



VOLUME 22

**RAFAEL FAVA BELÚZIO**  
**ROBSON LOUREIRO**  
**WILBERTH SALGUEIRO**  
(org.)

# Literatura, cinema e memória

O estado de exceção em cena



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

**Vice-reitora**

Sonia Lopes Victor

**Chefe de Gabinete**

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,  
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete  
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio  
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,  
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi  
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio  
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,  
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,  
Maria Augusta Postinghel

**Produção Cultural**

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

#### **Projeto gráfico**

Willi Piske Junior

Samira Bolonha Gomes

#### **Revisão de texto, diagramação e capa**

Als Comunicação e Estratégia

Fotografia da capa: Humberto Capai.

#### **Supervisão**

Edufes

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

L775      Literatura, cinema e memória [recurso eletrônico]: o estado de exceção em cena / Rafael Fava Belúzio, Robson Loureiro e Wilberth Salgueiro (org.). Dados eletrônicos. – Vitória, ES : Edufes, 2026.  
309 p. : il. ; PDF, 5.770 kB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 22)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-676-9

Modo de Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Ditadura militar no Brasil (1964-1985) na literatura e no cinema. 4. Totalitarismo. I. Belúzio, Rafael Fava. II. Loureiro, Robson. III. Salgueiro, Wilberth. IV. Série.

CDU: 821.133.1.09

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

**RAFAEL FAVA BELÚZIO  
ROBSON LOUREIRO  
WILBERTH SALGUEIRO  
(org.)**

# **Literatura, cinema e memória**

**O estado de exceção em cena**

## Sumário

---

|                           |          |
|---------------------------|----------|
| <b>Apresentação .....</b> | <b>8</b> |
|---------------------------|----------|

|                                                                                                                                            |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b><i>Ainda estou aqui</i> – elaboração do passado e preservação da memória:<br/>sobre o horror da ditadura no cinema brasileiro .....</b> | <b>21</b> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Emerson Campos Gonçalves • Juliana Barbosa Coitinho*

|                                                                                                                            |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Violência de gênero, ditadura militar brasileira e testemunho em <i>O corpo interminável</i>, de Claudia Lage .....</b> | <b>40</b> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Fabíola Padilha*

|                                                                                                                                                            |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Testemunho e esquecimento em <i>La Jetée</i> e <i>On vous parle du Brésil</i>, de<br/>Chris Marker, e na poesia de presos políticos no Brasil .....</b> | <b>60</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Nelson Martinelli Filho*

|                                                                                                                                           |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Cenas de um estado de exceção: trauma, elaboração do passado e<br/>trabalho de luto em <i>Incêndios</i>, de Denis Villeneuve .....</b> | <b>86</b> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

*Robson Loureiro • Mariana Passos Ramalhet*

|                                                                                                    |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b><i>Glória feita de sangue: o patriotismo como o primeiro refúgio<br/>dos canalhas .....</i></b> | <b>118</b> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

*João Batista Dinis Leite • Ana Lúcia Andrade*

|                                                                                                                                                                                       |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Macunaíma vai ao cinema: o permanente estado de exceção brasileiro .....</b>                                                                                                       | <b>144</b> |
| <i>Felício Oscar Deleprani • Robson Loureiro</i>                                                                                                                                      |            |
| <b>Corpo, política, educação: imagens fascistas em Leni Riefenstahl ...</b>                                                                                                           | <b>171</b> |
| <i>Alexandre Fernandez Vaz</i>                                                                                                                                                        |            |
| <b>O materialismo idealizado de Leni Riefenstahl: análise de uma sequência de <i>Olympia parte 2: festa da beleza (Olympia 2. teil – fest der schönheit, Alemanha, 1938)</i>.....</b> | <b>200</b> |
| <i>Rafael Fava Belúzio</i>                                                                                                                                                            |            |
| <b>Dois meninos na ditadura .....</b>                                                                                                                                                 | <b>215</b> |
| <i>Danielle Corpas • Lua Gill da Cruz</i>                                                                                                                                             |            |
| <b>A educação pela pesca: a resistência dos trabalhadores do mar no filme <i>Solanas explicado às crianças</i> .....</b>                                                              | <b>238</b> |
| <i>Gaspar Paz</i>                                                                                                                                                                     |            |
| <b>A alienação em <i>Os comedores de batata</i>, de Van Gogh.....</b>                                                                                                                 | <b>262</b> |
| <i>Caio Passamani • Gaspar Leal Paz • Vitor Cei Santos</i>                                                                                                                            |            |
| <b><i>Blade Runner</i>, memória e realismo capitalista.....</b>                                                                                                                       | <b>290</b> |
| <i>João Gregório Dalvi Salgueiro • Maria Amélia Dalvi • Wilberth Salgueiro</i>                                                                                                        |            |

# Apresentação

A relação entre literatura, cinema e política tem sido um campo fértil para a reflexão acadêmica, especialmente no que diz respeito à representação de regimes totalitários/estado de exceção. Os autores e autoras que nos presenteiam com seus ensaios para a presente coletânea propõem uma articulação entre essas formas de expressão artística e a barbárie instituída em regimes de extrema direita – nazistas, fascistas e estados teocráticos. Evidenciam como a literatura e o cinema têm retratado o estado de exceção, caracterizado pela suspensão dos direitos e garantias fundamentais, e como essas representações contribuem para a compreensão dos mecanismos de opressão e violência inerentes a esses regimes. A articulação entre literatura, cinema e estado de exceção revela-se como um campo de análise crucial para a compreensão dos regimes totalitários. A literatura, com sua capacidade de explorar a subjetividade, o interior dos personagens, oferece uma visão íntima dos efeitos psicológicos e emocionais da opressão. O cinema, por sua vez, com sua linguagem visual e narrativa, permite uma representação impactante da violência e da desumanização. A representação da barbárie em regimes totalitários, seja na literatura, seja no cinema, serve não apenas como denúncia, mas também como um alerta para as consequências da barbárie perpetrada pelo estado de exceção. Este conceito foi desenvolvido por pensadores como Giorgio Agamben (2004) e refere-se à suspensão dos direitos e

garantias constitucionais em nome de uma suposta emergência nacional. Enquanto a literatura tende a permitir uma imersão profunda nos pensamentos e motivações dos personagens, o cinema utiliza recursos visuais e sonoros para criar impactos emocionais imediatos. Linda Hutcheon (2013) observa que a adaptação cinematográfica não deve ser vista como uma mera reprodução da obra literária, mas como uma releitura que dialoga com o contexto cultural e histórico do momento em que é produzida. Segundo Robert Stam (2006), a adaptação cinematográfica de obras literárias deve ser tomada como uma reinterpretação que leva em conta as especificidades de cada linguagem. Stam argumenta que o cinema, ao adaptar uma obra literária, realiza uma “tradução intersemiótica”, ou seja, uma transposição de signos verbais para signos visuais e sonoros. O crítico francês André Bazin (1991), por sua vez, defende que a adaptação cinematográfica é muito mais uma forma de “recriação”, na qual o cineasta reinterpreta a obra literária a partir de sua própria visão artística. Bazin enfatiza que o cinema não deve ser subordinado à literatura, mas sim dialogar com ela de forma autônoma.

No contexto de obras que tematizam a barbárie e o estado de exceção, a literatura e o cinema assumem um papel crucial na denúncia e na reflexão sobre os horrores desses regimes. Como afirma Hannah Arendt (1989), o totalitarismo, na forma do nazismo, do fascismo ou de estados teocráticos, instaura um estado de exceção no qual a lei é suspensa e a violência se torna a norma. De fato, tanto a literatura quanto o cinema têm sido instrumentos poderosos para a denúncia e a crítica aos episódios históricos que embalam os contextos de exceção. Há que se lembrar também de George Arthur Blair – mais conhecido por George Orwell –, autor do livro *1984*. Orwell descreve um mundo distópico onde o estado de exceção é a norma, e a vigilância e o controle são absolutos. A temática central de *1984* é o estado de exceção instaurado pelos regimes – nazismo e fascismo – de extrema direita, frequentemente retratados na literatura e no cinema devido ao seu caráter brutal e ao impacto que tiveram no

século XX. No livro e no filme a personagem Winston Smith tenta resistir ao regime do Grande Irmão – *Big Brother* –, e continua a ser uma metáfora para a luta contra a opressão. A distopia de George Orwell foi adaptada para o cinema, em 1984, e dirigida pelo cineasta Michael Radford.

Outra obra relevante é *Fahrenheit 451* (1953), escrita por Ray Bradbury e adaptada para o cinema, em 1966, pelo cineasta e crítico de cinema François Truffaut. O livro retrata uma sociedade onde os livros são proibidos e queimados – a uma temperatura de 451 *Fahrenheit* – pelo governo, em particular pela instituição que em tese seria responsável por apagar incêndios: o corpo de bombeiros. A trama tematiza a supressão do pensamento crítico e da liberdade de expressão. A adaptação cinematográfica captura a atmosfera opressiva da obra original e destaca, de forma qualificada, o papel da literatura como resistência.

Outro exemplo poderoso e emblemático é o romance *A menina que roubava livros* (2005), do autor australiano Markus Zusak. A obra, adaptada para o cinema em 2013 por Brian Percival, narra a história de Liesel Meminger, uma jovem que vive na Alemanha nazista e encontra refúgio nos livros durante a Segunda Guerra Mundial. A narrativa explora temas como a resistência cultural, a solidariedade e a desumanização imposta pelo regime nazista. Outra obra literária que foi para as “grandes telas” é *O leitor* (1995), do alemão Bernhard Schlink, adaptada para o cinema em 2008 por Stephen Daldry. O livro aborda a complexidade moral do pós-guerra, ao contar a história de um jovem que se envolve com uma ex-guarda de campo de extermínio. A adaptação cinematográfica explora as ambiguidades da culpa, da responsabilidade e questiona como indivíduos comuns podem se tornar cúmplices de regimes totalitários.

*A oeste nada de novo* (Erich Maria Remarque, 1929) e sua adaptação cinematográfica (1930 e 2022) retrata os horrores da Primeira Guerra Mundial. A primeira adaptação, dirigida por Lewis Milestone em 1930, é considerada um clássico do cinema antiguerra, e a

segunda, dirigida por Edward Berger, em 2022, trouxe uma nova perspectiva visual e narrativa para a história. Ambas as versões destacam a desumanização e a barbárie instituída pela guerra, tema que ecoa a violência dos regimes totalitários. *O diário de Anne Frank* (1947), escrito durante o período em que a jovem judia e sua família se esconderam dos nazistas durante o período do estado de exceção, na Segunda Guerra Mundial, foi adaptado para o cinema em 1959, dirigido por George Stevens. A obra literária e sua adaptação cinematográfica são testemunhos comoventes da perseguição e do extermínio dos judeus durante o Holocausto, com destaque para a crueldade do regime nazista. A *graphic novel V de Vingança* (Alan Moore e David Lloyd, 1982-1989) retrata um futuro distópico no qual um regime fascista controla o Reino Unido e foi adaptada para o cinema em 2005, dirigida por James McTeigue. Tanto a obra literária quanto a adaptação cinematográfica abordam a resistência contra a opressão e a luta pela liberdade em um contexto de Estado de exceção.

A *graphic novel* autobiográfica *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi, retrata a vida da autora durante a revolução Islâmica no Irã, foi adaptada para o cinema em 2007, dirigida pela própria Satrapi, em colaboração com Vincent Paronnaud. A obra literária e sua adaptação cinematográfica exploram a opressão/violência de um estado teocrático e destacam a resistência individual e coletiva. A *graphic novel* narra a infância e a adolescência da autora durante a Revolução Islâmica no Irã. A obra utiliza uma estética minimalista para retratar a repressão política e cultural imposta pelo regime teocrático. A história de Marjane é um testemunho pessoal que se transforma em uma denúncia universal contra a intolerância e a violência.

No cinema, filmes como *O grande ditador* (1940), de Charles Chaplin, e *A onda* (2008), de Dennis Gansel, exploram a ascensão e os efeitos do totalitarismo. Chaplin, através do humor e da sátira, critica o regime nazista e a figura de Adolf Hitler, enquanto *A Onda* retrata um experimento social que demonstra como a ideologia fascista pode se infiltrar e dominar uma comunidade. A barbárie instituída por

regimes totalitários é frequentemente representada através da violência extrema e da desumanização do outro. Em *A lista de Schindler* (1993), Steven Spielberg retrata o Holocausto e a desumanização dos judeus pelo regime nazista. A literatura também aborda essa temática, como em *A morte de Virgílio* (1945), de Hermann Broch, que reflete sobre a desumanização e a violência do regime nazista.

Mais recentemente, temos *O conto da Aia* (1985), de autoria da canadense Margaret Atwood. A obra foi adaptada para ser exibida como série televisiva, em 2017. Tanto o livro como a série descrevem um futuro distópico em que um regime teocrático cristão de extrema-direita instaura um Estado de exceção para controlar a reprodução e a vida das mulheres. A narrativa é uma diatribe ao autoritarismo e à violência de gênero, temas que ressoam com urgência no contexto sociocultural contemporâneo.

A presente coletânea enfrenta a mesma temática. Os ensaios acadêmicos aqui presentes destacam e põem em evidência, por meio do diálogo entre literatura, artes e cinema, questões relativas ao estado de exceção. O ensaio de abertura é “*Ainda estou aqui* – elaboração do passado e preservação da memória: sobre o horror da ditadura no cinema brasileiro”, de autoria de Emerson Campos Gonçalves e Juliana Coitinho. Os autores fazem uma análise das potencialidades e dos limites do cinema como meio possível para a elaboração do passado e a consequente preservação da memória sobre o horror produzido pela ditadura militar no Brasil (1964-1985). Gonçalves e Coitinho recorrem a uma hermenêutica crítico-dialética do filme *Ainda estou aqui* (2024), do cineasta brasileiro Walter Salles, e tecem comentários sobre outras produções nacionais que tentaram, em diferentes tempos, construir uma memória coletiva sobre a barbárie promovida pela ditadura no país. Partem do conceito adorniano de elaboração do passado – *Aufarbeitung der Vergangenheit* –, no sentido de negação determinada do objeto e com isso defendem que a linguagem cinematográfica construída por Salles, nos campos da ética e da estética, reúne elementos de engajamento e identificação com

o público contemporâneo que são importantes para a construção de um luto coletivo sobre o nosso passado ditatorial.

Em “Violência de gênero, ditadura militar brasileira e testemunho em *O corpo interminável*, de Claudia Lage”, Fabíola Padilha se propõe a discutir a violência de gênero praticada pela ditadura militar brasileira – eixo temático que estrutura a obra *O corpo interminável* –, tendo, como pano de fundo, a modalidade de testemunho aí observada. Para Fabíola, “Ao ficcionalizar o impacto e as consequências dos acontecimentos nefastos na vida das personagens militantes, o romance cumpriria aí o papel de “testemunha solidária”, conforme a categoria proposta por Jeanne Marie Gagnebin<sup>1</sup>, na contrariedade das políticas de esquecimento que estorvam a tentativa de manutenção da memória do horror”. Com isso, Padilha busca “[...] evidenciar a maneira como o romance de Lage incorpora, na sua construção, a experiência de mulheres que atuaram contra a repressão e sofreram, em decorrência disso, graus inimagináveis e intoleráveis de violência de gênero”.

Em “Testemunho e esquecimento em *La Jetée* e *On vous parle du Brésil*, de Chris Marker, e na poesia de presos políticos no Brasil”, Nelson Martinelli aproxima os curtas-metragens *La Jetée*, *On vous parle du Brésil: Tortures* e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* à produção de poesia no contexto do cárcere político durante a ditadura militar brasileira. O autor concentra sua atenção nos poetas Alex Polari, Pedro Tierra, Lara de Lemos, Gilney Viana e Marcelo Mário de Melo, tendo

---

1 “[...] testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

como referência as noções de memória e esquecimento, em diálogo com as contribuições de Paul Ricoeur e Sigmund Freud.

No ensaio “Cenas de um estado de exceção: trauma, elaboração do passado e trabalho de luto em *Incêndios*, de Denis Villeneuve”, Robson Loureiro e Mariana Ramallete têm como objeto de análise o filme *Incêndios*. Os autores perguntam quais seriam os limites e as possibilidades de a literatura e o cinema contribuírem para se enfrentar eventos traumáticos. O filme, adaptação da peça homônima de autoria de Wajdi Mouawad, narra a jornada dos gêmeos Jeanne e Simon Marwan. Após a morte da mãe e a leitura do testamento por ela deixado, os irmãos enfrentam uma série de desagradáveis descobertas relativas ao passado da matriarca, marcado pela violência em um contexto de guerra civil; pela existência de um irmão mais velho; pela identidade desconhecida da figura paterna, que ainda poderia estar viva. A filha, ansiosa por respostas, viaja para um país (no Oriente Médio) fictício e começa a desvendar os segredos que dão vida à trama e permitem ao público refletir sobre o impacto da guerra nas gerações subsequentes e a dificuldade de reconciliação com um passado traumático. Apesar de o contexto geopolítico não ser nomeado, é bem provável que o filme tenha sido inspirado na Guerra Civil Libanesa (1975-1990). Os autores afirmam que tanto o roteiro (teatro) como a adaptação cinematográfica exploram temas como identidade, trauma, justiça e reconciliação com o passado no período “pós-estado de exceção” libanês. A discussão e análise do filme enfrenta a estética da violência e o trauma por meio do conceito de *elaboração do passado* (Adorno) e *trabalho de luto* (Freud). A partir de uma crítica imanente, Loureiro e Ramallete tecem considerações sobre parte da fortuna crítica que consolidou avaliações acadêmicas, com destaque para a dimensão estética do filme *Incêndios*.

Em “*Glória feita de sangue*: o patriotismo como o primeiro refúgio dos canalhas”, João Batista Dinis Leite e Ana Lúcia Andrade analisam o filme *Glória feita de sangue* (*Paths of Glory*, EUA, 1957), do diretor Stanley Kubrick, que aborda um evento da Primeira Guerra Mundial.

Dinis Leite e Ana Lúcia Andrade destacam que “O fio condutor são as interações estabelecidas entre personagens que usam argumentos falaciosos para legitimar a violência”. A esse respeito, adverte Russell (2014, p. 46): “O Estado se faz perverso por suas exclusões e pelo fato de que se torna, sempre que embarca em uma guerra agressiva, uma associação de homens para matar e saquear”. Os autores lembram que Canfora (2014) “[...] enfatiza a tendência à extinção dos direitos políticos no contexto da guerra”. Para a análise do filme, recorrem ao *Círculo Hermenêutico*, por meio do qual buscam “[...] compreender o todo pela parte e a parte pelo todo (CANDIDO, 1996)”, pois consideram que o ensaio proposto é “[...] um estudo de natureza transdisciplinar tendo como elo o cinema, visto como entretenimento inteligente (ANDRADE, 2004), que pensa e ensina (CABRERA, 2006)”.

Na sequência, temos o artigo “Macunaíma vai ao cinema: o permanente estado de exceção brasileiro”, de autoria de Felício Oscar Deleprani e Robson Loureiro, que partem da seguinte pergunta-problema: “De que forma a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicada em 1928, bem como sua versão cinematográfica, adaptada por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, nos ajudam a compreender aspectos do estado de exceção que vigorou tanto no Estado Novo (1937-1945) como na Ditadura Militar (1964- 1985) no Brasil?”. A partir daí eles buscam “[...] recuperar as leituras da rapsódia marioandradiana em sua primeira recepção crítica, em comparação à crítica (pós-1969) dedicada ao filme de Joaquim Pedro de Andrade”. Deleprani e Loureiro destacam que o ensaio se propõe a dialogar com “[...] as referidas obras, com ênfase nos conceitos de estado de exceção e fascismo, com a contribuição de Walter Benjamin, Roger Griffin e Frederico Finchelstein” e também apresentam “[...] uma breve revisão de literatura relativa aos comentários sobre a adaptação do romance para o cinema”.

Danielle Corpes e Lua Gill da Cruz, no ensaio “Dois meninos na ditadura”, discutem “[...] duas narrativas nas quais a elaboração ficcional de personagens de segunda geração tem uma particularidade:

os pais das crianças protagonistas são agentes do regime ou coniventes com ele”. Isso pode ser observado no romance de Victor Heringer *O amor dos homens avulsos* (2016), assim como em contos do volume *Anos de chumbo*, de Chico Buarque (2021). Elas destacam, no ensaio, o último deles, que dá título ao livro: “São textos que nos transportam, pelo menos a princípio, para ambientes domésticos aparentemente estáveis, para a rotina de famílias de classe média aparentemente alheias ao que se passava nos porões da ditadura”. O chocante é que “[...] são lares de torturadores” e “A perspectiva dos narradores capta no ar entrelinhas daquela página infeliz da nossa história; a imprevisível sensibilidade infantil ou juvenil construída pelo narrador adulto ora filtra uma tensão latente, silenciosamente manifesta em pequenos acontecimentos da vida cotidiana, ora decanta o absurdo da normalização da violência explicitamente revelada nas conversas e atos dos adultos”. As autoras observam que “A comparação entre o romance e o conto é especialmente interessante porque há uma diferença geracional importante entre os dois autores. Victor Heringer nasce depois da redemocratização e é, claro, um autor deslocado do tempo histórico da ditadura. Chico Buarque, como se sabe, viveu a ditadura e produziu durante o período, foi perseguido, censurado e exilado. Em ambos os relatos, entretanto, seus personagens principais vivem a infância no período e a narração dá conta desse deslocamento temporal”.

Em “A educação pela pesca: a resistência dos trabalhadores do mar no filme *Solanas explicado às crianças*”, Gaspar Paz tem como objeto o filme *Solanas explicado às crianças*, que, segundo Paz, “[...] é um ensaio fílmico que vivencia poeticamente as inquietações de uma comunidade de pescadores no sudeste brasileiro, agudizadas pelas políticas predatórias da mineração e da pesca industrial”. O autor destaca que tais dissabores vivenciados pela comunidade “[...] impulsionam a mobilização e a resistência da população, que reivindica o direito de discutir os problemas de seu tempo e retomar o poder de decisão sobre a própria vida, construindo assim, como disse Alain

Badiou<sup>2</sup>, uma realidade emancipatória em contraposição à realidade intimidante imposta por ações capitalistas”. O filme, então, questiona “[...] a destituição e a subalternização social, decorrentes das diversas formas de violência neoliberais, a partir da defesa do meio ambiente, do pertencimento e do protagonismo da mulher nas lutas de classe”.

Em “Corpo, política, educação e imagens fascistas em Leni Riefenstahl”, de Alexandre Fernandes Vaz, o autor faz uma análise de alguns filmes produzidos pela cineasta oficial do nazismo. Para Vaz, os filmes *Triunfo da vontade* e *Olympia*, dirigidos por Riefenstahl, “[...] foram feitos como dispositivos de documentação de um mito, mas também para educar sensibilidades e preparar espíritos e corpos para um modelo civilizatório, aquele propugnado pelo nazismo”. Esses filmes, de acordo com Alexandre Vaz, “[...] ajudaram a chocar o ovo da serpente que tornaria a disputa racial algo necessário no contexto da Segunda Guerra Mundial, desencadeada pela própria Alemanha. [...] o corpo aparece profundamente adestrado, frequentemente expressando-se como natureza, que é de onde ele provém – ao domínio da natureza externa corresponde o do corpo tornado natureza, seja no esporte, seja na política”. E, “[...] não só como ele se mostra, mas como se educa o olhar para mirá-lo: corpo que deve ser celebrado como unidade indivisível, perfeição alcançada não apenas porque é ariano – o que finalmente é um detalhe, ainda que importante –, mas porque não tem mistura, é pureza em exercício, sem doenças, defeitos, imprecisões, deficiência. Ao contrário, é eficiência masculina e patriarcal – que preza pela higienização dos corpos, das etnias, dos gêneros, das ideias – que afeta e deixa-se afetar apenas pelo seu igual, ou seja, por si mesmo, jamais pela indesejável diferença”. De acordo com Vaz, “O fascismo que emerge no documentário de Riefenstahl se sustenta no mito do pangermanismo racial, assim como na dinâmica da narrativa mitológica”.

---

2 Livro *Em busca do real perdido* (Autêntica, 2017).

Na sequência temos “O materialismo idealizado de Leni Riefenstahl: análise de uma sequência de *Olympia parte 2: festa da beleza*” (*Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*, Alemanha, 1938), de autoria de Rafael Fava Belúzio, em que considera que “[...] o totalitarismo concernente aos documentários dirigidos pela artista de Adolf Hitler e para além das obras engenhadas durante o estado de exceção que vigorou na Alemanha entre 1933 e 1945, a poética cinematográfica da berlinense – poética que se revela afinada a uma visão de mundo nazista – possui certo materialismo idealizado”. É justamente nessa estética que Belúzio foca sua análise, pois para ele “Tal estética é encontrada com potência plástica e com assombro político nos filmes produzidos por Leni Riefenstahl, durante todo o Terceiro Reich”. Rafael Belúzio observa especificamente os “[...] trinta segundos de *Olympia parte 2: Festa da beleza*”, considerados “[...] vislumbraíveis elementos fundamentais de Leni Riefenstahl”. No ensaio, o autor tem por escopo “[...] situar alguns conceitos da análise pretendida (seção “1”); comentar o referido trecho fílmico (“2”); inserir na filmografia da diretora os subsídios demonstrados no comentário inicial (“3”); e, por fim, retornar para a sequência priorizada, sendo agora possível reinterpretá-la e concluir o círculo hermenêutico de maneira a compreender melhor – e sempre com horror – a arte da nazista alemã (“4”)”.

O penúltimo artigo do livro, “A alienação em *Os comedores de batata*, de Van Gogh”, faz um deslocamento. Em vez de analisar um filme, os autores Caio Passamani, Gaspar Leal Paz e Vitor Cei Santos partem de reflexões presentes nos trabalhos: *A questão da crítica* (2002) e *A invenção do novo* (1992), dois ensaios-conferências de Gerd Bornheim. Com isso, Passamani, Paz e Santos propõem uma leitura do quadro *Os comedores de batata* (1885), de Van Gogh, pintura que revela circunstâncias específicas da alienação. Dos apontamentos de Gerd Bornheim, eles fazem um sobrevoo relativo à alienação em Karl Marx, pois o objetivo é analisar o fenômeno por meio da pintura do artista holandês e assim estabelecer paralelos e intertextos com a literatura e as artes.

O último ensaio é “*Blade Runner*, memória e realismo capitalista”, de autoria de João Gregório Dalvi Salgueiro, Maria Amélia Dalvi e Wilberth Salgueiro. Os autores trabalham com a hipótese interpretativa de que o filme *Blade Runner* “[...] é uma expressão audiovisual do que é tratado por Mark Fisher no seu livro *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*”. Eles consideram que “Apesar de vislumbrar um mundo sem salvação, quase derrotista, *Blade Runner* se firma – na história do cinema – como um filme cuja trama se elabora a partir da compreensão de um mundo distópico, similar àquele incorporado pela filosofia de Mark Fisher (2020). O próprio subtítulo *Realismo capitalista* indaga: “É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?”. Como concluem os autores, “[...] a frase leva a duas interpretações diferentes, mas interconectadas: a de que o mundo acabará, *sim*, ainda sob o domínio capitalista; e a interpretação de que a imaginação foi dominada, as pessoas foram tomadas por uma passividade política, o que torna implausível qualquer futuro diferente do que se testemunha (no romance, no filme e hoje em dia)”.

## Referências

- A LISTA de Schindler. Direção: S. Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. 1 vídeo (195 min).
- A ONDA. Direção: D. Gansel. Alemanha: Constantin Film, 2008. 1 vídeo (107 min).
- AGAMBEN, G. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARENDT, H. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ATWOOD, M. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Globo, 2012.

- BROCH, H. **A morte de Virgílio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1945.
- FRANK, A. **O diário de Anne Frank**. São Paulo: BestBolso, 2017.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. São Paulo: Edusp, 2013.
- MOORE, A.; LLOYD, D. **V de Vingança**. São Paulo: Panini Comics, 2006.
- O GRANDE ditador. Direção: C. Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1940. 1 vídeo (125 min).
- ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- REMARQUE, E. M. **A oeste nada de novo**. São Paulo: Abril, 2011.
- SATRAPI, M. **Persépolis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHLINK, B. **O leitor**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- STAM, R. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.
- ZUSAK, M. **A menina que roubava livros**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

# *Ainda estou aqui* – elaboração do passado e preservação da memória: sobre o horror da ditadura no cinema brasileiro

*Emerson Campos Gonçalves<sup>3</sup> • Juliana Barbosa Coitinho<sup>4</sup>*

*“Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”*. Tal assertiva, inscrita na parte superior das arquibancadas da *Escotilla 8* do Estádio Nacional, em Santiago, no Chile, chama-nos à responsabilidade – enquanto

---

3 Professor titular de Letras e Linguística na Faculdade de Música do Espírito Santo (Fames). Professor permanente credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (PósCom/Ufes). E-mail: emerson.goncalves@fames.es.gov.br.

4 Professora adjunta no Departamento de Ciências Fisiológicas da Universidade Federal Espírito Santo (Ufes). Professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Bioquímica (PPGBiq/Ufes) e professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Ciências Farmacêuticas (PPGCFar/Ufes). E-mail: juliana.b.goncalves@ufes.br.

latino-americanos – de recordar todo o horror e toda a política de morte que, durante a segunda metade do século XX, sob financiamento do imperialismo estadunidense, fez-se presente no sul das Américas. Cercado por gradis, o local não recebe torcedores durante os jogos de futebol e segue preservado às reformas de modernização do estádio como monumento a céu aberto para que todos os visitantes recordem que ali, nos primeiros meses da ditadura de Augusto Pinochet, entre setembro e novembro de 1973, fora improvisado um campo de concentração e tortura que recebeu aproximadamente 20 mil presos políticos, sendo registradas, ao menos, 41 execuções<sup>5</sup>.

A memória do horror da ditadura chilena (1973-1990) também segue presente no Centro de Santiago, onde, a poucos passos do Palácio La Moneda, próximo à estátua do ex-presidente Salvador Allende, estão inscritos os nomes de todos os que morreram defendendo a sede do Poder Executivo durante o bombardeio comandado por Pinochet.

Da mesma forma, em Buenos Aires, na Argentina, onde a luta ainda presente das *Abuelas de Plaza de Mayo* serve como convite constante para uma reflexão sobre o horror não superado<sup>6</sup>, uma breve caminhada pelas ruas ao redor da Casa Rosada revela inscrições nas calçadas que lembram os nomes dos mortos e desaparecidos durante o período da ditadura militar no país (1976 a 1983)<sup>7</sup>. Todos esses nomes são reunidos no Parque da Memória no Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado, espaço público (assim como no Chile, também

---

5 Dados divulgados pela *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, do Chile. Estima-se que, entre 1973 e 1990, 3,2 mil opositores foram assassinados pela ditadura de Pinochet.

6 A importância da preservação da memória do horror produzido pela ditadura se torna ainda mais evidente com a escalada à presidência da Argentina, em 2023, de Javier Milei, político de extrema-direita que nega os crimes cometidos pelos militares.

7 De acordo com as *Abuelas de Plaza de Mayo*, mais de 30 mil pessoas desapareceram durante a ditadura na Argentina.

a céu aberto), localizado às margens do Rio da Plata, onde eram jogados os corpos dos opositores assassinados pelos militares.

E o Brasil? Para além das ações pontuais (como o Monumento Tortura Nunca Mais, em Recife e o Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos do Parque Ibirapuera, em São Paulo), onde estão as grandes instalações, nos locais de maior circulação de pessoas, que buscam manter a nossa memória viva? Onde estão, senão nas letras de Chico Buarque e da Tropicália, os relatos sobre a luta contra o horror da ditadura brasileira? Quais são os espaços públicos que nos levam a gritar todo o nosso “ódio e nojo à ditadura”, conforme evocou Ulysses Guimarães na promulgação de nossa Carta?

Pode-se dizer que o Brasil foi (e é), dentre os países latino-americanos, aquele que mais fracassou na tentativa de preservar a memória dos horrores da ditadura, o que não é digno de nenhum espanto, afinal tal resultado guarda coerência inabalável com o mesmo espírito que anistiou torturadores e executores e, posteriormente, cerceou os trabalhos produzidos pela Comissão Nacional da Verdade. Logo, por oposição lógica, temos, na derrota da memória, o sucesso do esquecimento – *sempre muito conveniente para os algozes*.

Tomando a realidade supramencionada e partindo da premissa de que é importante buscar alternativas contra o esquecimento da barbárie, o objetivo principal deste trabalho é debater o papel do cinema na elaboração do passado ditatorial no Brasil dentro da sociedade contemporânea. Para isso, retoma-se o conceito de elaboração do passado – *Aufarbeitung der Vergangenheit* – em Theodor W. Adorno e constrói-se uma análise, à luz da hermenêutica crítico-dialética, da repercussão do longa-metragem *Ainda estou aqui* (2024), do cineasta brasileiro Walter Salles, comparando-o com outras produções nacionais que tentaram, em diferentes tempos, construir uma memória coletiva sobre os crimes cometidos pela ditadura militar brasileira. Com esse movimento de pesquisa, busca-se verificar quais elementos da linguagem cinematográfica de Salles podem ser efetivos para produzir a elaboração do passado e a negação determinada do objeto

na sociedade contemporânea, notoriamente marcada pelo discurso rasteiro, fugaz e muitas vezes falso das redes sociais online.

Para uma melhor organização da leitura, dividiu-se este trabalho em outras três partes que se somam a este tópico introdutório, a saber: I. Ainda é tempo de elaborar o passado no Brasil?; II. Ditadura nas telas: abordagens éticas e estéticas; e III. *Ainda estou aqui*: apontamentos sobre a “presença presente” do horror.

## **Ainda é tempo de elaborar o passado no Brasil?**

Ao comentar o processo (ou a tentativa) de desnazificar a Alemanha nas décadas de 1950 e 1960, Theodor W. Adorno (1995) chama a atenção para o “erro conceitual” ao qual fora submetida a ideia de elaboração do passado naquele contexto:

A pergunta “o que significa elaborar o passado” requer esclarecimentos. Ela foi formulada a partir de um chavão que ultimamente se tornou bastante suspeito. Nesta formulação, a elaboração do passado não significa elaborá-lo a sério, rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara. *Mas o que se pretende, ao contrário, é encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória.* O gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça (ADORNO, 1995, p. 29, grifo nosso).

Rememorando experimentos em grupo no Instituto de Pesquisa Social, Adorno (1995) aponta que, quase sempre, a lembrança sobre as deportações e o genocídio produzido pelos nazifascistas era descrita pelos alemães no pós-guerra com o uso de eufemismos, desvelando uma notória disposição em negar ou minimizar o ocorrido, uma espécie de subterfúgio para alegar “não-ter-sabido-de-nada”

(ADORNO, 1995, p. 30), como se existisse uma culpa coletiva que precisasse, desesperadamente, ser negada e esquecida pela alma:

Às vezes os vencedores são convertidos em responsáveis por aquilo que os vencidos praticaram [...]. A idiotice de tudo isto constitui efetivamente sinal de algo que não foi trabalhado psiquicamente, de uma ferida, embora a ideia de ferida coubesse muito mais em relação às vítimas (ADORNO, 1995, p. 31).

Para Adorno (1995), essa culpa – ou *complexo de culpa* – tem algo de irreal, como se a lembrança fosse apenas um sintoma da psiquê de quem não consegue se libertar do passado para cuidar do futuro, algo presente “na constituição anímica das pessoas: o terrível passado real é convertido em algo inocente que existe meramente na imaginação daqueles que se sentem afetados desta forma” (ADORNO, 1995, p. 32).

Em traços gerais, a recusa da sociedade alemã em produzir uma reflexão profunda sobre o Holocausto (e a culpa) no pós-guerra foi marcada por discursos que relativizaram ou buscaram justificar a barbárie. O perigo disso, conforme alerta Adorno (1995), é que o esquecimento produzido por essa conduta não apenas nega justiça e reconhecimento às vítimas, mas também cria um ambiente propício para o ressurgimento do próprio nazifascismo, uma vez que esquecer é, em última instância, negar a história, impossibilitando que as condições objetivas e subjetivas que produziram o horror sejam modificadas durante a construção do luto, da negação determinada do objeto.

Nesse sentido, cabe questionar: a quem interessa esquecer a história? E por que o Programa de Desnazificação da Alemanha (PDA) falhou, convertendo-se em esquecimento<sup>8</sup>? Adorno (1995) contribui

---

8 Sobre o fracasso do PDA, recomenda-se a leitura do artigo “Educar, elaborar o passado, desnazificar: memória histórica e neonazifascismo no início do século XXI” (LOUREIRO, 2019).

com a resposta ao lembrar que esse processo, no qual a elaboração do passado é pervertida em apagamento e perdão:

[...] coincide com a estranheza da consciência americana em relação à história, que se tornou conhecida desde o “*History is bunk*” (A história é uma charlatanice) de Henry Ford, a imagem terrível de uma humanidade sem memória. Não se trata meramente de um produto da decadência, da forma de reagir de uma humanidade sobrecarregada de estímulos e que não consegue mais dar conta dos mesmos, como se costuma dizer, mas refere-se a algo vinculado necessariamente à progressividade dos princípios burgueses (ADORNO, 1995, p. 32).

Em outras palavras, o apagamento da história – tal qual o nazifascismo – não ocorre em oposição aos valores que orientam a sociedade burguesa, mas sim como o seu próprio resultado. Logo, elaborar o passado nos termos propostos por Adorno (1995), com a negação determinada do objeto, construindo um processo crítico e reflexivo que permita compreender as causas dos horrores passados, com um exame profundo dos fatores sociais, psicológicos e ideológicos que permitiram a ascensão do nazismo, significa, em última instância, obrigar a sociedade capitalista a olhar para o espelho e enfrentar a mais nefasta das contradições: o nazismo e a negação da história são frutos do seu modo de produção. E é aí que reside a explicação para a comodidade do apagamento: o fracasso do PDA no pós-guerra significou o seu sucesso:

Nesse sentido, compreender o significado do fracasso do PDA na Alemanha, mediado pelo conceito de elaboração do passado (*Aufarbeitung der Vergangenheit*), talvez ajude a esclarecer a realidade de tantos outros contextos geopolíticos semelhantes. [...] para Adorno, elaborar difere de superar o passado (*Vergangenheitsbewältigung*). Esse termo relaciona-se mais com

a ideia de supressão ligada tanto à dimensão social quanto ao nível de consciência e inconsciência das pessoas e os respectivos processos de coerção, inibição e formatação daquilo que deve ser lembrado e o que supostamente precisa ser esquecido (LOUREIRO, 2019, p. 1570).

A constatação de Loureiro (2019) é importante porque nos alerta para a repetição, em outros contextos capitalistas, da mesma construção de um lapso coletivo que converte a elaboração/enfrentamento do passado em mera *superação*; a necessidade de luto coletivo em *perdão*; a história em esquecimento; e a negação determinada do objeto em *culto e alegoria*.

É o que ocorreu (e ocorre) no Brasil pós-ditadura militar. A relativização dos crimes cometidos pelos militares (com questionamento de números e imprecisões na contagem das vítimas, que desconsidera, por exemplo, o extermínio de aproximadamente 8 mil indígenas<sup>9</sup>) é apenas um dos vários subterfúgios que buscam oficializar a narrativa de que a ditadura militar brasileira foi um regime político ameno, uma “ditabranda”. Isso contribui para manter vivas as condições objetivas e subjetivas que, a depender do humor do capitalismo, podem produzir o retorno, ainda que momentâneo, da barbárie. Foi o que experienciamos, de forma lamentável, entre 2019 e 2022, com a necropolítica fascista de Jair Bolsonaro (admirador confesso de torturadores e da ditadura), cuja omissão e negacionismo sentenciou mais de 700 mil brasileiros à morte durante a pandemia

---

9 Em entrevista concedida à Agência Pública, a presidenta da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), procuradora Eugênia Augusta Gonzaga, defendeu que o Brasil deveria mudar a forma como conta os mortos e desaparecidos na ditadura militar, uma vez que os parâmetros de cálculo estabelecidos pela Lei de Mortos e Desaparecidos Políticos (1995) não permite contabilizar os oito mil indígenas que foram exterminados durante o regime. Disponível em <https://apublica.org/2024/10/passa-de-10-mil-procuradora-propoe-recontar-mortos-na-ditadura/>. Acesso em 31 de janeiro de 2025.

de Covid-19; e, também, em 8 de janeiro de 2023, com a tentativa de golpe (organizada com apoio de lideranças do exército<sup>10</sup>) que culminou com a invasão e destruição do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal (STF).

Conforme mencionado na Introdução deste trabalho, essa relativização do passado não é digna de nota ou espanto no Brasil, uma vez que o fim da ditadura militar ocorreu por meio de uma transição pactuada entre as elites políticas. E nada ilustra melhor isso do que a Lei de Anistia, aprovada em 1979 pelos próprios militares, que impôs o silêncio e o esquecimento sobre o horror promovido pela ditadura. Uma das falas que melhor representam essa ideia de “coniliação” está presente no discurso de Tancredo Neves que, ao ser eleito pelo Colegiado Eleitoral em 1985, defendeu:

Os fatos ocorridos no Brasil foram deveras lamentáveis. Mas alcançamos, por decisão praticamente unânime no Congresso Nacional, a anistia. Ela é abrangente e recíproca. Ela atinge todos os lados e todos os departamentos, todos os setores da vida social brasileira. Reabrir esse processo seria implantar no Brasil o revanchismo, e não cuidaríamos nem do presente, nem do futuro. Todo o nosso tempo seria pequeno para voltarmos a esse rebuscar, a essa revisão, a esse processo de inquirição sobre o passado. Não creio que a sociedade brasileira aspire por isso (NEVES, 1985 *apud* NAPOLITANO, 2015, p. 23).

Partindo do contexto supramencionado, marcado pela transição pactuada e por uma democracia que nasce com amnésia, Teófilo (2024) defende que a memória oficial sobre a ditadura militar comporta três momentos no Brasil: a *não memória*, até meados dos anos

---

10 Em novembro de 2024, a Polícia Federal indiciou 25 militares por envolvimento na tentativa de golpe de 2023, entre eles o ex-presidente Jair Bolsonaro e os generais da reserva Augusto Heleno e Walter Souza Braga Netto.

1990; a *memória conciliadora*, nos governos de Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff; e, por fim, a *memória revisada*, durante o governo de Jair Bolsonaro, que significou um ponto de inflexão e negacionismo (TEÓFILO, 2024). Embora essa divisão não represente uma unanimidade – discordamos, por exemplo, da categorização do governo Dilma dentro de um período meramente “conciliador” –, ela é importante pois mostra como o passado não elaborado é capaz de produzir visões antagônicas que se alternam ao longo da história, trazendo oportunidades para que tudo aconteça novamente.

Nesse contexto, faz-se importante perguntar: ainda é possível elaborar o passado da ditadura militar no Brasil? Para responder essa questão, é importante olhar para a própria diferença com a qual Adorno e Freud tratam a questão:

A noção de “elaboração” é comum a ambos os autores – Freud e Adorno –, porém, com algumas diferenças significativas. A começar pelas expressões utilizadas para designar o mesmo processo, porém, de alcance variado: em Freud, o termo empregado é *Durcharbeiten*, isto é, “abrir caminho trabalhosamente”; já Adorno utiliza *Aufarbeitung*, que pode significar “processar”, “lidar”, “chegar a um acordo com o passado” ou “retomar o passado”. Se no primeiro caso se trata de uma elaboração (ou perlaboração) psíquica no nível individual; no segundo, o termo refere-se à necessária elaboração histórica do passado reprimido no plano social. Contudo, cabe salientar que tanto em Freud quanto em Adorno a elaboração do passado é um processo penoso e árduo que implica trabalho (FERNANDES, 2023, p. 94).

Levando em consideração que a elaboração proposta, em termos adornianos, refere-se a uma memória coletiva, pode-se considerar que, quanto maior a distância para o fato, maior a dificuldade de produzir, no plano social, um enfrentamento coletivo que permite aos

indivíduos “lidarem” com o passado de barbárie. Ainda assim, apesar de penoso, trata-se de um processo que, mais do que possível, é necessário. É certo, também considerando a perspectiva de Adorno (1995) que a elaboração do passado não pode ser fruto de um esforço individual, tampouco de ações pontuais, mas deve ser antes resultado de um projeto amplo, que certamente perpassa a educação, os meios de comunicação, a arte e as próprias políticas de Estado.

Destarte, tem-se a consciência de que não seria prudente (ou coerente) apontar uma única ação isolada (como a produção cinematográfica, conforme discutido nos tópicos seguintes) como sendo eficaz para a recuperação de toda a memória perdida, de todo o passado apagado, como se fosse possível corrigir os rumos da noite para o dia. É exatamente por isso que o objetivo deste trabalho não é, em hipótese alguma, dar uma resposta definitiva para a questão, mas, sobremaneira, apontar elementos a partir da repercussão do longa-metragem *Ainda estou aqui* (2024), do cineasta brasileiro Walter Salles, que se mostraram efetivos em produzir uma negação determinada do objeto quando comparados com outras produções nacionais que abordaram a ditadura militar no cinema.

## **Ditadura nas telas: abordagens éticas e estéticas**

Ao mencionar os aspectos éticos e estéticos de outras produções do cinema nacional que abordaram a ditadura, referimo-nos, sobremaneira, às dimensões de conteúdo (roteiro) e montagem (edição, forma) que buscam dar vida nas telas ao enredo do passado sombrio: ao fim e ao cabo, um registro dos anos de barbárie militar. Nesse sentido, para realizar a análise hermenêutica crítico-dialética, toma-se, como “pontos” para comparação e discussão, outras três obras que, assim como o longa-metragem *Ainda estou aqui* (2024), buscaram “retomar o passado” (em termos adornianos). Tal qual o filme que é

objeto central da análise neste estudo, os três longas também tiveram seus roteiros adaptados de livros. São eles:

- *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, publicado em 1979.
- *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Ratton, baseado no livro homônimo de Frei Betto, publicado em 1982.
- *Marighella* (2019), de Wagner Moura, baseado no livro *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*, de Mário Magalhães, publicado em 2012.

Mais antigo dos três, *O que é isso, companheiro?* (1997) traz um enredo que gira em torno do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, realizado pela organização MR-8 e pela Ação Libertadora Nacional (ALN), em 1969. A narrativa acompanha um grupo de jovens militantes que luta contra o regime militar e mistura ficção e realidade para retratar os bastidores da ação, destacando dilemas políticos e morais.

O longa-metragem acompanha principalmente o personagem Paulo, inspirado em Fernando Gabeira, que se envolve no movimento revolucionário e no planejamento do sequestro. Com o sucesso da operação, os sequestradores exigem a libertação de presos políticos em troca da vida do embaixador. Contudo, durante o tempo em que mantêm Elbrick sob custódia, desenvolve-se uma relação inesperada entre o diplomata e os jovens, que passam a ter conflitos internos e questionamentos sobre os métodos da luta armada que tendem a seguir uma perspectiva que romantiza a ação revolucionária e de resistência.

Sucesso na crítica burguesa graças ao tom “conciliatório” – que, portanto, se afasta da elaboração do passado discutida neste texto –, o filme (assim como ocorreu com o livro de Gabeira, publicado originalmente em 1979) gerou diversas críticas entre teóricos e militantes da esquerda no Brasil:

O filme de Barreto gerou uma insatisfação ainda maior que o livro de Gabeira. Se por um lado serviu para reavivar um debate e uma

reflexão sobre a memória da luta armada, por outro lado, *O que é isso, companheiro?* foi apontado como um trabalho de desinformação, de banalização da memória de toda uma geração que teve na luta armada sua maior expressão. O filme foi criticado, sobretudo, por representar aqueles anos sob uma estética comercial e conciliada com a ditadura. Assim, diversas personalidades das esquerdas apontaram a produção de Barreto como um trabalho simplista e maniqueísta que transformava os militantes armados em estudantes festivos e abobalhados, ou em terroristas internacionais que fizeram cursos na China ou em Cuba (CUNHA, 2006, p. 77).

Cunha (2006) alerta que, na esteira do filme de Barreto, foram realizadas outras produções que conseguiram prestígio na opinião pública nacional por adotarem o mesmo tom conciliatório. As obras que seguiram um caminho diferente – de crítica e enfrentamento do horror – acabaram sem o mesmo prestígio junto às bilheterias. É o caso de *Batismo de sangue* (2007), dirigido por Helvécio Ratton.

Baseado no livro homônimo de Frei Betto, o filme acompanha a ditadura militar a partir do ponto de vista do grupo de frades dominicanos que apoia a luta armada contra o regime opressor. Entre eles estão Frei Tito, Frei Betto, Frei Oswaldo, Frei Fernando e Frei Ivo, que ajudam a Ação Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighella, fornecendo abrigo e apoio logístico. No entanto, essa rede os coloca na mira do DOI-CODI, fazendo com que sejam presos e torturados.

Frei Tito sofre torturas psicológicas e físicas severas, que deixam marcas irreversíveis. Mesmo após ser libertado e exilado na França, ele continua atormentado pelos traumas da prisão, tendo alucinações com seu torturador, o delegado Sérgio Fleury. O filme mostra essa realidade de forma dura e crua:

As cenas de torturas que mostram o “martírio” de Frei Ivo e Frei Fernando são próximas do realismo, alternando ângulos e planos

de grande impacto sonoro e visual. O cineasta deu destaque ao processo de interrogatório e todas as fases concernentes aos métodos de tortura usados pela equipe de Sérgio Fleury. Neste sentido, a câmera de Ratton representa esse “olho” em busca de um “cinema-verdade”. Perscrutar minuciosamente as fases da tortura agencia-se como um ritornelo doloroso. O grito constante dos torturadores e a câmera subjetiva em primeiro plano se engendram como acusação; congelam o tempo, como se os momentos de tortura se ampliassem para além dos cortes e planos em sequência (SILVA; SANTOS JÚNIOR, 2014, n.p.).

Conforme mencionado, apesar de recuperar o passado de forma importante, *Batismo de sangue* passou longe de conseguir o mesmo sucesso de bilheteria de *O que é isso, companheiro?*, conforme lembra Juchem (2019) em sua tese de doutorado:

Se fôssemos comparar o orçamento e os resultados obtidos durante a exibição nos cinemas, *Batismo de sangue* seria considerado um fracasso. [...] Do ponto de vista comercial, *Batismo de sangue* não possui características de um sucesso nacional. Trata-se de um drama histórico [...] do período ditatorial. Além disso, aborda um episódio pouco lembrado pelo público do século XXI (JUCHEM, 2019, p. 137).

Da mesma forma, *Marighella* (2018), filme de estreia de Wagner Moura como diretor, enfrentou dificuldades de exibição, porém por outros motivos. Depois de ter uma estreia celebrada no Festival de Berlim, a obra teve enorme dificuldade de exibição nas salas brasileiras devido à censura que foi imposta durante o governo Bolsonaro.

*Marighella* retrata os últimos anos de vida de Carlos Marighella. Interpretado por Seu Jorge, o líder guerrilheiro é apresentado como um homem determinado a lutar contra o regime, organizando as ações com outros militantes da ALN. O filme acompanha sua trajetória de

resistência, mostrando sua inteligência estratégica e sua relação com seus companheiros, além dos desafios enfrentados na clandestinidade.

A narrativa também foca na repressão, na tortura praticada pelo regime militar e traz reflexões sobre a violência praticada pelo Estado e os limites da resistência política:

Apesar das cenas de explosão, dos tiroteios, das perseguições, das prisões e da tortura que atravessam o filme, *Marighella*, entretanto, não é exatamente um filme de ação, mas um convite à reflexão sobre as opções da luta armada e as alternativas buscadas por inúmeros homens e mulheres que partiram para a clandestinidade para enfrentar a Ditadura Militar instaurada no Brasil pelo golpe de 1964 (SENA JÚNIOR, 2022, p. 762).

Quando colocadas em perspectiva, as três obras revelam dois caminhos: o da *conciliação*, que produz uma “boa crítica” e garante acesso de um grande público nas bilheterias sem tocar nos pontos mais sensíveis do horror produzido pela ditadura (caso de *O que é isso, companheiro?*); e o da *denúncia e recuperação do passado*, fruto da literatura e do cinema de testemunho, que abrem portas para os espectadores lidarem com a barbárie do passado, mas atinge uma quantidade limitada de pessoas (caso de *Batismo de sangue* e *Marighella*). Logo, a questão que se coloca é: como fazer para atingir um grande público sem aderir à corrente da superação e/ou revisionismo? *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Salles, é o primeiro filme nacional a cumprir essa dupla dimensão. A tentativa, no próximo tópico, é de elencar as escolhas éticas e estéticas que permitiram ao longa-metragem alcançar esse lugar outro em relação às demais produções nacionais.

## ***Ainda estou aqui*: apontamentos sobre a “presença presente” do horror.**

Dirigido por Walter Salles, *Ainda estou aqui* (2024) narra a história de Eunice Paiva, esposa do ex-deputado Rubens Paiva, desaparecido/assassinado durante a ditadura militar. Baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva (filho do casal), publicado em 2015, o longa-metragem destaca a luta e transformação de Eunice (interpretada por Fernanda Torres) que, enquanto cuida dos cinco filhos, busca respostas sobre o paradeiro do marido e se torna uma das principais lideranças nacionais na luta pela abertura dos arquivos da ditadura.

A trama explora a resiliência de Eunice diante da repressão política e das violências praticadas pelo regime, como a tortura, a presença de militares dentro e ao redor de sua casa e família, a vigilância constante e a relação com os veículos de comunicação.

Sucesso de crítica e com três indicações ao Oscar (de melhor filme, melhor filme internacional e melhor atriz), o longa-metragem levou 3,6 milhões de brasileiros aos cinemas em três meses de exibição. Isso sem trazer uma versão “conciliadora” do passado ditatorial, como fez *O que é isso, companheiro?* (que, em 1998, também foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro).

Conforme já mencionado, neste tópico final, busca-se esmiuçar os elementos éticos e estéticos que, em conjunto, permitem que o longa seja proclamado como um exemplo positivo das potencialidades que o cinema oferece para a elaboração do passado e a negação determinada do objeto. Da mesma forma, são analisados os limites que *Ainda estou aqui* superou em relação às obras previamente discutidas.

O primeiro ponto que salta aos olhos é um mérito que parte do livro de Marcelo Rubens Paiva e diz respeito à dimensão do conteúdo/ética: o enredo não gira em torno de um personagem guerrilheiro/revolucionário (como acontece em *Marighella* e *Batismo de sangue*), mas sim a partir de uma personagem que é, em primeira instância, mãe de família. Obviamente, isso não significa que Eunice não

tenha sido uma revolucionária, ao contrário, o filme mostra que ela foi, mas a sua revolução/transformação começa justamente a partir do cotidiano com os filhos, o que contribui para produzir uma identificação do público em geral com a história, afinal não existem tantos revolucionários espalhados por aí, mas mães preocupadas com o futuro dos filhos estão presentes em praticamente todos os lares.

O segundo ponto que merece destaque é a ambientação/estética. Para além de recuperar os porões da tortura, como fizeram os outros longas citados neste trabalho, o filme reproduz em sua montagem um modo de vida que gera identificação, sobremaneira, com a classe média, a partir de cenários e dilemas triviais que faziam/fazem parte do cotidiano de uma parcela considerável dos brasileiros. Essa estética cumpre a importante missão de lembrar ao público que as torturas e a violência não acontecem em um cenário de absoluto cinza, mas em meio à vida correndo. Isso porque, mesmo na exceção (como foi a ditadura), os afazeres cotidianos e a vida seguem, até serem interrompidos pela barbárie. A festa dos Paiva com corpos que dançam e trocam afetos, o debate despretensioso sobre a receita do suflê, o passeio na praia, o cachorro adotado, os discos... todos os cenários trazem elementos de rotinas compartilhadas com milhões de brasileiros que são interrompidas pela barbárie do estado militar. E esse elemento também é um ponto de engajamento fundamental na obra, afinal ninguém seria capaz de se reconhecer em um passado que não pode perder ou, trocando as palavras, não seria possível a negação determinada de um objeto que nos parece estranho:

É um filme para os brasileiros; para, ao vê-lo, nos vermos. Nenhum Bertolucci ou Godard poderia tê-lo feito. Foi preciso o agenciamento de certas características imprecisas, como a melancolia decadente de um humanismo europeu e a alienação de uma felicidade restrita a uma elite tipicamente carioca, para que essa obra existisse. E, por isso mesmo, estranhamente, *Ainda*

*estou aqui* não deixa uma só pessoa escapar de sua atração (NORBERTO, 2024, n.p.).

Isso não significa dizer que recuperar o sofrimento da clandestinidade e da luta dos revolucionários que se colocaram na linha de frente, como fizeram os longas *Marighella* e *Batismo de sangue*, não seja importante. Ao contrário, são filmes atemporais e indispensáveis para uma elaboração mais ampla da história. Porém, o objetivo deste trabalho não é apontar o filme com maior ou menor importância, mas, como já descrito, discutir os elementos que fizeram que *Ainda estou aqui* alcançasse uma repercussão ainda não experimentada por outras obras que tentaram levar a cabo a tarefa de “lidar” com o nosso passado ditatorial.

Nesse sentido, pensando na “presença presente” do horror da ditadura, isso é, na possibilidade de que, conforme escreveu Theodor W. Adorno (1995), tudo se repita a depender das condições objetivas e subjetivas (e do humor da sociedade capitalista), é muito mais fácil produzir identificação a partir da rotina de uma família de classe média no Rio de Janeiro e em São Paulo do que das trincheiras onde a luta mais dura acontece. Esse é o grande mérito, do ponto de vista ético e estético, do longa:

*Ainda estou aqui* é uma rara possibilidade de olharmos para nós mesmos com uma insólita sensação de familiaridade e de estranheza, como aquele que se sente, em sua própria história, como um íntimo de si e estrangeiro a tudo. É a força que só a margem de um rio pode produzir na navegação de um barco. Eunice é o epicentro deslocado que nos permite ter uma perspectiva ausente da realidade, um olhar tanto estarecido pelo ocorrido quanto íntegro pelo porvir (NORBERTO, 2024, n.p.).

Logo, pode-se dizer que, entre vários méritos, a principal potencialidade alcançada por *Ainda estou aqui* foi a de superar o limite do

reconhecimento da realidade, fundamental para a preservação da memória. Isso é, se os porões da tortura parecem deveras distantes e foram condenados ao esquecimento em nossa democracia burguesa, a ideia de que o “lar” e a “família” podem estar ameaçados evoca, em cada espectador, um medo de que tudo se repita. E, embora a ideia dessa “ameaça” sugira o mesmo discurso histórico sobre a “ameaça comunista” ao qual a extrema direita adere, a diferença fundamental está no fato de que o horror da ditadura brasileira, com as suas mortes e torturas, não foi ficção. E *Ainda estou aqui* nos ajuda na construção desse luto coletivo.

## Referências

- ADORNO, T. W. O que significa elaborar o passado. *In*: ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Tradução: W. L. Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 29-50.
- BETTO, F. **Batismo de sangue**: a luta clandestina contra a ditadura militar. Dossiês Carlos Marighella e Frei Tito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BONNEFOY, P. **Terrorismo de estádio**: prisioneiros de guerra em um campo de deportes. Santiago: Editorial Latinoamericana, 2016.
- CUNHA, R. de M. **Memória dos ressentimentos**: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.
- FERNANDES, R. A. Theodor W. Adorno e a elaboração do passado na sociedade administrada. **Rapsódia**, São Paulo, v. 17, p. 93-112, dez. 2023.
- GABEIRA, F. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- JUCHEM, V. V. **Literatura de testemunho e cinema**: uma análise de Batismo de Sangue. 2019. Tese (Doutorado em História) – UNISINOS, São Leopoldo, 2019.
- LOUREIRO, R. Educar, elaborar o passado, desnazificar: memória histórica e neonazifascismo no início do século. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 33, n. 69, p. 1541-1582, set./dez. 2019.
- MAGALHÃES, M. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NAPOLITANO, M. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15 esp., p. 9-44, nov. 2015.
- NORBERTO, M. S. Um apelo afetuoso por um despertar sobre o filme Ainda estou aqui. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, n. 1318, dez. 2024.
- PAIVA, M. R. **Ainda estou aqui**. São Paulo: Alfaguara, 2015.
- SENA JÚNIOR, C. Z. F. de. Marighella [Wagner Moura]. Resenha. *Marxismo e Educação em Debate*, Salvador, v. 14, n. 2, p. 761-768, ago. 2022.
- SILVA, J. C.; SANTOS JÚNIOR, L. G. Batismo de sangue: entre o arquivo e o testemunho. **Nonada**: letras em revista, Porto Alegre, v. 1, n. 22, maio/set. 2014.
- TEÓFILO, J. O passado reconciliado: a memória do Estado brasileiro sobre a ditadura militar. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 37, n. 3, p. 1-24, set./dez. 2024.

# Violência de gênero, ditadura militar brasileira e testemunho em *O corpo interminável*, de Claudia Lage

*Fabíola Padilha*

*Para os militares, a figura feminina estava frequentemente associada ao cuidado da casa e dos filhos, jamais à participação política e, menos ainda, no interior de grupos armados, considerados pelos militares como verdadeiras seitas religiosas que provocavam o caos e a desordem.*  
(Maria Cláudia Badan Ribeiro, *Mulheres na luta armada*)

*Em lugar de documentos / deixaram-me a marca / amarga no rosto.  
// Nela me reconheço / a cada dia. // única identidade / a que pertenço / inteira.*  
(Lara de Lemos, “Degredo”)

*As mulheres, militantes políticas à época, subverteram a ordem patriarcal tão solidamente acomodada na ideologia patriarcal. Eles [os militares] não aceitavam que as mulheres pudessem exercer livremente o seu*

*direito de escolha, inclusive de lutar contra a ditadura. Eles odiavam as militantes que fugiam do estereótipo da submissão, da dependência e da incapacidade de tomar decisão. [...] Não era raro ver que as militantes mulheres recebiam um tratamento bastante diferente dos militantes homens. [...] A repressão, ao combater as mulheres de esquerda, tratou-as com requintes de crueldade, e os torturadores faziam questão de afirmar que os interrogatórios eram feitos sob “rigorosa metodologia científica”.*

(Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*).

A falta de julgamento dos crimes cometidos pelos militares durante a ditadura militar brasileira favoreceu notavelmente a emergência e a manutenção de um negacionismo e de um revisionismo históricos que lograram inviabilizar a construção de uma memória social e política desse período coalhado de iniquidades praticadas pelo aparelho repressivo sob a forma de sequestros, torturas, assassinatos e desaparecimentos de corpos.

No campo político, alguns episódios vêm insistentemente robustecendo o processo de mistificação histórica. Cito, a título de exemplo, a atitude do Ministro Dias Toffoli, quando, em 2018, ocupando então o cargo de presidente do Supremo Tribunal Federal, durante o seminário sobre os 30 anos da Constituição de 1988, afirmou preferir chamar a ditadura de “movimento de 1964”. Em 17 de agosto de 2021, numa audiência na Câmara, o Ministro da Defesa, general Walter Souza Braga Netto, convocado para prestar esclarecimentos sobre as ameaças de golpe feitas pelo então presidente, Jair Bolsonaro, e pelas Forças Armadas, em decorrência do retrocesso envolvendo a discussão sobre o retorno do voto impresso, declarou não considerar que houve ditadura no Brasil, mas sim um “regime forte”. O mesmo ministro, convém lembrar, já havia defendido que a data de 31 de março deveria ser “uma data a ser celebrada”. A esses exemplos junte-se a manifestação de apreço e admiração expressa por

Bolsonaro, quando ainda era deputado, ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, um dos mais implacáveis torturadores da ditadura, durante a votação do “*impeachment*” da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, votação cujo resultado consolidou o golpe que a retirou do poder. Homenageado pelo citado deputado, que lhe dedicou seu voto com as palavras: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor da Dilma”, esse coronel foi responsável por ter comandado as sessões de tortura às quais foram submetidos Dilma Rousseff e outros militantes durante a ditadura. Ustra, temido por seus métodos sádicos de violência física e psicológica, estendia a aplicação desses métodos a crianças, filhos de pais militantes de esquerda. Maria Amélia de Almeida Teles, que atuou na militância contra o regime, foi presa e torturada, relata que seus filhos, Janaína de Almeida Teles e Edson Teles, na época com idades de 5 e 4 anos respectivamente, foram sequestrados e mantidos encarcerados numa edícula da casa de um delegado:

Ela [Janaína] era obrigada a levantar cedo e junto com a empregada fazer as coisas da casa e ela tinha cinco anos de idade. E eles falavam que eles podiam esquecer os pais deles porque eles eram terroristas e não gostavam dos próprios filhos. E minha filha ficava naquela dúvida. Ela foi forçada a amadurecer muito rapidamente; com sete anos ela menstruou e já tinha seios, teve de tomar hormônios para ajustar esse avanço precoce. E meu filho [Edson] ficou para trás, retrocedeu enquanto ela foi forçada a amadurecer mais rapidamente. O meu sobrinho [filho de Crimeia de Almeida] ficou com muitos problemas também (TELES, 2019, p. 10-11).

Teles conta ainda que seus filhos eram conduzidos por Ustra à sala onde se realizavam as sessões de tortura, obrigados a verem os pais em situação de degradação física e moral (2017, p. 257). Apesar de condenado pela Justiça Brasileira pela prática de tortura em

2015, ano em que morreu, Ustra foi postumamente promovido a marechal, em 2021.

Mais recentemente, uma horda de “patriotas”, devotos da extrema direita, manifestou seu apreço pela barbárie em bizarras manifestações, acampando diante de quartéis, prestando reverência a pneus, suplicando intervenção militar e outras sandices do gênero. O gesto mais enfático, no entanto, veio na forma de tentativa de golpe contra o Estado democrático de direito, no dia 8 de janeiro de 2023, por indivíduos inconformados com a derrota de seu candidato no último pleito presidencial, indivíduos devidamente patrocinados pela elite empresarial, grande parte dela ligada ao agronegócio.

Esses breves exemplos ilustram algumas das consequências do “mal de Alzheimer nacional” (expressão de Bernardo Kucinski) de que padece o país. Como também lembra Márcio Seligmann-Silva, do embate de memórias do período da ditadura brasileira, “venceram as forças do esquecimento”, sustentadas pela “versão dos que preferem ‘virar a página’” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64). Nessa mesma direção, Jaime Ginzburg salienta que “a dificuldade de abrir os arquivos da ditadura militar é um caso particularmente notável de política do esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 126).

