos a questão da reiterabilidade no âmbito da poesia cantada pelos cantadores e repentistas do Nordeste brasileiro em contextos particularmente distintos – em situação de performance oral e presencial e nos *media* – à luz dos estudos de Paul Zumthor (2010) sobre poesia oral, performance e recepção.

Tendo em vista que são numerosos os gêneros poéticos que compõem a Cantoria, à semelhança do fenômeno que ocorreu no final do século XIX no sertão nordestino, selecionamos um gênero em específico, denominado Marco, à maneira de um recorte capaz de contemplar as principais características da arte do repente bem como suas implicações socioculturais. Nesta seção trataremos deste gênero executado em situação de performance na presença de um público específico, aquele que vivencia as performances dos repentistas nas feiras, praças, ruas e alpendres das casas de fazenda do Nordeste brasileiro, com a finalidade de demonstrar que a poesía oral, pronunciada em tempo e contextos distintos, apresenta apenas traços de uma "falsa reiterabilidade", como salientou Zumthor (2010, p. 275).

Em que pese o fato de muitos estudiosos, até bem pouco tempo, atribuírem as origens da Cantoria nordestina à arte trovadoresca ibérica, devemos levar em consideração o fato de que as tradições se refazem (Lemaire 2010) e que, nessa dinâmica, adquirem novos significados à luz

dos novos contextos de recepção, de modo que, nestes espaços, antigos arquétipos se atualizam e se revitalizam continuamente. As tradições ibéricas aportadas na costa do Nordeste brasileiro tiveram a oportunidade de conviver, durante séculos, com as tradições orais indígenas e africanas, com as lutas pela terra e pela liberdade, com as adversidades do clima e da vegetação, de modo que antigas dicções não dariam conta de expressar o inusitado encontro de etnias e culturas presentes no território brasileiro.

A Cantoria, tanto a praticada na Península Ibérica, entre os séculos XIII e XIV, como a executada no Nordeste brasileiro, em meados do século XIX, nascem em um contexto de luta e são também uma expressão contumaz dessa lide, que ocorre tanto no momento da execução dos versos – os embates verbais – quanto fora da peleja – manifestada principalmente nas disputas étnico-raciais pelos exíguos espaços de poder existentes no Nordeste republicano. No chamado Ciclo do Gado nordestino (séculos XVII e XVIII), grupos de cantadores surgiram tocando suas violas e rabecas, narrando em versos o espetáculo das vaquejadas e a perseguição aos bois bravios, que fugiam por entre as veredas da caatinga mobilizando dezenas de vaqueiros que, depois da captura do animal, transformavam a aventura da perseguição em cantoria. Muitos daqueles vaqueiros eram negros ou mestiços, sendo que alguns, entre os primeiros, viviam ainda na condição de escravizados.

Os cantadores escravizados narravam a gesta do boi fujão como se estivessem falando de sua própria existencia e condição, como fizera o cantador potiguar Fabião das Queimadas, autor da renomada cantiga "Romance do Boi da Mão de Pau", em que utiliza a fuga e a perseguição ao boi para ilustrar alegoricamente histórias reais de negros que fugiam do cativeiro rumo aos quilombos, enfrentando a hostilidade das veredas do semiárido e a perseguição do capitão do mato, como ilustram as primeiras estrofes desta versão colhida por Irani Medeiros:

> Vou puxar pelo juízo
> Para saber-se quem sou
> Prumode saber-se dum caso,
> Tal qual ele se passou.
> Que é o boi liso vermelho,
> O Mão de Pau corredor!

Desde em cima, no sertão
Até dentro da capitá
Do norte até o sul,
Do mundo todo em gerá,
Em adjunto de gente,
Só se fala em Mão de Pau.

Pois sendo eu um boi manso
Logrei a fama de brabo,
Dava alguma corridinha
Por me ver aperiado,
Com chocalho no pescoço,
E além disto algemado…

Foi-se espalhando a notícia;
Mão de Pau é valentão.
Tando eu enchocalhado,
Com as algemas na mão,
Mas nada posso dizer,
Que preso não tem razão.

Sei que não tenho razão,
Mas sempre quero falá,
Porque além d'eu estar preso
Querem me assassinar…
Vossa mercês não ignoram;
A defesa é naturá...
(Medeiros, 2017, pp. 41-42).

Enquanto Fabião se apresentava nas festas juninas e vaquejadas do Rio Grande do Norte, em um cenário nem sempre amistoso, outro escravizado Inácio da Catingueira, se apresentava em Patos, na Paraíba, nas proximidades de Teixeira, cidade do sertão paraibano que, durante muito tempo, segundo Marlise Meyer, foi "Cenário de violentas brigas de família, berço de célebres cangaceiros... Lugar privilegiado de cantoria (...), cantadores e glosadores de grande porte, que renovaram o gênero tradicionalmente praticado" (Meyer, 1980, p. 40), tais como Nicandro, Ugolino, Agostinho Nunes da Costa, Manuel Cabeceira, Francisco Romano e Severino Pirauá de Lima. Em 1874, Inácio

chegou a disputar com um desses expoentes, Romano da Mãe D´Água, o qual, durante o embate, apela para o fato de seu rival ainda viver na condição de escravizado para rebaixá-lo. Ao que tudo indica, em alguns estados do Nordeste a relação entre negros, brancos e mestiços não era tão amistosa assim, como relataram folcloristas do naipe de Luís da Câmara Cascudo (1955).

Detalhes e episódios marcantes da *Peleja de Romano com Inácio* sobreviveram na memória de seus ouvintes ou foram anotadas por apologistas em folhas de papel almaço, deixando registros importantes que deram margem ao surgimento de inúmeras versões escritas em cordel no início do século XX. Em uma dessas versões, colhida por Luiz Nunes (1979) junto ao cantador Manoel do Piancó, a atitude de Romano para com Inácio remete ás lutas raciais travadas no Nordeste entre o final do século XIX e início do XX:

Romano:
Colega diga seu nome
Que eu quero ser sabedor;
Se é casado, se é solteiro
E onde é morador.
Se é cativo, me diga
Então quem é seu senhor.

Inácio:
Eu sou muito conhecido
Aqui por esta ribeira.
Este é um preto escravo
Inácio da Catingueira,
Escravo do meu senhor,
Compro, vendo e faço feira.

Romano:
Negro, que andas fazendo
Aqui nesta freguesia?
Cadê o teu passaporte,
A tua carta de guia?
Se andas fugindo, eu te amarro,
Nêgo comigo é na pia.
(Nunes, 1979, p. 77).

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, a (des) construção verbal de "territórios" imaginários como fortalezas, castelos, sítios e lagoas consolidou-se como um expediente poético bastante comum entre poetas de cordel, repentistas e cantadores do Nordeste brasileiro. Esses territórios poéticos, denominados "marcos", integram um campo de batalha poético em que vão sendo "demolidos" cada marco territorial à medida que um cantador lança provocações ao seu rival de modo que, durante o debate, ambos procuram demonstrar sua superioridade na arte de compor em verso. Aquele que consegue desconstruir com maior eficácia o "marco" poético edificado pelo outro, é considerado o vencedor da peleja, sendo, por isso, aplaudido e eleito pelo público ouvinte como o poeta mais habilidoso no trato do verso e da rima.

Em uma das versões da peleja de Romano com Inácio da Catingueira, reelaborada em cordel pelo poeta Leandro Gomes de Barros (1910), a construção/desconstrução de um "marco", no caso um sítio, serve de mote a ser demolido pela habilidade poética do cantador negro, constantemente tratado como escravo pelo rival:

Romano:
Inácio eu sei que és duro,
Mas é lá na Catingueira,
Para Mãe d´Água onde moro
Não descambas a ladeira,
Pode o diabo ir ao céu
Mas tu não vais ao Teixeira.

Inácio:
Repare para o nascente
Veja se o dia amanhece,
Se o sol nascer encarnado
É ele que se oferece,
Um farol grande, bem claro,
Mostra que o negro aparece.

Romano:
As colunas do meu sítio
Foram feitas de aço puro,

Ao redor do sítio tem
Grossas paredes de muro,
Tem lugar aonde um negro
Caindo fica seguro.

Inácio:
Os muros lá do seu sítio
Com um sopro só eu desmancho,
Abra o olho e limpe a vista,
Olhe a desgraça no rancho,
E veja que o negro velho
Dar-lhe serviço de gancho.
(Barros, 1910, p. 12).

À volta do marco poético duas estratégias se impõem como fundamentais para o desenvolvimento da peleja: uma, a apresentação de um marco – território imaginário –, outra, a descrição desse marco (vantagem), com recurso ao exagero e à hipérbole, numa espécie de contar vantagem, exagerar na descrição do território imaginário fruto da criatividade do poeta. A título de ilustração, citaremos algumas estrofes do final da *Peleja de Ulisses Baiano com José do Braço*, versão de 1929, composta por João Martins de Ataíde e colhida por Átila Almeida e José Alves Sobrinho (1981), em que José do Braço concede a palavra a Ulisses para que este descreva seu sítio baiano (Vantagem) e depois Ulisses concede igual oportunidade para que José exalte seu mocambo gaúcho (Vantagem):

Ulisses:
Tenho um sítio na Bahia
Modelo da criação,
Quatro serras formam o muro
Três pedras formam o portão
Dentro dele tem fruteiras
Que chamam tudo atenção.

(…)

Esse sítio é colocado
Nos limites da Bahia,

Quatro serras são seus muros
Feitas com tal sementria
Quem não examinar bem,
Diz que é de alvenaria.

Então o grande portão
Dá saída para o norte,
Não há marreta que o quebre
Nem há escopo que o corte
Na face de uma das pedras,
Lê-se o futuro da sorte.

(…)

José do Braço:
Colega gostei de ver
Seu sítio mistificado,
Eu também tenho mucambo
Em chão próprio edificado
Dê-me licença a dizer
Onde mora seu criado.

No Rio Grande do Sul
Lá está nossa cabana
Lá perguntando onde é
A Veneza americana
Tudo ensina nossa casa,
Pessoa alguma se engana.

Eis aí caro colega
Nosso mucambo é assim,
Só nas mil e uma noites
O palácio de Aladim
Se o colega me aguentar
Eu inda descrevo o fim.
(Almeida; Sobrinho, 1981, pp. 12-15).

Entre 1917 e 1918, Leandro Gomes de Barros compôs o marco *Como derribei o marco do meio mundo*, em resposta ao *Marco do meio mundo* elaborado em cordel por João Martins de Ataíde, provavelmente um ano antes. No marco de Ataíde, entre tantos outros lugares imaginários, destaca-se uma "lagoa", assim cantada em sextilhas:

As águas dessa lagoa
Conforme o tempo do ano
Segundo o que tenho visto
Parece que não me engano
É cada onda imensa
P´ra mim não há diferença
Das vagas do oceano.
Nela tem todos os peixes
Piraíba e Tubarão
Xaréu, Baleia e Cavala
Lagosta e Camarão
A Cioba e Curimã
O Melro, a Curimatá
Biquara, Boto e Cação.

(…)

Na beira dessa lagoa
Eu fiz um grande estaleiro
Para construção de navio
Chamado vapor costeiro
Com acomodação larga
Tem uns que são para carga
Outros para passageiro.

(…)

As águas dessa lagoa
Quem lá foi pode contar
Pessoas que entram nela
Como quem vai se banhar
Seja ladino ou matuto

Toma banho e sai enxuto
Não precisa se enxugar.
(Almeida; Sobrinho, 1981, pp. 57-58).

No poema de Leandro Gomes de Barros a demolição da lagoa de Ataíde se dá nos seguintes termos:

Na lagoa do colega
Eu não achei fundamento
Fui tirar mil litros d´água
Porém não achei um cento
De peixe achei um muçu
Pequeno feio rabugento.

Sim; fui ver o estaleiro
Que o colega fez ali
Quando vi admirei-me
Perguntei: é isso aqui?
Ali só pode fazer
Esteira de piripiri.

(…)

Diz Ataíde que há
Mistério nessa lagoa
Água dela não molha
Assim não pode ser boa
Não molha porque é seca
A lama fede que enjoa.

Diz ele que lá tem flores
Só vejo espinho de cigano
Das frutas lá só achei
Um melão de São Caetano
Roído por passarinho
E já estava seco há um ano.
(Almeida; Sobrinho, 1981, pp. 66-67).

Além de se apresentar como uma oportunidade para que os artistas nordestinos demonstrem suas habilidades na arte de narrar em versos, o "marco" poético também se configura como um gênero que provoca os rivais da voz a cantarem "ciência" – conhecimento adquirido no acesso a compêndios escolares, jornais e almanaques –, apontando para o fato de que tanto poetas de cordel como cantadores se inspiram em variadas matrizes impressas para alinhavar suas composições, situando a arte da peleja entre o oral e o escrito. Um exemplo típico desse caráter híbrido da peleja nordestina encontra-se na disputa fictícia entre o cantador Joaquim Jaqueira e o poeta de cordel João Melquíades, quando ambos recorrem ao conhecimento livresco para falar de "ciência" ao som dos acordes de suas violas:

M – Queres cantar na política?
Traz a tua livraria
Escolhe na biblioteca
A melhor filosofia
Eu vou te mostrar quem sou
Na arte da cantoria.

J – Melquíades, eu te quero ver
Na física e geografia
O senhor cantar as águas
Demonstrando teoria
As águas em movimento
Que faz o mar noite e dia?

M – Eu para cantar as águas
Não é história comprida
O movimento do mar
Admira a sua lida
O mar é um grande rio
Que traz a terra envolvida.

J – Melquíades, você me diga
Se sabe perfeitamente
Por que razão a maré
Faz minguante e faz crescente
O mar que fluxa e refluxa
Com modos tão diferentes?

M – Na época da lua nova
A maré será maior
Não sendo nova nem cheia
A maré será menor
O mar encana suas águas
No sorvedouro melhor.
(Ferreira, 1979, pp. 2-3).

Estes breves exemplos que citamos aqui são, na verdade, trechos de antigas cantorias que correm atualmente no formato de folheto de cordel, em versões às vezes levemente modificadas, às vezes quase próximas daquilo que se entende como versão original. *A priori*, estas versões foram cantadas na presença de um público, geralmente nos terreiros e alpendres das fazendas ou casa-grande, em um contexto sociocultural comum ao cantador e à plateia, em situação de performance. Geralmente eram memorizadas na íntegra e depois anotadas em folhas de papel, para não caírem no esquecimento. Ocorre que uma possível reprodução fiel do dito e do cantado, em situação de performance, dificilmente ocorreria, tendo em vista o caráter fragmentário da poesia oral, como já destacamos anteriormente apoiados em Zumthor (2010).

A noção de "fragmentário", emprestada de Paul Zumthor (2010, pp. 59-60), é bastante pertinente para o estudo das versões impressas das pelejas mencionadas neste trabalho, haja vista que Zumthor se refere a essa noção como algo intrínseco à própria natureza da poesia oral. Segundo o autor, "o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário" (2010, p. 59), e mesmo que o texto oral passe à forma escrita, tem-se ainda a presença da voz daqueles que participaram da produção do texto original. Zumthor (2010, p. 59) explica que todo texto transmitido pela voz é fragmentário, e por isso mesmo, "jamais reiterável".

Esse caráter fragmentário é que garante a revitalização do arquétipo, do texto matriz – se é que podemos chamar de texto matriz um texto transmitido pela voz –, haja vista que é memorizado no momento da performance ou anotado em folhas de papel, ficando a reprodução desse texto à mercê dos "buracos de memória", ou seja, das lacunas e esquecimentos, que garantem sua sobrevivência e atualizações no curso das tradições que se refazem.

Mesmo que um improvisador tente reproduzir uma obra já executada por ele mesmo ou outro cantador – algo que não fica bem aos olhos do público –, ainda assim ele não escapará à equação memória/esquecimento, como nos leva a crer Paul Zumthor (1993):

> O que transmite, numa performance, a voz de um recitante, de um cantor, de um leitor público, existe na memória do executante como um todo: com suas zonas incertas, suas vibrações, seu movimento; não uma totalidade, mas uma intenção totalizante, de agora e já, provida dos meios de se manifestar. A letra do texto não importa como tal. O "buraco da memória" em regime de performance é menos acidente que ocasião para um episódio criador: as culturas da Alta Idade Média forjando, em todas as línguas do Ocidente, o que se chama hoje de "estilo formular", tinham integrado à sua arte poética estas oscilações da memória viva. O particular deste estilo é, com efeito, assegurar no intérprete a predominância, sobre a memorização, do que se diria melhor com o termo antigo de relembrança (*remembrance*): por oposição à lembrança pura e simples do já-sabido, a recreação de um saber colocado sempre em questão quanto ao seu detalhe, e do qual cada performance instaura uma integridade nova (Zumthor, 1993, p. 21).

Segundo Zumthor (1993, p. 23), "Uma tradição poética pode se definir como um continuum onde se gravou a marca de textos anteriores, e que tende a determinar, por isso mesmo, a produção de novos textos". A poesia oral, assim praticada, mergulha no fluxo da tradição, que a renova sempre e sempre, levada pela voz e pelos fragmentos de memória sedimentados no inconsciente coletivo, no corpo a corpo das performances e situações novas e inusitadas.

Podemos afirmar, com segurança, que a poesia oral jamais se repete, a não ser que ela seja mediatizada. Primeiro porque, segundo Zumthor, como ela está ancorada na voz, e a voz é presença, bem como a performance também é presença, então o poema oral tal e qual ele é recitado, não se repetirá. Não podemos ouvir, pelo menos nestas condições descritas por Zumthor, um poema medieval, tendo em vista que, tanto a voz como a performance que veiculam o texto cantado ou recitado, ocorrem em situação de presença e com a participação do público, que interage com aquele que realiza a performance. Diz Zumthor (2005):

> A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presente. Eu não posso escutar nada do passado. No entanto, sei que no passado outros falaram, escutaram, da mesma forma que outros talvez o façam nesse momento nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de os ouvir. Todas essas vozes só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas (Zumthor, 2005, p. 83).

Atualmente, muitos cantadores se apresentam na televisão e no radio; podemos ouvi-los nos nossos gravadores, colocá-los na nossa *playlist*, ouvi-los cantando nas redes sociais e nos mais diversos canais de comunicação, no entanto, não temos a presença física e indispensável do cantador e do público em seu processo de interação; tampouco o espaço em que eu ouço o espetáculo da cantoria é o mesmo. Posso morar no Sudeste do Brasil e ouvir um cantador do Nordeste pela televisão ou pela internet, mas me falta a presença física, o(s) corpo(s) interagindo e agindo, a teatralidade do lugar em que ocorre a apresentação e a tatilidade, mas, mesmo assim, segundo Zumthor, temos uma situação de performance, mesmo que parcial.

5. Considerações finais

Todas as versões dos marcos e pelejas citadas neste texto foram ouvidas inicialmente por pessoas e apologistas que apreciavam a arte da cantoria; as memorizaram ou anotaram as estrofes que conseguiram lembrar depois, e as repassaram para a posteridade. Hoje podemos lê-las e até ouvir outros poetas e cantadores cantando e recitando os tais textos poéticos; podemos comprá-los nas bancas que vendem folhetos de cordel pois eles são reproduzidos aos milhares e vêm despertando cada vez mais o interesse dos estudiosos da história da literatura e de outras áreas do conhecimento. Ocorre que a cada performance, jamais ouviremos os mesmos textos, aqueles performados na presença de um público real, vivo, pulsante, publicado com o auxílio da voz, ao som de uma viola ou de uma rabeca, ou mesmo de um pandeiro – no caso das emboladas de coco -, porque tais textos sobreviveram na memória de seus ouvintes na forma de fragmentos, de modo que foram recontados, recantados ou impressos com suas lacunas sendo preenchidas como novos trechos e episódios da atualidade que os revitalizou, da imaginação de quem os recompôs.

Uma vez transmitidos pela televisão, pelo rádio ou pela internet, estes textos, mesmo em suas supostas primeiras versões, não ocorrem em uma situação de performance completa, nos moldes daquela realizada na presença de um público e em um tempo e contexto específicos. Conforme Zumthor (2005, p. 87), se o discurso poético é publicado no rádio ou outro aparelho eletrônico, o meio é só um suporte.

Referências

Almeida Á.; Sobrinho, J. A. (Sel. e Org.). (1981). *Marcos*. Campina Grande: UFPb/URNe, (Marcos e Vantagens, 1).

Ataíde, J. M. de. (n.d.). *Peleja de Ulisses Baiano com José do Braço*. Juazeiro do Norte: Editor Proprietário José Bernardo da Silva.

Barros, L. G. de. (1910). *O Cometa/Romano e Inácio da Catingueira*. Recife: s. n.

Cascudo, L. da C. (1955). *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação.

Ferreira, J. M. (1979). *Peleja de Joaquim Jaqueira com João Melquíades*. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva.

Iumatti, P. (2020). *Cantos de guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)*. São Paulo: Alameda.

Lemaire, R. (2010). Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 35, Brasília, 17-30. Recuperado em 2 de setembro de 2023, de https://www.scielo.br/j/elbc/a/g3hhCLsQz7VXDMmzQg9fjrc/?format=pdf&lang=pt.

Medeiros, I. (2017). *Fabião das Queimadas: de vaqueiro a cantador*. Natal, RN: CJA Edições.

Meyer, M. (1980). *Autores de cordel*. São Paulo: Editora Abril Educação.

Nunes, L. (1979). *Inácio da Catingueira, o gênio escravo*. João Pessoa, PB: A União Cia Editora/Secretaria da Educação e Cultura.

Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras

Zumthor. P. (2005). *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê.

Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019417431

O SERTÃO EM ACORDES ARMORIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME *AUTO DA COMPADECIDA*, ADAPTADO DA COMÉDIA DRAMÁTICA DE ARIANO SUASSUNA[1]

El sertão en acordes armoriales: consideraciones sobre la película Auto da Compadecida*, adaptado de la comedia dramática de Ariano Suassuna*

The sertão in armorial chords: considerations on the film *Auto da Compadecida*, adapted from the dramatic comedy by Ariano Suassuna

Gabriel da Silva Conessa
Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil)

1 O tema abordado neste texto é parte integrante da tese de doutorado, em curso, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, proc. n.º 2022/02759-3 intitulada "Entre os "guiñoles" lorquianos e os títeres pernambucanos: um estudo das vertentes do risível em Ariano Suassuna através de seus entremezes".

Resumo: Desde longa data, o sertão do Nordeste brasileiro vem exercendo enorme fascínio sobre os cineastas brasileiros. A beleza rústica da terra, a coragem dos homens e mulheres e a recriação de tipos, mitos e heróis, pelo romanceiro popular nordestino, propiciaram a (re)criação desse universo a partir de variadas lentes e linguagens. Nesta seção, trataremos do filme *O Auto da Compadecida*, produzido pela Globo Filmes (2000) e dirigido por Guel Arraes, lançado como uma adaptação da comédia dramática de Ariano Suassuna, articulando uma primorosa performance musical com a identidade do sertão, com a literatura popular e ainda com a estética do Movimento Armorial (1970), na tradução dos espaços, dos acordes e das paisagens sertanejas que ambientam a narrativa fílmica.

Palavras-chave: cinema Armorial; performance musical; Nordeste brasileiro; Movimento Armorial; literatura popular.

Resumen: Desde hace mucho, el *sertão* del Nordeste brasileño ha ejercido una enorme fascinación sobre los cineastas brasileños. La belleza rústica de la tierra, el coraje de los hombres y mujeres que la habitan y la recreación de tipos, mitos y héroes por parte del romancero popular nordestino, han propiciado la (re)creación de ese universo a partir de varias ópticas y lenguajes. En este trabajo, abordaremos la película *O Auto da Compadecida*, producida por Globo Filmes (2000) y dirigida por Guel Arraes, lanzada como una adaptación de la comedia dramática de Ariano Suassuna, articulando una primorosa *performance* musical con la identidad del *sertão*, la literatura popular y la estética del Movimiento Armorial (1970), en la traducción de los espacios, de los acordes y de los paisajes *sertanejos* que ambientan la narrativa fílmica.

Palabras clave: cine armorial; performance musical; Nordeste brasileño; Movimiento Armorial; literatura popular.

Abstract: For a long time, the Brazilian Northeast *sertão* has held enormous fascination for Brazilian filmmakers. The rustic beauty of the land, the courage of the men and women who inhabit it and the recreation of types, myths and heroes by the popular northeastern romance novels, have led to the (re)creation of that universe from various perspectives and languages. In this work, we will address the film *O Auto da Compadecida*, produced by Globo Filmes (2000) and directed by Guel Arraes, released as an adaptation of the dramatic comedy by Ariano Suassuna,

articulating an exquisite musical performance with the identity of the *sertão*, literature popular and the aesthetics of the Armorial Movement (1970), in the translation of the spaces, the chords and the *sertanejos* landscapes that set the film narrative.

Keywords: armorial cinema; musical performance; Brazilian Northeast; Armorial Movement; popular literature.

1. Introdução

Desde que se tentaram, no Nordeste brasileiro, as primeiras experiências no campo do Cinema, que o Sertão vem exercendo enorme fascínio sobre os cineastas brasileiros. A beleza rústica da terra, a coragem dos homens e mulheres e a recriação anterior de tipos, mitos e heróis, pelo Romanceiro popular nordestino, propiciaram a (re)criação desse universo a partir de variadas lentes e linguagens. *O Auto da Compadecida*, produzido pela Globo Filmes (2000) e dirigido por Guel Arraes, lançado como uma adaptação audiovisual da comédia dramática de Ariano Suassuna, se apropria de parte desse universo, em toda sua violência e grandeza. Para o nosso recorte, chamou-nos a atenção a articulação da performance musical com a identidade do Sertão; com a literatura popular, e ainda, o diálogo com a estética do Movimento Armorial (1970) na tradução dos espaços, dos acordes e das paisagens sertanejas que ambientam a narrativa fílmica. As ressonâncias da estética Armorial, por seu diálogo com o Romanceiro Popular, criam um canal de identificação com a realidade do Sertão, com a literatura, com a música popular e com outras linguagens artísticas relacionadas ao Movimento de Suassuna, reafirmando o êxito da adaptação do *Auto da Compadecida* do teatro para a televisão e para o cinema:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1977, p. 39).

Com razão, Murray Schafer (1991) observa que os compositores e produtores, ao criar e/ou adaptar a música e os efeitos sonoros para um filme, devem construir uma ambiência capaz de situar o espectador no espaço, tempo e contexto em que a história acontece, da mesma forma que esses aspectos devem ser observados no cenário, na performance e nas falas. Seja como for, essa ambiência definida por Schafer como "paisagem sonora" pressupõe que nenhum som pode ser ignorado. Nesse sentido, compreendemos que a trilha sonora produzida pelo grupo recifense *SaGrama* — criador e intérprete da trilha sonora do *Auto da Compadecida* —, não apenas atua como suporte para o plano imagético da narrativa cinematográfica e para as expressões e performances dos personagens, mas também constitui uma paisagem sonora que evoca um ambiente tipicamente nordestino, com características marcadamente sertanejas. Acreditamos que a configuração desta paisagem, deve-se à recorrência do grupo *SaGrama* à estética Armorial na composição da trilha sonora do filme e na tradução do espírito nordestino pela sonância do pífano, da rabeca e da viola, para compor uma ambiência sonora áspera, forte e despojada como o próprio Sertão em carne, pedra e osso.

2. *O Auto da Compadecida* (2000): Diálogo com o Armorial e outras fontes

Grosso modo, a Arte Armorial consistiu em um projeto estético idealizado pelo dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna entre as décadas de 1940 e 1970 e tinha como proposta principal a ligação com os folhetos de cordel e com o Romanceiro Popular do Nordeste, com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com as Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. Assim, desenvolveram-se a pintura, a escultura, a gravura, a literatura, o teatro, o cinema e a música armoriais. Para Lígia Vassallo (1993, p. 148), a Arte Armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilogravura do ponto de vista da cultura popular. O folheto de cordel é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e das narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras das capas dos folhetos e o musical dos cantos e músicas que acompanham a recitação do texto cordelístico.

O Auto da Compadecida, como o próprio Suassuna declarou, é inteiramente baseado em três folhetos de cordel, um auto popular e em alguns episódios do Bumba-meu-boi: *As proezas de João Grilo* (João Ferreira de Lima), *O dinheiro – O enterro do cachorro* (Leandro Gomes de Barros), *História do cavalo que defecava dinheiro* (Leandro Gomes de Barros), *O castigo da soberba ou a Peleja da alma* (do cantador paraibano Silvino Pirauá Lima), respectivamente. Em sua adaptação para o cinema, Guel Arraes acrescentou outras três peças de Ariano Suassuna ao roteiro de sua narrativa cinematográfica: *O Santo e a Porca* (1957); *A Pena e a Lei* (1959); *A Farsa da Boa Preguiça* (1960), e o entremez: *Torturas de um Coração* (1951), também de autoria do dramaturgo paraibano.

Imagem 1. Cartaz *O auto da Compadecida*



Fonte: Fundação Globo, 25 de março de 2020

Foi com o *Auto da Compadecida* que Ariano Suassuna realizou pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para a sua obra os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances de cordel, e também dos espetáculos teatrais nordestinos, como o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. Ao ocupar-se do assunto, Marco Sergl (2021, p. 125) observa que a literatura de cordel está presente em todos os processos de criação do *Auto da Compadecida*, desde referências e expressões na concepção do texto, até a busca de uma oralidade e uma sonoridade identitária no teatro, na televisão e no cinema. O diálogo com os artefatos da cultura popular nordestina é facilmente reconhecível na oralidade dos intérpretes, na ambientação musical, e mesmo no suporte impresso — no cartaz oficial de divulgação do filme, confeccionado à maneira da capa de um folheto de cordel.

Por ocasião da adaptação da *Compadecida* para o Cinema, em entrevista ao *Jornal do Comércio* do Recife, em 29 de junho de 1993, Suassuna enfatizou a necessidade de o Cinema relacionar-se com a liberdade inventiva da arte popular para então identificar-se com o espírito do povo:

> Na adaptação do *Auto da Compadecida* para o Cinema, resolvi colocar em prática algumas ideias que tenho há muito tempo sobre o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro. Creio que o *Auto da Compadecida*, como todo o meu teatro, exigiria uma montagem criadora e livre, que, como o texto, se baseasse na invenção dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta. Gostaria, por isso, de ver encenadores e atores entregues a um trabalho de recriação e amor ao espetáculo popular nordestino (Suassuna, 1977, p. 27).

Outro aspecto destacado por Suassuna em relação à adaptação cinematográfica, é o desejo de inaugurar, por meio do Cinema, a concretização de um espetáculo totalmente brasileiro a partir da articulação do filme com os espetáculos populares; com as roupagens imaginosas relacionadas a esses espetáculos, e com a estética da música sertaneja:

> A música deveria ser sertaneja: os tambores, os pífanos, as violas, as rabecas: a dança das facas, o Xaxá, a orquestrinha do Bumba-meu-boi. A beleza dos trajes do espetáculo nordestino: o gibão dos vaqueiros, cheios de bordaduras, verdadeiras armaduras de couro vermelho; as moedas e estrelas de prata dos arreios e chapéus de couro; os trajes litúrgicos

> da igreja e dos militares: a roupa solene e cômica do Doutor de a Nau Catarineta (Suassuna, 1977, p. 28).

A música popular que serve de ponto de partida à elaboração de uma música erudita nordestina não pode ser outra, para Suassuna, que não a música do Sertão. Em 1950, o dramaturgo paraibano escreveu um artigo no qual já abordava importância da música primitiva do Sertão para a criação de uma música erudita. Dessa forma, a música Armorial resulta da fusão das músicas ibero-mouriscas — aportadas no Nordeste brasileiro durante o período da colonização — com os ritmos indígenas, com a dança e as músicas africanas, e com o canto gregoriano trazido pelos jesuítas. Sobre esses aspectos da música popular sertaneja, Jorge de Lima declara:

> Quem vai pelo Sertão ouve toda hora o canto gregoriano. O Sertão guardou tudo o que o litoral teima em esquecer. (...) Certas toadas fanhosas, sem compasso, até inventadas pelo carinho de embalar menino, são retalhos de cantochão, não tenha dúvida. Esse cantochão ensinado pelos jesuítas foi a coisa mais rica que se deu ao índio. Sabe-se que o canto gregoriano é tão pobre, tão simples e tão puro quanto um missionário mesmo. Mas já era uma riqueza grandíssima diante da indigência do canto indígena brasileiro (Lima, 1968, p. 91).

Acrescentando novos elementos ao debate, Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 179) salienta que a música sertaneja conserva, em razão do isolamento da região e da permanência de uma cultura oral viva e dinâmica, formas primitivas, tais como o romance tradicional, e uma severidade onde se pode encontrar um eco da dureza das condições de vida local. Assim sendo, por seu diálogo com a estética da música Armorial — que toma a música sertaneja como matéria prima de sua estética — a trilha sonora de o *Auto da Compadecida* percorre esse ambiente pré-colonial da memória acústica contida no imaginário popular nordestino, engendrando uma espécie de geografia musical singular, identitária do Sertão brasileiro. Por esse mesmo motivo, as canções instrumentais elaboradas pelo grupo *SaGrama*, por vezes, parecem ter seus acordes esculpidos em pedra, ao mesmo tempo que não se furtam em celebrar a altivez do sertanejo pobre frente as intempéries do semiárido nordestino, qualidade inerente à arte popular do povo do Sertão, como já havia constatado Ariano Suassuna ao ressaltar "a capacidade que tem o povo do Nordeste , com uma arte estra-

nha e poderosa, criar a beleza a partir da miséria e manter sua grandeza no meio da maior degradação" (Suassuna, 1977, p. 193).

A música Armorial foi difundida pelo grupo denominado *Quinteto Armorial*, sua estética característica é oriunda de instrumentos musicais populares como: a viola nordestina (ou viola sertaneja); violão; violino; violoncelo; flauta; marimbau; pífano e a rabeca. O *Quinteto* finalizou as suas experiências musicais, enquanto grupo, na primeira metade dos anos de 1980, contudo, deixou um legado musical para os jovens músicos contemporâneos que fazem música armorial, como o grupo carioca *Gesta* e o grupo *SaGrama* — responsável por interpretar o Sertão por meio dos acordes armoriais na narrativa cinematográfica de Guel Arraes.

A arte Armorial possui um caráter autóctone, que visa o nacional, caracterizada pelo espaço imagético, sonoro, e poético do Sertão, cenário do mundo e palco da vida com suas paisagens contrastes, dramas, alegrias, tragédias, histórias e mitos vivenciados pelo homem sertanejo. Nesse sentido, dialoga com as proposições de Stuart Hall (1992) no que se refere à multiplicidade de expressões e linguagens artísticas como forma de representações da cultura nacional ao afirmar que "a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional" (Hall, 2002, pp. 48-49).

O universo nordestino de Suassuna, em que predomina o Sertão, pode não corresponder ao Nordeste real. Entretanto, mais do que imitar a realidade, o dramaturgo procura recriá-la por meio do mito e da imaginação utilizando os artefatos próprios de sua cultura como instrumento dessa recriação. Ao ser recriado no âmbito do audiovisual, o *Auto da Compadecida*, seu conjunto sonoro alinhado à estética Armorial, não serve apenas como suporte à imagética da narrativa cinematográfica, mas configura-se como elemento cultural identitário do Sertão, ampliando o leque de interpretações e expressando um modo particular e profundo da cultura brasileira.

3. A paisagem sertaneja e o canto áspero do sertão

Com razão, Marco Sergl observa que, de modo geral, as trilhas sonoras buscam enfatizar o caráter do discurso, podendo gerar tensão, despertar interesse ou direcionar a atenção do público para aspectos específicos da narrativa. Assim, constituem um tecido sonoro que age de maneira abrangente, integrando-se de forma total com o texto e a imagem:

> Na indústria cinematográfica, tem ainda a função de irrigação, de criar energia, além de dar ritmo e definir o fluxo dramático do filme. Pode auxiliar na indução de estados emocionais de acordo com padrões sonoros pré-estabelecidos no uso de determinados intervalos na melodia, da construção dos acordes e da sequência harmônica, da dinâmica, da textura na escolha da instrumentação, da opção pela predominância rítmica ou melódica nas frases; enfim, do tecido construído no universo sonoro como apoio à imagem e ao texto falado, atuando de maneira totalizante com eles (Sergl, 2021, p. 124).

Como quer que seja, no *Auto da Compadecida*, a palavra, o som e a imagem entrelaçam-se na tradução da paisagem e do espírito do Sertão, em um processo harmônico e complexo. Ao mesmo tempo, sustenta a linha de simplicidade com a qual foi concebida e realizada a comédia dramática de Ariano Suassuna, que serve de esteio à adaptação cinematográfica de Guel Arraes. O filme inicia com uma cena de plano geral, contextualizando o ambiente, os espaços e os personagens através de uma tomada de seguimento com movimentos ininterruptos da câmera. Embora o texto dramático de Suassuna e o roteiro de Guel Arraes situem a narrativa em Taperoá, curiosamente, a cenografia foi montada em Cabaceiras, região do Cariri Velho, na Paraíba:

Imagem 2. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 00:08



Fonte: Globo Filmes, 2000

As cores das casas oscilam em tons pasteis, já marcados pelo tempo e pela poeira do Sertão. Destaca-se em suas faixadas os traços da arquitetura da "civilização do couro" do século XVIII; casas típicas, feitas de Taipa com chão de tijolo, pobres e nobres em seu despojamento. A cena inicia-se ao som de um aboio, canto típico da região Nordeste do Brasil. Consiste em um canto sem palavras cantado pelos vaqueiros quando conduzem o gado pelas pastagens ou para o curral. É um canto vagaroso, no ritmo do movimento dos animais, que termina incitando a boiada de forma não cantada: *ei boi!* O canto popular "transporta sonoramente o público ao universo rural" (Sergl, 2021, p. 125).

Na construção do tema musical relacionado à personagem Dora, o grupo *SaGrama* coloca mais uma vez o espírito Armorial a serviço da narrativa cinematográfica ao compor as músicas da personagem a partir do ritmo do Xaxado e do Baião. Dentre os traços de personalidade da personagem, "destaca-se a avareza, mostrando um possível passado de miséria, vencido graças ao casamento com um homem de posses, Eurico, dono de uma padaria, e patrão de João Grilo e Chicó. É dona de regras de conduta próprias, para atingir a felicidade" (Sergl, 2021, p. 125). Nesta cena, a música perfeitamente articulada à imagem acentua a dualidade da personagem:

Imagem 3. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 45:04



Fonte: Globo Filmes, 2000

Com efeito, a dualidade na personagem Dora, explorada pela trilha sonora do grupo *SaGrama*, torna-se evidente no contexto do adultério vivenciado por ela como um meio de punir o marido pelas aflições do início do casamento. Para João E. N. Neto (2006, p. 149), Dora empreende uma luta diária em busca de prazer e sobrevivência, revelando-se completa ao ser rica e sensual. O Xaxado na música representa a riqueza e a dureza nas atitudes, a fortaleza nas ações, enquanto o Baião revela seu caráter feminino, emergindo ao perceber que o prazer deve ser buscado na tentativa de alcançar a felicidade. A estética Armorial se faz presente na instrumentação da música, que incorpora elementos como a viola nordestina, violão, flauta, clarineta e o pífano.

Ao soar da gaita de João Grilo, revela-se uma das marcas mais emblemáticas do astuto "amarelinho", o pícaro invencível. A cena, marcada pela habilidade de João Grilo, inicia-se com um plano conjunto, conforme ilustrado na imagem abaixo, em que a personagem logra enganar o cangaceiro Severino, convencendo-o de que a gaita possui o poder de ressuscitar os mortos. Tratava-se de outra artimanha de João para escapar da morte certa, anunciada pelo cangaceiro e seu comparsa. Conforme aponta João E. N. Neto (2006, p. 14), a melodia da cena começa em um andamento lento, mas

rapidamente transita para o *allegro*, marcando, através do toque da gaita, o processo de ressurreição de Chicó. Este, fingindo estar morto para evitar o destino nas mãos dos cangaceiros, gradualmente retorna à vida. A lentidão inicial representa os primeiros movimentos de retorno à vida, evidenciados pelo mexer dos dedos dos pés e das mãos. Com a mudança no ritmo da música, Chicó levanta-se completamente, dançando e saltando, simbolizando a plenitude da vida recobrada:

Imagem 4. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 01:02:08



Fonte: Globo Filmes, 2000

A cena desenrola-se em um contínuo jogo de intertextualidade com diversas fontes, especialmente ao incorporar ao processo de ressurreição de Chicó a teatralidade do Mamulengo, o tradicional teatro de bonecos do Nordeste brasileiro. Essa influência se manifesta na reprodução mecanizada de pantomimas e movimentos do personagem, quase que composto por amarras e engrenagens, ressuscitando à maneira de um boneco de Mamulengo, tão mecânico quanto uma marionete fora da cena.

Antes do encerramento das cortinas, na cena final, afloram a cada instante, o profano e o sagrado, o trágico e a fantasia, o rigor e a compaixão celestes, tudo introduz-se na cena, cujo desfecho se encaminha para o

julgamento das almas. Uma melodia suave, envolvendo viola sertaneja, rabeca e violoncelo, recebe a Compadecida no purgatório, realçando sua aura divina. Para representar o Diabo, equiparado a uma víbora disfarçada, utiliza-se chocalhos e pratos para reproduzir onomatopaicamente o som do rastejar da serpente, como aliás, já havia constatado Sergl (2021, p. 125). A transição abrupta entre as melodias coloca em relevo a tensão maniqueísta, tipicamente presente no catolicismo popular, concretizando o confronto entre o bem e o mal, a Compadecida e o Diabo, o sagrado e o profano:

Imagem 5. Filme *O Auto da Compadecida*, minuto 01:18:05



Fonte: Globo Filmes, 2000

Ao confrontar o desafio cenográfico da produção do *Auto da Compadecida*, Guel Arraes (2008) destaca a complexidade da idealização da cena do julgamento dos personagens. Nas notas de produção, o diretor cinematográfico declara:

> Nós tínhamos uma dica de um céu, porque é o céu imaginado por João Grilo. Assim mostramos o céu propriamente dito, com nuvens, e ainda anjos, Jesus, Nossa Senhora, com aspectos de pintores primitivos italianos que seriam

> enriquecidos por tons de dourado. Notamos ainda que as cores do céu eram as mesmas do Sertão, com o ouro, barro, vermelho palha, palha queimada (Arraes, 2008, n.p.).

