



Cristiane Pimentel Neder
Izabel Cristina Taceli
(Orgs.)

Ci NE MA

LUSÓ FONO

Uma coletânea do Grupo de
Pesquisa Luso Brasileiro
do Audiovisual



O cinema lusófono não tem uma característica que o defina, mas várias, porque cada filme realizado nos países de língua portuguesa carregam identidades próprias de seus países singularmente, assim como seus traços históricos, culturais e sociais, além dos filmes autorais que revelam a personalidade ou traço marcante do realizador em cada obra. Alguns pontos em comum nos unem, um deles é que a qualidade demonstrada nos filmes lusófonos não depende de orçamentos extraordinários, mas acima de tudo da criatividade, das imagens poéticas emblemáticas de cada região, de roteiros ficcionais ou documentais que revelam os traços de cada país colonizado por Portugal. Podemos falar que os filmes lusófonos são muitos e todos únicos. Dentro da nossa pluralidade se têm a singularidade de cada obra, autor e cultura. Os filmes realizados em nos países e regiões da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa): Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde, Goa, Guiné-Bissau, Macau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, e Timor-Leste e, eventualmente, a Guiné Equatorial são filmes que em comum tem o idioma português e a descendência da colonização lusitana.



Cinema Lusófono

Cinema Lusófono

**Uma coletânea do Grupo de Pesquisa
Luso Brasileiro do Audiovisual**

Organizadores

Cristiane Pimentel Neder
Izabel Cristina Taceli



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Margoni

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

NEDER, Cristiane Pimentel; TACELI, Izabel Cristina (Orgs.)

Cinema lusófono: uma coletânea do Grupo de Pesquisa Luso Brasileiro do Audiovisual [recurso eletrônico] / Cristiane Pimentel Neder; Izabel Cristina Taceli (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

277 p.

ISBN - 978-65-5917-074-6

DOI - 10.22350/9786559170746

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema; 2. Lusófono; 3. Luso Brasileiro; 4. Audiovisual; 5. Arte; I. Título.

CDD: 700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Sumário

Prefácio.....	9
As organizadoras	
1.....	17
Afeto e memória em <i>Capitães de abril</i>: a metodologia de Lagny aplicada à representação cinematográfica da história	
Maurício de Medeiros Caleiro	
2.....	37
Motivações, impactos e (res)significações socioculturais de experiências migratórias e diaspóricas em Moçambique no pós-independência: análise do filme <i>A árvore dos antepassados</i> (1995), de Licínio Azevedo	
Alex Santana França	
3.....	53
Viagem, fronteira e heterotopia: formulações espaciais para dois encontros entre etnografia e cinema	
Filomena Silvano	
4.....	71
Reflexões sobre documentário da Escola da Ponte em Portugal	
Camilla Soccio Martins	
Elivelton Trindade	
Izabel Cristina Taceli	
Luis Cruz Mendes	
5.....	100
As lutas pelo reconhecimento de Max Weber, a Leitão de Barros e a Jürgen Habermas	
André Veríssimo	

6.....	153
Interfaces das famílias brasileiras e portuguesas na perspectiva da análise psicanalítica do filme: Jaime	
Isabel Louise Alves	
Izabel Cristina Taceli	
7.....	184
Eurídice e as travessias do visível	
Marina Costin Fuser	
8	193
A recepção de <i>A Revolução de Maio</i> no Brasil: momentos históricos (1938, 1941 e 1947)	
Eduardo Morettin	
9.....	208
O sujeito “mulher do médico” Ensaio sobre a cegueira: o cuidado de si e a constituição da subjetividade	
Karina Luiza de Freitas	
10	222
O lado religioso do cinema lusófono: A fé de cada um – Os dois lados de Fátima	
Cristiane Pimentel Neder	
11.....	235
Cinema brasileiro: ciclos de produção e proximidade com o mercado	
Renato Márcio Martins de Campos	
Autores	274

Prefácio

As organizadoras

O cinema lusófono não tem uma característica que o defina, mas várias, porque cada filme realizado nos países de língua portuguesa carregam identidades próprias de seus países singularmente, assim como seus traços históricos, culturais e sociais, além dos filmes autorais que revelam a personalidade ou traço marcante do realizador em cada obra.

Alguns pontos em comum nos unem, um deles é que a qualidade demonstrada nos filmes lusófonos não depende de orçamentos extraordinários, mas acima de tudo da criatividade, das imagens poéticas emblemáticas de cada região, de roteiros ficcionais ou documentais que revelam os traços de cada país colonizado por Portugal.

Podemos falar que os filmes lusófonos são muitos e todos únicos. Dentro da nossa pluralidade se têm a singularidade de cada obra, autor e cultura.

Os filmes realizados nos países e regiões da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa): Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde, Goa, Guiné-Bissau, Macau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, e Timor Leste e, eventualmente, a Guiné Equatorial são filmes que em comum tem o idioma português e a descendência da colonização lusitana.

O cinema lusófono tem muitas características próprias, em cada lugar ele se revela de uma forma, em Angola, por exemplo, é comum a atração pelo exótico das paisagens, povos, costumes e culturas, bem como o registro do crescimento e desenvolvimento do império colonial português em África. É um cinema que retratou as várias guerras e crises sociais no país, assim como o registro de um país novo construído pela

mobilização do povo no sistema socialista, assim como alguns filmes tem posicionamentos a favor e contra o regime.

O cinema brasileiro existe como exibição e também entretenimento desde julho de 1896 e como realização e expressão desde 1897. Nos seus mais de 120 de história, diversos períodos podem ser destacados, desde os filmes posados ou de ficção até os filmes cantados inspirados na filmagem de revistas musicais. Depois tivemos várias adaptações literárias para o cinema, de clássicos da literatura nacional. Temos os cinejornais que a partir de 1916 se produz semanalmente filmagens de futebol, festas, estradas, inaugurações e outros temas e coberturas de fatos encomendados e por este motivo levam o nome pejorativo de “cavação” que tem o sentido conotativo de ser uma propaganda picareta.

Temos no cinema brasileiro a influência de vários cinemas como o norte-americano tentando em algumas obras imitar as estrelas e astros de Hollywood e suas histórias “perfeitas” como nos filmes realizados nas produtoras Vera Cruz e na Atlântida, por outro lado temos o Cinema Novo que tira a máscara da sociedade perfeita e faz um cinema de denúncia social influenciado pelos movimentos do Neo-Realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa. No Brasil, pós os governos militares e ao boicote ao cinema nacional no Governo Collor temos o Cinema da Retomada a partir de 1995 com produções financiadas com recursos do governo e com a criação da Lei do Audiovisual.

Em Cabo Verde o país possui dois grandes festivais de cinema o Festival Internacional de Cinema de Cabo Verde e o Festival Internacional de Cinema de Praia. O cinema do país é mais conhecido pelos filmes do cineasta cabo verdiano Guenny Pires, reconhecido internacionalmente por suas obras que retratam a cultura do seu país.

Goa é um país com algumas produções, a grande parte delas feitas por produções de portugueses no país, filmes expressivos como: Chuvas de monção em Goa, Natal dos Soldados Portugueses em Pangim; Honra à Índia Portuguesa e outras obras mais contemporâneas, não é um país com tantas obras produzidas, mas com muita qualidade no que produz.