Essas manifestações de denegação e desmemória pavimentam vias perigosas capazes de facultar a reedição dos horrores da ditadura, expondo a fragilidade das bases que (ainda) sustentam o Estado democrático de direito. Como lembra Eurídice Figueiredo, “nenhum país consolidou sua democracia sem acertar as contas com os crimes de seu passado” (FIGUEIREDO, 2024, p. 71). Buscar deter a marcha desse passado que não passa, a fim de estancar o ritmo funesto de seus passos renitentes, requer uma dupla disposição: de um lado, uma ação revolucionária que faça “explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 230), reinscrevendo no acervo memorialístico coletivo a trajetória dos vencidos, retificando as distorções e as mistificações históricas que possibilitariam a irrupção de uma nova barbárie, e, de outro lado, um empenho jurídico no sentido de

conduzir os criminosos aos tribunais, para que sejam julgados pelos crimes que cometeram. A necessidade de julgamento constitui uma forma de impedir que o Estado cometa um duplo assassinato, sobrepondo à eliminação dos corpos o apagamento da memória das vítimas “no rol dos vivos”.

Como sabemos, diferentemente de outros países do Cone Sul onde também houve ditadura, como, por exemplo, Argentina e Chile, que movem processos contra os algozes, o Brasil mantém a lógica da impunidade favorecida pela Lei de Anistia de 1979, cuja abrangência recobre os militares, isentando-os de responsabilidade legal pela ignomínia praticada em seus sórdidos porões. Apesar disso, esforços de contestação dessa lei que protege os militares vêm sendo feitos, sob a alegação de que crimes de tortura se enquadram na categoria de crimes de lesa-humanidade, previstos no Estatuto de Roma, de 1998, ratificado pelo Brasil, e que determina a imprescritibilidade e a negação de anistia para esses crimes. Embora em 2010 o STF tenha validado a Lei de Anistia, existe uma pressão muito grande da Corte Interamericana de Direitos Humanos para que os crimes cometidos pelos militares sejam julgados como crimes contra a humanidade, sob o entendimento de que esses crimes constituem violações do Brasil diante do direito internacional. Em dezembro de 2024, Flávio Dino, Ministro do Supremo Tribunal Federal, propôs um entendimento jurídico da Lei de Anistia segundo o qual o crime de ocultação de cadáver, pela sua perpetuação indefinida, uma vez que não há elucidação sobre os desaparecimentos forçados, se caracterizaria como crime permanente, passível, portanto, de ser julgado e punido. Resaltem-se, por fim, os trabalhos investigativos da Comissão Nacional da Verdade, instituída em novembro de 2012 e encerrada em dezembro de 2014, sob o governo de Dilma Rousseff, cujos efeitos ainda não redundaram em ações efetivas de penalização para os militares, bem como a iniciativa de alguns procuradores federais que têm ingressado com processos contra militares que estiveram a serviço do aparelho repressor do Estado durante o regime de exceção.

A reivindicação de justiça conta fundamentalmente com o testemunho das vítimas ou, no caso de vítimas que foram desaparecidas, com o testemunho de seus familiares. Os relatos expõem as marcas indeléveis de dor e sofrimento atroz gravadas nas vidas devastadas de inúmeros militantes (a maioria jovens) e de suas famílias, muitos desses militantes assassinados com extrema brutalidade e sadismo. Nessa rede de testemunhos, a particularidade de cada relato integra a dimensão coletiva de uma história macabra que urge ser integrada à memória nacional.

O testemunho não se restringe ao domínio jurídico, nem se limita ao território da chamada literatura de testemunho. Ele insere-se também no circuito das narrativas ficcionais. O gesto interventivo da literatura de ficção, ao acolher o testemunho, manifesta solidariedade à reivindicação de justiça, sobretudo quando a justiça fracassa ou inexistente. Em seu livro *O inconsciente jurídico*, Shoshana Felman defende o caráter testemunhal da literatura, argumentando que:

[...] a literatura pode ser definida (explicada e compreendida) como um modo específico de testemunho, e que escritores com frequência sentem-se compelidos a testemunhar por meio de canais literários ou artísticos precisamente quando sabem, ou sentem intuitivamente, que no tribunal da história (e [...] num tribunal de justiça) a *evidência falhará* ou *deixará a desejar*; quando sabem que outros tipos de testemunhos, por diferentes razões, não obterão êxito ou que existam acontecimentos que, por diferentes razões, não serão evidenciados. Escritores testemunham não simplesmente quando sabem que o conhecimento não pode ser obtido por meio de outros canais, porém, mais profundamente, quando sabem ou sentem que o conhecimento, embora disponível, não é capaz de tornar-se eloquente, que *a informação não pode tornar-se importante* (FELMAN, 2014, p. 129, grifos da autora).

O caráter testemunhal da literatura está fortemente presente em numerosas narrativas ficcionais brasileiras contemporâneas que recuperam o período da ditadura militar. Dentre as várias publicações dos últimos anos, por exemplo, destacam-se *K. relato de uma busca* (2011), *Você vai voltar pra mim* (2014), *A nova ordem* (2019), *Júlia, nos campos conflagrados do senhor* (2020), *O colapso da nova ordem* (2022) e *O congresso dos desaparecidos* (2023), de Bernardo Kucinski, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), de Milton Hatoum, *Não falei* (2017), de Beatriz Bracher, *O indizível sentido do amor* (2017), de Rosângela Vieira Rocha, *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, *Felizes poucos, onze contos e um curinga* (2016), de Maria José Silveira, *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota, *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), volumes da *Trilogia infernal*, de Micheline Verunschik, e *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021), de Elizabeth Cardoso. Muitas dessas narrativas, como se pode perceber pela breve amostragem acima, são de autoria de mulheres, cujas publicações se tornaram mais numerosas a partir da conclusão dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade:

O fato de haver, sobretudo desde 2014, um aumento na produção de escritoras que tematizam a ditadura por considerarem que esse trauma coletivo afeta a todos nós aponta para uma tomada de consciência e de posição política dessa geração. O movimento assinala que a questão da ditadura extrapola o âmbito do privado e do familiar, colocando-a no nível coletivo e social (FIGUEIREDO, 2024, p. 77).

Proponho aqui uma breve análise do romance *O corpo interminável*, de Claudia Lage. O objetivo é discutir a violência de gênero

praticada pela ditadura militar brasileira – eixo temático que estrutura a obra –, considerando a modalidade de testemunho aí observada. Ao ficcionalizar o impacto e as consequências dos acontecimentos nefastos na vida das personagens militantes, o romance cumpriria aí o papel de “testemunha solidária”, conforme a categoria proposta por Jeanne Marie Gagnebin<sup>11</sup>, na contrariedade das políticas de esquecimento que estorvam a tentativa de manutenção da memória do horror. Buscarei evidenciar a maneira como o romance de Lage incorpora, na sua construção, a experiência de mulheres que atuaram contra a repressão e sofreram, em decorrência disso, graus inimagináveis e intoleráveis de violência de gênero.

A violência dos militares atingiu tanto homens quanto mulheres que participaram da militância. Maria Amélia de Almeida Teles pergunta então: “*Por que dar destaque às mulheres?*” (2017, p. 243, grifos da autora). E é ela mesma quem fornece a resposta: “[...] a tortura é imensurável tanto para homens como para mulheres. A tortura dilacera a dignidade humana de ambos os sexos. Mas as mulheres, por serem historicamente discriminadas, sofrem efeitos específicos” (TELES, 2017, p. 243). São esses “efeitos específicos” que encontramos retratados no romance de Lage.

Lançado em 2019, *O corpo interminável* é o segundo romance de Claudia Lage. Antes, a autora já havia publicado *Mundos de Eufrásia* (2009), além do livro de contos *A pequena morte e outras naturezas* e da coletânea de ensaios-crônicas *Labirinto da palavra* (2013).

---

11 “[...] testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

A história gira em torno de Daniel, filho de uma militante de esquerda desaparecida durante a ditadura, que busca reconstituir a história de sua mãe, de quem foi separado após o nascimento. Criado pelo avô, cujo silêncio absoluto sobre a filha privou o neto de acesso a qualquer informação sobre seu passado, Daniel, já adulto, decide escrever sobre esse período prenhe de opacidades, indagações e interditos. Em suas pesquisas sobre o contexto aziago da ditadura, Daniel conhece Melina, numa biblioteca, quando ambos pesquisavam o mesmo livro. Apesar do interesse mútuo pelo assunto, Melina, com quem Daniel passa a se relacionar, não é movida pelo mesmo objetivo de seu companheiro. Seus pais, por exemplo, nunca se envolveram na militância. Pelo contrário, no desenvolvimento da narrativa, ficamos sabendo que o pai de Melina na verdade atuou como fotógrafo a serviço dos militares, se encarregando de registrar os corpos das vítimas da repressão, após a adulteração da cena do crime, com vistas a ocultar os homicídios, com a simulação, por exemplo, de suicídios, uma espécie de artimanha frequentemente usada pelo Estado para encobrir as torpezas que culminaram em incontáveis assassinatos de militantes.

A narrativa é segmentada em partes que recebem o nome de “distâncias”, “presenças” e “corpos”, substantivos enfeixados sempre por colchetes. A enunciação de Daniel contém, por vezes, passagens metalinguísticas atinentes, por exemplo, a dilemas que reiteram a ausência de respostas às suas próprias indagações: “Escrevo essas palavras e me pergunto por que as escrevi, por que essas e não outras, por que esses acontecimentos e não outros, escrevo sem saber onde tudo começa e termina” [...] (LAGE, 2019, p. 194).

À voz narrativa prevalente de Daniel, somam-se outras vozes narrativas, como a de Melina e as de mulheres militantes, que comparam sem identificação, e que compõem uma imbricada rede de testemunhos das mais diversas situações em que imperam o terror, o medo, a angústia, a dor e o assombro, mas nas quais há ainda espaço para o amor, a solidariedade, a compaixão e a coragem. A alternância

das vozes narrativas costura histórias inacabadas, que se entrelaçam interminavelmente, como interminável também é a tentativa de Daniel de recompor a história de sua mãe e, por conseguinte, a sua própria história. A ideia de inacabamento, especialmente nos capítulos dedicados à enunciação das militantes, resvala no uso de letras minúsculas em palavras em posição inicial de parágrafos e frases, e na supressão de vírgulas, em locais onde elas deveriam constar, evocando, com esses recursos, uma certa atmosfera de opressão, que incide na fluência do discurso: “Às vezes, falo falo falo só pela ânsia de dizer” (LAGE, 2019, p. 97); “[...] não não digo logo, você que trouxe, não tenho nada a ver com isso [...]” (LAGE, 2019, p. 125).

A sensação de sufoco que dominava os tempos sombrios impregna a escrita gerando um efeito paradoxal, em que as escolhas formais da autora materializam, presentificando-a, a ausência dos corpos, dos que foram desaparecidos, representados metonimicamente pelo desaparecimento da mãe de Daniel. As “escritas do corpo ausente” (CURY, 2020), para citar o título da excelente análise que Maria Zilda Ferreira Cury faz do romance de Lage, in-corporam o corpo ausente da escrita, fornecendo-lhe o túmulo que lhe fora negado, em decorrência da ocultação e, em muitos casos, da extinção dos cadáveres dos militantes assassinados. Em grego, a palavra *sèma*, “traduzida geralmente como signo ou vestígio ou rastro, significa originalmente ‘túmulo’” (GAGNEBIN, 2012, p. 30).

A narrativa, composta de feixes residuais de vidas entrelaçadas, assoma como inscrição *in memoriam* dos mortos, ao mesmo tempo que emerge como signo do que resiste à simbolização, vestígios do trauma em decorrência de uma irreparável perda. Como afirma Cury, tendo em vista obras literárias que tematizam a ditadura, “a condição estranha do desaparecido político insiste em corporificar-se no texto, como uma forma de resistência ao esquecimento, como forma de ‘expressão do inexprimível’ da situação traumática” (2020, p. 174).

A palavra corpo, presente desde o título, adquire distintos matices semânticos. Suas modulações alcançam o perímetro que vai da

vida à morte, incluindo o limiar entre uma instância e outra, o átimo que converte cada célula operária da vida em matéria inerte, exigindo uma imediata adequação vocabular, compatível com a mudança de estatuto. Como escreve Adriana Lunardi, no prólogo de seu romance *Corpo estranho* (2006): “Tudo sofre uma reforma lexical abrupta; novos vocábulos reverberam uma frieza técnica inesperada em nossa língua, e de repente até a mais querida das pessoas passa a ser chamada de o corpo” (2006, p. 7).

Em *O corpo interminável*, a escrita que dá corpo à ausência busca elaborar o trauma. Ao fazê-lo, aprofunda a falta, o imenso sorvedouro de concretudes, por isso Daniel reconhece, a certa altura: “[...] como é difícil escrever sobre o corpo” (LAGE, 2019, p. 122). A dimensão inexprimível de sua experiência traumática repercute na ratificação da inacessibilidade do corpo materno, expressa, por exemplo, na passagem em que Melina confronta Daniel, inquirindo-o acerca dos motivos pelos quais, tendo se deparado com caixas lacradas pelo avô, contendo possivelmente recordações e documentos relativos à sua mãe, Daniel se recusa a abri-las, preferindo recorrer à biblioteca em busca de informações sobre a ditadura.

“Só escrevemos quando nada mais pode ser feito, só tomamos consciência tarde demais. Estamos sempre atrasados. Escrevo e apago de novo, mas a página não fica em branco, nunca” (Lage, 2019, p. 74). Os rastros que conspurcam a página se assemelham às anotações deixadas pela mãe às margens do livro *Alice no país das maravilhas*, único espólio, encontrado casualmente por Daniel num armário. A recolha desses rastros não converge para a restituição do corpo materno, pois “não há nada para captar nos espaços vazios a não ser o vazio”, assim como não há nenhum mistério a ser decifrado nas anotações encontradas nas páginas do livro *Alice*, porquanto “não há nada para traduzir as palavras nas margens a não ser as palavras nas margens” (LAGE, 2019, p. 74). A experiência de dormir na cama que fora da mãe tampouco lhe concede algum ilusório acalento. Impossível locupletar a falta que sente daquela que jamais conheceu:

Não lembro de nenhuma sensação de conforto ao dormir na cama de minha mãe, não era nela nem em seu sorriso que pensava, mas na sua ausência e na sua morte nunca confirmada, no seu corpo que não estava, que não se podia ver nem tocar, isso me assombrava como um monstro no armário, mas muito pior do que um monstro no armário, porque eu sentia em minha pele, era um horror real (LAGE, 2019, p. 42-43).

Para Daniel, o corpo da mãe permanece, assim, inabordável. Por isso, o registro do nome dela, Julia, numa carta de Olívia – uma irmã que descobre tardiamente ter e que mora em Portugal –, “era como marcar de tinta azul sua existência” (LAGE, 2019, p. 178). Com seu poder de evocação, a escrita solidifica, *in effigie*, o corpo desaparecido.

As anônimas militantes que surgem ao longo do romance podem ser vistas como uma espécie de desdobramento tentacular da mãe de Daniel e de tudo o que ela representa: o impedimento da maternidade, a violação do corpo feminino, a degradação e o aviltamento da mulher por ser mulher, as torpezas deflagradas pela repulsa aos aspectos fisiológicos exclusivamente femininos, enfim, todo tipo de violência de gênero cometido por forças armadas misóginas e covardes, que seviciaram, mutilaram e silenciaram mulheres que atuaram na militância.

Essas terríveis violências físicas e psicológicas estão historicamente relacionadas ao império do patriarcalismo, preponderante na sociedade brasileira desde o período colonial. O sistema patriarcal propiciou condições para a consolidação e perpetuação de uma estrutura social machista, discriminatória e misógina, que estatui, em sua hierarquia, uma condição de subalternidade para a mulher. A instauração dessa ordem dominada pelo falo pressupõe, ainda hoje, a demarcação de papéis rígidos a serem ocupados por homens e mulheres. A transgressão dessas divisas implica, muitas vezes, um confronto entre forças desiguais que culmina não raro no silenciamento e na morte de mulheres como punição pela afronta e insubordinação ao estamento

dos machos. Apesar dos avanços impulsionados pelas ondas feministas, pela luta incessante das mulheres por igualdade de direitos, ainda hoje essa é uma batalha cujo desenlace está longe de ser alcançado. Basta lembrarmos que o Brasil ocupa, atualmente, o quinto lugar no ranking mundial de feminicídios, conforme informações do Alto Comissariado das Nações Unidas pelos Direitos Humanos. Ficamos atrás apenas de El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia. Esse quadro se agravou no contexto da pandemia. Como sabemos, no confinamento houve um aumento expressivo do número de casos de violência contra a mulher, sobretudo contra mulheres negras de baixa renda, aliás, sempre as mais atingidas por todos os tipos de opressão, reunidos na sobreposição de gênero, raça e condição econômica.

No período da ditadura, a misoginia grassou *incontinenti* nos quartéis. Como ressalta Maria Amélia de Almeida Teles: “A tortura foi amplamente usada contra homens e mulheres. No entanto, as mulheres foram submetidas de forma mais intensa à tortura sexual, como os estupros, as mutilações, inclusive, com uso de animais vivos” (2017, p. 224). A sanha violenta dos militares contra as militantes derivava do fato de que essas mulheres ousaram romper com estereótipos ligados à imagem de submissão e passividade: “A ditadura aliou o ódio aos oposicionistas ao ódio às mulheres” (TELES, 2017, p. 244).

No romance de Lage, as histórias entrecortadas das militantes circunscrevem momentos em que elas submergem na ferocidade dos torturadores, que dilaceram seus corpos e ultrajam sua dignidade. É o caso, por exemplo, da história de uma presa grávida, que, durante as sessões de tortura, recebia ameaças e insultos misóginos, com vistas a rebaixá-la moralmente e extrair dela informações requeridas: “O seu filho vai nascer doente, vai nascer morto, não vai nascer. Se você estiver mentindo, sua puta. [...] você não vai ver seu filho, vagabunda, quando ele nascer, ordinária, ou nasce morto ou nasce órfão [...] Vai morrer, vagabunda” (LAGE, 2019, p. 92-93). Torturada diversas vezes durante a gravidez, a certa altura a militante é submetida a uma cesariana sem direito à anestesia, o que causa sua morte:

Quando o médico veio, não o deixaram dar a anestesia. Ela sentiu o corte a sangue frio, a sangue quente. E, de repente, o vazio. Ouviu o choro cortando a cela, entre as paredes imundas, o choro do seu bebê. Antes de desmaiar, estendeu os braços, mas eles despencaram. Ouviu o próprio grito. Fechavam a sua barriga, a sangue frio, a sangue quente. Os braços inertes, a agulha entrando e saindo da pele [...]. Ainda vislumbrou o pequeno corpo avermelhado, antes da dor invadir os seus nervos. Ainda ouviu o choro se afastando, ecoando entre corredores e alas, antes de desmaiar. Antes dos olhos fecharem, ainda tentou, mais uma vez, estender os braços (LAGE, 2019, p. 93).

Esse episódio reverbera os atos bárbaros cometidos contra Conceição Imaculada de Oliveira, que foi líder da greve dos metalúrgicos de Contagem (BH) ocorrida em 1968. Conforme Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca, em matéria para o jornal *Tribuna de Imprensa*, publicada em 6 de dezembro de 1969, Conceição:

[...] presa grávida, foi submetida a um aborto criminoso em uma sala comum do DOPS de Belo Horizonte (MG), na presença dos demais presos políticos e dos policiais. [...] para assistir à cirurgia, praticada sem anestesia, sem nenhum cuidado higiênico e inclusive sem os instrumentos cirúrgicos necessários para uma operação. Quando, impotente, a vítima gritava, os torturadores faziam um alarido histérico e sádico, gritavam de alegria, diziam palavrões aos indignados espectadores mantidos sob ameaças de fuzis (KUCINSKI; TRONCA *apud* TELES, 2017, p. 221).

A misoginia dos militares comparece também no capítulo dedicado a uma militante que se recusa a cortar os cabelos (“os fios caídos em seus ombros eram uma carícia que tinha”, Lage, 2019, p. 164) e que, durante a tortura, sofre atos violentos impulsionados pela repulsa à sua condição de mulher: “Nos interrogatórios, puxavam o

emaranhado com força e a chamavam de porca, depois que a deixavam nua, porca vadia, quando a menstruação escorria pelas pernas, porca vadia nojenta. Quando não aguentava mais e apagava, desgraçada” (LAGE, 2019, p. 165)<sup>12</sup>.

Se, por um lado, a narrativa recorta histórias de muita dor e sofrimento vividos pelas personagens militantes, por um outro lado, o romance também sublinha o modo como, em meio à violência avassaladora, há espaço para o acolhimento solidário e empático, para as trocas afetivas que fortalecem a luta pela sobrevivência e dão algum sentido à vida, num momento em que a vida parece esvaziar-se de qualquer significado. É o caso de uma militante sobrevivente, recebida por uma mulher no aeroporto, que, vendo-a devastada e em lágrimas, a abraça e lhe diz: “Vai passar, vai passar” (LAGE, 2019, p. 163). Ao observar as mãos machucadas, quase todas as unhas arrancadas, a mulher convoca uma manicure, que, “de cabeça baixa”, após olhar “longamente os dedos [da militante] [...], como se fosse possível enxergar algo mais do que via”, também chora. Com grande sensibilidade, Lage constrói essa passagem em que a solidariedade entre as mulheres conflui para restaurar a dignidade aviltada da sobrevivente:

As unhas, a parte mais difícil, dolorosa, foi pintar as unhas. O esmalte, ela escolheu a cor, não queria vermelho, a voz saiu arranhada num fio quando disse, vermelho não. [...] A manicure pegou um esmalte bege, cor da sua carne, examinou as

---

12 Teles conta que, para os militares, a menstruação era algo repulsivo, capaz até mesmo de inibir práticas de estupro. Ao tomarem conhecimento disso, as presas fizeram da repugnância uma estratégia para escapar dos crimes sexuais: “No DOI-CODI/SP, em janeiro de 1973, havia uma conversa entre as mulheres ali encarceradas de que os torturadores não gostavam de estuprar mulheres menstruadas. Então, guardávamos um absorvente usado e que estava sujo de sangue e o colocávamos rapidamente dentro da calcinha quando éramos levadas aos interrogatórios, que na realidade eram sessões de tortura”, método adotado até mesmo pelas presas políticas chilenas (TELES, 2017, p. 223).

unhas, ainda azuis em alguns pontos, roxas em outros, irregulares, umas no sabugo, outras, arrancadas, ainda não haviam crescido – mas vão crescer, a mulher que a recebeu no aeroporto disse. [...] Seriam necessárias mais de duas camadas para cobrir as manchas. Ainda assim apareceria o roxo (LAGE, 2019, p. 163).

Essa passagem, lida sob a perspectiva do trauma como “escrita duradoura do corpo”, nas palavras de Aleida Assmann (2011), simboliza a persistência da ferida na memória, equivalente a uma cicatriz inamovível. A despeito das tentativas de encobrimento, os sulcos perduram sob a forma de rastros perseverantes, pois “só o que não termina, *o que dói*, fica na memória” (ASSMANN, 2011, p. 263).

Em outro capítulo do romance, essa memória corporal é o que possibilita a uma militante amamentar uma criança. Escondidas num aparelho, impedidas de sair, sob pena de serem presas, duas mulheres e uma bebê se encontram sem alimentos. As mulheres ali confinadas desconhecem as histórias de vida uma da outra, são mutuamente estranhas. Uma delas, a narradora, já se encontrava no aparelho quando a outra chega com a bebê no colo e conta que ela “ficou na prisão com a mãe até os oito meses” (LAGE, 2019, 160). Esquecidas pelos companheiros naquele refúgio, com o passar dos dias e o fim dos mantimentos, a criança passa a chorar de fome. A mulher encarregada da bebê decide então amamentá-la. É no instante em que se dá a tentativa de aleitamento que se deflagra um embate entre as duas, provocando o descortino da história de violência que cada uma carrega:

[...] a mulher começou a apertar e a puxar o mamilo, a apertar e a puxar, você não tem leite, quase gritei, tive vontade de rir, você não é uma fábrica de laticínio, não sei o motivo do meu quase grito [...] a mulher se virou para mim, achei que ia me expulsar do quarto, mas disse, meu filho é um pouco mais novo do que ela, não tem muito tempo que parei de amamentar [...] era o seu corpo dizendo, eu pari, esta barriga este peito sabem,

lembram, eu pari, gestei e pari, este corpo, esta evidência [...] (LAGE, 2019, p. 160-161).

A confissão da mulher aciona, por sua vez, a memória do corpo da outra, que igualmente havia passado por uma experiência de gestação, experiência da qual, porém, não se recordava:

[...] a cicatriz em meu ventre ardeu, me feriu como se abrisse novamente, revelasse o que eu não lembrava, o que eu não conseguia lembrar [...] o meu corpo doía, os meus seios, a barriga, a cicatriz, cheguei na sala, me deitei na minha ponta do mundo, a outra ponta, a outra, eu não sabia como habitar (LAGE, 2019, p. 161).

A dificuldade de acessar as lembranças de experiências dilacerantes, potencialmente traumáticas, repercute também na passagem em que Daniel, sabendo que foi entregue pelo amigo de seus pais aos cuidados do avô, procura em vão reconstituir imaginariamente o momento de sua separação definitiva da mãe:

A cena em que Julia pega o filho e o entrega ao amigo, com quais sentimentos ela se despede do filho, se chega a se despedir, se não foi o contrário, o filho já nos braços do amigo que se despede da mãe, porque a mãe já é um corpo, a mãe não está mais lá, penso em outras formas e não consigo ir adiante, essa cena é impossível recompor (LAGE, 2019, p. 181).

O corpo da mãe prolonga-se no corpo de Daniel, repercutindo o inacabamento da condição que enreda – e também aparta – mãe e filho: “o corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade” (LAGE, 2019, p. 153).

As histórias descontínuas de Julia e de tantas outras militantes que comparecem no romance de Lage expõem as feridas que ainda latejam sob nosso enfermo e amnésico tecido social. São histórias que interpelam ouvidos atentos e interessados, capazes de acolher o testemunho nelas inscrito, num esforço a contrapelo das políticas do esquecimento: “[...] trabalhar a memória é transformar seus resíduos, de modo que eles se incorporem aos termos da vida presente sem que precisem ser recalçados” (KEHL, 2020, p. 178).

A participação das mulheres nas operações revolucionárias contra a ditadura foi “intensa e generalizada em todas as organizações políticas que se encontravam na mais ferrenha clandestinidade” (TELES, 2017, p. 236-237). A coragem com que as militantes desempenharam ações de combate ao Estado repressor representou um enorme desafio à ordem falocêntrica determinada a silenciá-las. Passadas algumas décadas, os torturadores ainda não prestaram contas dos crimes sexuais que cometeram. O reconhecimento desses crimes como crimes de gênero é crucial nos rumos da justiça requerida para as combatentes. Enquanto eles permanecerem impunes estaremos sujeitos à repetição da barbárie. Por isso, como alerta Teles:

Torna-se urgente reconhecer que os danos e violações dos direitos humanos cometidos contra as mulheres pela ditadura militar devem ser dimensionados sob a ótica de gênero, para que se alcance com profundidade a verdade dos fatos, registrando-se que as militantes políticas, ou mesmo as que não eram, se recusaram a reproduzir o papel social de submissão e de dependência dos homens, contribuindo de maneira fundamental para a construção de uma democracia de fato, e isso num período histórico em que tudo o que faltava era a democracia. A democracia atual, para ser consolidada, precisa fazer justiça às mulheres de ontem e de hoje (Teles, 2017, p. 237-238).

A busca por verdade e justiça implica “um *devoir*, a construção de uma nova história” (Teles, 2012, p. 118) capaz de inscrever definitivamente os nomes das mulheres militantes no rol dos que lutaram contra a ditadura e foram vítimas do arbítrio. A literatura brasileira contemporânea vem intensificando notavelmente sua participação no curso dessa tarefa, de resto, urgente e necessária, de que é exemplo *O corpo interminável*, de Claudia Lage. Para que o inimigo cesse de triunfar, é preciso, porém, um esforço coletivo, em larga escala, que envolva a sociedade brasileira como um todo. Que as gerações de hoje e de amanhã não ignorem esse apelo.

## Referências

- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: P. Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: S. P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: S. P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- CURY, M. Z. Escritas do corpo ausente. In: WALTY, L. C.; MOREIRA, T. T. (orgs.). **Violência e escrita literária**. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2020. p. 170-188.
- DERRIDA, J. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução: F. Trocoli; C. Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- FELMAN, S. **O inconsciente jurídico**: julgamentos e traumas no século XX. Tradução: A. B. Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

- GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GINZBURG, J. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.
- KEHL, M. R. **Ressentimento**. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- LAGE, C. **O corpo interminável**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LUNARDI, A. **Corpo estranho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SAFATLE, V. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. *In*: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (orgs.). **Escritas da violência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. 2, p. 64-85.
- TELES, J. de A. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. *In*: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (orgs.). **Escritas da violência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. 2, p. 109-118.
- TELES, M. A. de A. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Alameda, 2017.
- TELES, M. A. de A. Entrevista com Maria Amélia de Almeida Teles. **Revista Estudos Políticos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 5-47, dez. 2019.
- TORRE das donzelas. Direção: S. Lira. São Paulo: Modo Operante Produções, 2018. 1 vídeo (97 min).

# Testemunho e esquecimento em *La Jetée* e *On vous parle du Brésil*, de Chris Marker, e na poesia de presos políticos no Brasil<sup>13</sup>

*Nelson Martinelli Filho*

No quadro da *virada memorialista* das últimas décadas, o esquecimento se apresenta frequentemente como um termo interditado, em especial se falamos sobre o passado sob o viés das marcas de violência e exclusão. Trata-se de um relevante campo de debate, uma vez que se tenciona a rememoração do que historicamente foi omitido e silenciado pelos registros oficiais dos regimes autoritários. Aqui, o esquecimento é tomado como sinônimo de *apagamento*. Não está em questão apenas o apagamento em si – inexorável na maquinaria da memória –, mas o seu uso autoritário para a eliminação dos rastros nos conflitos

---

13 Uma primeira versão deste texto foi publicada no v. 57 da revista *Letras de Hoje* (2022).

de poder. Todorov (2000, p. 16), em sua conferência sobre os abusos da memória, argumenta que, em estados autoritários, a obstrução não incide apenas sobre a propriedade de seleção do que se conserva como memória, mas sim sobre o direito de controlá-la.

Não é de se esperar que a memória, coletiva ou individual, deixe de realizar seus mecanismos estatutários de seleção, conservação e acessibilidade, nem mesmo na prodigiosa tradição das *ars memoriae*, cujos esforços em torno da memória artificial por meio de mnemotécnicas se propunham a uma recusa radical ao esquecimento. Na esfera da Antiguidade, quando a memorização ocupava um espaço singular nas relações sociais, um curioso episódio é narrado por Cícero, no *De oratore*, sobre a vida de Temístocles, reconhecido por sua grandeza de discernimento e inteligência: um sábio lhe oferecera a arte da memória, levando-o a se lembrar de todas as coisas. Rejeitando a proposta, Temístocles afirmou que preferiria ser ensinado a esquecer (Cic. De or. 2. 299). Desde a Antiguidade, portanto, o esquecimento, passando pela noção de *Alethéia*, como oposição a *Léthe* (*a-léthe*), e pelos mitos de *Mnemosýne*, é parte constitutiva da memória. O esquecimento comum não se reduz dogmaticamente ao ato de apagamento, mas se realiza no mesmo destino da memória comum, isto é, no estado de latência de um passado fixado e apaziguado que se reencontra em forma de *reconhecimento*<sup>14</sup>. Nesse sentido, o esquecimento é desejado, solicitado ou esperado como possibilidade de dar

---

14 “Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão, que é possível possuir, mas não agarrar. Cabe assim à experiência do reconhecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária. De fato, um corolário importante da tese da sobrevivência em estado de latência das imagens do passado é que um presente qualquer, desde seu surgimento, já é seu próprio passado; pois como se tornaria passado se não tivesse se constituído ao mesmo tempo em que era presente” (RICOEUR, 2007, p. 441-442).

ao traço mnêmico a condição de arquivo disponível e acessível. No discurso da psicanálise, ensaja-se a perlaboração<sup>15</sup> como maneira de encaminhar o passado conflituoso. Por outro lado, há modalidades de esquecimento que se cumprem como abusos da memória.

Interessa-me, nesse cenário, a sistematização realizada por Paul Ricoeur dos obstáculos da rememoração, configurando uma “memória impedida” (2007, p. 452). Recorrendo à psicanálise freudiana para debater sobre a “memória esquecida”, Ricoeur põe em evidência em especial os efeitos da repetição como recursos para não se lembrar, dando ênfase ao trauma, ao trabalho de luto, ao recalque e às lembranças encobridoras também na escala da memória coletiva. A segunda modalidade, a “memória manipulada” (2007, p. 455), versa sobre o manejo da narrativa da história oficial por meio de supressões, deslocamentos e reconfigurações que desapossam os atores originais de narrarem a si mesmos. Acrescenta-se ainda uma terceira modalidade, o “esquecimento comandado”, relativo às anistias, que diz respeito a “um esquecimento jurídico limitado, embora de vasto alcance, na medida em que a cessação dos processos equivale a apagar a memória em sua expressão de atestação e a dizer que nada aconteceu” (RICOEUR, 2007, p. 462), numa espécie de *amnésia comandada* (lembremos aqui que *amnésia* e *anistia* se tocam etimologicamente).

O debate sobre memória e esquecimento também orbita a elaboração e a recepção de *La Jetée* (1962), um curta-metragem de ficção francês dirigido por Chris Marker. A obra, considerada um marco da *Nouvelle Vague* e autointitulada como um *photo-roman*, tem duração aproximada de 28 minutos e se realiza quase que completamente por meio de uma lenta e ritmada transição entre fotografias em preto e branco (com a exceção de uma única cena, em que uma mulher acorda

---

15 *Perlaborar* me parece uma aproximação mais adequada para o termo alemão *durcharbeiten*, que combina a preposição *durch* (através de) e o verbo *arbeiten* (trabalhar), destacando um processo que impõe um movimento, uma alteração de estado, sugerida na construção *per + laborar*.

e abre os olhos em direção ao espectador), acompanhada pela narração contínua na voz do ator Jean Négroni e pelo preenchimento de efeitos sonoros que contribuem para a composição da história. O enredo, transitando entre a ficção científica e a distopia, centra-se na figura de um personagem não nomeado em Paris como palco pós-apocalíptico, resultado de uma terceira guerra mundial.

Figura 1: Paris pós-Terceira Guerra Mundial em *La Jetée*



Fonte: *La Jetée*. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1962 (28 min.).

O filme se inicia no píer do aeroporto de Orly, em Paris, com a narração indicando se tratar de um domingo, “anos antes do início da Terceira Guerra Mundial”, quando uma criança “estava fadada a lembrar do sol estático, da decoração do píer e do rosto de uma mulher”. Dessa cena da infância, pelo barulho estridente que ouviu, pela reação da mulher e das demais pessoas que transitavam no píer, o personagem perceberá mais tarde que presenciou a morte de um homem. O narrador nos conduz, na sequência, à destruição de Paris, que se tornou inabitável pela radiação, fazendo com que os sobreviventes se estabelecessem nas galerias da cidade, onde se realizavam experimentos nos moldes de tortura com os prisioneiros. Entre estes, encontra-se

o protagonista da história, que é levado até o chefe das ações e descobre que o motivo de tais testes é que “o Espaço estava fechado e que a única ligação possível com os meios para sobreviverem estava no Tempo”, de onde seria possível alcançar alimentos, medicamentos e fonte de energia. Segundo o narrador, “depois de enviar para diferentes zonas de Tempo corpos sem vida ou consciência, os inventores, agora, se concentravam nos sujeitos dotados de imagens mentais fortes”. Uma vez que a polícia do acampamento no qual se encontravam “vigia até os sonhos”, o protagonista foi escolhido, entre milhares, “por sua obsessão com uma imagem do passado”.

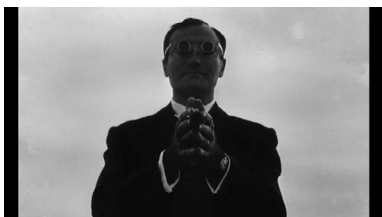
Nos vários dias em que é submetido aos experimentos, as imagens começam a surgir “como confissões”, até que o protagonista se encontra novamente no píer e passa a se deparar, ao longo de sessões “em um museu que talvez seja sua memória”, com uma mulher, que por um momento parece desaparecer, mas logo os aplicadores “o colocaram novamente no rastro”. Eles passam, então, a se encontrar “sem memórias, sem planos”: “Seu tempo se constrói apenas ao redor deles, com apenas marcas de sabor do momento que vivem, e os símbolos nos muros”. Por volta do quinquagésimo dia eles se encontram num “museu cheio de criaturas eternas”, onde ele já se movimenta sem dificuldade e ela não o estranha mais. Nesse instante, ao retornar para a sala dos experimentos, ele percebe que o sucesso com as imagens do passado faria com que o enviassem para o futuro, que era “mais protegido que o passado”. Depois de algumas tentativas, o protagonista finalmente consegue entrar “em ressonância com o mundo do Futuro”, no qual vê “Paris reconstruída e dez mil avenidas incompreensíveis”.

Inicialmente rejeitado pelos habitantes desse tempo futuro como “a escória de outra época”, ele enfim consegue recitar sua lição: “Já que a humanidade havia sobrevivido, ela não podia negar a seu próprio passado os meios para sobreviver”. Assim, recebeu “energia suficiente para retomar toda a indústria humana” e as portas do futuro foram fechadas. Após seu retorno ao presente, o protagonista reconhece

que foi um instrumento nas mãos dos carcereiros, e que não o poupariam da eliminação. Enquanto aguardava ser liquidado, o personagem é visitado pelos habitantes do futuro, que o convidam para se juntar a eles, mas, “em vez desse futuro pacífico, ele pediu que lhe devolvessem o mundo de sua infância e esta mulher que talvez o esperasse”. O filme retorna para o píer da primeira cena, e o protagonista, reconhecendo o rosto da mulher que tanto procurava, corre até ela; contudo, naquele instante, percebeu a presença de um homem do acampamento subterrâneo, que o seguiu até o passado. Ali, “compreendeu que não podemos fugir do Tempo, e que o momento que lhe foi dado a ver quando criança, e que não parava de o atormentar, era o momento de sua própria morte”.

Figuras 2 a 9: Fotogramas de *La Jetée*





Fonte: *La Jetée*. Direção: Chris Marker.

França: Argos Films, 1962 (28 min.).

O enredo de *La Jetée*, como se percebe, dá centralidade à permanência e à persistência de imagens do passado em distintos tempos, como nas ruínas benjaminianas ou nas estátuas degradadas expostas no filme (figuras 10 a 13), que revelam a incidência do tempo como desafio para conservação da memória, ainda que permitam um acesso, como lampejo, ao que permanece do passado, alertando-nos para a não totalidade da memória na escrita da história. O aparelho psíquico opera com semelhante mecanismo, uma vez que, para a psicanálise, a partir das proposições desde o *projeto* de Freud, traumas, recalques ou lembranças encobridoras são capazes de obstruir – o que não significa eliminar – o acesso do consciente aos registros do inconsciente. A imagem que se fixa no psiquismo do protagonista, e que retorna alucinatoriamente nos experimentos pós-apocalípticos, tem a ver com um evento de sua infância: a visão do rosto de uma mulher e a morte de um homem. No expediente da memória, a imagem fixa é entendida, no escopo da teoria freudiana, como *traço mnêmico* (*spur*), no limite entre o psíquico e o neurológico, uma vez que

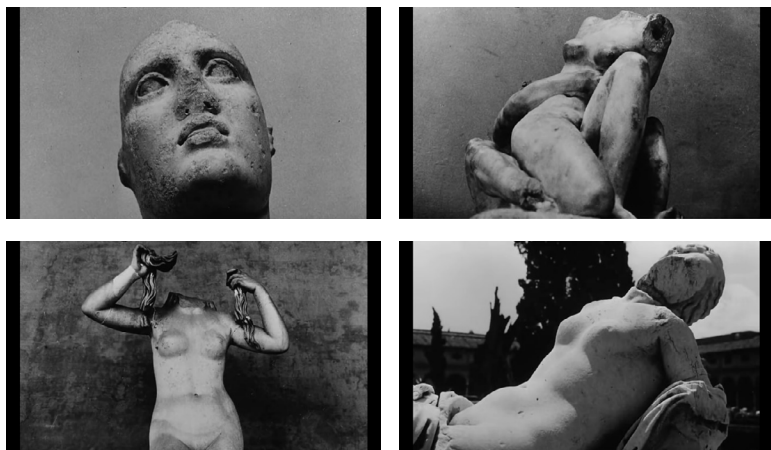
lida com excitações neuronais, e se produz entre a intensidade de uma impressão (*Eindruck*) e a sua repetição (GARCIA-ROZA, 2008, p. 59).

Na estruturação do psiquismo pela teoria freudiana, o inconsciente, onde são inscritos os traços mnêmicos, só tem acesso à consciência por intermédio do pré-consciente (posteriormente, tal função será atribuída ao *Super-eu*) e, ao passar por este, seu processo de excitação se submete a modificações (FREUD, 2019 [1900], p. 592). Ainda que se afirme que “no inconsciente nada chega ao fim, nada passa ou é esquecido” (FREUD, 2019 [1900], p. 630) – como Freud já vinha alertando desde *A interpretação dos sonhos* –, há processos de defesa que realizam interdições, de maneira a obstruir ou substituir o acesso ao traço. Essa censura endopsíquica arrefece durante o sono, apesar de não relaxar completamente, mas se restitui ao acordar, e, assim, suprime aquilo que teve de admitir enquanto não estava plenamente ativa (FREUD, 2019 [1900], p. 576). Em vigília, por conseguinte, estabelece-se o processo de *esquecer* o sonho como ação do retorno da censura.

Em *La Jetée*, o protagonista é induzido a uma espécie de sono profundo no qual precisa lidar com o acesso a esses traços inscritos no inconsciente. Esse traço, associado a um representante (na teoria freudiana) ou significante (na lacaniana), não se deixa dominar, não permitindo o livre controle, como se observa na relação vacilante que o protagonista tem em seus sonhos com a mulher, *seu fantasma*, como ela mesma se afirma. Isso inverte a perspectiva de que o personagem perseguia a imagem, levando-nos a crer que é a imagem que o perseguia, repetindo-se incessantemente. Ao estabelecer a compulsão à repetição como um índice da pulsão de morte, Freud (2010a [1920]) sinaliza que nem sempre nosso aparelho psíquico é regido pelo princípio do prazer, e em algumas ocasiões também se repetem experiências desprazerosas do passado que foram recalçadas para solucionar o conflito no aparelho psíquico (2010a [1920], p. 179). Dessa maneira, entre transcrições nos sistemas do psiquismo, os traços, apesar de duradouros, não estão sempre disponíveis para

o acesso consciente, mas podem sofrer operações variadas dos sistemas de defesa para que permaneçam inacessíveis e resultem, por exemplo, numa manifestação sintomática ou na compulsão à repetição – índice, neste caso, da falta de um traço (como um buraco, *trou*, instituindo o *troumatisme* lacaniano), que configura a ausência de um representante inscrito, efeito do estímulo externo excessivo sobre o aparelho psíquico nos eventos traumáticos (FREUD, 2010a [1920], p. 192). É no sentido da ausência de um traço mnêmico associado a uma representação que se estabelece a irrepresentabilidade do trauma.

Figuras 10 a 13: Estatuária degradada em *La Jetée*



Fonte: *La Jetée*. Direção: Chris Marker.

França: Argos Films, 1962. (28 min.).

Esta análise, no entanto, não se concentra apenas no problema da conservação de imagens em *La Jetée*, mas manifesta também o interesse na produção de poesia entre os presos políticos<sup>16</sup> da ditadura

---

16 Mantere o termo “preso político”, em distinção ao “preso comum”, conforme a demanda dos próprios militantes à época, embora sem ignorar o caráter político das condições de encarceramento dos acusados de crimes comuns.

militar brasileira como gesto que põe em evidência os percursos da memória individual e coletiva. Se os documentos oficiais encobrem a memória do passado autoritário brasileiro, a busca pelos rastros é inevitavelmente direcionada às vítimas, uma vez que o testemunho se torna peça-chave para contar a história silenciada/excluída.

No Brasil, os estudos sobre literatura de testemunho têm dado significativa atenção à memória da ditadura militar brasileira, mas também alcançam, por ampliação do conceito nos últimos anos, o registro de vítimas de violência de gênero, de racismo, de homofobia, de xenofobia, entre outras, em crescente volume tanto de obras literárias quanto de pesquisas no campo acadêmico. Na tradição da literatura de cárcere, observa-se que certos autores e certos temas obtiveram um maior espaço entre os leitores, como as obras de Graciliano Ramos e Dostoiévski, além da produção que envolve a história do Carandiru e de seus presos. Com relação à escrita literária da ditadura de 1964, também há um rol de autores com passagem pelo sistema prisional, como Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Renato Tapajós, Fernando Gabeira, Flávio Tavares, Ferreira Gullar, Thiago de Mello, entre outros.

Na produção *do e sobre* o cárcere político do regime militar, não há dúvidas de que a prática da narrativa, em especial a partir da abertura política e dos relatos autobiográficos, tenha recebido maior destaque entre os estudos de testemunho, de maneira que o campo da poesia, como de costume ao gênero, permanece ainda mais à margem entre os círculos de leitores e de pesquisadores, numa espécie de *esquecimento* da poesia do cárcere. Permanecem raros os estudos sobre a produção poética de presos políticos, ainda que parte dessa produção compartilhe temas e dicções dos anos 1970, destacando-se, por exemplo, a obra de Alex Polari, por vezes incluído entre os poetas da Poesia Marginal, embora estivesse preso durante toda a década em que o movimento se articulou. Não obstante, a escrita de poesia de presos políticos, cujos temas perpassam a experiência de encarceramento, não se limita às balizas do regime militar, mas se estende

às décadas seguintes com novas publicações de autores que estiveram no cárcere durante a ditadura, tal como Lara de Lemos e Alípio Freire, que publicaram, respectivamente *Inventário do medo* (1997) e *Estação Paraíso* (2007), de modo que nos leva a observar que os traços do autoritarismo dos anos de chumbo ultrapassam a experiência individual e permanecem repetindo-se na memória literária e social do país. Esse movimento também se nota na amplitude de produções textuais cujos autores não viveram o período ditatorial, mas tencionam contribuir com a transmissão dos testemunhos, diante das recorrentes ameaças à democracia.

A continuidade e a repetição da violência que se testemunha podem ser entendidas como *um espectro que ronda o Brasil*, como enfatiza o subtítulo da importante antologia de poesia de cárcere intitulada *Poemas para exumar a história viva*, organizada por Alberto Pucheu (2021), na qual se destaca que os rumos da política brasileira nos últimos anos têm um efeito de “levar o futuro ao passado” (2021, p. 8). É necessário salientar, em interlocução com o gesto *autoral* de Pucheu na elaboração da antologia, que nunca houve uma reivindicação, por parte dos próprios poetas, de dar atributos de escola ou de movimento a essa produção literária. Trata-se, acima de tudo, de uma “junção conceitual, elaborada retroativamente” (PUCHEU, 2021, p. 15), tanto na organização dos poemas quanto nas pesquisas, passadas e vindouras, sobre o tema. O que chamamos de poesia de cárcere, ou poesia de presos políticos, carrega sintomaticamente e sistematicamente uma perspectiva teórico-político-metodológica sobre o modo como olhamos para o passado.

A poesia dos presos políticos se estabelece no lugar de tensão em que a memória particular e a memória coletiva são atravessadas por diversas modalidades de esquecimento. Contra o esquecimento como forma de apagamento e em direção ao esquecimento como perlaboração/reconhecimento, no sentido de uma memória apaziguada, é que proponho neste trabalho a leitura e a análise da produção poética de presos durante o regime militar no Brasil. Na catástrofe permanente

em que se constitui a sociedade moderna, partindo dos postulados de Walter Benjamin (1989, p. 78; 1994, p. 224), é imprescindível a sensibilidade aos rastros (culturais, psíquicos) em que se manifestam os sintomas como índices de um conflito e de um recalque por forças repressivas que manipulam e/ou impedem o acesso à memória. *Recordar*, como forma de *trabalho psíquico* na perspectiva freudiana (2010b [1914]), é parte do processo de perlaboração (*durcharbeiten*) do passado conflituoso – por exemplo, na expressão sintomática ou na repetição do trauma. A perlaboração não se configura como anulação ou apagamento da memória, mas se alinha a um *reconhecimento*, em forma do reencontro de uma lembrança e a expectativa de alcançá-la disponível e acessível (RICOEUR, 2007, p. 441).

Ainda que os relatos de sobreviventes à *Shoah* sejam tomados como referência central na reflexão sobre o testemunho, essa noção não se encerra num único conceito e foi alargada paulatinamente nos últimos anos. No Brasil, os estudos sobre a literatura que testemunha as práticas autoritárias do regime militar se mostram crescentes nas duas primeiras décadas do século XXI. Apesar disso, nota-se que a poesia permanece como campo pouco explorado em comparação aos gêneros narrativos em prosa, sinalizando a “escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’” (SALGUEIRO, 2015, p. 127), embora haja um grande volume de poemas que tocam de maneira inequívoca em variados aspectos da ditadura, como se constata no esforço em torno do amplo levantamento do projeto “Memorial Poético dos Anos de Chumbo” (CNPq/Fapes – Ufes/UFG/Ifes), coordenado por Marcelo Ferraz, Nelson Martinelli Filho e Wilberth Salgueiro<sup>17</sup>. Se podemos dizer que a Poesia Marginal tem sido lida em seu viés poético-político, a poesia de presos políticos sofre um evidente “apagamento” (RIBEIRO, 2020, p. 179), mesmo em casos contundentes como os das obras de Alex Polari, em especial em *Inventário*

---

17 Endereço para o portal do projeto, contendo poemas produzidos durante a ditadura militar brasileira: [www.mpac.ufes.br](http://www.mpac.ufes.br).

*de cicatrizes* (1978) e *Camarim de prisioneiro* (1980), em que sua experiência prisional dos 20 aos 29 anos, diante da violência e do autoritarismo, se plasma como “vômito” que evoca “a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão” (POLARI, 1980, p. 48) em forma poética:

Escrever nessas condições, mais que uma veleidade literária, era principalmente uma luta para continuar se expressando de alguma forma, sem nenhuma pretensão a mais que travar batalhas silenciosas e anônimas contra os carrascos. Cada poema que seguiu destino, foi contrabandeado ou burlou as revistas e transferências de prisão era uma pequena vitória. Uma vitória pequenina, desconhecida de todos, mas que assumia uma importância muito particular para mim: o direito de sentir, lembrar, ter ódio e seguir adiante (POLARI, 1980, p. 46-47).

Para além da resistência física, psíquica, ideológica e política, os encarcerados também exerciam uma “resistência poética”, como indica Gilney Viana (2011, p. 10), preso de 1970 a 1979, em cujo período escreveu *131-D Linhares: memorial da prisão política* (1979), do qual derivou, com o acréscimo de escritos avulsos da mesma época, o livro *Poemas (quebrados) do cárcere* (2011). A literatura de testemunho, aqui lida pela via do testemunho do cárcere, põe em relevo o problema da representação do horror, naquilo em que o trauma excede à capacidade psíquica (e, por extensão, linguística) de inscrição, e o poeta se dá conta de que “não há poesia capaz de traduzir a crueldade das torturas físicas e psicológicas, nem o processo de destruição programada dos longos anos de cárcere” (VIANA, 2011, p. 11).

Já a experiência do cinema europeu pós-guerra é marcada de maneira incisiva por *La Jetée*, na medida em que o curta realça que os campos de concentração nazistas eram uma realidade não tão distante da Paris dos anos de 1960 (CROOMBS, 2017, p. 26), uma vez que a sociedade pós-apocalíptica encenada na película revela que os prisioneiros eram vítimas de experimentos e torturas pelo grupo

dos “vencedores” (“*les vainqueurs*”), com sintomáticos traços linguísticos e indumentários das forças policiais da Alemanha nazista (Gestapo), colaborando diretamente para a introdução, diante do público francês – a partir da influência de *La question* (1958), de Henri Alleg –, da natureza repressiva da operação policial da França na Argélia (CROOMBS, 2017, p. 26). Alleg, jornalista franco-argelino, foi preso em 1957 e torturado pela tropa de Jacques Émile Massu, general francês que liderou a guerra da Argélia (1954-1962). *La question* narra a posição do autor como vítima da tortura pelas tropas francesas, impactando o modo como a arte da época, incluindo a produção de diretores como Chris Marker, lidaria com a representação da tortura e da violência: “*Les tortures? Depuis longtemps le mot nous est à tous devenu familier*” (“Torturas? A palavra há muito se tornou familiar para todos nós”, tradução minha) (ALLEG, 1961, p. 11).

Se *La Jetée* é a obra mais aclamada de Marker, uma outra, geralmente pouco lembrada em sua filmografia, chama a atenção para os interesses de debate traçados neste trabalho. Em 1969, o diretor montou em película de 16mm, narrada com voz *over* em francês sobre o material-base em português, um conjunto de imagens e vídeos históricos do Brasil pós-64, seguidos do depoimento de seis militantes torturados pela ditadura militar brasileira. O filme-denúncia *On vous parle du Brésil: Tortures* (24 minutos) – cujo título poderíamos traduzir livremente para algo como “Vamos falar sobre o Brasil: Torturas” –, lançado após os cinco primeiros anos do regime militar, tem como núcleo temático a institucionalização da tortura no Brasil, partindo de documentos em torno do sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, realizado em 1969 por membros do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8) e da Ação Libertadora Nacional, evento que alcançou a libertação de 15 presos políticos, posteriormente transferidos para o México. Marker monta a obra, portanto, no mesmo ano em que as ações ocorreram, como numa urgência para falar sobre a tortura no Brasil pela voz dos torturados. Os ex-presos políticos – José Ibraim, João Leonardo da

Silva Rocha, Ivens Marchetti, Mário Roberto Zanconatto, Onofre Pinto, Maria Augusta Carneiro Ribeiro, na ordem em que aparecem no vídeo – narram de maneira enfática e pungente a experiência da prisão, apresentando com detalhes os métodos, as técnicas e os instrumentos utilizados para tortura física e psicológica, além do sofrimento e das consequências nas vidas de pessoas que sequer estavam envolvidas com os projetos revolucionários.

Figura 14: Fotograma de *On vous parle du Brésil: Tortures*



Fonte: *On vous parle du Brésil: Tortures*.

Direção: Chris Marker. França: Iskra, 1969 (24 min.).

Um ano depois, Marker retoma a narrativa em torno do sequestro do embaixador americano, ocorrido em 1969, num segundo documentário intitulado *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* (1970) (“Vamos falar sobre o Brasil: Carlos Marighella”, em tradução livre), no qual sintetiza parte da história de Marighella, também autor de poemas durante a prisão ainda no governo de Vargas<sup>18</sup>, na organização

---

18 P. ex., “Rondó da liberdade”, escrito em 1939, no presídio especial em São Paulo: “É preciso não ter medo, / é preciso ter a coragem de dizer. /// Há os

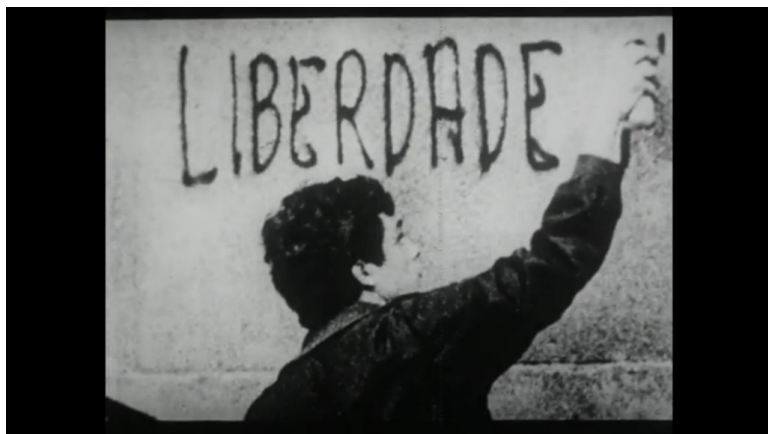
das ações revolucionárias contra a ditadura militar brasileira, anunciando o sequestro de 1969 como o ponto alto do movimento da guerrilha urbana no Brasil. A narração do curta assevera: “*Pour contrecarrer ces actions révolutionnaires le pouvoir se dote de loi d’un extrême violence et met en mouvement une terreur policière qui n’a de précédents que dans le nazisme*” (“Para frustrar essas ações revolucionárias, o poder adota leis de extrema violência e põe em movimento um terror policial que só tem precedentes no nazismo”, tradução minha).

O interesse de Marker nos acontecimentos políticos pela América Latina entre os anos de 1960 e 1970 passou por sua aproximação com o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bem como com cineastas chilenos, o que resultou em obras que, para além da ditadura brasileira, também evocavam as histórias políticas de Chile e Cuba, especialmente, com grande apelo para a guerrilha urbana como recurso libertador. Os filmes sobre a tortura e sobre Marighella resultam do intercâmbio com Cuba e de uma solicitação do ICAIC a Marker. Tais movimentos – mais a experiência chilena do que a cubana, efetivamente – subsidiavam a organização da resistência política de esquerda em solo Europeu, como já se entrevê no modo como Marker dá espaço, em *La Jetée*, à reflexão sobre nazismo e tortura na relação com a guerra da Argélia e nos conflitos derivados do projeto colonial francês.

---

que têm vocação para escravo, / mas há os escravos que se revoltam contra a escravidão. // Não ficar de joelhos, / que não é racional renunciar a ser livre. / Mesmo os escravos por vocação / devem ser obrigados a ser livres, / quando as algemas forem quebradas. /// É preciso não ter medo, / é preciso ter a coragem de dizer. /// O homem deve ser livre... / O amor é que não se detém ante nenhum obstáculo, / e pode mesmo existir quando não se é livre. / E no entanto ele é em si mesmo / a expressão mais elevada do que houver de mais livre / em todas as gamas do humano sentimento. /// É preciso não ter medo, / é preciso ter a coragem de dizer” (MARIGHELLA, 1994, p. 96).

Figura 15: Fotograma de *On vous parle du Brésil*:  
Carlos Mariguella



Fonte: *On vous parle du Brésil*: Carlos Marighella.

Direção: Chris Marker. França: Iskra, 1970 (20 min.).

A transmissão dos depoimentos dos ex-presos nos filmes de Marker colabora para o estabelecimento de um traço de memória, entretanto, para certa parcela dos sobreviventes dos regimes autoritários no Brasil e no mundo, falar/escrever sobre a experiência da tortura ocupa um lugar cindido entre uma necessidade ética e psíquica e uma impossibilidade estrutural, desvelando os buracos (*trous*) e os limites do campo simbólico, que se mostra insuficiente e lacunar, e os atos estatais de censura. O poema “O contraditório das palavras” (2011, p. 54), de Gilney Viana, perpassa os dilemas em torno do *representável* e do *irrepresentável* na experiência do encarceramento:

### **O contraditório das palavras<sup>19</sup>**

Falo de coisas imaginárias,  
de presenças sentidas  
de sonhos reais  
e de realidades sonhadas.

Falo do que penso  
como se fosse real  
e falo do real  
como coisa pensada

As palavras são muitas  
e pouco significativas,  
incapazes de expressar um viver  
expressam o vivido.

As palavras tão poderosas,  
sinto-as em sua fraqueza.  
Ao formar a imagem do real  
com ele se confundem

Impotentes diante do meu sentir  
e tão próximas do meu viver,  
tornam-se necessárias,  
mas não imprescindíveis.

Se as dispensasse,  
ainda me faria entender.

---

19 Uma análise mais detalhada sobre este poema e sobre o tema da representação no cárcere político da ditadura militar brasileira pode ser encontrada no artigo “Impasses da representação na poesia do cárcere político na ditadura militar brasileira”, publicado no v. 25, n. 3, da revista *Todas as Letras* (2023).

Ao esperar que nelas acreditem,  
temo que acreditem menos nos fatos.

Que importa!  
Esses fatos existem.  
podem ser expressos em palavras,  
que lhes dão sentido.

Há palavras e gestos.  
Há silêncio.  
Há sonhos, ilusões,  
fantasia e rememorações.

Há uma constelação  
de sentimentos  
que as palavras dão pálida imagem,  
sem concretude.

Essa compulsão por falar  
deve ser coisa de preso.  
No silêncio da cela eu me pergunto:  
pra que tantas palavras?

A excessiva violência na realidade do cárcere manifesta-se no paroxismo diante da linguagem – *obrigada a e proibida de se realizar*. As dez estrofes de “O contraditório das palavras” tocam em questões amplamente debatidas sobre o estatuto da linguagem, escapando ao poeta o domínio da posição conflituosa entre a necessidade e a limitação na mediação do mundo interno com o mundo externo por meio de uma “pálida imagem / sem concretude”. Em “Tarefas Poéticas”, Alex Polari evidencia que a escrita literária na prisão não cumpre o papel cosmético diante do horror para fugir da barbárie: “Não se trata de embelezar a vida / trata-se de aprofundar o fosso” (POLARI, 1980,

p. 41). Nessa *necessidade* de escrever – frequentemente expressa nas falas dos sobreviventes como “escrever para sobreviver”, “escrever para não enlouquecer” (a “coisa de preso” do poema de Gilney Viana) –, conserva-se o laço social por via da linguagem frente ao excesso de estímulos sobre o aparelho psíquico, impedindo que as defesas internas rompam o vínculo com a vida externa, que se torna ameaçadora.

Presa durante a ditadura, Lara de Lemos escreveu posteriormente o livro *Inventário do medo* (1997), cujo tema circunda o período do cárcere, deparando-se igualmente com o tensionamento entre escrita poética e violência do autoritarismo, como se nota em “Da resistência”: “Cantarei versos de pedras. / Não quero palavras débeis / para falar do combate. / Só peço palavras duras, / uma linguagem que queime. /// Pretendo a verdade pura: / a faca que dilacere, / o tiro que nos perfure, / o raio que nos arrase. /// Prefiro o punhal ou foice / às palavras arredias. / Não darei a outra face” (LEMOS, 2017, p. 388). Não é fortuito que se elabore o que chamamos de literatura em um contexto tão hostil à vida humana. A poesia produzida por encarcerados realiza o gesto de *empenhar-se em dar em linguagem* àquilo que escapa à capacidade física e psíquica de se operacionalizar propriamente como significante. Ao mesmo tempo, observa-se um movimento que propõe a conservação do traço da violência sofrida, mas também a perpetuação da história daqueles que foram mortos e silenciados, entre as tantas vítimas do regime militar que foram excluídas dos registros oficiais. A posição de testemunha inclui não apenas o sentido jurídico e o de sobrevivente, mas também o de quem “não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (GAGNEBIN, 2006, p. 57). O testemunho não se confunde com compaixão ou culpabilidade, mas é por meio da transmissão simbólica que se garante a permanência de rejeitos da história oficial, aquilo que seria vedado de acesso pelas forças de repressão, sejam elas psíquicas, sejam elas ideológicas, por meio de aparelhos de Estado.

O testemunho é um meio de conservação do rastro que corre o risco incessante de apagamento. A narração do curta de 1970 se inicia com um importante aviso antes de contar a história de Marighella: *“Lorsque la télévision donnera aux choses et aux gens leurs frais place y entendra par exemple ceci”* (“Quando a televisão der às coisas e às pessoas o seu devido lugar, escutaremos, por exemplo, isto”, tradução minha). Opera-se, então, a resistência ao esquecimento como “memória impedida”, como “memória manipulada” e como “amnésia comandada”, para retomar os termos de Paul Ricoeur. Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, preso entre 1972 a 1977, assume, no emblemático “Poema – Prólogo” de *Poemas do povo da noite* (1979), seu compromisso ético de transmitir o testemunho de sua experiência no cárcere, mas também o dos que não puderam testemunhar: “[...] Porque sou o poeta / dos mortos assassinados, / dos eletrocutados, dos ‘suicidas’, / dos ‘enforcados’ e ‘atropelados’, / dos que ‘tentaram fugir’, / dos enlouquecidos. /// Sou o poeta / dos torturados / dos ‘desaparecidos’ / dos atirados ao mar, / sou os olhos atentos / sobre o crime. [...] /// Venho falar / pela boca de meus mortos. / Sou poeta-testemunha, / poeta da geração de sonho / e sangue / sobre as ruas de meu país” (TIERRA, 1979, p. 10-11). O comprometimento na transmissão do testemunho é atravessado pelos riscos do silenciamento imposto pelos registros oficiais dos regimes autoritários, como se decanta dos versos de Marcelo Mário de Melo, preso de 1971 a 1979: “Purgar os erros / lembrar os mortos / fecundar os sonhos / festejar as vitórias. /// Se não fizermos isto / pela nossa história / quem o fará?” (MELO, 2019, p. 62).

Benjamim já alertava, em suas teses sobre o conceito da História, que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1994, p. 224-225). Na poesia dos presos políticos, são frequentes os testemunhos da tortura e da morte de amigos e companheiros de militância, a exemplo do conhecido poema “Canção para ‘Paulo’”, de Alex Polari, em que se expressa em versos a tortura sofrida por Stuart Angel, filho da estilista

Zuzu Angel, cujo sequestro ganhou grande repercussão popular e midiática. A impossibilidade de relatar adequadamente a barbárie e de conservar a memória, no entanto, expõe a permanente insegurança daqueles que não sobreviveram, como registra Pedro Tierra em “A palavra sepultada”: “[...] Eu queria dizer-lhe muitas coisas. / não há como fazê-lo. / Na cela ao lado, um companheiro morto. / Algo a dizer sobre isso? / O que pode o grito se não se perpetua? / As palavras estão gastas, mortas por dentro. / Meu corpo será meu grito, / embora hoje permaneça mudo / e sem esperança de compor um canto urgente” (TIERRA, 1979, p. 17).

Os instantes finais de *On vous parle du Brésil: Tortures*, assim como os de *La Jetée*, pungem pelo que legam à posição do espectador, ferindo-o como o *punctum* barthesiano. Depois de relatar a denúncia internacional da institucionalização da tortura no Brasil e a posterior afirmação de Médici de que a repressão seria “dura e implacável”, diz-nos o narrador de *On vous parle du Brésil*: “[...] *et contrairement à d'autres périodes historiques, personne ne pourra dire cette fois qu'il ne savait pas*” (“[...] e ao contrário de outros períodos históricos, ninguém poderá dizer, a esta altura, que não sabia de nada”, tradução minha). A urgência de coletar e transmitir os depoimentos dos torturados no mesmo ano em que foram libertos evidencia a percepção de Chris Marker –, no início do período mais violento da ditadura militar, que se estenderia ainda por mais dez anos até a anistia de 1979 – de que era preciso *testemunhar*, ainda que não fosse uma tarefa simples de se materializar dada a força dos órgãos de censura e repressão, obnubilando o registro da história do cárcere nesse período. *On vous parle du Brésil* também assume o compromisso ético de *falar*, recorrendo diretamente à voz (em áudio e vídeo) das vítimas de tortura para que se maneje o caminho inverso do *não reconhecimento* da barbárie como um traço sintomático e sistemático de nosso passado. Como em *La Jetée*, está em jogo algo relativo aos problemas que bordejam a conservação e o acesso à memória.