O céu "imaginado por João Grilo" reflete as cores e os traços característicos da pintura Armorial. A alusão ganha significado se considerarmos que a pintura Armorial busca conferir plasticidade às cores e à vida do Sertão por meio da representação pictórica: o "vermelho palha" expressa o agonístico; "os tons de azul", a esperança a cada romper do dia; e o "dourado barro", a aspereza pedregosa, seca e espinhosa da terra do sol. A articulação da produção musical com a identidade do Sertão, com sua paisagem e com a literatura popular, contribui para uma nova interpretação do universo sertanejo e dos produtos de sua cultura. O uso de instrumentos como o pífano, a viola nordestina e as rabecas, configura uma paisagem acústica identitária do Sertão, de como, pelo viés musical, o sertanejo expressa sua tristeza, alegria e visão de mundo.

4. Considerações finais

De passagem, verifica-se que a adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida* não escapa ao modelo de cinema idealizado por Ariano Suassuna em seu Movimento Armorial, pois recria e imortaliza, no âmbito audiovisual, o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro, cujas fontes se reconhecem na inventividade dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, nos ritmos e danças populares, enfim, de toda herança cultural que o Romanceiro Popular nordestino perpetua e revivifica. Nesse ponto, Guel Arraes soube propor uma nova estética — delineando um conjunto de características inovadoras, de que fala Sergl (2021, p. 141), — não engessada como obra de arte imutável, mas enriquecida pelo caráter experimental com técnicas elaboradas de instrumentação e permanentemente aberta a múltiplas recriações e performances.

A trilha sonora do grupo *SaGrama* na adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida* proporciona uma imersão na música e na cultura popular sertaneja. Ao adotar o espírito do Sertão e dialogar com a estética do Armorial, a narrativa fílmica de Guel Arraes não apenas apresenta as expressões culturais do Brasil, mas também nos recoloca em contato com nossas matrizes culturais de origem ibero-mouriscas,

com os ritmos indígenas; com a dança e as músicas africanas, e com o canto gregoriano, que, como visto, configuram-se como matéria prima da música e da Arte Armorial, constituindo assim, uma narrativa universal, que, simultaneamente, retrata o microcosmo da realidade cultural luso-brasileira e da América Latina, impulsionando o cinema brasileiro na busca pela confirmação de sua grandeza.

Referências

Arraes, G. (Dir.). (2000). *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Globo Filmes.

Cascudo, L. da. C. (1984). *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Dimitrov, E. (2006). *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como "criador e criatura*". Dissertação de Mestrado, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Hall, S. (2002). *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Newton, J. C. (2008). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Nóbrega, A. P. da. (2000). *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Santos, I. M. F. dos. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp.

Sergl, M. J. (2022). *Canção Literatura e Audiovisual: Paisagens Sonoras em O Auto da Compadecida*. Londrina: Estação Literária.

Suassuna, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

Schafer, M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da Unesp.

Tatit, L. (1998). *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume.

Vassallo, L. (2022). *O Sertão Medieval e o Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019433448

ENCONTROS E DESENCONTROS INTERARTÍSTICOS E TEMÁTICOS – *OS DOIS IRMÃOS*, DE GERMANO ALMEIDA E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Encuentros y desencuentros interartísticos y temáticos – Os Dois Irmãos*, de Germano Almeida y su adaptación cinematográfica*

Inter-artistic and tematic encounters and disagreements - *Os Dois Irmãos*, by Germano Almeida and its film adaptation

Maria Raquel Álvares
Universidade de Lisboa (Portugal)

Resumo: A obra literária *Os Dois Irmãos* (1995), de Germano Almeida, um dos escritores mais consagrados da literatura cabo-verdiana, baseia-se numa história verídica ocorrida em Cabo Verde e adaptada ao cinema pelo realizador Francisco Manso em 2018. Pretende-se estudar o confronto entre as imagens literárias e as cinematográficas, estabelecer um paralelismo de sentidos na relação dialógica entre o texto literário e sua adaptação ao cinema, refletindo na questão da fidelidade literária, a interpretação das diversas personagens, suas temáticas e novos olhares presentes na produção deste filme. Alguns realizadores europeus serão apontados no que diz respeito ao "cinema impuro". Nesta investigação recorre-se aos teóricos André Bazin, Robert Stam, José Luis Sanchez Noriega, Linda Seger, Jean Mitry e outros que sejam relevantes.

Palavras-chave: Germano Almeida; texto literário; adaptação; imagem cinematográfica; interpretação.

Resumen: La obra literaria *Os Dois Irmãos* (1995), de Germano Almeida, uno de los escritores más consagrados de la literatura caboverdiana, se basa en una historia real ocurrida en Cabo Verde y adaptada al cine por el realizador Francisco Manso en 2018. En este trabajo, se pretende estudiar la confrontación entre las imágenes literarias y las cinematográficas, establecer un paralelismo de sentidos en la relación dialógica entre texto literario y su adaptación al cine, reflejado en la cuestión de la fidelidad literaria, la interpretación de los distintos personajes, sus temas y nuevas miradas presentes en la producción de esta película. Se mencionarán algunos realizadores europeos en lo que respecta al concepto de "cine impuro". En esta investigación se recurre a los teóricos André Bazin, Robert Stam, José Luis Sanchez Noriega, Linda Seger, Jean Mitry y otros que son relevantes.

Palabras clave: Germano Almeida; texto literario; adaptación; imagen cinematográfica; interpretación.

Abstract: The literary work *Os Dois Irmãos* (1995), by Germano Almeida, one of the most established writers of Cape Verdean literature, is based on a true story that occurred in Cape Verde and adapted to film by director Francisco Manso in 2018. In This work aims to study the confrontation between literary and cinematographic images, establish a parallelism of meanings in the dialogic relationship between literary text and

its adaptation to cinema, reflected in the question of literary fidelity, the interpretation of the different characters, its themes and new perspectives present in the production of this film. Some European filmmakers will be mentioned with regard to the concept of "impure cinema". In this research, theorists André Bazin, Robert Stam, José Luis Sanchez Noriega, Linda Seger, Jean Mitry and others who are relevant are used.

Keywords: Germano Almeida; literary text; adaptation; cinematographic image; interpretation.

1. Introdução

Germano Almeida, face aos nomes mais importantes da literatura cabo-verdiana contemporânea, ocupa um lugar de grande relevo, na nova produção literária dos séculos XX e XXI. Considera-se que a sua obra literária possui uma grande relevância no sentido de refletir sobre a construção de um novo ciclo literário que anuncia uma visão crítica da sociedade rural e burguesa das ilhas de Cabo Verde numa época de alterações ideológicas e sociológicas.

As ilhas de Cabo Verde constituem os espaços de que o escritor se serve para revisitar e refletir sobre os vários problemas ideológicos, sociais e culturais ainda existentes numa época em que há o desejo de reconstrução de um país. Nesse sentido ele quer especificar a realidade social e cultural do homem cabo-verdiano referente a cada ilha no contexto universal destes espaços geofísicos.

O escritor Germano Almeida reconstitui e redesenha uma nova estética de reorientação literária, cuja trajetória gravita em torno de tradições étnico-culturais, geográficas e políticas que problematizam a especificidade do povo cabo-verdiano.

2. Objetivos

Neste trabalho de investigação pretende-se mostrar o confronto entre as imagens literárias e as cinematográficas, estabelecer um paralelismo de sentidos na ligação dialógica entre a literatura e a sua adaptação ao

cinema e ainda refletir na questão da fidelidade literária tão discutida pelos escritores e cineastas.

A literatura e o cinema tornaram-se ferramentas incontornáveis não apenas para a constituição de arquivos de memórias como também e sobretudo, para disponibilizar visões e interpretações alternativas do passado e do futuro. O desejo de preservar a memória do passado e a história da nação parece ser um dos fundamentos da obra de vários autores africanos e neste caso, o realizador Francisco Manso quer respeitar as tradições ainda presentes em alguns espaços físicos de Cabo Verde.

Pretende-se ainda distinguir as diferenças entre a literatura e o cinema, sua aproximação, os olhares do realizador face à cultura deste país, a progressão temporal dos acontecimentos, quadros sociais, a memória coletiva e o respeito pela interpretação fílmica.

3. Metodologia

A propósito de adaptações de obras literárias ao cinema muito se tem discutido sobre este assunto, um desejo constante de o realizador de qualquer filme ser o mais fiel possível à obra literária, visto que literatura e cinema são duas artes que dialogam mutuamente entre si.

Defende-se que a literatura e o cinema são duas artes expressivas que acentuam a vida das personagens, criam relações dialógicas e intertextuais entre os diversos elementos estruturais e ligações. Interessa focar que a relação entre a literatura e outras artes é de grande importância, abre novos caminhos e conforme apontado pelo filósofo francês Étienne Souriau no seu livro *La Correspondance des Arts, Science de l'Homme: Éléments d'Ésthétique Comparée* sustenta o interesse da combinação da literatura com as artes numa estética comparada: "Rien de plus evidente que l'existence d'une sorte de parenté entre les arts" (Souriau, 1969, p. 20).

No decorrer deste ensaio serão abordados os teóricos que se consideram mais importantes com o intuito de melhor fundamentar este encontro entre a literatura e o cinema que interagem mutuamente. O teórico Robert Stam considera: "(…) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-

se, escreve-se ou faz-se filme porque se viu pinturas, leu-se romances ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas" (Stam, 2008, p. 44). O cineasta procura interpretar a psicologia humana, não trair as personagens, antes exaltando-as e considerá-las vivas. Segundo Jean Claude Carrière "aucune forme d'art ne peut traduire exactement une autre. Aucun essai littéraire ne peut rendre compte d'un film, et vice-versa" (Carrièrem 1993, p. 127), o que lhe permite afirmar:

> *Le cinéma est pour moi un art vivant dont je continue à attendre des surprises. En revanche, n'étant pas cinéaste du cinéma ni critique, je ne me sens pas en charge de soutenir le destin historique du cinéma. Je ne me sens pas de responsabilité à l'égard du cinéma d'une essence du cinéma à préserver* (Carrière,1993, p. 127).

Jacques Aumont em *As Teorias dos Cineastas* faz a seguinte reflexão:

> em nossa civilização a ideia de arte é acompanhada de uma série de pressupostos que fazem do indivíduo criador o único responsável pela sua criação e por isso o mais bem situado para desenredar os seus mecanismos e suas razões. (…) Ao contrário. O cineasta que se considera um artista pensa em sua arte (Aumont, 2004, p. 8).

André Bazin fala de cinema impuro a propósito de um certo tipo de relação entre o cinema e a literatura aquilo a que chama de adaptação. Quem adapta e quem realiza já está entregue a outro meio de expressão, cujos dados de composição são o som e a imagem. José Luis Sánchez Noriega informa:

> Adaptación el processo por el que un relato, la narración de una historia, expressado en forma de texto literário, deviene, mediante sucessivas transformaciones en la estrutura (…), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (…) en outro relato muy similar expressado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000, p. 47).

Sem dúvida que Robert Stam informa que um texto pode gerar diversas leituras e assim uma obra literária pode motivar várias adaptações. No seu texto teórico "Teoria e prática de adaptação: de fidelidade à intertextualidade"

ele fala de "infidelidades", "deformação", "violação" e outros termos, foca Bakthin que dá à adaptação, o nome de "construção híbrida"" (Stam, 2006, p. 19) e põe o problema que a originalidade completa nem sempre é possível. A construção híbrida, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem e afirma:

> Adaptação enquanto leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, translocalização, ressuscitação (…) O termo para adaptação enquanto "leitura" da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinitude de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (Stam, 2006, p. 27).

Deve-se recordar as várias adaptações de Madame Bovary de Gustave Flaubert por Renoir, Claude Chabrol, Manuel de Oliveira, H. B. Warner, Minelli que interpretaram essa obra literária de diversas formas, conferindo novas leituras e mostrando que cada adaptação é um novo olhar.

Assim os realizadores Marcel Pagnol e Claude Chabrol recomendavam o tratamento de pequenos filmes com o intuito de uma melhor reinterpretação do romance e estimulavam a necessidade de inovação. Focando de novo Robert Stam: "Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas no romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e de cultura de adaptação" (Stam, 2006, p. 48) e destaca que cada época reassenta a obra literária do passado de sua própria maneira, reforçando em *Introdução à Teoria do Cinema* (2009). A adaptação nesse sentido, é um trabalho de desacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novos olhares e discursos. No fundo uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme, o guião e algumas vezes está relacionada com as vivências do realizador. Por exemplo Marcel Pagnol no filme *Manon des sources* procura fazer a representação do regionalismo, em tom familiar, as personagens – o prefeito, o professor, o padre, o tabelião, a própria Manon, camponeses, fruto das vivências da sua infância na Provença. Deve.se dizer que a noção de realizador como "autor" surge por volta de 1950, considerando o realizador como o único autor do filme. Jean-Luc Godard e François Truffaut começam

a realizar os seus filmes com métodos inovadores, tentando dar destaque ao seu trabalho.

O grande realizador Orson Welles questionava a fidelidade da adaptação: "Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não modificar nada nela? O importante é poder criar a partir de uma obra existente. O próprio teórico Robert Stam sugere diferentes leituras de um texto literário e algumas obras geram uma ligação intertextual. É evidente cada época tem um olhar diferente na sua adaptação. O teórico André Bazin no seu ensaio *Por um cinema impuro: defesa da adaptação* (1991) diz:

> As adaptações fílmicas ajudam a democratizar a literatura e a torná-la popular (…) ao mesmo tempo que a adaptação pode ser uma "traição" da obra original, esta pode fazer vários leitores para a leitura do livro. A boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e da obra. Considerar "cinema puro" não teria nada a ganhar com a adaptação que corporiza a criação textual (Bazin, 1991, p. 20).

Ainda Robert Stam no ensaio "A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação" (2005) ele explica que na adaptação ocorre um processo de transformação e de transmutação de referências intertextuais, sugerindo a possibilidade de diferentes leituras de um texto da mesma forma que um romance pode motivar diversas adaptações. Isto conduz à discussão da fidelidade à obra; o espectador ao assistir a um filme que não consegue captar aquilo que está na narrativa, as temáticas e características estéticas fundamentais em sua fonte literária, expressará uma crítica desfavorável. Por sua vez André Bazin em *Qu'est-ce que le cinéma?* informa: "les véritables obstacles à surmonter dans l'hypothèse de telles adaptations ne sont pas d'ordre esthétique; ils ne relèvent pas du cinéma comme art, mais comme fait sociologique et comme industrie" (Bazin, 2002, p. 92).

A propósito da adaptação recorda-se as palavras da grande escritora Marguerite Duras:

> *J'ai essayé de rendre compte le plus fidèlement qu'il a été possible, du travail que j'ai fait pour A. Resnais dans Hiroshima mon amour (…) je n'ai jamais abordé un épisode de mon travail sans leur soumettre*

> *celui qui précédait, écouter leurs critiques, à la fois exigeantes, lucides et fécondes* (Duras, 1959, p. 20).

É evidente que esta escritora escreveu o guião e trabalhou com o realizador, resultando uma obra fílmica perfeita.

Na visão de Linda Seger, todas as adaptações implicam mudanças. "Um processo que exige que tudo seja repensado, reconceituado" (Seger, 2007, p. 18). No fundo Giles Deleuze na sua conferência intitulada *Qu'est-ce l'acte de création?* diz: "Si l'on fait du cinéma, ou si l'on veut faire du cinéma:'Qu'est-ce que c'est avoir une idée?" (Deleuze, 1987, p. 54). O processo de criação é fundamental para melhor clarificar e interagir as duas artes, a literatura e o cinema, procurando o realizador não se afastar do espírito da obra original. A este propósito Jacques Rancière considera que o cinema é uma arte "impura" (Rancière, 1993, p. 28) que reabilita a obra literária.

4. Encontros e desencontros

Vários poderiam ser os métodos de abordar a história do livro *Os Dois Irmãos*, de Germano Almeida, de escolher e melhor interpretar as personagens, os lugares e o tempo. O próprio autor tomou conhecimento com André Pascoal conforme é dito por ele na abertura do livro. Certamente que o realizador Francisco Manso conviveu com os atores no papel das personagens, enredos, atmosferas, lugares, diversas situações, relações e sentimentos com a escrita do livro. O realizador optou pela interpretação dada pelas personagens no ambiente rural e popular de um povoado no interior da Ilha de Santiago, ressaltando um crime de honra ocorrido nesse lugar.

O livro *Os Dois Irmãos* baseia-se numa história verídica ocorrida na Ilha de Santiago (Cabo Verde), mais propriamente no interior desta ilha, falado em português, que retrata o conflito entre dois irmãos, André Pascoal e João. André é casado com Joana e parte para Lisboa com a finalidade de melhorar a sua condição económica onde já tinha feito outra relação amorosa.

Posteriormente ele regressa à sua aldeia em função de uma carta recebida do seu pai a contar que o seu irmão João dormira com a sua esposa. Seis meses depois pressionado pela tradição popular da sua localidade, pela

indignação do pai, sobretudo de toda a aldeia, André acaba por matar o irmão. Conforme informa Germano Almeida em nota para textual, é uma história verídica:

> A história que serve de suporte a esta estória aconteceu lá pelos anos de 1976, algures na Ilha de Santiago. Como agente do Ministério Público fui responsável pela acusação de "André" pelo crime fratricídio. Só muitos anos depois percebi que André nunca mais me tinha deixado em paz. Devo-lhe por isso este livro no qual se confunde com a ficção (Almeida, 1998, p. 2).

A fotografia transforma em beleza a paisagem árida das montanhas e vales de Chã de Tanque, Rincão de Barca (Concelho de Santa Catarina) onde foi filmado. A ação começa com a chegada de um dos personagens principais, o irmão mais velho, André Pascoal à sua pacata aldeia que deixara três anos antes, com destino a Lisboa.

Algo interessante é a presença da música como elemento fulcral e indissociável da cultura cabo-verdiana que confere ao filme determinada vivacidade e dinamismo muito específicos e representativos deste contexto. A dança constitui um dos elementos fundamentais do filme, proporciona a dimensão psicossocial deste povo caracterizado de alegre e sentimental, realçando as tradições e introduzindo um elemento novo no filme. O ritmo, o movimento, a morna em pequenos ambientes sociais, remete à dimensão do mar e às temáticas do terralongismo e do saudosismo, o sentimento de todo o homem cabo-verdiano, traços específicos deste povo.

O espetador espera ouvir as falas das personagens em crioulo como marca da identidade destas ilhas, mas a presença da língua portuguesa predomina, e isso acaba por retirar uma certa autenticidade à história. Todo o filme expressa encontros e desencontros entre as personagens a nível social e ideológico. A adaptação dá-nos o confronto entre as imagens literárias e cinematográficas no que diz respeito à parte geofísica da Ilha de Santiago, mas não consegue convencer o público desse paralelismo de sentidos, dessa ligação dialógica entre a literatura e o cinema.

O conflito dramático desencadeado pelo pai de André Pascoal, estendendo-se ao povo não é expresso com a mesma intensidade dramática

com está no texto literário. A progressão das tensões provocadas pela conduta das personagens não fazem vibrar e interiorizar o espetador da mesma forma como a leitura do livro que provoca o desejo de continuidade de leitura e fique imerso nos factos ocorridos. O conflito desencadeado pelas forças populares transmitidas oralmente e ainda existentes nesse pequeno povoado, mesmo já na pós-independência não é devidamente trabalhado e reconstituído com força dramática.

Põe-se aqui o problema da fidelidade ou não da obra literária transposta para o cinema. Como já foi dito, o cineasta tem o direito à liberdade de interpretar o texto literário, fazer diversas leituras e interpretações do mesmo. É necessário dizer que o livro *Os Dois Irmãos* e o filme não foram produzidos no mesmo contexto temporal ou cultural e por vezes não compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidades, visto que adaptar envolve uma recriação. O realizador Francisco Manso procura ser o mais fiel aos diferentes momentos da narrativa, perdendo-se por vezes alguns aspetos que são marcantes. O narrador literário pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e julgar situações de uma forma crítica. No cinema, o narrador cinematográfico não consegue dar enfase e expressar da mesma forma os pensamentos das personagens, fazendo uma nova leitura interpretativa e pessoal.

A temática da honra, defendida pelo pai de André Pascoal e o povo é filmada, mas não retratada com a mesma densidade dramática e ela é a força motriz deste conflito. O realizador que pretende conservar a fidelidade, consegue em relação à paisagem, à emigração, temática que consequentemente desencadeia o confronto entre os dois irmãos e resgata o referencial histórico do povo de Santiago. O problema individual do protagonista André Pascoal ilustra, espelha o coletivo e permite ao leitor a possibilidade de reflexão sobre si e o espaço social do povoado, local da tragédia. O discurso da personagem não substitui a atitude popular.

Embora o realizador procure apreender a realidade social de Cabo Verde, analisando a natureza humana cuja essência varia no presente histórico que o homem não domina o seu destino e a tragédia prevalece em comunidades fechadas no interior de algumas povoações. Dessa forma o Meritíssimo Juiz e o advogado de acusação regem-se por um Estado de Direito Positivo.

André é julgado pelas leis do Código Penal. A sua família e o povo julgam-no por leis impostas pelo povo dessa comunidade.