O cinema da Guiné-Bissau é mais conhecido por dois grandes cineastas Flora Gomes e Sana na N´Hada. Filmes mais contemporâneos como os filmes longas metragens do cineasta Filipe Henriques como O espinho da Rosa e de João Viana A Batalha de Tabatô, estes filmes mais modernos indicam uma transformação no cinema guineense na sua projeção no exterior.

Ritmos de Ida e de Volta da diretora Ngolo Leticia Idjabe Makuale, é um documentário da Guiné Equatorial que faz uma viagem musical excelente pela África negra. Em cada país lusófono existe uma identidade que traduz sua nação através da sonoplastia, da fotografia e de todos os elementos da linguagem cinematográfica. Este documentário faz um roteiro usando da música para fazermos uma leitura daquela região. A Guiné Equatorial não tem muitas produções, mas tem muitos filmes premiados de qualidade e cineastas muito talentosos.

Muitos filmes produzidos pelos países Lusófonos são divulgados em eventos culturais e cinematográficos pela CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

Macau nos brinda com filmes premiados do conhecido cineasta Ivo Ferreira radicado lá e com toda uma nova geração de realizadores locais e tem um expressivo festival internacional. O governo de Macau investe para ser uma região de referência na área cinematográfica.

O cinema de Moçambique cresce continuamente com diversas produções, filmes realizados pelos cineastas Natércia Chicane e Júlio Silva ganham festivais pelo mundo. O filme curta-metragem ‘DINA’ consolida-se como o filme Moçambicano de ficção muito premiado internacionalmente.

O cinema em Portugal assim como o Brasil é um dos países que mais produz filmes em língua portuguesa, com filmes premiados e diretores famosos desde 1918 quando a indústria do cinema em Portugal se inicia com a reativação do Ciclo do Porto pela produtora Invicta Film. Os primeiros filmes são adaptações de clássicos literários. A ditadura salazarista mais

tarde acaba prejudicando as produções e fazendo um cinema panfletário que servia ao sistema.

Manuel de Oliveira grande nome do cinema português se torna conhecido além do mar de Portugal, a partir de 1971 sendo premiado no mundo todo com suas realizações. A Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974) seria importante para o futuro do cinema português, quer pelas liberdades que introduziria no contexto cultural e social, quer pelo papel que a RTP desempenharia na produção e difusão de obras cinematográficas nacionais, em especial na área do documentário. Nos anos 80 o cinema português avança com toda uma nova geração de cineastas inovando nas formas e nos conteúdos das obras. Há em Portugal grandes festivais de Cinema Internacional e encontros da área, como o de Avanca.

A produção cinematográfica, em São Thomé e Príncipe não tem muitas produções, mas tem filmes importantes que denunciam vários tipos de violência e pobreza no país, como o curta metragem: “Elsa Figueira” do diretor Kris Haamer, que conta a história de uma mulher que se impõe à violência doméstica e passa a auxiliar outras vítimas dessa situação. É um país que produz mais documentários e filmes de conscientização social e política.

O cinema produzido em Timor Leste é incentivado e financiado pelo Centro Audiovisual Max Stahl do Timor Leste (CAMSTL). Tem produções excelentes que abordam questões de relacionamentos, sociedade, machismo e processo de emancipação do Timor.

Nesta obra não conseguimos falar do cinema de todos os países, mas este é um livro de muitos que ainda virão sobre o Cinema Lusófono, cada autor teve a liberdade para escolher um tema que discutisse uma obra realizada em um país de língua portuguesa ou falar sobre a identidade do cinema lusófono como um todo.

Cada autor teve a liberdade para analisar obras cinematográficas lusófonas e o resultado final é a criação deste livro. Alguns autores foram convidados pelo Grupo de Pesquisa Luso Brasileiro para participarem da obra, outros já são do grupo e todas as contribuições foram bem-vindas,

levando em consideração a estória de cada filme, que faz parte do cinema lusófono.

Boa leitura!

A pátria não é a raça, não é o meio, não é o conjunto dos aparelhos econômicos e políticos: é o idioma criado ou herdado pelo povo.

Olavo Bilac (1865 - 1918)

Afeto e memória em *Capitães de abril*: a metodologia de Lagny aplicada à representação cinematográfica da história

Maurício de Medeiros Caleiro

1. Introdução:

O conceito bakhtiano de cronotopia (ou de cronotopo, como preferem alguns autores lusófonos), originalmente formulado no interior dos estudos linguísticos como uma resposta tardia ao formalismo russo dos anos 20, veio a público entre 1937 e 1938, por meio dos ensaios “Forms of Time and Chronotope in the Novel” e “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”. O conceito vem sendo aplicado em análises fílmicas por autores com perspectivas e interesses tão diversos entre si como Robert Stam, Hamid Naficy e Vivian Sobchack, autora do artigo “Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir” (1998), o qual se mantém como uma das referências centrais para a utilização do conceito de cronotopia para análise fílmica. Nele, a autora oferece uma visão sucinta de sua releitura do conceito, sublinhando a diversidade de seu potencial analítico:

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

A adoção de um frame teórico que privilegia o conceito de cronotopia significa não apenas a intenção de fornecer descrições de um sistema formal organizando o “texto” (no caso, fílmico) como um gênero, mas de estabelecer as bases para o desenvolvimento analítico do papel que cronotopias políticas, domésticas e afetivas desenvolvem como elementos sócio-históricos de uma obra artística. Pois, como aponta Bakhtin:

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

Em eventual diálogo com tais pressupostos bakhtianos, o trabalho dos franceses Michèle Lagny e Pierre Sorlin, juntos ou separados, tem consistido especificamente na análise das relações entre cinema e história, em busca de uma metodologia para análise específica do filme histórico e da história no cinema. Abaixo, Sorlin discute alguns dos principais impasses do tema:

Historiadores têm admitido, há tempos, que filmes são importantes peças de evidência [...]. Porém continua difícil decidir o que deve ser feito com eles. Duas respostas têm sido dadas para a questão. Alguns pesquisadores pensam que filmes abrem uma janela para o mundo real. Os atores são pessoas vivas, quando são fotografados em cenários reais (ou cenários construídos para soar como lugares de verdade) e tomam parte em histórias relacionadas a problemas diários (desemprego, disputas industriais, moradia, crises familiares) não é legítimo considerar os filmes como imitação da vida? Excelentes trabalhos já ilustraram a questão da interpretação no cinema. Mas textos fílmicos são também artefatos; retratam situações as quais (dada a contração artificial do tempo e o recorte da tela) permanecem ficcionais mesmo quando são diretamente emprestadas da realidade. Portanto, outros historiadores acreditam

que é a distância entre dados sociais e sua representação que é iluminada: brilhantes textos têm enfatizado o poder revelador dos filmes e provado que eles são, muitas vezes, respostas ficcionais para questões urgentes levantadas por uma determinada situação.

O método histórico de análise cinematográfica proposto por Michèle LAGNY (1992) dialoga, por um lado, diretamente com tais questões (posicionando-se em relação a elas); e, por outro lado, com o background bakhtiano, atualizando-o e enfatizando o papel que conhecimento histórico pode e deve vir a desempenhar para o aprofundamento da análise de um filme, seja em seus aspectos exteriores, referentes à produção, seja no que diz respeito aos elementos da própria narrativa cinematográfica, compreendida como a manifestação conjunta dos diversos elementos visuais e sonoros denotativos de relações de representação de espaço, tempo e continuidade.