Contra a exclusão, o corpo do prisioneiro se torna o *arquivo* necessário ao testemunho – e isso se torna inequívoco quando Chris Marker fundamenta seu filme quase que integralmente no depoimento *corporal* dos torturados. No poema “Degredo”, de Lara de Lemos, a marca-traço institui profundamente uma identidade (no registro imaginário, a partir dos traços físicos e mnêmicos) do sujeito: “Em lugar de documentos / deixaram-me a marca / amarga no rosto. /// Nela me reconheço / a cada dia. /// Única identidade / a que pertencço / inteira” (LEMOS, 1981, [s.p.]). Em “Desabafo”, escrito em 1975 depois do assassinato de Wladimir Herzog e Manoel Fiel Filho, Marcelo Mário de Melo expõe, quase como um jorro desesperado, a percepção das dificuldades em alertar a população por meio dos relatos dos encarcerados: “Quem não puder ser convencido hoje pelos exemplos esparsos indícios ruídos abafados da máquina de triturar presos políticos abrirá os olhos só se os abrir quando as verdades vivas de agora passarem à respeitabilidade morta dos museus de amanhã ou se a máquina começar a moer a sua própria carne os próximos” (MELO, 2019, p. 54). Pela força dos silenciamentos impostos pelo regime militar diante dos crimes cometidos pelo próprio Estado, percebe-se que pouco mudou daquela percepção de 1975 às décadas que se seguiram após a abertura política, a despeito das denúncias internacionais, como nos filmes de Chris Marker. Melo, então, direciona seu discurso a uma parcela específica da sociedade: “Nós os presos políticos do Brasil atual nos dirigimos àqueles que sabem pressentir a cascavel pelo sibilo e se dispõem a renegar seu veneno” (MELO, 2019, p. 54).

Figura 16: Cena final de *La Jetée*



Fonte: *La Jetée*. Direção: Chris Marker.

França: Argos Films, 1962 (28 min.).

*La Jetée*, *On vous parle du Brésil* e a poesia de presos políticos põem em tela que o debate sobre a memória e o esquecimento diz respeito à inscrição de traços e as modalidades de acesso ou obstrução, seja no campo psíquico, seja no campo físico, individual e coletivamente. O encerramento de *On vous parle du Brésil* é inapelável: *ninguém pode, a esta altura, dizer que não sabia de nada*. No entanto, conhecer os processos de interdição da memória não significa acessar ou apreender o passado: tocá-lo é impossível, como na cena final de *La Jetée*. Simbolizar seus rastros no presente e notar aquilo que impede o desenlace da imagem que se repete, como sintoma do veneno da cascavel, exige sensibilização diante do sibilo de ameaça.

## Referências

ALLEG, H. **La question**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.

- BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. *In*: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: J. M. Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 197-221.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- CÍCERO. Do orador. Tradução: A. Scatolin. *In*: SCATOLIN, A. **A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23**. 2009. 308 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 147-308.
- CROOMBS, M. La Jetée in Historical time: torture, visuality, displacement. **Cinema Journal**, [s. l], v. 56, n. 2, p. 22-45, 2017.
- FREUD, S. Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, S. **Obras completas: história de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 161-239.
- FREUD, S. **Obras completas: a interpretação dos sonhos (1900)**. Tradução: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. v. 4.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. *In*: FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Tradução: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 193-209.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARCIA-ROZA, L. A. **A interpretação do sonho, 1900**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LA JETÉE. Direção: C. Marker. França: Argos Films, 1962. 1 vídeo (28 min).

- LEMOS, L. de. **Adaga lavrada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno, 1981.
- LEMOS, L. de. **Poesia completa I**. Porto Alegre: EDIPUCRS; Movimento, 2017.
- MARIGHELLA, C. **Rondó da liberdade**: poemas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MELO, M. M. de. **Adversos resistentes**. Recife: MMM Produtos Culturais, 2019.
- ON VOUS PARLE DU BRÉSIL: Carlos Marighella. Direção: C. Marker. França: Iskra, 1970. 1 vídeo (20 min).
- ON VOUS PARLE DU BRÉSIL: tortures. Direção: C. Marker. França: Iskra, 1969. 1 vídeo (24 min).
- POLARI, A. **Camarim de prisioneiro**. São Paulo: Global, 1980.
- POLARI, A. **Inventário de cicatrizes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979.
- PUCHEU, A. (org.). **Poemas para exumar a história viva**: um espectro ronda o Brasil. São Paulo: Editora Cult, 2021.
- RIBEIRO, T. de M. A poesia dos presos políticos. **Travessias**, [s. l], v. 14, n. 2, p. 177-197, maio/ago. 2020.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: A. François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SALGUEIRO, W. Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo. **Moara**, Belém, v. 44, p. 120-139, 2015.
- TIERRA, P. **Poemas do povo da noite**. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.
- TODOROV, T. **Los abusos de la memoria**. Tradução: M. Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- VIANA, G. **Poemas (quebrados) do cárcere**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

# Cenas de um estado de exceção: trauma, elaboração do passado e trabalho de luto em *Incêndios*, de Denis Villeneuve

*Robson Loureiro • Mariana Passos Ramalhete*

## **Adaptação e narrativa, em *Incêndios***

Come on, come on. You think you drive me crazy. Come on, come on. You and whose army? You and your cronies. Come on, come on. Holy Roman empire. Come on if you think. Come on if you think. You can take us on. You can take us on. You and whose army? You and your cronies. You forget so easily. We ride Tonight. We ride Tonight. Ghost horses. Ghost horses. We ride

tonight. We ride Tonight. Ghost horses. Ghost horses. Ghost horses (Radiohead, *You and Whose Army?*)<sup>20</sup>.

*Incêndios* é uma adaptação da peça teatral homônima, de autoria do dramaturgo líbano-canadense Wajdi Mouawad, internacionalmente reconhecido pela densidade impactante e poética densa dos seus roteiros. Nascido em 16 de outubro de 1968, em Beirute, Líbano, Mouawad emigrou com sua família para Paris em 1977, durante a Guerra Civil Libanesa, e posteriormente para Montreal, Canadá, em 1983. A experiência de deslocamento e exílio tornou-se um tema central em sua obra, que frequentemente explora questões de identidade, memória, trauma e a busca por pertencimento. O roteiro narra a trajetória dos gêmeos Jeanne e Simon Marwan, que após a morte da mãe, Nawal Marwan, descobrem que o passado familiar deles foi marcado por eventos repletos de violência e segredos que aos poucos lhes são revelados.

É o testamento (Nawal Marwan, 50-1219) deixado pela mãe que dá início (04'09") à trama, quando ambos vão ao encontro do notário – Jean Lebel –, para quem Marwan havia trabalhado como secretária e era amiga da família. No escritório, junto com os gêmeos, o notário inicia (05'01") a leitura: "Testamento da Srª Nawal Marwan. Abertura do testamento diante de seus dois filhos, Simon Marwan e Jeanne Marwan. De acordo com os direitos da Srª Marwan, o notário foi nomeado executor do testamento". Lebel lhes informa que a mãe

---

20 Letra da música *You and Whose Army?* da banda Radiohead, trilha de abertura do filme *Incêndios*. Tradução livre: "Vamos lá, vamos lá. Vocês acham que me deixam louco. Vamos lá, vamos lá. Vocês e o exército de quem? Vocês e seus capangas. Vamos lá, vamos lá. Santo Império Romano. Venha se vocês acham que conseguem nos encarar. Que conseguem nos encarar. Vocês e o exército de quem? Vocês e seus capangas. Vocês se esquecem tão fácil. Que esta noite cavalgaremos. Que esta noite cavalgaremos. Cavalos fantasmas. Cavalos fantasmas. Que esta noite cavalgaremos. Que esta noite cavalgaremos. Cavalos fantasmas. Cavalos fantasmas."

teria sido mais que uma funcionária e que ele e sua falecida esposa os consideravam como família e por isso, mesmo contrário à decisão de Nawal, não teve como recusar o pedido. No mesmo plano sequência, Lebel continua a leitura: “Meus bens serão repartidos entre os gêmeos Jeanne e Simon. O dinheiro será dividido e os imóveis distribuídos conforme o desejo deles”. Sobre o enterro ela escreve: “Ao notário Jean Lebel: enterre-me sem caixão, nua, sem nenhuma oração, meu rosto voltado para o solo, de costas para o mundo. Lápide e epitáfio: nenhuma lápide sobre meu túmulo, nem meu nome gravado. Nenhum epitáfio para quem não cumpre suas promessas”. E “Para Jeanne e Simon: *a infância é uma faca enterrada na garganta. Não pode ser removida facilmente. Jeanne, o notário Lebel (que lê o testamento) lhe entregará um envelope. O envelope é destinado ao seu pai*”. O tabelião continua a leitura: “*Simon, o notário lhe entregará um envelope*”. Após interrupção de Simon, o notário segue: “*Simon, o notário lhe entregará um envelope que é destinado ao seu irmão. Encontre-o e entregue-lhe este envelope*”.

No envelope entregue para Jeanne lê-se: *carta ao pai* e, para Simon: *carta ao filho*. Lebel segue a leitura: “*Quando estes envelopes chegarem aos seus destinatários, uma carta lhes será entregue, o silêncio será quebrado, uma promessa será cumprida*”. Jeanne escuta tudo assustada. Uma lágrima escorre pela face. “E uma lápide poderá ser colocada no meu túmulo, meu nome gravado nela, exposto ao sol” (07:44). O plano sequência, da leitura do testamento da mãe dos gêmeos, é o gatilho que dispara, primeiro em Jeanne, o desejo por conhecer e entender aquela situação. Ela viaja para a cidade natal da mãe e lá descobre que a Nawal havia não apenas sido prisioneira, por um homicídio que havia cometido.

O filme inicia, de fato, com um plano sequência que antecede a leitura do testamento. A primeira cena é de uma paisagem vista do enquadramento de uma janela onde ao fundo se vê uma cadeia de montanha e em primeiro plano uma árvore, provavelmente uma palmeira. Aos poucos, por quase quarenta segundos, a câmera leva o

espectador para dentro de uma escola fisicamente precária e no interior de uma sala de aula estão dispostas crianças, meninos sujos e maltrapilhos vigiados por homens armados a rasparem as “cabeças” dos pequenos. A câmera foca nos cabelos ao chão. Coturnos dos soldados. Em primeiro plano foca no calcanhar da criança. No calcâneo, em primeiríssimo plano, três pontinhos pretos expostos na posição vertical, um em cima do outro, como se fossem uma tatuagem. Ao som da música *You and Whose Army?* (2001), da banda *Radiohead*, que está na epígrafe deste ensaio, em plano aberto assistimos um homem de pé a raspar o cabelo da mesma criança. Ela mira fixamente o olhar direto para o espectador. A trilha, que inicia aos exatos 1’:41” de filme, acompanha todo esse plano sequência: da vista externa que se assiste pela janela aberta a câmera conduz o espectador para o interior do prédio.

Na sala, carteiras e quadro “negro” lembram ser uma escola. A música só é interrompida aos 04’:06”. O notário Jean Lebel aparece, de pé, com as duas mãos apoiadas na prateleira de um armário de metal, disposto com várias caixas. Até aqui estamos na introdução do filme. Aos 6’:37”, a legenda LES JUMEAUX – *Os gêmeos* – se destaca na tela. Justamente na seção do filme em que o notário faz a leitura do testamento da mãe. Jeanne e Simon saem do escritório de Lebel e no estacionamento do prédio os dois conversam sobre tudo o que ouviram. Simon mais resistente e Jeanne predisposta a realizar o desejo da mãe.

Aos 12’:10” Jeanne, com olhar apático é enquadrada em primeiro plano. Escuta-se o que sugere ser uma aula de matemática: “Os matemáticos que vocês conheceram até agora procuram uma resposta estrita e definitiva para problemas estritos e definitivos”. Agora, vão embarcar numa aventura diferente. Encontrarão problemas insolúveis que sempre levarão a outros problemas insolúveis. Seus amigos vão ironizar você. Dirão que sua busca é inútil. Vocês não terão argumentos para se defender, pois os problemas serão de uma complexidade atordoante. Bem-vindos à matemática pura, ao reino da solidão. Apresento-lhes minha assistente, a Srta. Jeanne Marwan”.

Jeanne levanta-se e caminha até o quadro branco, disposto na sala de aula. Já na sala do professor os dois dialogam e finalmente o espectador começa a ter noção do que efetivamente acontece. O professor pergunta a Jeanne se ela tem família lá (este lá só é nominado depois). Ela meneia a cabeça, como se dissesse não. Ele pergunta: “Nenhum contato?”. Jeanne responde: “É ridículo, Niv”. Este retruca: “Você descobrir que: 1) seu pai está vivo; b) você tem outro irmão. Ridículo é você questionar o inelutável. Você precisa descobrir, ou então seu espírito jamais ficará em paz. Sem paz de espírito nada de matemática pura”. Em plano aberto, a câmera destaca Niv, o professor que está de frente para a tela e Jeanne, também sentada, de costas. Ele abre uma gaveta e pega uma agenda e diz: “É preciso um ponto de partida”. Jeanne, agora em plano fechado, responde: “Meu pai morreu durante a guerra, em Daresh”. O professor retruca: “Esta é a variável desconhecida da equação. Não se começa jamais pela variável desconhecida”. Jeanne então informa que a mãe teria nascido no povoado de Der Om, em Fouad: “Ela estudou francês na Universidade de Daresh”.

Contudo, no filme, todos os lugares – Daresh e Der Om, em Fouad – são sítios fictícios. Jeanne é informada pelo professor que ela deve visitar Saïd Haidar, um velho amigo dele, também professor em Daresh. Depois dessa cena, do diálogo de Jeanne com seu professor (Nivi), ela aparece a vasculhar as gavetas de uma cômoda, provavelmente no quarto da mãe. De uma das gavetas Jeanne retira, de um pequeno envelope, um retrato em branco e preto, da mãe quando nova.

Didaticamente, é possível pensar a estrutura narrativa do filme fundamentada em dois eixos temporais: o presente, em que os irmãos buscam cumprir as últimas vontades da mãe, e o passado, que revela a história dela durante a guerra civil. O cineasta Denis Villeneuve opta por uma narrativa não linear. De forma homeopática os segredos da mãe são revelados. Isso forma uma constelação estética na qual o simples detalhe que carrega os elementos centrais permite uma mais bem qualificada relação e compreensão com a dimensão

ética que se desenrola no estória. Nesse sentido, é visível a *expertise* de Denis Villeneuve, ao transpor a estrutura teatral da peça, escrita por Wajdi Mouawad, para o cinema. O filme consegue manter a intensidade emocional e a complexidade narrativa pois o cineasta transforma a linguagem teatral em poderosas imagens cinematográficas, mas sem perder a essência da obra original. Não obstante, com relação ao filme, nem tudo é elogio. Há quem considere que a adaptação de Villeneuve perde parte da força poética e política da peça. Essa é a perspectiva defendida por Sarah Hatchuel (2011, p. 78), para quem a necessidade de condensar a narrativa para o formato cinematográfico resulta em uma simplificação dos conflitos políticos e históricos, o que reduz a complexidade do contexto libanês a uma alegoria universalista. Contudo, essa crítica é, no mínimo, fora de foco, pois no filme há indícios de que toda a trama se passa em algum lugar do Oriente Médio, mas não necessariamente no Líbano.

## **Objetos temáticos, representação e a *estética da violência*?**

Sem nenhum exagero, *Incêndios* efetivamente rompe com a superficialidade do cinema convencional do *mainstream*. De forma profunda ele explora objetos temáticos, tais como as consequências e os impactos da guerra civil; a busca por identidade e a ideia de que a violência é carregada e emoldurada por uma espécie de natureza cíclica. O tema que persegue a dramaturgia desde sempre. Isto é, desde suas origens o teatro tem recorrido ao tema da violência quase como um espelho da condição humana. Para citar apenas algumas peças teatrais, escritas na Grécia Antiga, temos as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides que com certa recorrência exploram temas de violência, vingança e conflito. Uma das mais famosas dessas tragédias gregas, e que tem bastante a ver com *Incêndios*, é *Édipo rei*, escrita por Sófocles por volta do ano 427 a.C., a peça é um marco da literatura clássica e um exemplo

paradigmático da tragédia grega, pois explora temas como destino, liberdade, conhecimento e a natureza humana. O conteúdo do enredo é bem dramático, pois narra a história de Édipo, rei da cidade de Tebas. Ele busca descobrir a causa de uma praga que assola o lugar e o oráculo de Delfos revela que a praga só cessará quando o assassino do antigo rei, Laio, for descoberto e punido. Determinado a salvar seu povo, Édipo inicia uma investigação que o leva a uma revelação terrível: ele próprio é o assassino de Laio, seu pai biológico, e casou-se com Jocasta, sua mãe, cumprindo assim uma profecia que tentara evitar desde a infância. A peça investe na *ironia trágica*: Édipo, que se orgulha de sua inteligência e capacidade de resolver enigmas (como quando decifrou o enigma da Esfinge), é cego para a verdade sobre sua própria identidade. Quando a verdade é finalmente revelada, Jocasta se suicida, e Édipo fura os próprios olhos, que simbolicamente representa sua cegueira para a realidade.

Tal ato de violência revela tanto o clímax dramático como desperta a reflexão sobre justiça e poder. Por isso, mais do que um mero recurso narrativo, a violência se destaca como conceito mediador para se explorar conflitos éticos e morais. A violência se desdobra tanto em sua dimensão corporal quanto psicológica. Ela se faz a protagonista que se manifesta em assassinatos, tortura, conflitos psicológicos internos, distorção moral que ecoam e agitam emocionalmente a frágil e vulnerável psique. Por isso, a violência é mais do que um elemento inocente a ser explorado pela indústria do entretenimento, pois para além do aspecto econômico (lucro financeiro) que subjaz no escopo das empresas – editoras, estúdios de cinema, música etc. – é preciso considerar que concomitante, a intenção é explorar a forma como a trama é enredada, algo que subjaz na complexa realidade que compõe a subjetividade.

Sobre Incêndios, Robert Sklar (2011, p. 112) destaca que o cineasta Denis Villeneuve não romantiza a violência. Pelo contrário, ele a apresenta em toda a sua crueza e com isso força o público a confrontar os efeitos e as sequelas devastadoras de todo e qualquer

conflito mediado por armas. Mesmo que Villeneuve opte por apresentar a violência de forma crua e realista, ele não glorifica, tampouco a banaliza. Pelo contrário: a *estética da violência* efetivada no filme não violenta o espectador. As cenas de tortura e massacre são filmadas com uma distância quase documental, o que cria uma condição de possibilidade para que o espectador se sensibilize sobre o caráter da violência e seja tomado por uma reflexão determinada pelo objeto, sem ser por ela (a cena de violência) abstraído.

De qualquer forma, o filme não se reduz à *estética da violência*, tampouco, como visto, ele a banaliza. Ela está presente e é explorada. Contudo, estampada na figura de Nawal, a mãe dos gêmeos, há também a *resistência* à violência. Na prisão, por exemplo, Marwan é estupro. O espectador não assiste ao estupro, apenas o miliciano sair da cela e ela jogada, toda encolhida em posição fetal, no frio chão da cela.

## **A mulher que cantava**

“Eu sou a mulher que cantava para não enlouquecer. Eu sou a mulher que sobreviveu ao inferno”. É justo com essa fala que o espectador se dá conta dos tantos horrores enfrentados, bem como a força e a resistência da mãe dos gêmeos. O choque ainda maior é quando o espectador descobre que os gêmeos Jeanne e Simon são frutos desse estupro: “Vocês são filhos do ódio. Mas eu os amei desde o primeiro instante”. Difícil não ser abalado por essa cena, que mesmo o espectador mais amusico e insensível é convidado a pensar e a sentir para além do comezinho e ordinário cotidiano. Dentre várias possibilidades de tentar dar sentido à barbárie, resta a reflexão sobre o que efetivamente é amar: “Vocês são filhos do ódio. Mas eu os amei desde o primeiro instante”. Aqui o amor é o objeto central de uma reflexão que faz lembrar que o humano é, antes de tudo, um animal ético. Mesmo tendo sido vítima da barbárie (estupro), o amor de Marwan consegue transcender à violência que deu origem aos seus filhos?

Após um episódio como este, a vítima apenas sobrevive ou ela consegue estancar a “ferida aberta” na alma?

A estrutura narrativa do filme alterna entre o presente, momento em que Jeanne e Simon buscam respostas, e o passado, em que a história de Marwan é revelada. Denis Villeneuve integra a duas linhas temporais de forma coesa. Ele cria uma espécie de efeito de espelho que reforça a ideia de que o passado e o presente estão inextricavelmente ligados. O filme de fato abraça essa dualidade: violência e resistência. Uma totalidade imagética complexa, polifônica e não linear da experiência humana em tempos de conflito.

Slavoj Žižek (2014), em *The Pervert's Guide to Ideology*, destaca que *Incêndios* é uma crítica à *ideologia da guerra e da violência*, perspectiva que desumaniza tanto os algozes como as vítimas. Para Žižek, é com a revelação (por ele denominado de *trauma ideológico*), deixada para o final do filme, que é possível apreender as contradições e falhas das estruturas sociais e políticas que perpetuam a violência. Por fim, David Bordwell (2013), um dos principais teóricos dos estudos sobre cinema, considera que *Incêndios* é um bom exemplo de como a *narrativa não linear* pode ser usada para explorar temas complexos de forma emocionalmente impactante e próxima do espectador. Não por acaso, ele elogia a montagem do filme, que alterna entre passado e presente de maneira fluida e cria uma sensação de inevitabilidade trágica.

### **A narrativa estética não convencional cede aos *twists dramáticos*, em *Incêndios*?**

A direção de Denis Villeneuve é frequentemente elogiada por sua precisão visual e uso de simbolismo. Um dos momentos auge do filme, a cena em que o segredo chocante da família é revelado, já se percebe a sensibilidade ética e estética do cineasta, que se revela tanto na construção narrativa como também no impacto emocional que a

cena carrega. Robert Sklar (2011, p. 115) não poupa elogios ao escrever que a cena em questão revela a maestria do diretor, pois não apenas redefine toda a narrativa mas, principalmente, deixa o espectador em estado de choque. Ella Shohat (2013) questiona os *twists dramáticos* e cenas com forte apelo emocional. *Twists dramáticos* são um recurso estético narrativo que cria uma inesperada reviravolta e causa uma significativa alteração no desenrolar da história. É recorrente tanto no teatro como no cinema e tende a surpreender o público, pois de fato, quase sempre recontextualiza os eventos. O escopo é manter a plateia interessada; causar tensão; aprofundar o impacto emocional da obra; subverter expectativas e explorar temas complexos. Os exemplos de *twist dramático* estão em inúmeros roteiros. Na clássica peça *Édipo Rei*, de Sófocles (século V a.C.), o protagonista descobre que matou o próprio pai e depois casou-se com Jocasta, mãe do parricida, e assim Édipo cumpre a profecia que tanto tentou evitar. É justamente essa revelação que evidencia o *twist dramático*, momento de redefinição de toda a narrativa que passa a explorar temas como os pares livre-arbítrio/destino, sabedoria/ignorância.

O *twist dramático* é uma técnica da estética narrativa capaz de transformar a experiência do público tanto no teatro quanto no cinema. No entanto, como sinalizado, caso o cineasta deseje evitar ser criticado de *manipulador* e *incoerente*, quem lança mão daquela técnica deve planejar esse recurso de forma cuidadosa. David Bordwell (1985), Linda Hutcheon (2006) e Syd Field (1979) consideram a importância de integrar esses elementos de maneira orgânica e significativa, que possa garantir que sirvam à história e aos personagens, e não apenas ao impacto momentâneo.

## Das seções/partes do filme

### NAWAL (19':25")

Nesta seção o espectador é abduzido pela narração sobre a época de juventude de Nawal Marwan. Em plano aberto ela corre por entre arbustos e um caminho pedregoso. Encontra o namorado (Wharab) e eles correm neste terreno rodeado de árvores e pedras. Dois irmãos dela se aproximam deles: "Afaste-se da minha irmã. Para onde vai, filho de refugiado?", diz um dos irmãos de Nawal. O outro se aproxima de Warab e Nawal e aponta uma arma para a cabeça do namorado da irmã. Ela pede para ele abaixar o revólver: "Volte para seu país" e desfere um tiro na cabeça de Warab, que cai já sem vida. "Vamos entrar no seu campo e acabar com vocês!", diz Nicolas.

Agora, é Nawal quem tem uma arma apontada para a nuca e o irmão a lhe dizer: "Você manchou a honra da nossa família". A avó deles, ao longo, grita: "Já chega". Isso foi o suficiente para interromper o possível assassinato de Nawal, cometido pelo próprio irmão, que estava prestes a atirar na cabeça dela, que continuava agachada e com as mãos sob o corpo do namorado que acabava de ser assassinado. Ele abaixa a arma e a avó, que se aproxima, ordena: "Voltem para casa. Para casa!". Ela mesma acompanha Nawal. Os irmãos as seguem até a porta, que é fechada e eles ficam do lado de fora. Depois de fechar a porta e as janelas, a avó começa a gritar e esbofetear a neta: "O que você fez? Você nos humilhou, manchou o nome da família. Por que, meu Deus? Por que fez isso. Você nos jogou na escuridão!". Ambas de pé, a avó sacode o corpo da neta, que é empurrada e cai sentada em cima de uma cama e continua a ter os cabelos puxados e ser ofendida: "O que vou fazer com você? Será que devo matá-la". Grita a avó. Nawal chora e de repente diz: "Estou grávida, avó!". Esta senta-se ao lado da neta, na cama, leva as mãos espalmadas ao rosto e também chora e grita: "Meu Deus, a escuridão nos cerca! Por que? Por que fez isso? Será que devo matá-la? O que vou fazer com

você? Na cena subsequente a avó tem um terço católico nas mãos e põe-se a rezar. Em uma panorâmica os irmãos aparecem e ao longe escutam-se os gritos de Nawan. A avó lhe prepara uma refeição e a leva para ela, que está deitada em uma cama. Nessa seção, que termina aos 28'30", Marwan teve um bebê, que lhe é retirado e encaminhado para um orfanato.

## **DARESH (28'31")**

Jeanne caminha pelas ruas de um bairro. Vários carros estacionados ao lado das calçadas. Um tanque de guerra em primeiro plano. Ela continua a caminhada, atravessa ruas com tráfego intenso de veículos e transeuntes nas calçadas. Entre todo esse movimento, barulho de buzina, motores dos veículos, Jeanne chega até um prédio, a Faculdade de Línguas Estrangeiras onde sua mãe teria estudado. É por onde Jeanne começa a buscar as informações, com o colega do seu professor Niv Cohen. Ele diz que não tem como ajudá-la porque “Naquela época, eu estava lecionando História da Matemática na Paris XI. Mais precisamente, o período em que Leonard Euler conseguiu, apesar de cego, apresentar a primeira resolução matemática formal ao problema das Sete Pontes de Königsberg. Sim, ele derrotou Diderot frente ao Tribunal, declarando o seguinte: ‘Senhor, eip + 1 – 0. Portanto, Deus existe!’”. Atenta, Jeanne escuta-o. Ela deixa a sala, segue pelos corredores da Faculdade e com uma foto em branco e preto da mãe pergunta para uma funcionária que ela gostaria de encontrar com alguém que pudesse reconhecer a mulher da fotografia: “Ela estudou aqui há 35 anos”. Depois de uma resposta irônica a moça se predispõe a ajudar.

Jeanne percorre vários sítios em Daresh, em busca de informações sobre a mãe e o passado dela. Passado com o recurso do *twist dramático*. Marwan quando nova milita no jornal do movimento estudantil; reuniões com integrantes do jornal e aos poucos o espectador é informado sobre as razões da guerra civil. Fotografias em branco

e preto expõem uma multidão nas ruas de, provavelmente Daresh; imagens de pessoas a correrem pelas ruas; militares armados; prédios, muita fumaça. O tintilar das máquinas de escrever. Em uma das fotos, exposta no plano sequência, em primeiro plano o público está Nawal Marwan, cujo rosto é destaque bem ao lado de pessoas que parecem estar em uma manifestação de rua. Uma voz feminina, em *off*, que depois é revelada em plano aberto, começa a ditar, para alguém que datilografa enquanto em primeiro plano aparecem várias fotografias dispostas sobre uma mesa branca: “Então, se a comunidade internacional não intervier imediatamente, os refugiados aprisionados nos campos ao longo da fronteira”. A voz é interrompida por uma mulher que põe a mão no ombro de Marwan, que está sentada, de cabeça baixa: “Ela chegou” e Marwan responde: “Está bem”. Na sequência, em plano aberto, três mulheres, sentadas em torno de uma mesa, conversam. Marwan está de costas para a tela e diz: “Os estudantes se opõem ao Partido Nacionalista, que está expulsando os refugiados da fronteira”. Uma delas informa que “O partido Nacionalista apoia as milícias da direita cristã, que ameaçam os refugiados”. Marwan dá continuidade e diz que “No Sul, os refugiados estão armados agora. Eles têm o apoio da maioria dos muçulmanos deste país”. A interlocutora, provavelmente uma repórter, pergunta: “Mas vocês, vocês são cristãs”. Nesse momento Marwan está em primeiro plano. Marwan, cujo crucifixo aparece no colar que ela usa, responde: “Queremos a paz, não tem a ver com religião. Um barulho externo de motor de caminhão chama a atenção e as três se levantam e vão até a janela, de onde se vê caminhões militares, um tanque de guerra a circularem na rua e na janela de vidro lemos: “I PALESTINE”. Do lado de fora do prédio, próximo à janela alguém informa que a universidade havia sido fechada pelos Nacionalistas Cristãos. Desse longo trecho, o mais importante é quando Marwan faz uma viagem ao interior de Daresh. Seu objetivo é encontrar o filho que estaria em um orfanato. Ela salta do ônibus e caminha por uma ponte fechada por tanques de guerras dos dois lados. Pessoas atravessam no contrafluxo

dela. Ela chega até o vilarejo onde morava, encontra a árvore onde o namorado havia sido assassinado pelo irmão. O orfanato, onde supostamente teria estado o filho, estava em ruínas, pois havia sido bombardeado. Em primeiro plano ela está agachada entre os escombros e chora copiosamente. Narwan segue sua caminhada e na estrada consegue carona em um micro-ônibus, que logo em seguida é parado pela milícia Nacionalista Cristã. Os milicianos metralham o veículo, assassinam todos exceto Marwan e uma mulher que está com sua filha de colo. O ônibus é incendiado, mas a mulher com a criança são executadas. Marwan mostra o crucifixo para os milicianos e diz que é cristã e por isso não foi executada. Essa seção termina aos 53': 32", quando tem-se início a parte LE SUD – *O sul* (53':46").

## **A alusão à guerra civil libanesa**

É justamente na seção DARESH que se tem uma vaga noção das questões políticas implícitas no filme. Ainda que o filme não explicita que o contexto do enredo se passa no Líbano, tendo em vista que o roteiro original, escrito para o teatro, é de autoria do dramaturgo líbano-canadense, é de se supor que uma parte considerável do contexto do filme é a Guerra Civil Libanesa (1975-1990) e o estado de exceção criado que foi um dos mais complexos conflitos do Oriente Médio, marcado pela fragmentação sectária, intervenções externas e disputas políticas cujas raízes têm a ver com tensões estruturais.

O sistema político confessional, estabelecido no Pacto Nacional de 1943, distribuía poder conforme o peso demográfico de cada grupo religioso: privilegiava cristãos maronitas em cargos-chave como a presidência (TRABOULSI, 2007). Contudo, com o crescimento da população muçulmana (especialmente xiita), as mudanças demográficas geraram demandas por reformas, rejeitadas pelas elites cristãs (SALIBI, 1976). A presença de refugiados palestinos após 1948 e 1967 agravou as tensões. Militantes da Organização para a Libertação da

Palestina (OLP) usavam o Líbano como base para ataques a Israel, o que desestabilizou o frágil equilíbrio interno (KHALIDI, 1986). Além de determinações econômicas, o caso do massacre de ônibus em Ain al-Rumaneh, em abril de 1975, entre falangistas cristãos e militantes palestinos, é considerado o estopim do conflito (EL-KHAZEN, 2000).

Disparidades regionais marginalizavam comunidades rurais xiitas e sunitas, alimentaram ressentimentos (PICARD, 1996). A interferência de atores externos, como Síria e Israel, aprofundou a fragmentação e transformou o Líbano em um palco de disputas geopolíticas (HANF, 1993). Estimativas apontam entre 120.000 e 150.000 mortos, com alguns estudos sugerindo até 250.000 vítimas, entre civis e combatentes (TRABOULSI, 2007). Theodor Hanf (1993) destaca que a violência sectária e os massacres, como os de Sabra e Chatila (1982), foram marcantes na escalada de atrocidades. Os Nacionalistas Cristãos, especialmente maronitas, defendiam a manutenção de seu domínio político, temendo que reformas enfraquecessem sua influência. Opunham-se à presença palestina, vista como uma ameaça à soberania e ao equilíbrio demográfico (EL-KHAZEN, 2000). Sua aliança com Israel em 1982, durante a invasão liderada por Ariel Sharon, refletia a busca por apoio externo para conter avanços muçulmanos e sírios (TRABOULSI, 2007). Para eles, a guerra era uma luta pela sobrevivência identitária em um Oriente Médio em transformação.

Mais recentemente, durante o governo de Donald Trump (2017-2021), as relações EUA-Líbano focaram-se em segurança e contenção da influência do Hezbollah (Partido de Deus), grupo que os Estados Unidos consideram terrorista. O principal mecanismo foi o suporte militar às Forças Armadas Libanesas (LAF), com vistas à fortalecê-las como contraponto ao grupo Hezbollah. Em 2019, os EUA destinaram US\$ 120 milhões em assistência militar ao Líbano, reafirmando compromissos anteriores (U.S. Department of State, 2020). Além disso, o *Caesar Syria Civilian Protection Act* (2020), que impôs sanções à Síria, impactou o Líbano devido a laços de políticos libaneses com o regime de Assad e pressionou o país a se distanciar de Damasco

e Teerã (Congressional Research Service, 2020). A política externa de Trump também priorizou o alinhamento com Israel, o que afetou indiretamente o Líbano, principalmente em disputas marítimas e no apoio israelense a ações contra o Hezbollah. Não houve um “acordo bilateral” formal, mas uma continuidade de assistência condicionada à contenção de grupos considerados hostis aos interesses estadunidenses.

O Partido das Forças Libanesas (FL), liderado por Samir Geagea, é a principal expressão do nacionalismo cristão atual. Integra a Aliança 14 de Março, coalizão anti-Síria e anti-Hezbollah. Nas eleições de 2018, as FL conquistaram 15 cadeiras no Parlamento, posicionando-se como principal oposição ao Hezbollah (HARRIS, 2012). Geagea defende a soberania libanesa, o desarmamento de milícias e reformas pós-explosão de Beirute (2020). As FL emergiram como coalizão de milícias cristãs, incluindo a Falange Libanesa (Kataeb), durante a guerra. Envolveram-se em conflitos contra facções palestinas e muçulmanas, com episódios como o Massacre de Sabra e Chatila (1982), executado por falangistas com cumplicidade israelense (FISK, 2001). As FL, sob comando de Geagea, lutaram até o fim da guerra, opondo-se à ocupação síria. Após 1990, tornaram-se partido político, enfrentando perseguições até a anistia de 2005 (TRABOULSI, 2007).

## **LE SUD – *O sul* (53':46")**

Agora é Jeanne quem caminha pelo interior, em busca de informações da mãe. Ela passa pelos mesmos lugares, é mal recebida pelas mulheres que a expulsam da aldeia em que sua Mãe viveu, pois a consideravam filha de uma indigna, pois a família Marwan foi manchada pela vergonha. Jeanne pergunta pelo pai, Wahab, mas as mulheres dizem não conhecer e pede que volte para o Canadá. A Seção subsequente é DERESSA, que começa aos 60' de filme e narra os momentos em que Nawal Marwan está na prisão. Esta parte termina em 60':10", com o início do “episódio” KFAR RYAT, quando Jeanne finalmente chega

ao presídio onde a mãe esteve. As cenas se intercalam entre Jeanne e Marwan, que no presídio escuta gritos de uma mulher sob tortura e se põe a cantar, sentada no chão da cadeia. Com 01h22' tem início a seção SARWAN JANAAN. Em plano americano, Marwan tem os olhos vendados por um carcereiro e jogada em uma cela. Os horrores dos momentos na prisão são mais bem evidenciados. A última parte é intitulada CHAMSEDDINE (01:45') e então caminha-se para o fim do filme.

## **Da estética à teoria do trauma, em *Incêndios***

Fundamentado em teorias do cinema e estudos culturais, em especial a representação de conflitos históricos e traumas coletivos, André Loisel lança mão de conceitos como *memória cultural* (ASSMANN, 2008) e *trauma transgeracional* (HIRSCH, 2008), cujo objetivo é explorar como o filme *Incêndios* trabalha com o compartilhar e transmitir memórias dolorosas de uma geração para outra. Para esse autor, *Incêndios* retrata o trauma ao mesmo tempo que problematiza a possibilidade de cura e reconciliação (LOISELLE, 2012, p. 130).

*Incêndios* é o tipo de filme em que o ápice atravessa a obra do início ao fim. Contudo, se for para eleger a cena ou sessão que pudesse ser considerada o auge, esta seria quando Jeanne e Simon descobrem que o pai é irmão deles. Exatamente! Como em *Édipo Rei*, em que ele se casa com Jocasta, sua mãe, em *Incêndios* o irmão de Jeanne e Simon, que até então não sabiam da existência, é o miliciano que estuprou a própria mãe quando ela cumpria pena na prisão. Essa revelação acontece durante um encontro com o escrivão, que lê uma carta de Nawal. Contudo, nesse momento ainda não há elementos suficientes para saber a totalidade do fato. A mãe escreve: “Seu pai é o homem que eu mais odiei em minha vida. Ele é o homem que eu mais amei em minha vida”. A revelação de que o algoz da mãe é irmão e pai deles ao mesmo tempo, é um duplo golpe emocional. Ela atinge tanto as

personagens como o espectador, que se depara com a complexidade do que são as relações familiares, bem como o impacto da barbárie, quer seja em uma situação de guerra bélica ou na guerra à qual as pessoas são submetidas na vida cotidiana.

O trauma é com certeza um elemento crucial para o *argumento* de *Incêndios*. Mas, Villeneuve parece abordá-lo de maneira indireta, através das descobertas de Nawal e Simon, sobre o passado de sua mãe. A revelação final envolve incesto e violência e é apresentada de maneira que desafia o espectador a confrontar a *ética da representação* de tais temas. Ao comentar sobre o filme, o filósofo Slavoj Žižek argumenta que a ética estampada na “película” reside na sua capacidade de perturbar o espectador, forçando-o a confrontar realidades desconfortáveis e moralmente ambíguas (ŽIŽEK, 2010, p. 78). Como veremos mais à frente, em *Incêndios* a revelação do segredo familiar é mais que um *plot twist*: trata-se de uma provocação ética que questiona as noções de justiça, perdão e reconciliação determinada com o passado.

Como também sinalizado parágrafos acima, com uma narrativa estética nada convencional, que não facilita tampouco rebaixa/empobrece o nível da capacidade cognossensitiva da fruição do espectador, a trama que cinde o trauma de que trata o filme desafia os limites e faz dialogar a ética e a estética, pois o argumento central costura a tríade que opera a relação entre violência, trauma (consequência da guerra) e a memória (individual, familiar e histórico-coletiva). Mais uma vez, não resta dúvida de que Denis Villeneuve convida o público a sair da dimensão ordinária do pensar e do sentir, instrumentalizados pela indústria cinematográfica hegemônica. Por sua vez, nossa hipótese considera que essa tríade – violência/trauma/memória – articula-se tanto com o conceito *Aufarbeitung der Vergangenheit* (elaboração do passado, Adorno) como de seu correlato *Trauerarbeit* (trabalho de luto, Freud), que serão expostos nos próximos itens.

## Elaboração do passado: rumo ao trabalho de luto, em *Incêndios*

Em seu ensaio *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?* (O que significa elaborar o passado?), publicado em 1959, Theodor Adorno (1903-1969) argumenta que a superação do passado não significa esquecê-lo, mas confrontá-lo criticamente. Para Adorno (1995), a elaboração do passado é um processo necessário para evitar a repetição de erros históricos e para promover a reconciliação com as feridas que fazem parte de um trauma, individual ou coletivo. Para ele, há uma exigência de que eventos como Auschwitz não se repitam e isso seria uma espécie de imperativo categórico, tanto para a educação como para tudo que na esfera pública lida com formação e informação.

*Incêndios* cumpre essa função: elaborar o passado? Como visto, a narrativa deste filme lida com o passado violento e traumático de Nawal Marwan, que aos poucos é desvendado por seus filhos. Ele confronta as atrocidades cometidas durante a guerra civil em um país não nomeado (inspirado no Líbano). A rigor, pode-se afirmar que a elaboração do passado ocorre tanto na natureza externa como na dimensão ético-estética do filme, que como um produto da indústria cultural preenche uma lacuna no âmbito da esfera pública, que é justamente aquela dimensão formativa comentada por Adorno.

Na narrativa estética, Denis Villeneuve não poupa esforços para que o espectador enfrente esse imperativo categórico ético – *elaborar o passado* – que rompe com qualquer possibilidade de ressentimento e reprodução de mais barbárie. Como visto, nos primeiros parágrafos deste ensaio, em *Incêndios* a elaboração do passado é representada pela busca dos irmãos por respostas sobre a vida da mãe. Eis que essa jornada configura-se, a nosso ver, como uma metáfora para o processo de *Aufarbeitung der Vergangenheit* – elaboração do passado – que não é apenas lembrado, mas também interpretado e integrado à compreensão do presente.

A revelação, de que a mãe foi vítima de violência sexual e que o irmão dos gêmeos, Nihad, foi seu algoz, é um exemplo de como o filme explora a complexidade do trauma e a necessidade de confrontá-lo para se aproximar de, se não cura, ao menos uma possibilidade de elevar ao nível do consciente, a barbárie contida na vida pregressa da matriarca.

Simon e Jeanne encontram o pai/irmão, que agora é um homem mais velho. Contudo, obviamente que Nihad não os conhece porque ele não sabia, até então, da existência dos gêmeos, agora seus filhos. Eles deixam a carta da mãe nas mãos dele, que ao ler retorna para a porta de entrada do prédio, procura os gêmeos, que já não haviam se evadido. Esse confronto, carregado de emoção, simboliza o peso e a dificuldade de reconciliação com a verdade – o passado: a descoberta, de que a mãe havia sido uma prisioneira de guerra; que na prisão ela havia sido torturada e também estuprada por um miliciano contratado para barbarizar com as prisioneiras; a verdade de quem era o pai (filho e algoz de Nawal) deles e como ambos, pai e mãe conseguiram suportar o peso de uma história de vida repleta de barbárie. Nesse caso, os traumas são múltiplos e a elaboração do passado, que nunca é um processo fácil ou linear, se faz ainda mais necessária para se evitar que o sofrimento não seja recalcado, produza ressentimento, continue a assombrar as gerações futuras. Daí a necessária atitude de se realizar o trabalho de luto.

## **Trauma e trabalho de luto: com e a partir de Freud**

Em seu ensaio *Luto e melancolia* (1917/2014), Sigmund Freud cunha o conceito de *Trauerarbeit* (trabalho de luto), que se refere ao processo psicológico de lidar com a perda do objeto amado e o sofrimento causado por conta dessa perda. O luto, na perspectiva de Freud, envolve um trabalho psíquico de desapego gradual do objeto perdido, permitindo que o indivíduo se reconcilie com a realidade e continue a

viver. O conceito de trauma foi detidamente estudado por Freud e posteriormente expandido por autores como Judith Herman (1992), para quem eventos traumáticos, como violência física e psicológica, rompem a capacidade de o indivíduo integrar a experiência em sua narrativa de vida. O trauma, segundo essa autora, não é apenas um evento individual, mas também social, pois é influenciado por contextos de poder e opressão. Herman (1992) cunha o conceito *trauma complexo*, que, segundo ela, ocorre em situações prolongadas de violência, como tortura e guerra, onde a vítima é submetida a um controle totalitário por parte do algoz.

A psicologia social crítica, influenciada pela teoria crítica da sociedade e também por autores como Frantz Fanon, aborda a violência estrutural como uma forma de opressão que gera sofrimento psíquico. Em *Os condenados da terra*, Fanon (1979) analisa os efeitos psicológicos da violência colonial, incluindo tortura e humilhação, sobre as vítimas. Esse autor argumenta que a violência não apenas destrói o corpo, mas também a identidade e a capacidade de o indivíduo agenciar sua própria existência no e com o mundo.

O psicólogo social Ignacio Martín-Baró (1989) desenvolve o conceito de “trauma psicossocial” para descrever os efeitos da violência política e da guerra sobre comunidades inteiras. Martín-Baró argumenta que o trauma é tanto individual como também coletivo. Ele afeta a memória social e a identidade coletiva. Por isso, enfatiza o autor, para se superar o trauma é fundamental que se tenha processos de reconstrução coletiva, como a recuperação da memória histórica.

Os teóricos e estudiosos são unânimes em considerar que a elaboração do passado que causou o trauma e o trabalho de luto são processos centrais para a recuperação das vítimas. Como visto, para Freud (1917/2014), o luto envolve um processo de desapego emocional do objeto perdido, quer seja uma pessoa, uma ideia ou uma condição de vida. No contexto de traumas causados por violência, o pesquisador Bessel van der Kolk (2014) destaca que o luto pode ser complicado

pela natureza violenta da perda, pois exige intervenções terapêuticas que considerem tanto aspectos individuais quanto sociais.

A psicologia social crítica também aborda a resiliência e a justiça restaurativa como formas possíveis de superação do trauma. Apesar de ser um conceito controverso, Boris Cyrulnik (2001) define *resiliência* como a capacidade de reconstruir a vida após um evento traumático. Esse autor destaca a importância dos vínculos sociais e do apoio comunitário. Já a justiça restaurativa, proposta por autores como Howard Zehr (1990), busca reparar os danos causados pela violência, promover o diálogo entre vítimas e agressores e tentar reconstruir o tecido do núcleo social onde os eventos disparadores do trauma ocorreram.

## Considerações finais

Por fim, mas não por último, com relação ao filme *Incêndios*, é preciso considerar que em contextos de guerra o trauma psicológico é agravado pela exposição prolongada à violência e pela desestruturação das redes sociais. A violência em massa afeta não apenas os indivíduos, mas também as narrativas culturais e as estruturas simbólicas que sustentam a fantasia, o imaginário do coletivo. Por isso, a recuperação do trauma, causado por episódios desencadeados pelo conflito bélico e toda barbárie que envolve a guerra ou não, requer uma abordagem multifocal que envolve dimensões individuais, coletivas e sociopolítico-culturais. Em *Incêndios*, o trabalho de luto é central para a narrativa. Os irmãos Jeanne e Simon têm que lidar não apenas com a morte da mãe, mas também com as revelações traumáticas sobre o passado dela. A jornada dos gêmeos pode ser vista como uma forma de *Trauerarbeit*. Eles precisam processar tanto a perda de Nawal, como também a perda da imagem que tinham dela e de sua própria identidade. A revelação, de que Nihad, o irmão que eles nunca conheceram, é também o fruto de um ato de violência, força

Jeanne e Simon a confrontar a complexidade do trauma e a necessidade de integrar essa verdade dolorosa em suas vidas. Como Freud descreve, o trabalho de luto é um processo doloroso, mas necessário para a cura psicológica: “O luto tem uma tarefa psíquica específica a realizar: sua função é desligar as lembranças e expectativas do objeto perdido” (FREUD, 2014, p. 245).

Nesse sentido, consideramos quem em *Incêndios*, a elaboração do passado e o trabalho de luto são parte de um mesmo processo, estão interconectados. A busca de Jeanne e Simon por respostas sobre o passado de Nawal é uma forma de *Aufarbeitung*, enquanto o processo de aceitação e reconciliação com as revelações traumáticas representa o *Trauerarbeit*. O filme sugere que a cura só é possível através do confronto direto com o passado, mesmo que isso envolva dor e sofrimento.

A cena final do filme, onde Jeanne e Simon encontram Nihad e entregam a ele as cartas de Nawal, é um momento crucial nesse processo. Os irmãos leem uma carta de Nawal, que explica suas escolhas e o amor que ela nutria por eles, apesar de tudo: “Eu lhes dei a vida duas vezes. A primeira, quando vocês nasceram. A segunda, quando eu os encontrei”. Essa fala encerra a história com um misto de dor e esperança, bem como revela que o amor pode surgir mesmo das situações mais terríveis. Seria a entrega das cartas uma simbologia para se pensar a conclusão do trabalho de luto e a aceitação do passado, isso só se dá após o término do filme? Como Adorno e Freud sugerem, a elaboração do passado e o trabalho de luto são processos necessários para a reconciliação e a cura. O filme, portanto, não apenas retrata a dor do trauma, mas também a possibilidade de superação através do confronto com ele sua aceitação.

Como também sinalizado em parágrafos acima, o filme explora a complexidade do trauma e a necessidade de confrontar o passado para aproximar-se de uma possível cura. Quando recorremos aos conceitos de *Aufarbeitung der Vergangenheit* (elaboração do passado) de Adorno e *Trauerarbeit* (trabalho de luto) de Freud, o filme revela

que ambos são processos essenciais para a reconciliação com tudo que se refere às causas das feridas abertas pela barbárie que residem no passado mas são presentificadas no trauma. O caminho que Jeanne e Simon percorrem pode ser, sim, visto como uma metáfora para esse processo. Ele revela que, embora o confronto com o trauma seja doloroso, ele se faz necessário para, como dito, uma possível cura e superação. Como Adorno e Freud sugerem, a elaboração do passado e o trabalho de luto não são apenas processos individuais, mas também coletivos, essenciais para evitar a repetição dos erros do passado e promover a reconciliação e a paz. Por isso, o trauma, na psicanálise, é entendido como um evento que rompe a capacidade de representação psíquica. O que se torna traumático deixa marcas e perturba o funcionamento mental. No ensaio *Além do princípio do prazer* (1920), Freud introduziu a ideia de que o trauma resulta de um excesso de estímulos que o aparelho psíquico não consegue processar. Já o luto, tal como concebido por parte da fortuna crítica da teoria psicanalítica, é considerado um processo fundamental para a elaboração do trauma. Não por acaso, em *Luto e melancolia* (1917/2014) Freud diferencia o *luto normal* da *melancolia*. O primeiro (luto normal) permitiria um reinvestimento libidinal em novos objetos e o segundo (melancolia) tende a manter o sujeito preso ao objeto perdido. A compreensão sobre o trauma foi também objeto de reflexão de autores como Sándor Ferenczi (2012) e Donald Winnicott (1965) que contribuíram para ampliar a discussão. Eles destacam a importância do contexto e das relações intersubjetivas na constituição e elaboração do trauma. Ferenczi (2012), em *Análise de crianças com adultos*, enfatiza que o trauma não é apenas um evento externo, mas também uma falha na capacidade de acolhimento do outro, por ele denominado de *confusão de línguas* entre o adulto e a criança. Essa perspectiva é retomada por autores contemporâneos como Bessel van der Kolk (2014), que explora como o trauma afeta o corpo e a mente. Kolk destaca a necessidade de abordagens integradas para seu tratamento.

A violência física, como estupro e tortura, e a violência psicológica, como humilhação e coerção, geram marcas profundas no psiquismo. Jean Laplanche (1987), no livro *Novos fundamentos para a psicanálise*, discute como esses eventos perturbam a construção da subjetividade, especialmente quando ocorrem em contextos de desamparo e vulnerabilidade. Para ele, o trauma é sempre relacional, pois envolve uma assimetria entre o agressor e a vítima. Em situações de guerra, o trauma adquire dimensões coletivas e afeta comunidades inteiras. René Kaës (2012), em *O trauma e a transmissão psíquica*, analisa como o sofrimento é transmitido entre gerações e criando uma *memória traumática* que persiste mesmo após o fim dos eventos violentos. Esse fenômeno é observado em sobreviventes de genocídios e conflitos armados, cujas experiências são frequentemente revividas por seus descendentes. André Green (1983) e René Roussillon (2012) ampliaram essa discussão ao proporem que o trabalho de luto envolve tanto a *perda* de um objeto, como também a *reconstrução* de um sentido para a experiência traumática. Green (1983), em *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*, argumenta que o trauma pode levar a uma *morte psíquica*, na qual o sujeito perde a capacidade de investir sua energia libidinal na vida. Para ele, o trabalho de luto requer a criação de um *espaço potencial* (conceito de Donald Winnicott) onde a experiência traumática possa ser simbolizada e integrada à narrativa pessoal. De fato, são inúmeras as abordagens terapêuticas desenvolvidas pela teoria psicanalítica, específicas para o tratamento de vítimas de trauma. Van der Kolk (2014), em *O corpo guarda as marcas*, propõe a integração de técnicas corporais e psicanalíticas para ajudar os pacientes a reconectar-se com seus corpos e emoções. Já René Roussillon (2012), em *O trauma e a clínica da destrutividade*, sugere que o trabalho analítico deve focar na reconstrução da capacidade de simbolização, muitas vezes comprometida pelo trauma.

No filme *Incêndios*, os diálogos e revelações com certeza impactam e nos põem a sentir e pensar para além da mesquinha e ordinária vida cotidiana. Em ambos (teatro e cinema), os roteiros exploram

temas como guerra, trauma, identidade, redenção/reconciliação. Tanto o dramaturgo como o cineasta não apenas nos convidam, mas nos desafiam a refletir sobre as cicatrizes deixadas pela violência e a linha tênue que separa (ao mesmo tempo liga, na complexidade das relações humanas) a fronteira entre civilização e barbárie. A nosso ver, tanto no filme quanto na peça, o ápice da narrativa é marcado por uma combinação de choque, dor e uma tentativa de compreensão do passado que culmina em uma experiência estética emocionalmente intensa.

Agora sim, por fim, seria injusto tecer todos esses comentários sobre o filme *Incêndios*, sem ao menos fazer referência à peça homônima que lhe deu origem e faz parte de uma *tetralogia* escrita pelo dramaturgo, diretor, escritor, ator e também cineasta Wajdi Mouawad. Nessa tetralogia constam as peças *Littoral* (1997), *Floresta* (2006), *Céus* (2009) e *Incêndios* (2010). *Littoral* é por muitos considerada uma das peças mais emblemáticas. Ela narra a jornada de um jovem libanês que retorna ao seu país de origem para enterrar seu pai. Em *Floresta* (2006), o dramaturgo aborda a jornada de uma jovem em busca de suas origens. A peça mergulha em questões de identidade e herança cultural e foi celebrada por sua linguagem poética e pela forma como intercala mito e realidade. No roteiro de *Céus* (2009), última peça da tetralogia, Mouawad explora a ideia de destino e a conexão entre os indivíduos e seus dramas/histórias de romances familiares. Marcada por uma estrutura não linear e uma profunda reflexão sobre o sentido da vida, não muito distante dessa tetralogia está *Anjos* (2016), peça baseada em eventos reais que aborda o massacre de Sabra e Shatila (Líbano, 1982), é também uma reflexão ímpar sobre a violência e a memória coletiva.

A crítica especializada frequentemente destaca a capacidade de Mouawad de criar obras que transcendem fronteiras geográficas e culturais, por abordar temas universais a partir de experiências pessoais e históricas específicas. Sua linguagem poética, combinada com uma estrutura narrativa complexa, é vista como uma marca registrada de

seu estilo. Além disso, Wajdi Mouawad é elogiado por sua habilidade em explorar o trauma e a memória de forma sensível e profunda, sem perder de vista a dimensão política de suas histórias.

## **Breves notas sobre o cineasta Denis Villeneuve**

Consideramos importante abrir essa seção para compartilhar algumas informações sobre Denis Villeneuve, cineasta canadense nascido em 3 de outubro de 1967 na cidade de Gentilly, Quebec. Esse diretor é considerado um dos mais destacados nomes do cinema contemporâneo. Apesar de sua carreira ter transcendido fronteiras regionais, sua origem quebequense e o contexto cultural francófono do Canadá exerceram papel fundamental em sua formação artística. Villeneuve graduou-se no curso de Cinema pela Universidade de Quebec em Montreal (UQAM), no final da década de 1980, onde consolidou bases técnicas e teóricas que moldariam sua abordagem autoral. O crítico André Loiselle observa que a educação de Villeneuve, em UQAM, o conectou a uma tradição de cinema de arte quebequense, marcada por “[...] explorações existencialistas e estética contemplativa” (LOISELLE, 2015, p. 34).

As obras de Villeneuve são frequentemente associadas a uma síntese entre o cinema de arte europeu e o rigor narrativo hollywoodiano. Suas influências abrangem diretores como Andrei Tarkovsky, cujo uso de planos longos e atmosferas meditativas ecoa em filmes como *Arrival* (2016) e *Blade Runner 2049* (2017). David Bordwell, em *Reinventing Hollywood* (2017), destaca que Villeneuve “[...] reinterpreta a herança do cinema de Kubrick, especialmente na precisão visual e na construção de ambientes imersivos” (BORDWELL, 2017, p. 212). Sem contar os elementos de suspense psicológico, remanescentes de Alfred Hitchcock, permeiam *Prisoners* (2013), enquanto *Enemy* (2013) revela traços do surrealismo de David Lynch.

Villeneuve iniciou sua carreira com curtas-metragens, como *La Course Destination Monde* (1990), e ganhou destaque ao vencer um concurso da Radio-Canada, que financiou seu primeiro longa, *Un 32 août sur terre* (1998). Sua consolidação no cinema francófono ocorreu com *Maelström* (2000) e *Polytechnique* (2009), este último um drama histórico sobre o massacre de mulheres na Escola Politécnica de Montreal, abordado com “sensibilidade formal e rigor ético” (HAGEMAN, 2012, p. 89). A transição para o cinema hollywoodiano começou com *Incendies* (2010), indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, seguido por *Prisoners* e *Sicario* (2015), que consolidaram sua reputação como diretor de thrillers densos e visualmente impactantes.

*Arrival* (2016) é uma adaptação de um conto de Ted Chiang e rendeu-lhe indicação ao Oscar de Melhor Diretor, com destaque por sua “[...] exploração filosófica da linguagem e do tempo” (CHION, 2018, p. 156). Suas obras recentes, como *Blade Runner 2049* e *Dune* (2021), demonstram domínio de blockbusters com profundidade temática e colaborado com figuras como o cinegrafista Roger Deakins e o compositor Hans Zimmer.

A carreira de Denis Villeneuve reflete uma fusão entre o cinema autoral e a grandiosidade industrial, sustentada por influências diversas e formação acadêmica sólida. Sua capacidade de equilibrar contemplação visual com narrativas complexas o posiciona como herdeiro de uma linhagem que vai do modernismo europeu ao cinema de gênero estadunidense. Como afirma Michel Marie (2020, p. 178), em *Estéticas do Cinema Contemporâneo* (2020), “Villeneuve redefine o potencial do cinema mainstream sem abdicar de inquietações artísticas” (MARIE, 2020, p. 178).

## Referências

- ADORNO, T. W. O que significa elaborar o passado. *In*: ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Tradução: W. L. Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-50.
- ADORNO, T. W. Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit? *In*: ADORNO, T. W. **Erziehung zur Mündigkeit**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: E. de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. (Original escrito em 335 a.C.).
- ASSMANN, J. **Cultural memory and early civilization**: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 2013.
- BORDWELL, D. **Reinventing Hollywood**: how 1940s filmmakers changed movie storytelling. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- BRECHT, B. **Mãe coragem e seus filhos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (Original publicado em 1941).
- CARUTH, C. **Unclaimed experience**: trauma, narrative, and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- CHION, M. **O som no cinema**: a arte de ouvir. Tradução: M. H. Rodrigues. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.
- CYRULNIK, B. **Os patinhos feios**: resiliência – uma infância infeliz não determina a vida. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução: D. Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2003. (Original escrito em 458 a.C.).
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Prefácio: J.-P. Sartre. Tradução: J. L. de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERENCZI, S. **Análise de crianças com adultos**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

- FIELD, S. **Screenplay**: the foundations of screenwriting. [S. l.]: Delta, 1979.
- FREUD, S. **Além do princípio de prazer**. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GREEN, A. **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. São Paulo: Escuta, 1983.
- HAGEMAN, A. Landscape and polysemy in the films of Denis Villeneuve. **Canadian Journal of Film Studies**, [s. l.], v. 21, n. 2, p. 85-102, 2012.
- HATCHUEL, S. **Cinema and adaptation**: from theatre to film. Londres: Routledge, 2011.
- HERMAN, J. **Trauma and recovery**: the aftermath of violence – from domestic abuse to political terror. New York: Basic Books, 1992.
- HIRSCH, M. **The generation of postmemory**: writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2008.
- HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. London: Routledge, 2006.
- INCÊNDIOS. Direção: D. Villeneuve. Canadá; França: MicroScope, 2010. 1 vídeo (131 min).
- KAËS, R. **O trauma e a transmissão psíquica**. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- KLEINMAN, A.; KLEINMAN, J. The appeal of experience; the dismay of images: cultural appropriations of suffering in our times. **Daedalus**, [s. l.], v. 125, n. 1, p. 1-23, 1997.
- LAPLANCHE, J. **Novos fundamentos para a psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LARANJA MECÂNICA. Direção: S. Kubrick. EUA: Warner Bros., 1971. 1 vídeo (136 min).
- LOISELLE, A. **Cinema as history**: Michel Brault and modern Quebec. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- LOISELLE, A. **Denis Villeneuve's Incendies**: a critical analysis. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2012.

- MARIE, M. *Estéticas do cinema contemporâneo*. Tradução: C. Oliveira. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- MARTÍN-BARÓ, I. **Sistema, grupo y poder**: psicología social desde Centroamérica. San Salvador: UCA, 1989.
- MULVEY, L. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. London: Reaktion Books, 2015.
- NAFICY, H. **A social history of Iranian cinema**. Durham: Duke University Press, 2012.
- PULP FICTION. Direção: Q. Tarantino. EUA: Miramax Films, 1994. 1 vídeo (154 min).
- ROUSSILLON, R. **O trauma e a clínica da destrutividade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução: B. Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001. (Original publicado em 1603).
- SHOHAT, E. **Israeli cinema**: east/west and the politics of representation. Nova York: I.B. Tauris, 2013.
- SKLAR, R. **Film**: an international history of the medium. Nova York: Prentice Hall, 2011.
- SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução: M. G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SONTAG, S. **Regarding the pain of others**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- THE PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY. Direção: S. Fiennes. Roteiro: S. Žižek. London: British Film Institute, 2014. 1 vídeo (136 min).
- VAN DER KOLK, B. **O corpo guarda as marcas**: cérebro, mente e corpo na cura do trauma. São Paulo: Sextante, 2014.
- VAN DER KOLK, B. **The body keeps the score**: brain, mind, and body in the healing of trauma. New York: Viking, 2014.
- WINNICOTT, D. W. **O ambiente e os processos de maturação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1965.
- YORKE, T.; GREENWOOD, J.; GREENWOOD, C.; O'BRIEN, E.; SELWAY, P. You and whose army. *In*: Amnesiac . [S. l.; s. n.],

2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zYpgDQrFZJg>. Acesso em: 3 mar. 2026.

ZEHR, H. **Changing lenses**: a new focus for crime and justice. Scotland: Herald Press, 1990.

ŽIŽEK, S. **Living in the end times**. London: Verso, 2010.

ŽIŽEK, S. **Violence**: six sideways reflections. New York: Picador, 2008.

# *Glória feita de sangue:* o patriotismo como o primeiro refúgio dos canalhas

João Batista Dinis Leite • Ana Lúcia Andrade

*Glória feita de sangue* é um dos mais importantes feitos cinematográficos sobre guerras. É baseado no romance *Paths of Glory*, de Humphrey Cobb, um veterano de guerra cujo texto foi inspirado no livro *Le Fusillé* (1934), de Blanche Maupas. Ela era esposa do soldado Théophile Maupas (1875-1915), um professor de escola primária que foi fuzilado juntamente com mais três soldados, por ordem de um tribunal de exceção no contexto da Grande Guerra.

O filme começa ao som de “A Marselhesa” e junto ao hino francês o ruído de tambores e trombetas sugere a celebração da vitória contra a tirania. Um grande plano aberto orienta os espectadores para as próximas ações. Na tela, está escrito “França, 1916”. Ao fundo, a voz de um locutor em *off* informa<sup>21</sup>: “A guerra começou entre a França

---

21 Os textos recortados do filme *Glória feita de sangue* são traduções livres, feitas

e a Alemanha em 3 de agosto de 1914”. A brutalidade do conflito foi destacada por Canfora (2014, p. 16): “Esse tipo de guerra e a mobilização total explicam uma catástrofe humana que ainda hoje nos abala o espírito. Mesmo depois de assistir ao morticínio da Segunda Guerra Mundial [...] os números da Primeira Guerra Mundial ainda nos impressionam”.

A câmera enquadra em profundidade de campo diversos grupos de pessoas que se movimentam de forma descontraída em um amplo espaço ajardinado. São militares que passeiam de bicicleta ou a cavalo; outros descansam ao lado de um chafariz, diante de uma esplanada de edifícios aristocráticos. Um pequeno grupo de soldados posiciona-se em duas fileiras à entrada de um imponente palácio. Eles aguardam a chegada de um automóvel de luxo trazendo a bordo o general George Broulard (Adolphe Menjou). Ele tem consigo uma ordem do alto comando do exército francês, um objetivo a ser cumprido em caráter de urgência. A narrativa segue o modelo clássico: “os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” (BORDWELL, 2005, p. 278).

## **Modos de leitura e método de análise**

Para realizar esta análise, optou-se por três modos sucessivos de leitura de *Glória feita de sangue*: em primeiro lugar, a fábula, “ver o filme para receber um ensinamento da narrativa (ODIN, 2005, p. 35); em seguida, como um documentário, “ver um filme para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo” (ODIN, 2005, p. 35); e, em terceiro lugar, o “[...] modo privado: ver um filme voltando-se para sua vivência e/ou a do grupo ao qual se pertence” (ODIN, 2005, p. 36).

---

pelos autores deste artigo, das falas do locutor e dos personagens.