Levantando-se a problemática da intertextualidade, há a tendência de aproximação com Antígona de Sófocles, o exemplo que melhor explica o confronto ideológico entre os dois direitos. A voz de Antígona respondendo a Creonte que lhe perguntava que leis de quem e de quando, a autorizaram a desrespeitar o seu édito que proibia dar sepultura a Polinice: "Nem de ontem nem de hoje. De sempre. Não lhes sabe nem lhes conhece a origem, mas elas permanecem, permanecerão enquanto o homem o homem for homem e não é do poder de ninguém anular-lhes a validade. (…) Que lei divina transgredi?" (Sófocles, 2003, pp. 14-56). A protagonista, contra Creonte defende o direito consuetudinário e Creonte, força ética defensora do direito positivo. Conforme dito por Robert Stam a intertextualidade "(…) chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência a filmes e romances" (Stam, 2006, p. 29) e corrobora com Júlia Kristeva que diz: "(…) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto" (Kristeva, 1969, p. 64).

Retomando a ação do livro *Os Dois Irmãos*, a personagem André Pascoal é julgada pelas leis do Código Penal e também pelos familiares e o povo, sendo o protagonista obrigado a matar o seu irmão, João. A perspetiva intertextual introduzida no literário com *Antígona* e igualmente no filme com a temática artística da música, cujo fenómeno possibilita relembrar que qualquer texto é trabalhado por outros textos que vão reforçar e dar vivacidade ao texto fílmico.

O teórico do cinema Jean Mitry aborda em *Esthétique et psychologie du cinéma*: "Au cinéma, l'image montre l'objet. Mais elle ne se contente pas de le montrer: elle le donne avec ses singularités, sa personnalité evidente" (Mitry, 2001, p. 3). Sem dúvida uma imagem exprime vários sentidos e faz relações com outras imagens numa busca constante da realidade. Christian Metz no seu artigo "A propos de l'impression de réalité au cinéma" informa: "Plus que le roman, plus que la pièce de théâtre, plus que le tableau du peintre figuratif, le film nous donne le sentimento d'assister directement à un spectacle quasi réel. (…) Il y a un mode filmique de la présence, et qui est largement crédible. Cet air de réalité" (Metz, 2003, p. 3).

O realizador procura dar essa impressão da realidade por meio da atuação das personagens, determinada força sociológica do povo cabo-verdiano, esse sentir em que o tempo histórico e a cena cinematográfica acomodam-se. Pere Ginferrer comenta: "el sentido de um filme no hay que buscarlo en sus temas externos, sino en el foco de interés del autor" (Ginferrer, 1985, p. 99) E ainda: "ninguno de los grandes clássicos de la literatura ha llegado a ser un gran clásico del cine" (p. 135). Recorda-se "A teoria autoral" que foi o pilar do movimento *Nouvelle Vague* criada por François Truffaut que afirmava que uma pessoa, quase sempre o diretor tem a única responsabilidade sobre o filme e que a sua visão pessoal da sociedade pode ser observada na obra.

No filme o espetador tem a noção da impressão da realidade do contexto geofísico e social, o filme traduz uma mensagem ou várias que oscilam em diversos olhares. Vários poderiam ser os métodos de abordar a história, escolher as personagens, os lugares, o tempo. O próprio autor do livro tomou conhecimento com André Pascoal, conforme já foi referenciado.

Com a finalidade de melhor respeitar os objetivos do escritor, o realizador Francisco Manso conviveu com os atores, enredos, atmosferas, lugares, criando situações, relações e sentimentos. Ele optou pela interpretação pessoal do texto literário, sendo-lhe difícil visualizar o que está no seu interior, apresentando a narração de um acontecimento que oscila entre o real e a ficção e que se sobrepõe à imagem fílmica e à conduta das personagens. O protagonista André Pascoal já distanciado do conservadorismo ainda existente na sua família, entra em choque de valores com as tradições vigentes na Ilha de Santiago.

A música interage sociologicamente com as personagens e o espaço geofísico, um novo tema que é posto no filme, algo original que foge à fidelidade do texto literário. Ela proporciona sentimentos, estados afetivos, relações e imagens de emoção bem representativos do meio social de Cabo Verde. É evidente que à fidelidade de qualquer obra literária adaptada ao cinema é sempre discutida e confrontada sobretudo com o público que leu o texto literário. Seguindo o pensamento de José Luis Sánchez Noriega:

> *La adaptación como transposición – translación, traducción o adaptatión activa – implica la búsqueda de médios especificamente cinematográficos*

> *en la construccion de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma literária* (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

O realizador faz o relato de uma história, respeita as personagens reconhece os valores da obra literária, com certa originalidade tenta ser o mais fiel possível, por vezes com pequenas alterações do sentir no que diz respeito à densidade dramática de alguns momentos textuais, a honra popular e algumas vozes das personagens. Os diversos temas, a honra, a emigração, o adultério, as músicas focadas no filme interagem e representam a sensibilidade do realizador e dos atores. André Bazin dizia: "O drama da adaptação é o da vulgarização. (…) a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito" (Bazin 1991, pp. 92-96). Neste filme salienta-se a criatividade do realizador que explorou de forma consciente a realidade no que diz respeito às temáticas já apresentadas, procurando não ser infiel ou violar o texto literário de Germano Almeida, sentindo o espectador pequenas alterações do sentir emocional relativamente à densidade dramática das personagens. André Bazin informa:

> É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos no original junto à minoria que o conhece e aprecia: quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (Bazin, 1991, p. 93).

Um dos investigadores que mais se distinguiu no estudo da adaptação cinematográfica foi o teórico norte-americano Dudley Andrew que no seu livro *Concepts in Film Theory* propõe: "…O empréstimo que designa a apropriação cinematográfica de textos literários, com alterações significativas com o objetivo de absorver o seu prestígio" (Andrew, 1984, p. 30), ele pretendia que o realizador fosse fiel ao espírito da história, e com o seu poder de recriação, reinvenção, apropriava-se do sentido da narrativa e dava uma nova vida a um clássico da literatura. Crê-se que a narrativa cinematográfica assume mais relevância quando o transforma ou subverte. Por vezes tal mudança é mais interessante do que a mera fidelidade, tantas vezes usada para legitimar um filme. Não esquecendo Geoffrey Wagner que em *The Novel and The Cinema* (1974), o realizador faz um comentário do texto literário, visto que a película

apresenta algumas mudanças, mas mantém a proximidade ao espírito da obra. É uma adaptação criativa que requer o talento do guionista e do realizador para reinventar o texto original. Como afirma Robert Stam: "A fidelidade não é um princípio metodológico (…). Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação" (Stam, 2006, p. 20). Daí que a adaptação constitui uma tarefa complexa, pois a transição do meio linguístico para o visual implica mudanças e reflexões imaginativas para que o filme resulte. Alain Morency diz:

> *Qu'elle souhaitable ou non, l'adaptation d'une oeuvre littéraire au cinema ajoute une nouvelle dimension, une nouvelle vision et nous permet heureusement de vérifier ce qui rapproche et separe les deux langages. À ce titre, elle est déjà d'un intérêt considérable* (Morency, 1991, p. 103).

É evidente fazer a adaptação de um romance já muito conhecido pelo público, o espectador que respirou e absorveu os diversos momentos e atmosferas físicas e psicológicas da linguagem literária, anseia a sua fidelidade e o desejo que todas as personagens incarnem sociologicamente a personalidade e o espírito do homem cabo-verdiano. J. Boué explica:

> *L'art de figurer represente l'art de vivre (devant un objectif ou devant des spectateurs) une scène de la vie quotidienne. Rien de compliqué en soi, il faut simplement être le plus naturel possible et se "glisser" en se laissant aller dans la situation du moment, dans la peau du personnage* (Boué, 1998, p. 17).

Nesta adaptação cinematográfica os figurantes animam, representam esse ideal de harmonia e de diversos encontros felizes em oposição ao tema da tragédia desencadeada por forças tradicionais e resistentes ainda existentes na pós-independência das ilhas de Cabo Verde.

No que diz respeito à temática da emigração, a personagem André Pascoal incorpora e representa os novos valores culturais distantes das tradições populares, ele é vítima de seu pai, homem duro, austero, inflexível, insensível a sentimentalismos é cultor incondicional de princípios morais e costumes vigentes.

É interessante recordar que a "política de autores" dos anos 50 que se encontrava numa tentativa de análise de filmes temáticos como fez Claude Chabrol, Alain Renais, Jean Renoir vão ter uma certa continuidade na contemporaneidade e neste sentido o espetador ao ver o filme de Francisco Manso, sente essa presença.

5. Palavras Finais

No filme *Os Dois Irmãos* há uma valorização sociológica de determinados espaços sociais constituídos por um conjunto de regras de uso ou costume, um direito não escrito, um poder que perturba e gera o conflito em oposição ao direito jurídico que provoca o desenlace trágico da ação.

A rutura com um cosmos socialmente mitificado pelo povo e seus familiares em relação a tradições a que não conseguem desprender, a noção de "honra" dá forma a um retrato psicossocial dessa população que se sente ameaçada por mudanças sociais. Como se verificou do embate entre as duas forças antagónicas resulta a tragédia cuja interpretação dada pelas personagens não expressa a forte densidade dramática que está inerente ao texto literário. Pensa-se que o mundo interior das personagens é difícil de expressar, dando lugar a supostas interpretações e mesmo desencantos. É necessário observar a realidade que rodeiam as personagens, olhar as pessoas vendo-as em todas as dimensões, cada ator revestir, interiorizar e sentir o seu papel, procurando transferir as vivências emocionais das personagens com mais energia, resultando uma leitura estética e mais fiel à obra literária.

Contudo o realizador dá visibilidade aos espaços sociais, apropria-se da história literária e procura transpor um forte efeito do real conferido e representado pelos atores- personagens. Francisco Manso conseguiu estabelecer uma afinidade ideológica e dialógica entre literatura e cinema, procurando o último não atraiçoar a essência do povo cabo-verdiano do interior da Ilha de Santiago. Em certa medida não se trata de uma infidelidade ao texto literário, mas sim um diálogo interartístico que não foge ao texto original e consegue criar um fluxo intertextual com a música típica de Cabo Verde.

Referências

Almeida, G. (1998). *Os Dois Irmãos*. Lisboa: Caminho – Uma terra sem Amos.

Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. New York: Oxford UP.

Aumont, J. (2004). *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Papirus Editora.

Bazin, A. (1991). Por um cinema impuro. In A. Bazin. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

Bazin, A. (2002). *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf-Corlet.

Boué, J. (1998). *Guide du figurant ou l?Art d'être acteur de complément*. Sans ville: Éditions du Puits fleuri.

Carrière, J-C. (1993). *Raconter une histoire, Institut de Formation et d'Enseignement pour les métiers de l'image et du son*. Paris: Collection Ecrits Ecrans.

Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce l'acte de création?*. Paris: L'Université de Paris VIII.

Duras, M. (1959). *Hiroshima, mon amour*. Paris: Gallimard.

Ginferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.

Kriteva, J. (1969). *Introdução à semanálise*. São Paulo: Debates.

Metz, C. (2003). *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Klinsieck.

Mitry, J. (2001). *Esthétique et pssychologie du cinema*. Paris: Klinsieck.

Morency, A. (1991). L'adaptation de la littérature au cinema. *Horizons philosophiques*, *1*(2), 103-123.

Rancière J. (1993). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Editions.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine, teoria y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Seger, L. (2007). *A arte da adaptação; como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo: Bossa Nova.

Sófocles. (2003). *Antígona*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Stam, R. (2006). Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade À Intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n.º 51, 19-53.

Stam, R. (2008). *A literatura através do cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG.

Souriau, É. (1969). *La Correspondance des Arts, Science de l'Homme:Éléments d'Esthétique Comparée*. Paris: Flammarion.

Filmografia

Manso, F. (2018). *Os Dois Irmãos*. Adaptação: Francisco Manso. Realização: Francisco Manso. Santa Catarina de Santiago, Coprodução do Governo de Cabo Verde: Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas. Duração: 93m.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019449464

MY MEXICAN BRETZEL: FICCIONAR EL METRAJE ENCONTRADO A TRAVÉS DE LA INSERCIÓN TEXTUAL

My Mexican Bretzel*: ficcionar imagens encontradas através da inserção textual*

My Mexican Bretzel: fictionalizing found footage though textual insertion

Martázul Busto Núñez
Universidade de Santiago de Compostela (USC, España)

Resumen: A partir de la reelaboración de metraje familiar «realmente» encontrado, Nuria Giménez Lorang explora en el largometraje *My Mexican Bretzel* (2019) las posibilidades del *found footage*. Esta ficción experimental revierte la funcionalidad de los recursos habituales del género a través del engarzado de secuencias de archivo en un montaje que, aparentemente respetuoso con las grabaciones silentes originales, descarta totalmente la presencia de voz. Se plantea aquí un análisis de

esta propuesta fílmica desde la relevancia concedida a la palabra escrita que, intercalada, incluida y superpuesta en la línea visual del relato, se erige como constituyente esencial del discurso multimodal resultante.

Palabras clave: metraje encontrado; discurso fílmico multimodal; palabra escrita; subtitulado ficcional.

Resumo: A partir da reformulação de imagens de família "realmente" encontradas, Nuria Giménez Lorang explora as possibilidades das imagens encontradas no longa-metragem *My Mexican Bretzel* (2019). Esta ficção experimental inverte a funcionalidade dos recursos habituais do género através da montagem de sequências de arquivo numa montagem que, aparentemente respeitosa das gravações mudas originais, descarta completamente a presença da voz. Propõe-se aqui uma análise desta proposta cinematográfica a partir da relevância concedida à palavra escrita que, intercalada, incluída e sobreposta à linha visual da história, se coloca como constituinte essencial do discurso multimodal resultante.

Palavras-chave: imagens encontradas; discurso cinematográfico multimodal; palavra escrita; legendagem de ficção.

Abstract: Based on the reworking of "really" found family footage, Nuria Giménez Lorang explores the possibilities of found footage in the feature film *My Mexican Bretzel* (2019). This experimental fiction reverses the functionality of the genre's usual resources through the assembly of archival sequences in a montage that, apparently respectful of the original silent recordings, completely discards the presence of voice. An analysis of this film proposal is proposed here from the relevance granted to the written word that, interspersed, included and superimposed on the visual line of the story, stands as an essential constituent of the resulting multimodal discourse.

Keywords: found footage; multimodal film discourse; written word; fictional subtitling.

1. Introducción

My Mexican Bretzel (Giménez Lorang, 2019) es el enigmático título de espíritu lúdico del primer largometraje de Nuria Giménez Lorang, segundo filme de la autora tras la experiencia griega del mediometraje documental *Kafeneio* (2016). Catalogada en ocasiones como falso documental, esta obra, que Lucía Rodríguez (2021) definió acertadamente como obra ficcional de corte reflexivo, fue realizada sobre sólidos soportes de texto, de montaje y de sonido a partir de viejas filmaciones domésticas de 8 y 16 mm, testimonio de vida y viajes de un acomodado matrimonio suizo entre el final de la segunda guerra mundial y los años sesenta del pasado siglo. Laureado en el *Festival de Gijón* en 2019, el filme atrajo a la crítica por su irreverencia genérica, su factura y su potencia narrativa. El *D'A film festival-Barcelona 2020* lanzó la obra en línea. La gran acogida de crítica y público supuso el trampolín definitivo para su proyección en salas de la mano de la distribuidora Avalon. La película fue seleccionada entre 2020 y 2021 por trece festivales, nominada y galardonada en nueve ocasiones en diferentes categorías, premios y participaciones que, junto a la ficha completa del filme, pueden consultarse en el catálogo de cine español del ICAA[1]. *My Mexican Bretzel* explora sin cortapisas, al margen de cánones y tópicos, las posibilidades de un género amplio y diverso, el cinema de metraje encontrado o *found footage*, para generar un documento integrado, según la crítica, por múltiples capas. Sin embargo, la propuesta de Nuria Giménez Lorang no se configura tanto a partir de capas superpuestas, sino desde la coexistencia de perspectivas que no se cubren ni se superponen, que conviven en paralelo para poder configurar el discurso multisemiótico resultante y que se evidencian o no en función del enfoque adoptado, es decir, del modo de expresión observado. El metraje de imagen no exclusivamente textual proviene en *My Mexican Bretzel* de una fuente principal: 29 horas de metraje conservado por Frank A. Lorang, abuelo de la directora, recuperado y digitalizado a su muerte. A este conjunto se suma un breve inserto en blanco y negro procedente de una fuente secundaria de acceso público, según explica la propia Nuria Giménez (D'A Film festival de Barcelona, 2020), que abre el filme y reaparece en su parte final para ilustrar una referencia onírica. La selección y ensamblaje de las grabaciones no ficcionales alimentan una ficción que adquiere sentidos

1 https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?pelicula=94620

y propósitos diferenciados. Se genera así una dialéctica totalidad-fragmento que favorece el efecto de totalidad, de manera que el relato final funciona por la urgencia interpretativa. La convención espectatorial por ver un relato completo y veraz, tal y como afirma Pilar Carrera (2023), hace del fragmento un aliado que funciona como detonante textual, como desencadenante de un proceso de semiosis ilimitada en beneficio de la resolución verosímil de la unidad. Trabajar a partir de materiales ajenos implica igualmente imponerles la visión propia y tergiversar la visión original del material reapropiado. La idea de originalidad se supedita a la de reelaboración y el montaje pasa a ocupar un lugar preeminente como elemento expresivo y creador de sentido (Weinrichter, 2008, p. 14). La construcción fílmica resultante de la comunión de montaje, banda de sonido y textos escritos diluye en *My Mexican Bretzel* la discrepancia entre el contexto original y el actual, a nivel de presentación y de recepción. Se abren así espacios interpretativos que deben desentrañarse desde la expectación del conjunto semántico de la obra, a nivel de todos sus constituyentes formales y de contenido, de entre los que se dará relevancia en este artículo a aquellos de naturaleza escritural.

2. Objetivos

Con el objetivo de ahondar en las variantes y funciones del modo de expresión verbal escrita integrado en el discurso fílmico y de resignificar en este contexto el texto-imagen, se aborda aquí *My Mexican Bretzel* con el foco puesto en los diversos usos del texto escrito que, en este filme, ayuda a configurar la realidad diegética desde la realidad estrictamente cinematográfica. Partiendo de la naturaleza multimodal intrínseca a todo filme como premisa necesaria, apoyarse en un ejemplo significativo permitirá alcanzar el objetivo de demostrar la relevancia de la palabra escrita en cualquier discurso fílmico. A tal fin, se propone un análisis de las variantes de inserción que hacen de la palabra escrita en el documento seleccionado un elemento constitutivo de excepción.

3. Metodología

Desde una consideración multimodal, la observación taxonómica y la descripción de las diferentes combinatorias de texto escrito integradas

en el discurso fílmico objeto del análisis se revelan como la metodología adecuada para alcanzar los objetivos propuestos. Se hará hincapié en el uso del subtitulado ficcional, convertido en *My Mexican Bretzel* en sello de originalidad, conductor formal, paralelamente al montaje, de la reelaboración y resignificación del metraje encontrado, reconstruido discursivamente como ficción a través de una doble textualidad apócrifa.

La Multimodalidad designa la presencia conjunta de diversos modos (o medios) de comunicación y de expresión estética de significados que integran en realidad casi cualquier manifestación expresiva con intención comunicativa. Una mirada amplia al objeto de estudio considera unidad de análisis todos y cada uno de esos modos en su particularidad y en su conjunto (lenguaje, imágenes, gestos, música, acciones, sonidos y simbolismo) que dan lugar en su combinación a expansiones de significado. El discurso fílmico, al igual que otros ligados a las artes escénicas, es multimodal por su propia naturaleza, ya que integra realizaciones diversas de imagen, sonido y palabra. Estos modos de expresión complejos y diferenciados se entrelazan en una misma producción discursiva y se cohesionan en su beneficio, al tiempo que, supeditados a su funcionalidad inmediata, se esconden como soportes secundarios en el fluir discursivo. Existe una cierta consciencia inmediata de los modos de naturaleza sonora y de aquellos de naturaleza visual «no de lengua» constitutivos del discurso fílmico. El texto escrito no goza por lo general de este privilegio. La palabra en el cine puede ser gesto (lenguaje gestual verbalmente significativo), sonido (lenguaje verbal) e imagen. Más allá de los títulos de crédito, la palabra escrita, palabra-imagen en sus diversas manifestaciones, se disuelve más que cualquier otro modo expresivo en las obras cinematográficas que ayuda a conformar y en las que es signo lingüístico, pero también símbolo, icono y manifestación estética. En el discurso fílmico, los vínculos entre palabra oral y palabra escrita difieren de aquellos que se establecen entre sonido e imagen. Estos últimos comparten dimensiones, como el ritmo y el tiempo, que no son comunes a escritura y sonido de palabras y cuya relación resulta más caótica en función de usos complejos y determinaciones históricas. El texto escrito puede ser percibido como silueta de imagen, como forma, al mismo tiempo que habla a la razón, mientras que las figuras no lingüísticas se dirigen exclusivamente a la vista (Dutrieux, 2015). La presencia material y temática de la escritura transforma el filme, de igual manera que lo anticipa, imagina, comenta y describe fuera del propio soporte. Las formas de la escritura y de su inscripción transforman internamente el

filme y su percepción, introduciendo en su orden superficial rupturas y desvíos (Rowland y Bértolo, 2015). Para analizar el papel de la palabra escrita en *My Mexican Bretzel* se establecerá una taxonomía que permita observar en detalle cada categoría establecida y evidenciar la relevancia del modo textual-verbal, en una película que ofrece un compendio muy completo de textualidad lingüística fílmicamente integrada y que permitirá comprender de qué manera la palabra escrita redefine lo que percibimos en un filme.