De forma extremamente reduzida, o que à teórica francesa propõe em seu método – particularmente fértil em filmes de cunho histórico – é, por um lado, numa primeira etapa, a realização de pesquisa prévia em relação ao filme sob análise, concentrando em ao menos dois aspectos: a produção (valendo-se, por exemplo, de fichas técnicas, relatos, entrevistas, dados oficiais e auferindo informações diversas, tais como custo, locais de gravação, intenções do diretor/produtor, etc.) e a aquisição de conhecimento específico em relação à época histórica retratada. Na contramão do que apregoa a análise fílmica formalista *stritu sensu*, Lagny defende que tais informações sejam levadas em conta no exame do filme. Por outro lado, em uma segunda etapa, ela recomenda a identificação, através do que chama de análise fílmica preliminar, de objetos, caracterizações, personagens e acontecimentos históricos no interior da narrativa que, pela significância que nela tem ou por uma eventual significação alegórica ou metafórica que tenham como referências históricas. Por fim, na terceira e última etapa, seu método propõe o que chama de análise constitutiva final, em que o filme é revisto – e sua resenha crítica escrita – levando em conta

o resultado dos procedimentos adotados no decorrer das duas operações anteriormente descritas.

A fim de evitar possíveis equívocos, convém sublinhar que o método proposto por Lagny não se propõe, jamais, a contrapor a representação fílmica à “realidade” ou a um suposto “real”, tampouco, portanto, a aferir – ou graduar axiologicamente – verossimilhança entre representação histórico-cinematográfica e a história *per se*. Essa recusa se dá, por um lado, por princípios metodológicos e, por outro, pela autora corroborar, ainda que com reservas, o pensamento pós-estruturalista que coloca em xeque tanto categorias como “fato”, “real” e “realidade” quanto a possibilidade de construção fidedigna *strictu sensu* de um – ou mesmo de vários – relatos históricos: “O universo representado, o quanto realista e verossímil, jamais poderá ser cronotopicamente idêntico ao mundo real que representa”, anotou o próprio Bakhtin, três décadas antes (1981 [1938], p. 250, *tradução minha*). Há a mediação da arte entre esses dois universos.

Se o referencial acima citado compõe a base teórica principal desde artigo, a análise propriamente dita do filme *Capitães de Abril* aqui desenvolvida prioriza a análise fílmica de caráter formalista *lato sensu*, combinada à análise do discurso de estirpe francesa – mais precisamente, com aquela municiando esta através dos resultados do exame semiológico dos elementos cinematográficos, narrativos ou não, mas sem pretender uma ultraprospecção exploratória de possíveis significações cena a cena típica da análise formalista *strictu sensu*. Prioriza, ainda, do ponto de vista estrutural e organizacional, a metodologia “macro” de análise fílmica proposta por Paulo Emílio Salles Gomes em 1974, baseada na divisão da trama em blocos narrativos e, no interior destes, se necessário, em polos de personagens. Tal proposta de metodologia analítica, que propicia maior condensação e articulação entre situações e desenvolvimentos narrativos, beneficiando a economia descritiva, viria a ser referendada internacionalmente por teóricos da *Third Cinema Theory*, notadamente Wimal DISSANAYAKE (2003) e Paul Willemen, sendo que este salientaria aspectos da abordagem desenvolvida por Salles Gomes que a aproximam do

método proposto por Lagny: “um tipo de crítica que procura entender os textos individuais e as tendências contemporâneas no cinema em relação aos processos históricos, instituições e batalhas dos quais esses textos e correntes receberam seus impulsos formativos” (WILEMEN, 1989, p. 14).

2. Análise de Capitães de Abril

2.1 Apresentação

Coproduzido, ao custo de U\$ 6 milhões, por França, Itália, Portugal e Espanha, *Capitães de Abril* tem a direção de Maria de Medeiros, já em 2000 a atriz portuguesa de maior projeção internacional, tendo atuado em diversas produções portuguesas e francesas, em “filmes de arte” internacionais como *Henry & June* (Philip Kaufman, EUA/França, 1990) e em Hollywood, com destaque para seu papel como Fabienne, a namorada do boxeador vivido por Bruce Willis no divisor de águas *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, EUA, 1994). Ao contrário do que foi amplamente divulgado à época do lançamento de *Capitães de Abril*, o filme não é a estreia de Maria de Medeiros na direção de longas metragens: nove anos antes ela dirigira *A Morte do Príncipe*, filme adaptação de uma peça teatral baseada em três contos de Fernando Pessoa – e, antes deste, dois curtas metragens que deram início a uma carreira como realizadora que hoje consiste de sete longas e quatro curtas, entre ficção e documentário, numa produção marcada por dois temas centrais: política e arte, não por acaso a temática central de *Capitães de Abril*.

2.2 Abertura

A sequência de abertura do filme enfoca, em uma sucessão de planos de conjunto, em plongée, cadáveres ao chão, machucados, sem pernas, fumegantes, com sinais evidentes de tortura, alguns em posições improváveis (como se surpreendidos por uma bomba), outros já sendo atacados por animais, todos de pele escura. Esse cena tétrica se funde

através do som à próxima sequência e, enquanto é mostrado o plano-detelhe de um relógio cujos ponteiros se aproximam das 10 horas, os efeitos sonoros metálicos, perturbadores, vão se transformando no ruído de um trem chegando à estação. Quando chega a hora redonda, a câmera deixa o relógio e, em *craning* descendente, detém-se ante o plano próximo de um casal que se beija apaixonadamente, antes da despedida que os separa.

Essa dupla sequência de abertura, que antecede os créditos, introduz o caráter dual que perpassará a abordagem, a guerra e a política de um lado, o afeto pessoal e a memória histórica de outro, universos distintos mas que por vezes a história (tanto na acepção de trama e quanto de relato de fatos) tratará de dramaticamente entrelaçar. Pois, como apontam diversos autores, a narrativa do filme dirigido por Maria de Medeiros gira “em torno de dois eixos – um, dir-se-ia factual, em que “o movimento de reconstituição histórica está inevitavelmente implícito” (DIAS, 2011, s/p) e, ainda que com licença poéticas, condensações e elipses procurando manter alguma fidelidade a acontecimentos e temporalidades, faz referência a episódios relativos à “Revolução dos Cravos”; e outro ficcional, inventivo e, como abordado no decorrer deste trabalho, (mais) permeado de memória e afeto.