O método de análise é o Círculo Hermenêutico, um processo iterativo e interativo, em que se busca “entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” (CANDIDO, 1996, p. 18). Ou seja: “Só podemos entender as partes de um texto, ou qualquer conjunto de significados, a partir de uma ideia geral do seu todo, mas só podemos compreender o todo ao entender as suas partes” (GRONDIN, 2016, p. 399). Em resumo: o Círculo Hermenêutico constitui um esforço de compreensões múltiplas que se expande de forma crescente, em via de mão-dupla; as partes interagem entre si e também com o todo. Forma-se um sistema no qual todas as partes são relevantes; qualquer mudança que ocorra em uma parte afeta necessariamente o todo.

Para evitar o surgimento de um círculo vicioso, devem ser consideradas as seguintes ressalvas, segundo Grondin (2016, p. 399):

- a. Deve-se reconhecer que a interpretação do analista não é neutra, ela é influenciada por sua visão de mundo, experiências, conceitos e pré-conceitos;
- b. Recomenda-se utilizar como ponto de entrada um evento real, passível de comprovação;
- c. É necessário selecionar argumentos logicamente sustentáveis, apoiados por evidências empíricas.

## **Análise à moda de justificativa**

O Círculo Hermenêutico move-se em via de mão-dupla; inicialmente, o esforço de compreensão segue da parte em direção ao todo. Vejamos.

## **Análise da parte em direção ao todo**

Esta etapa inicial de análise remete à técnica cinematográfica do plano-detelhe, ou seja, um “enquadramento em que a escala do

objeto mostrado é muito grande; geralmente pequenos objetos ou uma parte do corpo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749). Pode-se selecionar como objeto de análise, por exemplo, um artigo de luxo, no interior do palácio, para revelar a riqueza ou a importância de seus ocupantes.

Cabe enfatizar, aqui, o conceito de cinema como “entretenimento inteligente” (ANDRADE, 2004, p. 27): “[...] o filme que possibilita níveis distintos de leitura para o espectador”. Tanto é possível “fazer uma leitura ingênua, considerando-se apenas a história narrada” (idem, p. 27), quanto uma “leitura crítica, atentando-se para a forma como esta história é narrada e o que ela revelaria em seu ‘subtexto’, em suas entrelinhas” (*Ibidem*, p. 27).

No contexto de *Glória feita de sangue*, foi escolhido um primeiro ponto de observação: um detalhe da fisionomia de um personagem. Na entrada do palácio, o General George Broulard é recebido pelo ajudante de ordens, major Saint-Auban (Richard Anderson). Dentro do prédio, o general Paul Mireau (George Macready), comandante de Divisão, marcha orgulhoso e empertigado para receber a visita. Ele ostenta de forma vaidosa uma grande cicatriz no rosto<sup>22</sup>, destacada em *close-up*, supostamente para simbolizar bravura e heroísmo nos campos de batalha.

Logo ao chegar, o general George Broulard exclama com empolgação diante do luxo exagerado do lugar: “Bem, isto é esplêndido! Soberbo!”. Mireau responde, aparentando humildade: “Tentei criar um clima agradável para trabalhar”. Broulard faz um gracejo com duplo sentido: “Acertou em cheio. Gostaria de ter o seu gosto para

---

22 A cicatriz na bochecha direita de George Macready era uma característica real do ator que Kubrick parece ter tirado proveito como efeito dramático para o filme. De acordo com seu filho, Michael Macready, foi consequência de um acidente de carro, durante o período em que o pai cursava faculdade. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/name/nm0534317/?ref=tt\\_cst\\_t\\_4](https://www.imdb.com/pt/name/nm0534317/?ref=tt_cst_t_4). Acesso em 25 de janeiro de 2025.

decoração". Uma leitura ingênua desse comentário poderia indicar que se trata apenas de um elogio de um homem que sabe reconhecer o bom gosto de um bravo colega de armas. Entretanto, uma leitura mais rigorosa sugere uma possível armadilha irônica, do diretor Stanley Kubrick, para provocar os espectadores.

O visitante informa ao anfitrião: "Paul, eu vim vê-lo a respeito de algo muito importante. É confidencial e não pode ir além do seu ajudante de ordens e isso se ele for totalmente confiável". Broulard prossegue: "Eu tenho ordens formais para tomar a colina Formigueiro até o dia dez. Isso é depois de amanhã". Mireau refuga: "Está fora de questão. Absolutamente fora de questão. Minha divisão foi massacrada. O que sobrou não está em condição de sequer segurar o Formigueiro, muito menos de tomá-lo. Sinto muito, mas essa é a verdade". O general Mireau informa, sem muita convicção, que é responsável pelas vidas de 8.000 soldados. Broulard replica, destacando as vantagens do empreendimento para Mireau: em caso de aceite, o anfitrião ganharia o comando de uma corporação, acrescido de uma estrela de condecoração. Mireau levanta-se, supostamente envergonhado com a proposta de negociata.

Ele é enquadrado pela câmera em plano geral, de costas para o público; simula estar conversando com os seus soldados a respeito de sua futura decisão e indaga, insinuando altruísmo: "O que significa a minha ambição? O que significa a minha reputação? Meus homens vêm em primeiro lugar, George". Mireau caminha só. Ao fundo, sobre uma mesinha, há um objeto semelhante a uma balança: um possível alerta para público a respeito da questão da justiça. Mireau brava-teia: "A vida de um soldado me é mais cara do que qualquer condecoração na França". Broulard prepara um ardil, atacando a vaidade do colega: "Você acha mesmo que esse ataque está além da capacidade dos seus homens no momento?". Mireau sente o golpe e recua: "Eu não disse isso, George. Nada é impossível para eles, desde que o espírito de luta seja estimulado".

Nesse momento, os dois militares movimentam-se em plano conjunto, sendo visível ao fundo um grande quadro contendo imagens de membros da nobreza que parecem legitimar o presente acordo. As elites procuram se entender quando se trata de embuste disfarçado de bom gosto, como aponta Michel Ciment (2013, p. 53): “É possível notar que nas cenas acima evocadas a violência e a morte são sempre justapostas à arquitetura ou à arte do século XVIII”. Mireau soca as mãos, demonstrando alegria e satisfação, parecendo sonhar com suas futuras medalhas e condecorações, com suas glórias manchadas de sangue. De forma pusilânime, ele balbucia: “Acho que sere-mos capazes”. E Broulard conclui: “Eu sabia que você era a pessoa certa para tomar a colina Formigueiro”. O anfitrião, então, convida o visitante para tomar um conhaque antes do jantar.

Em resumo, o alto comando do exército francês determina a conquista imediata da colina Formigueiro, local onde estavam entrincheirados os soldados alemães. E no conforto do palácio, os dois generais, sabendo da inviabilidade da operação, celebram uma missão suicida, um massacre previsível das tropas francesas. Entretanto, Paul Mireau se mostra mais sensibilizado com a possibilidade de ganhos duplos: além de promovido, seria condecorado com mais uma estrela, em total coerência com o seu gosto por decoração, mas em prejuízo das virtudes sugeridas por sua cicatriz. Ao mesmo tempo, George Broulard, subserviente ao alto comando, reitera o antigo significado de soberba: “o orgulho da força bruta” (FOSSIER, 2017, p. 20), típico dos guerreiros da Idade Média.

À medida que a narrativa avança, novas informações vão sendo obtidas, no intuito de proporcionar mais consistência à análise. Encerrada a reunião entre os dois generais, ocorre uma mudança drástica de cenário, sendo a calmaria do palácio substituída pelas agruras da guerra *in loco*: “Que se pense [...] no castelo de *Glória feita de sangue*, cuja opulência civilizada contrasta com a violência de modo surpreendente com a carnificina da guerra de trincheiras” (CIMENT, 2013, p. 52).

A partir de então, a trilha sonora adquire novos tons provenientes de bombas e metralhadoras. O espectador começa a sofrer literalmente os horrores do conflito. Nesse contexto, a câmera em *travelling* enquadra o general Mireau e o ajudante de ordens caminhando sorridentes ao longo das trincheiras: nada mais do que buracos escavados no solo e protegidos nas duas laterais por barricadas de sacos de areia a céu aberto. Os espectadores vivenciam a imagem deprimente dos becos estreitos, compridos e sinuosos, por onde os soldados eram conduzidos como se fossem gado em direção ao matadouro. Ali não há objetos de luxo, nem bom gosto, apenas artefatos mortíferos com seus cheiros e sons infernais. Enquanto desfila, o general encontra pela frente diversos soldados feridos, mutilados, traumatizados, destruídos física e psicologicamente, perguntando de forma cínica, reiteradas vezes: “Está disposto a matar mais alemães?”. Ciente dos riscos da empreitada, o mais honesto seria indagar se eles estariam dispostos a morrer nas próximas horas. Mesmo assim, Mireau e seu auxiliar, Saint-Auban, prosseguem em direção ao “escritório” do coronel Dax, responsável pelo pelotão.

Antes de encontrá-lo, Paul Mireau inicia uma conversa com um recruta completamente apalermado; seus colegas informam que ele sofrera trauma de guerra. O soldado não sabe dizer se é casado ou não; depois, chora na certeza de que nunca mais verá sua esposa. Em represália à demonstração de fraqueza do soldado, Mireau desfere um soco no rosto do doente, jogando-o ao chão. Intimidado pela violência do general, o soldado grogue confessa ser um covarde. Indignado com a sinceridade do recruta, Mireau retoma a caminhada, seguido pelo ajudante de ordens. Ambos insistem em negar a existência de traumas de guerra; para eles, isso é apenas um sintoma da covardia, um atributo feminino. Para evitar o perigo de contaminação da tropa, o general faz uma declaração misógina: “Se um homem é um covarde, deixe-o usar um vestido e se esconder debaixo da cama”. Porém, nas trincheiras, não havia camas, havia macas sobre as quais os soldados

feridos eram carregados pelas trilhas das trincheiras. Precavidos, os dois oficiais desviavam o olhar enquanto a procissão passava.

Finalmente, os negacionistas chegam à caverna do coronel Dax (Kirk Douglas): um buraco dentro de uma cova, um cubículo claustrofóbico, pessimamente iluminado. Naquele lugar, o coronel toma banho de bacia, uma provável metáfora a respeito de seu límpido caráter. Após os cumprimentos mútuos, começa um diálogo de três sombras na escuridão daquela caverna. De forma sarcástica, general Mireau comenta: “Lugarzinho arrumado você tem aqui”; ao que coronel Dax devolve: “Eu vou poupar comentários a respeito da limpeza, senhor, mas o lugar é pequeno, sim. Muito tímido em lugares para se sentar, sem dúvida”. O general finaliza com um autoelogio que esconde covardia: “Mais do que suficiente para mim. Nunca adquirir o hábito de ficar sentado. Gosto de ficar de pé, a postos”. Vale lembrar que, momentos atrás, no conforto do palácio, o general não demonstrara resistência em relação às poltronas. Só se esquecera de dizer que a preferência por ficar em movimento camuflaria seu ensejo de fuga de responsabilidades; fato delatado pelo ajudante de ordens com nome de santo: “Sou testemunha. É duro conseguir sentá-lo para assinar documentos”. Em suma: Paul Mireau julga-se um militar corajoso, mas não o suficiente para assinar documentos que poderiam comprometê-lo mais tarde diante de um tribunal militar. Astucioso, ele evita criar provas contra si.

Pois é precisamente neste momento que as supostas virtudes do general começam a ser demolidas: a cicatriz adquire a aparência de uma assinatura falsificada. O general Paul Mireau pergunta ao coronel Dax a respeito do combate realizado na noite anterior; ao que o coronel informa: “Alguns ataques da artilharia. Vinte e nove mortos, senhor”. Mireau, em vez de demonstrar empatia pelos compatriotas, prefere culpá-los da própria morte: “Sim, eu notei isso na estrada. Totalmente indesculpável. Estúpidos. Todos aglomerados como moscas, apenas esperando que alguém os abatesse”.

A conversa prossegue e, em determinado momento, Mireau solicita a saída de seu subalterno; a exemplo do general Broulard, ele também não demonstra confiança nos ajudantes de ordens. A partir de agora, há apenas duas sombras naquela caverna, o coronel sensato e o general marcado pela cicatriz que ordena, de forma categórica: “Coronel, o seu regimento tomará o Formigueiro amanhã”. Dax indaga, consternado: “Você viu o estado dos meus homens, senhor?”. Mireau percebe o perigo e, pela primeira vez, decide agir com sinceridade: “Naturalmente, alguns homens morrerão, claro. Possivelmente, muitos deles. Eles serão atingidos por balas e granadas, mas fazendo isso irão permitir que outros avancem”. Dax questiona: “Quantas baixas prevê o senhor?”. Mireau descreve a futura tragédia de forma minuciosa, estatística, como se estivesse tratando de peças de máquinas que seriam destruídas por excesso de uso: “Digamos, 5% mortos por nossas próprias armas. É uma estimativa generosa. 10% a mais para atravessar a terra de ninguém e 20% a mais para atravessar o arame. Isso deixa 65% com a pior parte do trabalho concluída”. Neste momento, a câmera enquadra em plano médio os dois oficiais em posições opostas: Dax está apavorado com a expectativa de milhares de mortos; Mireau garante que restarão soldados em quantidade suficiente para os próximos embates: “Digamos que outros 25% morram durante a tomada do Formigueiro, ainda ficamos com uma força mais do que adequada para ocupá-lo”.

Novamente, o coronel Dax tenta se contrapor, agora de forma desesperada: “General, você está me dizendo que mais da metade dos meus homens vai morrer?”. Paul Mireau confirma: “Sim, esse é um terrível preço a pagar, coronel. Mas nós vamos tomar o Formigueiro”. Sim, eis o terrível preço da estrela e da promoção aguardadas pelo general; Dax não fora informado sobre isso. De sua parte, Mireau tenta justificar o massacre com uma falácia: “O patriotismo pode ser antiquado, mas um patriota é um homem honesto”. Do outro lado, munido de referencial teórico e humanista, Dax refuta o argumento do poderoso comandante de divisão: “Nem todos concordam.

Samuel Johnson disse alguma coisa a respeito”. Mireau pergunta quem era Johnson e o que ele disse sobre o patriotismo; ao que Dax fulmina: “Ele disse que o patriotismo é o último refúgio de um canalha, senhor”. Mireau, surpreendido pela resposta de Dax, repete o mesmo ardil ensinado anteriormente por Broulard, atacando a vaidade do coronel: “Se a um oficial falta confiança, o que esperar dos comandados?”. Indefeso, Dax rende-se: “Nós tomaremos o Formigueiro. Se existir no mundo alguém que possa fazê-lo, nós o faremos”. Feliz com o desfecho da conversa, Mireau oferece um benefício hipócrita aos guerreiros: “Após o que, seus homens terão um longo descanso”. Para uma boa parte dos soldados, aquela promessa de pausa seria cumprida de forma dramática: uma licença eterna.

O massacre dura pouco tempo, em sucintos planos. E, em meio aos privilegiados que conseguem escapar com vida, o general Mireau esbraveja: “Se esses queridinhos não enfrentam as balas alemãs, vão ter que enfrentar as armas francesas!”. Imediatamente, o general patriota toma uma decisão antipatriótica, criminosa: “Capitão Nichols, ordene que o 75 comece a atirar em nossas próprias posições”. O oficial exige, inutilmente, a assinatura do general. Diante do augurado fracasso da missão, Mireau convoca um tribunal de exceção para punir os traidores da pátria.

No dia seguinte, o general George Broulard é retirado de um baile no palácio, para ouvir o coronel Dax denunciar os crimes de Paul Mireau: “Um general frustrado com o fracasso de um ataque inviável manda a sua artilharia atirar em seus próprios soldados. O mesmo oficial, no mesmo dia, ordena uma Corte Marcial, na qual três de seus soldados seriam condenados à morte”. Por sua vez, o general Broulard responde de forma cínica, antes de retornar para a valsa: “Talvez, o ataque à colina Formigueiro fosse impossível. Talvez, tenha sido um equívoco nosso. Por outro lado, talvez, se os seus homens ousassem mais, eles teriam conseguido”.

Para finalizar este primeiro movimento do Círculo Hermenêutico, sugere-se a retificação do título do filme para “Vanglória feita

de sangue” considerando que “soldados são injustamente mortos por seus superiores por causa de ambição, vanglória e esnobismo” (DUNCAN, 2002, p. 7). Nesse momento, o patriotismo do general Paul Mireau revela-se uma farsa completa; não muito distante da hipocrisia de George Broulard. Não surpreende que o filme tenha sido censurado em diversos países<sup>23</sup>.

## **Análise do todo em direção à parte**

Neste momento, o Círculo Hermenêutico começa a completar seu movimento de mão-dupla: agora, o esforço de compreensão segue do todo, do contexto mais amplo, em direção à parte.

Esta segunda etapa é semelhante à técnica cinematográfica da profundidade de campo, em que se busca explorar diversos focos em uma cena, ao mesmo tempo. Assim, o que se espera com o presente texto é compreender melhor um detalhe da fisionomia de um personagem a partir dessa visão geral. A ideia aqui é tentar entender o significado de cada parte e, especialmente, de tal elemento pontual, tendo-se como referência suas conexões internas, as quais são vistas à luz do contexto maior. Ou seja, devem ser consideradas as circunstâncias históricas, políticas, econômicas, sociais, em torno do tema central de *Glória feita de sangue*.

No âmbito da obra de Stanley Kubrick, uma breve consulta ao filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, EUA/Reino Unido, 1967), conduz o espectador a um conflito mortal entre dois

---

23 Por seu retrato negativo do exército francês, o filme foi proibido na França e na Suíça (até 1978), sendo acusado de fazer “propaganda subversiva dirigida à França”. Também por sua mensagem antimilitar, foi coibido na Espanha, sob a ditadura do general Francisco Franco, só sendo lançado em 1986, 11 anos após a morte do ditador. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0050825/trivia/?ref\\_=tt\\_dy\\_k\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt0050825/trivia/?ref_=tt_dy_k_trv). Acesso em 25 de janeiro de 2025.

bandos de hominídeos que disputam uma fonte de água no “alvorecer da humanidade”: pode-se dizer que o diretor denuncia a guerra como a primeira e mais vergonhosa invenção da humanidade; ou, pelo menos, associa a guerra à selvageria humana, momento em que o homem revela-se incapaz de controlar seus instintos primitivos. Além disso, o título do filme faz referência à *Odisseia*, a viagem de volta para casa do herói Odisseu, ou Ulisses, veterano da guerra de Troia. Essa guerra, que durou cerca de dez anos, entre 1300 e 1200 a.C., foi contada, em forma de canto, pelo poeta Homero (século VIII ou XIX a. C.).

A menção a Homero leva à obra de Bertrand Russell (1872-1970), filósofo e pacifista inglês, segundo o qual: “A guerra está envolta em *glamour* – por causa da tradição, de Homero e do Velho Testamento, [...] do heroísmo e do sacrifício pessoal que esses mitos evocam” (RUSSELL, 2014, p. 87).

No contexto da *Odisseia*, Ulisses é visto como um herói sem limites: “orador fascinante”; “líder de pensamento rápido e engenhoso” (KNOX, 2011, p. 36; 37); “sofredor e divino [...] fogoso e astucioso” (HOMERO, 2011, p. 500). O próprio Ulisses fala de si mesmo, no canto IX daquela obra: “fui levado pelo vento até os Cícones, / até Ismaro: aí saqueei a cidade e chacinei os homens. / Da cidade levei as mulheres e muitos tesouros, que dividimos / para que por mim ninguém visse sonogada a parte que lhe cabia (HOMERO, 2011, p. 258).

Do outro lado do Mediterrâneo, possivelmente na mesma época de Ulisses, havia um povo em plena guerra civil: os israelitas. De acordo com o Velho Testamento, no livro dos *Juízes*, a guerra podia ser lida de forma nobre; uma arte a ser aprendida de juízes sábios inspirados por Deus. O capítulo 1 do mesmo livro descreve uma ação de guerra: “Os filhos de Judá atacaram Jerusalém e a tomaram, passaram-na ao fio da espada e incendiaram a cidade” (Js 1, 8).

De forma semelhante, a “glamorização” da guerra aparece no filme *Glória feita de sangue*, de diversas maneiras: a ostentação de um palácio ricamente mobiliado, a troca redundante de elogios entre

gerais apreciadores de bebidas finas, seus uniformes sobrecarregados de condecorações reluzentes. A exemplo de Ulisses, os militares esforçam-se para insinuar coragem e heroísmo em defesa da pátria, mas nem sempre são bem sucedidos.

O papel de proteção militar também vai aparecer na obra do filósofo Platão (427–347 a.C.), por volta do século IV a.C., na cidade de Atenas. No contexto da obra *A República* (1999), eram preconizadas três classes de cidadãos na cidade-estado, em ordem decrescente de importância: os filósofos (magistrados) que tinham a atribuição de governar a cidade-estado, visando à vida boa e justa para os cidadãos; os guerreiros que deviam proteger a cidade, almejando a paz e a tranquilidade; os homens de negócios (produtores) que forneceriam os alimentos necessários à população. Platão enfatizava a importância da justiça e da democracia. Para que se constituísse uma cidade-estado justa, era necessário que as três classes respeitassem os limites de suas funções. Os produtores, por exemplo, não podiam atuar como guerreiros; estes não podiam exercer as funções dos governantes; destes, era exigido o voto de pobreza. De um lado, garantia-se a manutenção da justiça; de outro, evitavam-se tentativas de golpe de Estado.

Na Idade Média, o esquema tríplice foi mantido, seguindo um “projeto divino”, com mudanças importantes (FOSSIER, 2018, p. 19): os filósofos foram substituídos pelos *oratores*; os produtores deram lugar aos *laboratores*, livres ou escravos. Nesse contexto, os *oratores* constituíam a classe mais poderosa, ocupando-se da santa ociosidade “que aproxima de Deus porque ela permite a meditação e a prece” (FOSSIER, 2018, p. 22). Na parte mais baixa do “projeto”, os *laboratores*, livres ou escravos, cuidavam das atividades relacionadas às “vulgaridades do trabalho”; suas ferramentas eram as próprias mãos (idem, p. 22). Na posição intermediária, os guerreiros (*bellatores*) preservaram sua função de defesa da sociedade: “manejam a espada e defendem os outros contra as armadilhas do mal” (*Ibidem*, p. 19).

Ainda na Idade Média, começavam a acontecer novas práticas que colocavam em xeque os ideais platônicos de democracia e justiça:

“nas sociedades pré-industriais o principal meio de ganhar riqueza era retirar de alguém ou obrigar alguém – escravos, servos ou outros trabalhadores controlados – a criar riquezas e entregá-las a seus donos” (MOORE JR., 1999, p. 13). Em determinado momento, a necessidade de obter excedente econômico para aumentar o poder de consumo das populações fez surgir uma nova atividade, uma poderosa aliança bélica entre o clero e os militares, “o vistoso expediente aristocrático-militar”, denominado “roubo armado” (idem, p. 14). Ou seja: “Conquistava-se algum novo território e dele se extraía tributo. Seja o que for que o conquistador ganhasse, o conquistado perdia” (*Ibidem*, p. 13). Assim, ampliavam-se as funções dos militares e a guerra de conquista foi adicionada ao antigo papel de defesa.

Por outro lado, no contexto do filme *Glória feita de sangue*, a atividade de defesa era baseada nas trincheiras e mostrava-se eficiente: “O uso de artilharia e de granadas contra as trincheiras causava baixas tremendas para a obtenção de avanços medíocres [...]. Após os primeiros confrontos bélicos, a guerra estabilizou-se nas trincheiras protegidas por arame farpado e por projéteis” (CANFORA, 2014, p. 15). Além disso, o confronto de baionetas contra balas de metralhadora, no espaço denominado terra de ninguém, sugeria a guerra de ataque, simbolizando os perigos que os invasores deveriam encontrar pelos caminhos e territórios a serem conquistados.

Ainda sobre as guerras de conquista, nos Estados Unidos, no decorrer do século XIX, estava se consolidando um longo processo de expansão territorial. O movimento era justificado pela ideia do “destino manifesto”, uma crença nacionalista inspirada na providência divina (JOY, 2003). A expansão, que avançava no sentido Leste-Oeste, incluía guerras, dentro e fora dos Estados Unidos, massacres de nações indígenas e escravização de negros africanos. Em relação à mão-de-obra escravizada, no sul dos Estados Unidos do século XIX, “fazendas negreiras eram montadas para reproduzir esse insumo fundamental” (MORAES, 2005, p. 12).

Mesmo assim, o século XIX foi aclamado como o século civilizado, período de expectativas elevadas de progresso material e espiritual. Em 2 de maio de 1814, durante o Congresso de Viena, foi assinado o acordo de paz de cem anos (1814-1914) entre cinco potências europeias: Prússia, Áustria, Rússia, Inglaterra e França (SECCO, 2014).

Com o passar do tempo, começou a surgir na Europa uma estranha nostalgia em relação à guerra. Na Itália, havia quem visse a guerra como uma experiência de higiene mundial; para outros, seria uma oportunidade de desvio de foco dos problemas locais em direção a um alvo externo. Na Alemanha, em pleno ambiente acadêmico, temiam-se os perigos da paz excessivamente prolongada: “a guerra é necessária, de vez em quando”, dizia o reitor da Universidade de Berlim (*apud* CANFORA, 2014, p. 69).

Além disso, havia pretensões expansionistas por toda parte, inclusive entre duas potências rivais: França e Alemanha. De um lado, os franceses pensavam em revanche por causa das perdas da Alsácia-Lorena e da cidade de Estrasburgo para o Império Alemão, após a guerra de 1870-1871. Do lado da Alemanha, existiam ambições territoriais duplas: tanto em relação a distritos mineiros na Bélgica, quanto à partilha de colônias no cenário mundial (CANFORA, 2014, p. 42).

Em suma: “Aqueles que guerreavam, tratavam (ao mesmo tempo que criavam) dos principais problemas que ameaçavam o mundo” (MOORE JR., 1999, p. 13). Até então, cabia a eles, de forma exclusiva, as decisões de entrar em guerra. Entretanto, o cenário de 1914 trazia uma novidade, os proletários abandonaram o internacionalismo pacifista e aderiram à guerra. De forma espontânea, os operários nacionalistas assumiram o papel de bucha de canhão das classes que ordenavam a guerra: “todos os pacifistas depositavam no socialismo internacionalista a última chance de salvar a civilização. Ledo engano. O nacionalismo demonstrou-se superior” (SECCO, 2014, p. 7). Em complementaridade, Russell (2014, p. 44) questionou o conceito homólogo de patriotismo: “Quanto mais uma nação acredita em

seu patriotismo, mais fanaticamente insensível será aos danos sofridos por outras nações”.

Nesse momento, entra em campo a parceria do cinema com os filósofos, para questionar as justificativas dos poderosos favoráveis à guerra; suas falácias lembram as histórias contadas por Ulisses: “mentiras semelhantes a verdades, completamente convincentes [...] mas, ainda assim, mentiras do começo ao fim” (KNOX, 2011, p. 56). Cabe retomar a referência feita pelo coronel Dax, em *Glória feita de sangue*, a Samuel Johnson (1711-1784): “O patriotismo é o último refúgio de um canalha”. Aquele pensador do século XVIII denunciava a hipocrisia da alegação de patriotismo por parte de pessoas interessadas em benefícios particulares. Como exemplo de patriota canalha, Samuel Johnson identificou o ator norte-americano John W. Booth, assassino do presidente Abraham Lincoln (KNOWLES, 2001).

No âmbito do filme, o coronel Dax desmascara a falácia patriótica do general Paul Mireau, de forma autônoma e questionadora. Nesse sentido, Cabrera (2005, p. 13) destaca o papel relevante do cinema que pensa e ensina: “rebelde a conciliações ou arranjos, deixando a vida humana com o seu desajuste e falta de sentido, [...] conectando conceitos de uma maneira inesperadamente lúcida e esclarecedora”.

Um cinema que propõe correr riscos e superar limites, como é o caso do diretor Stanley Kubrick que lança desafios e dissemina conhecimentos para os espectadores do presente e do futuro. E ainda que o coronel Dax não tenha conseguido impedir o intento criminoso do general Mireau, o cinema prevalece como recurso didático atemporal. Ainda nessa perspectiva, Canfora (2014, p. 161) convida a uma reflexão: “Nunca se referiu suficientemente sobre o que significou a guerra no interior de cada país. Talvez apenas o cinema consiga, às vezes, ter a força de fazer compreender do que se tratou”. O autor arremata:

Sobre aquela guerra terrível há um filme de um grande, de um gênio do cinema mundial, Stanley Kubrick, que se intitula *Glória*

*feita de sangue* (*Paths of Glory*, de 1957), sobre um episódio de massacre feroz ocorrido no *front* francês [...] o filme de Kubrick é uma tragédia grega em sua beleza, em sua simplicidade, e consegue mostrar [...] o resultado da escolha irresponsável que os socialistas fizeram então, os socialistas alemães em primeiro lugar (CANFORA, 2014, p. 161).

O massacre feroz, decorrente da funesta tentativa de tomada das trincheiras alemãs, em parceria com o general George Broulard, é comandado pelo general Paul Mireau, em troca de ganho de poder e prestígio. Diante do fracasso iminente, Mireau toma uma decisão que muda o status do combate. De forma sucinta, Abrams (2007, p. 133) resume o ocorrido: “Oficiais militares franceses ordenam uma missão suicida, atiram em seus próprios homens e executam três bodes expiatórios para encobrir seus crimes”.

É importante ressaltar que esse combate fazia parte de uma guerra de conquista, contra tropas inimigas. Entretanto, após a ordem do general Mireau, as armas da artilharia francesa foram direcionadas contra os soldados nacionais. Daí em diante, começava a se consolidar, em nível micro, um protótipo de estado de exceção, de ditadura militar. Ou seja, a violência do Estado voltava-se contra a pátria francesa, contra os cidadãos nacionais. Em seguida, para buscar respaldo legal para sua decisão, Paul Mireau ordena a convocação de uma Corte Marcial, para viabilizar a condenação sumária dos supostos culpados pelo fracasso daquele evento. Em outras palavras, o general Mireau embarcava em uma experiência típica do estado de exceção, ainda que em um estágio preliminar. A esse respeito, deve-se esclarecer que, quando se impõe um estado de exceção, os direitos políticos são suspensos e violência se confunde com justiça. Nessas condições, a suspensão da política significa a suspensão da palavra, a suspensão do debate. No caso da guerra, a palavra é substituída pela arma, pela violência. Nesse âmbito, Secco (2014, p. 17) arremata: “Toda guerra cassa os direitos de seus cidadãos e restringe a discussão

política aos pequenos círculos do poder”. Em outras palavras, a suspensão da política, e da palavra, significa o retorno à barbárie, à violência dos hominídeos da Era da Pedra Lascada, conforme destacado em 2001: *Uma Odisseia no Espaço*.

Por sua vez, em *Glória feita de sangue*, o tribunal de exceção constitui uma guerra dentro de outra; ou seja, uma micro guerra em que a discussão política está restrita a um pequeno círculo de poder, a Corte Marcial. Aqui também a palavra é silenciada, substituída pela ameaça das armas. Aos subordinados, impõe-se a obediência, por meio da intimidação; este é o destino dos soldados Maurice Ferol (Timothy Carey), Pierre Arnaud (Joe Turkel) e Philippe Paris (Ralph Meeker).

Até mesmo o piso do local do julgamento parece conspirar contra os soldados: a câmara enquadra os ladrilhos dispostos em forma de tabuleiro de xadrez. A imagem sugere que se trata de um jogo de cartas marcadas. Afinal de contas, naquela partida, as peças mais vulneráveis são os peões, os primeiros a serem eliminados; os três homens são, então, julgados e condenados de forma sumaríssima: o evento todo dura cerca de dez minutos, não mais do que isso. Eles foram acusados de covardia no campo de batalha; mas não havia provas, nem testemunhas, nem documentos, nem assinaturas. Talvez, a condenação já existisse desde quando o general Mireau agredira um soldado com trauma de guerra, ainda no ambiente das trincheiras.

No início do julgamento, o presidente da corte dispensa as formalidades legais, pois tem pressa; também acumula a função de advogado informal de acusação, em conluio com o promotor, o major Saint-Auban. Este homem, um subordinado servil do general Mireau, é designado para interrogar os soldados, elaborando apenas uma pergunta básica, cuja resposta já era conhecida de todos. O promotor quer saber se os acusados tinham avançado até a cerca de arame farpado que protegia as trincheiras alemãs. Todos respondem de forma negativa, em seus escassos momentos de fala. Nenhum dos três interrogados consegue conversar com o promotor por mais de três minutos, sendo que a entrevista completa do cabo Paris dura alguns centésimos de

segundos. O promotor pergunta: “Então, não saiu das trincheiras?”; ao que o cabo Paris responde: “Não, senhor!”; e o promotor encerra: “Isso é tudo”. Nesse momento, o coronel Dax tenta ampliar o tempo de fala do cabo com a seguinte pergunta: “Cabo Paris, por que você não saiu das trincheiras?”; ao que ele responde: “O major foi morto e caiu em cima de mim. Eu desmaiei”; e Dax replica: “Você ficou inconsciente nas trincheiras, durante todo o ataque?”; Paris confirma. A tentativa de ajuda do coronel Dax é de pouca valia; o cabo fala, mas não consegue ser ouvido pela Corte. Em tribunais de exceção, o réu não tem direito à palavra; e, mesmo que consiga falar, não será ouvido.

Dax também confirma que ninguém do seu regimento passou perto da cerca de arame alemã, nem mesmo ele, que era o chefe daquele grupo, conseguiu realizar aquela proeza, por motivos óbvios: era impossível chegar com vida até aquele local sob o fogo pesado da artilharia alemã. Dax também não é ouvido e o promotor conclui recomendando a condenação dos três à pena máxima de fuzilamento: “este caso fala por si. Todos nós testemunhamos o lamentável ataque ontem de manhã. E eu afirmo que aquele ataque foi uma desonra à bandeira da França, uma mancha na honra de cada homem, mulher e criança da nação francesa”. O promotor apenas confirma a ameaça feita anteriormente pelo general Mireau: “Se esses queridinhos não enfrentarem as balas alemãs, eles enfrentarão as francesas!”. Havia balas para todos os gostos, era tudo uma questão de menu. Mas o alvo era sempre o mesmo: civis vestidos de soldados. Como se sabe, o Estado tem o poder de “ordenar que todos os homens aptos arrisquem suas vidas em batalhas, sempre que considerar desejável a guerra” (RUSSELL, 2014, p. 35).

Por sua vez, o outro general cúmplice, George Broulard, segue a mesma toada: “Essas execuções serão tonificantes para todos. Existem poucas coisas mais encorajadoras e estimulantes do que ver o outro morrer”. Broulard prossegue em seu falatório tresloucado: “Tropas são como crianças. Uma criança quer um pai firme. Soldados anseiam por disciplina. Uma forma de manter a disciplina é executar alguém

de vez em quando”. A respeito dessas ponderações, cabe rever um comentário sobre a *Odisséia*: “as preocupações e concepções humanas de justiça tornam-se insignificantes quando a manutenção do prestígio de um deus poderoso está em xeque” (KNOX, 2011, p. 68). Em suma: é muito perigoso desagradar aos deuses, eles costumam ser muito vingativos.

Antes do final do julgamento, Dax pede clemência à corte, considerando diversas irregularidades processuais: ausência de testemunhas, tanto de defesa, quanto de acusação; falta de indiciamento por escrito dos réus e inexistência de registros estenográficos do julgamento. Além disso, o advogado de defesa também já havia lembrado, em benefício do cabo Arnaud, que ele fora condecorado com uma medalha de honra ao mérito militar por bravura. Em contraponto, o Presidente da Corte apaga a única estrela conquistada pelo soldado em batalha: “Medalhas não servem como defesa”. O fuzilamento dos três soldados acontece no dia seguinte, para evitar riscos de indulto.

Prossegue o segundo giro do Círculo Hermenêutico. A recusa do Presidente da Corte das medalhas como recurso de defesa sugere que tais penduricalhos padecem da mesma ausência de conteúdo das condecorações. Ou seja, a medalha de honra é desonrada pela Corte Marcial. Em consequência, fragiliza ainda mais a controversa imagem do mentor do evento, o general Paul Mireau.

Se, antes, a sua cicatriz era uma sugestão de coragem e heroísmo, no decorrer da trama, ela se deteriora em direção à fraude, ao embuste e à covardia. Mireau não tem os dotes artísticos dos guerreiros do Velho Testamento, mas julga-se capaz de transformar cidadãos inexperientes em guerreiros invencíveis por meio de bravatas motivacionais. A incompetência gananciosa do general Mireau coloca em risco a vida de mais da metade do Regimento 701. A esse respeito, o crítico de cinema Michel Ciment (2013, p. 65) fez a seguinte ponderação: “O general Mireau avalia as percentagens de perdas humanas em relação aos metros de terreno ganhos e assim calcula as suas chances de promoção”. Tanto Mireau, quanto Broulard, ambos parecem ter

herdado de Ulisses o heroísmo mentiroso; eles sabem transformar falácias, como o patriotismo, em mentiras verossímeis.

Da mesma forma, a defesa da pátria, um valor relevante na *República* de Platão, revela-se em condições precárias. Os generais preferem garantir a proteção do próprio palácio, por meio do policiamento reforçado da praça ajardinada. Nesse sentido, o local mais bem guardado, em *Glória feita de sangue*, é o salão de festas, pois, em busca de socorro para os condenados, o coronel Dax procura o general Broulard. Mas ele havia se ausentado do julgamento, naquela tarde, para cuidar dos preparativos de um baile oferecido ao quartel-general. Dax é recebido por Broulard, em meio a uma valsa, da seguinte forma: “Desculpe-me por não convidá-lo para a festa, mas o traje é de gala”. Naquele ambiente inexpugnável só entrava gente fina, elegante e insincera. Para agravar a situação, os oficiais demonstram um profundo desprezo em relação às tropas sob o comando do general Mireau. A esse respeito, o major Saint-Auban comenta: “Parece que não aprendem. Eles se juntam sob fogo cerrado. Sempre em grupo, têm instinto de gado, eu acho. Coisa de animais irracionais”. Em suma, no que se refere à defesa da pátria, a situação dos dois generais é indefensável.

Finalmente, em relação à guerra de conquista, atividade crescente após a Idade Média, a experiência de Paul Mireau é vergonhosa. Ele prefere direcionar as armas francesas contra os conterrâneos, com o objetivo criminoso de eliminar supostos covardes. Depois, em sintonia com de George Broulard, ele convoca uma Corte Marcial para legalizar assassinatos, ou seja, “assassínios legalizados”. Essa prática detestável viria a ocorrer, efetivamente, mais tarde na Europa, no contexto do Terceiro Reich (NAZARIO, 2010, p. 20). Em resumo, se, antes, Paul Mireau julgava-se um valente conquistador de Formigueiros; após as condenações, o general revela-se um embusteiro, utilizando a Corte Marcial para encobrir seus crimes de guerra e, ao mesmo tempo, eliminar os fracos e doentes. Após o calvário dos três patrícios, Paul Mireau compartilha sua felicidade nefasta com

George Broulard: “Estou muito feliz que você pôde estar lá, George. Esse tipo de coisa é sempre um tanto sinistro. Mas isso teve esplendor, você não acha? Nunca vi um caso desse tipo ser tratado melhor”. O general Mireau não consegue se conter: “Os homens morreram maravilhosamente. Sempre há a chance de alguém fazer algo que deixará todo mundo com um gosto ruim. Dessa vez, você não poderia pedir melhor”. Neste momento, a análise retorna ao ponto de partida, encontrando a cicatriz do general Mireau completamente desmoralizada, levando com ela o cinismo de Broulard. Em decorrência, sugere-se uma segunda atualização do título da obra de Kubrick: “O primeiro refúgio dos canalhas”.

Ao final do filme, uma jovem alemã (Susanne Christian – e, após o filme, Christiane Kubrick), prisioneira improvisada como cantora, é induzida a tomar frente da ação em um espaço lotado de soldados franceses. Sua entrada é onomatopeica: “Agora, cavalheiros, eu lhes apresento nossa mais recente aquisição do inimigo. Bum! Da Alemanha, a terra dos hunos! Cavalheiros, uma pequena pérola trazida à costa pela maré da guerra”. Exatamente naquele momento ocorre uma extraordinária convergência de raridades: uma presença feminina; uma ocasião de fala de uma pessoa estrangeira; uma oportunidade de substituição da arma pela palavra; um instante de calma e harmonia. A melodia de uma canção folclórica germânica fala sobre um soldado que retorna da guerra após saber da morte da amada. A moça não só canta, também é ouvida. E mesmo não conseguindo compreender o significado preciso da mensagem, os presentes começam a se comover, murmurando em sintonia com a cantora. Naquele ambiente melancólico não há mais nacionalidades, nem inimigos, apenas um raríssimo sentimento de paz que atrasa o retorno dos soldados para o campo de batalha. Todos são presenteados com mais alguns instantes de vida – inclusive, o espectador.

Antes de concluir, deve-se reiterar que o filme *Glória feita de sangue* foi realizado com base em um evento real, sobre pessoas com nomes próprios, famílias, profissões. Como informa o filme *Blanche*

*Maupas* (França, 2009, de Patrick Jamain), no dia 17 de março de 1915, quatro soldados que participaram de um evento suicida, durante a Primeira Guerra Mundial, foram fuzilados como exemplo. Eram eles: Théophile Maupas, 40 anos, casado, duas filhas, professor; Louis Girard, 28 anos, casado, um filho, relojoeiro; Louis Lefoulon, 30 anos, ferroviário; e Lucien Lechat, 23 anos, solteiro, garçom. Todos foram injustamente acusados de indisciplina e covardia; todos foram reabilitados pelas autoridades francesas após 19 anos de luta de Blanche Maupas. Por sua vez, o general Géraud Réveilhac, que foi o responsável por aquela ordem de fuzilamento, permaneceu impune. Homero estava certo; Samuel Johnson também!

## Considerações finais

*Glória feita de sangue* faz a câmera viajar no tempo e no espaço. Começa na França de 1916, recua à Inglaterra do século XVIII e demonstra vitalidade em 2025. Martin Scorsese (2013, p. 19) argumenta: “Artistas do calibre de Kubrick têm mentes brilhantes e dinâmicas para imaginar o mundo em movimento, para compreender não apenas de onde vem, mas para onde vai”.

A obra de Stanley Kubrick convoca os espectadores a uma profunda reflexão a respeito da estupidez da guerra. As sequências iniciais expressam uma visão pragmática da guerra: de um lado, há um palácio luxuoso, ocupado por dois generais do alto comando do exército francês repletos de estrelas, George Broulard e Paul Mireau; de outro, emerge o caos infernal das trincheiras, em cujos corredores estreitos trafegam soldados abalados e feridos transportados sobre macas. Parece haver aí uma troca desequilibrada: os soldados oferecem coragem e sacrifício; os generais demandam status e recompensas.

A narrativa segue a lógica clássica; desde o início, o público sabe que existe um objetivo a ser atingido: a conquista da colina Formigueiro, local onde estão localizadas as trincheiras alemãs. A princípio,

o general Mireau, comandante da Divisão, discorda da missão, não desejando submeter seus soldados a um massacre inútil. Depois, por motivos utilitaristas, ele muda de ideia. Mais adiante, o coronel Dax protesta inutilmente contra o risco elevado daquela iniciativa. A tragédia está confirmada; o ataque revela-se um fracasso, levando junto a vaidade de Broulard e a ganância de Mireau. Este falso herói, rancoroso e vingativo, define dois objetivos imediatos: encontrar aqueles a quem transferir a culpa de seus erros e punir tais culpados.

O ataque de conquista transforma-se em guerra de higiene, sendo preciso limpar a mancha que desonraria a bandeira francesa. As armas, antes apontadas para o inimigo externo, voltam-se contra os supostos traidores da pátria. Entretanto, a guerra torna-se restrita ao ambiente do palácio, com Mireau ordenando a convocação de uma Corte Marcial. O general utiliza-se de um meio institucional para legalizar seus crimes, além de esconder seus fracassos militares.

Talvez, seja esta a lógica da guerra que Stanley Kubrick procurava denunciar em *Glória feita de sangue*, a exemplo de *Casablanca* (EUA, 1942, de Michael Curtiz). Na cena derradeira do filme, o capitão Renault (Claude Rains) ordena de forma peremptória: “prendam os suspeitos de sempre”.

## Referências

- 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: S. Kubrick. EUA; Reino Unido, 1967. 1 vídeo (149 min).
- ABRAMS, J. J. **The philosophy of Stanley Kubrick**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.
- ANDRADE, A. L. **Entretenimento inteligente**: o cinema de Billy Wilder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- BÍBLIA. [Português]. **Bíblia de Jerusalém**. 6. ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

- BLANCHE MAUPAS. Direção: P. Jamain. França, 2009. 1 vídeo (90 min).
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2, p. 277-301.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução: R. Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- CABRERA, J. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução: R. Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas; USP, 1996.
- CANFORA, L. 1914. Tradução: A. Bernardini. São Paulo: Edusp, 2014.
- CASABLANCA. Direção: M. Curtiz. EUA, 1942. 1 DVD (103 min).
- CIMENT, M. **Conversas com Kubrick**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DUNCAN, P. **The pocket essential Stanley Kubrick**. Harpenden: Pocket Essentials, 2002.
- FOSSIER, R. **O trabalho na Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- GLÓRIA FEITA DE SANGUE. Direção: S. Kubrick. EUA, 1957. 1 DVD (87 min).
- GRONDIN, J. The hermeneutical circle. In: KEANE, N.; LAWN, C. (orgs.). **The Blackwell companion to hermeneutics**. Malden: John Wiley & Sons, 2016. p. 299-305.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução: F. Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- JOY, M. S. **American expansionism, 1783–1860**: A manifest destiny? New York: Routledge, 2003.
- KNOWLES, R. The ‘All-Attoning Name’: The word ‘patriot’ in seventeenth-century England. **The Modern Language Review**, [s. l], v. 96, n. 3, p. 624-643, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3736734>. Acesso em: 10 jan. 2025.

- KNOX, B. Introdução. *In*: HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011. p. 7-93.
- KUBRICK, S.; THOMPSON, J. Paths of Glory: screenplay. [S. l.: s. n.], 2025. Disponível em: <https://www.screenwritersnetwork.org/wp-content/uploads/2021/03/Paths-Of-Glory-Script.pdf>. Acesso em: 14 out. 2025.
- MOORE JR., B. **Aspectos morais do crescimento econômico e outros ensaios**. Tradução: M. Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- NAZARIO, L. O ideário nazista nos filmes de Hans Steinhoff. **Web Mosaica**: revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, [s. l.], v. 2, n. 2, jul./dez. 2010.
- ODIN, R. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. *In*: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2, p. 25.
- RUSSELL, B. **Por que os homens vão à guerra**. Tradução: R. Prelorentzou. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- SCORSESE, M. Prefácio. *In*: CIMENT, M. **Conversas com Kubrick**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 19-21.
- SECCO, L. Prefácio. *In*: CANFORA, L. **1914**. São Paulo: Edusp, 2014. p. 7-18.

# Macunaíma vai ao cinema: o permanente estado de exceção brasileiro

*Felício Oscar Deleprani*<sup>24</sup> • *Robson Loureiro*<sup>25</sup>

O filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, lançado em 1969, adapta a rapsódia homônima de Mário de Andrade, publicada em 1928. Enquanto o livro, situado na década de 1920 do século XIX, dialoga com as mudanças políticas que desencadeariam na ascensão do getulismo e posterior ditadura do Estado Novo; o filme tem como contexto social o início (1964) da ditadura militar no Brasil.

Ao considerar esses dois contextos, este artigo procura investigar as formas como a Literatura Modernista e o Cinema Novo, no Brasil, atuaram nesses momentos políticos-históricos distintos, de Estado de exceção. Como aporte teórico a essa abordagem, segue-se o conceito elencado por Walter Benjamin (2023), em suas *Teses sobre*

---

24 Doutorando em Letras, professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Espírito Santo – Ifes.

25 Professor titular na Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes. E-mail: robson.loureiro@ufes.br.

*o conceito de história*. Na tese VIII, Benjamin (2023, p. 13) afirma que: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é, na verdade, a regra geral” e, ainda, que o conceito de história progressista<sup>26</sup> é insustentável, exatamente porque não prevê o ressurgimento de fenômenos como o fascismo. Também são trazidos para esse diálogo os conceitos de Roger Griffin (1999), que analisa uma série de discursos fascistas e Finchelstein (2020) que procura traçar a evolução histórica da forma como a mentira foi concebida por dentro da estrutura desses discursos.

A reflexão inspira-se na interpretação crítico-objetiva na qual a primazia recai sobre o objeto analisado, a fim de aproximar os objetos (a rapsódia e o filme) dos seus respectivos contextos históricos, sociais e políticos.

## **Macunaíma, de Mário de Andrade, e a ascensão das condições políticas para o Estado Novo**

O livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, foi publicado pela primeira vez em 1928 e narra as aventuras do herói que dá nome à rapsódia. Apenas como um exercício didático, a obra pode ser dividida em oito núcleos narrativos: 1) nascimento, formação e aventuras do herói na floresta amazônica (capítulos 1-3); 2) aventuras com Ci-Mãe do Mato (capítulo 3); 3) perda da muiraquitã (capítulo 4); 4) viagem de ida a São Paulo para recuperar o amuleto (capítulo 5); 5) embates com Piaimã e recuperação da muiraquitã (capítulos 5-14); 6) retorno à Amazônia (capítulo 15); 7) Perda dos

---

26 Aqui é bem provável que Walter Benjamin faça referência ao conceito de progresso defendido por uma perspectiva de marxismo vulgar, próprio das cartilhas didáticas editadas pelo Partido Comunista Russo e emulada em outros países; portanto, de um conceito progressista que mascara a dinâmica dialética da história.

irmãos, da muiiraquitã e morte (capítulos 16-17); 8) epílogo em que o narrador explica suas fontes.

Tão logo saiu do prelo, o livro chamou a atenção dos críticos literários. Tanto que, quando Ascenso Ferreira esboçou, em 1928, as primeiras notas sobre *Macunaíma*, mencionou que era chegada sua vez de dizer algo sobre o “discutidíssimo livro de Mário de Andrade” (FERREIRA, 1928, p. 7). Apropriadamente, José de Paula Ramos Jr. (2006) chama de “primeira onda”, essa crítica dedicada à obra de Mário de Andrade que percorre os anos de 1928 até 1936, em que os principais textos circularam no *Diário Nacional*. Nesse periódico, o primeiro resumo de *Macunaíma* foi publicado na edição de 6 de agosto de 1928 e quase não ultrapassou os limites de uma síntese dos capítulos, exceto por dois comentários que chamam a atenção. Primeiro, o editorial diz que a obra é “[...] uma sátira um pouco crua para poder cair nas mãos de qualquer pessoa” e, em seguida, conclui dizendo que o livro “é uma das obras mais originais de nossa literatura” (BARROS, 1928, p. 6).

Ramos Jr. (2006) sugere que esse editorial anônimo é da própria pena de Mário, que, de fato, entre os anos de 1927 e 1932 contribuiu para o *Diário Nacional*. Contudo, o próprio Mário de Andrade menciona, em uma carta a Manuel Bandeira, que *Macunaíma* estava causando uma situação um tanto quanto constrangedora para os críticos que, não sendo capazes de atingir o grau artístico da obra, temiam julgá-la como uma obra ruim e cometer a gafe de serem descobertos em sua ingenuidade, mais tarde.

O que tem me divertido um poucadinho é a perplexidade em que deixei a moçada. “Que é isso! Está tudo sarapantado, está tudo inquieto, está tudo não gostando com vontade de falar que não gosta, porém, meio com medo de bancar o bobo por não ter gostado duma coisa boa” (BANDEIRA, 1958, p. 162-164).

Esse temor dos críticos é confirmado, por exemplo, no artigo *A propósito do “Macunaíma” de Mário de Andrade*, em que Ascenso Ferreira (1928, p. 7) confessa que ainda era cedo para que a crítica pudesse digerir tudo que havia em *Macunaíma* e, ele mesmo limita-se ao que mais parece ser um comentário do que, de fato, uma abordagem crítica. Acrescenta, contudo, uma interessante observação: “A caça do tapir na porta da Bolsa de S. Paulo – um delicioso flagrante de psicologia das multidões”.

Outros críticos, militantes do socialismo, notaram, na literatura moderna, que *Macunaíma* não havia dado conta de traçar as diretrizes da Literatura Brasileira. É o caso do jornalista Geraldo Ferraz, criador do jornal socialista *O Homem Livre*. Segundo ele, a literatura precisa apontar as

[...] diretrizes perante os acontecimentos, e diretrizes não só “modernas”, mas de posição de combate, ao lado desta ou daquela ideologia que estão governando o mundo, diretrizes firmes a favor ou contra Hitler, o Papa e Moscou. [...] A literatura precisa assumir o caráter de intervenção ativa nos acontecimentos de seu tempo. Essa será a literatura moderna, no amplo sentido de interesse humano atual (FERRAZ, 1933, p. 3).

No mesmo periódico, Geraldo Ferraz endurece a crítica: “Macunaíma, de Mário de Andrade, se torna uma obra sem interesse para o leitor de hoje” e explica as razões para isso: “os golpes militares nos aguçaram mais as sensações, e não é qualquer pastiche de folclore, tomados dos “nhegatu’s” que nos vá impressionar agora” (FERRAZ, 1933, p. 3). Contudo, a crítica mordaz perde a força na medida que o autor segue a nota, tentando encontrar um lugar ao sol para a obra *Serafim*, recém-lançada por Oswald de Andrade, que, a essa altura, andava em desavença com Mário.

O tempo encarregou os críticos (especialmente os articulistas de jornais) a entenderem a obra. Por ocasião da segunda edição de

*Macunaíma*, agora pela renomada editora José Olympio, em 1937, Nelson Werneck Sodré, faz um inventário do movimento modernista, localizando-o como uma estética tributária dos movimentos europeus surgidos na Europa, no período “pós-guerra”. No Brasil, segundo Werneck (1937, p. 16), a estética moderna “foi enfeitada com um grupo de indivíduos sem talento”. Com o passar do tempo, contudo, “os valores surgiram” e, “[...] entre esses valores, um dos mais indiscutíveis pela sua inteligência poderosa e profunda, pela sua análise acuradíssima, pelo senso das coisas, pelo vigor imaginativo, estava, sem dúvida alguma, o Sr. Mário de Andrade” (WERNECK, 1937, p. 16).

Contudo, parece ter escapado a essa primeira crítica, uma questão importante no *Macunaíma*: a forma como essa obra representa as condições históricas, políticas e sociais que, de algum modo – talvez, até mesmo à revelia do autor – legitimaram o golpe de Estado em 1937 e a instauração do estado de exceção ao modo fascista, no governo getulista. É exatamente a essa frente de investigação ainda pouco explorada, que procuramos ampliar, nesta seção. Para isso, em primeiro lugar, procuramos delinear, teoricamente, as questões relacionadas aos termos “estado de exceção” e “fascismo”.

Quando Benjamin (2023, p. 13) menciona a “tradição dos oprimidos” como condição para uma concepção histórica que, efetivamente, dê conta do que é o estado de exceção, o crítico tem em vista a antecipação às condições de possibilidades – dentre elas, a estética – que tornam aceitáveis certos males sociais – especificamente, o fascismo – que se repetem, na história. Em outras palavras, a passagem sugere que a história deve articular os elementos que condicionam os eventos históricos, a fim de perceber os sinais que prenunciam o surgimento de um “perigo” para que, a partir desses sinais, seja possível um posicionamento de resistência mais eficiente. Isso é afirmado já na Tese VI: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo, ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação [*Erinnerung*] quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2023, p. 11).

Em Walter Benjamin, tal “recordação” deve vir das mais variadas formas de percepção e representação humanas. Dentre elas, a arte – especialmente, a literatura – é uma fonte que nunca deve ser olvidada. Tanto que, ao longo de sua extensa obra, Benjamin exercitou esse modo de compreensão social. Enxergou nos contos de Leskov (BENJAMIN, 2024, p. 139- 166) a estética predominante do capitalismo pré-industrial, presente nas regiões interioranas da Rússia e, por outro lado, a poesia de Charles Baudelaire é apontada como uma representação da estética dos grandes centros urbanos industrializados, em específico, Paris (BENJAMIN, 2024b, p. 103- 115).

Seguindo essa proposta benjaminiana, Deleprani (2024) procura compreender o impacto da modernidade industrial na literatura brasileira e a forma como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, surge como uma resistência a esse enquadramento estético. Não obstante, aqui se propõe uma ampliação dialética dessa abordagem, isto é, o foco está na forma como a rapsódia de Mário de Andrade representa as condições estéticas que abriram as veredas para o estado de exceção que se consolida no Estado Novo. Para isso, é preciso compreender dois pontos fundamentais, nessa questão: a estrutura do discurso fascista que legitima a figura do ditador e a forma como a verdade e a mentira são transmutadas, uma na outra, no interior do discurso fascista.

Ao ampliar as bases benjaminianas sobre a questão do estado de exceção e do fascismo, Roger Griffin (1995, p. 57), ao analisar o discurso *Celebrazione della vittoria*, pronunciado por Benito Mussolini, em 1925, menciona que o ditador empregou “uma mudança revolucionária de sentimentos”, alegando que o estado de ordem das coisas era injusto e que as massas tinham, nelas mesmas, as condições para alcançar metas mais elevadas, essa realidade, nas palavras de Mussolini: “Nós a criaremos em nome do rei, em nome da Itália, com esforço físico, com espírito, com sangue e com vida”.

Portanto, para Griffin (1995) é evidente que o discurso fascista tem como base uma autoridade em nome da qual o discurso é feito, isto é, o rei; segue-se a isso, o apelo ao nacionalismo e, por fim, é

requerido das massas um sacrifício que passa pelas dimensões físicas, emocionais e espirituais. A não aceitação destas condições coloca o povo em dois polos: “nós” e “os outros”. Assim, o indivíduo, para ser incluído no “nós”, é conclamado a ser um herói lendário, nos moldes que aponta Northrop Frye (1973), isto é: que tem, além de suas habilidades, a proteção e a recomendação de uma divindade.

Quanto à transmutação da verdade em mentira e vice-versa, Frederico Finchelstein (2020) elenca uma série de características da mentira fascista e a forma como ela se diferencia da mentira convencional. O autor afirma que os fascistas viam suas mentiras como verdades absolutas e transcendentais; isso, porque a verdade lógica, no fascismo, é sempre substituída por uma explicação mítica da realidade: “O fascismo estabeleceu uma variedade de linhagens míticas que eram, para ele, a fonte máxima daquilo que era politicamente verdadeiro, borrando a divisão entre a verdade e o falso na política” (FINCHELSTEIN, 2020, p. 37).

O mito, no entanto, é encarnado e é, ele mesmo, o líder político almejado pelos fascistas. E, em nome dessa identidade heroica, o poder é “[...] delegado inteiramente ao ditador[...]”. A partir dessas condições, é estabelecida uma “equação fascista”, composta por “poder, mito, verdade” (FINCHELSTEIN, 2020, p. 37). A consequência disso é, invariavelmente, a incitação à violência que inclui perseguições, massacres e genocídios.

Em seu projeto literário, ao procurar sintetizar no herói Macunaíma todas as características do brasileiro, Mário de Andrade transforma o personagem em um catalizador de personalidades, o que o faz incorporar, recorrentemente, a tendência para a mentira. “O herói é múltiplo. [...] Encarna uma enorme variedade de personagens, ora boas, ora más, ora ingênuas [...]”. Isso ocorre porque, ao ler os escritos de Koch-Grünberg (1953), Mário de Andrade atribui a Macunaíma as características de outros seres lendários, catalogados por esse etnólogo alemão. Isso explica o Macunaíma “mentiroso”, inspirado no mito de Kalawunseg (PROENÇA, 1969, p. 14).

Um pouco de contexto pode nos ajudar a compreender essa tendência para a mentira, no herói marioandradiano. Em *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*, Koch-Grünberg (1953) registra as narrativas de dois indígenas Akúli, índio arekuná; e Mayuluaipu, índio taulipáng. A lenda de Kalawunseg é narrada por Akúli e é, portanto, pertencente à cultura arekuná. A primeira narrativa sobre Kalawunseg o caracteriza como um grande mentiroso que engana seus irmãos dizendo que havia rastro de tapir (anta) próximo a um riacho, mobilizando toda a tribo para o lugar. Ao chegarem lá, no entanto, não encontram o animal, que na verdade, nunca existiu. Para justificar a mentira, Kalawunseg cita uma série de frases soltas: “*he-he-he seténe netaíte*”; “*pemonéite*”; “*telápezónanei néite*”, traduzidas como: “Achei-as neste lugar, justamente aqui!”; “aí há gente”; “ela sabe esconder suas pegadas”.

Ao transplantar<sup>27</sup> essa lenda para seu personagem, Mário de Andrade tem em mente a multidão do centro de São Paulo, concentrada em frente à Bolsa de Valores. Sutilmente, quando Proença (1969) iniciou a introdução *Roteiro de Macunaíma*, considerado por Antonio Candido (1970) com o maior estudo sobre a rapsódia, escolheu essa cena:

Uma tarde fria, em São Paulo, passei na Bolsa de Mercadorias onde Macunaíma achou rasto de tapir. Era domingo e tudo tão silencioso que olhei para a grama na esperança de encontrar as três covas, grupadas em flor-de-lis, que me indicassem o pé misterioso da anta. Já tinha passado (PROENÇA, 1969, p. 1).

---

27 Usamos aqui o termo “transplantar” seguindo o conceito de “tradução” sugerido por Walter Benjamin (2024), em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, em que menciona “A tradução transplanta, assim, o original para um domínio linguístico [...]”.

A cena segue um roteiro simples. Durante a noite, Macunaíma havia convencido aos irmãos que vira, em frente à Bolsa de Valores de São Paulo, rastro de tapir. Crédulos, os irmãos seguem a mentira do herói e, tão logo começaram a “campear” o rastro da anta, a multidão, aos poucos, foi aderindo à busca: “[...] e aquele mundão de gente comerciantes revendedores baixistas matarazos, vendo os três manos curvados pro asfalto procurando, principiaram campeando também, todo aquele mundão de gente. Procuraram procuraram [...]”. (ANDRADE, 1988, p. 97).

Quando não encontraram, questionam ao herói que dá, como resposta, as palavras enigmáticas do lendário mentiroso arekuná: “Tetápe, dzónanei pemonéite hêhê zeténe netaíte” (ANDRADE, 1988, p. 97).

O que se segue é uma agitação crescente, envolvendo comerciantes e advogados zangados com a mentira. E, nesse cenário de desestabilidade, vem o discurso de Macunaíma: “Mas eu não pedi pra ninguém procurar rasto, moço, me desculpe! Meus manos Maanape e Jiguê é que andaram pedindo, eu não! Culpa é deles!” (ANDRADE, 1988, p. 98). Em resposta a esta evasiva, vem o discurso do estudante:

Meus senhores, a vida dum grande centro urbano como São Paulo já obriga a uma intensidade tal de trabalho que não permite-se mais dentro da magnífica entrosagem do seu progresso sequer a passagem momentânea de seres inócuos. Ergamo-nos todos *una voce* contra os miasmas deletérios que conspurcam o nosso organismo social e já que o Governo cerra os olhos e delapida os cofres da Nação, sejamos nós mesmos os justicadores... (ANDRADE, 1988, p. 98).

Por fim, como última consequência, o povo, incitado pela situação, recorre à violência “Lincha! Lincha! que o povo principiou gritando” (ANDRADE, 1988, p. 98).

As duas condições, conforme apresentadas por Griffin (1995) e Finchelstein (2020) estão presentes, nesse capítulo de *Macunaíma*.

Em primeiro lugar, o próprio herói transmuta uma verdade em mentira. Não era verdade, obviamente, que havia tapir em frente à Bolsa de Valores, contudo, no primeiro capítulo da rapsódia, Macunaíma capturou, verdadeiramente, uma anta, contra todas as expectativas da tribo. Valendo-se desse ato heroico, não lhe é difícil convencer aos irmãos de que, em um lugar tão improvável como o centro de São Paulo, seja possível encontrar a caça.

Contudo, o que de fato chama a atenção, na passagem, é a disposição da multidão, moderna e urbana, em aceitar a mentira do herói. Para compreender esse fenômeno, é fundamental a leitura que Michel Löwy (2005, p. 85) faz na Tese VIII, de Walter Benjamin (2023, p. 13):

Benjamin compreendeu perfeitamente a modernidade do fascismo, sua relação íntima com a sociedade industrial/capitalista contemporânea. Daí sua crítica àqueles – os mesmos – que se espantam com o fato de que o fascismo “ainda” seja possível no século XX, cegos pela ilusão de que o progresso científico, industrial e técnico seja incompatível com a barbárie social e política (BENJAMIN, 2023, p. 13).

É aí que reside o conceito de história almejado por Benjamin (2023), isto é, uma concepção histórica que articule os movimentos sociais a fim de compreender a aceitação e a adesão a mentiras políticas, por parte de uma sociedade moderna. Esse conceito de história deve, para o crítico, substituir uma concepção progressista de que, com o avanço da história, barbáries como o fascismo não se repetirão.

Segue-se à predisposição para a mentira, o discurso oportunista do estudante, em uma estrutura que lembra aquela apontada por Griffin (1995). Na representação marioandriana, a multidão, consumida pelo excesso de trabalho adere, acriticamente, ao discurso de violência. A parte final do discurso do estudante está alinhada à análise que Griffin faz do discurso *Celebrazione della Vittoria*, de Mussolini, proferido em 1925. Os elementos essenciais, isto é a polarização

ideológica por meio da construção do “nós” e do “outro”; a vilificação do passado, isto é, de que as massas têm sido historicamente abandonadas; a ideia de que a justiça deve ser feita pelas próprias mãos contra um “inimigo” etc. apontadas por Griffin no discurso fascista de Mussolini estão, também, presentes no discurso do jovem estudante. No quadro 1, destacamos essas semelhanças.