4. El texto escrito en *My Mexican Bretzel*

En la película de Nuria Giménez Lorang es posible rastrear cuatro grandes variantes de texto-escrito que no son, por supuesto, exclusivas de este filme, pero que sí tienen en él un gran peso discursivo: texto estructurador, texto inserto, acto diegético ligado al texto y texto como motor ficcional superpuesto a la línea visual del relato.

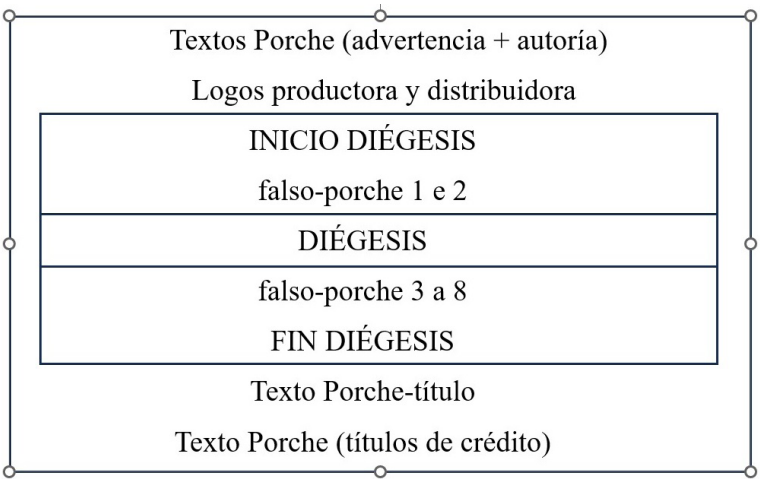
4.1. Texto estructurador

En el cine mudo, la palabra escrita paliaba la ausencia de sonido y contribuía a estructurar el conjunto por medio de los intertítulos, recurso textual que desarrollaba una temporalidad diferente de la asociada al texto superpuesto a la imagen. Los rótulos con texto escrito correspondían al tiempo para leer, frente al tiempo para ver, asociado a los fotogramas no textuales. El intertítulo en el cine mudo no es el significado de la imagen, sino que, por la diferencia de tiempos mencionada, imprime otro tipo de mirada, otro ritmo en la visión del filme. Tiene más de significante y de fenómeno gráfico que de simple ayudante de la imagen. En la dicotomía entre significado y significante en la que, según Thiéry (2000), reside la relación entre imagen y texto, los intertítulos deben ser considerados como significantes. El intertítulo significante se inserta en los márgenes de *My Mexican Bretzel* y desde ellos refuerza el aire de cinema silente que voluntariamente la obra persigue. A modo de rótulos, el filme incluye textos estrictamente pertenecientes al ámbito de lo real cinematográfico, es decir, no insertos en la realidad diegética. Michel Chion (2013) denominó «porche» a estos textos que sirven de antesala a la obra fílmica y hacen alusión a su proceso de creación, a aquello que tiene lugar fuera de ella. En *My Mexican Bretzel*, a semejanza de estos «textos-porche», se desarrollan otros de naturaleza diversa que pueden

considerarse «falsos-textos-porche». Unos y otros se integran a nivel de imagen (significante) de forma similar en la línea fílmica, esto es, como intertítulos clásicos de tipografía blanca sobre fondo negro. Los texto-porche hacen referencia a los significados ligados a la realización del discurso. Los falsos-textos-porche forman parte de la realidad ficcional y han sido formalmente tratados en consecuencia para homogeneizarlos con las grabaciones del metraje encontrado. La distribución de ambas modalidades textuales sigue un esquema en niveles (Figura 1).

Dos textos-porche abren la proyección. El primero, tipografiado totalmente en mayúsculas, invita a entrar en el documento a través de una ruptura de la cuarta pared que interpela directamente al público-lector: «querida espectadora, querido espectador, / durante el pase podrá observar cambios de formato en la imagen, efectos de sonido y silencios. / todo ello es absolutamente deliberado. / esperamos que disfrute del viaje.» Esta advertencia es seguida por otro intertítulo, un segundo texto-porche, que aporta la referencia autoral: «Dirección y guion NURIA GIMÉNEZ». Las cortinillas de los logos de las productoras *Avalon y Bretzel & Tequila Films production*, símbolos híbridos de imagen, sonido y texto, cierran este espacio estrictamente no diegético.

Figura 1. Distribución de textos-porche y falsos textos-porche en *My Mexican Bretzel*



Fuente: Giménez Lorang, 2019

En los últimos minutos del filme, el rótulo del título rompe tipográficamente con el resto de los carteles, cierra el espacio ficcional y reabre el tránsito a lo real cinematográfico, representado por diferentes textos-porche que integran los clásicos títulos de crédito y reclaman una lectura eferente opuesta a la lectura estética solicitada hasta el momento.

Este primer envoltorio, con una distribución simétrica al inicio y al final del documento fílmico, se hace seguir en ambas ubicaciones de un segundo envoltorio, integrado por falsos textos-porche. Estos abren y cierran el relato producto del montaje, lo canalizan y lo dotan de verosimilitud. Pertenecen al espacio ficcional y aparecen en el lugar a él reservado entre los márgenes marcados por los textos-porche. Aquellos buscan emular lo real cinematográfico, con el que se confunden, en coherencia con el juego entre la mentira y la verdad, auténtico *leif motiv* del filme. Los logos de las productoras serán al inicio de la película la antesala de la fusión entre lo real cinematográfico y lo real diegético al concretar el tránsito entre los intertítulos de uno y otro tipo. Precedidos por los textos-porche, les sigue una cita apócrifa y una advertencia ficcional que hace referencia al principal documento espurio que da forma al relato. Ambos rótulos establecen, directa e indirectamente, el eje de la reflexión principal del filme sobre la mentira:

- «La mentira es solo otra forma de contar la verdad / Paravadin Kanvar Kharjappali».
- «Los textos que acompañan a las imágenes que siguen / son extractos del diario de Vivian Barrett».

De manera similar, siguen a la última secuencia de metraje encontrado cuatro intertítulos ficcionales (falsos textos-porche) aparentemente conclusivos que emulan los carteles que dan cuenta de acontecimientos verídicos, habituales en biopics o filmes basados «en hechos reales»:

- «Vivian Barrett murió en Suiza en 1969».
- «Léon Barrett murió en México en 2010».

Los dos últimos falsos texto-porche llevan la verosimilitud al límite y explicitan la idea de engaño y mentira que planea sobre el conjunto del documento desde su inicio:

- «Lovedyn fue retirado del mercado en 1971 / tras descubrirse que era un placebo».
- «En 1983, se descubrió que los textos / del Maestro Paravadin Kanvar Kharjappali / eran extractos que había copiado de varias obras».
- Les sigue el título del filme, imagen-textual del fin de la ficción que da paso a la realidad cinematográfica representada por los créditos y agradecimientos.

Este esquema distribucional, soportado exclusivamente por la palabra escrita, estructura el filme a nivel discursivo e intencional, trasladando al plano formal del conjunto, al espacio significante, la confrontación entre realidad cinematográfica y ficción diegética que el montaje materializa en el plano de la construcción fílmica.

4.2. Texto incluido en la diégesis

El texto superpuesto a la imagen diegética es en el discurso fílmico herramienta frecuente de ubicación temporal y espacial del relato, sea este ficcional, documental o híbrido. Las superposiciones de fechas y lugares cubren una función discursiva esencial orientada a reducir convenciones de exposición en la propia diégesis. *My Mexican Bretzel* elude este recurso. Prioriza en su lugar la selección de metraje en que la palabra escrita, central o subsidiaria en el plano, guía los viajes de los protagonistas (esta película también podría entenderse como una *road movie*) en que el texto-imagen guía el avance narrativo y permite identificar lenguas, rutas, lugares concretos y momentos precisos a ellos asociados no siempre mencionados en la línea ficcional principal, construida desde el subtitulado (Imagen 1).

El texto fusionado con el decorado, denominado «inclus» por Marcel Chion (2013), integra los significados de los intertítulos en los códigos de imagen, pintados, decorados, harmonizados en los ritmos diegéticos, y permite así prescindir de la lengua natural para construir un lenguaje cinematográfico puro (Becquemont, 2020). Esta modalidad escritural adquiere la categoría de «texto-diegético», se fusiona con el discurso y refuerza la sensación de verismo que ha llevado a adscribir esta obra de Nuria Giménez Lorang al género documental.

Imagen 1. Fotograma de *My Mexican Bretzel*



Fuente: Giménez Lorang, 2019. 26min 55 seg

El texto-diegético encuadrado en el plano, que permanece en el interior de la imagen el tiempo suficiente y a la distancia necesaria para ser descodificado y asimilado por el flujo narrativo, aporta un tipo de información discursiva diferente, estética y significativamente, a la transmitida por otros insertos (planos detalle de objetos o gestos). En este caso, la lectura lineal del texto, visible en el continuum del filme, subraya su especificidad ya que la continuidad ficcional nace de la palabra escrita de naturaleza iconogénica que crea las condiciones del fundido-encadenado con la realidad evocada (Chion, 2013). *My Mexican Bretzel* no recurre al texto-diegético inserto tal y como se acaba de describir ya que esto supondría manipular el metraje original más allá del montaje, lo que iría en detrimento del espíritu de verosimilitud y el halo de incertidumbre sobre la verdad-mentira que lo envuelve. No obstante, ciertos planos han sido probablemente seleccionados del metraje encontrado por su voluntad originaria de documentar un momento o un lugar, en función de la cual incluyen textos-diegéticos que desempeñan un papel de inserto narrativamente significativo. Destaca sin duda en esta modalidad el plano medio corto de una mujer sedente oculta tras la lectura de un periódico. El titular, «Il papa é morto», acompañado

en primera página de la fotografía de Pío XII, sitúa la acción en octubre de 1958, en Italia (Imagen 2). El texto en italiano relega al personaje a un papel subsidiario. La elección de esta imagen, con aspiraciones a plano detalle, fuerza necesariamente una cronología y una geografía precisada por el subtitulado-guía. Hasta el punto de que, según confirma la propia realizadora (D'A Film festival de Barcelona, 2020), la voluntad de incluir esta secuencia forzó la aparición en la narrativa de un sueño vinculante entre el texto-subtitulado guía y el texto-diegético, entre la historia del personaje y el hecho histórico.

Imagen 2. Fotograma de *My Mexican Bretzel*



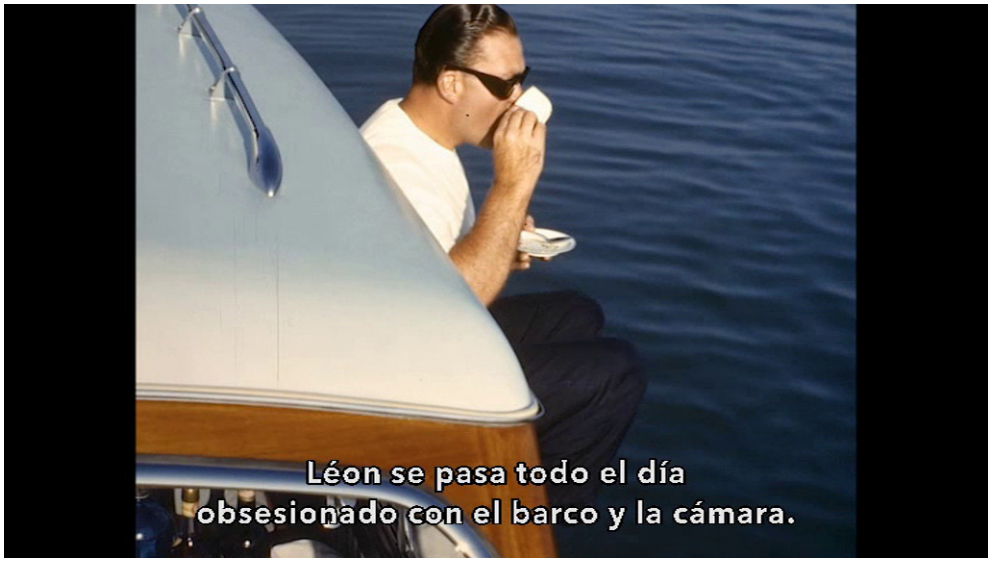
Fuente: Giménez, 2019. 1h. 04 min. 06 seg

4.3. Acciones de lecto-escritura

Las acciones vinculadas a la expresión escrita de la lengua son recurrentes en *My Mexican Bretzel* y se constituyen en uno de los hilos conductores de las reflexiones incluidas en el subtitulado narrativo que se analizará en el apartado 4.4. Grabados de forma *amateur*, seleccionados para proyectar la ficción y reforzados así en su valor cinematográfico, los actos de lectura y escritura adquieren un sentido profundamente simbólico en el discurso

en tanto que diegéticamente significativos. Los personajes se mueven en un contexto histórico concreto (entre los años 40 y 60 del siglo XX) en que la escritura y la lectura se asocian a herramientas, soportes y situaciones socialmente identificables. Los falsos textos-porche iniciales, con la cita y mención a textos espurios, advierten ya sobre la relevancia concedida a la lectoescritura y subrayan el punto de vista que marcará el relato a través de la oposición entre el uso no exento de violencia de la máquina (cámara o coche) y el reflexivo de la palabra (lectura y escritura), en paralelo con la relación entre los protagonistas y con los roles de género estandarizados a ellos atribuidos: Vivian Barret, voz que, reservada a la escritura íntima, no se escucha, se lee en silencio; León Barret, conductor-piloto y documentador compulsivo de imágenes que también es grabado (Imagen 3). La escritura adquiere en esta dualidad un sentido simbólico y el acto de escribir aparece frente al acto de filmar como elección que define al personaje y que guía sus reflexiones, incluidas aquellas de carácter metacinematográfico.

Imagen 3. Fotograma de *My Mexican Bretzel*



Fuente: Giménez Lorang, 2019. 23 min. 15 seg

4.4. Motor ficcional en la línea visual del relato

Los subtítulos superpuestos a la imagen se generalizan en el cinema sonoro como alternativa al doblaje. Encarnan la presencia continua del escrito no diegético integrado en lo real cinematográfico e instalado delante del espacio ficcional-visual. *My Mexican Bretzel* trastoca con el subtitulado ficcional la función traductora de este recurso cinematográfico. Como confirma la autora (DAMA, 2022), durante el proceso de realización se barajó el uso de la voz en off para la línea narrativa marcada por el diario de la protagonista. Se descartó finalmente por varias razones. La palabra pronunciada era una opción que aportaba demasiada información sobre el personaje de Vivian Barrett. Implicaba definir la cadencia, el tono, la entonación, el sentimiento del discurso que, asociado a un diario íntimo, debía permanecer en el ámbito de la implicación del público, obligado este a reinventar tales elementos sonoros y resituar la escritura en el tiempo. La palabra escrita superpuesta a la imagen resulta una opción respetuosa y más cercana a la opción narrativa del diario que, supuestamente escrito en la intimidad, debería ser leído en silencio, en consonancia también con el metraje silente. En el fondo de esta decisión está la preocupación por la literalidad, por el rasgo literario ligado al género del diario, sobre el que insiste Carlos Losilla (D'A Film festival de Barcelona, 2020). Esta opción formal define la estética discursiva en el ámbito de lo real cinematográfico y refuerza el efecto del conjunto durante la experiencia del visionado, especialmente en sala, al potenciar (y forzar) la contemplación de imágenes en silencio. El subtitulado estrecha el vínculo entre soporte y discurso al impregnar la obra de la materialidad de este último (Dutrieux, 2015, p. 35), al hacer indiscernibles signo y materia.

En *My Mexican Bretzel* el texto surge de la realidad cinematográfica para configurar la realidad narrativa. El subtitulado, la imagen-palabra, guía la diégesis y reinventa la relación de la cámara con la realidad representada. La tipografía estándar, los tránsitos y «silencios textuales», cuidadosos con tiempos de lectura no sometidos a la dictadura de la voz, persiguen la pérdida de consciencia lectora. Hay un claro esfuerzo por ofrecer un subtitulado cómodo, que no exceda los máximos estandarizados de caracteres y que respete el movimiento del ojo, que vuelve a leer inconscientemente en cada cambio de plano. El acto de lectura implica al público-lector y lo hace partícipe del artefacto estético al obligarlo a resituar la escritura en el tiempo narrativo. Confrontado a la incomodidad inicial, por no habitual, provocada

por la lectura y la contemplación de imágenes en silencio, pasados unos minutos, el público, confrontado a los caracteres efímeros de la escritura que funcionan como motor del relato, pierde la conciencia lectora. El vínculo con la realidad a través de la cámara se reinventa y recubre de verosimilitud, (tal vez no deseada, pero conseguida) gracias al texto superpuesto, no incluido en la diégesis y sin embargo profundamente diegético, que guía de la mano del montaje la creación ficcional. Los subtítulos suplen literalmente la voz en un filme de falsa pretensión silente felizmente trastocada por una banda sonora, merecedora de un estudio aparte, que emerge esporádicamente con gran potencia expresiva, gracias a un extraordinario tratamiento del sonido, responsabilidad de Cristóbal Fernández.

4.5. Trampantojo textual

La crítica tildó *My Mexican Bretzel* de trampantojo, de espejismo fílmico (Rivera, 2020; Martínez, 2020; …). Efectivamente, real diegético y real cinematográfico se confunden en el filme (y confunden al público) gracias al texto-imagen y el montaje. Ambos resignifican el metraje encontrado que se refuerza con una poderosa banda sonora de presencia intermitente. *My Mexican Bretzel* juega con (y reflexiona sobre) la verdad y la mentira a través del *found footage*. El juego ficcional a partir del metraje realmente encontrado se ancla en la escritura, en el trampantojo textual, a través de la *myse en abîme* de dos textos apócrifos. El texto principal, el diario de Vivian Barret transmitido en forma de subtitulado, se alía con el trabajo de montaje para narrativizar y resemantizar el metraje seleccionado. El diario incluye referencias a un intrigante libro de tapas rojas. Esta obra del igualmente enigmático Paravadin Kanvar Kharjappali se integra en el texto principal a través de referencias directas. Una cita de este libro, en forma de falso texto-porche, abre el espacio diegético y un nuevo trampantojo textual insiste al final del espacio ficcional en el carácter espurio de la obra sin cuestionar su existencia real.

El modo textual, el texto-imagen, sea subtítulo o texto diegético, se reinventa al desarrollar una doble naturaleza: como contenido ficcional inserto en el devenir diegético y como herramienta narrativa en el espacio de lo real cinematográfico, desde la creación literaria hasta la selección de escenas con texto diegético y la composición técnica del subtitulado. Todo ello en harmonía con el resto de los modos expresivos que conforman el discurso fílmico. La unidad narrativa y su verosimilitud improbable, pero

posible, salen reforzadas de este constructo cinematográfico multimodal. Todos los medios confluyen para moldear un filme voluntariamente silente (no silencioso): la ausencia de voz en *off*, el recurso al subtitulado narrativo, la banda sonora discontinua... El efecto silente está profundamente ligado al trabajo sonoro: dónde empieza cada sonido, dónde acaba y qué quiere expresar. Las imágenes, de metraje y exclusivamente textuales, solo pueden salir reforzadas de este juego que permite hacer visible (legible) el silencio, hacerlo palpable, tomar conciencia de su presencia en la sala y en la narrativa. El flujo multimedia se alimenta pues de la adecuación de texto, silencios, sonido e imágenes a través del montaje y el engarce de todos los modos expresivos y estéticos implicados. El real diegético y el real cinematográfico se confunden en esta reorganización de metraje encontrado en que el proceso de escritura pasa a ser proceso diegético por la ficcionalidad que aportan los textos apócrifos con aspiraciones de verosimilitud.

5. Conclusiones

My Mexican Bretzel se configura como propuesta profundamente cinematográfica en relación con el montaje, el tratamiento del sonido y de la imagen y con la imbricación de estos tres niveles. En comunión con tales aspectos, la relevancia discursiva otorgada a la palabra escrita se instala entre lo real diegético y lo real cinematográfico como configuradora del relato. El texto escrito, es decir, la lengua en su expresión gráfica, producto de la escritura y objeto de la lectura, la lengua como imagen, se instala en la base del discurso multimodal resultante e impregna el documento cinematográfico desde los límites de la diégesis en distintas maneras: narrativamente incrustada en la línea visual del relato, referenciada como apócrifo ficcional e inserta en la propia diégesis. *My Mexican Bretzel* suma fragmentos de imagen y sonoros, cuya significación original se trastoca en la combinación de diversos modos/medios de comunicación y expresión estética al filo del texto y el montaje, para constituir un discurso integrado. Optar por un subtitulado de estética estandarizada y hacer de la escritura un recurso voluntariamente visible subraya la verosimilitud ficcional del conjunto. El texto escrito hace posible el encabalgamiento de lo real diegético y lo real cinematográfico, sin estar ninguno sujeto al otro, desechando la necesidad de distinción de los dos reales. De ahí la posible confusión, persistente tras el visionado, sobre el verismo de identidades e historia. Texto e imagen poseen el poder de suscitar visiones en la persona que lee, especta y se somete a la pulsión de dotar

de credibilidad lo verosímil, por muy evidente que sea la falacia, por muy extrema que sea la propuesta ficcional en su premisa.

Tal y como se ha demostrado en los apartados anteriores, el flujo multimedia avanza en *My Mexical Bretzel* de la mano del tratamiento especial del que goza la palabra escrita en este discurso lúdicamente cinematográfico, desafiante, desde el texto-porche que inicia la proyección, y transgresor, desde el primer falso texto-porche que abre el espacio ficcional.