É, ainda, uma sequência propícia para um exemplo da aplicação do método proposto por Lagny, e do quanto ele pode ser enriquecedor para a análise. Com efeito, por menos informado que o espectador esteja acerca da temática do filme e dos acontecimentos que precederam a Revolução dos Cravos, fica claro que houve uma mortandade de indivíduos de uma mesma etnicidade que não a portuguesa, cujo tom uniforme de pele e vestimentas sugere origem africana, e, dada a continuidade da montagem das sequências, que há ligação (passada e/ou futura) entre tal mortandade e o embarque do soldado. Isto tudo não depende de nenhum conhecimento exterior ao filme e é suficiente para desfrutá-lo de forma inteligível. Mas o espectador pode eventualmente ser possuidor de outro grau de informação sobre os acontecimentos abordados na narrativa. Pode saber, por exemplo, que,

No primeiro trimestre [de 1961], iniciam-se as operações militares em Angola, após os movimentos independentistas terem desencadeado a luta armada. O governo português responde com o envio de forças armadas: começa a guerra colonial, alastrada depois à Guiné e a Moçambique, que vai durar quase treze anos, representar perto de cinquenta por cento da despesa pública e mobilizar, em média, cerca de 200.000 soldados em armas por ano.[...] A guerra colonial será, durante mais de dez anos, o elemento crucial da vida nacional, condicionando toda a política, cativando uma parte muito considerável dos recursos orçamentais e reforçando a severidade da ditadura (partido único, polícia política, censura à imprensa, sindicatos oficialmente homologados, etc.). (BARRETO, 2002, s/p)

O espectador possuidor de tais informações tende a ter um grau de compreensão das situações e dinâmicas políticas retratadas consideravelmente mais avançado do que o daquele que nada sabe a respeito do tema. Se isso não assegura, necessariamente, um maior grau de fruição de prazer em assistir ao filme (podendo até prejudicá-la, possuidor que é de maior capacidade de criticar a verossimilhança da representação), significa maior possibilidade compreensão do contexto.

Trata-se de um processo que, como observa a própria Lagny, tem gradações. Por exemplo, teria, teoricamente, ainda maior bagagem - ainda que inevitavelmente parcial - para compreensão das dinâmicas e do contexto de tal evento histórico e de sua representação cinematográfica, um espectador que, além da informação acima tivesse contato, digamos, com um jornalista que cobriu a guerra colonial ou que tivesse acesso à seguinte informação: “Um terço da renda nacional portuguesa, nos anos 60, provinha das colônias. O déficit da balança comercial era estrutural e permanente. O agravamento da situação econômica era produzido claramente pelo aumento dos gastos militares” (SECCO, 2004, p.99)

2.3 Créditos iniciais

Ao final da sequência de abertura, uma legenda informa: 24 de abril de 1974. Tal informação, que pode não passar de uma mera definição temporal para um espectador desavisado, demonstra, na prática, uma vez

mais, a procedência do método de Lagny, pois a data comunica a qualquer espectador minimamente familiarizado com a cronologia da Revolução dos Cravos que a deflagração desta é iminente, pois,

A película se passa nas vinte e quatro horas que antecedem o movimento militar que depôs o regime salazarista e instituiu a democracia em Portugal. O Movimento das Forças Armadas (MFA) era composto por militares, em sua maioria capitães, que ansiavam por profundas mudanças na sociedade portuguesa. Isto se deu em 25 de abril de 1974. (PIRES, 2014, s/p)

Tal procedência se evidencia ainda mais na sequência de apresentação dos créditos, com um bonde transitando pela noite de uma Lisboa vazia. O modo como a sequência é filmada, com longos planos médios – ora laterais, ora por detrás – do bonde transitando por ruas escuras, molhadas e vazias, com um adágio de tom saudosista como trilha sonora explícita – e anuncia – o caráter nostálgico da representação. Trata-se de uma constatação por demais evidente, claramente intencional, que independe do grau de conhecimento do público acerca dos bondes de Lisboa [que existem até hoje, mas em número muito menor do que em 1974 e, em sua maioria, mais frequentado por turistas do que pela população local].

Aplicando as proposições do método de Lagny para tratamento de referências históricas na análise fílmica, parece lícito considerar que as alusões a guerra colonial, a romances e despedidas envolvendo soldados e a bondes como meio de transporte, já na sequência de abertura, tecem referências significativas, na intersecção entre desenvolvimento diegético e fatos sociais, as quais impregnam a narrativa de um sentido de decadência do antigo e de expectativa em relação ao novo.

Ao final da sequência com o bonde, que contamina o início de narrativa de um esteticismo rebuscado e um tanto deslocado em filmes políticos, do tipo que levou Andrew HIGSON (1996) a classificá-los como “filmes de herança” [“heritage films”], uma legenda-dedicatória - “Aos meus pais, à minha filha” - reforça tanto a intencionalidade nostálgica (saudação do passado) quanto futura (testemunho e exemplo às próximas gerações).

Uma dupla intencionalidade que, como veremos, será tratada de modo desigual e problemático pelo filme.

2.4 Apresentação dos personagens/trama inicial

As primeiras sequências introduzem o casal formado pela professora Antonia (Maria de Medeiros) e pelo capitão Manuel Novaes (Frédéric Pierrat), em meio a uma discussão cujos diálogos servem não apenas para retratar o estado falimentar da relação, mas, de forma talvez um tanto didática demais, o contexto político dos últimos dias do salazarismo, sob a presidência de Marcelo Caetano. Acusado pela esposa de “destruir aldeias”, o marido retruca:

- “Davam ordens, tinha de obedecer”.
- “Pois continua a obedecer como um bom cão guardador que um dia chegas a general. Mas os tugas de cá e os que cá são torturados, os estudantes, o proletariado, os camponeses, esses não obedecem: resistem e arriscam a vida”.

Como assinala o crítico Iuri Pires, “ele um militar revolucionário, ela uma professora de esquerda [...] representam em si, enquanto casal, a própria divisão que existia dentro do movimento entre trabalhadores e soldados socialistas e comunistas, e militares e intelectuais liberais.” (PIRES, 2014, s/p)

Uma conspiração entre militares introduz o segundo polo, com o qual o primeiro, do casal, revezará ao longo da narrativa:

- Outro golpe de Estado? Agora é de quinze em quinze dias? - reage o oficial do dia. Intimidado se participará ou não da intentona, reage:
- Essas coisas não se fazem assim, [...] têm de vir do povo, dos operários, não dos militares.

Resolutos tanto diante da reação do oficial do dia quanto do cinismo do céptico capitão Gervásio (Joaquim de Almeida), os capitães amotinados impõem a decisão: ou a aderência à revolução ou o confinamento no

quartel. Trata-se de uma sequência com grande poder de condensamento e com tripla função contextualizadora: sublinha a preexistência de um ânimo revolucionário, a divisão no exército, e a disposição efetiva dos atuais revolucionários

Essa intenção didática continua, de forma algo postiça, na sequência seguinte, de uma reunião social da elite portuguesa. Com personagens estereotipados de acordo com sua posição social e interesses (o industrial “burguês”, o “gringo” imperialista, o jornalista vil, o militar linha-dura, o arrivista, etc.) e, uma vez mais, de diálogos repletos de dados oficiais e excessivamente didáticos. Como observa a pesquisadora portuguesa Vanessa Sousa Dias: “Ao nível de diálogos transparece um reforço constante e insistente das intenções das personagens, sendo que estas se tornam planas, ocas e agem como se de autómatos debitadores de palavras se tratassem, que justificam as suas acções a cada passo dado” (DIAS, 2011, s/p).

Embora consista em uma das menos bem resolvidas sequências do filme, ela termina com um plano-sequência de notável impacto dramático e virtuosismo técnico, com a câmera fechada no rosto de Antonia e no punho de alguém que a arrasta pelos cabelos por vários ambientes, até atirá-la em um vaso sanitário. A brutalidade do regime condensada com eficácia em poucos segundos.