Quadro 1: Similaridade entre os discursos de Mussolini e do personagem Jovem Estudante, de Macunaíma

| <b>Aspecto</b>                      | <b>Discurso de Mussolini</b>                                                               | <b>Discurso do Jovem Estudante, em Macunaíma</b>                                                                                 |
|-------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Contexto histórico/político</b>  | Consolidando o regime fascista na Itália (1925), após a Primeira Guerra Mundial.           | Discurso local sobre a situação urbana de São Paulo, no final da década de 1920, marcado por críticas ao governo e apelo à ação. |
| <b>Alvo do discurso</b>             | Mobilizar as massas italianas e legitimar o regime fascista.                               | Convocar os cidadãos paulistanos à ação direta contra a negligência do governo.                                                  |
| <b>“Inimigo comum” identificado</b> | Liberalismo, socialismo e elementos que abandonaram ou ignoraram as massas.                | “Miasmas deletérios” (metáfora para elementos corruptos ou improdutivos) e o governo negligente.                                 |
| <b>Apelo à ação</b>                 | Integrar o povo ao Estado através da disciplina e do esforço coletivo.                     | Mobilizar os cidadãos para atuar como “justiçadores” diante da ineficiência do governo.                                          |
| <b>Uso de metáforas</b>             | A “vitória como ponto de partida”, o “portão principal” para o Estado, e a “pomba da paz”. | “Miasmas deletérios”, “organismo social” e “entrosagem do progresso”.                                                            |

continua

| <b>Aspecto</b>                  | <b>Discurso de Mussolini</b>                                              | <b>Discurso do Jovem Estudante, em Macunaíma</b>                                             |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Relação com o progresso</b>  | Progresso através da disciplina e da regeneração nacional pelo fascismo.  | Progresso urbano exige a eliminação de elementos “inócuos” que prejudicam o desenvolvimento. |
| <b>Criticismo institucional</b> | Rejeita liberalismo e socialismo como ineficazes para integrar as massas. | Acusa o governo de negligência, corrupção e desperdício de recursos públicos.                |
| <b>Tonalidade moral</b>         | O fascismo como agente moral de regeneração nacional.                     | Os cidadãos como agentes morais que devem corrigir as falhas do governo.                     |
| <b>Natureza excludente</b>      | Exclui os que não se alinham ao Estado fascista.                          | Exclui “seres inócuos” que não contribuem para o progresso urbano.                           |
| <b>Uso de emoção</b>            | Orgulho nacional, sacrifício pelo Estado e apelo à glória histórica.      | Indignação moral contra o governo e apelo à ação em defesa da sociedade.                     |
| <b>Visão de unidade</b>         | O Estado como integrador das massas e representante da nação.             | Sociedade unida contra as falhas do governo para proteger o “organismo social”.              |

Fonte: Elaborado pelos autores, baseado em Griffin (1999) e Andrade (1988).

É preciso considerar, para essa análise, a intencionalidade do autor. No caso de Mário de Andrade, percorre sua obra um profundo interesse em compreender o país através do povo.

Entre os especialistas que se ocuparam da obra marioandradiana, Telê Ancona se destaca por olhar, além da obra propriamente, para

o próprio autor e seu modo de produção. Ao mencionar as viagens de pesquisas, empreendidas por Mário de Andrade, diz que eram “etnográficas” e marcadas por um “desejo de conhecer o Brasil através do povo, num enfoque que hoje chamaríamos de antropológico” (LOPEZ, 1972, p. 139).

A partir desta observação, não é exagero afirmar que a excitada multidão do centro de São Paulo, representada em Macunaíma, não sai de uma imaginação do autor distanciada da realidade, mas que, antes, decorre da percepção aguda do autor do que se anunciava como condição para o surgimento das políticas autoritárias que logo teriam lugar na ideologia getulista do Estado Novo.

Nesse ponto, é preciso retomar a posição benjaminiana em relação à história, “o estado de exceção em que vivemos é a regra”. Isso significa que o que a história progressista chama de “estado de exceção” é, na verdade, um mecanismo das classes dominantes para a sua própria manutenção no poder. Não é, portanto, nenhuma exceção, apenas uma exacerbação da regra. O verdadeiro estado de exceção seria constituído pela inversão das formas de poder e, consequentemente, da percepção desse momento como uma possibilidade revolucionária com vistas ao fim das classes sociais.

No entanto, ao perceber uma crise no poder, o fascismo antecipa-se às classes trabalhadoras na ocupação do poder e estabelece a barbárie sob a forma de progresso. Nas palavras de Benjamin, o conceito progressista de história leva os “opositores” do fascismo a entendê-lo “como uma norma histórica do progresso” (BENJAMIN, 2023, p. 13).

Nesse sentido, o discurso do estudante é fascista não porque procura subverter o estado de ordem, o que, do ponto de vista das classes exploradas, é até desejável; mas por, legitimado pelo sentimento dessas classes, apontar para uma ideologia da barbárie, isto é, o de considerar alguns, da própria classe dos oprimidos, como “inócuos” e indesejáveis. Trata-se, em última instância, não de uma ruptura com a classe dominante, mas, de uma substituição de um poder em crise por outro que fortaleça as representações de poder sobre os dominados.

O que se anuncia na passagem da rapsódia são, portanto, as condições sociais para a ascensão do ditador, nos anos seguintes. Com muita propriedade, Sônia de Deus Rodrigues Bército (1990) sugere que a chamada “revolução de 1930”, tem sua origem nas greves produzidas pelas classes operárias, no começo do século XX. De acordo com a autora “no seio do movimento operário atuavam grupos diferentes. Seguidores do anarquismo, socialismo, comunismo e grupos cristãos independentes” (BÉRCITO, 1990, p. 5). No começo, de acordo com a historiadora, o anarquismo era proeminente. Porém, com a criação do Partido Comunista do Brasil (PCB) em 1922, as demais representações foram sufocadas e o comunismo se firmou como voz do povo. A democracia, incluindo as eleições, defendida pelos comunistas, levou o partido à criação do Bloco Operário Camponês (BOC).

Contudo, percebendo as fragilidades das oligarquias que, historicamente, dominavam o país, outras correntes procuraram uma aliança com os comunistas, dentre elas, os tenentistas e mesmo grupos dissidentes dentro das oligarquias. Com essas alianças:

[...] perdia a classe operária a condução de um projeto seu de revolução, sufocada pela hegemonia do BOC, que, no entanto, logo a seguir foi deixado para trás pelos seus parceiros de oposição. Estes, apregoando uma ameaça comunista, deram margem a que se iniciasse uma forte repressão contra o movimento operário (BÉRCITO, 1990, p. 6).

Em outras palavras, os oprimidos, verdadeiros responsáveis pela revolução, são gradativamente retirados de cena e, ao final, considerados indesejados. No centro dessa questão, emerge o fascismo claramente defendido pela chamada *Ação Integralista Brasileira* (AIB) – sob o comando do autor literário Plínio Salgado – que, em sua essência, defendia o surgimento do “autoritarismo”. Esse movimento, além dos estudantes de classe média, contava com o apoio de figuras

importantes no cenário político, incluindo o próprio Getúlio Vargas (BÉRCITO, 1990, p. 8):

Sob a liderança do PCB organizou-se um levante em Natal, Recife e Rio de Janeiro: a Intentona Comunista. Frustrado o movimento, fracassaram os comunistas em sua tentativa de tomar o poder. A repressão que se seguiu foi violenta. A recém-promulgada Lei de Segurança Nacional foi aplicada amplamente. Os participantes da aliança foram presos ou deportados. Mas, não só eles. A perseguição atingiu todos os setores da esquerda (BÉRCITO, 1990, p. 9).

O que veio depois foi a fabricação de narrativas sobre “ameaças” comunistas, cooptação das forças armadas, suspensão da constituição e o golpe que levaria Vargas ao poder como ditador.

As aproximações entre os apoiadores de Getúlio e o nazifascismo, na Alemanha, eram flagrantes:

Depois de jurar fidelidade a seu fundador e líder supremo – o jornalista e escritor Plínio Salgado –, milhares de filiados à Associação Integralista Brasileira (AIB) deixaram a sede da entidade, na avenida Brigadeiro Luís Antônio, e saíram em marcha com suas características camisas verde-musgo pelas ruas do centro de São Paulo, rumo à praça da Sé. Da avenida Paulista até a rua Riachuelo, já nas imediações da catedral, a massa humana se estendia por uma extensão de quase dois quilômetros. Nas bandeiras e flâmulas que os integralistas empunhavam, assim como nas bradeiras dos respectivos uniformes, distinguia-se a letra grega sigma ( $\Sigma$ ) grafada em negro, símbolo da organização. O rufar dos tambores e o passo em estilo militar conferiam aspecto marcial ao desfile, efeito reforçado pela saudação do braço direito em riste, variante dos inconfundíveis cumprimentos nazifascistas (NETO, 2013, p. 183).

Não faz parte do escopo investigativo desta pesquisa pormenorizar historicamente os acontecimentos que levaram à ditadura getulista, aliás, uma tarefa já bem conduzida por Lira Neto e Sônia de Deus Rodrigues Bército. O que, de fato, objetiva-se aqui é compreender a dinâmica das narrativas que legitimam as ditaduras fascistas e, principalmente, a forma como a literatura, em suas representações, antecipa as condições sociais que favorecem a essa ideologia. Nesse sentido, é possível entender que o discurso do jovem estudante, em *Macunaíma*, é uma representação de uma sociedade propícia a aceitar o autoritarismo fascista que, na década de 1930, espalhou-se pelo mundo e que, no Brasil, encontrou expressão no governo de Getúlio Vargas.

## **Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade e a ditadura militar de 1964-1985**

Na edição crítica que seguimos para esta pesquisa, o crítico Antonio Candido menciona que *Roteiro para Macunaíma*, obra de Cavalcanti Proença dedicada à análise de *Macunaíma*, talvez seja a maior análise erudita de um texto literário jamais feita no Brasil. Menciona ainda que a crítica de Telê Porto Ancona complementa as observações de Proença (CANDIDO, 1974, p. vii). De fato, Proença via em *Macunaíma*, uma obra que só poderia ser compreendida com o passar do tempo e sob uma condição específica:

Ainda levará tempo, até que, no Brasil, a cultura se torne patrimônio de muitos, deixando de ser privilégios de minorias, de classes castas, de grupos ou profissões. Então, cada vez mais, se há de valorizar *Macunaíma*, e a mensagem contida nos símbolos que nele se acumulam – quase se pode falar “pululam” – há de ser entendida como toque de reunir para a luta contra nossas deficiências, convite à introspecção nacional, única maneira

de ser patriota sem ser tolo, e de insurgir-se e não desarraigar-se (PROENÇA, 1965, p. 6).

Nesse mesmo artigo, publicado em memória dos vinte anos da morte de Mário de Andrade (1883- 1945), Proença (1965, p. 6) ainda acrescenta que a rapsódia marioandradiana aguardava uma “segunda leitura compreensiva” que resultaria na liberação de uma “disciplina intelectual” orientada para um futuro próximo do Brasil, em que os “desencontros” marcariam a relação entre etnias que formam a nação brasileira. Esse futuro, diz o crítico, “já se entremostra”.

Se essa segunda leitura deveria vir pela crítica literária, Proença (1965) não ousou vaticinar. Contudo, quatro anos mais tarde, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) trouxe a lume a versão cinematográfica da rapsódia, transpondo alguns elementos narrativos do contexto dos anos trinta para o coração da metrópole paulista, no auge da Ditadura Militar. O diretor, Pedro de Andrade, filiado à linhagem dos principais modernistas brasileiros, adaptou a obra literária. Adaptação que é sempre uma tradução, pois ao se modificar o suporte artístico, no caso do “papel” para a “película”, o adaptador acaba por reescrever o original para adequá-lo ao novo formato. Nesse sentido, muito do Macunaíma livro foi modificado no Macunaíma filme que mesmo assim não perde sua essência alegórica, principalmente na representação do malandro brasileiro (MORAES, 2025).

Macunaíma, o filme dirigido pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade e codirigido por Carlos Alberto Prates Correa, foi adaptado (1969) para o cinema quarenta anos após a primeira edição do romance de Mario de Andrade. O diretor de fotografia foi Affonso Beato e o poeta, escritor, jornalista e dramaturgo Tite de Lemos (1942-1989) é o responsável pela narração *in off*. No elenco estão atores consagrados no cenário da dramaturgia brasileira, entre eles Paulo José, Grande Otelo (Macunaíma), Dina Sfat, Milton Gonçalves, Jar-del Filho, Rodolfo Arena. A trilha sonora é agraciada com músicas

de Jards Macalé, Orestes Barbosa e Silvio Caldas. De imediato, o filme confirmou a atualidade da obra para outra linguagem artística.

Em plena ditadura militar, o filme é bastante explícito e alegórico ao articular cultura, estética e política. Kangussu e Fonseca (2011) consideram que a personagem Macunaíma “[...] não pode ser tomada como tipo ou amostra representativa, nem como símbolo ou personificação alegórica do brasileiro, e sim de uma condição sóciopolítico-cultural, de um histórico estado de coisas no Brasil”. Tal alegoria, afirmam os autores:

[...] foi apontada por Glauber Rocha como trilha para libertar o discurso mágico e produzir um cinema capaz de expressar “a recusa da análise racional de uma realidade deformada pela cultura europeia e sufocada pelo imperialismo americano. Um cinema que se opõe às classificações antropológicas coloniais. Sua verdadeira dimensão é a magia irracional (ROCHA *apud* KANGUSSU; FONSECA, 2011, p. 155).

O crítico de cinema André Bazin (1991 citado por Carlos André de Carvalho, 2017, p. 49) observa que quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio e mais também ela exige um talento criativo para reconstruir de acordo com um novo sistema, que não será idêntico, mas equivalente ao antigo. Por isso, ao adaptar um texto literário, o cineasta tem uma certa liberdade para criar de acordo com seu engenho artístico (CARVALHO, 2017, p. 49).

Ainda de acordo com Carvalho (2017, p. 50), o romance modernista de Mário de Andrade é adornado pela estética tropicalista do filme de Joaquim Pedro de Andrade:

Há um diálogo harmônico quando pintam com as cores da carnavalização – no sentido bakhtiniano do termo – um Brasil de diversidades como percurso literário de Macunaíma, um herói

malandro, mas do povo, sem caráter por não ter caráter distintivo e não por ser um mau caráter. Macunaíma (1969), o filme, segue, em seu roteiro apenas as linhas gerais do enredo do romance (CARVALHO, 2017, p. 50).

Na adaptação para o cinema, ficam evidentes as alusões sobre o contexto político no momento das filmagens, assim como é clara a postura política de Joaquim Pedro de Andrade, em face do terror imposto pelos militares que aplicaram o golpe de Estado, em 1964. Daí o tom fortemente alegórico da película, muito em função do terrorismo psicológico imposto pela censura política que passou a vigorar no estado de exceção.

Quando o filme foi lançado, o *Ato Institucional nº 5* (AI-5) havia acabado de ser promulgado. Várias medidas autoritárias dessa norma jurídica perseguiram quase a totalidade dos artistas e da produção cultural do Brasil. O país estava sob a égide de mais uma etapa da *modernização autoritária* agora encampada pelos militares golpistas, financiados pela elite financeira nacional e estrangeira (GASPARI, 2002, p. 141-142).

Pedro de Andrade protestou contra o Governo ditatorial do General Castelo Branco, ato que lhe custou a prisão. Por isso, no caso do filme, *Macunaíma*, os militares impuseram cortes de cenas. Mesmo assim, ele não poupou críticas ao sistema político vigente, principalmente por meio das bem-humoradas e irônicas cenas alegóricas. De acordo com Marcio Adriano Moraes (2025), *Macunaíma*, de Pedro de Andrade, “[...] é uma ‘carnavalização’ de costumes brasileiros, com destaque para mazelas, tradições, contradições e tabus”.

Somente após entregar um dossiê da imprensa internacional, Pedro de Andrade conseguiu que o filme chegasse às salas – com apenas três cenas vetadas. O diretor lutou por mais 15 anos, e só em 1985, com a abertura política, o longa ficou totalmente livre para exibição na televisão e nos cinemas. Além das sequências de nudez, o filme apresenta críticas sociais retiradas da obra de Mário de Andrade;

mensagens políticas adaptadas pelo diretor. A personagem Ci, por exemplo, que no romance “original” é uma guerreira amazona, aparece como uma guerrilheira urbana, interpretada pela atriz Dina Sfat.

Como sinalizado, a adaptação do romance para o cinema reflete o momento em que o Brasil e outros países viviam, no final da década de 1960, contexto marcado pelos protestos estudantis nas ruas de Paris, Roma, Berlim, Califórnia, e pela marcha dos 100 mil no Brasil.

Na avaliação de Kangussu e Fonseca (2011, p. 155), mesmo com as diferenças, entre o contexto de Estado de exceção brasileiro e uma suposta maior liberdade em curso, na Europa, naquela ocasião Joaquim Pedro considerou que em importantes filmes (*Weekend*, de Godard; *Pocilga*, de Pasolini) europeus havia uma atitude um tanto que antropofágica. Nas palavras do cineasta:

É curioso que nós e os artistas de sociedades avançadas tivemos, num certo momento, a mesma ideia”, mais curioso é que para Pedro de Andrade, a antropofagia não seria uma ideia nova no Brasil, para ele, “[...] A antropofagia é a denúncia de uma condição primitiva de luta, uma luta resumida ao seu nível mais primário. Uma dentada, afinal de contas, destrói muito pouco (ANDRADE *apud* KANGUSSU; FONSECA, 2011, p. 155).

Na avaliação de Kangussu e Fonseca (2011, p. 155), conceito de antropofagia, que alcança o filme *Macunaíma*, preenche uma lacuna no conceito que, até então, oscilava entre a concepção poética e filosófica, de Oswald de Andrade e as ressalvas marioandradianas ao movimento:

[...] na recriação cinematográfica de *Macunaíma*, a concepção de antropofagia de Joaquim Pedro é pessimista, irônica e autofágica, enquanto a de Oswald é poética, filosófica e libertadora, e, no encontro dos três Andrades, cabe a Mário a desconfiança relativa ao termo, cuja ambiguidade parecia-lhe perigosa:

o escritor foi bastante reticente quando Macunaíma foi tratado como obra-mestra do movimento antropofágico (KANGUSSU; FONSECA, 2011, p. 155).

O cineasta Joaquim Pedro de Andrade, em comentários sobre o filme, afirmou que escreveu duas adaptações que lhe consumiram quatro meses, mais ou menos de fevereiro a junho de 1968. Na primeira, ele buscou racionalizar, domar o livro. Como transcrito, por Ana Tereza Andrade e Elis Crokidakis Castro (2022, p. 13):

[...] Mas as coisas colidiam. Iam em várias direções, e não se completavam. Já na segunda, quando entendi que Macunaíma era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil, as coisas ficaram mais coerentes e os problemas começaram a ser resolvidos uns atrás dos outros [...] (ANDRADE; CASTRO, 2022, p. 13).

Sobre o estilo, Andrade e Castro (2022, p. 13) afirmam que Joaquim Pedro de Andrade procurou fazer um filme sem estilo predeterminado. Um filme cujo estilo seria ter nenhum estilo. Uma espécie, nas palavras do diretor, de *antiarte*, no sentido tradicional da arte, pois para Pedro Andrade não há no filme “[...] concessões ao bom gosto. Já me disseram que ele é porco. Acho que é mesmo, assim como a graça popular é frequentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas crianças” (ANDRADE, material de divulgação para o lançamento comercial do filme, 1969).

No Festival de Brasília de 1969, o longa recebeu os prêmios de: Melhor Ator (Grande Otelo), Melhor Coadjuvante (Jardel Filho), Melhor Argumento (Joaquim Pedro), Melhor Roteiro (Joaquim Pedro), Melhor Diálogo (Joaquim Pedro), Melhor Cenografia (Anísio Medeiros) e Melhor Figurino (Anísio Medeiros). Em 2004, sua cópia restaurada e sem cortes foi exibida no *Festival de Cannes*, na mostra Cannes Classics.

Heloísa Buarque de Holanda considera que ao contrário do romance de Mário de Andrade, o *Macunaíma* de Pedro de Andrade não tem poderes mágicos. O diretor suspende o aspecto mágico e *Macunaíma*, não transporta magicamente a mãe para o outro lado do brejo: esconde comidas gostosas num esconderijo bem disfarçado. Não cresce igualado pela cutia: ganha de uma velhinha da roça roupas de adulto – ‘vou te dar uma roupa de acordo com seu bestunto’. A suspensão da magia é importante no sentido de reduzir a história de *Macunaíma*, suas idas, suas vindas, à dimensão do real, crônica tragicômica e anti-heroica (HOLANDA, 1978).

No filme, *Macunaíma* representa o típico brasileiro que é devorado pelo sistema (à época, apesar do autoritarismo, muitos brasileiros eram iludidos pelas “maravilhas” do “milagre econômico” cantada pela imprensa golpista daquele período. Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (1978), em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, assiste-se a estória de um brasileiro que é engolido pelo Brasil. Comido pelas relações de trabalho, pelas relações sociais e econômicas que ainda são basicamente antropofágicas (HOLANDA, 1978).

Joaquim Pedro foi um cineasta representante do Cinema Novo Brasileiro, que com *Macunaíma* seguiu a estética tropicalista, cuja raiz do movimento estava também no movimento cinemanovista. Glauber Rocha observa que o cinema de Pedro de Andrade era contra a ditadura estética e comercial do cinema estadunidense, contra a mentalidade conservadora dos críticos e a favor do público. Ele não paternalizava com mensagens mastigadas, como se fossem capazes mudar a consciência e findar com a alienação. Dessa forma, o sentido de liberdade defendido pelo Tropicalismo atingia todas as artes e o próprio modo de vida da sociedade principalmente o setor jovem. Os filmes de Joaquim Pedro não fogem de nada disso (CARVALHO, 2017, p. 61).

## Considerações finais

O Estado de exceção, típico do contexto que a rapsódia de Mario de Andrade antecipa, e que fica explícito tanto na produção como na estética e no conteúdo do filme de Pedro de Andrade, nos acompanha e atravessa nosso inconsciente coletivo faz um par de décadas. Trata-se, pois, de um contínuo estado de exceção. Ambas as obras se debruçam sobre uma reflexão original e candente, que diz respeito ao sentido do que é ser brasileiro e o que fazer com os inúmeros traumas que perfazem nossa história, cujas ruínas – físicas e morais – continuam a nos assombrar.

Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a percepção do autor é capaz de capturar, no final da década de 1920 as condições estéticas da multidão concentrada no centro de São Paulo uma pré-disposição para a aceitação de discursos típicos do fascismo. Também capta, ainda, no discurso do jovem estudante (ANDRADE, 1988, p. 98), o movimento de antecipação de uma liderança que, na desestabilidade provocada pela própria insustentabilidade do sistema capitalista industrial, antecipa-se à classe trabalhadora na ocupação dos espaços de poder.

Quanto ao filme, nota-se que Joaquim Pedro de Andrade, ao situar a maior parte do enredo no espaço urbano deslocando personagens como Ci, Mãe do Mato da condição de uma icamiaba para uma guerrilheira cujo ofício é explodir bancos, toma uma decisão radical fazendo a própria narrativa de 1928 entrar, violentamente, nas condições sociais do Estado de exceção que, próximo ao nazismo, na década de 1930, ganha contornos fascistas na década de 1960.

Duas condições, evidentemente distintas, conectam a rapsódia ao filme. Enquanto Mário de Andrade, apropriando-se das vanguardas europeias, ultrapassa a máscara social da década de 1929 a fim de alcançar a essência da estética – modificada pela própria forma de produção – do Brasil; o filme, já ele mesmo imerso naquilo que a rapsódia anunciara, empreende um movimento que conecta o

passado ao presente, a fim de iluminar nos anos de chumbo o caminho apontado pela prosa irônica do *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Todavia, o filme não pode – e isso pela sua própria essência – fazer qualquer sentido fora do contexto histórico da guinada estética da década de 1920 que constitui, um “index secreto” (BENJAMIN, 2023, p. 10) que remete aquele momento não apenas como uma cesura que, eventualmente, repete-se na ditadura civil-militar do final do século XX, mas, pelo contrário, como uma bafejada “do ar que envolveu os que vieram antes nós”. Em outras palavras, o fio condutor que conecta a força da rapsódia ao filme não é outro senão a flagrante denúncia que o Estado de exceção da década de 1930 é o mesmo que assombrou a última metade do século passado. Do passado, essas duas obras (rapsódia e filme) acenam para o presente semovente da história. E esse gesto não é outro senão o do “anjo da história” convidando o mundo para a redenção da história: “não vim ao mundo para ser pedra” (ANDRADE, 2017, p. 178).

## Referências

- ANDRADE, A. T.; CASTRO, E. C. Seria *Macunaíma* o Ulisses brasileiro?. **Revista Épicas**, [s. l.], ano 6, n. 11, p. 6-16, jun. 2022.
- ANDRADE, M. de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Barueri: Novo Século, 2017.
- ANDRADE, M. de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica coordenada por T. P. A. Lopez. Florianópolis: Ed. UFSC, 1988. (Coleção Arquivos, v. 6).
- BANDEIRA, M. (org.). **Cartas [de Mário de Andrade] a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Simões, 1958.
- BARROS, A. C. C. *Macunaíma*: o livro de Mário de Andrade. **Diário Nacional**, São Paulo, ano 2, n. 334, p. 6, 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?-bib=213829&pagfis=3167>. Acesso em: 27 out. 2024.

- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução e literatura**: filosofia, teoria e crítica. Tradução: J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- BENJAMIN, W. O contador de história. *In*: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução e literatura**: filosofia, teoria e crítica. Tradução: J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In*: BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução: J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. 3. ed. Tradução: J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- BÉRCITO, S. de D. R. **Nos tempos de Getúlio**: da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo. São Paulo: Atual, 1990.
- CARVALHO, C. A. Macunaíma – a estética tropicalista no filme de Joaquim Pedro de Andrade. **Revista Livre de Cinema**, [s. l], v. 4, n. 1, p. 46-62, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/105/138>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- DELEPRANI, F. O. **Macunaíma, de Mário de Andrade**: uma leitura em face da teoria crítica de Walter Benjamin. 2024. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/780609f9-0ff4-4341-858a-b2f2221849cf/content>. Acesso em: 27 out. 2024.
- FERRAZ, G. Diretrizes. **O Homem Livre**, São Paulo, n. 6, p. 3, 2 jul. 1933. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=721018&pasta=ano%20193&pesq=Macunaíma&pagfis=21>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- FERREIRA, A. A propósito do ‘Macunaíma’ de Mário de Andrade. **Diário Nacional**, São Paulo, ano 2, n. 50, p. 7, 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader>.

- [aspx?bib=213829&Pesq=Macuna%C3%ADma&pagfis=4387](#). Acesso em: 28 out. 2024.
- FINCHELSTEIN, F. **Uma breve história das mentiras fascistas**. Tradução: M. Pinheiro. São Paulo: Vestígio, 2020.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução: P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GRIFFIN, R. **Fascism**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- HOLANDA, H. B. de. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: José Olympio; Embrafilme, 1978.
- KANGUSSU, I.; FONSECA, J. T. Macunaíma, cinema, literatura e filosofia. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 6, n. 11, p. 144-157, 2011.
- LOPEZ, T. P. A. Viagens etnográficas de Mário de Andrade: itinerário fotográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 11, p. 139-174, 1972. Acesso em: 2 jan. 2025.
- MACUNAÍMA. Direção: J. P. Andrade. [S. l]: Condor Filmes; Filmes do Serro; Grupo Filmes, 1969. 1 vídeo (110 min).
- MORAES, M. A. **Macunaíma, direção de Pedro de Andrade**. [S. l: s. n.], 2025. Disponível em: [www.marcioadrianomoraes.com](http://www.marcioadrianomoraes.com). Acesso em: 12 jan. 2025.
- NETO, L. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PROENÇA, M. C. Macunaíma, pioneiro. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 180, p. 6, 1964. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111325&pas-ta=ano%20196&pesq=Macuna%C3%ADma&pagfis=2532>. Acesso em: 27 out. 2024.
- PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. (Coleção Vera Cruz, v. 138).
- RAMOS JR., J. P. **A fortuna crítica de Macunaíma**: primeira onda (1928-1936). 2006. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://>

[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24082007-140504/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24082007-140504/pt-br.php). Acesso em: 27 out. 2024.

SODRÉ, N. W. Livros novos. **Correio Paulistano**, São Paulo, ano 83, n. 24.872, p. 16, 1937. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_08&Pesq=Macunaíma&pagfis=17801](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&Pesq=Macunaíma&pagfis=17801). Acesso em: 15 dez. 2024.

# Corpo, política, educação: imagens fascistas em Leni Riefenstahl<sup>28</sup>

Alexandre Fernandez Vaz<sup>29</sup>

---

28 Este texto compôs a tese apresentada pelo autor com vistas à obtenção do cargo de Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada *Esboços para uma Teoria Crítica do Presente: cultura, política, educação*, defendida em 18 de fevereiro de 2021. Agradeço à banca examinadora, formada por Antônio Álvaro Soares Zuin, Bruno Pucci, Carlos Alberto Marques, Carlos Eduardo dos Reis, Carmen Lúcia Soares e Nadja Mabília Mara Amilibia Hermann, que formaram a banca examinadora. O trabalho é resultado parcial do programa de pesquisas Teoria Crítica, Racionalidades e Educação V e VI (Estudos para a compreensão do tempo presente), financiados pelo CNPq (Auxílio pesquisa, Proc. 403624/2016-9, 423773/2018-6, 408324/2023-6; Bolsa de produtividade em pesquisa, Proc. 310115/2017-5, 420695/2022-2) e pela Fapesc (TO2024TR002198). Uma versão reduzida dele foi publicada nos Cadernos Cedes (vol. 40, n. 112, 2020), sob o título de *Corpo, política, educação do olhar: imagens fascistas em Leni Riefenstahl*, em dossiê organizado por Carmen Lúcia Soares e Heloísa Helena Pimenta Rocha.

29 Doutor pela Leibniz Universität Hannover, Alemanha; Professor titular da UFSC; Pesquisador 1C do CNPq.

O encontro entre política e estética, em formas nem sempre harmônicas, foi uma das marcas dos anos 1930, na antessala da Segunda Guerra Mundial. Por um lado, colocava-se o debate sobre o compromisso da arte com um mundo em ebulição; por outro, a política, passível de ser retratada como espetáculo, viu-se como potencial artefato a ser estetizado. Estavam dadas, na Europa Central, mas também na América, as condições para que esses processos se desenrolassem; entre elas, o desenvolvimento de uma sociedade de massas em expansão; estados nacionais em tenso e desigual processo de consolidação; um ambiente de incerteza após a Primeira Guerra; o exemplo de uma revolução bem-sucedida – a bolchevique (1917), vista como exemplo ou ameaça; meios de comunicação e entretenimento como o jornal e o rádio já muito avançados; e o franco desenvolvimento do cinema como forma de arte e divertimento ao alcance do grande público. Estava adubado o solo para o surgimento de lideranças demagógicas com força suficiente para incorporar ideais abstratos – mas que se materializariam em grandes movimentos – e mitológicos, não raro recorrendo a projeções passadistas e regressivas. Em escalas diversas, massas populacionais identificavam-se e aderiam àqueles líderes, cuja força se multiplicava por meio dos novos meios; alguns deles, como o rádio, desde a década anterior já se faziam presentes em residências burguesas e proletárias.

Já se via nas primeiras décadas do século XX o desenvolvimento exponencial do cinema como indústria, construindo fitas cada vez mais longas, em breve sonorizadas e logo contando com a banda sonora na própria película, apresentadas em salões com capacidade para centenas de espectadores. Em seus primeiros anos na Alemanha, o espetáculo não era ainda conhecido como *Kino* (de *kinesis*, movimento), mas como *Lichtspiel* (jogo de luz), denominação apropriada para o que de fato surge e se desenvolve na tela como uma espécie de brincadeira entre luzes e sombras, criando imagens que, uma vez montadas, encontrarão sentidos, para adultos e crianças, como obra cinematográfica. Nas telas se podia ver exotismo, inclusive além-mar

(daí a histórica vinculação entre antropologia e cinema documental), paisagens, documentação de eventos e de atividades cotidianas, mas também uma dramaturgia cada vez mais apurada. Tudo isso se ampliava em possibilidades técnicas que avançavam sem parar, tanto no que se refere às câmeras (mais recursos óticos e acústicos, e mais leves, chegando a ser manuais), quanto aos aparatos de revelação e montagem (a moviola, por exemplo, é uma invenção de 1917).

Assim como o rádio, o cinema foi objeto e palco de disputa entre diferentes posições políticas. Bertolt Brecht fez documentários em que pontificavam na tela grandes contingentes de trabalhadores, enquanto Walter Benjamin (2013) afirmava que no cinema pela primeira vez a massa podia ver a si mesma representada, de modo que o ser humano recuperaria, frente à câmera, a autonomia perdida para a maquinaria imposta pelo trabalho. As grandes referências do crítico alemão vinham do cinema soviético, com as inovações de Dziga Vertov – em especial em *Um homem com uma câmera* (1929) – e a montagem dialética dos épicos de Serguei Einsenstein, com destaque para o *Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), mas também de Walt Disney, Abel Glance e do teatro épico brechtiano.

A década de 1930 viu também, na esteira da ascensão do nacional-socialismo na Alemanha e de outras modalidades de fascismo no Ocidente – e de imperialismo na Ásia –, a produção de obras que em sua construção formal expressavam, não raro de maneira esteticamente avançada, fantasias reacionárias. A grande representante desde movimento é Leni Riefenstahl, dançarina, atriz na passagem do cinema mudo para o sonoro, eventualmente diretora de ficção e, principalmente, importante documentarista. Tendo sido ainda grande fotógrafa, Riefenstahl foi responsável, durante a década de 30 do século passado, por quatro filmes que podem ser vistos como parte de um mesmo projeto: dois curtas-metragens, *Sieg des Glaubens* (Vitória da fé) e *Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht* (Dia da liberdade. Nosso Exército), e dois longas, *Triumph des Willens* (Triunfo da vontade) e *Olympia*, dividido em *Fest der Völker* (Festa dos povos) e *Fest der*

*Schönheit (Festa da beleza)*. Compõe ainda o mesmo projeto o curta *Festliches Nürnberg* (1937), roteirizado por ela, mas dirigido por Hans Weidemann. Todos foram realizados por encomenda e financiados, direta ou indiretamente, pelo III Reich, por meio do *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministério da propaganda e para o esclarecimento do povo), dirigido por Joseph Goebbels.

Os filmes citados são peças de propaganda do nacional-socialismo, produzidos sob uma estética que privilegia alguns de seus cânones: o ritual, o culto à personalidade, a identificação com aquele que é igual a si, a hierarquia combinada com a igualdade abstrata do povo, a misoginia, o machismo, a submissão, a repressão de si, a não-contradição, o racismo. São trabalhos de documentação, mas não no sentido mais óbvio da palavra. O que documentam não são, ao menos não exatamente, os congressos do partido nazista de 1933, 1934 e 1935, em Nuremberg (*Vitória da fé, Triunfo da vontade* e *Dia da liberdade. Nosso Exército*, respectivamente), ou os Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim (*Olympia*, partes I e II), mas um espírito, um ideário materializado naqueles eventos. Se no filme documental a reconstrução do material bruto obedece a um roteiro que diz do olhar de seu diretor, nesses casos parece haver uma meta pré-determinada e, para tal, recursos dramatúrgicos, principalmente no trabalho de 1935, não são economizados.

Embora os documentários de Riefenstahl tenham já sido objeto de análise de um extenso número de trabalhos (WILDMANN, 1998; ROVAI, 2001; 2009; ALMEIDA, 2011, entre tantos), um aspecto parece ainda carente de reflexão mais detida. Trata-se da condição da natureza do corpo que neles é implicitamente defendida, mirada que, levada ao extremo – e é o que fazem os trabalhos da diretora, em consonância com o ideário nazista –, subtrai-lhe a historicidade e o caráter político, instituindo-lhe, ao contrário, como lugar de realização de uma ontologia da violência. Estudar esse processo é o objetivo do presente trabalho. Ele procura, portanto, deslocar a atenção do arianismo propalado nos documentários – que de fato existe – para algo

que supõe ser central nas obras da cineasta e do fascismo em geral: a busca de purificação e indivisibilidade da sociedade, materializada, nesses filmes, no corpo humano e na fantasia da unidade do povo, para além de divisões como classe, formação cultural ou local de origem. O território para isso é o corpo indivisível, livre de misturas. Isso se reforça se forem somados aos filmes documentais os seus trabalhos como atriz e também os livros de fotografia de sua autoria.

No que se refere aos filmes ficcionais, são frequentes as alusões à natureza a ser dominada, de forma que várias vezes o montanhismo aparece como questão central, tanto por sua vinculação com certo amor pelo que é natural, como pelo fato de que sua meta é alcançar o lugar mais alto, o que exige disciplina, determinação e coragem. Entre 1926 e 1933 Riefenstahl protagonizou seis filmes cujos enredos se desenvolviam em montanhas, para os quais ela aprimorou suas habilidades corporais, como já fizera para tornar-se bailarina – atividade a que teve de renunciar por causa de uma lesão em um dos joelhos – e como faria anos depois para atuar como mergulhadora. As narrativas vão desde as tensões de um triângulo amoroso nos Alpes em *Der Heilige Berg: Ein Heldenlied aus Ragender Höhenwelt* (A montanha sagrada: uma canção heroica das importantes alturas do mundo, 1926), passando por fazer-se uma criadora de cabras em *Der große Sprung: eine unwahrscheinliche, aber lustige Geschichte* (O grande salto: uma improvável, mas graciosa história, 1927), ou ainda atuando como se fosse uma pilota aérea em busca de desaparecidos de uma expedição na montanha – seu marido entre eles –, em *SOS Eisberg* (SOS Iceberg, 1933), todos dirigidos por Arnold Fanck.

A relação de Riefenstahl com a escalada de montanhas e, evidentemente, sua presença no coração esteticista do nacional-socialismo, não escapou do registro do cineasta Quentin Tarantino. Em sua fábula sobre a Segunda Guerra Mundial, *Bastardos Inglórios* (2009), ele criou uma antítese perfeita da cineasta na personagem interpretada por Diane Krüger, que aparece como uma atriz alemã com o aristocrático nome de Bridget von Hammersmark. Na trama do filme ela

secretamente colabora, na condição de espiã, com os Aliados, interagindo com o grupo liderado pelo tenente Aldo Raine (Brad Pitt), os *Bastardos*, pelotão de assalto formado por judeus estadunidenses (e por um ex-combatente alemão, visto por seus compatriotas como psicopata) que atua com técnicas de guerrilha. A semelhança paródica entre von Hammersmark e Riefenstahl encontra seu ponto máximo no último capítulo da obra, quando, com uma lesão na perna ocasionada por um tiroteio, ela alega, perante um oficial alemão, que se ferira em razão de um acidente que sofrera em uma escalada. Era conhecido o fato de que a personagem era avessa a exercícios corporais na natureza, gerando uma contradição que não fica imune à ironia de seu interlocutor, o coronel Hans Landa (Christoph Waltz).

Não é esta, no entanto, a única menção a Riefenstahl. *Bastardos Inglórios* fecha seu primeiro capítulo com a fuga da única sobrevivente do assassinato de uma família judia na França, escondida no subsolo de uma casa camponesa, Shosanna Dreyfus (uma homenagem ao famoso caso de antissemitismo estudado por Jean Paul Sartre, *J'accuse?*). Ela reaparece no terceiro segmento da obra, agora portando nome falso, como proprietária de um pequeno cinema, em frente ao qual recebe o flerte de um jovem cabo alemão condecorado como herói, *Fredrick Zoller* (Daniel Brühl), enquanto retira da fachada cartaz e letreiros referentes à programação recém-substituída. Trata-se de *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (*O inferno branco de Piz Palü*), de Arnold Fanck e Wilhelm Pabst (1929), filme de aventuras na montanha estrelado por Riefenstahl. O nome de Pabst será novamente evocado, ademais, em um jogo de adivinhações praticado por alemães no mesmo bar em que acontece o tiroteio em que von Hammersmark é ferida<sup>30</sup>.

---

30 A construção fabular de Tarantino é, como de costume, primorosa em *Bastardos Inglórios*. Vale destacar, no entanto, que o caráter que ele imprime à narrativa caricaturiza os nazistas como idiotas, o que talvez nos seduza como vingança, mas nos engana frente à enormidade indizível, ainda que sujeita à expressão, que foi o nacional-socialismo.

Em relação às fotografias, aparecem os livros sobre os Nuba (RIEFENSTAHL, 1973; 1976), tribo sudanesa então com quase nenhum contato com o Ocidente, celebrizada por Riefenstahl como composta por homens (mas também mulheres) à beira da perfeição: puros, sem mistura, ensimesmados culturalmente, com corpos grandes, lisos e de formas harmônicas, adornados por tatuagens e outras intervenções sobre e sob a pele.

Se a ideia de natureza não é algo que se deve exclusivamente à modernidade, é nela, no entanto, que ganha contornos que serão de grande relevância nos documentários de Riefenstahl. Como contraponto ao acelerado processo de urbanização e industrialização, a natureza emerge como espaço utópico para a cura dos males que teriam sido produzidos pela civilização. É nesse contexto que campo (como em *Melancolia*, filme de Lars von Trier de 2011), praia (como na novela *Morte em Veneza*, 1912, de Thomas Mann) e montanha (como no romance *A montanha mágica*, 1924, também de Mann) alcançam o status de territórios de recuperação da saúde (física e mental), de bem-estar, tranquilidade, aventura e lazer. Trata-se de uma expressão do Romantismo, movimento que pode ser crítico, mas também conservador (LÖWY; SAYRE, 2017), ou ainda reacionário, mitológico e anti-intelectualista, ao se colocar não como crítica, mas como rechaço à civilização e à cultura.

Nos filmes da diretora alemã, principalmente em *Olympia* e em *Triunfo da vontade*, a construção da natureza como mito é uma chave da composição narrativa. Planos e montagens criam imagens em movimento em que o corpo, reduzido à condição de natureza pura e sem máculas, emerge como uniformidade e identificação com o igual, delimitando com isso a linha da intolerância – ou do ódio – a qualquer corpo visto como híbrido ou incerto, aos olhos do observador, em sua sexualidade. A busca é por um corpo que fosse autêntico, inquestionável porque fora do curso do tempo e da história, sem pensamento e, portanto, sem incertezas, vivendo o presente como destino manifesto. Tal corpo pode até perecer, como declarou Adolf

Hitler, o *Führer*, em seu discurso para a juventude em 1935 – o que efetivamente acontece em *Vitória da fé* –, porém, destaca ele, imortal é o corpo unificado da Alemanha, identificação superior a qualquer cisão possível, fosse de classe, educação, procedência ou profissão. Trata-se portanto, como dito acima, de empreendimento anticivilizatório, mas, paradoxalmente, também o seu reverso: a construção de uma outra civilização, pura, indivisível, fascinante, politizada em sua despolitização. Fascista.

Examino a seguir aspectos de *Triunfo da vontade* e de *Olympia* (*Festa do povo, Festa da beleza*), peças educativas que ensinam menos pelas ideias pronunciadas, que são muito poucas, do que pela forma, que é ousada e intenta exibir a grandeza que o fascismo supõe ter ou, por outra, que pretende convencer a todos de que tem. Sua captura política se dá pela sedução dos sentidos. Recorrendo eventualmente a *Vitória da fé* e a *Dia da liberdade. Nosso Exército*, analiso, sobretudo, a produção do corpo puro, belo porque íntegro e autêntico por sua própria natureza. Desobedeço a cronologia, nem tanto por desapego à ordem, mas em razão de que em *Olympia* comparecem motivos que em *Triunfo da vontade* se mostram menos diluídos e, talvez, mais exatos. Neste último, não há qualquer compromisso que não seja expressar a força do nacional-socialismo, compromisso assumido desde sempre ao se roteirizar o congresso do partido para que ele pudesse ser documentado e, com isso, transformado, mais do que em um evento, em uma imagem a ser fixada nas entranhas da memória.

## Festa da pureza

A arte fascista exhibe uma estética utópica – a perfeição física (SUSAN SONTAG, 1974).

Há nos começos do ideário olímpico um impulso aristocrático que busca restaurar o que se supõe ter sido perdido com a emergência

da sociedade burguesa, vinculada à produção, à igualdade, ao tempo controlado, à exploração de classe. O esporte seria uma expressão do espírito daqueles que podiam colocar o corpo sob esforço, mas sem que isso resultasse em algo produtivo, visto que o trabalho seria resquício de uma vida não-livre, da qual os aristocratas estariam isentos. É esta a razão da medida distintiva que impediu, durante muito tempo, a participação de atletas profissionais nas Olimpíadas. O movimento olímpico dá forma a tal fantasia ao evocar a beleza da gratuidade do esforço e do cavalheirismo, procurando homens que em si sintetizassem a mais elevada condição – mulheres também, mas apenas secundariamente e contra a vontade do idealizador do Jogos, Pierre de Coubertin, que sobre o tema não tinha dúvidas: “O único herói olímpico verdadeiro, eu sempre disse, é o indivíduo adulto do sexo masculino”<sup>31</sup> (COUBERTIN, 2000, p. 521).

Os Jogos Olímpicos são inaugurados cem anos depois da revolução burguesa por excelência, a Francesa. Parece ter sido necessário um século para que a reação cultural aristocrática ganhasse força, e a estratégia simbólica escolhida diz muito sobre o processo. Afirmar que os Jogos da Grécia Antiga renasceriam na Era Moderna atualizava, em chave neoclássica, a imagem do homem exemplar, naturalmente perfeito. Trata-se de fantasia regressiva e entrópica cara a movimentos românticos reativos, frequentes nos séculos XVIII e XIX.

A anacrônica projeção sobre os Antigos de uma expectativa do presente encontra um ponto alto nos IX Jogos Olímpicos da Era Moderna, realizados em sua etapa de verão na cidade de Berlim, em 1936. Absorvendo ritualisticamente não só atletas, mas também o público em gigantesca coreografia, perfez-se, segundo Gebauer e Wulf (1996), uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que, finalmente, encenou o projeto sonhado por Richard Wagner. O próprio Barão de Coubertin destaca isso em uma entrevista pouco depois do evento, rebatendo a acusação de que estaria havendo uma desfiguração

---

31 “The only true Olympic hero, as I have always said, is the individual male adult”.

do espírito olímpico: “o quê? Os Jogos ‘desfigurados’? O ideal olímpico sacrificado em favor da propaganda? Isso é completamente equivocado. O maravilhoso sucesso dos Jogos de Berlim serviu com magnificência ao ideal olímpico” (2000, p. 521)<sup>32</sup>. Em nota de trabalho para o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, o fenômeno não escapou à observação de Walter Benjamin (2013a), segundo o qual os Jogos teriam caráter reacionário, comparáveis, como exposição de corpos, à Exposição Universal, em Paris, onde as máquinas faziam o espetáculo<sup>33</sup>. Tais exposições de máquinas e de corpos têm na competição o seu espírito, a ponto retirar de Benjamin (2013b, pos. 867) o seguinte comentário sobre o símbolo máximo da capital francesa, construído como pórtico para a Exposition *Universelle* de 1889, no centenário da República: “temos a Torre Eiffel – um puro monumento da técnica com espírito esportivo –, e um belo dia acordamos e é uma rádio de estação europeia”.

O produto esteticamente mais elaborado sobre os Jogos, correspondente à grandiosidade do Complexo Olímpico construído em área nobre da capital da Alemanha, é *Olympia* (1938), documentário composto de duas partes intituladas *Festa dos povos* (*Fest der Völker*) e *Festa da beleza* (*Fest der Schönheit*), cada uma com pouco menos de duas horas de duração. A obra, realizada em tempos em que as transmissões televisivas davam os primeiros passos – aparelhos foram distribuídos pela cidade-sede para que as pessoas nas ruas se reunissem e assistissem ao que se passava nas competições –, tornou-se exemplo e modelo para toda e qualquer filmagem de atletas dali por diante, inclusive as que são atualmente realizadas. Se hoje as condições técnicas

---

32 “What? The Games ‘disfigured’? The Olympic idea sacrificed to propaganda? That is utterly wrong. The wonderful success of the Berlin Games has served the Olympic ideal magnificently”.

33 Trabalhei um pouco esta questão em Vaz (2011). Devo a Susan Buck-Morss (1989) a indicação da leitura da nota de trabalho ao ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte.

de produção e veiculação são muito mais amplas do que no começo do século, as bases da estética de um corpo esportista enquadrado pela câmera devem suas formas àquelas criadas, é verdade, ainda por Dziga Vertov em *Um homem e uma câmara* (1929), mas, ainda mais, à cineasta alemã. Como relatado na fotobiografia editada por Angelika Taschen (2001), Riefenstahl e sua equipe se prepararam intensamente para o trabalho nos Jogos, simulando inúmeras situações para a captação de corpos em movimento. A estrutura montada para a produção do filme contou com uma equipe de 150 profissionais.

No entanto, *Olympia* deixa de ser modelar em pelo menos um aspecto no que se refere à construção de filmes sobre esportes. Susan Sontag (2005) assinala na dança uma tensão entre o tremendo esforço corporal e os desconfortos e dores dele decorrentes, de um lado, e a necessidade de ocultar todo esse sofrimento, por outro, já que “a dança em si é a representação de uma energia que tem de parecer, em todos os aspectos, desembaraçada, sem esforço e a todo momento inteiramente sob controle. O sorriso do dançarino em cena é menos um sorriso que uma negação categórica daquilo que ele ou ela de fato experimenta” (SONTAG, 2005, p. 250)<sup>34</sup>.

---

34 Uma exceção talvez possa ser encontrada no caso de esportes em que algo da dança se incorpora, em especial como construção de formas tradicionais de feminilidade, como nos casos da ginástica olímpica (no aparelho *solo*, principalmente) e da ginástica rítmica. Sobre essa última modalidade, vale destacar que “a lista é infinita dos modos de tratar o corpo e as condutas, da forma de andar e de gesticular, a maneira de se portar a de se movimentar em quadra. No entanto, a aquisição das técnicas do corpo depende de uma educação quase sempre muito formalizada, intencionalmente produzida pelo entorno da ginasta, de acordo com um projeto de corpo ideal que demanda leveza, delicadeza, força, flexibilidade, firmeza, precisão e uma incrível capacidade de disfarçar, por meio da expressão corporal, principalmente pelo sorriso, medo, esforço e dor que a realização dos movimentos ginásticos e a estética corporal exigem” (BOAVENTURA; VAZ, 2020, p. 12-13).

Por outro lado, escreve Sontag, buscando um efeito de comparação:

[...] no esporte, os sinais do esforço não são escondidos: ao contrário, tornar visível o esforço faz parte do espetáculo. O público espera ver o espetáculo do atleta que se esforça visivelmente além dos limites do tolerável, e se comove com isso. Os filmes de campeonatos de tênis ou do Tour de France ou qualquer documentário abrangente sobre competições atléticas (um exemplo esplêndido: Olimpíada de Tóquio, de Ichikawa) sempre revelam o esforço e a tensão. (Aliás, o fato de Leni Riefenstahl, em seu filme sobre as Olimpíadas de 1936, ter optado por não mostrar os atletas sob essa luz é um dos sinais de que seu filme é na verdade sobre política – a estetização da política em um espetáculo de massa completamente ordenado e numa imperturbável apresentação solo – e não sobre o esporte em si.) É por isso que notícias sobre contusões de atletas são um assunto de conhecimento geral e objeto de uma curiosidade legítima da parte do público, ao passo que notícias sobre contusões de dançarinos não o são, e tendem a ser suprimidas (SONTAG, 2005, p. 250-251).

De fato, não há sofrimento em *Olympia*, mas disciplina, ritual, potência, reverência, alegria, júbilo, apoteose.

Logo no início da primeira parte, *Festa dos povos*, assistimos, depois de uma breve introdução em que dançarinas (entre elas a própria Riefenstahl) interpretam uma coreografia que remete à mitologia grega, à viagem da tocha olímpica desde Atenas, de mão em mão sobre o mapa da Europa, até a Alemanha. Finalizando a introdução, antes que sejam mostrados os atletas, o público e algumas das autoridades no Estádio, presenciamos a conjunção imagética e a transformação do Discóbolo – escultura que representa de forma ímpar o corpo cultivado até a perfeição asséptica – em atleta ariano a lançar o disco, atualizando a ideia, cara ao germanismo de corte vitalista,

de que o ariano atualiza na Modernidade a excelência do grego na Antiguidade. É a grandeza do Estádio Olímpico de Berlim (complexo esportivo capaz de abrigar até quinhentas mil pessoas) e dos atletas em seu interior que em breve estará projetada na tela. Na montagem do filme, que durou dois anos, prevaleceram menos os triunfos e mais os corpos, parados ou em deslocamento, em exposição de si e de suas magníficas destrezas, às vezes filmados em primeiríssimo plano, outras com a câmara estática, ou ainda vistos em movimento pela montagem com cortes assimétricos e abruptos.

O segundo segmento do projeto *Olympia* é *feita da beleza*, que segue com a ode ao corpo, mas agora as imagens sobre ele se sobrepõem em relação às bandeiras e rituais do estádio. A abertura desse que é quase um outro filme não deixa dúvidas. Ao amanhecer, homens jovens correm descalços, seminus, pela floresta – há orvalho, pássaros, insetos não repugnantes – até encontrarem um lago. Mergulham, como que passando por um ritual de purificação, para então adentrar a uma cabana que funciona como sauna. São belos, másculos, iguais na recíproca admiração, entregues a vapores, essências, limpezas e mútuos afagos. São os corpos a serem admirados, desejados: higiênicos, proporcionais, fortes, viris, seriados. Como destaca Susan Sontag, circunscrevendo o trabalho da diretora alemã no contexto mais amplo de uma estética nazista:

[...] pintores e escultores sob o regime nazista frequentemente retratavam o nu, mas estavam proibidos de mostrar quaisquer imperfeições físicas. Os seus nus parecem fotos de revistas de cultura física: imagens que são tanto hipocritamente assexuais como (num sentido técnico) pornográficas, pois têm a perfeição de uma fantasia. A promoção da beleza e da saúde feita por Riefenstahl, deve ser dito, é bem mais sofisticada que isso; e jamais tola, como em outras artes visuais nazistas. Ela aprecia uma série de tipos físicos – em questões de beleza ela não é racista – e, em *Olympia*, de fato revela um certo esforço na tentativa de

contornar as imperfeições dos participantes, igualmente estilizados, e que realizam exercícios aparentemente sem muita dificuldade (tal como o mergulho, na sequência mais admirável do filme) (SONTAG, 1986, p. 72-73).

É de se lembrar a relação entre esporte e pornografia, que entre si compartilham valores como desempenho, excesso, redundância, subordinação e performance (VAZ, 1999), relação que a leitura do ensaio de Sontag (1986) deixa entrever ao reunir sob a rubrica de uma estética nazista, além de filmes da diretora, também fotos de praticantes de sadomasoquismo com insígnias da SS, e a *Schutzstaffel*, grupo paramilitar de elite responsável pela segurança direta das autoridades nacional-socialistas. Horkheimer e Adorno não deixaram de notar tal aproximação:

[...] aquilo que Kant fundamentou transcendentalmente, a afinidade entre o conhecimento e o plano, que imprime o caráter de uma inescapável funcionalidade à vida burguesa integralmente racionalizada, inclusive em suas pausas para a respiração, de Sade realizou empiricamente um século antes do advento do esporte. As equipes esportivas modernas, cuja cooperação está regulada de tal sorte que nenhum membro tenha dúvidas sobre o seu (?) papel e para cada um haja um suplente a postos, encontram seu modelo exato nos *teams* sexuais de Juliette, onde nenhum instante fica ocioso, nenhuma abertura do corpo é desdenhada, nenhuma função permanece inativa. No esporte, assim como em todos os ramos da cultura de massas, reina uma atividade intensa e funcional, de modo que só o espectador perfeitamente iniciado pode compreender a diferença das combinações, o sentido das peripécias, determinado pelas regras arbitrariamente estabelecidas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 87).

A essa construção de corpos puros e desejáveis, naturalmente belos e bons, correspondem corpos que devem ser sua antítese, os que, como assinala Wildmann (1998), não aparecem no filme porque devem estar, por comparação, em degrau claramente inferior aos arianos. Daí a produção social da abjeção frente a corpos não apenas considerados indesejáveis, mas que, além disso, convidariam à própria aniquilação. Afinal, “quando a dominação da natureza é o verdadeiro objetivo, a inferioridade biológica será sempre o estigma por excelência, e a fraqueza impressa pela natureza a marca incitando a violência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 231).

Na designação da inferioridade racial pelo nacional-socialismo – judeus, ciganos, mas também homossexuais e transexuais, entre outros grupos vistos como degenerados – reside um conjunto de práticas em torno do que Horkheimer e Adorno (1985) chamaram de *interesse pelo corpo*. Haveria uma história paralela à oficial, secreta, obscura, expressando-se em movimento de ódio-amor destinado ao corpo. Seu ápice foram as leis raciais e a instituição dos campos de concentração e extermínio, territórios em que o corpo é reduzido a puro organismo, número sem qualidades, identificado pela numeração serial no braço daqueles selecionados para o trabalho forçado. Corpos matáveis, para empregar aqui uma expressão de Giorgio Agamben (2010) – que, mais que isso, devem desaparecer, porque é o esquecimento o que se procurava, como defende Hans-Jürgen Sylberberg em seu *Hitler: uma história da Alemanha (Hitler: eine Geschichte aus Deutschland, 1977)*, sendo o esquecimento uma arma mortífera do totalitarismo.

Por outro lado, para que haja esses corpos que precisam desaparecer, haverá os que devem ser louvados, aqueles que se aproximam da perfeição perseguida pelas imagens esportivas de Riefenstahl, uma vez que:

[...] o amor da propaganda totalitária pela natureza e pelo destino é apenas uma superficial formação reativa a essa servidão ao corpo, à civilização malograda. Não podemos nos livrar do corpo

e nós o louvamos quando não podemos golpeá-lo. A cosmovisão trágica do fascista são vésperas ideológicas a festejar verdadeiras nupcias de sangue. Os que na Alemanha louvavam o corpo, os ginastas e os excursionistas, sempre tiveram com o homicídio a mais íntima afinidade, assim como os amantes da natureza com a caça (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 219).

Em *Festa da beleza*, em sequência que se pretende lúdica, num flagrante de atletas em momento de exercícios, relaxamento e lazer, um deles tem sua imagem seguida, por meio da montagem, pela de um canguru, cujos movimentos lhe seriam semelhantes. O tom não é o de rebaixamento ao plano dos bichos, mas o de júbilo e, portanto, de circunscrição do humano ao plano da natureza, e do esporte ao da naturalidade dos movimentos. São animais a serem admirados, cultivados, cultuados, como acontecerá com algumas das raças caninas alemãs, o que não será o caso de bichos abjetos que devem ser exterminados, estes com frequência utilizados para caracterizar, naqueles anos e também em nosso tempo, os corpos humanos indesejáveis: judeus comparados a ratos e piolhos, latino-americanos a baratas, homossexuais a vermes (*bichas*)<sup>35</sup>. Compõe este mesmo quadro uma prática comum entre a cúpula nazista, como lembram Horkheimer e Adorno (1985), o vegetarianismo, prática em si mesma evidentemente não problemática, mas que configura uma face do autoritarismo quando defendida como política que combina a defesa da vida animal com o extermínio de grupos étnicos e sociais, vítimas da produção social do racismo.

Em *Triunfo da vontade*, a paz é posta como uma meta do nacional-socialismo. Ela só poderá ser alcançada, no entanto, entre iguais, e não nas diferenças – requisito seminal da política em sua existência

---

35 Devo o desenvolvimento dessa questão à leitura de Gagnebin (2006). Ela ganhou algum acabamento em Vaz (2015).

concreta –, vistas, então, como inferioridade racial. A paz que o fascismo procura só é possível com a morte da política.

## Triunfo da natureza

A falta de razão não tem palavras. Eloquentes é a sua posse que estende seu domínio através de toda história manifesta (MAX HORKHEIMER; THEODOR W. ADORNO, 1947).

*Olympia* tem um importante parentesco com *Triunfo da vontade*, obra tornada paradigma de propaganda política contemporânea. Filme sobre o congresso do Partido Nacional-Socialista Alemão, em Nuremberg, em 1934, ocupa-se dos três dias de ritual que transformaram a cidade, literalmente, em um set de filmagem. Sabemos que a programação das atividades teve a presença de Leni Riefenstahl, preocupada com a instalação e o movimento das câmeras, e que dirigiu a população da cidade à moda de atores do filme – pessoas que ocupavam as ruas para ver o *Führer* passar, os jovens que ritualizam no acampamento e no estádio, os soldados perfilados, Hitler e seus homens.

Albert Speer, o arquiteto oficial do III Reich, foi igualmente figura presente na construção do evento, sendo também personagem do filme. É importante esse destaque porque, como já apontado, o nacional-socialismo foi um programa de dominação com forte investimento na forma e na imagem, de maneira a exercer a dominação com poucas ideias – e quase todas irracionais – e muita sedução dos sentidos. Não deixa de chamar a atenção do espectador contemporâneo que a diretora seja apresentada, nos créditos iniciais, como também acontece em *Olympia*, como quem deu *forma* à obra – *Gestaltet von Leni Riefenstahl*, lê-se.

A concepção de *Triunfo da vontade* é educativa, de reafirmação da vontade coletiva em detrimento do desejo individual. Não é, portanto,

a um sujeito que o filme se dirige, mas a um delírio que encontra seu desiderato na identificação com a figura do *Führer* e tudo o que ela representa. O nexu é construído a partir da suposição de uma natureza comum a todos, demarcada pelo sangue e ligada a uma terra. Esta é uma questão que perpassa toda a narrativa, cujo roteiro e montagem de primeira linha dispensam argumentos que, por sua vez, dão lugar à pura voz, ou às vozes que anunciam o novo tempo, mas não às palavras que pudessem nomear. Há poucas falas e, especialmente, não há diálogo, tampouco espaços para que os que assistem ao filme pudessem, com sua imaginação, preencher e atuar com o que veem na tela. Ao contrário, tudo é rígido e calculado porque os espectadores são, finalmente, espectros.

O tempo nos é delimitado ainda nos créditos iniciais, e não se inicia em 5 de setembro de 1934, dia da abertura do evento, mas *há vinte anos do desencadeamento da Guerra Mundial, dezesseis anos depois do início de nosso sofrimento e dezenove meses após nosso renascimento*. As balizas são, portanto, o início e a derrota na Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Hitler ao poder, tudo apenas no passado. Não há limite futuro, nem poderia haver, já que o nacional-socialismo seria eterno.

Apesar de o regime temporal ser bem definido, não é o tempo que mais importa, mas o espaço. É ele que se vê topografado para os corpos e suas expressões: nas calçadas por onde passam o *Führer* e outros dirigentes, alguns femininos e infantis – durante um desfile, ele recebe de uma criança e sua mãe, que deixam a borda da avenida, um ramo de flores –; imberbes e juvenis no acampamento e no ritual do estádio; viris e masculinos quando portam as ferramentas de trabalho no campo; patriarcais e espasmódicos ao vestirem as insígnias nazistas e subirem a cada púlpito ou tribuna de honra para, a título de discursar, vociferar para as massas e serem cultuados por elas.

Os infantes e jovens ganham protagonismo na peça educativa em dois grandes momentos. O primeiro destaca o acampamento montado nos arredores da cidade, ao alvorecer: rapazes sem camisa, ajudando a preparar a refeição matinal, mas, principalmente, cuidando

da higiene e divertindo-se, de forma ordeira e alegre, com os companheiros. Há jogos que tendem ao infantil, como que sugerindo a pureza daqueles rapazes que recém-despertaram e que se preparam para ir ao estádio. A similaridade entre os corpos chama a atenção: não há os de baixa estatura, tampouco cortes de cabelo individualizantes, mas mútua colaboração na higiene, no penteado e no barbear de uns e outros, fazendo lembrar o comportamento dos atletas na sauna, em *Olympia*. Anos depois, em 1947, Horkheimer e Adorno escreveriam que “na coletividade fascista, com seus *teams* e campos de concentração, cada um é, desde a juventude, um prisioneiro em uma célula; ela cultiva a homossexualidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 235). Não se trata aqui de uma crítica à orientação sexual, o que seria impensável em pensadores como os frankfurtianos, mas de uma crítica à energia libidinal destinada ao estritamente igual que representa e reforça sua contraface, o ódio à diferença.

A segunda situação em que a juventude aparece em primeiro plano é no encontro com Hitler no estádio, onde aparece impecavelmente perfilada para ouvir e louvar o orador. O ritmo dos tambores orienta os deslocamentos e transes, cortados, no documentário – com cenas provavelmente rodadas em estúdio – pela pergunta que um dos jovens faz a outros que, alternadamente, vão dizendo sua origem: Pomerânia, Silésia, Munique etc., mas também *além-mar*, diz um deles. Sim, porque o que designa este povo é o sangue, não importando que o nascimento se tenha dado em país estrangeiro e mesmo distante. A meta é, no entanto, a grande Alemanha – terra germânica será aquela em que haja teutônicos.

O sentimento de pertença a um povo se vê alavancado pela ausência ou pela dificuldade de constituição de estados nacionais. Sem território e população bem delimitados, restam o sangue e a terra (*Blut und Boden*) como identidade, sempre, como qualquer identificação, da ordem do imaginário. Por isso ser alemão significava levar tal característica no sangue e sonhar com o território que abarcasse todos os lugares em que houvesse germânicos. Jovens cultivaram o

nacional-socialismo no Brasil e mesmo atravessaram o Oceano para, ostentando a cruz gamada no braço, lutar pelos que consideravam seus na Segunda Guerra Mundial.

A questão foi bem tematizada por Sylvio Back em *Aleluia Gretchen* (1976), filme ficcional que refaz a longa trajetória de uma família alemã que migra para o Sul do Brasil em meio à ascensão nazista, família em que nem todos os membros apresentam a mesma posição em relação ao que acontece na Alemanha e no que diz respeito ao líder do Terceiro Reich.

*Aleluia Gretchen* mantém durante todo seu desenvolvimento a tensão entre o empenho de afirmação nazista por parte de personagens que vêm e vão e o caráter fantasioso de suas assertivas ideológicas quando confrontadas com a materialização histórica dos fatos. O filme de Back expressa esse conflito por meio da montagem e dos diálogos, jamais explícitos ou doutrinários na crítica ao totalitarismo (o que teria enfraquecido a obra), mas suficientemente estruturados para que, na forma, tudo possa emergir com a necessária força. Em uma breve sequência, encontramos um eco do documentário de Riefenstahl sobre o Congresso de Nuremberg. Trata-se do acampamento da juventude identificada com o integralismo e com o nazismo, no qual são repisados os motivos do jogo, do amor entre iguais, da nudez que iguala a todos em uma natureza que seria comum, na camaradagem que se orgulha de ter um representante nas fileiras juvenis de defesa da *mãe pátria*:

#### EXT. ACAMPAMENTO – DIA

Abre com uma cena campestre: entre o lusco-fusco da manhã, barracas de um acampamento como se fora de escoteiros. No meio delas, hasteada, uma bandeira nazista.

Corte para corneteiro tocando “Alvorada”. Em uma série de planos, vemos cerca de trinta jovens, entre eles, Josef, Werner e Wilhem, correndo nus dentro de um bosque; depois

brincando de esconde-esconde por entre as árvores, rindo muito (BACK, 2006, p. 39).

(...)