Referencias

Becquemont, D. (1996). Le sous-titrage cinématographique: contraintes, sens, servitudes. In Y. Gambier. *Les transfers linguistiques dans les médias audio-visuels*. (pp. 145-155). Septentrion.

Carrera, P. (2023). *La lógica del fragmento. Arte y subversión*. Pre-textos.

Chion, M. (2013). *L'écrit au cinéma*. Armand Colin.

DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales). (31 de marzo de 2022). DAMA *Habla: Nuria Giménez Lorang*. [Archivo de vídeo]. Recuperado el 31 de enero de 2023, de https://youtu.be/watch?v=JFJrHoyxqhc.

D'A Film festival de Barcelona (10 de mayo de 2020). Diálogos D'A 2020 – Nuria Giménez – "My Mexican Bretzel" – Conversación con Carlos Losilla. [Archivo de vídeo]. Recuperado el 31 de enero de 2023, de https://www.youtube.com/watch?v=GJxricEPx5k.

Dutrieux, L. O. (2015). *Typograhpie et cinéma: esthétique du texte à l'écran*. Atelier Perrousseaux.

Giménez Lorang, N. (Dir.). (2019). *My Mexican Bretzel*. [Película]. Bretzel & Tequila. Film Production; Avalon P.C.

Martínez, L. (11 de diciembre de 2020). 'My Mexican Bretzel' la gran mentira de la película más verdadera del año. *El Mundo*. Recuperado el 31 de enero de 2023, de https://www.elmundo.es/cultura/cine/2020/12/11/5fd24f1021efa019088b4761.html

Rivera, A. (29 de enero de 2020) IFFR Competición Bright Future. Crítica: My Mexican Bretzel. *Cineuropa*. Recuperado el 31 de enero de 2023, de https://cineuropa.org/es/newsdetail/384313/.

Rodríguez García de Herreros, L. (2021). My Mexican Bretzel. *Cine Documental*, 23, 270-276.

Rowland, C. (2015). Introdução: ver a escrita. In C. Rowland y J. Bértolo (Orgs.). *A escrita do cinema: ensaios*. (pp. 7-11). Lisboa: Ed. Documenta.

Thiéry, N. (2000). La parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur? *Labyranthe. Atelier interdisciplinaire*, 7, 125-142.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019467482

A(S) ILHA(S), O SUL, AS *BLUE HUMANITIES* EM *EL BOTÓN DE NÁCAR*, DE PATRICIO GUZMÁN (2015)

La(s) isla(s), el sur, las blue humanities *en* El botón de nácar, *de Patricio Guzmán (2015)*

The island(s), the south, the blue humanities in *El botón de nácar*, by Patricio Guzmán (2015)

Paulo César Vieira Figueira
Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (CEComp, Portugal)

Resumo: A ilha, prestada à definição básica de um pedaço de terra rodeado por água, almeja uma reflexão mais cuidada ou profunda dentro desta verbalização concetual. Em *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán,

é possível problematizar alguns traços desta forma universal de definir e utilizar o conceito de "ilha", mas que se pretende entrelaçar com uma cultura ancestral vinda do oceano e que, em simultâneo, constitui o enorme espaço aquático onde podem encontrar-se os três tempos das ações humanas. Num documentário de denúncia do sofrimento chileno em relação à ditadura de Pinochet, *El botón de nácar* promove, de igual modo, o encontro com o grande oceano pré-colonização europeia e que se apresenta como um caminho para o tempo futuro.

Palavras-chave: Patricio Guzmán; blue humanities; estudos insulares.

Resumen: La isla, reducida a la definición básica de un trozo de tierra rodeado de agua, remite a una reflexión más cuidadosa o profunda dentro de esta verbalización conceptual. En *El botón de nácar* de Patricio Guzmán, es posible problematizar algunos rasgos de esta forma universal de definir y utilizar el concepto de "isla", pues se pretende entrelazar con una cultura ancestral procedente del océano y que, de manera simultánea, constituye un enorme espacio acuático donde se pueden encontrar tres tiempos de las acciones humanas. En un documental de denuncia del sufrimiento chileno bajo la dictadura de Pinochet, *El botón de nácar* promueve, de igual modo, el encuentro con el gran océano previo a la colonización europea y que se presenta como un camino para el tiempo futuro.

Palabras clave: Patricio Guzmán; blue humanities; estudios insulares.

Abstract: The island, reduced to the basic definition of a piece of land surrounded by water, refers to a more careful or profound reflection within this conceptual verbalization. In *El botón de nácar* by Patricio Guzmán, it is possible to problematize some features of this universal way of defining and using the concept of "island", since it is intended to intertwine with an ancestral culture that comes from the ocean and that, simultaneously, constitutes an enormous aquatic space where you can find three times of human actions. In a documentary denouncing the Chilean suffering under the Pinochet dictatorship, *El botón de nácar* similarly promotes the encounter with the great ocean prior to European colonization and which is presented as a path for the future time.

Keywords: Patricio Guzmán; blue humanities; island studies.

O principal objetivo deste ensaio é abordar interpretações relacionadas com as *blue humanities* e os Estudos Insulares, em *El botón de nácar*, um filme literariamente rico, que, apesar de toda a tragicidade documentada, enfoca a memória e a esperança como meio de exorcizar os tempos da ditadura chilena.

O apelo à água, que consta na segunda parte da trilogia *Nostalgias de la luz*, *El botón de nácar* e *La cordillera de los sueños*, continua a explorar temáticas caras à cinematografia de Patricio de Guzmán, a história recente do Chile, o legado da revolução de Allende e a denúncia da ditadura de Pinochet. A questão política não é o nosso objetivo primeiro, embora não deva ser esquecida, pois pretendemos explorar o mundo questionado e possível transmitido pela câmara de Patricio Guzmán.

O nosso conhecimento da cinematografia de Guzmán iniciou-se com *La batalla de Chile* (1973), em que, num registo testemunhal do momento, o espetador depara-se com os acontecimentos que alteraram a vida contemporânea chilena e observa a queda do governo de Salvador Allende e a ascensão da ditadura militar ao poder.

Mais recentemente, o cineasta chileno produziu *Nostalgias de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) e *La cordillera de los sueños* (2019), que constituem, na nossa opinião, um dos legados poéticos mais marcantes do cinema documentário, pela novidade como a temática, que nasceu com *La batalla de Chile*, se regenerou e adaptou a um outro modo de recorrer à memória e à interrogação de um tempo distante e próximo.

Quanto a nós, a visão política com que é narrada aquela etapa da história chilena transforma-se numa reflexão atual em que a interrogação política pessoal se entrega à arte e respetiva interrogação do mundo, e apresentação de hipóteses.

A trilogia de Patricio Guzmán valida, deste modo, o propósito literário do questionamento do mundo, que se estende a todas as artes. Imiscuído de uma panóplia de recursos literários, além dos cinematográficos, o espetador depara-se com um livro aberto em forma de imagens, sons e sensações que tornam esta cinematografia uma verdadeira possibilidade reflexiva acerca do tempo e do espaço.

Com Silvana Mariani, concordamos com a transformação paisagística na cinematografia de Patricio Guzmán. A autora sugere a realização de *Jules Verne* (2005) como um dos impulsionadores dessa mudança. Ou seja, a trilogia assume uma filmagem mais literária, mais sugestiva, dentro da objetividade pretendida:

> Na trilogia em questão, ocorre uma virada subjetiva e espacial. O diretor buscará nas paisagens rastros de memórias que possam trazer respostas para aqueles que foram as vítimas do violento processo político instaurado no Chile a partir do golpe de 1973. Através de uma poética construção fílmica, Guzmán nos fará viajar por paisagens cósmicas, assim como pelas deslumbrantes paisagens da geografia chilena, marcadas por desertos, rios e montanhas, sem jamais se afastar daquilo que sempre interessou ao diretor: denunciar a ditadura (Mariani, 2022, p. 244).

Também no encalço de Mariani, concordamos que esta transformação nos permite perceber o Chile, sem esquecer a memória que ainda marca a nação:

> É através da imersão na paisagem, que em muitos momentos se automatiza, que emergem os relatos de quem vivenciou a violência da ditadura. Explorar a dimensão estética da paisagem foi também o caminho ético encontrado por Patricio Guzmán para compreender o Chile de hoje, insistindo para que não se apague a memória de sua história recente de terror (Mariani, 2022, p. 253).

Contudo, a cinematografia de Patricio Guzmán, e referimo-nos, em particular, a *El botón de nácar*, aponta hipóteses de caminhos, pela recuperação do mosaico chileno, entre os elementos apresentados nas películas. A luz, a água e a terra e a comunhão dos elementos assumem a configuração de um Chile ferido, mas que se refaz das atrocidades recentes ou do "terror".

Ligados aos Estudos Literários, não podemos deixar de ser tocados pela poeticidade de *El botón de nácar*, uma obra interartes e interdisciplinar, que se ajusta e que se relaciona com o mote "muito mais do que cinema". Pelo que nos levou à sugestiva análise desta película, de acordo com a(s) ilha(s), o sul e as *blue humanities*.

Para este ensaio subjaz a intenção de apresentar a invocação de espaços que, de alguma maneira, influem sobre o imaginário e a aventura chilenas,

a ilha, o sul e a água. A nossa escolha também vem recair em dois campos que nos parecem hipóteses substanciais para as humanidades: os Estudos Insulares e as *blue humanities*.

A problematização da(s) ilha(s) e do Sul, bem como a reflexão sobre a água/oceano, um elemento que incorpora a vida dos habitantes das ilhas, ou, nas palavras do cineasta-narrador, "un archipiélago de lluvia" (Guzmán, 2015, 6:30), o lugar onde a cordilheira dos Andes se afunda e funde nos elementos terra, água e ar, merecem uma sugestão de pensamento em relação à história recente do Chile.

Por outro lado, o "archipiélago de lluvia" também se destaca como recriação do Chile, como complementaridade humana e humanística. Ensaiamos em *El botón de nácar* a visão de duas ilhas e o debate perante a opção oceânica, quando se expõe um passado que necessita de uma redenção presente, quer no sentido de curar, quer no sentido de redescobrir/retomar um caminho alternativo.

1. A(s) Ilha(s) e o Sul

No campo da literatura, a ilha constitui, entre outros imaginários, o local de partida e de chegada, a fuga, o isolamento, a paz, por vezes, conceitos contraditórios e que dependem de uma geografia física, humana, social, psicológica, económica, política, histórica, religiosa e cultural.

Nas palavras de Armstrong "they have also served as fertile ground for literary endeavours. In this capacity, islands function as a clearly defined distance, a place easily imagined as remote and extraordinary. They are locations quickly discernible as existing outsider the flows of everiday life" (2023, p. 6), o que corrobora de uma visão, em geral, atribuída às ilhas. Também às ilhas, associamos a errância, que, de certo modo, se encontra nos livros fundadores da civilização ocidental, aludindo a uma natureza rizoma:

> *Cette littérature épique est étonnamment prophétique: elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance, considérée comme tentation (désir de contrevenir à la racine) et le plus souvent éprouvée dans les faits* (Glissant, 2022, p. 27).

Isto será verdade se pensarmos numa personagem como Ulisses, protagonista de uma epopeia de regresso, edificada entre o mar e as ilhas, a Odisseia, algo que é corroborado pelo Professor Steven Mentz, introduzindo, assim, a matéria de estudo das *blue humanities* na literatura ocidental:

> *The protagonist who triumphs by wit and skill, by rhetoric and persuasion, occupies the Odyssean position in Western literature. Taking Odysseus as keystone emphasizes this tradition's roots in craft, including, but not limited to, maritime skills. The man who weeps the beach, sails into the storm, and swims to shore represents our most Oceanic hero* (Mentz, 2020, p. 29).

A ilha, normalmente, é definida como uma porção de terra rodeada por água. O conceito de ilha estará longe dessa harmonia objetiva, pois depende em muito da sua aproximação ao continente, do seu agrupamento (ou não) em arquipélago, do seu tamanho, da sua dependência político-económica, entre outros. Grosso modo, são considerados uma série de fatores que influenciam a definição de ilha e o seu papel no mundo e que, numa análise extrema, fazem os ilhéus sentirem-se ilhéus e terem a perceção dessa condição.

Ao visionarmos *El botón de nácar*, somos surpreendidos pela introdução da temática da ilha. Gabriel Salazar é o primeiro a definir, no filme, o Chile como uma ilha, delimitada pela Cordilheira dos Andes (Este), pelo Oceano Pacífico (Oeste) e pelo Deserto de Atacama (Norte) (Guzmán, 2015, 24:06). O que contrasta com a ideia positiva com que foi apresentado o arquipélago dos indígenas, como veremos. A ideia de ilha de que falamos parece interessante e curiosa na definição de uma entidade política sobretudo continental, como é o Chile. Na reflexão exposta por Gabriel Salazar percebe-se esta ideia na imputação das opções económicas chilenas ao passado recente ditatorial.

Estamos perante um conceito definido pelo isolamento de um país continental, sem uma vocação marítima, cujo modelo de desenvolvimento económico, social e identitário assentou nessa faixa de terra, ao longo da costa oeste, da parte austral da América do Sul. O cineasta-narrador, que se identifica com o realizador, reforça a estranheza em relação ao Pacífico (Guzmán, 2015, 25:00), opinião que vai ao encontro da de Gabriel Salazar. O Chile, embora um país continental, é definido como uma ilha que, se quisermos associar às ideias de ilha e insularidade, debatidas como isolamento e solidão (o que não é propriamente algo novo no pensamento sobre as ilhas), resulta num conceito que muitos veem como o de ilha, numa dimensão não apenas geográfica.

Antes da fala de Gabriel Salazar, o narrador introduz os povos indígenas como "el primero y único pueblo marítimo de Chile" (Guzmán, 2015, 20:29) e explica que "nosotros, chilenos de hoy, hemos perdido nuestra intimidad com el mar" (Guzmán, 2015, 20:39). O uso de "intimidad" para classificar a relação que se espera de um povo marítimo com a água é o que afasta o Chile da imagem arquipelágica e dos (também) seus indígenas de água. Nesta sequência há a visualização do Chile de Emma Malig desenrolado sobre um fundo azul, de que desconhecemos se encerra a intenção de ser apreendido como uma ideia de ilha. Ao mesmo tempo, o narrador afirma que é a primeira vez que vê o seu país sem estar dividido em três: "desde que era niño jamás he podido ver una imagen entera de mi país" (Guzmán, 2015, 23:09).

Percebe-se que, também do ponto de vista psicológico, há uma adaptação das caraterísticas de isolamento e solidão, caras à ilha e à situação da realidade experienciada pelos chilenos. A que acrescentamos que, muitas vezes, a condição de ilhéu resulta num operacional reflexivo de fatalidade.

Contudo, nesta película, outro ponto de vista é discutido: a relação do homem-ilhéu com o mar, que, no nosso entender, é um elemento diferenciador do papel de cada ilha com os espaços continentais ou com outros espaços insulares e arquipelágicos.

Enquanto para muitos chilenos o mar não é visto como elemento de identidade, em *El botón de nácar*, uma outra ideia fundamental que se liga à terra, como ilha, é a relação com a água. No início, sem mencionar o conceito "ilha" ou esboçar propositadamente um pensamento sobre essa realidade, o cineasta-narrador fala das tribos indígenas do sul, da Patagónia Chilena, o lugar em que a cordilheira dos Andes "desagua" num arquipélago.

A descoberta deste arquipélago, as ilhas em relação, pela água que humanamente as liga,

> *no island is an isolated isle and that a system of archipelagraphy – that is, a histography that considers chains of islands in fluctuating relationship to their surrounding seas, islands and continents – provides a more appropriate metaphor for reading island cultures* (DeLoughrey, 2001, p. 23).

introduz um espaço de memória, mas, em simultâneo, de esperança e aprendizagem de uma cultura que se faz no mar e na relação arquipelágica. Na geografia chilena, abordamos a ideia de um sul arquipelágico, simbolizando uma cultura relacional com os outros espaços. O Sul do Chile ganha uma dimensão rizoma e relacional pela sua geografia de penínsulas e ilhas, um grande arquipélago que se liga pelas canoas dos índios e apresentada no filme da seguinte maneira: "Las leyes del pensamiento son las mismas del agua, que siempre esta dispuesta a moldarse a todo" (Guzmán, 2015, 31:18).

2. A Água e as *blue humanities*

O cineasta-narrador nota que, contrariamente ao Chile construído a norte da Patagónia, para os indígenas e para os astrónomos a água é uma ideia, um conceito, que é inseparável da vida (Guzmán, 2015, 25:17), nas diversas dimensões que esta abarca, especialmente do ponto de vista da navegação e da ligação com outros espaços. A água, como observaremos posteriormente, é um elemento de religação.

"Cada gota es una respiración" (Guzmán, 2015, 26:13) inicia o testemunho de Claudio Mercado, antropólogo, que aprendeu dos indígenas o idioma da água (Guzmán, 2015, 26:45), o seu som e que defende a ideia de que tudo é água.

A água é, na verdade, o fio condutor das histórias deste filme que, podendo parecer, num primeiro momento, distantes, comunicam entre si, o que faz jus à citação de abertura, a epígrafe, "Todos somos arroyos de una sola agua", de Raul Zurita, que, mais tarde volta a exercer uma reflexão que se adapta à base da poética de *El botón de nácar* e aos filmes que incorporam esta trilogia: "todas las cosas mantienen un dialogo con todas las cosas (…) mirarse mutuamente" (Guzmán, 2015, 1:15:40). O que nos parece ser um ponto de partida para uma reflexão em direção ao futuro.

Para nós, a história dos indígenas da Patagónia liga-se aos propósitos do estudo das *blue humanities*. Falamos de ilhas, de arquipélagos e de água. Não se trata necessariamente de uma história que aborde objetivamente a mudança climática, embora, nas entrelinhas, se possa discernir sobre um modelo alternativo às visões vigentes e que engloba essa alteração à escala planetária:

> *In grounding the abstract discourse of the Anthropocene by tying it to specific histories and places we can learn much about the contextual nuances of narrativizing the relationship between human and more-than-human nature. Moreover, we might historicize a long history of rupture in small-scale climate systems such as islands. Of course, the galvanizing tendency of allegory to elicit action may also help to produce more effective modes of bringing about ecological and political change* (DeLoughrey, 2019, p. 7).

A sugestão de uma mudança em relação ao oceano, mesmo sem o imperativo climático, "Water surrounds us – in our bodies, our neighborhoods, and our planet. The core intellectual challenge of the blue humanities explores how water functions in and across multiple scales" (Mentz, 2023, p. xii-xiv), acompanha as narrativas feitas de e na água e impõem uma nova escala de desenvolvimento humano. Nos índios da Patagónia, Patrício Guzmán encontra a importância que as narrativas de água vêm exercendo desde o século XIX: "The emergence of the blue humanities is a belated recognition of the close relationship between modern western culture and the sea. Before the nineteenth century, attitudes toward the oceans were more utilitarian than aesthetic" (Gillis, 2013).

Se abordarmos do ponto de vista político, Patricio Guzmán encaixa o tempo do encontro entre as duas narrativas e respetiva alternativa ôntica na revolução de Allende. O povo indígena que se encontrava numa diferente etapa em relação ao nosso tempo não era conhecido dos chilenos, o que é reforçado em duas partes do filme, uma quando o narrador-cineasta refere que entre ele e Gabriela havia "varios siglos de distancia" (Guzmán, 2015, 47:55) e, outra, quando é referido que Jemmy Button viajou da Idade da Pedra para a Revolução Industrial. No entanto, aquele povo entrara na história, não por uma espécie de operação de resgate, mas pelo colonialismo, pela etnografia selvagem e pelas mudanças climáticas. No filme, cremos que é reclamada para os índios da Patagónia uma posição no futuro chileno. Esse caminho de água fora tentado pela revolução de Allende e a devolução das terras aos índios.

No filme, também há uma analogia com a ditadura sofrida pelos chilenos, quando é dito que "durante 150 años, un grupo de hombres blancos maniobró con mano firme un país silencioso" (Guzmán, 2015, 52:37). Esse tempo de repressão dos índios, iniciado com a ida de Jemmy Button para Inglaterra, foi interrompido pela revolução de Allende e a devolução das

terras aos indígenas e uma visão de reconciliação chilena. Contudo, o tempo da reconciliação foi interrompido pelo golpe apoiado pelos E.U.A. A interferência capitalista, a expressão da doutrina Monroe, na subida de Pinochet, parece algo indissociável da memória presente nos filmes de Guzmán. Nessa mesma época, deu-se "la desintegración de una estrella supernova fue vista por un observatorio chileno" (Guzmán, 2015, 53:47). Pela primeira vez, ocorreu tão perto da Terra.

40 anos depois, após a queda de Pinochet e o exorcizar desse período, a alternativa ainda se mantém. Não morreu e pode, sobretudo, honrar a memória dos desaparecidos e ajudar a pensar o futuro, quer pelas alterações nos recursos do planeta, "Yet a different oceanic imaginary is rising today due to the threats of climate change" (DeLoughey, 2001, p. 175), quer porque a cultura do "archipiélago de lluvia" oferece a tolerância e o rizoma capaz de assentar uma poética relacional e com um caráter mais humanista:

> *Archipelagic thinking is multiple and relational. It is multiple because it seeks to consider the simultaneous intersections of different social locations and, at the same time, of different geographical standpoints. In contrast to the universality of modern concepts, archipe-logics seek "Diversity": to understand all differences as co-constitutive and relational* (Thompson, 2017, p. 68).