2.5 Tramas paralelas

Desde o início, o desenvolvimento da narrativa vai se dar, estruturalmente, a partir de três eventos paralelos: em um arco maior, com menos tempo de tela, pitadas de humor e uma intencional indecisão sobre objetivo dos eventos, as ações de quatro rapazes, do momento em que arrombam um carro à tomada da rádio para difusão da tomada revolucionária; em arco menor, com mais frequência de cortes entre um e outro polo, em montagem paralela dual, por um lado os preparativos militares para a insurreição, primeiro no quartel, depois na estrada, até a entrada em Lisboa; por outro, as tensões, as expectativas e as iniciativas dos civis,

sobretudo, mas não exclusivamente (há sequências com outros personagens, em um bar), a partir da protagonista Antonia, de sua separação do marido, à festa, à sua casa. Os acontecimentos deste polo, por sua vez, rezevam, em montagem paralela interna, com o inquérito e tortura do aluno de Antônia em uma base da PIDE (polícia política)¹, local de convergência de todos os personagens dos polos civis.

Se, com tais paralelismos, a montagem do roteiro é executada com notável eficiência - sendo, tecnicamente, um dos pontos altos do filme -, o mesmo não pode ser dito da montagem propriamente dita. Pois esta apresenta frequentes quebras de *raccord* e cortes feitos com a ação ainda em andamento ou tão logo se encerre, o que gera impressão de imperícia e afoitez. Tais problemas são particularmente perceptíveis nos cortes entre as sequências passadas na casa de Antônia e aquelas nas instalações da PIDE em que seu aluno é interrogado e posteriormente torturado.

2.6 A revolução nas ruas

Transpostos os impasses e as resistências iniciais, tem início a ação revolucionária propriamente dita. Esta é encenada, pelo filme, através de uma engenhosa montagem entre imagem e som, este representado pela mítica canção “Grândola, Vila Morena”, de Zeca Afonso, senha combinada para a deflagração da revolução. A sequência de imagens começa com a música sendo tocada no carro em que se encontram os quatro rapazes, passa a ser por eles cantada, com expressão de emoção e, com os soldados repetindo o canto e a expressão emocionada, avança para a tropa arregimentada no quartel. O fato de tratar-se de uma senha para a ação é reforçado por um breve diálogo entre oficiais e a música retorna, agora como pano de fundo musical para a distribuição de armas e, paralelamente, o assalto à rádio por uma equipe militar.

¹Embora tenha oficialmente cessado suas operações em 1969, tendo seu nome mudado para Direção-Geral de Segurança, a PIDE continuou operando nas mesmas instalações e exercendo as mesmas funções de antes - inclusive repressão política e tortura - e ser chamada pelo antigo nome pelos portugueses (e, em consonância com o fato, pelos personagens do filme).

A tensão da ação dos militares e da expectativa do polo civil é aliviada através do humor, seja através de gags visuais (um gigantesco tanque de guerra adentrando uma ruela, para espanto de uma senhorinha que varre a rua), de ironia com a literalidade lusitana (o cotejo de tanques de guerra tendo de parar por conta de um farol vermelho) ou da hilária sequência, na rádio, em que oficiais do exército, em plena ação revolucionária, dublam uma cantora pop.

2.7 Contrarreação

Tendo usado quase metade do filme para delinear personagens e situações e reforçar os mecanismos de identificação espectral, o roteiro só vai introduzir elementos complicadores e conflitos ao final da primeira hora de duração, em três frentes: com um oficial pró-governo que tenta iludir – e posteriormente atacar – os ocupantes da rádio, com a ameaça que um navio da Marinha bombardeie o exército rebelde, e com as resistências de parte do próprio exército, ainda sob comando legalista. Se a forma como a narrativa logo desfaz as duas primeiras ameaças é de tal forma veloz que prejudica a tensão dramática, o enfrentamento entre a tropa liderada por um capitão revolucionário e outra a cargo de um general constitui o ponto máximo de tensão do filme.

Tal sucesso se deve, em parte, ao casting e à grande atuação do veterano ator Luís Miguel Cintra como o intransigente brigadeiro pró-governo Pais, e sobretudo à elaborada *mise-en-scène*: tomadas com a câmera baixa, a poucos centímetros do chão, flagram a movimentação dos tanques, de frente, lateralmente, por baixo, por detrás. Desta posição, um *travelling* vertical ascendente revela o comboio das duas forças antagônicas, frente a frente em uma rua estreita. O som é o silêncio. Ante a reação extrema do brigadeiro legalista, que ordena fogo e por duas vezes chega ele mesmo a atirar (uma para afugentar, na outra a arma trava), seus comandados desobedecem e debandam para o lado revolucionário.

Chegam, assim, ao fim as três ameaças simultâneas à revolução - já que a tentativa ilusionista do oficial na rádio é logo contornada, com sua própria detenção (e posterior desmascaramento) e a cogitada resistência por parte da Marinha é desfeita por meio do recurso fraco a um diálogo (“A fragata está conosco”). A duração do filme está na sua metade, mas as situações mais conflituosas - e seus desenlaces - já foram oferecidas ao espectador.

2.8 Cronotopias de uma revolução popular

O apoio popular à ocupação de Lisboa pelas forças comandadas pelos capitães consiste no primeiro clímax do roteiro, com a narrativa impregnando-se de alegria cívica. Do ponto de vista técnico, ressalta-se a inteligência na concepção das tomadas, seja com um agrupamento, em primeiro plano, suficiente para sugerir uma multidão, saudando os soldados, sobre os tanques de guerra, ao fundo; seja em tomada inversa, com os tanques e soldados em primeiro plano e os populares ao fundo; ou em tomadas frontais, perpendiculares à rua, com os tanques avançando em direção à câmera e a população ladeando-os e cumprimentando com as mãos os soldados. São cronotopias da vitória popular. Estas e outras sequências envolvendo a atuação do exército em Lisboa foram baseadas em imagens originalmente registradas por Eduardo Gageiro, principal fotógrafo dos acontecimentos do 25 de abril, o que, de acordo com o método de Lagny, reforçaria o caráter de reconstituição histórica (e estética) do filme.

Não obstante a excelência das sequências descritas nos dois parágrafos acima - a reação do general Pais e a celebração da revolução nas ruas de Lisboa -, o resultado é que o roteiro, que demorara para introduzir os conflitos principais, os soluciona depressa demais, e este segundo problema é ainda mais prejudicial ao resultado do que o primeiro, posto que o restante da narrativa será excessivamente monocórdio, amplamente dominado pela ênfase repetitiva na celebração popular à revolução,

entremeadas de poucos e pouco convincentes contratempos e conflitos menores.

2.9 Entre as ruas e o palácio

Neste ponto do roteiro, chegam ao fim os paralelismos narrativos descritos na seção 3.3. A rua passa a ser o palco tanto das ações revolucionárias quanto das peregrinações do polo civil (Antonia, sua empregada, seus amigos, o artista plástico que, no início do filme, discutira no bar). Há algo de eisensteiniano no enquadramento, no ritmo e no encadeamento dessas sequências da chegada massiva e festiva de populares para saudar a revolução, em que a linguagem clássica predominante durante o filme dá lugar, por instantes, a um estilo de montagem mais próximo ao soviético do que ao hollywoodiano.