WERNER

Meus queridos camaradas! Temos aqui o mais belo exemplo de que o bom filho à casa torna. Um guerreiro longe dos campos de batalha é como um homem sem ideal, um patriota sem pátria. Josef, o nosso bravo amigo Josef, venceu as resistências do *front* familiar e gora prepara-se para voltar à companhia dos grandes homens. Transformemos em alegria a tristeza de vê-lo partir. Porque ele irá carregado com pedaços dos nossos corações que também sonham com um Reich de mil anos. Vá, camarada Josef: aqui ficaremos treinando para o dia em que você nos convocar para a grande luta. Nada e ninguém conseguirão arrefecer os ânimos do poder jovem alemão, mesmo que estejamos tão longe da nossa verdadeira mãe pátria. *Heil* (salve), Hitler!

CORO

*Heil* (salve), Hitler! (BACK, 2006, p. 40-41).

Se são os rapazes que protagonizam a adoração nazista em *Aleluia Gretchen*, poucas são as moças vistas em *Triunfo da vontade*, embora Hitler as mencione – e apenas isso – em seu discurso, assim como tampouco há deficiência ou hesitação, mas corpos atraídos por seus iguais e exortados ao sacrifício que a pátria-sangue demandar. Corpos jovens disponíveis para qualquer tipo de uso, como em *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975), a implacável interpretação visual e narrativa de Pier Paolo Pasolini sobre o fascismo, movimento que só pode sobreviver na condição de obscenidade, de ritualização não sofisticada que deve eliminar a complexidade em favor da vulgaridade.

A fascinação pela figura do operário não é exclusividade dos movimentos que veem a si mesmos como de esquerda, mas também um fetiche dos mais importantes para o fascismo e para aqueles que levam em sua prática social e política traços fascistas. A atenção de

Benito Mussolini à organização do trabalho e do lazer, bem como a de Juan Domingo Perón e a de Getúlio Vargas, são testemunhas do culto ao trabalho. Ernst Jünger foi provavelmente o mais destacado intelectual, dos vinculados ao nazismo, a glorificar o trabalho, publicando em 1932 o livro *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (*O trabalhador: poder e forma*). O destino disso foi a redução do corpo a instrumento e a construção da máquina de guerra, lembrando a inscrição dos pórticos de campos de concentração e extermínio, onde se podia ler que o “trabalho liberta” (*Arbeit macht frei*). Os trabalhadores que aparecem na tela em *Triunfo da vontade* são principalmente rurais, e empunham pás como se portassem fuzis. Imposta-se a admiração pelo simples e folclórico como trunfo ideológico, fazendo-se elogio ao homem do campo e sua pureza em relação aos males do urbano e da vida do espírito, ao que corresponde o caráter anti-intelectualista do fascismo, nada diferente no caso específico do nacional-socialismo. “Quando ouço a palavra cultura, saco meu revólver”, prodigalizava Joseph Goebbels.

Com direito à voz emergem as lideranças nazistas, mostradas em plano médio ou em close, dominando o enquadramento que, por sua vez, com muita frequência é feito de baixo para cima. A pouca estatura de Adolf Hitler não é empecilho para, por meio da câmera e da projeção da imagem capturada, torná-lo grande a ponto de poder corresponder à expectativa de *Líder*. Corpos rígidos, mas com movimentos espasmódicos, se revezam com o do *Führer*, não para debater, mas para uma vez anunciar o destino germânico que o nacional-socialismo quis revelar. Como já destacado, ao dispensar a fala e valorizar a pura voz, eclipsa-se a política e, com ela, as diferenças, incertezas e possibilidades:

[...] contrastando com a castidade assexual da arte comunista oficial, a arte nazista é tanto lasciva quanto idealizante. Uma estética utópica (a perfeição física; a identidade como um dado biológico) implica um erotismo ideal: a sexualidade convertida no

magnetismo dos líderes e na alegria de seus seguidores. O ideal fascista é transformar a energia sexual numa força “espiritual”, para o benefício da comunidade (SONTAG, 1986, p. 73-74).

Se o passado é irreversível, mas conta com o perdão para tornar-se possível, e o futuro é imprevisível, ainda que contemos com a promessa, isso depende da política, da ação entre aqueles que são iguais em suas diferenças, ocupantes da esfera pública, como nos ensina Hannah Arendt (2010). Essa igualdade não se dá, portanto, pelo sangue, pelo organismo, mas pelas múltiplas possibilidades de corpos que desejam e falam. O fascismo destrói a pólis e, com isso, a política.

O fascismo que emerge no documentário de Riefenstahl se sustenta no mito do pangermanismo racial, assim como na dinâmica da narrativa mitológica. Logo no início de *Triunfo da vontade* vemos que o *Führer* chega do céu em um pequeno avião, assim como em *Vitória da fé* ele desembarcara de um balão dirigível. Em nenhuma das ocasiões sabemos de onde ele vem, mas isso não é necessário – o mito não tem origem, uma vez imune à história. Ao longo de *Triunfo da vontade*, os rituais atualizam a única verdade, expressa, por sua vez, no destino manifesto pela educação da vontade. É por isso que em *Vitória da fé* Hitler exalta a juventude como portadora da eternidade alemã em seu sangue, carne e alma. Os indivíduos são mortais, a Alemanha não, e já não é preciso ter vergonha das derrotas da Primeira Guerra; o importante agora é crer que há um povo, uma comunidade, superando o equívoco de que se pode dividi-lo em classes. Não há lugar para o desejo e, portanto, tampouco para o sujeito, porque não é de singularidade, diferença e falta que se está falando, mas de massificação, repetição, crença, em suma, de um mundo sem lacunas. *Triunfo da vontade* significa fracasso do desejo, a menos que este seja visto como a procura por não-ser-mais, pela diluição catastrófica do sujeito – em *des-subjetivação* – no coletivismo.

## Contra uma pedagogia do fascismo

*Triunfo da vontade* e *Olympia* foram feitos como dispositivos de documentação de um mito, mas também para educar sensibilidades e preparar espíritos e corpos para um modelo civilizatório, aquele propugnado pelo nazismo. Eles ajudaram a chocar o ovo da serpente que tornaria a disputa racial algo necessário no contexto da Segunda Guerra Mundial, desencadeada pela própria Alemanha. Neles o corpo aparece profundamente adestrado, frequentemente expressando-se como natureza, que é de onde ele provém – ao domínio da natureza externa corresponde o do corpo tornado natureza, seja no esporte, seja na política. É igualmente importante, porém, observar não só como ele se mostra, mas como se educa o olhar para mirá-lo: corpo que deve ser celebrado como unidade indivisível, perfeição alcançada não apenas porque é ariano – o que finalmente é um detalhe, ainda que importante –, mas porque não tem mistura, é pureza em exercício, sem doenças, defeitos, imprecisões, deficiência. Ao contrário, é eficiência masculina e patriarcal<sup>36</sup> – que preza pela higienização dos corpos, das etnias, dos gêneros, das ideias – que afeta e deixa-se afetar apenas pelo seu igual, ou seja, por si mesmo, jamais pela indesejável diferença.

É este o corpo que se aprende a admirar e celebrar, pelos takes que engrandecem atletas em proezas e políticos em vozes em alto volume e gestualidades grandiloquentes. Enquanto em *Olympia* os esportistas agem *naturalmente* para dominar a natureza porque dela emergem nus em corridas pela floresta e banhos em plácidos lagos,

---

36 Não deixa de ser notável que o ensaio de Susan Sontag, *Fascinante Fascismo*, publicado pela primeira vez na revista *New York Review of Books*, em 1975, tenha sido criticado por Adrienne Rich, mesmo ela o tendo reconhecido como um escrito excelente e de grande contribuição, pela autora não ter associado o fascismo com o patriarcado. Sontag defendeu seu texto no mesmo número da revista em que foi publicada a crítica (RICH; SONTAG, 1975).

em *Triunfo da vontade* cada membro da alta cúpula do nacional-socialismo – assim como a juventude hitlerista em camaradagem nos jogos, refeições e desfiles, e o povo nas ruas – atua para ser filmado, representa a si mesmo, já que o que valia era a encenação, fosse de rituais, fosse dos mitos nos quais se alicerçava. De lá para cá todo político – e logo depois, todo atleta – torna-se ator, atua para a câmera – não para reconstituir o domínio sobre a máquina, como pontuou Walter Benjamin (2013), mas para submeter-se à maquinaria que faz eclipsar a política. Ou, por outra, os políticos se transformam não apenas em atores, mas em atletas em meio a corridas eleitorais, com seus corpos a garantir adesão – via carisma e completa falta de ideias, mas enorme dominação dos sentidos – dos afetos inconscientes ou inconfessáveis de todos nós.

Importante, portanto, é que a imagem em sua reprodutibilidade e despolitização careça, no caso dos filmes, de verdadeira fala, embora a trilha sonora, os gritos e o murmúrio possam ganhar extensão e amplitude. Há discursos em *Triunfo da vontade*, mas não há diálogo, apenas repetição, palavras-de-ordem, doutrinação. Não há fala propriamente dita – portanto, não há política, mas apenas voz. Finalmente, em ambos os filmes a montagem assume importante papel, guiando a narrativa em que corpo e imagem, *estetizantes*, dão forma ao esporte e à política.

Há atualidade nos filmes de Riefenstahl, porque o fascismo segue vivo e à espreita, ameaça constante à democracia. Ameaça que encontra nas sensibilidades contemporâneas um solo às vezes fértil, quando designa os corpos que devem ser amados e os que estão para ser odiados. Susan Sontag assim se referiu a tal atualidade, há mais de três décadas:

[...] mais importante é que comumente se pensa que o nacional-socialismo representa somente a brutalidade e o terror. Mas isso não é verdade. O nacional-socialismo – e, de um modo mais geral, o fascismo – também representa um ideal, ou melhor, ideais que

persistem ainda hoje, sob outras bandeiras: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes). Esses ideais estão vivos e comovem muitas pessoas, e é desonesto, bem como propaganda de novas formas de comunidade, como a cultura jovem do rock, a terapia primitiva, a antipsiquiatria, os seguidores de exércitos do terceiro mundo, e a crença no oculto. A exaltação da comunidade não exclui a busca da liderança absoluta; ao contrário, pode inevitavelmente levar a ela. (Não é surpreendente que uma boa quantidade de jovens que atualmente se prostra diante de gurus e se submete à mais grotesca disciplina autocrática seja composta por antigos antiautoritários e antielitistas dos anos 60) (SONTAG, 1986, p. 75-76).

Walter Benjamin (2013) conclui seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte criticando a estetização da política e arguindo pela necessidade de politização da arte. A reivindicação não ia na direção do realismo socialista ou da mera propaganda, mas de uma estética que pudesse estar à altura das possibilidades revolucionárias do presente. Para tanto, elaborou um diagnóstico de época e propôs novos conceitos. Benjamin estava exatamente do lado oposto ao de Riefensthal.

Coloca-se, então, uma constelação que diz sobre a educação dos sentidos, mas também sobre a política de nosso tempo: o estatuto imágico do corpo e da natureza, em tempos em que a disponibilidade de aparatos visuais parece ser infinita, entra em jogo. Resta pensar sobre como isso se molda em discursos antipolíticos que reforçam a redução do corpo à mera naturalidade que não só permite, como impele à violência e à dominação. Corpos que são vistos como natureza imperfeita e, portanto, degenerada. O principal recurso do nacional-socialismo foi o sangue, mas poderia, como na atualidade, ser a

heteronormatividade. Importante é que haja uma crença una, indivisível, apresentando-se como critério de normalidade.

Adorno (1997) escreveu em sua *Dialética negativa* que Hitler nos impôs um novo imperativo categórico: o de que Auschwitz não se repita. As questões do nosso tempo convidam à defesa da política, da pluralidade dos corpos e das imagens. Convidam a uma política que seja capaz de fazer os filmes de Riefenstahl não mais dispositivos pedagógicos com atualidade, mas documentos anacrônicos de um tempo que não deixará saudades.

## Referências

- ADORNO, T. W. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (Gesammelte Schriften, 6).
- AGAMBEN, G. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. Tradução: H. Búrigo.
- ALMEIDA, M. J. de. A liturgia olímpica. In: SOARES, C. L. (org.). **Corpo e história**. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2011. p. 79-109.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- BACK, S. **Aleluia Gretchen**: roteiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- BENJAMIN, W. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Berlim: Suhrkamp, 2013. (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe, Band 16).
- BENJAMIN, W. **Imagens de pensamento**. Tradução: J. Barrento. Belo Horizonte: Boitempo, 2013.
- BOAVENTURA, P. L. B.; VAZ, A. F. O cinema de Leni Riefenstahl e a pedagogia do corpo no nacional-socialismo. **Movimento**, Porto Alegre, v. 26, e26005, 2020.
- BUCK-MORSS, S. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades project. Cambridge: MIT Press, 1989.

- COUBERTIN, P. de. **Olympism**: selected writings. Lucerna: International Olympic Committee, 2000. Coordenação: N. Müller.
- GAGNEBIN, J. M. Depois de Auschwitz. In: GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 59-81.
- GEBAUER, G.; WULF, C. Die Berliner Olympiade 1936: Spiele der Gewalt. In: GEBAUER, G. (org.). **Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne**: Olympia zwischen Kult und Droge. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. p. 247-255.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2017.
- RICH, A.; SONTAG, S. Feminism and Fascism: an exchange. **New York Review of Books**, Nova York, 20 mar. 1975. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/>. Acesso em: 21 dez. 2020.
- RIEFENSTAHL, L. **Die Nuba**. Berlim: List, 1973.
- RIEFENSTAHL, L. **Die Nuba**. Berlim: List, 1976.
- ROVAI, M. L. Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 71, p. 95-103, out. 2009.
- ROVAI, M. L. Um ensaio sobre Olympia de Leni Riefenstahl. **Plural**, São Paulo, n. 10, p. 131-154, 2003.
- SONTAG, S. Fascinante fascismo. In: SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 59-83.
- SONTAG, S. O dançarino e a dança. In: SONTAG, S. **Questão de ênfase**: ensaios. Tradução: R. Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 245-252.
- TASCHEN, A. **Leni Riefenstahl**: cinco vidas. Colônia: Taschen, 2001.
- VAZ, A. F. Corpo, política, modernidade. In: GOMES, I. M.; FRAGA, A. B.; CARVALHO, Y. M. (orgs.). **Práticas corporais no**

- campo da saúde:** uma política em formação. Porto Alegre: Rede Unida, 2015.
- VAZ, A. F. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. *In:* SOARES, C. L. (org.). **Corpo e história**. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2011. p. 43-60.
- VAZ, A. F. Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para a análise do esporte a partir do treinamento corporal. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 19, n. 48, p. 89-108, 1999.
- WILDMANN, D. **Begehrte Körper:** Konstruktion und Inszenierung des ärischen Männerkörpers im 'Dritten Reich'. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1998.

# O materialismo idealizado de Leni Riefenstahl: análise de uma sequência de *Olympia parte 2: festa da beleza (Olympia 2. teil – fest der schönheit, Alemanha, 1938)*

Rafael Fava Belúzio

## 1

Billy Wilder e Woody Allen, dois cineastas judeus, respondem a entrevistas nas quais ambos externam encantamento visual e pavor político com o cinema de Leni Riefenstahl (1902-2003)<sup>37</sup>. Essa mesma tensão aparece na crítica, como se nota em Luiz Nazário, Rubens

---

37 Cf. os apontamentos de Billy Wilder nas entrevistas de Hellmuth Karasek (1998, p. 82) e as considerações de Woody Allen nas conversas com Eric Lax (2009, p. 463).

Ewald Filho e Susan Sontag<sup>38</sup>. A diretora elabora sequências com intensos recursos fílmicos, porém expressando visões de mundo terríveis. Assim, perpassando o totalitarismo concernente aos documentários dirigidos pela artista de Adolf Hitler e para além das obras engenhadas durante o estado de exceção que vigorou na Alemanha entre 1933 e 1945, a poética cinematográfica da berlinense – poética que se revela afinada a uma visão de mundo nazista – possui certo materialismo idealizado. Tal estética é encontrada com potência plástica e com assombro político nos filmes produzidos pela autora durante o Terceiro Reich e, a partir especialmente de trinta segundos de *Olympia parte 2: Festa da beleza*, são vislumbráveis elementos fundamentais de Leni Riefenstahl. Para tanto, o artigo objetiva situar alguns conceitos da análise pretendida (seção “1”); comentar o referido trecho fílmico (“2”); inserir na filmografia da diretora os subsídios demonstrados no comentário inicial (“3”); e, por fim, retornar para a sequência priorizada, sendo agora possível reinterpretá-la e concluir o círculo hermenêutico de maneira a compreender melhor – e sempre com horror – a arte da nazista alemã (“4”).

O que chamo de materialismo idealizado é assumido na qualidade de tópica, isto é, forma, motivo, temática e/ou estrutura recorrente em determinado repertório estético. A noção está próxima do salientado por Ernest Robert Curtius, em *Literatura europeia e Idade Média latina*, e possui afinidade com as discussões de Segismundo Spina localizadas na introdução do livro. A tópica é tratada como uma estrutura profunda capaz de ajudar a elucidar o cinema de Riefenstahl em sentido amplo; e esse modo de entender uma estrutura das estruturas é atinente ao que faz Antonio Candido em “Dialética da malandragem” e ao discutido por Roberto Schwarz em “Pressupostos,

---

38 Cf. Luiz Nazário, 1983, p. 51; Rubens Ewald Filho, 2002, p. 597; Susan Sontag, 2022, p. 86. Além desses, cf., p. ex., Luiz Nazário (1994 e 2012), Elbio Roberto Quinta Junior (2019), Enrique Castaños Ales (2020) e Ana Luiza Ianeles dos Santos (2021), bem como o filme *A deusa imperfeita*, de Ray Müller.

salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. Avançando, a tópica, enquanto estrutura profunda, pode ser observada em contexto expandido, ou seja, o mesmo elemento é detectado em um repertório largo de criações. Essa alternativa de leitura está em harmonia com que é proposto por Antonio Candido, no *Estudo analítico do poema* – volume que não se restringe ao estudo apenas do poema, mas que agencia um método de análise plausível a várias áreas do campo das artes –, e por Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método*: delimitar uma tópica (materialismo idealizado); mostrar o recurso configurado em sequência pontual (trecho de *Olympia parte 2: Festa da beleza*); inserir o debate em repertório dilatado (filmes dirigidos por Leni Riefenstahl) e, no arremate, voltar para o fragmento destacado e o reavaliar tecendo relações entre os trinta segundos específicos e a filmografia mais vasta<sup>39</sup>.

Consoante a isso, convém lembrar que, ao propor a expressão “materialismo idealizado”, estão sendo levadas em conta duas tradições antiquíssimas e, ao mesmo tempo, tais legados encontram aqui tensionamento dialético e definição própria. O materialismo é compreendido como uma doutrina que prioriza a matéria, ou que possa chegar a admitir a existência apenas de entes materiais. Tal visão de mundo é relativa a filosofias variadas ao longo dos séculos, passando, de maneiras múltiplas, por Demócrito, Aristóteles, Epicuro, Espinosa, Marx, Adorno, pensadores do Círculo de Viena, entre outros. O idealismo, por seu turno, é entendido como uma doutrina que prioriza o metafísico, ou que acredita na existência de realidades que ultrapassam as imediatas e visíveis. Não estou limitando o idealismo à corrente filosófica romântica, marcada por Fichte e Schelling; todavia, incluindo eles, estou abarcando autores a exemplo de Platão, Plotino, Agostinho de Hipona e Tomás de Aquino. No caso preciso em debate, o materialismo idealizado recebe nomeação tensionada, uma vez que nos filmes de Leni Riefenstahl o efeito de realidade é forte e

---

39 Sobre o termo “sequência”, cf. David Bordwell e Kristin Thompson (2013).

marcado pela grandiosidade; as obras da diretora utilizam locações reais e, simultaneamente, exageram na megalomania e nos enquadramentos de câmera a ressaltar determinados elementos, causando assombro, sugerindo o sublime. Nesse viés, há materialismo idealizado no momento em que se principia com a demonstração de dados reais, tocantes ao mundo material, e, por meio de recursos cinematográficos, é gerada idealização de tais componentes, como a indicar que, para além da matéria, haveria alguma instância metafísica.

## 2

Em *Olympia parte 2: Festa da beleza* e na filmografia de Leni Riefensahl, sobrevivem muitas sequências expressando a poética da autora. Escolho uma em separado considerando a brevidade necessária a este texto curto, a potência político-estética da cena e a não localização de tanta crítica acerca do trecho fílmico: os instantes em que um ginasta homem branco faz movimentos em uma barra. Estou considerando o fragmento que vai aproximadamente de 00:18:30 até 00:19:00, a depender da edição do filme. O segmento é rápido e está após as aberturas, já em ocasião na qual se vê performances esportivas. No entanto, em tal apresentação, a nuance competitiva não é explorada, mas, ciente de que se trata de disputa, essa dramaticidade é esvaecida e realça elementos mais épicos e líricos nos gestos do atleta.

Antes da sequência em si, há ginástica, porém realizada em barras paralelas. Ao mudar desse aparelho para o seguinte (apenas uma barra), o desportista anterior finaliza seus exercícios saltando, batendo os pés no chão e dando pequeno pulo para trás antes de cravar os pés, ainda que estes fiquem invisíveis, devido ao uso do plano americano. Logo depois, além de corte na imagem, um pequeno hiato na música abre a cena ulterior. A composição musical, à propósito, é creditada, nos segundos iniciais do filme, a Herbert Windt; ao passo que a direção, e nesse sentido a própria faixa auditiva, está sob a batuta

de Leni Riefenstahl, uma vez que nela decorre o que se pode chamar, em alguma medida, de cinema autoral.

Enfim, começa o fragmento priorizado neste artigo. No início, há um personagem durante exercícios na barra; um másculo girando e se segurando em um tipo de bastão suspenso. Nos primeiros gestos, com a conclusão da música anterior e o início da próxima, o som metalizado anuncia, de maneira bastante militar, a aurora de novas acrobacias. Na tela, o corpo masculino branco, forte, usando roupas também alvas, exprimindo vigor físico. Ele é enquadrado em *contra-plongée*, o que constrói a sua grandiosidade, eleva as suas ações. A câmera, ademais, é um pouco instável, talvez deixada na mão a dar certo traço documental para a filmagem, efeito de realidade bastante convincente; aqui e ali, chega a incluir, abaixo, cabeças de outras pessoas, inferiores. Incidem oscilações entre enquadramentos de corpo inteiro e de partes corporais, enquanto o esportista opera giros e trocas de mãos. Ao fundo, a todo momento, o céu, o que indica idealização da pele branca de vestes brancas. A instabilidade da câmera, aliás, por vezes deixa o sujeito pairando no ar, não indicando sequer a barra que o sustenta, restando uma espécie de caucasiano alado; a música acompanha os gestos, ocasionando sutil pausa no instante em que o personagem também fica quase estático no céu. Assim, há oportunidade para um *zoom-out*. Agora a barra é mais revelada e o ginasta passa a ter mais espaço na tela. Ao mesmo tempo, nunca aparece o chão, sendo vislumbrando bailados por assim dizer angelicais. O afastamento propiciado favorece os movimentos finais do atleta, o seu salto na hora da saída.

Em suma, o que se verifica nessa breve sequência é sempre um corpo humano, material, claro, masculino, forte. Concomitantemente, devido ao uso de recursos de linguagem cinematográfica como o *contra-plongée*, o fundo celestial, os enquadramentos que sugerem haver ali um ser alado, as roupas nêveas, tudo isso caminha para uma idealização da própria masculinidade. A matéria corpórea do homem está elevada aos céus: o materialismo, portanto, está idealizado.

Essa tópica, presente com vigor nos trinta segundos frisados de *Festa da beleza*, consta na filmografia de Leni Riefenstahl em sentido amplo, como se reconhece desde o primeiro lançamento daquela considerada a preferida de Hitler. *A luz azul* (1932) é a estreia da diretora, havendo a codireção de Béla Belász. Realizado antes da ascensão do ditador, o longa fica melhor sob a classificação de filme de montanha, não obstante em tal estilo haja figurações que serão caras ao nazismo. *Bergfilm*, em geral, possui numerosas locações, distinguindo assim do vasto uso de estúdios feito pelo Expressionismo alemão e sendo análogo ao que depois se verá no neorrealismo italiano. Muito populares, na Alemanha, em sua época, obras montanhescas criaram produções importantes como *O inferno branco de Piz Palu* (1929) e *S. O. S. Iceberg* (1933), ambas de Arnold Fanck e nelas trabalhou Leni Riefenstahl, atriz de destaque. No caso particular de *A luz azul*, o qual é dirigido pela berlinense, já na abertura é possível detectar a presença de ingredientes dos *Bergsfilms*, em especial a fotografia de paisagens naturais marcadas por serras nevadas, picos elevadíssimos e o interesse humano pela desafiante escalada. Na película, Riefenstahl é a personagem Junta, jovem fascinada pelo brilho emitido por pedaços de quartzo, os quais ficam quase inacessíveis no coração do Monte Cristalino. O encanto pelas pedras motiva a trama, pois o desejo em obter os materiais idealizados faz com que moradores das encostas da montanha venham a óbito na busca pela luz azul.

No ano subsequente à estreia de Riefenstahl na direção, Hitler chega ao poder e a autora dirige seu primeiro documentário de propaganda nazista, *A vitória da fé* (1933). O filme testemunha o quinto encontro nacional do *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, ocorrido em Nuremberg, na Alemanha, no mesmo ano. A inflexão documental é dominante na narrativa, mas é perceptível, em conjunto, alguma ficcionalização, uma vez que, embora as sequências partam de registros históricos, é efetuada a seleção e a ordenação

do que é mostrado, desenvolvendo idealizações<sup>40</sup>. Garantindo efeito de real, é evitada a “voz de Deus” e sucede uma concentração materialista<sup>41</sup>. Preponderam imagens e eventos que elaboram a ideia de vitória. Se no começo é exposta a chegada de Hitler na cidade – o seu deslocamento até o local dos eventos do partido –, chama a atenção o uso extensivo de desfiles e comícios, saudações e homenagens. Verdadeiro catálogo nazi de símbolos. Suásticas, músicas, gestos, fardas, bandeiras, homens, mastros, corpos, posturas, ordens, armas, carros, aviões, instrumentos de percussão, instrumentos de sopro, forças, ritmos, sincronias, simetrias, imponências. Tudo isso articulado por meio de enquadramentos que favorecem a demonstração de suntuosidade, idealizando os materiais. A população é massificada, enorme contingente a dar centralidade para o Führer. Em contraste, Hitler liderando o povo alemão, realizando discursos de exaltação pátria. Um único homem é singularizado, exibindo a sua voz, o seu modo de arrumar o cabelo, enquanto a coletividade o reverencia.

*O triunfo da vontade* (1935) segue com uma proposta bastante próxima do documentário anterior. Entretanto, agora, há ainda mais recursos investidos na produção fílmica e o foco incide no sexto encontro nacional do NSDAP, consumado em setembro de 1934 e novamente ocorrido na cidade de Nuremberg. Em comparação com *A vitória da fé* (1933), o filme do sexto encontro traz mais panorâmicas, câmeras aéreas, elevações. A duração do longa-metragem inclusive é maior e um volume expressivo de pessoas aparece na tela, com pelotões, marchas e massas – gigantismos. Outro ponto de diferença é uma ênfase, não obstante sutil em elementos de cultura alemã, tais como a culinária e o vestuário. A narrativa, em linhas gerais, divulga a preparação para o evento e as atividades festivo-militares do Partido

---

40 Sobre a tensão entre ficção e documentário, cf., p. ex., discussões de Robert Rosenstone (2010).

41 Sobre a noção de “efeito de real”, cf. Roland Barthes (2012, p. 181-190); e sobre a noção de voz de Deus, cf. Bill Nichols (2005).

Nazista; contudo, as sequências desenham contextos um pouco líricos, na medida em que os episódios desejam apelar para a emoção, envolvendo a grandiosidade visual e sonora, como se suspendessem por vezes a preocupação épica e se concentrassem no efeito sentimental. Por exemplo, também fotografando tropas, bandas, generais, líderes e desfiles, *O triunfo da vontade*, em vários momentos, reforça a sincronia entre som e imagem, vislumbrada no marchar dos soldados enquanto pisam em uma longa escadaria: espécie de versão nazista da famosa escadaria de Odessa, presente em *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein. O ritmo da montagem, em Leni Riefenstahl, dialoga com o senso de unidade alemã tão valorizado por Hitler em seu discurso, idealizando os movimentos dos corpos.

*O dia da liberdade* (1935) é o terceiro documentário nacional-socialista produzido pela diretora. Contendo aproximadamente trinta minutos apenas, guarda semelhança com os dois anteriores, mas possui como diferencial a ênfase bélica. O filme traz o sétimo encontro de Nuremberg. Inicia com instrumentos de sopro; soldados se preparando e passando a usar fardas. Adiante, novamente Adolf Hitler é destacado e idealizado pelos ângulos das câmeras e recortes da montagem, sobressaindo o momento em que realiza um discurso utilizando o seu tom enérgico. Outro ponto recorrente na produção são desfiles e marchas, havendo forte uso de contraste entre preto e branco, chegando mesmo a lembrar algum *chiaroscuro* antevisto no Expressionismo alemão. Além desses pontos e dos símbolos nazistas que são expostos, o que de fato singulariza *O dia da liberdade*, em comparação com *O triunfo da vontade* e com *A vitória da fé*, são as cenas de demonstração de guerra, elaboradas com armas, tanques, artilharias aéreas, tiros e bombas, recursos enfatizados tanto visualmente quanto sonoramente.

Por sua vez, *Festival de Nuremberg* (1937) é o mais sintético dos documentários de propaganda dirigidos por Riefenstahl. A estrutura é semelhante aos anteriores, chega a parecer uma recombinação resumida do já visto. Começa mostrando espaços vazios de Nuremberg.

Emblemas do *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* espalhados pela cidade. Um avião pousa. Adolf Hitler, aquele que chega dos céus, desembarca. A multidão espera por ele. O Führer desfila em carro aberto pelas ruas. As pessoas o saúdam. Em seguida, principia o *Reichsparteitag*. Discursos militares. Na terra, na água, no ar, há opulências da força alemã. Tecnologia e industrialização ganham ênfase. Homens e mulheres trabalhando no campo e nas cidades. A obra arquiteta um catálogo de clichês de propaganda. Pelotões militares; ordem, simetria, ritmo. Marchas e bandeiras. Contrastes entre os soldados massificados e o rosto individual de Hitler, sorrindo orgulhoso diante dos desfiles do exército. A montagem busca construir efeitos de simultaneidade, ressaltando e idealizando a relação entre o genocida e seus súditos. E não faltam demonstrações de poder bélico e de forças militares em ação com tiros e explosões; desfiles de soldados a pé e a cavalo, ostentando aviões e tanques. Sempre com massas populacionais, grandiloquência. O som alterna barulhos militares e músicas alemãs; explosões e tiros em harmonia com sopros e tambores. Caminhando para o final, surgem algumas danças, confraternizações, roupas típicas, uma sociedade feliz. Até mesmo patinadores sob o emblema oficial do Terceiro Reich. Enfim, anoitece. Fogos de artifício. Discurso. E, novamente, a cidade de Nuremberg retoma a sua tranquilidade.

Trilhando a filmografia, *Olympia*, de 1938, cujo subtítulo é *Festa das Nações*. A obra noticia as Olimpíadas de Verão de 1936, ocorridas em Berlim, na Alemanha, e serve de propaganda nazista. A película é uma produção fundamental na história do documentário esportivo, utilizando ângulos de câmera sofisticados e criando narrativa até certo ponto instigante sobre as atividades físicas. Inicia com dedicatória e com sinalizações para o Comitê Olímpico Internacional. Sem demora, muda para ruínas gregas, havendo entonação gloriosa ao focalizar cenários clássicos. Uma das estátuas antigas, um homem com um disco, é fundido com um corpo masculino em movimento e então passam a ser admirados vários atletas, mas ainda simulando o mundo

antigo e realçando a beleza anatômica. Em uma dessas simulações, desponta a tocha olímpica acesa em percurso, carregada por pessoas que se alternam. Vão seguindo pela Grécia, avançam por outros países, como Bulgária, Hungria, Áustria, até chegar à Alemanha. Então se vê a suástica e o estádio lotado saudando Adolf Hitler. As nações, em festa, desfilam, por vezes a reverenciar o ditador. E ele abre oficialmente as Olimpíadas. Na sequência, a chama e a tocha, que partiram da Grécia antiga, chegam ao estádio, engenhando certa continuidade entre o mundo grego antigo e o alemão nazista. No entanto, o que se observa em grande medida nesse documentário são as performances desportivas, a exemplo de lançamento de dardo, corrida com barreiras e momentos do atletismo, como 10.000 metros, salto em distância, salto triplo, salto com vara e, por fim, a maratona e a cerimônia de encerramento. A câmera, em vários momentos, mostra a suástica e Hitler, bem como enfatiza vitórias da Alemanha.

A segunda parte de *Olympia*, também de 1938, possui o subtítulo *Festa da beleza*. Uma fração do filme já foi comentada no presente artigo, mas vale agora situar a obra de maneira geral. Como talvez sugira o referido subtítulo, ocorrem na produção planos dedicados ao belo. Logo nas primícias, paisagens naturais idealizadas e um banho de competidores, em cena repleta de corpos másculos brancos se preparando, se purificando, para os jogos. Pode haver, de fato, esse episódio nas preparações e aquecimentos; contudo, para além do evento documental em si, a construção da narrativa, em alguma medida, toma os acontecimentos e articula um vislumbre idealizado, ficcionalizante, de um tipo particular de corporeidade. Em seguida, há mais cenas de preparação, e, depois, os jogadores começam a entrar no estádio olímpico. Sempre a destacar as músicas militares e as ordens marciais que perpassam os gestos. Pontualmente, aparece Hitler. São frisados os atletas da Alemanha, os italianos e os corpos brancos masculinos em geral, não raro ligados a esportes bélicos. Ocorre uma sucessão de atividades, como a já mencionada ginástica (cavalo, argolas, barras paralelas) e também vela, esgrima, hipismo, tiro, hóquei, polo,

futebol, ciclismo, remo, trampolim e natação. Ao final, a cerimônia de encerramento difundida no filme dois lembra um pouco a do primeiro. São ainda mostradas bandeiras, símbolos olímpicos e música a dar certo matiz religioso, sagrado, idealizando os ritos.

O penúltimo lançamento de Leni Riefenstahl, *Terra Baixa*, vem a público após o término do regime totalitário, somente no ano de 1954. Entretanto, a sua gravação se processa entre 1940 e 1944, em momentos agudos do Terceiro Reich e da Segunda Guerra Mundial. Procurando simplificar essa trama relativamente complexa, vale pontuar que corresponde a um drama romântico situado no advento do século vinte e que tem como base uma ópera de Eugen d'Albert. Na história realizada pela diretora, dois homens, um pastor e um aristocrata, disputam a dançarina Martha (interpretada pela própria Riefenstahl). A personagem feminina, por sua vez, encarna, sobretudo, ideais de beleza. Os homens facilmente se apaixonam por ela durante a história. Além disso, a *Terra Baixa*, local que dá nome para o filme, é tratada como um espaço ruim, diferente da montanha, lugar elevado e visto como bom: dualidade, por sinal, a lembrar *A luz azul*. Aliás, em ambas as películas, a paisagem natural recebe bastante atenção, adquirindo idealizações, de modo que a matéria física do mundo seja expressão de intensa beleza.

Questão análoga acontece no último trabalho de Leni Riefenstahl, *Impressões submarinas*, de 2002. Nessa obra colorida, muitos tons de azul. Como se a luz azul, antes sobre a montanha, fosse agora oceânica. Durante pouco menos de uma hora, são desenvolvidas diversas relações estreitas entre som e imagem, harmonizando movimentos de espécimes aquáticas e andamentos sonoros, criando a sensação de que se assiste ao ballet no fundo do mar. Se nos filmes militares havia catálogo de atividades bélicas e se nos filmes esportivos havia catálogo de modalidades, agora há peixes, polvos, plantas, pedras, tartarugas, tubarões, arraia, corais, nadadeiras, respirações, quietudes, alimentações, cores, formas, texturas, tamanhos. Ora aparecem animais sozinhos, em primeiro plano, ora cardumes são apresentados. Em alguns

momentos são enquadrados detalhes pequenos, seres com mobilidades ínfimas, em outras ocasiões são os espaços largos ou mesmo um azul sem fim. O olhar humano subaquático contempla a beleza do mundo marinho e, especialmente devido ao acompanhamento musical, procura idealizar a vida existente no oceano.

#### 4

Voltando para os trinta segundos em que um ginasta homem, branco, forte, realiza movimentos em uma barra, em *Olympia parte 2: Festa da beleza*, convém observar que ele possui profunda ligação com a filmografia de Leni Riefenstahl, a ponto de haver ali uma estética sendo expressa com intensidade. No atleta visto em *contra-plongée* e nas obras da autora, é constante certo materialismo idealizado. Na pequena sequência de *Festa da beleza*, há os músculos de um caucasiano em um bailado no céu, assim como nos dois filmes sobre as Olimpíadas, em termos mais amplos, há exaltações das anatomias. Em *A luz azul*, o que se busca é o brilho emanado por pedras, ou mesmo a montanha elevada, tal como se vê, aliás, em *Terra Baixa*. Idealizações dos materiais também ocorrem em *A vitória da fé*, *O triunfo da vontade*, *O dia da liberdade* e *Festival de Nuremberg*, especialmente quando os recursos de linguagem cinematográfica enaltecem o homem – é isto (digno de ser elevado à categoria de) um homem? – Adolf Hitler. E ainda, por fim, em *Impressões submarinas* a harmonia entre som e imagem idealiza o azul profundo do oceano. Em todas essas ocasiões, a matéria física, por meio de recursos fílmicos, ganha contornos por vezes metafísicos, com elevações exageradas. A diretora possui apreço pela construção de efeito de realidade, mas apresenta um mundo harmônico, encantatório, supostamente puro, nazista. Digno da lata de lixo da história – ou nem isto.

## Referências

- A DEUSA imperfeita. Direção: R. Müller. Alemanha: [s. n.], 1993. 1 vídeo (188 min).
- A LUZ azul. Direção: L. Riefenstahl; B. Belász. Alemanha: [s. n.], 1932. 1 vídeo (85 min).
- A VITÓRIA da fé. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 1933. 1 vídeo (64 min).
- ALES, E. C. Algunas reflexiones sobre la película Das Blue Lich (La luz azul) de Leni Riefenstahl (1932). **Fedro**: revista de estética y teoría de las artes, [s. l.], v. 16, 2020. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12615>. Acesso em: 6 dez. 2024.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Unicamp; São Paulo: USP, 2013.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: EdUSP, 2013.
- EWALD FILHO, R. **Dicionário de cineastas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.
- FESTIVAL de Nuremberg. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 1937. 1 vídeo (21 min).
- GADAMER, H. G. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- IMPRESSÕES submarinas. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 2002. 1 vídeo (45 min).
- KARASEK, H. **Billy Wilder**: e o resto é loucura. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

- LAX, E. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NAZÁRIO, L. **De Caligari a Lili Marlene**: cinema alemão. São Paulo: Global, 1993.
- NAZÁRIO, L. **Imaginários de destruição**: o papel da imagem na preparação do Holocausto. 1994. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- NAZÁRIO, L. O discurso ideológico de Olympia. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 137-149, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18488>. Acesso em: 5 dez. 2024.
- NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 47-67.
- O DIA da liberdade. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 1935. 1 vídeo (28 min).
- O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: S. Eisenstein. União Soviética: [s. n.], 1925. 1 vídeo (74 min).
- O TRIUNFO da vontade. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 1935. 1 vídeo (114 min).
- OLYMPIA: parte 1 – a festa das nações. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 1938. 1 vídeo (121 min).
- OLYMPIA: parte 2 – festa da beleza. Direção: L. Riefenstahl. Alemanha: [s. n.], 1938. 1 vídeo (96 min).
- QUINTA JÚNIOR, E. R. **Leni Riefenstahl (1935)**: o cinema documental de propaganda nazista. 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
- ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SANTOS, A. L. I. dos. **O belo, o forte e o saudável**: eugenia e representações nazistas nas obras e narrativas de Leni Riefenstahl (1945-2002). 2021. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

- SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- SPINA, S. Curtius. *In: CURTIUS, E. R. Literatura europeia e Idade Média latina.* São Paulo: EdUSP, 2013. p. 15-23.

# Dois meninos na ditadura

*Danielle Corpas • Lua Gill da Cruz*

A Comissão Nacional da Verdade, política instituída pela ex-presidenta Dilma Rousseff em 2012, responde a uma demanda antiga da sociedade civil brasileira e de familiares de vítimas que lutavam, há muito, por processos de esclarecimento e de enfrentamento da memória do passado traumático da ditadura civil-militar iniciada em 1964. O trabalho institucional abria espaço para uma nova produção de leituras e sentidos sobre o passado presente, bem como de passagem para as futuras gerações. Sobre isso, a ex-presidenta defendia, em 2011, na abertura: “[...] o Brasil merece a verdade, as novas gerações merecem a verdade, merecem a verdade factual também aqueles que perderam amigos e parentes” (PALÁCIO DO PLANALTO, 2012). Se por um lado os trabalhos da CNV voltavam-se às suas vítimas mais diretas, também atentava para as “gerações do futuro” com uma atenção especial àqueles que não viveram diretamente o período e cujos sentidos sobre o passado podem ser produzidos hoje.

No bojo dos trabalhos abertos pela CNV, também se instituíram uma série de comissões de outro tipo: estaduais, municipais, sindicais, universitárias<sup>42</sup>. Uma delas, a Comissão da Verdade do Estado

---

42 De acordo com Cristina Buarque de Hollanda (2018), estima-se que foram

de São Paulo, foi, entre outros aspectos, responsável pela publicação do volume *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil* (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA; COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO “RUBENS PAIVA”, 2014), coligindo depoimentos e entrevistas de filhos de presos políticos, perseguidos e desaparecidos. Trata-se do resultado de testemunhos, recolhidos ao longo dos trabalhos da política de memória, de pessoas que, quando crianças ou adolescentes, foram submetidas a terror psicológico, tortura, morte de familiares, sequestro, exílio. No relatório, temos acesso às memórias e impressões de crianças e adolescentes que se aproximam das histórias coletiva, familiar e individual a partir do filtro de uma memória distanciada, difícil, e, ao mesmo tempo, imposta pela repressão. Com o resgate dessa memória dolorosa de quem era incontestavelmente inocente, a brutalidade da violência de Estado é revelada por um ângulo que acentua a gravidade de crimes ainda hoje impunes.

Já no campo da literatura, se desde um primeiro momento, mesmo a princípio sob censura, se produziram narrativas sobre a ditadura militar e as suas experiências extremas e traumáticas, por autores que denunciaram arbitrariedades do poder instituído e da transição posterior (tortura, censura, assassinato, desaparecimento etc.), há na produção recente uma nova perspectiva e temporalidade que se impõe: textos que, assim como o relatório sobre as *Infâncias roubadas*, colocam no centro dos relatos as vivências de crianças e jovens, como narradores ou personagens que propõem outro tipo de leitura e de perspectiva sobre o período histórico.

Trata-se de um “giro geracional”, aponta Leonor Arfuch (2018), materializado em uma produção amplamente reconhecida na América Latina, chamada por alguns de “pós-memória” (HIRSCH, 2008), “literatura de segunda geração” ou “literatura dos filhos” (AMARO, 2018; COSTAMAGNA, 2016; JEFTÁNOVIC, 2011; BASILE, 2019).

---

mais de cem comissões em todo o país.

De acordo com Alejandra Costamagna (que se refere ao contexto chileno), o último conceito refere-se à literatura produzida por escritores nascidos entre os anos 1970 e 80, no caso do Chile, que não testemunharam “na sua própria carne essa circunstância, mas viveram essa época e experimentam os seus efeitos pelas vivências dos adultos no seu retorno, em particular, os pais” (2016, p. 78) – ou seja, eram crianças ou ainda não tinham nascido no ano de 1973, quando foi instaurada a ditadura militar naquele país. É Teresa Basile (2019) quem, recentemente, expande o conceito difundido, relacionando-o com modos de institucionalização do campo cultural, em especial com a criação do grupo H.I.J.O.S, na Argentina – *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*<sup>43</sup>. Pensando o contexto específico argentino, haveria três tipos de estruturação artístico-institucional: 1) aquela relacionada com o grupo H.I.J.O.S; 2) aquela produzida pelos filhos de desaparecidos, fuzilados, presos, mortos, que não se enquadram na militância de organismos de direitos humanos; 3) aquela feita pela geração que não teve pais ou familiares vítimas, mas que sente uma espécie de “pertença geracional” a partir da qual se manifestam – seriam os “coetâneos” ou “filhos afiliativos”, nos termos da autora. Nesse sentido, o terceiro grupo se integra menos por um conceito biologicista e mais por uma reivindicação cultural de identidade. Para Basile (2019), é possível perceber diferenças importantes nessa produção que questiona certas categorias tradicionais do campo literário, rompe com papéis em geral atribuídos ao escritor, escapa a periodizações e prefere também determinadas apostas estéticas relacionadas com as chamadas escritas de si, testemunho etc. Outra característica importante, argumenta Basile, diz respeito à posição dupla de uma temporalidade atrasada, na medida em que se constroem os relatos a partir de memórias que se mantêm

---

43 Trata-se de uma organização de direitos humanos que reúne os filhos de exilados, mortos, presos e desaparecidos políticos na ditadura argentina. (HIJOS, [20--]).

entre aquelas deixadas e herdadas pelos pais ou pelas gerações anteriores, em parte distantes, e aquelas próprias, distintas, experimentais, por vezes. Trata-se de uma tensão não resolvida, complexa, entre memórias (ou a falta delas) que coincidem e se afastam, se cruzam e se distanciam.

Se as produções artísticas argentina e chilena são profícuas em termos de quantidade e qualidade – o que se reflete no campo teórico e literário, que se debruça sobre a temática, estabelecendo inclusive os seus próprios conceitos e expandindo o que seria uma relação familiar para o conjunto da sociedade e para aproximações da produção literária e artística com o campo cultural, político e histórico – podemos dizer que a produção brasileira de uma *segunda geração* é ainda recente e pouco discutida. Foi sobretudo a partir da segunda década do século XXI, depois de um aumento geral da produção sobre o tema da ditadura (CRUZ, 2021) e dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, que testemunhamos o surgimento de romances (mas também poemas, contos, filmes e artes visuais) dedicados a essa relação: a ditadura e a segunda geração. Foram publicados tanto livros escritos por filhos, sobrinhos ou familiares de perseguidos, exilados ou desaparecidos – a exemplo de *A chave de casa* ([2007] 2013), de Tatiana Salem Levy, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, ou *Pré-história* (2021), de Paloma Vidal – quanto narrativas que ficcionalizam essa experiência de uma segunda geração, como *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Imaculada* (2013), de Denise Assis, *Júlia* (2020), de Bernardo Kucinski, *Mulheres que morrem* (2015), de Beatriz Leal, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage. Não se trata, claro, de uma produção como aquelas dos países *hermanos*, seja pelo contexto jurídico ou de política de memória, seja pela recepção do tema no próprio campo literário, mas se percebe, aos poucos, uma entrada brasileira no que seria essa filiação situada no âmbito da “literatura dos filhos” latino-americana.

Nessas narrativas, a própria relação com a ditadura como tema privilegiado por vezes é posta em questão, dado que se trata de textos

escritos a partir de um deslocamento temporal, mas também temático e geracional. Nesse sentido, abrem uma perspectiva ora distanciada, ora próxima, ora conectada, ora desconectada do tema. Essa relação, podemos dizer, em muitos casos está relacionada com o ângulo da infância. É, em muitos casos, a voz infantil aquela que rememora, narra e apresenta sobre o período uma perspectiva própria, sensível, e que busca na materialidade estética uma maneira de diferenciação de construções narrativas que partem de um sujeito adulto que agora narra. É o tempo do trauma que só pode ser elaborado no tempo depois, o que se une a uma elaboração de um tempo cuja memória não é tão clara (a infância). Nesses casos, portanto, a infância é uma “experiência do discurso”; no seu centro se situa a construção de um olhar atento e sensível, infantil e jovem, sobre as formas de observar, de dizer o mundo ao seu redor e de elaborar o trauma e a memória. Como define Rosana Kohl Bines (2022), seria no campo da literatura e das infâncias que se produziria uma “força especulativa acerca das experiências liminares” que podem forçar, então, o jogo estético a novas formas de observar e de dizer.

Pensar a infância como figura literária significa percorrer os modos como a ficção materializa um saber e insufla o pensamento. Não se trata, pois, de estudar as representações da criança na literatura, mas de perceber a infância como um método fabulador-especulativo, como procedimento da ordem do discurso, figura ou *tropo* desencadeador de uma prática inventiva e reflexiva em linguagem (BINES, p. 29).

O que se percebe nessa produção de segunda geração, portanto, é que há uma presença fundamental das infâncias e principalmente de uma linguagem inventiva sobre as formas de contar e de dizer. Se a infância é um espaço de descoberta da linguagem e de fabulação, os textos ficcionais demonstram que é preciso criar um modo para contar que criativamente dê conta dessa experiência passada como

“operadora potencial de sobrevivências, reanimando fazeres, sensações e linguagens já esquecidos, mas que não perderam de todo o seu poder de germinação” (BINES, 2022, p. 163). Ou, conforme define Jeftanovic (2011, p. 13), a narrativa, a partir das infâncias, “passa a ser uma máquina com uma função criativa, que emprega processos de subjetivação e leva a linguagem e o imaginário a limites e zonas insuspeitos”<sup>44</sup>. A seu ver, são textos que apostam no que foi deixado para trás, não para romantizar ou criar expectativas nostálgicas de recuperação total, mas para observar a capacidade de criar uma “atualidade inacabada e aberta” (BINES, 2022, p. 163) de matrizes estéticas atravessadas pelas infâncias. Ao mover um olhar atento, são essas perspectivas sensíveis que podem também criar espaços para a inscrição de muitos apagamentos no curso da História. Situando as crianças em papéis protagônicos no contar a ditadura, segundo Jeftanovic (2011) essa literatura permite aproximações a uma diversidade de significações de experiências que ainda não foram contadas ou exploradas.

Assim, a partir de uma narrativa que focaliza a experiência da segunda geração, os textos que se voltam para as infâncias aprofundam a diferença que separa as experiências geracionais. Além disso, abrem margem para experiências de outros sujeitos que não aqueles que, em geral, dão testemunho do período. São observadas frestas de uma experiência não exatamente assimilada, em geral dissipada no cotidiano, rotinizada no âmbito da vida privada, familiar, que se constitui, especialmente, por uma memória da memória, questionando ou ressignificando as formas como se apresenta esse passado. A partir de uma infância ou juventude minada pelo trauma ou pelos resquícios dele, buscam-se na arte e na linguagem formas de elaborações de não ditos, de reestruturações e ressignificações das cadeias de transmissão. Nessa dupla direção temporal (BASILE, 2019), a enunciação

---

44 Tradução nossa. Original: “La narrativa desde la infancia, que siempre es una trampa, pasa a ser una máquina con función creadora, que despliega procesos de subjetivación y empuja el lenguaje y el imaginario a límites y zonas insospechadas”.

se dá a partir de um cruzamento entre a voz da criança e a do adulto em que são postos em cena os trabalhos de memória. A perspectiva da criança ou do adolescente não é passiva ou acessória; mobilizá-la permite apresentar uma realidade a partir da sua perspectiva e da sua experiência e, por isso, muitas vezes, engendram-se ângulos críticos insuspeitados. Ou seja, entre a vivência como criança e a escrita já adulta, é a figura da criança que aparece como voz e fonte, mas é a do adulto que se inscreve a partir da necessidade de dar forma e significado ao apreendido (ou não) no passado (JEFTÁNOVIC, 2011).

\*\*\*\*\*

Vamos discutir aqui duas narrativas nas quais a elaboração ficcional de personagens de segunda geração tem uma particularidade: os pais das crianças protagonistas são agentes do regime ou coniventes com ele. Isso pode ser observado no romance de Victor Heringer *O amor dos homens avulsos* (2016), assim como em contos do volume *Anos de chumbo*, de Chico Buarque (2021) – trataremos aqui do último deles, que dá título ao livro. São textos que nos transportam, pelo menos a princípio, para ambientes domésticos aparentemente estáveis, para a rotina de famílias de classe média aparentemente alheias ao que se passava nos porões da ditadura. Mas são lares de torturadores. A perspectiva dos narradores capta no ar entrelinhas daquela página infeliz da nossa história; a imprevisível sensibilidade infantil ou juvenil construída pelo narrador adulto ora filtra uma tensão latente, silenciosamente manifesta em pequenos acontecimentos da vida cotidiana, ora decanta o absurdo da normalização da violência explicitamente revelada nas conversas e atos dos adultos.

A comparação entre o romance e o conto é especialmente interessante porque há uma diferença geracional importante entre os dois autores. Victor Heringer nasce depois da redemocratização e é, claro, um autor deslocado do tempo histórico da ditadura. Chico Buarque, como se sabe, viveu a ditadura e produziu durante o período, foi

perseguido, censurado e exilado. Em ambos os relatos, entretanto, seus personagens principais vivem a infância no período e a narração dá conta desse deslocamento temporal.

No caso do romance de Victor Heringer, como nos exemplos citados acima, da segunda geração das vítimas da ditadura, a narrativa se inclui em uma tendência recente, seja no Brasil ou na América Latina, de relação da temática da segunda geração com a herança da violência que se perpetua no presente, a exemplo de outros livros, como *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, a *Trilogia infernal* de Micheline Verunschik – composta pelos livros *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018) – ou o mais recente livro de Bernardo Carvalho, *Os substitutos* (2023). Em todos os casos, o que temos é a ficcionalização dessa relação – e quem sabe isso já seja um dado importante sobre o contexto de (falta de) memória no Brasil: a ausência de figuras públicas que encarem de maneira crítica o seu espólio de violência, a exemplo dos países latino-americanos. Além de serem lançados junto ou depois dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, que reabre os debates sobre o tema, tampouco é de se estranhar o retorno ao período da ditadura nessas obras publicadas em momento de nova ascensão da extrema-direita no Brasil, entre o golpe contra Dilma Rousseff e o desgoverno Bolsonaro – momento que conferiu nova urgência à sondagem ficcional daquele passado inglório e à atenção à violência do período.

A ação em *O amor dos homens avulsos* transcorre em dois tempos, alternando voz e perspectiva infantil e adulta. Camilo, o narrador-protagonista, acometido desde a infância por uma doença não nomeada que o obriga a usar muletas (provavelmente poliomielite), alterna-se entre a rememoração de um episódio traumático ocorrido no início de sua adolescência, em 1976, e sua maturidade solitária e melancólica em meados da década de 2010. A voz narrativa se move entre o presente e passado com fluidez delicadamente estabelecida na enunciação, de modo que a perspectiva do adulto, sem ser

anulada, fica revestida pelo filtro do olhar do menino cuja experiência é reconstituída, e vice-versa. Numa espécie de busca do tempo perdido, Camilo havia ido morar no mesmo subúrbio fictício do Rio de Janeiro onde vivera com a família, o bairro do Queím. Ali, por acaso, encontra um menino que consolida a ponte com o passado e lhe permite uma certa superação do mal-estar, da perda, do ressentimento e do impulso de vingança que carregara por toda a vida.

A história que o marcou para sempre começa quando tinha 13 anos, no dia em que o pai leva para morar no famigerado quartinho de empregada da casa da família um menino negro da mesma faixa etária. Cosme, ou Cosmim, é possivelmente fruto de um estupro cometido pelo pai, um médico colaborador da ditadura. Nada disso foi dito à época, mas consta em carta e documentos que a mãe deixou para Camilo, descobertos depois da morte dela e incluídos imageticamente na materialidade do romance – assim como em outros momentos do livro, a incorporação à narrativa de imagens e textualidades heterogêneas constitui uma estratégia intermídia e intertextual muito expressiva na composição de toda a obra:

Se tudo bate (há muitos carimbos oficiais, mas nunca procurei saber o fundo da verdade), papai foi o “doutor Pablo” que ajudava nos porões, mantendo os prisioneiros sobrevivendo. Pode ser tudo invenção do rancor dela. Na carta, mamãe diz que não sabia de onde ou por que meu pai tinha resgatado Cosmim, mas ela achava que era o filho de uma de suas vítimas, talvez do sêmen estúpido dele próprio (HERINGER, 2016, p. 37)<sup>45</sup>.

---

45 Daqui por diante, as citações do romance serão acompanhadas apenas do número da página entre parênteses.

Figura 1: carimbos reproduzidos em *O amor dos homens avulsos* (p. 37)



Fonte: Heringer (2016).

É justamente a figura fantasmática da mãe de Camilo que primeiro instaura a atmosfera tensa no romance. Ela exprime um mal-estar soturno, sem motivo aparente, que contrasta com a rotina solar das crianças de férias na casa com piscina, a mais abastada do bairro. Exilada ou aprisionada em sua própria casa, ela se mantinha alheia a tudo, trancada “numa saleta sem janelas” (p. 30) em meio a garrafas de vinho e sua coleção de “ovinhos de ouro falso” (p. 45). Essa personagem parece ser a única que consegue ler efetivamente o que acontece com o marido: carregava suas dores, sentia os efeitos da violência na própria pele, mas escondia o que acontecia, provavelmente, para proteger os filhos. São as percepções do menino, do seu olhar infantil e da memória desse olhar, no presente, que reconhecem os sintomas como indício. Seu olhar infantil capta o silêncio, a dor, as estratégias para esconder-se.

Ao pensar as transmissões intergeracionais, Gabriele Schwab, em *Haunting Legacies* (2010), discute não tanto as experiências diretamente transmitidas entre gerações, mas as formas como os legados de violência não resolvidos do passado encontram eco nas gerações seguintes. Em sua análise, Schwab direciona a atenção para aquilo que permanece não dito, não assimilado e não integrado, mais do que

para memórias ou experiências claramente recebidas do passado. Ou seja, a segunda geração não herdaria apenas narrativas ou memórias diretas dos pais – algo que Hirsch (2008) define como pós-memória –, mas também os “vestígios de afeto” que permanecem não processados ou não absorvidos. Essas memórias são transmitidas não apenas pelo que foi contado, mas também pelos silêncios e pelos traços ocultos dos pais, marcados pelo luto, pela depressão ou pela incapacidade de nomear traumas vividos. Para explorar como essas experiências se formam antes mesmo da aquisição simbólica da linguagem, Schwab retoma o conceito de do “impensado conhecido” (*unthought known*), proposto por Christopher Bollas (1987), sugerindo que essas memórias são carregadas como humores e sensações. Assim, experiências sensoriais e outros tipos de memória podem gerar espaços de silêncio que reverberam nas memórias posteriores. Esse silêncio coletivo cria as condições para a transmissão transgeracional do trauma e o retorno fantasmático do passado. Tais silêncios traumáticos, entretanto, afirma a autora, não podem ser acessados diretamente, e a literatura seria, entre outros meios de expressão, uma via privilegiada para esse enfrentamento, possibilitando o contato com esse passado.

Nesse sentido, é aquela que sofre o efeito da violência na própria pele que consegue fornecer pistas para denunciar as violências do sistema ditatorial, nomeá-las e reconhecê-las a partir do espaço familiar e público. Já no presente da narração, é também ela quem deixa como espólio ao filho as informações que tinha, para que ele, diante das denúncias da CNV (aludida no romance), encare, de alguma forma, a história familiar.

O olhar do menino também consegue reconhecer na figura do pai uma demonstração mais ostensiva de sua decadência e brutalidade, como nas cenas em que aparece bêbado, ou naquela em que, na frente dos meninos, assedia Paulina, a empregada doméstica que estava grávida (p. 85). Esse pai presepeiro e enigmático faz irromper em meio ao relato da vida cotidiana alusões veladas ao horror do regime, sugeridas de um modo lacunar, que emula a ocultação da

ordem bárbara então vigente: “Às vezes papai se enfiava num silêncio e todo mundo via na cara dele que era dolorido, todo mundo pensava que era porque ele via muita gente morrer” (p. 81). As últimas orações (“todo mundo pensava que era porque ele via muita gente morrer”) exprimem o engano da perspectiva do menino e de “todo mundo”; a ausência de confirmação sobre o que “todo mundo pensava”, sobre a hipótese de que o silêncio taciturno do pai fosse tristeza pela morte de pacientes, deixa indicado que se trata de um equívoco, uma vez que a essa altura da narrativa o narrador e o leitor já sabem que o transtorno do médico provinha de sua atuação como monstro. Esse trecho é um exemplo da bem-sucedida fusão, na voz narrativa, entre a perspectiva do garoto e a do adulto. O que também se evidencia na seguinte passagem:

Nós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita ditadura da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério. Mas fomos felizes durante o regime. O tecido de nossas vidinhas era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos (p. 15).

Aqui, fica clara a distinção entre as duas temporalidades e perspectivas, e a força como a memória da infância interrompe a narração do agora adulto: “nós nem imaginávamos”, “nem sabíamos”, “vivíamos” no que chama da “ditadura da infância”. O uso de “ditadura” para um período como esse tampouco é menor, especialmente contrastada com uma suposta “felicidade” durante o regime. Essa felicidade, entretanto, é marcada pelo silenciamento, pelo apagamento, pela estratégia repetida de *tentar* esconder o que, de alguma forma, escapa. Ver sem enxergar por uma “burca sem olhos”, ouvir sem entender, falar sem ser considerado e a percepção de que não sabiam, de que não viam só pode, agora, ser parcial, dado que acessamos os restos ou indícios das tentativas de aproximação do que escapa pelas experiências no

discurso literário. Essa oposição entre tempos e entre perspectivas é aqui fundamental: quem é o “nós”, que tempo é esse e o que escorre até o presente do que parecia inacessível?

A rotina perpassada por mal-estar já estava em andamento na casa de Camilo quando Cosme chega, o que seria um “primeiro rasgão” na normalidade à qual o protagonista estava habituado. O que rompe a fachada de normalidade é o assassinato de Cosme, o possível meio-irmão com quem por pouco tempo Camilo manteve uma relação erótico-amorosa intensa. A pureza daquele afeto e da descoberta da sexualidade conjunta é barbaramente interrompida quando Cosme é morto a facadas pelo marido de Paulina (a empregada doméstica), crime que permanece impune, motivado por homofobia, racismo, um misto de ressentimentos, inclusive de classe, em relação ao rapazinho negro, pobre e gay que gozava de privilégios no lugar em que a mulher do assassino trabalhava. O episódio sugere um direcionamento múltiplo do olhar sobre a violência no Brasil: não se trata apenas de violências repressivas do regime militar, mas de violências estruturantes deste país desde a sua constituição e mesmo depois da redemocratização. Ao revisitar essa violência de forma retrospectiva, não se ilumina apenas a conexão dos pais com a ditadura, mas também se desvela um passado – e um presente – permeado pela violência a partir do núcleo familiar. Nesse sentido, a dinâmica violenta dentro da família se entrelaça de maneira intrínseca com a trajetória histórica de violência no Brasil. Para esses indivíduos, lidar com essa herança familiar se mostra um processo ainda mais denso e, em muitos aspectos, impossível de evitar.

O assassinato torna palpável a atmosfera opressiva que Camilo experimenta em casa e também na rua, nas brincadeiras brutas com os meninos do bairro. Um clima pesado, abafado, que já vem meta-narrativamente anunciado desde o “Informe meteorológico” que antecede o início do relato: “A temperatura deste romance está sempre acima dos 31°C. Umidade relativa do ar: jamais abaixo dos 59%,

Ventos: nunca ultrapassam os 6 km/h, em nenhuma direção. O mar está muito longe deste livro” (p. 9).

O próprio bairro do Queím é apresentado sob o signo da violência, do sofrimento, da morbidez: além de um cemitério, há ali ruínas de uma senzala, onde os garotos da vizinhança se encontram para jogos e conversas; em certa ocasião, manipulam a carniça de um cão; em outra, assistem à festa de Omolu, o orixá que rege a saúde e a doença. Até o nome verdadeiro do médico-torturador é um signo de morte e martírio: Dr. Cruz. Além disso, não é à toa que é Cosme, e não Camilo (descrito como “muito branco, quase verde”), que é morto e violentado de muitas maneiras. Tampouco é menor o fato de seu corpo ter sido deixado no espaço da antiga senzala, como se o assassinato sinalizasse uma espécie de condenação histórica. O que permanece, de muitas formas, também é a injustiça constante a que negros e negras são expostos/as – não exclusiva da relação do Brasil com os seus perpetradores. Sobre essa morte, ninguém busca, não se acha o culpado, não há reparação. Assim como não houve efetivamente com os perpetradores e/ou colaboradores da ditadura que permaneceram/em gozando de todos os privilégios. Sobre isso, afirma o narrador Camilo: “[c]arimbo e história são fáceis de inventar.) Mas, se tudo bate, papai deve estar na eterna queima de arquivo que é o inferno. Ou que nada, a gente morre e some no vácuo, o corpo aduba as árvores e quem se lembra de nós um dia morre também” (p. 37).

Paralelamente ao relato do passado, em seu presente, o narrador se envolve com Renatinho, menino de 10 anos, neto do assassino de Cosme. Nutre por ele sentimentos confusos, conflitivos, que incluem curiosidade e boa-vontade, mas também impulso de vingança e até uma ponta de desejo pedófilo. Os maus sentimentos, porém, vão se dissipando conforme convive com a criança em meio à rememoração da história vivida com Cosme. O rancor e a perversão são superados graças à espontaneidade inocente de Renato, que faz brotar em Camilo um amor paternal, selando seu acerto de contas com

o passado. Ou, para empregar a expressão do autor nos Agradecimentos que encerram o livro, ocorre um “retorno à ternura” (p. 153).

No presente, além disso, o tempo da ditadura interrompe as lembranças e percepções infantis, seja a partir do espólio deixado pela mãe, sobre o qual já comentamos, seja pelas chamadas dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade<sup>46</sup> que impõem dúvidas ao protagonista sobre o que (não) via, reconhecia ou identificava durante a infância no que se refere à participação do pai como médico colaborador da tortura generalizada da ditadura. O encontro com o passado é encenado a partir de um contato institucional: diante de notícias que aparecem no jornal, Camilo questiona-se: “não sei se essa comissão que tem agora descobriu que meu pai estava nos porões dando remédio para os torturados. Evito notícias. Evito, não leio. Troco de canal” (p. 115). Ele se preocupa com as acusações que fariam as vítimas, mas acha que não o culpariam, apesar de que “uma coisa é certa: no meu sangue tem o meu pai. Talvez tenha também o Emílio Médici” (116). De muitas maneiras, diante desse legado, é preciso que Camilo decida sobre encerrar, ou não, essas heranças, negá-las ou acolhê-las, e, no limite, questionar a sua responsabilidade diante delas. Tal questionamento, entretanto, é dificultoso. O narrador reiteradas vezes reafirma a vontade de deixar passar, esquecer e, inclusive, negar o que havia acontecido: o pai torturador, o amor por Cosmim, seu assassinato pelo marido da babá: “Que este mundo inteiro não passou de um delírio da minha mente aleijada. Que outro mundo destes é possível, quase idêntico [...], mas um pouco menos hediondo” (p. 53).