A memória da ditadura também trouxe a lembrança dos desaparecidos no oceano. Os corpos jogados pelos helicópteros e que, com o peso dos carris (*rieles*) não poderiam voltar. Até ao dia em que o corpo de uma mulher deu à costa no local onde desaparecera o amigo de infância do cineasta-narrador. Essa mulher, Manuela Ugarte, segundo as palavras do advogado entrevistado, apresentava os olhos abertos, bem conservados e um olhar fixo sobre quem a observava.

Esta parte da narrativa vem justificar a admiração e medo pelo oceano. Algo que é supõe como natural e associado à morte do amigo, algo que compreende o mito dos perigos associados ao oceano, "[f]ears had always been projected to the margins of the known world, and as the continents became better known, the oceans became the repository of dangers that no longer could be imagined on land" (Gillis, 2012, p. 137), mas que é transposto para os desaparecidos políticos do regime de Pinochet.

A outra ideia de desaparecidos é recuperada pelas fotografias de Paz Errázuriz, os "sobrevivientes de la Patagonia" (Guzmán, 2015, 47:11), e a exposição de um povo que foi retirado do mar, com alguns olhares fixos sobre os observadores, num movimento contrário ao dos desaparecidos no oceano pelo exército chileno. Os primeiros, retirados da terra, os segundos, órfãos do oceano.

Em relação às vítimas da ditadura, uma história entre "victima y victimario" (Guzmán, 2015, 1:14:33) nas palavras de Raul Zurita, estarão na memória da água porque "si el agua tiene memoria, tendrá memoria de eso también" (Guzmán, 2015, 1:15:15), de uma parte da história ligada à matança e à morte. Opinião reforçada pelo pensamento do cineasta-narrador, que crê que a água também tem voz (Guzmán, 2015, 1:17:09) e acrescenta que se nos aproximarmos muito, podemos ouvir as vozes dos indígenas da Patagónia e dos desaparecidos (Guzmán, 2015, 1:17:00), no fundo, de todos os desaparecidos do Chile. A água estabelece, pela sua voz, um mantra de religação aos desaparecidos.

Após a ideia dos desaparecidos, para nós, há um ponto na filmagem que, subtilmente, nos conduz à reflexão final da narração. Dentro da história dos índios, a narração sobre o Chile iniciou-se com o desenrolar do mapa (Guzmán, 2015, 22:22). Este momento serviu como encaixe da narrativa chilena dentro da narrativa de água. O Chile produzido por Emma Malig é enrolado e guardado dentro da caixa, a mesma caixa de onde saíra e que contém nas laterais a palavra "fragile" (Guzmán, 2015, 1:12:40), o apontamento da fragilidade de um país, mas também de um caminho que se reflete como universal.

Não se trata simplesmente de uma fragilidade política. Toca-se numa condição em relação a um património que pode encontrar na água um meio ou uma hipótese, ao que regressamos ao laboratório hipotético das artes, enquanto interrogação sobre o mundo:

> *Blue humanities scholars and artists shape our words and images in dialogue with water's physical and cultural instabilities. The surge in watery writing in the past decade suggests that the challenge of water writing is proving attractive to the current generation of environmental scholars* (Mentz, 2023, p. 21).

Interpretamos, também, que aquela caixa transporta uma representação, uma obra de arte, uma questão sobre o mundo aos olhos de quem a criou, continuando, assim, a ser transportado de uma maneira frágil, num caminho de água com uma opção rizoma: "But even as nations turned away from the sea as a place of work and power, they returned to it, as never before, as a place of re-creation, both physical and spiritual" (Gillis, 2012, p. 130).

Por fim, pensamos que existe uma sugestão religiosa em relação à água, no sentido de uma cosmogonia e ligação e diálogo entre os elementos e os espaços. A ligação à religião, a algo mais inexplicável, ao discurso de uma "religação", aparece no filme-documentário com a interpretação das pinturas corporais dos indígenas e a crença de se tornarem estrelas no post-mortem: "los indígenas de la Patagonia creen que las almas no morían y que podían vivir de nuevo como estrellas" (Guzmán, 2015, 35:00) o que volta a ser reforçado no final da película (Guzmán, 2015, 1:16:00). Neste momento, estabelece-se uma ligação entre a água e o universo, um povo de água e os corpos celestes. Na sua mitologia, entre outras particularidades, já se conhecia o Cruzeiro do Sul, a constelação que serve de orientação no Hemisfério Sul. Para Raul Zurita (Guzmán, 2015, 35:00), este povo antecipa-se em muito ao que os telescópios de Atacama buscam no universo.

Ao contrário do que acontece em *Nostalgias de la luz*, o narrador não se apodera de uma estrutura discursiva religiosa para expor uma ideia de cosmo. Em *El botón de nácar*, essa praxis corresponde aos sons da água (a chuva, o granizo, a desintegração do glaciar, o remar nas canoas, a imitação vocal do seu som), uma espécie de mantras, a ligação a um quasar com vapor de água equivalente a 120 000 000 de vezes mais do que os oceanos da Terra e a supernova que coincide com a queda de Allende. A intensidade da movimentação dos telescópios é também audível nesta película, como se se tratasse de uma espécie de voz celeste.

3. Conclusão

El botón de nácar é uma produção cinematográfica complexa que se incia com a invocação de uma pedra de quartzo do deserto de Atacama,

que apenas contém uma gota de água. Esta pedra efetua a ligação com *Nostalgias de la luz*, a observação das estrelas e os telescópios de Atacama, o sítio mais seco da Terra, a partir de onde, ironicamente, se descobriu água em todo o cosmo (Guzmán, 2015, 3:53).

Cremos ter ensaiado as hipóteses desta película se pode considerar também na reflexão sobre o conceito de ilha e dentro das *blue humanities*, pois é apresentada uma noção de insularidade continental, embora com conotações políticas, e é considerada uma opção marítima a partir da história dos índios da Patagónia.

As *blue humanities* estudam, assim, o retorno à vida aquática, quer contemple o oceano ou a água em geral, nas artes, o que faz com que a narrativa dos índios da Patagónia se enquadre neste tipo de civilização e alternativa aquática. Um verdadeiro povo de água, que já fazia a ligação entre a água, como elemento fundador, e as estrelas, uma cosmogonia de criação entre os elementos e os espaços: "Elkins-Tanton has studied the chemical composition of water in asteroids and on earth, and has demonstrated through computer simulations that water can endure the process of planet formation" (Mentz, 2020, p. 3).

Outro aspeto interessante é podermos abordar este filme-documentário como um livro, porque o "archipiélago de lluvia" representa um livro aberto da memória dos habitantes do sul, com imagens de reflexão intensa que abordam a condição humana entre a memória e o esquecimento, cujo exemplo maior será a referência a Gabriela ao longo desta narrativa de água (Guzmán, 2015, 40:35), a mulher cuja língua não tem uma palavra para "Dios" (Guzmán, 2015, 44:09) e para "policía" (Guzmán, 2015, 44:20). Neste livro/filme, existe, sobretudo e de um modo (in)direto para toda a humanidade, a busca paradoxal e irónica entre a inquietude e a harmonia, existente nas duas memórias de água: a boa (a vivência índia em comunhão com o oceano) e a má (os desaparecidos chilenos no oceano).

O documentário de Patricio de Guzmán será um contributo para o direito à memória com que o passado poderá oferecer ao presente a representação de um futuro de água, porque

> [h]á, (...), inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço de vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras

> soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases (Guzmán, 2017, p. 18),

ao que acrescentamos uma narrativa.

O espaço e o tempo chilenos são o onde e o quando da ação. Contudo, a película de Patricio Guzmán, pelos valores universais que levanta a partir da situação particular, ganha validade em qualquer parte do mundo. Como arte e para a arte, cremos na literatura/cinema, toda a história é o centro de uma proposta inacabada e, por isso, leva a um avanço contínuo das hipóteses imaginadas. Não se trata de uma existência impossível ou de uma inexistência. A arte é uma hipótese de realização que se (re)cria à luz do tempo e do espaço em que se projeta ou poderá ser projetada, do dever ôntico de nos tornarmos maiores e, sobretudo, melhores. Não se trata de posse, mas de reinvenção e regeneração, enquanto espécie, com a harmonia da criação e respetivos recursos.

Num misto de poesia e de filosofia, a narração e a filmagem expõem, de maneira metafórica, a riqueza do conteúdo, questionado em perguntas ontológicas e merecedoras de um pensamento estruturado na subjetividade autoral. Estes aspetos emprestam ao filme-documentário a riqueza literária apontada e reconhecida pelo autor no modo de fazer um documentário: "E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. Não existe modo mais simples para explicar o fenômeno do documentário" (Guzmán, 2017, p. 18).

Em termos literários, são vastos os recursos deste filme, desde o leitmotiv, que além da sua função musical, associa constantemente a(s) história(s) à água e à fala dos índios (que sabem a linguagem da água). A sinédoque do botão, justificativa do título, remete-nos para o desaparecimento (Jemmy Button e o desaparecimento daquele mundo dos nómadas da água e os desaparecidos chilenos), empregue como uma invocação da vida de uma pessoa a que se proporciona a amplificação com as palavras e as imagens, nas palavras de Gabriel Salazar (Guzmán, 2015, 1:13:30). As histórias de encaixe, como se fossem "exempla" do pensamento exposto. Os *mise-en-abyme* que, indiretamente, irão levar à reflexão sobre a Revolução de Allende, a ditadura e a retoma dessa revolução pelas histórias de água, algo que se torna um propósito deste filme. O poder da palavra e da imagem, quando se

assiste a um contributo para que aquele povo de água possa regressar, "me gustaría que estos pueblos del agua no hubieran desaparecido" (Guzmán, 2015, 41:14). Também a recursividade do questionamento sobre as atitudes do passado, nomeadamente o extermínio, na estruturação da reflexão, quer ontológica, quer política, "la actitud de los más fuertes ha sido igual en todas las partes?" (Guzmán, 2015, 40:15).

Patricio Guzmán, além da denúncia, também constrói um caminho de esperança porque a imagem e a palavra poéticas deixam um rasto afetivo entre a memória e o futuro.

Referências

Armstrong, J. (2023). *Anthropology, islands, and the search for meaning in the Anthopocene*. London/New York: Routledge.

DeLoughrey, E. (2001). 'The litany of islands, the rosary of archipelagoes': Caribbean and Pacific Archipelagraphy. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 21-51.

DeLoughrey, E. (2019). *Allegories of the Anthropocene*. Durham: Duke University Press.

Gillis, J. R. (2012). *The human shore*. Chicago. The University of Chicago Press.

Gillis, J. R. (2013). *Humanities: the magazine of the National Endowment for the Humanities*. Recuperado em 31 de janeiro de 2023, de https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities.

Glissant, É. (2022). *La poétique de la relation*. Paris: Gallimard.

Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários.* São Paulo. Edições Sesc.

Mariani, S. (2022). A paisagem poética na última trilogía de Patricio Guzmán. *Atas do X Encontro Anual da AIM*, 243-253.

Mentz, S. (2020). *Oceans.* New York/London: Bloomsburry Academic.

Mentz, S. (2023). *An introduction to blue humanities*. New York/London: Routledge.

Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago: FIDOCS.

Thompson, L. (2017). Heuristic Geographies: Territories and Areas, Islands and Archipelagoes. *Archipelagic American Studies*, Durham: Duke University Press, 57-73.

Verdejo, E.; Dávila, I.; Kabous, M (2020). *Guzmán – El botón de nácar*. Paris: Atlande.

Filmografia

Guzmán, P. (Diretor). (2010). *Nostalgia de la Luz* [Filme]. Atacama Productions.
Guzmán, P. (Diretor). (2015). *El botón de nácar* [Filme]. Atacama Productions.
Guzmán, P. (Diretor). (2019). *La cordillera de los sueños* [Filme]. Atacama Productions.

DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019483498

EL DISCURSO DEL ODIO EN *THE PURGE* (JAMES DEMONACO, 2013): UNA CUESTIÓN DE APOROFOBIA

Discurso de ódio em The Purgue *(James Demonaco, 2013): uma questão de aporofobia*

Hate speech in *The Purgue* (James Demonaco, 2013): a question of aporophobia

Vicente Arnal Cervera
Universitat Rovira i Virgili (URV, España)

Resumen: La crisis económica de 2008 afectó a millones de familias en todo el mundo. Las imposiciones económicas provocaron políticas de austeridad en materia de economía y los partidos políticos de extrema derecha no perdieron la oportunidad en señalar a ciertos colectivos

como los responsables de los males nacionales. La presente investigación se centra en las películas del género del terror producidas a partir de la crisis económica de 2008 y, como estudio de caso, la franquicia de films de *La Purga*. A través de los films pretendemos detectar indicios de discurso de odio y aporofobia y las soluciones planteadas por sus personajes.

Palabras clave: Crisis; purga; aprofobia; discurso del odio.

Resumo: A crise económica de 2008 afectou milhões de famílias em todo o mundo. As imposições económicas provocaram políticas de austeridade ao nível da economia e os partidos políticos de extrema-direita não perderam a oportunidade de apontar determinados grupos como os responsáveis pelos males nacionais. Esta pesquisa tem como foco os filmes de terror produzidos desde a crise econômica de 2008 e, como estudo de caso, a franquia cinematográfica *A Purga*. Através dos filmes pretendemos detectar sinais de discurso de ódio e aporofobia e as soluções propostas pelos seus personagens.

Palavras-chave: Crise; purga; aprofobia; discurso de ódio.

Abstract: The economic crisis of 2008 affected millions of families around the world. Economic impositions provoked austerity policies in terms of the economy and far-right political parties did not miss the opportunity to point out certain groups as those responsible for national ills. This research focuses on horror films produced since the economic crisis of 2008 and, as a case study, *The Purge* film franchise. Through the films we aim to detect signs of hate speech and aporophobia and the solutions proposed by its characters.

Keywords: Crisis; purge; aprophobia; hate speech.

1. Introducción

El novelista estadounidense Dean Koontz publicaba la novela *Los ojos de la oscuridad* en 1981 en la que describía los efectos de un letal virus que provocaba una pandemia a escala mundial originada en unos laboratorios chinos en la ciudad de Wuhan: «Wuhan-400 es un arma

perfecta. Afecta solo a los seres humanos. Ninguna otra criatura viviente puede transportarla. Y, al igual que la sífilis, Wuhan-400 no puede sobrevivir fuera de un cuerpo humano vivo más allá de un minuto» (Koontz, 1981, p. 347). Más allá de divertidas casualidades o coincidencias inquietantes, el terror representa, a través de diferentes formas, un territorio conocido por todos: el miedo. El cine de terror puede expresar mediante la alegoría traumas tan cercanos como puede ser el desempleo, la pobreza o la exclusión social de las formas más originales e insospechadas. El terror gana popularidad cuando el mundo pasa por momentos difíciles como lo demuestra el auge del cine de monstruos de la Universal después del crack bursátil de 1929. Películas como *Drácula* (Tod Browning, 1930) o *Frankenstein* (James Whale, 1931) fueron refugio y consuelo de una población en *shock* y presentaban unos arquetipos que respondían a las ansiedades sociales del momento. Román Gubern (1979, p. 29) señala que el cine de terror es un excelente mecanismo para reflejar realidades y revertirlas sobre un público, como si de un espejo se tratase, enfrentándolas a sus propias neurosis y frustraciones sociales. El espejo que señala Gubern es una superficie en la que se observan en tercera persona y les permite comprender sus actos y los de la sociedad del momento. Aquellos que critican el cine de terror y aluden a su carácter consumista y elemental, obvian el fondo y se quedan la superficie de las formas. En la década de los setenta, la capacidad alegórica del cine de terror se intensificó alrededor de cuestiones como el sesgo social en *Defensa* (Deliverance, John Boorman, 1972), las consecuencias de la Guerra Fría en *Las colinas tienen ojos* (The Hills Have Eyes, Wes Craven, 1977) o las secuelas de la Guerra de Vietnam en *Crimen en la noche* (Dead of Night, Bob Clark, 1972). La década de los ochenta presentaría a un arquetipo como la *final girl* en el *slasher*, *a priori* un género simplista en cuanto a narrativa, pero que en sus narrativas subyacían algunos de los síntomas más destacados de la década. El enmascarado juzga y condena a los hijos del amor de la década anterior y los ajusticia por su indolencia con el país y sus obligaciones, sus ansías de experimentación sexual o el coqueteo con las drogas. Jason Vorhees en *Viernes 13. 2.ª parte* (Friday the 13th, Part 2, Steven Miner, 1981) o *La matanza de Texas 2* (The Texas Chainsaw Massacre 2, Tobe Hooper, 1986) son dos arquetipos de asesino enmascarado que se prolongaron durante años en el cine a través de secuelas, precuelas o *remakes*. El ataque terrorista al Word Trade Center provocaría un tsunami de reacciones políticas y sociales que el cine de terror transformaría en un caudal narrativo con el *torture porn* como paradigma. Películas como *Saw* (James Wan, 2004) o *Hostel* (Eli Roth, 2005) utilizarían la violencia y la tortura no como un simple

decorado para transmitir el horror sino como un lienzo en el que proyectar las ansiedades sociales. La violencia de estas películas y el regocijo con el que la cámara se distrae en el sufrimiento y la agonía componen la columna vertebral de películas emparentadas con la Guerra de Irak o Afganistán o las impactantes imágenes de las cárceles de Abu Gharib.

2. Objetivos y metodología

Esta investigación pretende estudiar la presencia del discurso del odio y sus rasgos aporofóbicos en el cine de terror posterior a la crisis económica de 2008. Para dicha empresa, centraremos nuestra atención en la franquicia de films de *La Purga*, creadas por el guionista y director James DeMonaco y protagonistas de nuestro estudio de caso. El objetivo se bifurca en varios caminos.

En primer lugar, detectar, a través de un estudio preliminar, un número representativo de películas de terror las tendencias del género a partir del año 2008. A través de este estudio, se ha confeccionado un listado de catorce películas, analizando, punto por punto, las temáticas más destacadas como pueden ser: la destrucción/ausencia de la unidad familiar, el cuerpo como espacio performativo, la tensión entre campo y ciudad, la destrucción del tejido urbano, la presencia del bosque como espacio liminar o el auge de nuevos cultos religiosos, por citar sólo algunos. Posteriormente, la franquicia de films de *La Purga* fue el estudio del caso elegido por los motivos más abajo descritos.

En segundo lugar, analizar, como estudio de caso, la franquicia de films de James DeMonaco, *La Purga*, compuesta por cinco films y dos series de televisión producidas por Blumhouse Productions y los estudios de Amazon Studios. El objetivo aquí será doble. Por un lado, establecer un diálogo entre las imágenes propuestas por los films y sus actitudes aporofóbicas entorno al discurso del odio y, por otro, reconocer las soluciones que propone su creador sobre el tema. Al tratarse de un proyecto de tesis doctoral que se compone de una investigación más vasta en extensión y debido a las limitaciones de espacio, el análisis se centrará en el primer film de *La Purga* (2013) y la detección prematura de los rasgos más característicos del discurso del odio en sus imágenes y argumentario.

3. Estudio de un caso: *The Purge* (James DeMonaco, 2013)[141]

James es un hombre de éxito que ve cumplido el sueño del *American Way Of Life*. En una secuencia, momentos antes que dé comienzo la purga anual, James muestra a su mujer varias embarcaciones de recreo y le pregunta cuál deben comprarse, recordando: «hace unos años, no podíamos pagar el alquiler y ahora estamos pensando en comprarnos un velero». James conduce un gran coche y se dirige a una urbanización de clase alta a las afueras de la ciudad.

Imagen 1. James Sandin, un hombre de éxito



Fuente: Fotograma del film *The Purge* (2013)

La sociedad parece asimilar con comodidad el nuevo sistema social ya que, los riesgos de este pacto afectan a un porcentaje específico de la población: los pobres. James, a pesar de ser un producto del sistema, se mantiene al margen de la violencia física. Como señala Gershen Kaufman, uno de los patrones culturales de las sociedades americanas es la necesidad de competir y tener éxito, lo que provoca en el hombre, un especial miedo al fracaso (Marina, 2006, p. 23). Es precisamente este miedo el que aviva la capacidad competitiva de James, un miedo a que la sociedad en la que vive se desplome y, debido a la polaridad del sistema, se convierta en el pobre del mañana. La desregulación del mercado laboral y la existencia de una mayor fractura en la

141 Las conclusiones finales se encuentran al final de cada subapartado.

sociedad provoca un individualismo negativo en la que, acuerdos anteriores como la negociación colectiva o la solidaridad entre intergrupos son difíciles de aplicar en el mundo capitalista. Una de las características que afectan al discurso del odio es el conocimiento parcial de sus afectados (Sierra González, 2007, p. 5) que, cómo James, desconocen la situación real que provocan las medidas implantadas. El mercado neoliberal lleva a James a comportarse de manera autónoma, como si fuese artífice de su propio destino y constatando la debilidad de los lazos sociales. El discurso del odio propagado por los Padres Fundadores infunde miedo en la población y James, vendedor de sistemas de seguridad, obtiene trabajo y fuertes emolumentos económicos gracias a ello. Uno de los rasgos fundamentales del personaje y, por ende, de la sociedad descrita, es la profunda indiferencia ante los desequilibrios sociales.