No interior dos acontecimentos das sequências de saudação popular à revolução – que, somadas, duram um total de doze minutos, mais de 10% da duração total do filme –, o roteiro imiscui o registro de entrevistas televisivas com pessoas representantes das mais diversas origens e classes sociais (de forma a reforçar a aceitação da revolução por diferentes segmentos sociais), palavras de ordem feministas como “homens à cozinha” e “não ao aborto clandestino” (sublinhando que a revolução – ou ao menos as expectativas populares em relação a ela – também contemplavam questões de gênero), brados pela liberdade imprensa. Já o fato de deixar as principais falas de apoio ao movimento – “Abaixo a guerra! Abaixo a pobreza! Abaixo Salazar” – a cargo da empregada doméstica Rosa (Rita Durão), e de a tais brados seguir-se seu enlace amoroso, na rua, com o jovem capitão e líder histórico da revolução Salgueiro Maia (Stefano Accorsi) aponta, a um tempo, para a questão de classes (com a expectativa de protagonismo dos ditos subalternos) e para a liberação sexual ansiada em relação à revolução. O mesmo casal, que fora introduzido, na estação ferroviária, na sequência inicial, aparecerá ainda em uma das sequências de humor suave e tom libertário que reforçam o aspecto de liberação

sexual da revolução, flagrado fazendo amor no interior de um tanque de guerra.

Após esse longo tempo de êxtase popular, a temperatura do filme cai sensivelmente com a instauração de um novo paralelismo, desta vez entre as ruas e os gabinetes governamentais, com o presidente Marcelo Caetano buscando inicialmente sufocar o movimento revolucionário de cima para baixo – ou seja, através da cadeia de comando –, depois negociando as condições para render-se. Tais hesitações palacianas apresentam uma voltagem dramática muito menor do que os conflitos anteriores, seja porque, levando-se em conta os fatos históricos, como recomenda Lagny, a renúncia do presidente português é não só muito mais conhecida do que os conflitos específicos enfrentados pelos revolucionários no dia da chegada a Lisboa, mas um desenlace presumível mesmo por quem nada sabe da história política portuguesa, posto que sem ela não haveria o triunfo da Revolução dos Cravos.

2.10 Desenlaces

Transcorrida pouco mais da metade do filme, a chegada de Antonia e da filha à rádio tomada pelos revolucionários marca o início, um tanto precoce, da resolução dos principais conflitos da trama – desta feita, entre a protagonista e seu marido capitão. A “regeneração” deste aos olhos de Antonia – que, como mencionado, o acusara de bajulador de generais e de cúmplice no genocídio colonialista, e agora constata estar diante não apenas de um revolucionário, mas de alguém que jurara não matar mais ninguém na campanha da África –, se, no âmbito da relação pessoal, equivale a um perdão (e a uma desculpa por ter violado sua intimidade ao ler seu diário), não se estende, neste ponto do filme, a uma retomada da relação amorosa. O capitão – e o espectador – ainda não sabe, mas, como indica o fato de se abraçarem mas não se beijarem, trata-se de uma despedida, não de uma reconciliação como casal.

Ainda na rádio, uma tentativa desesperada de rebelião por conta dos oficiais presos, simulando incêndio no estúdio em que se encontravam presos, é logo sufocada – numa ação um tanto mal encenada, seja por quase não dar tempo à tensão dramática, seja pela encenação artificial das lutas pessoais. Outro problema é uma ponta solta do roteiro: a sequência, dramaticamente fortíssima, de um membro da PIDE metralhando, do alto de uma janela, uma multidão de civis indefesos, não encontra, no âmbito da narrativa, um desenvolvimento posterior (a rendição da PIDE, ao final, não serve como contraposto dramático, posto que é pacífica e encenada indiretamente, na forma de celebração dos vencedores). Assim, os 22 minutos finais do filme ocupam-se da resolução de uma única trama: o destino de Marcelo Caetano, da fraca resistência ao exílio no exterior.

À medida que prossegue o impasse em frente ao palácio presidencial, cercado pelas tropas revolucionárias, vai ficando claro que o apoio ao presidente português erode-se de baixo para cima, até limitar-se a alguns generais e a setores ainda resistentes na sede da PIDE. Não há, como já observado parágrafos acima, motivação ou razão plausível para o filme arrastar-se por longos minutos na resolução do destino de Marcelo Caetano. Muito tempo é perdido em sequências de voltagem dramática muito abaixo do que o filme oferecera até então. Tipifica-se o tratamento humano dado pelos revolucionários ao presidente deposto, mas isso poderia ter sido feito em um tempo muito menor, o que sem dúvida contribuiria para a economia narrativa.

2.11 Final

Observado à distância pelo marido, o beijo apaixonado entre Antonia e seu aluno recém-libertado, se do ponto de vista da lógica do roteiro é uma surpresa, é rico em metáforas futuras: entre outras possíveis interpretações, representa a passagem de Portugal, de um país de velhos governantes tutelados por militares, a um novo país, em que a juventude se torna a protagonista; um país que sai do obscurantismo cultural

salazarista para vivenciar, no imediato pós-revolução, uma das fases mais criativas e festeiras da história portuguesa – lisboeta, em particular –, à similaridade do que ocorreria, em breve, na vizinha Espanha (ainda que menor em duração e menos profícua em talentos do que esta, que legou ao mundo o teatro visceral de La Fura dels Bals e, no bojo da *Movida madrileña*, o cinema de Pedro Almodóvar).

Se “a impressão que se tinha era a de um povo triste jogado fora da História em um belo lugar” (VELOSO, 1997, p. 420) como anotou um notável artista popular, referindo-se a Portugal nos estertores do salazarismo, sob Marcelo Caetano, o final do filme prenuncia – e a história confirmaria – o oposto disso para o imediato pós-revolução: um povo vibrante, alegre, criativo construindo seu futuro.

Conclusões

O crítico Celso Sabadin aponta, corretamente a nosso ver, que, no filme, “Não há a intenção [...] de se dar uma aula de história, muito menos de se criar um épico sobre os acontecimentos políticos que derrubaram o governo de Oliveira Salazar” (SABADIN, 2009, s/p). No entanto, a dinâmica descrita no parágrafo acima evidencia, ainda assim, duas contradições precípuas de *Capitães de Abril*. A primeira diz respeito à indefinição entre filme político de fundo histórico e filme histórico de nostalgia político-afetiva. O primeiro implicaria em uma maior clareza dos meandros das forças políticas, militares e culturais em jogo na Portugal de 1974 e, em decorrência, em um *approach* a um tempo mais realista e mais dramático dos embates entre tais forças – já que estes constituiriam o cerne da mobilização espectral. O roteiro pouco amarrado e com a estrutura acima referida é um empecilho a tais realizações.