Assim como o autor de *O amor dos homens avulsos*, o narrador adulto parece pretender um resgate do passado que instaure no presente uma espécie de tempo da delicadeza, se quisermos lembrar a

---

46 A alusão aos trabalhos da CNV e seus procedimentos narrativos consiste em um procedimento também usado em outras obras literárias contemporâneas, entre elas *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, e a *Trilogia infernal* (2016, 2017, 2018) de Micheline Verunschik.

letra de Chico Buarque. Já em *Anos de chumbo* não há sequer vislumbre desse tipo de horizonte. Em um ensaio que discute os efeitos da estratégia autoral implicada na mediação das vozes narrativas em três contos do volume, Salette de Almeida Cara (2024, p. 275) observa que narradores e personagens estão às voltas com impasses nos quais também se entrelaçam presente e passado, mas as condições objetivas em cada texto são expressas de tal modo que sobressai “uma realidade social e econômica justificada nas suas dimensões mais desastrosas e perversas”. Sobre o conto que nos interessa aqui, destaca o “conservadorismo do narrador no presente narrativo”, manifesto, entre outros traços, no tom casual com que relata diversos episódios de violência:

Ao rever sua formação embaralhando conteúdos morais e violência dos anos ditatoriais, sem reflexão efetiva sobre os desdobramentos e resultados objetivos e subjetivos de uma experiência de vida, a prosa esvazia esses conteúdos na ambiguidade da posição do narrador e, ao mesmo tempo, recobre e duplica, mascara e revela o funcionamento da matéria narrativa, cabendo ao leitor desvendá-la. A ironia é constitutiva dos impasses de uma relação problemática, como tal normalizada, entre sujeito e experiência, entre narrador e matéria. Os anos de chumbo ditatoriais, preenchidos por uma pretensa fábula de rememoração, dão a ver (por artes da estratégia autoral) a força do processo contemporâneo que conta, como parte do próprio motor que o justifica e também a conserva, com a conjunção entre disposição dos sujeitos e funcionamento objetivo do passado e do presente, incluídas suas barbáries históricas (CARA, 2024, p. 288).

“Anos de chumbo” guarda uma série de aspectos temáticos em comum com *O amor dos homens avulsos*, a começar pela deficiência física do protagonista. O narrador em primeira pessoa rememora episódios da infância vivida no apartamento em que morava com a mãe e o pai, capitão do Exército que chefia sessões de tortura durante o

governo Médici (a ação se passa entre 1971 e 1973, conforme as datas registradas ao longo do texto *en passant*, como se não fossem significativas). Sua mãe é orgulhosa da atividade do marido, mas, como a de Camilo, também lembra uma prisioneira: “tinha medo de tudo; instalou em casa uma porta blindada, além de grades nas janelas como as de uma cadeia e eletrificação no muro que nem o de Berlim” (BUARQUE, 2021, p. 157-158)<sup>47</sup>.

Além disso, uma coincidência interessante aproxima as duas narrativas: a capa do livro de Victor Heringer é ilustrada com os brinquedos que eram os preferidos do narrador de “Anos de chumbo”, cujo relato das situações em que se descortina o envolvimento de seus pais com o regime é entremeado a descrições de batalhas imaginárias com exércitos em miniatura. Esse signo periférico no romance é central no conto, uma paixão do garoto, como explica a mãe ao pai de um amiguinho (p. 158), o major ao qual o marido é subordinado e que parece ser amante dela. De saída, o apego quase obsessivo do menino à brincadeira com soldadinhos de chumbo – expressão capciosa, aliás, com a delicadeza do diminutivo afetivo suavizando o peso bélico da matéria e do referente da miniatura – relativiza, ou põe sob suspeita irônica, a ingenuidade infantil que a narração sugere. E do mesmo modo como um toque lúdico e casual na dicção do narrador adulto esvazia a brutalidade dos eventos históricos encenados com os bonecos<sup>48</sup>, as brutalidades reais que o garoto viveu, testemunhou ou de que ouviu falar em casa ficam naturalizadas no fluxo do relato,

---

47 Daqui para frente, as referências ao conto serão indicadas apenas pelo número das páginas.

48 O narrador especifica as carnificinas glamourizadas em seu imaginário infantil, com dados objetivos e sempre do ponto de vista dos vencedores da história (exércitos escravocratas, colonialistas, imperialistas): investida confederada na Guerra de Secessão; invasão de país neutro na Primeira Guerra; Napoleão contra os mamelucos no Egito; genocídio executado por alemães na Namíbia; ataque a uma aldeia Sioux.

inclusive a racionalidade instrumentalizada para administrar logística e financeiramente a barbárie:

Após uma batalha cruenta nem sempre eu tinha paciência para cuidar dos feridos, que dirá dos mortos espalhados debaixo da minha cama. Só naquele fim de tarde me dei conta dos ossos do ofício de um verdadeiro comandante como o meu pai, que chegou em casa inconformado e se fechou com minha mãe no quarto. Pensei que ele fosse bater nela, mas não, vinha se queixar da traição do seu melhor amigo. Parece que o major havia proposto ao Alto-Comando uma série de medidas que reduziriam bastante o número de prisioneiros sob a guarda do meu pai. [...] como eu não dava de comer aos meus soldados, nunca parei para pensar em que medida as diligências do meu pai oneravam o orçamento do Estado. Agora, pelo que entendi, o major defendia uma drástica redução das despesas com alimentação, vestuário e atendimento médico dos detentos. Para tanto, meu pai deveria se ater aos interrogatórios efetivamente úteis aos serviços de inteligência. Não havia por que gastar tempo e recursos com prisioneiros inflexíveis, como que feitos de estanho, nem com aqueles que já tinham dado o que tinham para dar, os que enlouqueceram, os que viraram zumbis. [...] Mas caso a Aeronáutica fechasse o acordo, aquelas criaturas seriam jogadas de avião em alto-mar, e essa parte não sei se entendi bem (p. 163-165).

Do modo como o narrador reconstitui sua percepção infantil, alternando ironicamente violência de brincadeira e violência de verdade (doméstica e de Estado) tudo é posto no mesmo plano, esvaziado de gravidade. Assim, a construção do relato converte a ingenuidade infantil em incômodo para o leitor.

Em “Anos de chumbo”, nenhuma superação se processa, nenhuma redenção, o conto se encerra (e encerra o livro) no ciclo

da perversão generalizada<sup>49</sup>. O protagonista sofrido também é algoz: o garoto que apanha do pai, que assiste a mãe apanhar, que assiste à traição dela com o superior hierárquico do pai nas noites em que este realiza seu trabalho espúrio, essa criança solitária e aprisionada, numa noite em que brinca na cama com seus soldadinhos, por descuido bota fogo no lençol, as chamas se alastram, e ele, sem qualquer sentimento de culpa, sai para a sorveteria que costumava frequentar, deixando os pais trancados para morrer.

No conto, à diferença do romance de Victor Heringer, a ação e o discurso dos agentes da ditadura não são sugeridos ou velados. Ficam explicitados na reconstituição das conversas dos adultos que o menino escutava, como na passagem já citada, que se refere ao uso de aviões da Aeronáutica para lançar presos políticos ao mar. Ou no trecho abaixo, sobre a utilização do pau-de-arara, quando a especulação curiosa própria das crianças fusiona a vida privada e a política nacional. A descrição da tortura se reveste de uma carga erótica que confere tonalidade ainda mais perversa aos eventos narrados:

O major explicava à minha mãe que esses delinquentes, tanto homens quanto mulheres, ficavam horas pendurados numa barra de ferro, mais ou menos como frangos no espeto. Daí meu pai ensinava à sua equipe como introduzir adequadamente objetos

---

49 Se considerarmos a sequência de narrativas protagonizadas por crianças ou adolescentes, o ciclo perverso que se arma na arquitetura do livro como um todo perfaz um arco temporal que parte do contexto contemporâneo e chega ao período do governo Médici com “Anos de chumbo”. O conto de abertura, narrado por uma garota que resignadamente sofre abuso sexual por parte do tio miliciano, com a convivência dos pais, se passa no entorno da pandemia de Covid-19. Pouco adiante, as experiências da infância ao início da juventude lembradas pelo narrador de “Os primos de Campos” flagram a constituição de grupos paramilitares no Rio de Janeiro dos anos 1980-90, que reverbera na escalada de violência no ambiente doméstico de classe média, por conta do relacionamento da mãe do rapaz com um delegado.

naquelas criaturas. Ele enfiava objetos no ânus e na vagina dos prisioneiros, e aquelas palavras eu não conhecia, mas adivinhava, se não pelo sentido, pela sonoridade: não podia ser mais feminina a palavra vagina, enquanto ânus soava a algo muito mais soturno. Em seguida o major e minha mãe foram se aquietando, e eu escutava apenas o arfar dos dois, depois a voz gemente da minha mãe a falar ânus, vagina, ânus, vagina. Voltei ao meu quarto, porque já estava bom das câimbras, mas senti que naquela noite não ia mais dormir: em 5 de agosto de 1972, na Namíbia, o general alemão Lothar von Trotha dizimou os negros hererós na batalha de Waterberg (HERINGER, 2016, p. 162-163).

Como se pode perceber, apenas alguns elementos aproximam o romance de Victor Heringer e o conto de Chico: mulheres subjugadas e meninos à beira da paralisia; violência que irrompe subitamente em meio à rotina doméstica nos lares de supostos cidadãos de bem; perspectiva infantil ou adolescente mediada por narrador adulto apreendendo a tensão gerada pela presença da brutalidade oculta no cotidiano.

As diferenças também devem ter ficado sugeridas. No romance, como se lê no primeiro trecho transcrito aqui, o “fundo da verdade” permanece obscuro, o narrador maduro comunica uma percepção difusa do que acontecia nos anos 1970 e prefere não esclarecer esse passado – o que é bem representativo do nosso pouco domínio de um passado com o qual não acertamos as contas. Já no conto, mais diretamente conectado com a experiência temporal do presente da ditadura e da infância, se é bem mais explícito o *modus operandi* da ditadura, por outro lado a denúncia se reverte em continuidade, dada a naturalização do estado das coisas pelo narrador descomprometido com a problematização do que viveu. O desfecho não deixa dúvidas quanto à impossibilidade de superação: a única saída que resta ao protagonista de “Anos de chumbo” é a adesão à violência perpetrada como gesto banal, cujas consequências para ele mesmo não sabemos

quais serão. É muito distinto o final de *O amor dos homens avulsos*, que aponta para uma redenção minimamente possível, pela via da conjugação entre escrutínio do passado e abertura para a transformação no presente, mesmo que as experiências do narrador maduro sugiram a conservação dos problemas no tempo da narração. Trata-se de uma redenção melancólica, que se restringe à vida pessoal de Camilo com Renatinho. Daí o título do último capítulo: “Um sol dentro de casa”. O mundo lá fora, porém, segue degradado, com as imundícies que saem dos esgotos do bairro do Queím durante as enchentes que se repetem a cada verão.

De maneiras distintas, as perspectivas dessas narrativas para lidar com o passado problemático põem em cena impasses relacionados não só à ditadura iniciada em 1964 mas também ao presente de uma sociedade que legitima a continuidade de diversas modalidades de brutalidade perversa. Em parte, porque ainda lidamos com esses problemas de modo um tanto informe, enviesado, talvez equivalente ao modo como as crianças nesses relatos captam no ar – e deixam pra lá – as circunstâncias do regime de exceção e seus desdobramentos.

## Referências

- AMARO, L. **La pose autobiográfica**: ensayos sobre narrativa chilena. [S. l.]: Colección Literatura, 2018.
- ARFUCH, L. **La vida narrada**: memoria, subjetividad y política. Villa María: Euvim, 2018.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA; COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO “RUBENS PAIVA”. **Infância roubada**: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. São Paulo: ALESP, 2014. Disponível em: <https://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/livros/infancia-roubada>. Acesso em: jan. 2025.
- BASILE, T. **Infancias**: la narrativa argentina de los HIJOS. Villa María: Euvim, 2019.

- BINES, R. K. **Infância, palavra de risco**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.
- BUARQUE, C. **Anos de chumbo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CARA, S. A. Narrativas curtas e leitor no país moderno de nas-  
cença. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 40, p. 273-289,  
jul./dez. 2024.
- COSTAMAGNA, A. **La voz de los hijos en las novelas chilenas de  
postdictadura**. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia y Humanidades) – Universidad de Chile, Santiago, 2016.
- CRUZ, L. G. da. **Preteritos futuros: ditadura militar na literatura  
do século XXI**. 2021. 322 f. Tese (Doutorado em Estudos da Lin-  
guagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- HERINGER, V. **O amor dos homens avulsos**. São Paulo: Compa-  
nhia das Letras, 2016.
- HIJOS Regional Capital. **Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia  
contra el Olvido y el Silencio**. Buenos Aires, [20--]. Disponí-  
vel em: <http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em: jan. 2025.
- HIRSCH, M. **The generation of postmemory: writing and visual  
culture after the Holocaust**. New York: Columbia University  
Press, 2012.
- INFÂNCIA roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Bra-  
sil. São Paulo: Assembleia Legislativa; Comissão da Verdade do  
Estado de São Paulo, 2014.
- JEFTANOVIC, A. **Hablan los hijos**. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- PALÁCIO DO PLANALTO. **Discurso da Presidenta da República,  
Dilma Rousseff, na cerimônia de instalação da Comissão  
da Verdade – Brasília/DF**. Brasília, 16 maio 2012. Disponível  
em: [https://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/  
ex-presidentes/dilma-rousseff/audios/audio-do-discurso-da-  
-presidenta-da-republica-dilma-rousseff-na-cerimonia-de-ins-  
talacao-da-comissao-nacional-da-verdade-brasilia-df-20min30s](https://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/dilma-rousseff/audios/audio-do-discurso-da-presidenta-da-republica-dilma-rousseff-na-cerimonia-de-instalacao-da-comissao-nacional-da-verdade-brasilia-df-20min30s).  
Acesso em: jan. 2025.

SCHWAB, G. **Haunting legacies:** violent histories and transgenerational trauma. New York: Columbia University Press, 2010.

# A educação pela pesca: a resistência dos trabalhadores do mar no filme *Solanas* *explicado às crianças*

Gaspar Paz<sup>50</sup>

---

50 Gaspar Paz é professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e licenciado em filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coorganizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia: Espaço Aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro: Uapê, 2007), *Música em debate: perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008) e *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim* (Vitória: Cousa, 2024). Organizador do livro *Temas de filosofia*, de Gerd Bornheim (São Paulo: Edusp, 2015). Autor dos livros *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (Vitória: Edufes, 2019) e *Impressões nômades* (Vitória: Cousa, 2025) entre outras publicações.

A religião, a sociedade, a natureza: tais são as três lutas do homem. Estas três lutas são ao mesmo tempo as suas três necessidades; precisa crer, daí o tempo; precisa criar, daí a cidade; precisa viver, daí a charrua e o navio. Mas há três guerras nestas três soluções. Sai de todas a misteriosa dificuldade da vida. O homem tem de lutar com o obstáculo sob a forma superstição, sob a forma preconceito e sob a forma elemento. Tríplíce *ananke* pesa sobre nós, o *ananke* dos dogmas, o *ananke* das leis, o *ananke* das coisas. (Victor Hugo/ tradução de Machado de Assis).

*Solanas explicado às crianças* é um ensaio fílmico que vivencia poeticamente as inquietações de uma comunidade de pescadores no sudeste brasileiro, agudizadas pelas políticas predatórias da mineração e da pesca industrial. Esses dissabores impulsionam a mobilização e a resistência da população, que reivindica o direito de discutir os problemas de seu tempo e retomar o poder de decisão sobre a própria vida, construindo assim, como disse Alain Badiou (2017), uma realidade emancipatória em contraposição à realidade intimidante imposta por ações capitalistas. Dessa forma, questiona-se a destituição e a subalternização social, decorrentes das diversas formas de violência neoliberais, a partir da defesa do meio ambiente, do pertencimento e do protagonismo da mulher nas lutas de classe.

*Solanas* é o terceiro longa-metragem dirigido por André Queiroz, depois das percucientes produções de *Araguaia, presente!* e *El Pueblo que falta*, que articulam de forma singular o protagonismo popular na construção do direito à memória e à reparação em face dos crimes ditatoriais e das facetas colonialistas que assolam o Brasil e a América Latina. Se nos primeiros filmes a construção das imagens era explosiva e retumbante, dados os depoimentos e testemunhos sobre as torturas, assassinatos e desaparecimentos, em *Solanas explicado às crianças* encontramos um outro tipo de experimentação de montagem das imagens e da narrativa. A verve poético-imagética do filme e a atenta legibilidade dos acontecimentos, tramados calma e paulatinamente,

envolve os espectadores em questionamentos dialéticos (à maneira brechtiana se se quiser), fazendo-os redimensionar seus próprios problemas político-sociais, ou melhor, impelindo-os a perceber que aquela luta, de fato, e mais do que tudo, lhes diz respeito. Aparece aí o que Didi-Huberman chamou de “poética da restituição”: o trabalho ético-político-estético de restituir imagens, documentos, narrativas à esfera pública. Trata-se de um trabalho de contrainformação no sentido deleuziano da resistência artística e cultural ao comunicado normatizador e policialesco ou às informações institucionalizadas, que abafam os fatos e os acontecimentos. Para restituir o debate e a ação é preciso então “instituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206). É importante que se diga que a restituição, posta em prática em *Solanas explicado às crianças*, não segue os moldes de Farocki ou Godard, exemplos retomados por Georges Didi-Huberman, mas retraca o longo caminho trilhado pelo cineasta argentino Fernando Solanas para *refazer* o cinema argentino ou latino-americano. É interessante que Solanas *explique* justamente a Godard o seu modo de realização, numa instigante entrevista-debate-diálogo, publicada em português no livro *Cinema, política e libertação nacional* (SOLANAS, 2022), organizado por André Queiroz. À pergunta de Godard sobre como definiria o filme (*La hora de los hornos*), Solanas responde com segurança e denodo:

Como um filme-ensaio, ideológico e político. Tem sido chamado de filme-livro, o que é correto, porque proporcionamos, junto à informação, elementos de reflexão, temas e formas didáticas... A própria estrutura narrativa do filme está construída à semelhança de um livro: prólogo, capítulos e epílogo. É um filme absolutamente livre em sua forma e linguagem: aproveitamos tudo o que for necessário e útil como fonte de informação

tal como objetivamos na obra. Sejam sequências diretas ou de reportagens, assim como outros materiais mais formais como relatos, narrativas, canções ou montagens de *imagens-conceitos* (SOLANAS, 2022, p. 175).

Trata-se, portanto, de um filme-denúncia endereçado às “grandes massas que padecem da opressão neocolonial” (p. 175). É nesse sentido de restituição pela denúncia (sem meias palavras) que o filme de Solanas se transforma num “filme-ato, um anti-espetáculo, porque se recusa como cinema e se abre ao público para debate, discussão e avanço. As projeções se convertem em espaços de libertação, em *atos* nos quais o homem toma consciência de sua situação e da necessidade de uma práxis mais profunda para transformar essa situação” (SOLANAS, 2022, p. 175). Assim, aquele espectador acomodado ao cinema tradicional passa a ser protagonista da história, já que o filme diz respeito aos problemas contemporâneos que lhe são concernentes. Segundo Solanas:

O filme tem sido o disparador do ato, o mobilizador daquele arcaico espectador. De outra parte, temos acordo com o que Frantz Fanon disse: “Há que comprometer a todos no combate pela libertação comum, não há mãos limpas, não há espectadores, não há inocentes. Todos nós devemos sujar as mãos nos pântanos de nosso solo e no vazio de nossos cérebros. Todo espectador é um covarde ou um traidor” (SOLANAS, 2022, p. 176).

É isso que, para Solanas, configura um cinema-ação. Um cinema deveras contundente, e que em sua autoprodução, em sua organização de cinema independente, tem que lidar com os desafios técnicos, econômicos, operatórios e estéticos exigidos para que se chegue à concepção do filme. Entre esses desafios está o de construir coletivamente a imagem: o direito de termos as nossas próprias imagens, sem subordinação às imagens da indústria cinematográfica norte-americana

ou europeia. Essa ação de desalienação se inscreve nas peles e digitais dos filmes na medida em que o cineasta mimetiza (e aqui estou falando também de André Queiroz), através do próprio ato de filmar, a pedagogia popular, os saberes da tradição pesqueira, seus modos de transmissão de vida, entre outras coisas. Se se constata que a organização coletiva é emancipatória, o próprio filme tem que assumir esse preceito pedagógico em sua medida operatória. É o que se passa em *Solanas explicado às crianças* sob a direção de André Queiroz, escritor e cineasta que se desdobra em vários, como o próprio Solanas, para imbricar o diálogo com a equipe cinematográfica e com o público em geral. Com Bento Vilela, André Queiroz escreveu o roteiro do filme, que tem a montagem de Luiz Mad e a direção de fotografia de Luiz Mad e Ian Cheibud. Com Aimée Borges e Daniel Gravelli mergulhou no trabalho de produção que implica, antes de mais nada, o contato intensivo com o elenco, composto por André Ramiro, Dani Câmara, Drew Montsho, Paulo Guidelly, Rollo e outros. Acompanhei de perto essa abertura fílmica nas modulações reverberantes dos transbordamentos do filme, visto que a música que compus – *Confluências* – e as experimentações gravadas em estúdio (com levadas percussivas ao violão), o acompanhamento do violoncelo de Daniel Enache, e a captação, mixagem e efeitos sonoros de Marco Cavalca, nos possibilitou a experiência de um espraiamento sonoro no corpo das imagens, promovendo uma aparente disjunção sonoro-visual, já que a luz solar e praieira da fotografia do filme se mescla com o sabor dos sotaques do sul e dos *pizzicatos piazzolanos*, recolorindo a “tanguédia” solânica, agora na ambientação do litoral brasileiro. E essa distribuição de papéis não para por aí, pois a preparação desse filme foi um trabalho dedicado de pesquisa que se iniciou com um projeto de extensão e uma mostra cinematográfica temática sobre a obra de Solanas, que teve espaço na Universidade Federal Fluminense com a participação de pesquisadores argentinos e brasileiros. O projeto se desdobrou ainda numa peça de teatro e na publicação de um livro com textos inéditos de Fernando Solanas, traduzidos por André Queiroz

e colaboradores (entrevistas, ensaios, manifestos). Essa articulação e preparação inicial do filme coincidiu com o período pandêmico (em amplo sentido, dada a situação catastrófica da política brasileira) e com o falecimento de Solanas (que sucumbiu à COVID-19). A continuidade do processo fez com que sentíssemos que a plástica cênica suplantava de alguma forma nossos exílios por dentro. Aliás, essa palavra (exílio), aparentemente deslocada da narrativa do filme, atravessa toda a construção da obra e assume subliminarmente diferentes nomes (degredo, desterro, desterritorialização, desvio, destituição, exclusão, ausência, interdição, violência, espoliação, desamparo, luta de classes...) sem que com isso se acentue a tônica melancólica. Mais adiante, voltaremos nessas significações da resistência. Por hora, cabe ressaltar que todos aqueles que participam da cadeia produtiva do filme tornam-se intérpretes, críticos e criadores da resistência artística encenada no enredo, na trama narrativa. As imagens, a poesia, as sonoridades e o trabalho precioso e (im)preciso do navegar, veiculadas de forma harmônica no filme, dizem respeito aos problemas e desafios enfrentados por cada um de nós, em nossa vida assujeitada-acelerada-destituída-de-seu-curso-normal-de-temporalidade. Às vezes pode-se pensar, como uma espécie de cisma drummondiana, se o que se mostra ali não é, em última instância, o que se perde (a restituição seria então um amar depois de perder?). Sendo assim, os cineastas e os atores que pretendem mostrar esse quadro, reativando tais problematizações, enfrentam um duplo desafio: as obliterações operatórias do próprio dispositivo cinematográfico e o dimensionamento/aprofundamento da coisa restituída-denunciada mesmo que de forma velada, indiciária ou como licença poética, visto que, a “abundância, a enormidade da coisa restituída nos envenena a vida, em todo caso, nos complica a vida. De fato, não deveria complicar, ao nos fazer rever cada dia, por nossa própria conta, as imagens dos nossos ‘aparelhos de Estado’” (Didi-Huberman, 2015, p. 209). A completude do reposicionamento das imagens (do fazer ver/perceber) não significa necessariamente preenchimento ou limitação, mas transbordamento

e tensionamento dos limites. Para Didi-Huberman “tal é o valor literalmente explosivo que Walter Benjamin reconhecia já na restituição da história – história tornada visível – que ele nomeou de imagens dialéticas” (p. 209). Percebe-se então que o dito não está localizado apenas no escrito ou falado da narrativa aberta pelo cineasta-a(u)tor, mas performa-se na continuidade das tramas vivenciadas pelos espectadores. É quando a história ganha outros vultos, outro relevo. E assim se perfaz a dialética da experimentação artística e cultural. É por isso que no filme Solanas explicado às crianças há na montagem um misto de imagens contumazes (citações de estratos de violência de Estado, memórias políticas da resistência na América Latina, vídeos domésticos em que o próprio Solanas faz seu testemunho no que diz respeito aos enfrentamentos políticos necessários) e imagens vigorosas/idílicas da paisagem mar-montanha do litoral do Rio de Janeiro. As tensões vividas pelos personagens no intercurso entre o fictício e o documental, reposicionam nossos medos, nossas expectativas, nossa coragem de tomar posição sobre a nossa própria vida. Mas o que falam, de fato, as imagens da praia idílica? Qual a mensagem? Que vida têm esses frames? Que movimentação exercem em nossa percepção?

No vaivém das ondas, percebe-se que o “trabalho eterno” (como mostrou Marx) vai se encenando em nossa vida cotidiana nas formas da emigração eterna, do exílio eterno, do encarceramento eterno, da violência eterna, da exploração eterna e da mesmice petrificada das nossas profissões... Para acessar tamanho descortino, André Queiroz nos convida ao despojamento da criança, já que, como dizia um poeta do sul (Prado Veppo), “só as crianças percebem a invalidez da pandorga num dia sem vento”. É aí que imagens e palavras se projetam numa costura rítmica coesa. O jogo, a brincadeira da montagem, o inusitado da surpresa, a pesca como reencontro com o incógnito e ao mesmo tempo familiar, o destemor ao encarar o futuro como tensionamento dos limites, tudo isso intensifica a estética do filme. Por natureza, as crianças riem das contradições e, por outro lado, não

se conformam com as coisas simplesmente dadas, elas se deslocam com o corpo inteiro. Há uma criança na memória de cada adulto!? Uma criança que retém imagens-memórias-vivenciadas que voltam à tona como compreensão de seus rumos, de seu tempo, de seu mundo. Resta-nos ver bem essas imagens que retornam em *ostinato* como as marés, ora tempestivamente, ora na calmaria ensolarada do dia. Imagens que tomam posição e projetam nosso próprio percurso. Mas o título do filme guarda ainda uma inusitada pitada de ironia do diretor, como se a encenação fosse um *Bildungsroman*, um romance de formação não convencional, cujo verdadeiro aprendizado são as navegações de cabotagem, o coletar os flancos de vida e o lançar-se a alto mar.

\* \* \*

O mar  
quando quebra na praia  
É bonito... é bonito  
O mar...  
Pescador quando sai  
nunca sabe se volta  
nem sabe se fica...  
Quanta gente perdeu  
seus maridos... seus filhos  
nas ondas do mar  
(Dorival Caymmi)

Quem lê o roteiro de *Solanas explicado às crianças* separado da plasticidade das imagens dispostas nas cenas, gravadas em Niterói, no Rio de Janeiro, já intui como essas imagens vão se compondo na gente, graças à poeticidade do texto. As trabalhadoras e trabalhadores estão no centro da cena idílica da paisagem marítima e não tomam seu trabalho-destino como necessariamente desgostante. Os perigos e as aventuras da vida, os calos nas mãos e o molejo que arrebatava o corpo,

o medo de não regressar e a coragem de seguir em frente são desafios costumeiros, mas eles têm que enfrentar ainda a hostilidade da opressão, da violência e das condições de rejeito e poluição ambiental, produzidas pela economia extrativista que invade suas vidas.

Figura 1: Jaime (Rollo) Tito (André Ramiro) e Pino (Paulo Guidelly). Preparativos para a pesca



Fonte: Queiroz (2014).

O filme se inicia com a voz *over* de Ana (Dani Câmara), mãe de Pino – personagem que se transforma com a narrativa, passando da infância (na atuação de Drew Montsho) à juventude (interpretada por Paulo Guidelly), até se destacar como liderança comunitária. Ana faz a costura narrativa de todo o filme, e sua voz nos envolve do início ao fim como o segredo-bordado das redes de pesca. Em meio às

ondas que quebram na praia Ana preludia o tema “*A história que vou contar pode parecer um pouco estranha. Ela não termina nunca. Ela sempre volta. Volta diferente do que era, mas ela sempre volta. Como o vento e como as ondas, ela retorna. Mas nunca se repete igualzinha ao que era. Eu poderia começar a contar da forma que aprendi, ouvindo os pescadores mais antigos contando os seus causos. Alguns eram tão fascinantes que a gente chegava a duvidar se tinha acontecido. Mas não é assim que as coisas são. Na verdade, não há um princípio de tudo... e as coisas não terminam para sempre*”. Assim, a voz de Ana desliza como a câmera aérea que mapeia o mar e os seixos naquele dia ensolarado de verão. As imagens se compõem ao som da música de Luiz Pardal (*Tango para Pino*), e se expandem num crescendo dinâmico até uma revoada de pássaros (eis a ambiência fílmica).

Acompanhando o encadeamento harmônico, a câmera modula naturalmente o plano aberto (marítimo) para alcançar a apresentação de elementos da pesca (fechando o foco no madeirame dos barcos, nas cordas, no enovelamento das redes). É quando entra em cena Tito (André Ramiro), o pai de Pino, trabalhando na escamação do pescado recém-chegado à costa. Ana passa por ele (num flerte) em direção ao mar e prossegue a narrativa: “*Meu nome é Ana. Sou pescadora, filha de pescador, mulher de pescador e mãe de pescador. O mar sempre fez parte da minha vida. Se tem uma imagem que eu carrego comigo, é a do meu pai me acordando bem cedinho antes do dia dar as caras e se lançando no mar. Ele dizia que as marés sabem mais da gente do que a própria família. Até onde eu sei... é a mais pura verdade. Foi meu pai quem me ensinou a nadar, a mergulhar, a escamar, desenganchar, a remar canoa, a pesar o peixe, a vender o peixe. Quando ele achou que eu já tinha tamanho para aguentar o bater das ondas do barco, passou a me levar com ele. Nunca fui tão feliz na vida. Nunca me senti tão livre. Um dia, enquanto eu estava na escola, o mar levou o pai. Às vezes, parece que aquele dia nunca terminou. É que o dia precisava do pai para se recolher... e ele não veio com as chaves de abrir a noite*”.

Figura 2: Ana (Dani Câmara) e o mar



Fonte: Queiroz (2014).

Com a benção das águas, com o abraço afetuoso dos amantes, o cotidiano vai se tramando naquele povoado de pescadores. Sabe-se, em seguida, pelas imagens-narrativas-ficcionais, que Solanas passou uma temporada na região, estreitando relações memoráveis com os moradores. Na *confluência* das fotografias, dos vídeos caseiros e da música, reverbera então a presença de Fernando Pino Solanas. As

lembranças de Solanas brilham na voz de Ana, *“Entre as fotografias que ele mandou, havia uma em que ele estava do lado do Tito e do Jaime. O Seu Fernando, como acostumei a chamá-lo, segurava um robalo com um sorriso que parecia morder os nossos olhos. Tito ficou todo bobo. Mandou botar moldura na fotografia e deixou na colônia”*. A narradora revela aos poucos os motivos do nome de Pino, dupla homenagem ao cineasta argentino (como personagem inserido na trama e como inspiração estética espectral de toda a montagem fílmica de André Queiroz). *“Quando o nosso filho nasceu, Tito disse que queria colocar o nome de Pino. Disse que era uma homenagem ao Seu Fernando. Queria deixar para ele um pouco do que aprendeu. Falou que o que a gente deixa para os outros se chama legado”*. A ideia era que, com esse legado, Pino se iniciasse na “educação pela pesca” e *“tivesse mais tempo... para entender o mundo”*. Foi também um jeito descoberto por André Queiroz para pescar a filmografia de Solanas e movimentar os rumos de seu próprio cinema. Dessa forma, a resistência fílmico-literária foi ganhando corpo na voz de Ana: *“O Tito dizia que tinha que deixar as coisas acontecerem, que mais dia, menos dia, isso passaria. Parece que ele já sabia que Pino é o nome da resistência. Ele já sabia. Pino seria um operário da libertação”*.

Figura 3: O jovem Pino (Drew Montsho)



Fonte: Queiroz (2014).

E Pino cresce, acumulando os saberes da tradição pesqueira, a curiosidade da descoberta, o espírito crítico aceso e a preocupação com as condições coletivas da comunidade. Ele sabe que as inclinações individualistas sucumbem em seus entediados argumentos. Como disse Ana, *“Uma andorinha só é uma andorinha de cativo, alimentada com ração da passividade, da indiferença, da desunião. Pino sabe que uma andorinha só acaba sendo um fantoche, uma marionete nas mãos dos donos de tudo, que são os que nos roubam até a alma, que são os que corrompem*

*com os seus pagos de adoração e obediência. Igualzinho o que nos conta o sermão da montanha. Pino sabe que o patrão não pode nos dar o que é nosso, que sua oferenda é a ilusão e que sua justiça e seu contrato é a nossa amarração todos os dias. Que sua lei é o trilho bastardo que eles nos exigem. Trilho que leva a lugar nenhum. Pino quer a revoada do bando, quer as andorinhas num bailado solto. Elas fazem graça no ar. Eu queria que o Seu Fernando visse o Pino. Ele ia soltar uma gargalhada que ia parar o comércio de peixes. Seu Fernando...”* Ana relança a linha de anzol que repuxa e fiska o saber popular e político. As trabalhadoras e trabalhadores do mar, enfadados do desprezo e das humilhações do isolamento a que são submetidos dia após dia, põem-se a pensar justamente nas questões que Solanas problematizou em seus filmes, em sua vida. André Queiroz e Bento Vilela multiplicam, assim, os *pinos* da engrenagem coletiva do cinema. Num ensaio sobre “A presença do tango nos filmes de exílio de Pino Solanas”, André Queiroz retraça a condição do exilado da “sociedade”, compreendendo o signo que tal condição projeta naqueles que partem e naqueles que ficam. Os outros nomes do exílio começam a se desdobrar nessa trama, tais como:

a perda como interdito e impossibilidade (com relação à pátria, a terra, ao espaço comum de origem); a memória como dispositivo e tarefa (com relação ao que foi e que não passa); o esquecimento como intervenção e abertura (com relação ao porvir que interpela e convoca); a fratura como cisão e descolamento (com relação à comunidade de afetos que enredam em tessitura); a dispersão como isolamento e fragmentação (com relação ao êxodo forçado a que se está refém); o luto como acolhimento e elaboração (com relação à derrota política e a morte dos companheiros), a melancolia como paralisia e esgotamento (com relação ao experimento do passado como claustro e repetição); e a resiliência como condição de aposta e criação (com relação à redefinição das pautas e motivação de lutas políticas) (QUEIROZ, 2024, p. 7).

Importante reiterar que todos esses problemas que tomam parte na vida da comunidade pesqueira são também nossos próprios problemas revistos queroziana e solanamente. Pino se empenha na construção desse último eixo, esse ato de resistência como mobilização política e como permanência e pertencimento. É todo um diálogo e um diagnóstico que se espraia na aldeia. Ana, acompanhando os passos do filho e dos seus, num entreato entre a imobilidade e a ação, reflete sobre as circunstâncias: *“Eu entendo o medo dos companheiros. Eles têm medo de perder tudo. Acontece que não ganhamos nada com isso. E quem ganha com os nossos medos são os mesmos que nos roubam todas as coisas”*. É que como bem lembrou Solanas na preparação de seus filmes *Tangos, o exílio de Gardel* e *Sur*, há um exílio da alma popular, que “expressa algo do que tem vivido os que se foram. Embora seja também uma história que expressa os dois exílios porque os de fora estão na dependência dos que ficaram” (SOLANAS, 2022, p. 211). Nessas encenações, as rupturas, as recordações e os sonhos são, para o cineasta argentino, “situações inerentes ao exílio”, pois “O exílio é ausência e perda. Se é forçado a viver outra realidade, outro tempo, outra vida. Se vive evocando os ausentes, alguns se acostumam a conversar e a conviver com eles embora estejam ausentes. O exílio é também uma longa viagem introspectiva, uma crise profunda e mobilizadora, da que nem todos saem imunes” (SOLANAS, 2022, p. 211). Para Solanas trata-se de um desterro em seu próprio tempo e lugar, ocupados pelas negociações ilegais, pelo poder autoritário e violento e pela corrupção. É por essa razão que procura em seu cinema a “temática do país ocupado, do exílio interior e exterior, da busca de um país”, já que, justifica ele, “meu cinema está arraigado na memória de meu povo, em sua história, na procura de uma identidade nacional, de uma vocação cultural própria. De um povo/nação em trânsito rumo a sua independência e sua realização plena. Somos, ainda, como diria Glauber Rocha, “terras em transe” (SOLANAS, 2022, p. 211). André Queiroz segue à risca essa busca, quando se debruça sobre essa comunidade de pesca do sudeste brasileiro. São problemas desse gênero que lhes aparecem à cena. E é

assim que a figura de Pino, significante e significado, se lança à mobilização como tem se lançado ao mar, para suplantar a destituição, a espoliação. Agora é Pino quem recoloca o problema, vale conferir o diálogo que ele enceta com seus companheiros.

PINO

Companheiros, se essa poluição continuar do jeito que está, nós não teremos de onde tirar o nosso sustento e alimentar as nossas famílias. Estão jogando tantos produtos químicos no mar que tá saindo peixe morto na praia. Nós não estamos pegando peixe, pegando camarão. E para conseguir levar alguma coisa para casa, a gente precisa ir muito longe. No fundão... no mar aberto e fundo. Ficar dias no mar, longe da família. No ano passado, morreram dois dos nossos companheiros. Se a gente não se unir, a nossa colônia vai acabar. É por isso que eu estou insistindo para a manifestação, para a gente fechar a estrada, fazer um fuzuê, tocar o rebu. Fazer agitação e propaganda das nossas causas. Se a gente não abrir os olhos da população, mostrar o que está acontecendo, esse mar vai virar um grande esgoto.

PESCADORA

E o que o pessoal da fábrica falou?

PINO

Eles nem me receberam. Aqueles burgueses, eles não querem saber da gente. Eles varrem a gente. Varrem a gente gritando, passando o trator, tacando cana em cima da gente, chamando o caminhão de lixo para levar as nossas coisas. Eles querem nos intimidar com os advogados, jagunços, lacaios da imprensa vendida. Não respeitam as mulheres, as nossas crianças, os mais velhos. Não respeitam porra nenhuma! Não respeitam a nossa história!

PESCADORA

Tinha alguém da prefeitura lá, para ver que eles nem olharam?

PINO

Claro que não. Tinha um moleque lá, anotando o nome de cada um. Só isso. Aliás, só isso não. Tinha um filho da puta de um fotógrafo tirando foto da gente o tempo todo. Ouvi dizer que esse fotógrafo é um x-9, que está caguetando a gente pros polícia. Se a prefeitura estivesse do nosso lado, se a prefeitura estivesse do lado da gente, eles já tinham fechado a mineradora quando começou a morrer peixe no manguezal. A gente não teria perdido os nossos companheiros, o barco virando, filhos órfãos, mulheres viúvas tendo que trabalhar noite e dia para dar o que comer para os meninos. Quantas toneladas de peixe morreram no ano passado? Quantas famílias terão que passar por uma desgraça dessa? Não existe resposta para isso! A conta não fecha. A gente não pode contar com nada com esses governos. Não tem messias para salvar a nossa pátria. Nós estamos sozinhos. Mas nós não somos fracos. Por isso, a gente precisa juntar todo mundo, pescador, marisqueiro, e fechar a porra daquela estrada!

PESCADOR 1

Mas se a gente fechar a estrada, a polícia vai vir pra cima.

PESCADORA

Ele tá certo. Eles vão vir com fogo nos olhos para cima da gente.

PINO

Eles que venham. Não importa. É o papel que cabe para esses caras da democracia engana trouxa. O nosso papel é lutar e resistir. É por isso que a gente tem que mostrar para o povo o que tá acontecendo. Mostrar que isso afeta a vida deles também. A gente tem que mostrar para o povo, porque o povo não é burro,

o povo sabe. Porque o povo sofre na pele o que a gente sofre. O povo somos nós.

Figura 4: Mobilização e resistência na comunidade de pesca



Fonte: Queiroz (2024).

Figura 5: Pino (Paulo Guidelly) e seus companheiros



Fonte: Queiroz (2024).

A decisão pela resistência passa por um longo período de conformação e hesitação. André Queiroz expressa essa imagem-tempo

num plano-sequência de aproximadamente 27 minutos no qual há um longo diálogo entre mãe (Ana) e filho (Pino). *Essa longa jornada noite adentro* recompõe toda uma memória dos bastidores da aldeia. É dela que nasce a força e o impulso para a mobilização, pois sem a luta, descobrem as personagens, não há mudança. Com essa bela e instigante realização ficcional, André Queiroz documenta problemas patentes que nos acometem. E ainda faz com que nós próprios sejamos os perscrutadores dessas questões. É assim que, além do Solanas multiartista e desvelador de uma estética arrojada e desafiadora das ausências, André Queiroz resgata um outro Solanas, documentarista e parlamentar, implicado em tantas outras lutas necessárias. É este segundo Solanas, se se quiser, que congrega atividades artísticas com uma atuação política como deputado, abordando temas patentes para os interesses sociais argentinos. Nessa condição, ele denuncia a privatização e a exploração de bens públicos e dos recursos naturais de seu país. Exploração esta que se vê, aliás, disseminada por vários países da América Latina. Há aí uma dedicação do cineasta argentino em montar uma série de filmes documentários que pensem nas causas ecológicas e nos problemas da exploração de gás e petróleo, por exemplo. Para Solanas, assim como para Queiroz, são várias questões que se conectam e que disparam o trabalho artístico-documental. Segundo Solanas:

Um deles é investigar uma temática estratégica ao país e gerar imagens, e aportar elementos para que se tenha um parâmetro para que se possa interpretar o que significa o petróleo. Estes filmes tendem a produzir imagens sobre nós mesmos com uma perspectiva outra do que a versão oficial que é o silêncio – para que ninguém conheça tal fato. Outro objetivo é [produzir] uma história humana potente de gente muito apaixonada na defesa do que é nosso, gente muito digna e ética, e isto me parece emocionante. Cada uma das personagens poderia render um longa-metragem (SOLANAS, 2022, p. 279).

A desinformação nos torna politicamente incompetentes, como lembra a filósofa Marilena Chaui, e a instalação da desinformação institucional deixa a população refém de “enfermidades que demoram a ser diagnosticadas”. Conforme Solanas, “Vivemos em um mundo de alta contaminação” (SOLANAS, 2022, p. 281). Contaminação das águas, do ar, do solo:

Se pegarmos um copo de água e o analisarmos encontramos alguns problemas, porém a dose é insignificante, se diz. O tema é que esta insignificância junto à dos alimentos – tudo somado; é alta. O mais surpreendente é que não existem investigações públicas, programas de investigação em hospitais e universidades sobre as consequências na saúde da população das fontes de contaminação. E tais fontes de contaminação têm duas origens. Uma delas é o fato de que a indústria química se introduziu na indústria alimentícia há várias décadas: conservantes, colorantes, saborizantes, etc. Depois, a produção de vegetais, hortaliças, frutas, erva mate, tudo se faz com pesticidas, fungicidas e agrotóxicos. Alguns dirão: “que exagero! Não são agrotóxicos, são agroquímicos”. E outros dirão: “não são agroquímicos, são fito sanitários”. Estas substâncias químicas são tóxicas, algumas em baixa medida, e outras, em grande escala (SOLANAS, 2022, p. 282).

Para terminar, e já que vivo numa cidade pulverizada pelo extrativismo mineral (Vitória, ES), gostaria de dizer que esses comentários de Solanas, somados ao ensaísmo fílmico de André Queiroz, me fizeram lembrar de questões que nos assolam cotidianamente. A primeira delas é problematizada num escrito de Marilena Chaui publicado em 1986 no jornal *Folha de S.Paulo* e, recentemente, republicado no livro *Sobre a violência* – no capítulo intitulado “Dois e dois são cinco”. Chaui, tomando como exemplo a canção de Caetano, que mostrava os dispositivos ditatoriais, comenta sobre a denotação, a conotação e seus arranjos políticos no Brasil. Num dos momentos

do texto refere-se a uma matéria da revista *Afinal* sobre a “importação de leite europeu contaminado por altos índices de radioatividade” (CHAUI, 2017, p. 72):

Entrevistando a Dra. Veronica de Eston, da USP, especialista em medicina nuclear, a revista informa que ‘as análises acusam um índice de radioatividade mil vezes superior ao índice normal’, provocando alterações profundas nos organismos em formação, isto é, nas crianças e nos jovens até 18 anos, justamente os que mais necessitam do leite e o consomem. A Dra. Eston declara que todas as tentativas para localizar o leite e sua distribuição foram infrutíferas, nenhuma informação foi obtida junto a órgãos oficiais. *Afinal* deixou duas perguntas: onde está e quem distribui o leite e por que a Comissão Nacional de Energia Nuclear apresentou ao Conselho Interministerial de Abastecimento laudo garantindo boas condições do leite, permitindo sua importação? (CHAUI, 2017, p. 72).

Segundo Chaui, Jânio de Freitas responde em parte às indagações da revista, mostrando que “o laudo favorável foi obtido porque a comissão realizou pequena e simples operação: mudou os números, os índices, ‘elevando a presença tolerável de césio em 76% acima da contaminação detectada. Ou cerca de 1800 vezes acima do índice com que o organismo brasileiro está habituado’. Manipulação feita em consonância com a mudança da tabela dos índices de radioatividade, operada pela Comunidade Econômica Europeia, após Chernobyl” (p. 72). Para a filósofa:

essa operação tão singela, este pequeno ‘arranjo’ denotativo coloca a sociedade brasileira numa situação escabrosa: deixar que crianças e jovens (sobretudo os das famílias de baixa renda, já desnutridos) consumam esse leite, configura genocídio; aceitar índices e tabelas das empresas europeias para se safarem dos prejuízos da

desgraça russa, impondo ao resto do planeta o ônus da tragédia, configura colonialismo puro; manipular números que passam a indicar coisa nenhuma para satisfazer a interesses obscuros contra a proteção do bem público e a saúde dos cidadãos, configura mentira e crime (CHAUI, 2017, p. 72).

Questão semelhante e mobilizadora de problemas cruciais foi também comentada pelo economista Ladislau Dowbor no artigo “Eis a nova estrutura do poder global”. Segundo o autor, “Após quatro décadas de retrocessos, 117 Titãs globais e seus fundos opacos manejam mais dinheiro que qualquer governo no Ocidente. E impõem lógicas que vão reduzir o planeta a um inferno social e ambiental – até que sejam detidos” (DOWBOR, 2025). Essa lógica corporativa do rentismo e do olho por olho, dente por dente, segundo o autor, tem vários movimentos. Ele fala, por exemplo, da Vale, multinacional produtora de minério, que em 2021 tinha ativos da ordem dos US\$90 bilhões. Há anos, quando estatal (a privatização se deu no governo Fernando Henrique Cardoso), a empresa financiava projetos de desenvolvimentos. Para Dowbor, a privatização “fragilizou a capacidade de investimento público em políticas sociais como educação, saúde, segurança e outros serviços públicos essenciais que representam os ‘salários indiretos’ da população” (DOWBOR, 2025). Mas o mais importante é a advertência de que se constrói, com isso, uma espécie de economia predatória, pois:

A empresa está no Brasil e os materiais extraídos estão no território brasileiro, mas o processo de decisão migrou para alguns acionistas-chave como BlackRock, Vanguard, UBS, JP Morgan e afins. Eles são os chamados *proprietários ausentes*, e isso mudou o sistema geral de governança. A Vale e sua empresa dependente Samarco sabiam que precisavam consertar as barragens que continham subprodutos contaminados da mineração – mas os *proprietários ausentes* decidiram que aumentar os dividendos era mais

importante. O resultado foi a tragédia de Mariana e Brumadinho, enormes rompimentos de barragens, perda de vidas e contaminação geral. Os acionistas da Vale – como a empresa saudita Ma’aden, a americana BlackRock e a japonesa Mitsui – tomavam as decisões, maximizando os dividendos no curto prazo (DOWBOR, 2025).

*Solanas explicado às crianças* é um filme que nos faz pensar em problemas como esses e é por isso que é um filme para ser visto, revisto, e visto novamente, pela delicadeza com que trata temas tão essenciais. Nessa *Suíte dos pescadores*, à maneira de Caymmi e Jorge Amado, André Queiroz vai tecendo suas redes de pesca, espaços verdadeiramente coletivos de debates.

## Referências

- BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CHAUI, M. **Dois e dois são cinco**: sobre a violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. *In*: ALLOA, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DOWBOR, L. **Eis a nova estrutura do poder global**. [S. l.]: Outras Palavras, 2025. Disponível em: <https://outraspalavras.net/desigualdades-mundo/eis-a-nova-estrutura-do-poder-global/>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- PAZ, G. André Queiroz repaginando ausências e dissensos. *In*: QUEIROZ, A. **Cinema e luta de classes na América Latina**. Florianópolis: Insular, 2024.
- QUEIROZ, A. A presença do tango nos filmes de exílio de Pino Solanas. **Rebela**: Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 1-15, jan./jun. 2024.

QUEIROZ, A.; VILELA, B. **Solanas explicado às crianças**: transcrição dos diálogos e voz over. [S. l.: s. n.], 2024. Manuscrito inédito.

SOLANAS, F. P. **Cinema, política e libertação nacional**. Florianópolis: Insular, 2022.

# A alienação em *Os comedores de batata*, de Van Gogh

Caio Passamani<sup>51</sup> • Gaspar Leal Paz<sup>52</sup> • Vitor Cei Santos<sup>53</sup>

A pintura a óleo *Os comedores de batata* (*De aardappeleters*, 1885), de Vincent van Gogh, estabeleceu seu estilo característico no pós-impressionismo e revela a empatia do pintor holandês pela classe trabalhadora. Sua versão mais conhecida, em paleta de cores escuras, grossas e texturizadas, encontra-se no Museu Van Gogh, em Amsterdã. Mas o artista pintou outras versões, dentre as quais vários esboços a óleo em pequena escala e litografias.

---

51 Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Redação na rede pública estadual de ensino do Espírito Santo; doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com pesquisa em Graciliano Ramos; bolsista da Capes.

52 Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

53 Professor do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista Pesquisador Capixaba da Fapes.

Em meio ao fluxo de reflexões presentes em “A invenção do novo” (1992) e em “A questão da crítica” (2002), o filósofo, professor e crítico teatral brasileiro Gerd Bornheim observa que *Os comedores de batata* (1885), de Vincent Van Gogh, foi “possivelmente o primeiro quadro que mostra a nova classe operária” (BORNHEIM, 1992) sem idealismos, suja, embrutecida pelo trabalho extenuante. Segundo Bornheim, são operários “com a roupa suja de carvão, comendo batatas e a mão distorcida pela artrite” (BORNHEIM, 2022, p. 56); o que o leva a defender a seguinte argumentação: talvez tenha sido a primeira vez na história da arte que a própria alienação aparecia pintada e problematizada. Como reagiria Marx ao quadro? É a pergunta feita por Bornheim na sequência dessa constatação (BORNHEIM, 1992). Vale a reprodução integral de tais excertos:

[...] um quadro de Van Gogh, *Os comedores de batata*, que foi o primeiro quadro operário, proletário da história. Operários, mineiros belgas, com a roupa suja de carvão, comendo batatas e a mão distorcida pela artrite. Lâmpada: uma das glórias da revolução industrial (BORNHEIM, 2022, p. 56).

[...]

Afinal, o quadro de Van Gogh é possivelmente o primeiro trabalho importante que mostra a nova classe operária, apresentada sem o menor vestígio de idealidade; as sujas e rudes pessoas “retratadas” trabalham em minas de carvão. E creio que não me engano se avanço que pela primeira vez é a própria alienação que aparece pintada. Daí o instigante da pergunta: qual teria sido a reação de Marx? (BORNHEIM, 1992).

A partir de tais provocações, este texto busca verificar não se, de fato, o quadro *Os comedores de batata* foi o primeiro retrato da alienação nas artes plásticas, mas sim como a alienação desponta enquanto

chave de leitura dessa pintura e qual é sua relação com a imagem do candeeiro/da lâmpada. Para tal empreitada, o texto será dividido em duas seções: “Prelúdio: O problema da alienação”, cujo objetivo é esclarecer o conceito de alienação em Karl Marx e como a questão pode ser atualizada para os dias correntes, e “Imagem: *Os comedores de batata*, de Vincent Van Gogh”, na qual será proposta uma leitura da pintura holandesa sob o prisma da alienação”.

## **Prelúdio: O problema de alienação**

Em termos etimológicos, a palavra *alienação* deriva do latim *alius*, que significa “outro”. Nessa linha de raciocínio, *alienus* equivale àquilo que pertence ao outro e *alienare*, por conseguinte, ao processo de “tornar alheio, transferir para outrem o que é seu” (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 45). Nos manuscritos originais de Karl Marx, em alemão, o autor faz uso do termo *Entäusserung*, que significa igualmente remeter para fora, passar de um estado a outro qualitativamente distinto; despojamento, transferência, exteriorização (RANIERI, 2004). Assim, a alienação aponta para um processo de alheamento. Cabe questionar: alheamento de quê? De quem? Ou, ainda, para quem? Essas perguntas movem nosso interesse em saber como a alienação desponta no jovem Karl Marx como um fenômeno multifacetado: concomitantemente, trata-se de um “processo pelo qual o homem se torna alheio a si mesmo, a ponto de não se reconhecer” (ABBAGNANO, 2007); alheio a seus pares; à natureza e à capacidade de se objetivar no mundo; fundamentalmente, ao produto de seu trabalho que, por sua vez, estará a serviço e usufruto de outro ser humano – localizado na antípoda de uma lógica dual entre espoliados e espoliadores.

Uma nota propedêutica: falar em jovem Marx – e, consequentemente, em um Marx já maduro – é demarcar diferentes fases da produção intelectual do autor (BARROS, 2011). Trabalha-se aqui a noção de alienação encontrada em *Manuscritos econômico-filosóficos*

(1844), obra anterior ao seu diálogo com Friedrich Engels, marcado pela publicação conjunta de *A sagrada família* (1845) e que o levaria para um segundo momento de sua produção intelectual.

O sentido de “trabalho” ocupa papel central na obra de Karl Marx. Nos *Manuscritos de 1844*, o autor alemão dialoga com duas dimensões do termo: uma acepção geral e outra particular. O teórico observa que, a princípio, em perspectiva universal e afirmativa, o trabalho instaura a vida humana, forma a existência individual e atribui-lhe caráter social (OLIVEIRA, 2010, p. 72) – figurando como a “determinação ontológica fundamental da humanidade” (MÉSZÁROS, 2006, p. 78). Parte-se da ideia de que o ser humano apresenta necessidades físicas e, para supri-las, produz com o que há na natureza, na realidade material. O ser humano confronta-se com a natureza como uma potência sobre a qual pode agir. E assim o faz, modificando a ela e a si ao mesmo tempo; e não poderia ser diferente, pois se trata, em Marx, de uma influência recíproca: não é possível transformar a natureza circundante sem transformar a si próprio, e vice-versa (PETO; VERÍSSIMO, 2018, p. 5). Nos termos do teórico, “o trabalhador nada pode criar sem a natureza, sem o mundo exterior sensível. Ela é a matéria na qual o seu trabalho se efetiva, na qual [o trabalho] é ativo, [e] a partir da qual e por meio da qual [o trabalho] produz” (MARX, 2004, p. 81). Assim, Marx atribui à natureza um caráter sócio-histórico, o que quer dizer que “a natureza é a fonte de todos os meios de trabalho, dos objetos que vão ser trabalhados e a dimensão em que se desenrola o processo de trabalho” (PETO; VERÍSSIMO, 2018, p. 2). Essa conformidade entre homem e natureza engendra “todo o processo de formação humana” (RANIERI, 2004, p. 14), pois, quando satisfeitas, suas necessidades levam, ad infinitum, a novas necessidades. De acordo com Ranieri (2004, p. 14), que traduziu e apresentou a edição brasileira da Boitempo dos *Manuscritos econômicos-filosóficos*:

[...] na medida em que a produção se enriquece, a produtividade aumenta e, portanto, o trabalho se sofisticava. Repõem e renovam

necessidades não propriamente materiais, mas abstratas, espirituais, que aparecem, também elas, como resultado da atividade produtiva, tendo em vista o fato de que o marco inicial desse movimento é a relação estabelecida entre o ser humano e o meio natural. É um movimento que define a própria consciência humana, o que nos remete, já nos idos de 1844, à percepção de que é o ser social que produz a consciência, e não o contrário.

O trabalho é mediador necessário entre o ser humano e a natureza, considerada o “corpo inorgânico do homem” (MÉSZÁROS, 2006, p. 79-80). É por meio dele que, segundo Marx, o ser humano realiza-se no curso da História, dando múltiplos rumos para a sua existência enquanto ser “livre” e “universal” que é. Por intermédio da produção material, essa realização de si próprio se dá tanto em seara subjetiva, materializando o seu espírito, ideia e inquietações em objetos, quanto na seara intersubjetiva, quando, ao modificar a natureza que o rodeia, cria uma realidade da qual usufruem outros seres humanos com os quais é possível travar relações interpessoais (OLIVEIRA, 2010, p. 75). Por meio do trabalho, o ser humano diferencia-se dos demais animais, visto que, trabalhando, produz bens materiais, transforma a si e ao mundo (BARROS, 2011, p. 236). Enquanto os animais produzem o necessário para suprir uma carência física, o ser humano produz “universal” e “racionalmente”. Planeja, pensa e atribui sentido ao que faz – vislumbra uma dimensão teleológica para suas intervenções no mundo natural (OLIVEIRA, 2010, p. 75). Autodesenvolve-se e imprime na face da natureza exterior a sua marca, humanizando-a. Por meio do trabalho, consegue o alimento, encontra abrigo e proporciona condições reprodutivas (REDON; CAMPOS, 2022). A respeito da construção do mundo e de si por meio do trabalho, tido como dimensão essencial do ser humano, Oliveira (2010, p. 76) declara:

Essa produção da vida por meio do trabalho não deve ser compreendida como uma mera reprodução da existência física dos

homens. Ela é, antes, um determinado modo de vida dos indivíduos, o ato de exteriorização de sua vida, ou seja, a vida dos homens em cada época histórica coincide com a sua produção; os homens são aquilo que eles fazem de si mesmos pelo trabalho (OLIVEIRA, 2010, p. 76).

Posteriormente, em um momento particular e histórico – o do desenvolvimento e da instauração do sistema de produção capitalista –, o raciocínio marxiano apontará que “a inter-relação original do homem com a natureza é transformada na relação entre trabalho assalariado e capital” (MÉSZÁROS, 2006, p. 82), de forma tal que o trabalho se torna “mera atividade de subsistência, de satisfação de carências imediatas” (OLIVEIRA, 2010, p. 73); torna-se “mecanismo de aprisionamento do trabalhador” (REDON; CAMPOS, 2022, p. 9). Em configuração tal, o trabalho passa a ser o fundamento de toda a alienação (MÉSZÁROS, 2006, p. 78), objeto de esclarecimento destas considerações.

Adquirido o posto de trabalhador assalariado, o ser humano passa a vender sua força de trabalho; exterioriza-se e cria produtos cuja importância maior não será o valor de uso (a utilidade prática de cada coisa), mas sim o valor de troca, um preço a valer no mercado. Por um lado, ocorre uma valorização dos produtos do trabalho humano – doravante chamados de mercadorias, gradativamente mais sofisticadas, requintadas e reunindo o que há de mais avançado para sua execução (REDON; CAMPOS, 2022, p. 8). Por outro lado, nota-se uma desvalorização do próprio trabalhador, que, à medida que produz em alta frequência para alimentar o mercado capitalista, se torna ele próprio mercadoria (MARX, 2004, p. 80). É visto cada vez menos como um ser dotado de humanidade, cada vez mais como coisa qualquer, mero “instrumento utilizado pelo capital a fim de explorá-lo” (JINKINGS, 2004). Nas palavras do próprio Marx (2004, p. 29, 79, 80):

[...] a miséria do trabalhador põe-se em relação inversa à potência e à grandeza da sua produção. [...] a valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta à desvalorização do mundo dos homens. [...] Enquanto a divisão do trabalho eleva a força produtiva do trabalho, a riqueza e o aprimoramento da sociedade, ela empobrece o trabalhador até [a condição de] máquina.

Mediante tal reorganização produtiva, voltada para o enriquecimento alheio, o produto resultante do trabalho humano não mais pertence ao trabalhador, mas sim àqueles que detêm os meios de produção (REDON; CAMPOS, 2022, p. 2) – donos de ferramentas, maquinários e toda sorte de materiais envolvidos no processo de produção material. O trabalho perde seu caráter emancipador e se torna fenômeno por meio do qual o produtor direto é separado, alienado, daquilo que produziu. Segundo Marx, o “trabalhador encerra a sua vida no objeto; mas agora ela não pertence mais a ele, mas sim ao objeto. [...] Portanto, quanto maior este produto, tanto menor ele mesmo é” (MARX, 2004, p. 81). Eis o processo de alienação: o trabalhador não mais se reconhece na sua própria atividade produtiva, perde o controle sobre algo que se volta contra ele próprio; dominando-o “como um ser estranho, como um ser independente do produtor” (MARX, 2004, p. 80).

A perda do reconhecimento e o domínio do produto sobre o próprio artífice são resultados diretos de uma configuração socioeconômica historicamente delimitada – o modo de produção capitalista –, não de uma “força externa toda poderosa, natural ou metafísica” (MÉSZÁROS, 2006, p. 14) pretensamente desvinculada à tomada de decisões e escolhas de determinada sociedade. É em tal diapasão que Mézáros (2006, p. 40) afirma que “alienação é um conceito eminentemente histórico”. O teórico marxista húngaro elucida: a devida historicidade desse fenômeno se dá porque “[...] a “orientação antropológica” sem historicidade genuína – ou sem as condições necessárias desta última, é claro – não passa de mistificação, quaisquer que

sejam os determinantes sócio-históricos que possam ter provocado o seu surgimento” (MÉSZÁROS, 2006, p. 43).

A alienação do ser humano em relação ao produto de seu trabalho, não obstante, é somente a primeira das quatro dimensões de alienação analisadas por Marx em seus Manuscritos de Paris de 1844. Em seguida, o teórico alemão observa que o fenômeno também ocorre em relação à própria atividade produtiva, ou seja, no interior o ato do trabalho (MARX, 2004, p. 83). Defende que, nas condições debatidas, o trabalho figura como atividade que não lhe oferece satisfação por si própria, mas somente pelo fato de gerar algo que possa ser vendido a outrem a certas condições – característica nomeada por Marx de “autoestranhamento” (MÉSZÁROS, 2006, p. 20). Nessa configuração, o trabalhador não se afirma por meio do trabalho – pelo contrário, o ato laboral o faz fraco, mortificado, infeliz; trata-se de uma negação de si próprio, pois sua energia pessoal e física, sua vida pessoal, se volta contra ele mesmo (MÉSZÁROS, 2006, p. 83). Uma constatação tal leva o filósofo a dizer que “o trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si quando fora do trabalho e fora de si quando no trabalho” (MÉSZÁROS, 2006, p. 83). Dimensões como a artística, por exemplo, são sufocadas e pouco sobrevivem em contexto tal. Observa ainda que a parte animal do trabalhador se humaniza; e a humana, se animaliza: “o homem só se sente como ser livre e ativo em suas funções animais, comer, beber e procriar, quando muito ainda habitação, adornos etc., e em suas funções humanas só se sente como animal” (MÉSZÁROS, 2006, p. 83).

O terceiro aspecto, por sua vez, revela a alienação humana diante de seu “ser genérico”, de si mesmo enquanto espécie humana. Cabe elucidação: para Marx, “a efetivação do trabalho é a sua objetivação” (MÉSZÁROS, 2006, p. 80). Por meio dele, o ser humano objetiva – ou seja, transfere para um objeto – parte de sua própria feição, parte de si; duplica-se no mundo, contemplando a si mesmo num mundo criado por ele (MÉSZÁROS, 2006, p. 85). Entretanto, em se tratando do modo de produção capitalista, o trabalho alienado faz com que o

trabalhador se sinta distante e desapropriado tanto da natureza (o corpo inorgânico do homem) em que se via refletido, quanto da sua própria capacidade de, trabalhando, objetivar-se no mundo – o que, para Marx, equivale a dizer que o trabalho aliena o ser humano de sua essência espiritual, humana (MÉSZÁROS, 2006, p. 85). Esses aspectos de seu trabalho passam a ser simples meios para subsistir individualmente enquanto um assalariado. É essa a chave de leitura para se recepcionar a mensagem de Marx segundo a qual “a efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como desefetivação do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como estranhamento, como alienação” (MARX, 2004, p. 80). Mézáros elucida a relação entre o trabalho, o ser humano e a natureza na configuração capitalista:

A atividade produtiva na forma dominada pelo isolamento capitalista – em que “os homens produzem como átomos dispersos sem consciência de sua espécie” – não pode realizar adequadamente a função de mediação entre o homem e a natureza, porque “reifica” o homem e suas relações e o reduz ao estado da natureza animal (MÉSZÁROS, 2006, p. 80).

Por fim, o quarto aspecto aponta para a alienação do ser humano em relação aos próprios seres humanos. Compreende-se: suas relações interpessoais são afetadas; tornam-se mera mediação utilitarista, servindo ao suprimento de necessidades, ao alcance de conquistas individuais, ao padrão para a manutenção de uma vida reificada. Isso ocorre porque “na relação do trabalho alienado cada homem considera [...] o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra como trabalhador” (MARX, 2004, p. 86).

A partir da confluência dessas quatro implicações diretas do processo alienatório no modo de produção em xeque, Redon e Campos (2022) resumizam que os seres espoliados “[...] perdem não somente o resultado dessa atividade criadora, mas também a completa

noção e o domínio desse processo, o seu sentido; o mundo construído pelo homem se defronta a ele como algo hostil e estranho” (REDON; CAMPOS, 2022, p. 3).