3.1. Emblemas del discurso del odio

Durante la primera secuencia observamos la presencia del emblema oficial de la purga: flores azules. Una de las tradiciones para celebrar la purga anual es la colocación de un ramo de flores azules como símbolo de aprobación. El realizador no escatima en planos para mostrarnos como James aprueba dicho sistema, repitiendo hasta doce ocasiones la presencia de las flores. Para asegurar el sistema y recuperar la confianza de los ciudadanos los Padres Fundadores instauran la purga anual que actúa como señor de la guerra: proporciona armas a los ciudadanos contra ciudadanos, retroalimentando los beneficios por partida doble: mayor venta de armas y menor índice de pobreza y desempleo. Durante las matanzas, las víctimas sustituirán la figura del Estado y, de este modo, se convertirán en víctimas y verdugos. Un concepto asociado al discurso del odio es, en épocas de recesión económica, la aparición mesiánica de líderes políticos que buscan aprovecharse de los conflictos negativos como solución a los problemas. Los Padres Fundadores crean un enemigo común, los pobres, transformados en los antagonistas del sistema. James, hasta el momento un beneficiado, verá tambalear sus convicciones —gracias a la ayuda de su familia— cuando es su propia vida la que esté en juego, revelando el cruel sistema, basado en que la cohesión del grupo (nación) depende de la inculcación sistemática de odio y miedo sobre los otros. Dennis Blair, director de la inteligencia nacional de los Estados Unidos, ante el senado afirmó que la preocupación sobre la seguridad del país se centraba en las consecuencias de la crisis económica, pero a diferencia de conflictos anteriores, la crisis era un preámbulo de la descomposición social. Esta destrucción y escalada de violencia hacía inevitable la aparición

de salvadores mesiánicos (Tortosa, 2010, p. 49). Los Padres Fundadores encarnan dicha figura, usando el odio como *leitmotiv*. En situaciones de regresión económica el discurso del odio busca la participación de portavoces de retóricas de contenido reaccionario y violento.

3.2. Silent Majority

Mary observa en televisión como el Dr. Peter Buynak advierte del origen violento del ser humano y como claro defensor de la purga anual, afirma: «Todo se reduce a una única noche de violencia, dónde la catarsis nacional crea una estabilidad psicológica al permitirnos liberar la hostilidad que todos llevamos dentro». Toda la seguridad que transmite el personaje de James tiene su contraste en Mary, su esposa.

Imagen 2. Mary Sandin y la *silent majority*



Fuente: Fotograma del film *The Purge* (2013)

Su actitud refleja temor y, posteriormente, comprobaremos cómo no es partidaria de la violencia la noche de la purga. Los Sandin no piensan participar en la purga anual y James, para tranquilizar a su familia les emplaza a sentarse y ver las retransmisiones en directo como si de un evento deportivo se tratase. Mary representa a la *Silent Majority*, el equivalente a los votantes republicanos norteamericanos que, en la década de los setenta, no participaban en manifestaciones ni disturbios en favor de la igualdad de derechos o el rechazo al conflicto en Vietnam. Existen varias

analogías contextuales entre *La Purga* y la década de los setenta: crisis del petróleo, recesión económica, altas tasas de desempleo, un gran número de asaltos y homicidios, la Guerra del Vietnam, el Watergate o la aparición de los primeros *psycho killers* en las grandes ciudades. A partir del crack financiero de 2008 el miedo no sólo se intensificó, sino que añadió la precariedad económica y la exclusión social como uno de los mayores miedos colectivos. Los miedos de James se reducen a la inseguridad que conlleva la pobreza y ese es uno de los motivos por el cual se toma tanto empeño en ganar dinero para él y su familia. Como señala Ángela Sierra González (2007, p. 7), una de las herramientas usadas por el discurso del odio es el restablecimiento del orden y decisión donde antes había caos e incertidumbre. Los recuerdos de James (pobreza, delincuencia, dificultades económicas para pagar el alquiler) son sustituidos por una falsa sensación de paz. El discurso del odio utilizado por los Padres Fundadores es de carácter bidireccional: los pobres tienen miedo a morir y los ciudadanos de clase media-alta a ser pobres. La violencia, con el beneplácito del sistema, hace el resto.

Charlie, el hijo pequeño de James y Mary, permanece escondido en el armario de su habitación. La secuencia de presentación de Charlie nos sirve para identificar dos de sus principales características: su inteligencia y su desacuerdo con la purga anual. Zoey es la hija mayor de los Sandin. A través de una panorámica, el realizador nos muestra varios trofeos y condecoraciones escolares de erudición y debate. Un último plano nos presenta una medalla al primer puesto de joven amazona. Esta secuencia nos sirve para comprobar cómo Zoey es una adolescente inteligente pero también una guerrera. Durante la cena de los Sandin advertimos diferencias de opinión entre sus miembros. James intenta entablar una conversación con sus hijos, pero ante la poca colaboración, informa a su familia de su último ascenso (éxito profesional). El departamento de James es el que ha vendido más software de sistemas de seguridad. La secuencia nos sirve para comprobar la existencia de una fractura familiar y distinguir dos posiciones respecto a la purga anual. Si la figura de James y Mary representan figuras conservadoras y dóciles con el sistema, sus hijos son contestatarios y desafiantes con la autoridad. No son partidarios de la purga anual ni con la posesión de armas en casa. Ambos rechazan la violencia instrumental del discurso del odio, en clara sintonía con los jóvenes de las décadas de los sesenta y setenta. Charlie dejará entrar a *Bloody Stranger* y Zoey decidirá hacer frente a los atacantes.

3.3. Control mediático

Una de las características predominantes en el film es el uso masivo de imágenes. El discurso del odio precisa de un fuerte control y los media, gracias al adoctrinamiento político, potencian el odio a través de sus plataformas: televisión radio y redes sociales. Estas imágenes son recurrentes, provocando afectación emocional intensa, personal y grupal (Sierra González, 2007, p. 8) y convirtiendo al receptor en víctima asumiendo su condición y reaccionando con violencia. Los medios de comunicación enfatizan el papel purificador de la purga anual exhortando la participación ciudadana. En los créditos iniciales podemos comprobar cómo los actos violentos son grabados a través de cámaras de vigilancia y emitidos en directo cómo si se tratase de un *reality show*, donde las imágenes se lanzan durante toda la noche en modo *replay*. De este modo, el uso de los media, se basa en una continua exposición a estímulos agresivos incrementando la susceptibilidad de las personas hacia una excitación emocional y aumentando las probabilidades de padecer una conducta agresiva. Los medios de comunicación usan el efecto multiplicador para escenificar una realidad apropiada —similar a las retransmisiones deportivas— y magnificar la violencia. Por ello, como ha expresado Emilio Lledó, los mensajes manipulados sobre terror e inseguridad de los medios de comunicación «sirven para globalizar las noticias y el terror, para incorporar el miedo a nuestra mente, así como la propaganda y la obsesión por la seguridad basadas en el lenguaje del miedo» (Camiñas, 2007, p. 160).

Imagen 3. Vigilantismo y medios de comunicación



Fuente: Fotograma del film *The Purge* (2013)

A través de la radio escuchamos voces disidentes, hecho que no debe sorprendernos cuando se hace un uso instrumental del discurso del odio, ya que se revelan necesarias ciertas desviaciones en su relato (Sierra González, 2007, p. 17) como los testimonios de aquellos ciudadanos que prevén quienes serán las víctimas y los que, posteriormente, repudian el sistema al haber perdido a algún miembro de su familia. Los media son herramientas de marcado carácter ideológico para la propagación del discurso del odio: «Fue a partir del ataque a las torres gemelas en septiembre de 2001 cuando la angustia y la incertidumbre se usaron como factor de control y negocio mediático» (Martín Herrera, 2013, p. 2) y, la crisis financiera posterior, afianzó la propagación del miedo. La crisis económica llenó los espacios informativos apoderándose de todas las secciones, pero fue la representación simbólica del once de septiembre con sus directos, quien utilizó una estrategia de persuasión sentimental de carácter global. Esta estratagema mediática utiliza una simbología icónica —los créditos iniciales del film— y producir un exorcismo social para perpetrarse en el imaginario colectivo de unas masas cautivas (Camiñas, 2007, p. 160). El discurso del odio no usa la crisis en sí misma, sino es el miedo y la inquietud que provoca en los individuos la clave de su éxito. Leonard Berkowitz escribe lo siguiente sobre la violencia en un marco cotidiano: «los niveles de intensidad emocional de los espectadores aumentan, transformándose en agresividad, cuando los actos que involucran agresión son atribuibles al mundo real que ellos conocen» (Camiñas, 2007, p. 161). En el film, esta violencia queda, de este modo, justificada. Los espectadores, instados a participar, ya sea a través de anuncios publicitarios o gracias a entrevistas directas a los ciudadanos, son exhortados a salir de sus casas y tomar partido. El programa de televisión que sigue Mary utiliza el discurso del odio con carácter instrumental —fortalecer a su propia audiencia mediática y convencer a los indecisos, describiendo los beneficios económicos y sociales de una única noche de violencia. El discurso del odio parte de la proximidad del apocalipsis como posibilidad inmediata y sensibilizar a una población borrando la frontera entre realidad y ficción.

3.4. Víctimas vs enemigos

Los atacantes enmascarados se dirigen al hogar de los Sandin ataviados con una estética de terror propia de la noche de Halloween, una de las mayores celebraciones del folclore norteamericano «donde el uso

de máscaras acentúa la impunidad de los actos violentos, demostrando qué, los Estados cuando perpetran un genocidio lo hacen con máscaras combinaciones protectoras» (Ternon, 1995, p. 65). Los atacantes, a priori, no tenían la intención de asesinar a ningún residente de la urbanización que, como ellos, representan la clase alta, los beneficiados del actual sistema. El objetivo es *Bloody Stranger*, un sintecho. El grupo corta la electricidad y todo el sistema de seguridad queda inutilizado. La impenetrabilidad del hogar, así como de la propia urbanización es una ilusión. James, ante las preguntas de su mujer señala: «estas cosas, se supone, no deberían ocurrir en nuestro barrio» — reconociendo finalmente— «no hay nada impenetrable». La instauración de las reglas o normas sociales descritos en el film son producto de la anomia y precarización. La aceptación, por parte de los ciudadanos, de una noche de violencia que afecte a las capas más vulnerables de la sociedad y alimente el mercado de la seguridad y las armas es un efecto colateral del relativismo moral que puede empujar a las personas a una rotura del consenso social. Cómo señalábamos anteriormente, el discurso del odio busca la adscripción grupal para odiar a algún colectivo específico —la falta de consenso es cuando los atacantes se matan entre sí por motivos pueriles— y para ello se subvierten conceptos como víctima y enemigo (Sierra González, 2007, p. 10). Los enmascarados asumen su rol de víctimas ya que, su modo de vida se ha visto puesto en jaque por los pobres.

El discurso del odio basa su músculo retórico en una ideología de pares contrapuestos, sencillos pero efectivos: amigo vs enemigo o rico vs pobre. *Bloody Stranger* es la víctima tipo, el antagonista que pone de manifiesto una de «las características propias de la sociedad norteamericana como es la cultura de la victimización» (Sierra González, 2007, p. 17). Este travestismo conceptual se asume e internaliza. La anomia y la deshumanización de sus afectados son conceptos centrales para analizar situaciones de crisis y Durkheim afirma que este hecho es consustancial al mundo capitalista (Busquet, 2015, p. 23). El individualismo negativo mostrado por James — es rico gracias al miedo— es una clara manifestación de la anomia por la que atraviesan las sociedades capitalistas en su grado más acusado. La exclusión de *Bloody Stranger* y la imposición de un marco individualista, donde la responsabilidad empieza y acaba en el propio sujeto, es una forma de violencia simbólica sobre los más desprotegidos (Bonavitta, 2010, p. 4), más allá de juicios morales.

Imagen 4. Los vecinos de los Sandin. El enemigo está en casa



Fuente: Fotograma del film *The Purge* (2013)

El líder de los enmascarados encuentra el hogar donde se oculta *Bloody Stranger* gracias a la colaboración de los vecinos —en un flagrante acto de delación, nuevamente un ejemplo de adhesión social con consenso— y reivindica su derecho a ejecutarle. La negativa de James provoca en los enmascarados un cambio de estrategia al tener que matar a uno de los suyos. La familia Sandin pasa a ser el objetivo del grupo de enmascarados hasta que varios individuos irrumpen disparando. Los vecinos de los Sandin, lejos de protegerles, esconden otras intenciones. La aparente calma y felicidad que desprende la urbanización es un espejismo. Los vecinos de los Sandin compiten entre ellos, rivalizan sobre la riqueza que poseen y la purga les sirve como coartada para poder acabar con ellos.

Sin embargo, la violencia practicada por los vecinos de los Sandin responde a otro tipo de violencia estructural relacionada con la competitividad, uno de los pilares fundamentales del capitalismo. Los poderes fácticos del sistema capitalista señalan qué sólo el más fuerte sobrevive y el discurso del odio encaja en esta filosofía al promover continuos sistemas de dominación y poder (Sierra González, 2007, p. 9). El capitalismo empuja a los individuos a pelear por los objetivos, pasar por encima unos de los otros y conseguir aquello que se desea. La purga, avivada por los medios de comunicación y los estamentos oficiales, extiende esta competición describiéndola como algo beneficioso. Durante el film vemos

a las clases altas arremeter contra las bajas y en los últimos compases, esta misma clase alta, intentar acabar con sus congéneres, al envidiar su estatus económico. La pobreza genera la angustia de la exclusión, debido a la recesión sufrida por el país y el sistema de la purga exhorta a sus ciudadanos a matarse entre ellos, también por simple envidia.

La víctima principal del film responde a muchas de las características anteriormente citadas, identificándose como un *underclass* de raza negra. Es un varón ataviado que viste una chaqueta militar y es perseguido desde la ciudad por un grupo de enmascarados. *Bloody Stranger* forma parte de un sistema totalitario basado en la máxima expresión del capital: aquel que pueda proporcionarse seguridad podrá tener alguna opción para sobrevivir. La explosión de desempleo a partir de 2008 hizo que muchas naciones recuperasen un proteccionismo económico sobre sus productos. El auge de este nacionalismo exacerbado provocó brotes de xenofobia y violencia en muchas ciudades norteamericanas. Ignacio Ramonet (2009, p. 12) señala sobre la precariedad laboral que: «la falta de empleo en una sociedad competitiva es un desencadenante de conflictos violentos y usado por el capitalismo como instrumento de explotación y alienación». Al llegar al recinto de los Sandin, *Bloody Stranger* está claramente fuera de su entorno habitual. Es captado por las cámaras de seguridad instaladas en el exterior, deambulando en busca de una ayuda que le es denegada, excepto por Charlie, el hijo de James y figura contestataria. *Bloody Stranger* es producto de la desigualdad y en este tipo de sociedades capitalistas, como señala Jean François Revel (1976, p. 21): «es un pasivo revelado propio de estados totalitarios por observadores exteriores o por los propios evadidos al sistema». La segunda característica destacada de los enemigos es la negación de sus derechos. El discurso del odio tiende a deshumanizar a sus víctimas despojándolas de sus características humanas: «El enemigo no tiene derechos porque no es un sujeto» (Sierra González, 2007, p. 14) ya que el capitalismo no negocia con los pobres porque estos carecen de legitimación. Su fracaso como agente económico le ha condenado a muerte. Como señalábamos anteriormente, *Bloody Stranger* es un residuo molesto del sistema y no goza de ningún derecho para salvaguardar su vida. Únicamente escondiéndose, huyendo o negándose a morir puede recuperar su identidad.

3.5. Aislacionismo residencial

La violencia descrita en los créditos iniciales muestra varias ciudades presa de actos criminales, sin embargo, el hogar los Sandin es una urbanización alejada del entorno urbano similar a una *small town* de la década de los cincuenta. Un recuerdo de la América de la administración Eisenhower, segura de sí misma y apartada de las grandes metrópolis.

Imagen 5. El hogar de los Sandin



Fuente: Fotograma del film *The Purge* (2013)

El Discurso del Odio recupera y redimensiona el peligro, empujando a sus ciudadanos al aislacionismo. Es un enclave al que únicamente se puede acceder por carretera y después de franquear una verja de seguridad. La pobreza que afecta a las ciudades es asociada al crimen y, de este modo, la masiva formación de barrios privados hace que los extremos no se acerquen (Bonavitta, 2010, p. 1). Después de la crisis financiera la separación entre ricos y pobres se vio acentuada y la violencia mostrada en los créditos iniciales presenta ciudades y en ningún caso complejos residenciales. De este modo, los recursos, el poder y la propiedad dentro de la colectividad representada en el film están desequilibrados. La fortificación de los Sandin genera una simulación y «se convierte es un entorno amurallado que conlleva la creación de un mundo diferente, donde el otro se encuentra al otro lado del muro» (López Levi, 2005, p. 3). Los seres humanos presentan diferencias

en función de características que pueden variar entre: edad, género, formación, profesión, etc. En la urbanización de los Sandin las diferencias quedan suprimidas y cuando aparecen —los vecinos intentando ejecutar a los Sandin por su mayor poder adquisitivo o *Bloody Stranger*— surge la confrontación: «Esta desigualdad social es el resultado de fenómenos como la estratificación social, pobreza, marginación, segregación o exclusión» (Busquet *et al.*, 2015, p. 59). Los protagonistas del film viven aislados en una comunidad cerrada, lejos de la ciudad donde se producen la mayor parte de los asesinatos. Liliana López Levi e Isabel Rodríguez Chumillas señalan respecto al auge de estos modelos vivenciales:

> Hay una tendencia creciente a la construcción de espacios cerrados que se aíslan del resto de la ciudad. Los planificadores construyen fraccionamientos cerrados con una morfología defensiva que promueve el confort, la exclusividad, la seguridad, los desarrollos habitacionales responden a dos elementos culturales, de gran importancia, del siglo XXI: el miedo y el consumo (López Levi & Rodríguez Chumillas, 2005, p. 1).

De las veintitrés poblaciones de los créditos iniciales —Annapolis (Maryland) aparece en dos ocasiones— sólo tres (Healy, Warren y Buxton) son pueblos —menores a diez mil habitantes— y Appling — 18 454 habitantes—. El resto de las diecinueve poblaciones son ciudades o, como el caso de Houston, macro ciudades de más de dos millones de habitantes. Los resultados que ofrecen estos datos sitúan el crimen en las grandes ciudades dónde trece de ellas tienen más de cien mil habitantes. Como señala Tortosa: «La arquitectura omitida en el film induce a pensar en la presencia de una urbe peligrosa, alegoría de una ciudad dominada por el miedo y la violencia, donde tres cuartos de los conflictos se desarrollan en centros urbanos» (Tortosa, 2010, p. 41). La escenografía empleada, polarización absoluta entre urbe y extrarradio, es una clara señal de conflicto social sobre un territorio. La ciudad es un lugar a evitar para James que ofrece la imagen del individuo norteamericano que ve peligrar su hegemonía en el mundo y no asume su condición de agredido por los acontecimientos. La crisis económica y todas sus consecuencias trepan por los muros de su lujosa mansión y el cambio de actitud de James, salvaguardando la vida de su familia y la de *Bloody Stranger*, pone de manifiesto un palpable sentimiento de culpa de la sociedad norteamericana más acomodada post 2008.

Referencias

Bonavitta, P. (2010). El pobre como amenaza en la Posmodernidad. *Revista de Temas Sociales*, *14*(26). Universidad Nacional de San Luís. Recuperado el 8 de noviembre de 2017, de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3702441.pdf.

Busquet, J., Calsina, M., Medina, A. (2015). *150 conceptos clave de sociología*. Barcelona: UOC Editorial.

Camiñas Hernández, T. (2007). Valores en alza: guerras, propaganda mediática, cultura del miedo y "hedonicismo". *Revista Latina de Comunicación Social*, 62. Recuperado el 8 de noviembre de 2017, de https://www.ull.es/publicaciones/latina/200713Tasio_Caminas.htm.

Gubern, R. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Cuadernos Ínfimos.

Koontz, D. (2020). *Los ojos de la oscuridad*. Barcelona: RBA.

Krugman, P. (2003). *El Gran Engaño. Ineficacia y deshonestidad: Estados Unidos ante el siglo XXI*. Barcelona: Crítica.

López Levi, L., Rodríguez, I. (2005). Evidencias y discursos del miedo en la ciudad: casos mexicanos. Script Nova. *Revista electrónica de geografía y ciencia sociales*, *IX*(194). Universidad de Barcelona. Recuperado el 8 de noviembre de 2017, de http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-54.htm.

Marina, J. A. (2006). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama.

Martín Herrera, D. (2013). ¿Ciudadanía Global o Clasificación de la Ciudadanía? Grupos minoritarios ante el discurso del odio. *Revista de Derecho UNED*, 13. Recuperado el 8 de noviembre de 2017, de http://revistas.uned.es/index.php/RDUNED/article/viewFile/12099/11391.

Ramonet, I. (2009). *La crisis del siglo. El fin de una era del capitalismo financiero.* Barcelona: Icaria.

Revel, J. F. (1976). *La tentación totalitaria*. Plaza y Janes.

Sierra González, A. (2007). Los Discursos del Odio. *Cuadernos del Ateneo*, 24. Recuperado el 8 de noviembre de 2017, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2604988.

Singer, P. (2004). *El presidente del Bien y del Mal. Las contradicciones éticas de George W. Bush*. Barcelona: Tusquets.

Tortosa, J. M. (2009). Las nuevas violencias en la crisis global. *Íconos*, 36, 41-52. Instituto Universitario de Desarrollo Social y Paz. Universidad de Alicante. Recuperado el 12 de marzo de 2018, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=104537.