O filme de Maria Medeiros é explícito em sua tentativa de “mobilizar emocional e politicamente o presente através do retrato do heroico passado” - intenção explicitada no *release* de apresentação do filme e que a própria realizadora vocalizou em entrevistas. Sem estabelecer, porém, no

interior da narrativa, nenhum tipo de laço político-social entre o Portugal de 1974 e o de 2000 – a rigor, a única menção ao presente é a narração em off da filha de Antonia, em off, e de tom memorialista –, a nostalgia mobilizada acaba sendo de caráter passadista, a qual dificilmente opera como um elemento de *aggiornamento* de (re)ação política.

Em seu estudo sobre novas configurações do cinema europeu, Rosalind Galt, professora de Cinema da University of Iowa, analisa outro filme que, como *Capitães de Abril*, mas em outro registro, traça um paralelo entre afetos pessoais e luta revolucionária – *Terra e Liberdade* (Ken Loach, Reino Unido/Espanha/Alemanha/Itália/França, 1995) –, situando-o no interior de um debate acerca de alegado excesso de esteticismo em representações políticas em um corpus de filmes que, como já mencionado, Andrew Higson classificou como “filmes de herança” [“heritage films”]. Trata-se de uma voga de produções de filmes históricos, mais intensa entre as décadas de 1980 e 2000, caracterizadas por um forte sentido de nostalgia de um passado idealizado, seja em termos de estética visual, seja no que diz respeito ao âmbito comportamental-afetivo. Os filmes dirigidos por James Ivory, *Amor à Flor da Pele* (*Faa yeung nin wa*, Wong Kar-wai, Hong Kong/China, 2000) e, mais recentemente, a série televisiva *Downton Abbey* fulguram como exemplo de produções alinhadas ao conceito de “heritage film”.

Embora, como explicitado em outro trabalho ainda inédito, tenhamos restrições à aplicação de tal conceito a *Terra e Liberdade*, as considerações que Galt faz em relação a tal obra nos parecem fazer muito mais sentido se aplicadas à película dirigida por Maria de Medeiros. Pois esta, sim, “Utiliza paisagens nacionais e narrativa melodramática de um modo muito similar àqueles do “cinema de herança”. Em relação ao prazer visual de tais paisagens, e em termos de nostalgia por um passado perdido [duplamente representada em *Capitães de Abril*, na saudade do ímpeto revolucionário e no lamento do capitão Novaes pelo amor desfeito], demonstra-se a porosidade dos limites do “contracinema de nostalgia” e um

modo de começar a refletir acerca das temáticas da nostalgia e do espetáculo como ideologicamente carregadas.” (GALT, 2006, p. 10-11).

Se o roteiro de *Capitães de Abril* é bem-sucedido em promover a identificação do espectador com os capitães revolucionários - por retratar, por um lado, o esgotamento e a crueldade da guerra colonial e o conservadorismo caquético do salazarismo tardio representado por Marcelo Caetano; e, por outro, a justeza das reivindicações revolucionárias -, ele apresenta um esquematismo um tanto redutor e empobrecedor e algumas repetições desnecessárias, o que enfraquece a voltagem dramática da trama.

O problema de *Capitães de Abril* não se encaixar nem em uma definição nem em outra não é a dificuldade em classificar a que subgênero pertence, mas a constatação de que a produção falha na consumação de alguns dos objetivos aos quais clara e assumidamente visava.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. **The Dialogical Imagination – Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARRETO, Antonio. Mudança social em Portugal: 1960-2000. **Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa**. Out. 2002. Disponível em: shorturl.at/dsIKV. Acessado em 11/04/2020.
- DIAS, Vanessa Sousa. Os filmes de Maria de Medeiros. **Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo**. Escola Superior de Teatro e Cinema. Lisboa, 2011.
- DISSANAYAKE, Wimal; GUNERATNE, Anthony (orgs.). **Rethinking Third Cinema**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003.
- FERRO, Marc. **Analyse de films, analyse de sociétés**: Une source nouvelle pour l'histoire. Paris: Hachette, 1975.
- FERRO, Marc; GREENE, Naomi. **Cinema and History**. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

GALT, Rosalind. **The New European Cinema: Redrawing the Map.** New York: Columbia University Press, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

HIGHSON, Andrew. The Heritage Film and the British Cinema. In: _____ **Dissolving Views: Key Writings on British Cinema.** Londres: Cassel, 1996.

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

PIRES, Iuri. Capitães de Abril é a beleza de uma revolução nos olhos de uma menina. **Obvious.** Abr. 2014. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/outras_palavras/2014/04/capitães-de-abril-e-a-beleza-de-uma-revolucao-nos-olhos-de-uma-menina.html Acessado em: 04/04/2020.

SABADIN, Celso. Capitães de Abril. **Cineclick.** Mai. 2009. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/criticas/capitães-de-abril> Acessado em: 04/04/2020.

SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos e a Crise do Império Colonial Português: Economias, espaços e tomadas de consciência.** São Paulo: Alameda Casa Editorial/Fapesp, 2004.

SOBCHACK, Vivian. Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir. In: Browne, Nick (ed.). **Refiguring American Film Genres: Theory and History.** Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998.

SORLIN, Pierre. **European Cinemas, European Societies, 1939-1990.** Londres: Routledge, 1991.

STAM, Robert. **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.** Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1989.

WILLEMEN, Paul. The Third Cinema Question: Notes and Reflections. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (org.). **Questions of Third Cinema.** London: British Film Institute, 1989.

**Motivações, impactos e (res)significações
socioculturais de experiências migratórias e
diaspóricas em Moçambique no pós-independência:
análise do filme A árvore dos antepassados (1995),
de Licínio Azevedo**

Alex Santana França

1. Introdução

“O respeito às crenças, relacionadas com o culto dos antepassados, para mim está ligado ao respeito às pessoas”.

(Licínio Azevedo, 2005, p. 35).

No contexto moçambicano, os fluxos migratórios internos e externos ainda estabelecidos em períodos anteriores à colonização europeia e, conseqüentemente, as trocas culturais estabelecidas entre diferentes povos, resultantes destes processos, conformaram substancialmente a diversidade das expressões culturais que se desenvolveram em Moçambique (QUEIROZ, 2007, p. 3354). Especificamente a partir da segunda metade do século XIX alguns fatores tiveram influência decisiva na transformação que ocorreu no território, possibilitando outros fluxos migratórios dentro ou em torno do território moçambicano: a revolução mineira e o início da industrialização na vizinha África do Sul. Com a descoberta de diamantes na África do Sul, por volta de 1870, e o desenvolvimento da indústria mineira, que transformou o país, criou-se, de imediato, uma demanda de mão de obra de centenas de milhares de trabalhadores, muito vindos de

Moçambique, causando grande impacto regional (CABAÇO, 2009, p. 60). Já no século XX, de acordo com o sociólogo Bas´Ilele Malomalo (2017), as migrações internas e internacionais, de uma maneira geral, no continente africano foram causadas principalmente pelas lutas de libertação contra o colonialismo europeu e pelos processo de descolonização ao longo deste período, no caso de Moçambique, iniciada em 1964 e encerrada dez anos depois, com a conquista da independência. As estratégias de desestabilização regional desencadeada, principalmente, pelos regimes segregacionistas da África do Sul e da Rodésia (atual Zimbábue), e que, posteriormente, assumiram uma dimensão interna crescente, resultaram em uma segunda guerra moçambicana, decorrida entre 1977 e 1992, que, conseqüentemente, estimularam fluxos populacionais de várias ordens, obrigando várias famílias moçambicanas a migrarem, desenraizando-se de sua terra natal (KHAN, 2009, p. 101). Eles ocorreram, em especial, dentro da própria África Austral, centralizando-se na África do Sul, Malauí e Tanzânia (MACHADO; SILVA, 2014, p. 345), mas se deu também em direção a Portugal.