Portanto, nota-se que a perda referente aos trabalhadores não é una, e sim múltipla: nas reflexões que Marx propõe em *Manuscritos econômico-filosóficos*, tudo o que promove fragmentação no ser humano, o distanciar-se do mundo, de si mesmo, de suas criações, da sua própria consciência em relação ao modelo de produção em que se insere... tudo isso remete a Marx ao fenômeno da alienação (BARROS, 2011, p. 236); o que enseja pensar outras formas de alienação, como a política, a religiosa e a social. Entretanto, a partir de seu contato com Hegel, em 1845, Marx passa a considerar a alienação produzida no mundo do trabalho como o ventre materno de todas as alienações – a gênese do estado de inconsciência e do sofrimento humano (BARROS, 2011, p. 229).

Alienado em tantas acepções, ao ser humano explorado nada mais pertence. Sob a égide da legalidade que reclama ares de justiça, mas que acoberta desigualdades sociais entre espoliadores e espoliados, o trabalhador troca por um salário sua força de trabalho. A partir de então, ela não mais lhe pertence, assim como o produto de seu trabalho e sua própria atividade laboral – configurada para, simultaneamente, embrutecê-lo e enriquecer os empregadores (REDON; CAMPOS, 2022, p. 4). E, conforme assinalado, em circunstâncias de precarização das condições trabalhistas, a condição de realização do trabalho é afetada e, em última instância, o próprio trabalhador sofre a mortificação conhecida como reificação – assume, em termos lukácsianos, sua “segunda natureza”: a de ser reificado. A propósito do ordenado mensal, o teórico alemão aponta que o que se paga é o estritamente necessário para a subsistência do trabalhador durante o trabalho, de sua família e, como um todo, para que sua classe não se extinga completamente. Nessa configuração, o trabalhador é visto como um animal de trabalho, uma besta reduzida às necessidades corporais (MARX, 2004, p. 24-30). “Quanto mais poderoso o trabalho,

mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador” (MARX, 2004, p. 82), reitera. Inconsciente de que o produto de seu trabalho resulta de seu suor, de que é “uma exteriorização do uso de sua força de trabalho em condições exigidas” (REDON; CAMPOS, 2022, p. 3), o trabalhador torna a encontrá-lo no mercado – não mais como produtor, mas como consumidor.

Além disso, a alienação do trabalhador estabelece a relação do capitalista com o trabalho: a do lucro. O assalariado gera produção material que simultaneamente o desumaniza e enaltece uma figura outra – alguém que se apropria do trabalho alheio para engrandecer seu próprio patrimônio. Nessa perspectiva, a propriedade privada aparece como consequência necessária do trabalho alienado, da multiplicidade de alienações a que o trabalhador é submetido no modo de produção capitalista (MARX, 2004, p. 87). E, na manutenção do sistema de produção em questão, desponta também como causa de todos os desdobramentos da alienação do trabalho (RANIERI, 2004, p. 13), revelando o caráter cíclico das contradições referentes à lógica da propriedade privada. Esses procedimentos, entretanto, são encobertos para não se colocar em xeque a lógica capitalista. E a infraestrutura social continua com suas contradições: o trabalho gera riqueza para uns e privação para outros; espírito, fruição de vida e alegria para os donos dos meios produtivos; imbecilidade, privação e cretinismo para os trabalhadores (MARX, 2004, p. 82).

É fundamental sublinhar que a propriedade, em sua acepção universal, é um produto verdadeiramente humano. Mesmo em sua forma capitalista, ela continua sendo resultado do trabalho humano. Diz-se isso porque o problema levantado pelo debate marxiano não está entranhado na concepção da propriedade, mas na sua transmutação em algo privado, uma vez que esse movimento carrega consigo o distanciamento do trabalhador em relação ao produto de seu trabalho, a transformação de si em mercadoria ao vender sua força de trabalho e, por conseguinte, apropriação de si por um terceiro que deterá

o poder sobre sua atividade laboral (OLIVEIRA, 2010, p. 81). Por sua vez, o trabalho enquanto produção material continua sendo mediador indelével “da sociedade e, portanto, da sociabilidade humana” (RANIERI, 2004, p. 14-15). Entretanto, sob o signo do modo de produção capitalista, também implica a alienação do homem nas quatro acepções apresentadas. Não poderia ser diferente, já que, como reiterado, tal configuração produtiva busca a perpetuação da propriedade privada que, por sua vez, está ancorada numa apropriação do trabalho alheio (RANIERI, 2004, p. 14-15).

No modo de produção criticado por Marx, a cisão demarcada pela alienação entre trabalhador e o produto de seu trabalho implica consequência para ambos os termos da equação. De um lado, o produtor desapropriado perde em humanidade a ponto de ser considerado só mais uma mercadoria entre tantas outras que fazem o mercado girar. De outro, as formas-mercadorias assumem dimensões sociais originariamente relativas aos produtores, incorporando um valor específico independente do trabalho humano envolvido em sua produção – trabalho esse que fica oculto sob essa pretensa autonomia da mercadoria<sup>54</sup>.

---

54 Em se tratando da fortuna crítica a propósito dos conceitos-chave da teoria marxiana, a conexão entre “alienação”, “reificação” e “fetiche da mercadoria” é expressa de modo similar, mas não idênticos. Para José D’Assunção Barros (2011, p. 242), o fetiche da mercadoria e a reificação do trabalhador seriam *formas* de alienação. Para José Paulo Netto, “o fetichismo é uma *modalidade* da alienação” (1981, p. 73). Segundo Juliane Zacharias Bueno (2021, p. 139), o fetichismo figura enquanto *desdobramento* da teoria geral da alienação, como fator circunscrito a ela. Já conforme Jéssica Ribeiro Duboc e Maria Lúcia Duriguetto (2019, p. 274, 280), o fetichismo da mercadoria é recepcionado enquanto uma particularidade da alienação “nos moldes da sociedade burguesa desenvolvida”; ou seja, no modo de produção capitalista. Esta pesquisa compreende *fetichismo da mercadoria e reificação do trabalhador* como fenômenos derivantes de uma mesma origem, a alienação, mas que, embora particularizem o funcionamento de elementos distintos no modo de produção capitalista (mercadoria e trabalhador),

Tal como afirma Michael Löwy, a concepção de ciência em Marx não é de forma alguma positivista ou burguesa, mas sim dialética e crítica; interessada pelos movimentos e contradições socioeconômicos da realidade, o que leva a afirmar que a interpretação do mundo e a sua transformação em Marx andam lado a lado (LÖWY, 2023). Sendo assim, é fundamental não somente revisar conceitos teóricos para se investigar fenômenos sociais, como também buscar atualizar os debates em pauta à luz das recepções teóricas marxistas, o que levaria, no escopo deste artigo, a compreender brevemente alguns rastros da alienação no mundo hodierno.

Primeiramente, cabe pontuar que o proletariado, compreendido na época de Marx como a classe operária industrial emergente da Inglaterra e em ascensão numérica ao longo do século XIX, hoje abrange muitas outras classes trabalhadoras, como é o caso de professores, enfermeiros, jornalistas etc.; afinal, vivem eles também da venda de sua força de trabalho. Assim, em termos numéricos, o proletariado atual está longe de estar enfraquecido – afinal, é a maioria da população. Entretanto, a robustez quantitativa não implica automaticamente consciência de classe, tampouco transformação efetiva do real.

Se por um lado a burguesia patrocinou o desenvolvimento das ciências naturais, por outro lhe é muito pouco cômodo que o conhecimento científico e a essência dialética da realidade social sejam de conhecimento comum. Em verdade, esses últimos termos vêm sendo, desde o estabelecimento do modo produtivo burguês, reprimidos – afinal, podem enfraquecer e dismantelar a economia política tal como ela se apresenta (CHAUI, 2012). Portanto, a fim de salvaguardar a segurança do *modus operandi* e da infraestrutura social – justamente aquela que esconde contradições e explorações dos menos favorecidos –, buscou-se fortalecer ferramentas de controle social e

---

carregam consigo o ditame fundamental da alienação: o distanciamento entre o produtor e produto de seu trabalho.

manipulação que fortificassem a condição alienante do trabalhador, em todas as suas acepções. A experiência histórica durante o século XX demonstra, a título de exemplo, que a burguesia ociosa associou para todo o tecido social a noção de *virtude* ao trabalho extenuante – uma tentativa bem lograda de sacralizar uma atividade que, nos moldes econômicos postos, resulta numa mortificação gradual do trabalhador. Inversamente, o ócio – fundamental para “o desenvolvimento físico, psíquico e político do proletariado” (CHAUI, 2012) – foi, em perspectiva com a História da Idade Moderna, associado à preguiça. Marilena Chaui, ao tratar dessa questão, chega a usar o termo “religião do trabalho”: “o credo da burguesia (não só francesa) para dominar as mãos, os corações e as mentes do proletariado, em nome da nova figura assumida por Deus, o Progresso” (CHAUI, 2012).

Tal constatação leva Gerd Bornheim, em *Revolução do ócio* (2001), a refletir que, se por um lado o ser humano atingiu uma intensidade no trabalho nunca antes observada, por outro lado nem por isso se tornou mais feliz, sem mesmo saber o que fazer com o ócio que lhe resta no tempo em que não está trabalhando (BORNHEIM, 2001, p. 90). O sentimento de culpa, à espreita, leva o trabalhador a ver a preguiça como algo a ser superado (BORNHEIM, 2001, p. 91), ficando ele preso aos grilhões da posta “religião do trabalho” – endossada esta, como visto acima, pela necessidade de consumir. Muito comodamente para os que faturam com esta lógica, passa-se despercebido o quão desarrazoado é mirar “num modelo que já vem dando ple-nos sinais de esgotamento” (BORNHEIM, 2001, p. 92) tanto físico, quanto anímico; o quão paradoxal é o trabalho incessante e desumano em postos esvaziados de sentido, somente para fazer girar a lógica alienante da relação trabalho-consumo-trabalho. Bornheim lembra que não é o trabalho extenuante que humaniza o ser humano, mas sim o uso produtivo nos tempos de não-trabalho – isto é, de ócio – a fim de aprimorar a sensibilidade, a criatividade e o conhecimento (BORNHEIM, 2001, p. 92). Afinal, como o próprio teórico pontua,

“morrer de trabalhar não dignifica ninguém, pelo contrário, bestializa” (BORNHEIM, 2001, p. 94).

Principalmente após o período pandêmico, as formas produção de bens e serviços sobrepujaram o trabalho presencial e alcançaram o que hoje se denomina “trabalho remoto”. Já em 2012, Marcio Pochmann, atualmente presidente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, salientava que o uso das tecnologias emergentes redimensionaria a atividade laboral tal como era conhecida, promovendo uma conectividade intermitente. E já então Pochmann alertava que, com essas mudanças, haveria um aumento de tempo do trabalho para sobreviver (POCHMANN, 2012). É justamente o que se deu desde o final de 2019: em função da instauração sem precedentes do trabalho remoto em esfera global – e da dita facilidade de se trabalhar “de casa” – o trabalho alienante ganhou novas faces de exploração: um aumento descompensado da carga intelectual de trabalho – o que o economista chama de “trabalho imaterial”, agravando a mortificação do trabalhador e gerando todas as sortes de mal-estares, desde questões ortopédicas até questões psicológicas.

Entrementes, a mídia – enquanto quarto poder do Estado – é canal fundamental para a transmissão de ideias, mundividências e conteúdos cuja finalidade é justamente anuviar a percepção de totalidade pelo cidadão, fragmentando o *corpus* social e segmentando o indivíduo em cenários de alienação. Em “Reflexões às vésperas do caos”, Dowbor (2023) pontua: ainda que amiúde não seja assegurado o saneamento básico de qualidade para a população, há televisões em 97% dos lares brasileiros, – aparelhos que transmitem modos de vida romantizados, inatingíveis por conta da dissonância econômica entre o espectador e o espetáculo. Tal como observa Bornheim (1990), o ser humano, sequioso não só por suprimir suas necessidades básicas, mas também buscando a renovação delas, tem sua vontade alienada de si e controlada pela sociedade de consumo – dentro, é claro, de coordenadas históricas e sociais da atualidade. A propósito, a ideia de que as relações sociais eram mediadas, no modo de produção capitalista,

pela imagem e pelo consumo, foi argumento central de Guy Debord em seu *La société du spectacle*, publicado em 1967. Quanto a encenação *panem et circenses* imagético-midiática vinga, grandes empresários continuam a superfaturar em cima da mais-valia – diferença entre o valor salarial e o valor produzido pelo trabalho – e, conseqüentemente, aumenta-se o hiato da desigualdade social. Segundo Dowbor, o produto interno bruto do mundo em 2022 foi de US\$ 100 trilhões, o que equivale a US\$ 4.600,00 mensais para cada família de quatro pessoas (DOWBOR, 2023).

Assomada às estratégias de manutenção de uma população alienada cada vez mais distante de compreender a totalidade social, os grandes responsáveis pelas dinâmicas industriais também produzem desequilíbrios ambientais. Matéria-prima é um elemento fundamental para a produção e a reprodução da identidade humana no mundo, o meio ambiente, no *modus operandi* burguês, tem dado claros sinais de alerta quanto a colapsos possíveis – nada melhor para exemplificar esta tese o aumento gradativo da temperatura da terra ano após ano (LÖWY, 2023). Para além da obviedade de isto ser uma ameaça para a sobrevivência de toda a humanidade, essas mudanças climáticas geram significativas mudanças na política macroeconômica mundial, sendo os trabalhadores espoliados e alienados em seu trabalho os primeiros a sofrer as conseqüências ambientais – como, a partir do exemplo trazido à baila, o aumento da sensação de calor, que parece ser constante por dias a fio.

Revisado e atualizado o conceito para os dias atuais, resta estabelecê-lo como chave interpretativa para a obra proposta à análise.

Figura 1: Os comedores de batata, de Vincent Van Gogh



Fonte: Gogh (1885).

*Os comedores de batata*, tela pintada por Van Gogh em 1885, é uma homenagem do artista aos camponeses de Nuenen, uma vila localizada em seu país de origem, Holanda. O quadro ocupa posição ímpar na pinacoteca do artista, enquadrando-se em sua primeira fase de pintura, em que Vincent foi influenciado pela estética realista-naturalista europeia, presente na obra pictórica de Jean-François Millet (1814 – 1875) e nos romances de Émile Zola (1840 – 1902) (RODRIGUES, 2018).

Tem-se que Van Gogh, a fim de pintar o quadro, acompanhava os camponeses diuturnamente: em suas atividades laborais durante o dia e durante alguns momentos noturnos de descanso. “Em Nuenen, pequena cidade holandesa onde morava a sua família, realizou cerca de 250 desenhos, principalmente sobre a vida de camponeses e tecelões”, apontam Imbroisi e Martins (2023). Ademais, as confissões encontradas em cartas que Van Gogh escreveu nesse vilarejo a seu irmão Théo, de dez. de 1883 até nov. 1885, esclarecem o panorama: “Quando digo que sou um pintor de camponeses, isto é bem real e você verá adiante que é aí que eu me sinto em meu ambiente.

Não foi por nada que durante tantas noites meditei junto ao fogo, entre os mineiros, os turfeiros e os tecelões, salvo quando o trabalho não me deixava tempo para a reflexão. Eu me envolvi tão intimamente com a vida dos camponeses de tanto vê-la continuamente e todos os dias que realmente não me sinto atraído por outras ideias” (VAN GOGH, 1991, p. 95).

O intento do artista era criar uma obra que retratasse uma classe social que, naquele momento histórico, não era vista como “digna” para protagonizar uma obra de arte (RODRIGUES, 2018, p. 206-207). Van Gogh objetivava, portanto, “resgatar a humanidade dos camponeses e trazê-los para o mundo da arte de maneira como a vida camponesa acontecia” (RODRIGUES, 2018, p. 207).

Em oposição a representações artísticas de casas burguesas do século XIX, em que a limpeza, a alva luminosidade e a fartura contrastam com figuras ao piano, costurando ou aproveitando seu ócio ao sabor de um café, *Os comedores de batata* retrata uma família operária: possivelmente trabalhadores de fábricas, de minas de carvão ou do campo. A pincelada de Van Gogh equilibra antônimos: por um lado, reproduz a tenra humanidade existente em uma família proletária que se reúne para comer, descansar, ao fim de uma jornada extenuante de trabalho; por outro, não elimina o embrutecimento com que lhes assola a rotina de trabalho (FRANCONETI, 2018). Se se aplica diretamente as palavras de Marx à recepção da cena, tem-se que o momento da refeição é uma das únicas em que o ser humano se sente como ser livre e ativo, conforme citado acima (MARX, 2004, p. 83). Nas palavras de Franconeti (2018):

[...] usando o marrom esverdeado, Van Gogh acentua as rugas das mãos exaustas do trabalho, e os rostos que possuem esse mesmo cansaço pelas horas de ofício. A felicidade da reunião simples entre a família consiste no sentido do lazer como uma pausa. A tão aguardada pausa que os dignifica, que permite um respirar de próprio ritmo, não mais no ritmo do trabalho.

Todavia, o que o teórico não menciona no fragmento acima é que, mesmo na captação de um momento de pausa para o restabelecimento das forças vitais, a cena de Van Gogh denuncia a automação daquela atitude, ou seja, em face da mortificação de um trabalho alienado, momentos até então tratados com ares de vida são executados de maneira maquinal; afinal, dentre várias outras causas maléficas, eles não se apresentam mais como uma finalidade em si, mas somente como uma ferramenta, um meio para se continuar com o trabalho assalariado.

Naquele dado momento, final do século XIX, sua pintura foi alvo de críticas: anatomia incorreta, imperfeição técnica (FRANCONETI, 2018). Os traços grosseiros, a simplicidade e escassez do alimento, as mãos sujas e as faces dos trabalhadores da terra expressando alheamento (IMBROISI; MARTINS, 2023) são, não obstante, *sine qua non* para a proposta estética do pintor holandês em *Os comedores de batata*. Sem esses elementos, não se transmitem a melancolia e a desesperança (CARVALHO, 2022) que pairam sobre aquela cena, como se fossem mais duas convidadas à refeição. Nas missivas enviadas a seu irmão Théo, Van Gogh revela o seguinte a propósito de seu quadro:

Quis que ele fizesse pensar num modo de vida totalmente diferente do nosso, de gente civilizada. Assim, portanto, não desejo nem um pouco que todo mundo o ache nem sequer mesmo belo ou bom. Durante todo o inverno tive em minhas mãos os fios desse tecido para o qual buscava a feição definitiva, e se agora ele tornou-se um tecido de aspecto rude e grosseiro, não deixa de ser verdade que os fios foram escolhidos com cuidado e seguindo certas regras. E até pode ser que ele seja uma verdadeira pintura de camponeses. Eu sei que ele é isto. Mas quem preferir ver camponeses edulcorados que passe ao largo. Por mim, estou convencido que afinal obtêm-se melhores resultados pintando-os em sua rudeza que conferindo-lhes uma beleza convencional (VAN GOGH, 1991, p. 100).

Não se trata de reprodução adornada e fantasiosa do campesinato, mas sim da expressão crua da simplicidade de pessoas social e economicamente marginalizadas, alienadas. Trata-se de demonstrar – tanto por meio do ambiente retratado, quanto por meio dos traços escolhidos – uma cena negligenciada pelo imaginário coletivo burguês da época, justamente por evidenciar penúria e desigualdades sociais; uma cena, portanto, relegada ao esquecimento. “Não lhe [ao pintor] agradava a sociedade burguesa e o seu pedantismo”, diz Carvalho (2022).

Vale destacar também a dimensão pedagógica que Van Gogh elaborou para seu quadro. O artista revela a seu irmão que, por meio de quadros como *Os comedores de Batata*, as pessoas da cidade:

[...] aprendem algo de útil. Um quadro de camponeses não deve nunca ser perfumado. [...] (É preciso) pintar os camponeses como se fôssemos um deles, sentindo, pensando como eles mesmos. Como se não pudéssemos ser diferentes. Penso frequentemente que os camponeses constituem um mundo à parte, em muitas coisas muito melhor que o mundo civilizado. [...] A pintura da vida dos camponeses é coisa séria e, no que me diz respeito, eu me censuraria se não tentasse fazer quadros de tal forma que provoquem sérias reflexões nas pessoas que pensam seriamente na arte e na vida (VAN GOGH, 1991, p. 101).

Tamanha foi a concepção para este quadro, que é possível falar em um ponto de inflexão quanto à sua referência estética inicial e inspiração, Jean-François Millet. Nas palavras de Van Gogh, Millet pintou “quadros claros, o que quer dizer que, por mais profunda que seja a gama, o olhar penetra em todos os cantos e em todas as profundidades” (VAN GOGH, 1991, p. 102). Já em *Os comedores de Batata*, Vincent realça a obscuridade do cenário capturado para, em seu intento, enfatizar a maneira tal como a família operária vivia – realisticamente. A respeito da obscuridade, o artista revela a Théo

que “[...] talvez não seja inútil observar que uma das coisas mais belas dos pintores de nosso século foi pintar a obscuridade, que apesar de tudo é cor. Tenho esperanças de que a pintura destes comedores de batata dará certo” (VAN GOGH, 1991, p. 99).

A obscuridade no quadro cresce em importância ao contrariar com a fraca luminosidade do ambiente. Trata-se da tímida luz central, que rompe com a escuridão, emana do alto, da “suave flama do lampião, distribuindo luz e sombras bruxuleantes” (VAN GOGH, 1991, p. 99). Elemento indispensável na composição da tela, o candeeiro faz viver simultaneamente a melancolia e a doçura da simples reunião em família (FRANCONETI, 2018). Além disso, representa o elo final para se investigar a alienação no quadro do pintor holandês. Resta esclarecê-lo.

A tela apresenta uma família de camponeses – trabalhadores campestres que vendem sua força de trabalho em troca de um ordenado, um salário com o qual se possa estruturar a vida material em sociedade: garantir o sustento alimentício diário, as vestimentas e a própria construção do ambiente doméstico em que se encontram. O recorte histórico-geográfico é objetivo: os comedores de batata são simples europeus que habitam a vila de Nuenen, Holanda, já para o crepúsculo do século XIX, cujo desenvolvimento foi acompanhado pelo avanço da Segunda Revolução Industrial – momento de diversas inovações tecnológicas, como a eletricidade, a transformação do ferro em aço, novos meios de transporte (automóvel e avião) e de comunicação (como telégrafo e telefone), desenvolvimento da indústria química etc. A fim de aumentar o lucro, os donos das empresas aqueceram a produção para alimentar o mercado (VICENTINO; DORIGO, 2013, p. 211). A lógica do aumento produtivo não se limitou às fábricas e ao ambiente citadino. Com a ausência de legislações trabalhistas e de inspeções estatais, os trabalhadores, tidos como mão de obra barata, eram explorados, obrigados a jornadas extenuantes em ambientes insalubres em troca, muitas vezes, de comida e moradia (VICENTINO; DORIGO, 2013, p. 201).

As mãos que cozinham as batatas são as mesmas que objetivam seu trabalho diário em produtos que, no mercado de troca, tomam forma de mercadorias, inovações resultantes desse mesmo processo industrial por que passa a Europa durante o século XIX; ou seja, a família operária representa a infraestrutura, o sustentáculo por trás do avanço tecnológico e do lucro dele advindo. No modo de produção capitalista, a objetivação de sua força de trabalho em larga escala cria condições sem as quais, em última escala, a Segunda Revolução Industrial seria inviável. A questão fundamental é: os comedores de batata se veriam representados na sua própria atividade produtiva? O candeeiro está lá, alumando a módica refeição familiar. Ele também é fruto do avanço técnico cientificista europeu: a primeira lâmpada para óleo vegetal foi criada em 1780 e, para petróleo, em 1853 (FEVEREIRO, 2019). Nas palavras de Gerd Bornheim, “lâmpada: uma das glórias da revolução industrial” (BORNHEIM, 2022, p. 56), é usada para aclarar a ceia precária e, ao mesmo tempo, encobrir-anuviar a manipulação da força de trabalho, a mais-valia que gera o lucro e o ócio dos que detêm os meios de produção<sup>55</sup>.

Não se trata de averiguar se eles teriam participado da produção daquele pendente exato, mas sim de constatar que representam uma classe social que, naquele momento sócio-histórico, encarava longas jornadas de trabalho para gerar o capital alheio. E de compreender que, enquanto classe social operária, a longo prazo, eles teriam, sim, gerado o candeeiro que lhes alumia a refeição. Reitera-se, então, a pergunta: aqueles trabalhadores se enxergariam representados na produção daquele candeeiro?

---

55 Bornheim chama atenção para a extensão dessa dimensão crítica na citação feita por Picasso dessa mesma lâmpada de Van Gogh, transportada agora para a montagem do quadro *Guernica*. Ao juntar os restos-fragmentos do bombardeio violento na montagem do quadro, e ao dispor nesse todo o signo do quadro de Van Gogh (a lâmpada), o artista plástico espanhol chama atenção para a opressão que abastece a arrogância econômica capitalista.

A partir das análises que Marx faz em *Manuscritos econômico-filosóficos* e da fortuna crítica de sua obra, este texto responde a pergunta negativamente: não, os operários que protagonizam o quadro pintado por Van Gogh não se veem representados no candeeiro, produto resultado da objetivação de seu próprio trabalho. Não o fazem, pois se encontram alienados nas diversas acepções do termo. No sistema de produção em voga, desde o momento em que trocam sua força de trabalho por um ordenado, os comedores de batata transferem para outrem, seu patrão, o que produziram. Na hipótese de esses proletários estarem na base produtiva em cujo fim está a criação do candeeiro, este ganha, ao fazer parte do mercado, a dimensão do valor de troca – distante de seu valor de uso – e se torna independente de seu produtor, dos comedores de batata. O trabalho, de atividade que humaniza ao deixar a marca do trabalhador na natureza, se torna grilhões que os acorrentam num ciclo de subsistência e carência das necessidades mais básicas. A produção de mercadorias em larga escala é diretamente proporcional à miséria da família de Nuenen, alheia ao lucro que seu trabalho gerou. A fragmentação dos comedores de batata alcança igualmente outras dimensões: distanciam-se de si mesmos, desumanizam-se com atividades não mais significativas cujo fim é o enriquecimento alheio. O distanciamento de si leva ao distanciamento de seus semelhantes, a relações por interesse, combatidas, neste quadro, pela refeição em família – resquício de humanização entre seres mortificados. Alienam-se politicamente: afastam-se de seus próprios interesses, abandonados a um sentimento de impotência, de inércia e submissão às condições trabalhistas vigentes, naturalizadas com o passar do tempo. Não queremos dizer com isso, que a cena pintada pelo artista holandês reflete e generaliza a falta de consciência da classe trabalhadora. A cena é um dos aspectos do imbróglio capitalista, mas o próprio entusiasmo de Van Gogh com a vida camponesa, entusiasmo este revelado na correspondência com o irmão, revela um núcleo de lutas e estilo de vida outro que suplante a torrente capitalista.

É flagrante, contudo, na observação da pintura um esgotamento generalizado. O *tableau vivant* à esquerda tem olhos vazios que fitam o nada, um olhar distante e desgastado por uma dura rotina de trabalho. A mulher à sua esquerda o observa atentamente: há preocupação e compaixão quando percebe o quão absorto está o homem. Alguém com mais idade aparece ao lado dessa atenta moça, dados os cabelos brancos e as rugas de seu rosto, castigado pelo tempo. Parece agradecer pela bebida quente que recebeu e está prestes a saborear. Quem lhe serve é a camponesa mais à direita, reclusa a gestos decorados, mortificada, etimologicamente desanimada. Há um halo branco que circunda a cabeça da jovem virada de costas. Seja mero vapor da bebida quente, seja a disposição característica aos de tenra idade, o fato é que o esbranquiçado não contorna a silhueta de mais ninguém à mesa. É possível que não seja mera contingência artística.

Há um silêncio ensurdecador que paira sobre a cena. Economia de palavras frente ao dispêndio da força necessária para se realizar trabalhos manuais. A habitação exala simplicidade, o mínimo de que se precisa para sobreviver, para repor as energias durante a noite em preparação para mais um dia de trabalho; quer dizer: para alimentar o capital estranhado. No topo da parede à esquerda, um relógio de corda, que pode representar o tempo que lhes foi desapropriado. Como não mais se reconhecem no produto de seu trabalho, alienados que estão ao processo de geração de riquezas, o tempo também fuge ao controle dos comedores de batata. Por conseguinte, lhes é fundamental atenção ao relógio, que marca o passar dos minutos, das horas, dos dias, da vida alienada, transferida a outrem em troca de um salário. Ao lado do relógio, um quadro com uma cruz branca no meio. Em análise marxista, o objeto abre precedente para se falar em alienação religiosa – o credo no mundo metafísico, que lhes traria posterior redenção, os distancia das relações materiais que fundamentam as desigualdades e injustiças que lhes pautam a existência.

O candeeiro, enfim. Produto de trabalho operário, o objeto chega-lhes a casa como mercadoria. No modo de produção capitalista,

ganha um valor de troca; volta às mãos de seus criadores – agora não mais como produtores, mas consumidores. Os comedores de batata tiveram de pagar pelo utensílio. Pagaram com o ordenado recebido em troca da produção (ou da garantia do terreno para a produção de) inúmeros candeeiros. Inconscientes das contradições relativas ao processo produtivo vigente (justamente essas que são pensadas neste texto), os comedores de batata recebem o candeeiro como grande providência a suas noites, quando que, em verdade, o fruto de suas mãos rachadas foi alienado aos grandes donos dos meios produtivos e, nessa configuração, o pêndulo central é parte insignificante do lucro alheio. O candeeiro como que ganha vida própria, humaniza-se, protagoniza a cena como uma personagem à parte, independente dos trabalhadores bestializados cuja miséria ele alumia.

O quadro *Os comedores de batata* retrata pessoas exploradas, reclusas em seu silêncio e isolamento de si e de seus pares – alienação social, perda da consciência e submissão à situação trabalhista e socioeconômica em que se encontram. A opacidade no olhar dos comedores de batata, seu distanciamento mútuo, talvez sufocados pela impossibilidade de um diálogo efetivo entre eles (como se o motor da engrenagem maquina ainda girasse em sua mente). A estrutura corporal e vestimenta das personagens, com as mãos distorcidas pela artrite, como aponta Bornheim (BORNHEIM, 2022, p. 56), e as vestimentas simples: andrajos rotos, miseráveis. A alienação política também se faz na preocupação exclusiva com o sustento alimentício – é tudo que conseguem vislumbrar – para que tenham forças para trabalhar; o outro lado dessa mesma moeda é que a família se aproxima da dimensão exploratória dessa configuração trabalhista, na medida em que fazem girar a roda do enriquecimento alheio enquanto vivem privações das mais diversas. Ainda em termos políticos, nota-se que a espoliação das personagens se naturaliza, porque não questionada e reiterada em curta escala – ano após e ano – e em larga escala, passada de geração em geração. Por fim, elementos de refreamento da alienação aparecem no quadro com a cena da refeição conjunta, cujo

intento, para além da restauração das forças físicas por meio do alimento, sinaliza uma frágil manutenção dos laços familiares. A cena capturada por Van Gogh repercute e se atualiza nas várias cenas da vida contemporânea, sejam elas do campo artístico e literário (quando se observa a citação de um Picasso ou a narrativa textualizada que descreve a alienação em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos), sejam elas na vida como ela é, na qual os conglomerados tecnológicos e os investidores de ações, expoliam e lucram com o trabalho uberizado, legando às novas classes trabalhadoras o empresariado de si mesmas.

## Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. **Filosofando**: introdução à filosofia. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003.
- BARROS, J. D. O conceito de alienação no jovem Marx. **Tempo Social**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 223-245, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12659>. Acesso em: 4 set. 2023.
- BORNHEIM, G. **Da superação à necessidade**: o desejo de Hegel em Marx. [S. l]: Artepensamento, 1990. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/da-superacao-a-necessidade-o-desejo-em-hegel-e-marx>. Acesso em: 8 set. 2022.
- BORNHEIM, G. **Ensaio e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte**. Org.: G. Paz; T. Alves; E. Mariano. Vitória: EDUFES, 2022.
- BORNHEIM, G. **A invenção do novo**. [S. l]: Artepensamento, 1992. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/a-invencao-do-novo/>. Acesso em: 8 set. 2023.
- BORNHEIM, G. A Revolução do Ócio. In: AGUIAR, L. A. (org.). **Para entender o Brasil**. São Paulo: Alegro, 2001.

- CARVALHO, L. D. **Os comedores de batata (Aula nº 89 B)**. [S. l.]: Vírus da Arte & Cia, 2022. Disponível em: <https://virus-daarte.net/os-comedores-de-batata-aula-no-89-b/>. Acesso em: 5 set. 2023.
- CHAUI, M. **Sobre o direito à preguiça**. [S. l.]: Artepensamento, 2012. Disponível em: [https://artepensamento.ims.com.br/item/sobre-o-direito-a-preguica/?\\_sf\\_s=ocio](https://artepensamento.ims.com.br/item/sobre-o-direito-a-preguica/?_sf_s=ocio). Acesso em: 28 mar. 2024.
- DOWBOR, L. **Reflexões às vésperas do caos**. [S. l.]: Outras Palavras, 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/dowbor-reflexoes-as-vesperas-do-caos/>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- DUBOC, J. R.; DURIGUETTO, M. L. As categorias da alienação e do fetichismo na teoria social de Marx. **Revista Katálisis**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 273-283, maio/ago. 2019.
- FEVEREIRO, A. F. A. M. C. A evolução do candeeiro no século XIX: tipologias e usos. In: PESSOA, A.; COIMBRA, A. **A casa senhorial: anatomia de interiores**. Fafe: Câmara Municipal de Fafe, 2019.
- FRANCONETI, M. **Obra de arte da semana: os comedores de batata, de Van Gogh**. [S. l.]: Artrianon, 2018. Disponível em: <https://artrianon.com/2018/05/31/obra-de-arte-da-semana-os-comedores-de-batatas-de-van-gogh/>. Acesso em: 5 set. 2023.
- IMBROISI, M.; MARTINS, S. **Os comedores de batata, Vincent Van Gogh**. [S. l.]: História das Artes, 2023. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com.br/sala-dos-professores/os-comedores-de-batatas-vincent-van-gogh/>. Acesso em: 5 set. 2023.
- JINKINGS, I. Nota à edição. In: MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LÖWY, M. **Marx é indispensável, mas qual Marx?** Entrevista com Michael Löwy. [S. l.]: Blog da Boitempo, 2023. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2023/08/23/>

- [marx-e-indispensavel-mas-qual-marx-entrevista-com-michael-lowy/](#). Acesso em: 28 mar. 2024.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MESZÁROS, I. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- OLIVEIRA, R. A. A concepção de trabalho na filosofia do jovem Marx e suas implicações antropológicas. **Kínesis**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 72-88, abr. 2010.
- PETO, L. C.; VERÍSSIMO, D. S. Natureza e processo de trabalho em Marx. **Psicologia & Sociedade**, São Paulo, n. 30, 2018.
- POCHMANN, M. **Nova formação para o trabalho imaterial**. [S. l]: Aldeianago, 2012. Disponível em: <https://www.aldeianago.com.br/artigos/59-economia/6114-nova-formacao-para-o-trabalho-imaterial-por-marcio-pochmann>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- RANIERI, J. Apresentação. In: MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- REDON, S.; CAMPOS, E. C. S. A alienação em Marx. **Textos & Contextos**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fass/article/view/43021>. Acesso em: 4 set. 2023.
- RODRIGUES, J. C. Arte e espaço: o quadro os comedores de batata como experiência do ser-no-mundo de Vincent Van Gogh. **Revista Geografia Literatura e Arte**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 201-213, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/174374>. Acesso em: 5 set. 2023.
- VAN GOGH, V. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- VAN GOGH, V. **Os comedores de batata**. Amsterdã: Van Gogh Museum, 1885. 1 original de arte.
- VICENTINO, C.; DORIGO, G. **História geral e do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2013.

# *Blade Runner*, memória e realismo capitalista

João Gregório Dalvi Salgueiro<sup>56</sup> • Maria Amélia Dalvi<sup>57</sup> •  
Wilberth Salgueiro<sup>58</sup>

*Em memória de todos  
que lutaram e lutam  
pelo direito à memória*

## I.

O filme *Blade Runner*, de 1982, dirigido por Ridley Scott, que se passa em novembro de 2019, em Los Angeles (EUA), foi adaptado do livro

---

56 Estudante de ensino médio no Colégio União dos Professores (UP) e aficcionado por cinema. Tem interesse na obra de Mark Fisher. É o autor principal do texto e da reflexão apresentada. E-mail: joaogregoriodalvisalgueiro@gmail.com.

57 Doutora em Educação, é professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo. Dedica-se à interface Literatura e Ensino. E-mail: maria.dalvi@ufes.br.

58 Doutor em Ciência da Literatura, é professor da Universidade Federal do Espírito Santo e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: wilberthcfs@gmail.com.

*Blade Runner: androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, lançado em 1968 – ambas obras distópicas. O protagonista faz parte de uma “subdivisão da polícia” chamada “Blade Runners”, que dá nome à obra. A função dessa força é matar (ou “aposentar”) os replicantes<sup>59</sup> rebeldes, aqueles que desobedecem à função que lhes é prescrita. Impulsionado por conquistas plásticas e técnicas, seu lançamento provocou grande impacto cinematográfico e cultural, que se perpetua. No campo da pesquisa cinematográfica, o filme tem sido interpretado de diferentes maneiras, ensejando diferentes possibilidades de compreensão de sua fatura crítica. Recuperemos algumas.

Paulo Menezes (1999), no ensaio *Blade Runner: entre o passado e o futuro*, destaca que, longe de ser futurista, a obra problematiza relações entre passado, presente e futuro, questionando a concepção de tempo linear, as relações do homem com o tempo, a história e a memória, com particular ênfase na luta por autonomia e liberdade. Pontua, em sua análise, algumas contradições: por exemplo, ao contrário do que poderíamos esperar de um “mundo do futuro” (afinal, a obra se passa quase 40 anos depois de sua data de lançamento), “a tecnologia não transforma este mundo em um mundo homogêneo em sua configuração” (MENEZES, 1999, p. 140), no que diz respeito ao acesso e às benesses; ao contrário, a lógica de exploração e submissão permanece: “Outros momentos ressaltam a tecnologia avançada da época. Nos letreiros de abertura do filme já se falava em robôs Nexus 6 de alta tecnologia, além da exploração e colonização de outros planetas” (MENEZES, 1999, p. 139). Coerentemente, “se os espaços internos são em geral amplos e vazios, os espaços públicos parecem tomados pelo seu inverso, aparecendo sempre entulhados de coisas e pessoas” – um *comum* aprazível se mostra impensável (MENEZES, 1999, p. 140).

---

59 Replicantes se assemelham a um clone humano. Na narrativa de Philip K. Dick, o termo usado é “androide”. Porém, o diretor Ridley Scott quis um nome diferente para evitar preconceções, criando, então, o neologismo “replicante”, inspirado pelo processo de replicação celular.

Edilson Rodrigues Palhares (2010), em sua dissertação de mestrado intitulada *Blade Runner: a ficção científica e a ética da ciência na sociedade líquido-moderna*, compreende que a obra incorpora a tensa relação entre produção mercantil (indústria da cultura) e cinema de autor, problematizando, desde essa “dicotomia”, a possibilidade de existirem limites éticos da ciência (e, por extensão, da arte) em uma sociedade estruturada pelo consumo. Alguns dos índices apresentados pelo autor advêm da transformação de uma obra como essa – que estabelece relação com a *cibercultura* e que se “replica” em diferentes versões (por exemplo, há a do estúdio, a pós-testes e a do diretor, dada a lume décadas depois do lançamento) – em *cultmovie*. Na interpretação do estudioso, o futuro distópico em *Blade Runner* é consequência do modo de produção capitalista, no qual a ciência sem consciência degrada a natureza, intensifica a exploração do trabalho e traz grandes transtornos sociais. Por essa postura, o filme teria como antecedentes o mito de Prometeu e o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, nos quais, também, o conhecimento e o desejo de domínio produziriam consequências nefandas (PALHARES, 2010).

Mário Duayer (2010) afirma, por sua vez, que grande parte da literatura crítica gerada a partir do filme analisou sua temática central em termos abstratos, em vez de apreciá-la desde um ponto de vista histórico-concreto. Para o estudioso, essa literatura crítica que analisa o filme em termos abstratos privilegiaria as contradições atinentes ao desenvolvimento da ciência e de suas aplicações tecnológicas em relação às necessidades humanas; ou seja, a apreciação crítica refere-se sempre à ciência em geral (como se ela mesma fosse “o mal”), sem levar em conta as condições histórico-concretas em que opera a ciência enquanto fator crucial do processo de acumulação do capital. Em contraposição a essa perspectiva, Duayer (2010) defende que *Blade Runner* constitui uma visão prospectiva da socialidade do capital (que se direciona para a máxima barbárie, resultante do movimento autônomo do capital levado ao paroxismo), e não da sociedade humana em geral.

Nossa hipótese interpretativa é de que o filme seja uma expressão audiovisual do que é tratado por Mark Fisher no seu livro *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*, traduzido para o português brasileiro por Jorge Adeodato e Maikel da Silveira Rodrigo Gonsalves. No livro, composto de diversos ensaios interconectados, o estudioso retoma a noção de capitalismo tardio, relacionando-a à crença amplamente difundida de que “não há alternativa ao capitalismo” (FISHER, 2020, p. 10), produzindo uma posição subjetiva generalizada de que esse seria o único sistema político-econômico exequível. A essa crença, propositalmente produzida e disseminada, o crítico britânico nomeou como “realismo capitalista”.

## II.

No ensaio “Como matar um zumbi: elaborando estratégias para o fim do neoliberalismo” (FISHER, 2020, p. 142-151), o autor britânico explica tal crença não como uma racionalização derrotista autoconsciente, mas sim como uma expressão real nos comportamentos e nas expectativas passivas verificáveis no dia a dia. Essa passividade – perante o sistema que todos sabem que é “problemático” – é uma aceitação da própria condição miserável: fim da história, não há alternativa. Outra reflexão do autor é que, em síntese, a descrença na mudança da sociedade atual não é consequência de algum fator material específico. Feito uma espiral, a descrença funciona como uma “profecia autorrealizável”, pois, à medida que as pessoas estão convencidas de que nenhuma mudança pode ser feita, nenhuma mudança será feita. Para que exigir mudança, atuar para que ela aconteça, se o sentimento reinante é de que ela não se concretizará?

Em *Blade Runner*, o realismo capitalista é explícito, mesmo que não racionalizado. A própria iniciativa de se criar uma distopia de humanidade arruinada, sem esperança, poluída irremediavelmente,

que se passa no ano de 2019, já parte de premissas pessimistas quanto ao futuro das coisas, ainda que a aparência da obra seja a de uma crítica ao sistema constituído. O derrotismo normalmente associado a distopias é aqui não uma expressão de um pensamento pessimista internalizado, é o próprio objeto de análise; antes de se perguntar o que será de nós, deve-se perguntar: o que somos nós? A existência, a finitude e a condição humana são tópicos centrais do filme.

A autoconsciência é um elemento necessário para se pensar a constituição de um indivíduo. Rebelar-se, como os replicantes fazem, exige reflexão teórica e postura prática e, ainda assim, ou por isso mesmo, eles não são merecedores de empatia por parte dos não replicantes. No icônico clímax, o monólogo de Roy Batty (líder dos replicantes, interpretado por Rutger Hauer) revela a angústia existencial que guiou todas as ações dele: no início, ponderando de onde veio, quem seria seu criador e, depois, vingando a morte de Pris, sua companheira (com a atriz Daryl Hannah). Vingar, nesse caso, não é matar, é fazer Rick Deckard enxergá-lo como *ser*, “desaliená-lo” por completo. Deckard (Harrison Ford no papel) cria uma relação com uma replicante ao longo do filme, e por causa dela, Rachael (Sean Young), ele decide sair da subdivisão dos Blade Runners. A humanização do “não humano” lhe retirou o direito moral de continuar a fazer parte da força que oprime os replicantes.

Figura 1: Um momento do monólogo de Batty



Fonte: *Print Screen* realizado pelo primeiro autor.

A cena final (do corte do diretor, 1992) deixa sugerido que Deckard era também um replicante, com memórias implantadas, afeto fabricado e um passado que não existiu de fato. A apatia do policial quanto ao outro não era uma expressão de uma luta de classes antagônicas, era violência no interior de uma mesma classe dividida em frações cujas diferenças são instrumentalizadas para atender a interesses que lhes são estranhos. Deckard não atacava o outro, ele atacava a si mesmo, mas a alienação imposta a ele não lhe permitiu enxergar sua posição de engrenagem de um sistema muito maior que ele, do qual ele também era vítima (em menor escala, claro).

O realismo capitalista se expressa ainda mais *exteriormente* à obra do que nela própria. No ensaio “E se você convocasse um protesto e todo mundo aparecesse?”, Fisher (2020, p. 25) afirma:

Na verdade, o realismo capitalista não exclui certo tipo de anticapitalismo. Afinal, como Zizek provocativamente apontou, o anticapitalismo está amplamente disseminado no capitalismo. Vez por outra acontece de o vilão dos filmes de Hollywood ser uma “corporação capitalista maligna”. Longe de enfraquecer o realismo capitalista, esse anticapitalismo gestual, na realidade, reforça-o. [...] O papel da ideologia capitalista não é o de fazer a defesa explícita de nada, como a propaganda faz, mas ocultar o fato de que as operações do capital não dependem de nenhum tipo de subjetividade ou crença (FISHER, 2020, p. 25).

### III.

Há sete versões diferentes de *Blade Runner*, sendo três delas as “principais”. A versão de lançamento oficial cinematográfico do estúdio, em 1982; a do “corte do diretor”, lançada dez anos depois; e outra versão lançada 25 anos depois do original, em 2007, chamada de “versão definitiva”. Quando acabou a pós-produção do filme, e a versão

do diretor foi entregue, um teste com audiência foi conduzido, e, após uma recepção considerada desfavorável, o estúdio impôs duas mudanças na versão que foi lançada aos cinemas, que eram: adicionar uma narração de Deckard ao longo de toda a metragem e trocar o final aberto, subjetivo, por um voo bem clichê em direção do nascer do sol, sobre um campo cheio de flores. Na versão do diretor e na final, que foram lançadas depois da “colheita” da bilheteria do filme, o final era diferente.

Como Fisher afirma, o capital é impessoal, não tem vontades. A drenagem da subjetividade e a simplificação narrativa, em direção ao senso comum, não são exigências do estúdio aplicadas a qualquer filme, é tão somente o que o tornaria mais lucrativo, mais rentável economicamente. Se hoje seria diferente, pouco importa: o recado que essa decisão empresarial do estúdio passa adiante é exatamente evidenciar o quão despreocupado com a crítica ao capitalismo o capital está: não existe qualquer perigo real – para o funcionamento do capital – no consumo de arte. Não há nenhum abalo nos alicerces de um estúdio multibilionário se o ingresso foi pago no final do dia. Do que importa o fracasso de público e a crítica da Netflix (ou qualquer outro *streaming*), se as pessoas ainda se submeterem à performance de crítica feita por elas? Assim, a fala de Fisher é precisa: “O neoliberalismo e o neoconservadorismo trabalham em parceria para minar a esfera pública e a democracia, ao produzir um cidadão governado que busca soluções para seus problemas em mercadorias, não em processos políticos” (FISHER, 2020, p. 102).

Um mesmo estúdio pode financiar filmes com conteúdos opostos entre si, desde que sejam lucrativos. A própria suposição de que esse anticapitalismo é performático falha na premissa: não se performa nada, pois em nada se acredita. O capital é maleável, se adapta às demandas de seu tempo, e se o público deseja consumir conteúdos críticos, então terá. Não existem princípios quando a produção é impessoal. Aliás, o princípio e o fim têm nome: dinheiro, lucro, acúmulo de riqueza.

Outro exemplo de metalinguagem do realismo capitalista é a capitalização da crítica ao capitalismo pós-obra. Depois do *Blade Runner* de 1982, surgiram jogos da franquia, histórias em quadrinho, pôsteres e outros produtos. Assim como Fisher (2020) ressalta em seus ensaios, casos como o de *Blade Runner* são explicados pela apropriação estética da crítica: é mais acessível posar como rebelde, inconformado ou “subversivo”, do que de fato – na prática concreta da militância ou da transgressão – se rebelar. É importante pontuar que a “culpa” desse fenômeno não é individual, nem do consumidor, nem do vendedor ou produtor, é apenas uma mecânica, uma contradição, inerente ao sistema em que vivemos.

Ampliando as conexões entre o filme de Ridley Scott e alguns ensaios de Mark Fisher, podemos apontar a estética a um tempo opressiva, pesada, e relativamente calma, contemplativa da película, e o conhecido texto do filósofo chamado “Ninguém está entediado, tudo é entediante”, a partir do seguinte trecho:

Talvez o sentimento mais característico de nosso momento atual seja uma mistura de tédio e compulsão. Embora saibamos bem que são entediantes, nos sentimos compelidos a fazer mais um teste no Facebook, a ler mais uma lista do BuzzFeed, a clicar em fofocas de celebridades sobre alguém com quem não nos importamos. Nós nos movemos incessantemente em meio ao entediante, mas nosso sistema nervoso está constantemente tão superestimulado que nunca desfrutamos o luxo de nos sentirmos entediados. Ninguém está entediado, tudo é entediante (FISHER, 2020, p. 158-159).

Figura 2: Apresentação de Deckard



Fonte: *Print Screen* realizado pelo primeiro autor.

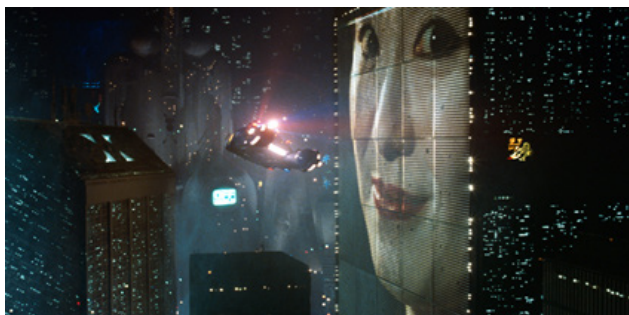
O filme incorpora essa noção de diferentes modos. Apesar da natureza estimulante daquela sociedade, onde há propagandas em todo lugar, televisões sempre à vista, óculos de realidade virtual, luzes sempre piscando, naves voadoras que passam anunciando coisas e outros meios de entretenimento constante, não há estímulo que supere o tédio daquela sociedade. Ridley Scott e o diretor de fotografia Jordan Cronenweth conseguiram capturar a opressão e a solidão desse mundo, abraçando um ritmo mais contemplativo, que é constantemente interrompido pelos diversos estímulos.

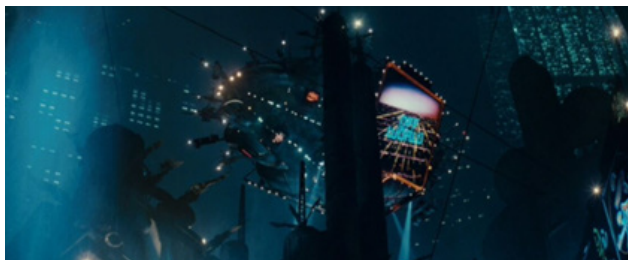
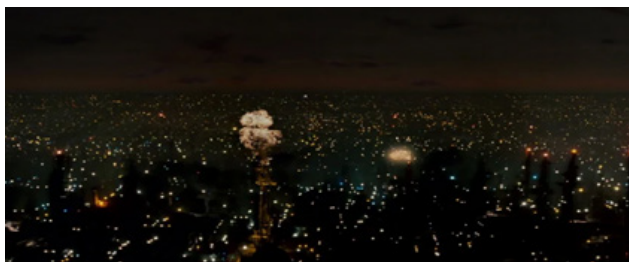
Para exemplificar esse contraste, temos alguns dos planos iniciais do filme, entre tantos outros, em que o contemplativo interage com o movimento. Esses planos (Imagens 3 a 6) são forçados com pouca ou nenhuma ação e música ambiente, mas são subitamente interrompidos por algum estímulo visual ou sonoro intenso.

O primeiro plano reproduzido abaixo é um *close-up* de um olho, onde aparece fogo. No segundo, quando se olha a cidade de cima para baixo, naves atravessam o plano. Já no terceiro, são explosões de indústrias barulhentas que promovem a concepção de cidade sempre ativa. Por fim, quando se olha de baixo para cima, propagandas

móveis gritam produtos pelos céus. A contemplação é um direito retirado, e o tédio é tão desesperadamente combatido que os estímulos de qualquer natureza deixam de ser pontos fora da curva, contrastes à normalidade do dia a dia; noutras palavras, o estímulo se torna banal, entediante, e a contemplação toma a posição de diferente. O “tédio” se torna o novo estímulo.

Figuras 3 a 6: Establishing shots de *Blade Runner*





Fonte: *Print Screens* realizados e montados pelo primeiro autor.

Apesar desse “esforço” em manter a atmosfera contemplativa durante o filme com o fito de produzir uma desautomatização de uma sociedade hiperestimulada, a narrativa acompanha uma força opressora, Deckard, que representa forças maiores que ele, e é inserido em uma sociedade (tal qual a nossa) na qual suas ações são normalizadas. Ou seja: a movimentação entre contemplação e hiperestimulação ou entre opressão e normalização banaliza limites, produzindo rasuras afeitas à lógica de um sistema para o qual “certos valores” não interessam, pois a única medida é a reprodução do “valor certo” que se autovaloriza: o capital.

#### IV.

O personagem de Deckard não é multifacetado ou complexo de forma alguma, pelo menos até o terceiro ato. Ele representa um tipo de força masculina, que protagonizava quase todas as produções midiáticas

do tempo em que foi feito, e ainda é um dos arquétipos principais de personagem até hoje. Trata-se do homem, normalmente branco, masculino, que impõe força física e dominância sobre mais de um grupo social oprimido diferente. Deckard trabalha como Blade Runner, a força da polícia que caça e extermina os replicantes; até certo ponto do filme, ele provavelmente nem sabia sequer da sua posição social opressora.

Os mecanismos ideológicos que justificam a opressão policial ou militar na sociedade pós-moderna são aqueles que visam fazer com que o trabalhador que opera como essa força opressora não enxergue sua real posição, que é a de repressão da própria classe, sob mando da classe dominante. Essa conquista do inconsciente deve ser feita através da criação de noções que bloqueiem a empatia, a alteridade e a solidariedade. O outro não é humano, não é natural, não merece liberdade ou até mesmo não merece sua vida. É por isso que se tornam tão comuns discursos que deveriam ser absurdos: “ser homossexual é contra a natureza humana”; “bandido bom é bandido morto”; “nunca foi sorte, sempre foi Deus” etc.

Em *Blade Runner*, enxergamos a realidade sob o ponto de vista que desumaniza, que subjuga. Não só Deckard mata replicantes, figuras semelhantes de aparência, igualmente inteligentes, com emoções complexas e um passado (ilusório, implantado), mas também trata Rachael, replicante mulher pela qual se apaixona, com desrespeito e grosseria. Uma das cenas mais desconfortáveis do filme mostra Deckard forçando um beijo em Rachael, quando ela estava fragilizada e desprotegida. Apesar de o romance dos dois vingar, é implícita ali não só a violência contra os replicantes, mas também a violência de gênero.

Não é coincidência o fato de Deckard só matar replicantes mulheres no filme, Zhora e Pris, que eram respectivamente uma dançarina de teatro erótico e uma replicante cujo modelo era primordialmente feito para prazer sexual. Os dois homens replicantes que Deckard enfrenta morrem por motivos alheios à sua força; o primeiro

ganha dele em uma luta corporal, mas Rachael aparece e o salva, atirando no replicante; e o segundo, Roy Batty, também ganhava de Deckard até que se permite morrer, assim seus quatro curtos anos de replicante acabavam.

Roy Batty foi exposto à opressão desde sua criação, um ser criado *para* ser oprimido. Em toda sua complexa procura pelo seu criador, um buraco existencial é criado. Esse personagem é completamente consciente, em decorrência dessa opressão, quanto à sua posição na sociedade. Não só da sua, mas também em decorrência da opressão alheia. Ele diz em determinado momento: “Você não acreditaria nas coisas que eu vi com os seus olhos”.

Nessa cena, Roy Batty dialoga com o trabalhador que manufatura seus olhos (como estrutura física), mas só tem tal diálogo em primeira instância, porque estava procurando seu criador. Quando ele diz “o que vi com os seus olhos” ele fala simultaneamente com o trabalhador manual e com o Tyrell, dono da empresa que o produziu e *designer* dos replicantes. Quando direciona a fala no contexto do criador/empresa, ele diz “seus olhos” não em referência ao objeto físico “olho”; se trata, nesse caso, de perspectiva. O que ele vê com “os olhos” de Tyrell é um mundo em que ele é feito para trabalhar e não tem direito à consciência e à capacidade crítica de questionamento que lhe foi *dado*. Isso também dialoga com a questão alienante do personagem de Deckard, que enxergava até o confronto final, com os olhos de Tyrell: replicantes como descartáveis, sob uma perspectiva dominante e opressora.

Após Batty matar Tyrell, em uma cena chocante, ele parece compreender que o culpado por sua opressão não é Deckard. Na verdade, ele até compreende que a culpa de sua opressão não é centralizada em indivíduo *nenhum*. Para ele, foi o bastante tirar Deckard da alienação, mesmo que, por sua ação, tenha perdido as únicas três pessoas que lhe faziam companhia. *Demonstrar-se mais humano que aquele que o subjuga foi a maior vingança possível*. Aquele – não o que cria a opressão,

mas foi alienado por ela – não merece ser vítima da revolta direcionada ao “criador” da opressão propriamente dita.

A relação dialética dos dois sintetiza uma dinâmica que escapa da arte e da ficção, não existe apenas por causa da expressão real desse processo que antecede a criação do livro/filme, mas diz, também, quanto às dinâmicas ainda existentes no cotidiano histórico, social, concreto. Embora não se deva levar um indivíduo como Roy Batty como modelo, ele representa um resultado material das situações em que foi colocado, é um ser completo, quase real; quase humano.

## V.

Quanto a Rachael, essa personagem simboliza tanto no livro quanto no filme a força contrastante principal a Deckard e a seus “companheiros” de *design*, os replicantes. Os replicantes em *Blade Runner* foram feitos em modelos diferentes dentro da empresa “Tyrell”, começando pelo Nexus-1. Rachael foi a primeira Nexus-7, cuja diferença crucial em relação aos outros modelos era não ter o conhecimento de que era uma replicante em primeira instância, o que dificultava fortemente o trabalho dos Blade Runners, os caçadores dos replicantes. Nesse universo, os replicantes são detectados com um teste chamado de Voight-Kampff, nomeado por um cientista fictício que desenvolveu uma série de perguntas feitas com a intenção de gerar uma resposta emocional, ou empática nos indivíduos. Apesar de os replicantes também serem feitos de matérias orgânicas, foram privados da empatia, são sociopatas sem escolha ou culpa.

O conjunto das perguntas tem o objetivo de revelar se há ou não tal resposta emocional. Na primeira cena do filme de 1982, o teste é executado por um outro Blade Runner, que não é Deckard. Uma série de equipamentos para medição da dilatação da pupila, batimentos cardíacos e outros são instalados e o teste começa, com o “policia-

em questão sendo executado ao final da cena, dando um “empurrãozinho” para o início da narrativa.

O referido teste costuma detectar os replicantes com 20 ou 30 perguntas, mas com Rachael, que foi privada do direito de saber o que ou quem é, o teste passou por mais de 100 perguntas, até Deckard conseguir determinar que ela era, sim, uma replicante. Rachael, como era um modelo de teste, foi implantada com memórias da sobrinha de Tyrell. Deckard volta para seu apartamento paradoxalmente imenso e solitário, apenas para encontrar Rachael lá, que o questiona sobre o resultado do teste. Ele responde, de forma inescrupulosa, descrevendo as supostas memórias de infância de Rachael.

Nesse ponto, o debate do filme se expande, se complexifica, se desprende da pergunta irrespondível “O que é ser humano?” e parte para perguntas ainda mais ambiciosas, mesmo aporéticas. Qual é o papel da memória na formação da identidade e da compreensão do mundo? Obviamente, um papel fundamental, indispensável. Rachael descobre que suas memórias não são suas, são de uma sobrinha de Tyrell, a qual ela nunca conheceu. Mas as memórias não serem dela faz dela menos “gente”? Se identidade é o que determina a individualidade de um ser, será que ela é alguém?

Além de todos esses pensamentos passarem por sua cabeça, Tyrell adota uma medida com todos os modelos novos de “Nexus”: terem um tempo de vida limitado a 4 anos. Batty e os outros três replicantes recebem essa mortalidade programada como uma confirmação de que sua opressão é planejada por alguém; daí em diante, procuram Tyrell, o criador deles, na esperança de conseguirem expandir seus tempos de vida.

Entretanto, opressões historicamente colocadas não são individualmente resolvidas. Tyrell já adotara a política; e não há nada que os replicantes possam fazer agora, senão fugir dos seus caçadores (Blade Runners) até a morte atingi-los, ou tentar lutar contra forças institucionalizadas muito maiores que eles.

É com essas relações dialéticas, sem solução à vista, entre os personagens que Ridley Scott nos prepara para um terceiro ato emocionante. O moralismo institucional muito fácil de ser reproduzido em obras como essa é meticulosamente desarmado. Como não se trata de uma obra (hegemonicamente) romântica, ninguém é tão somente mau nem bom, pois tal dicotomia (reduzora) não diz respeito ao mundo de contradições que é cada pessoa. O que existem são posições no mundo, e reações, condicionadas por fatores *materiais* muito mais complexos do que imaginam indivíduos que pensam que suas situações específicas explicam a própria existência.

## VI.

Rafael Afonso da Silva (2007) alerta que o lema da Tyrell Corporation (que, simbolicamente, em *Blade Runner*, remete ao modo de produção em que vivemos) é “mais humano que um humano”. Porém, essa mesma corporação reduz o “humano” a uma mercadoria tecnológica, a ser consumida como força de trabalho; nesse sentido, ser “mais humano” é despir-se da própria humanidade. O “mais humano” é a produção de um material “humano” cumpridor de funções previamente existentes, demandadas. Mesmo as características fisiológicas, “naturais”, do material humano “replicado” são projetadas de modo a reduzir as chances de erro (ou desperdício) e intensificar as probabilidades de lucro, com um que um produto completamente adequado àquilo que será negociado no mercado:

No lugar de selecionar e alocar as pessoas de acordo com a destreza que conseguem extrair de seus órgãos, a administração técnica passa a selecionar e programar geneticamente os órgãos para a destreza que deles será requerida. Como produto da ciência e da tecnologia desenvolvidas como poderes do capital, o “melhoramento” genético do ser humano não serve ao objetivo do livre

e polimorfo desenvolvimento de suas qualidades, mas é a intensificação unilateral de uma qualidade completamente absorvida pela unidimensionalidade da relação social dominante.

Como fator tecnológico, o replicante deve ser uma variável controlada da racionalidade quantificadora capitalista, que visa a um retorno lucrativo na totalidade de seus investimentos adicionais. As qualidades desenvolvidas pelos replicantes para além da esfera estrita de sua utilidade para o capital apresentam-se como perniciosas [...]. Por isso, os replicantes são programados para uma “vida útil” de apenas quatro anos. É uma medida de prevenção contra aquela “estranha obsessão” dos replicantes de não reconhecer “as experiências que você e eu aceitamos como verdadeiras” e de não se conformarem ao papel a eles designado pelo sistema.

Essa “alegoria” genética de ponta que é o replicante é montada sob a “lei” dos engenheiros-alegoristas. *Genetic designer* parece ser, de fato, um nome apropriado para esse “alegorista” genético. A arbitrariedade de sua “lei”, servilmente subordinada aos ditames, orientados para o lucro, da lógica do capital, é que comanda a configuração do produto. Essa arbitrariedade é evidenciada pela autonomia com que a tecnologia manipula, em nome das exigências da subordinação do valor de uso ao valor de troca, das exigências da lucratividade, a morfologia e a longevidade (“vida útil” na linguagem da mercadoria) dos replicantes (SILVA, 2007, p. 199).

Apesar de vislumbrar um mundo sem salvação, quase derrotista, *Blade Runner* se firma – na história do cinema – como um filme cuja trama se elabora a partir da compreensão de um mundo distópico, similar àquele incorporado pela filosofia de Mark Fisher (2020). O próprio subtítulo de *Realismo capitalista* indaga: “É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?”. A frase leva a duas interpretações diferentes, mas interconectadas: a de que o mundo

acabará, *sim*, ainda sob o domínio capitalista; e a interpretação de que a imaginação foi dominada, as pessoas foram tomadas por uma passividade política, o que torna implausível qualquer futuro diferente do que se testemunha (no romance, no filme e hoje em dia).

*Blade Runner* incorpora um mundo que não vê possibilidade de mudança, e por isso, não muda. Mas a obra não *afirma* o derrotismo flagrado desde a frase de Fisher (2020), quando lida sem sua dimensão interrogativa. O que ela faz é expor a colonização da consciência e mesmo do inconsciente dos personagens. Um espectador mais sensível há de perceber o quanto de replicantes há em cada um de nós, sujeitos de memória curta, mais solitários do que solidários. Por fim, vale lembrar que as dominações multifacetadas do sistema capitalista de produção não vão sumir sem luta política. A feitura ou o consumo de arte não são suficientes, em si mesmos, para a transformação de mundos distópicos. Mas a existência de obras como *Blade Runner* funciona como um dispositivo de memória, a nos recordar de nossa frágil humanidade.

## Referências

- BLADE RUNNER. Direção: R. Scott. Los Angeles: Warner Brothers, [1991]. 1 DVD (117 min). Baseado na novela *Do androids dream of electric sheep?*, de P. K. Dick.
- DUAYER, M. Capital: more human than human (Blade Runner e a barbárie do Capital). **Trabalho Necessário**, Niterói, v. 11, n. 8, p. 1-45, out. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/6117/5082>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- FISHER, M. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Tradução: R. Gonsalves; J. Adeodato; M. da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

- MENEZES, P. Blade Runner: entre o passado e o futuro. **Tempo Social**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 137-156, maio 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/KpF9rQqPkvWQs46JnG9f-DRQ/>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- PALHARES, E. R. **Blade Runner**: a ficção científica e a ética da ciência na sociedade líquido-moderna. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://ariel.pucsp.br/bitstream/handle/3272/1/Edilson%20Rodrigues%20Palhares.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- SILVA, R. A. Blade Runner: o humano na época de sua reprodutibilidade técnica. **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 181-204, 2007. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2500>. Acesso em: 28 jan. 2025.