O filme *A árvore dos antepassados* (1995), dirigido pelo jornalista, escritor e cineasta Licínio Azevedo, aborda o retorno de uma família de refugiados moçambicanos ao país depois de terem migrado para o Malauí durante a guerra civil no país. Licínio Azevedo nasceu no Rio Grande do Sul em 1951 e iniciou sua carreira jornalística na década de 1970, em Porto Alegre. Viveu em Portugal, em 1975, e dois anos na Guiné-Bissau, até chegar a Moçambique, em 1977, para trabalhar no Instituto Nacional de Cinema (INC). Em parceria com Luís Carlos Patraquim produziu textos para documentários e algumas pesquisas para o instituto (*JORNAL DA JORNADA*, 1999, p. 11). Após extensa experiência no INC, Azevedo recebeu o convite para trabalhar no Instituto de Comunicação Social, época em que a televisão estava em fase experimental no país. Inicialmente começou com um programa de rádio, o Programa das aldeias comunais, e criou o jornal *Campo*, distribuído em áreas rurais. Ele conseguiu montar uma espécie de agência de notícias no meio rural através de uma rede de

trezentos correspondentes populares que, diariamente, alimentavam a agência com novas notícias que eram transmitidas, nas aldeias, através de alto-falantes. Azevedo também foi responsável pela formação de profissionais para atuar na TV Moçambique, que começou a produzir seus primeiros vídeos educativos. Depois assumiu a direção do programa televisivo semanal de meia hora, o Canal Zero, na TVM, que existiu por cinco anos e recebeu vários prêmios internacionais.

A ideia do filme, resultado de uma parceria da produtora moçambicana Ébano Multimedia com a empresa de comunicação britânica British Broadcasting Corporation (BBC), do Reino Unido, para a série internacional *Developing Stories*, surgiu após a leitura de um relatório que falava da importância da reconciliação dos mortos para as famílias quando retornassem para casa, após o fim da guerra civil. A partir daí o cineasta procurou por famílias em um campo de refugiados no Malauí que se encaixassem nesse contexto. Depois de um processo que durou meses e envolveu diversas famílias, a primeira família entrevistada, coincidentemente, foi escolhida (AZEVEDO, 1995, p. 56). A proposta deste artigo é proporcionar uma reflexão sobre experiências migratórias e diaspóricas de/em Moçambique neste contexto e seus impactos sobre os sujeitos envolvidos.

2.2. Contexto histórico e análise da narrativa

O filme *A árvore dos antepassados* começa no período no qual a guerra já havia atingido a província de Tete, no ano de 1984, quando Alexandre Ferrão foi escolhido pelos tios para levar a família para o Malauí (os que aguentariam caminhar e as crianças foram com ele). Segundo Licínio Azevedo (2015), a guerra “fê-los fugir sem uma digna despedida. Sem a cerimônia de pedido de uma boa viagem”. Durante exatos quinze anos de guerra no país, milhões de moçambicanos procuraram refúgio em países vizinhos. Por causa disso, não houve tempo para se despedir, nem cumprir com as formalidades em relação aos mortos, como de costume,

de acordo com o cineasta, em entrevista às pesquisadoras Ana Pereira e Rosa Cabecinhas (2016):

A árvore dos antepassados é sobre isso, essa relação com os antepassados, o respeito pela tua Igreja, cada família tem a sua própria Igreja que é uma Árvore, onde faz homenagem aos antepassados, aos espíritos dos antepassados. A minha mãe também tinha uma grande ligação, ela foi médium uma certa fase da vida dela e sempre me passou muitas histórias relacionadas com antepassados. Nunca na minha família ninguém foi religioso assim de ir à igreja, nunca ninguém foi à igreja, mas eu acho isso importante e isso é uma coisa que eu encontro já no Steinbeck, na literatura norte-americana dos anos 1930. *A um Deus desconhecido*, um romance extraordinário em pleno coração da América; a história de uma família diferente nos Estados Unidos que homenageava, a Igreja era uma árvore e tinham uma relação com os antepassados, faziam culto aos antepassados, numa árvore. Quer dizer a árvore, a América não está tão longe da África, e não era uma América negra, era uma América branca a de Steinbeck que era um gajo de esquerda (PEREIRA; CABECINHAS, 2016, p. 1032).

Na passagem acima, Azevedo atenta para o fato de como o contato com as culturas moçambicanas foram modificando sua maneira de pensar, a exemplo das suas próprias crenças (e descrenças), comparando aquilo que acreditava ainda na época da infância e adolescência, sob a influência de sua mãe, e o que passou a acreditar a partir de sua vivência em Moçambique.

A principal justificativa para esta guerra, responsável por um grande aumento nos fluxos migratórios no país, foi a disputa pelo controle político do país entre os integrantes do partido político Frelimo, que assumiu o governo do país desde então, e a Resistência Nacional de Moçambique (Renamo). Os dois lados do conflito receberam financiamento externo e estavam alicerçados por motivações ideológicas e econômicas distintas. Enquanto a Frelimo defendia o socialismo e tinha apoio dos países de mesmo bloco econômico, como a antiga União Soviética (URSS), a Renamo defendia o capitalismo e teve apoio de países como África do Sul, Rodésia (atual Zimbábue) e Estados Unidos. Além disso, o estabelecimento de um

regime de partido único, após a independência em 1975, o impedimento da criação de uma alternativa ao programa político da Frelimo, assim como de um espaço institucional para uma oposição legal, criou uma situação de exclusão política relativamente a todos os que não concordavam com as opções dominantes. A transformação da Frelimo de uma Frente de Libertação Nacional em um partido marxista-leninista, após a independência, resultou no abandono da prática da democracia participativa, a qual tinha sido instituída quando da luta de libertação e nos primeiros anos de independência (LALÁ, 2002, p. 22).

A Renamo foi criada oficialmente em 1977, na antiga Rodésia (atual Zimbábue), por dissidentes da Frelimo, que romperam com a frente após a realização do seu primeiro congresso, em Dar-es-Salam, na Tanzânia, entre os dias 23 e 28 de setembro de 1972 (LALÁ, 2002, p. 21). As Forças Armadas da Rodésia foram responsáveis pela formação e treinamento de um grupo militar de moçambicanos e rodesianos pertencentes a Renamo, no intuito de obter informações sobre o *Zimbabwe African National Liberation Army* (ZANLA), movimento que representava a maior ameaça para o governo racista daquele país. Quando, em 1980, o Zimbábue tornou-se independente, a África do Sul assumiu o patrocínio e o apoio a Renamo. Naquele período, a África do Sul ainda mantinha um regime de apartheid, no âmbito interno, e adotado uma política de desestabilização dos seus países vizinhos, no âmbito externo. Esta política de desestabilização também tinha por sustentação, de um lado, impedir que qualquer desses países fronteiriços funcionasse como base para guerrilheiros da *African National Congress* (ANC), que combatiam o governo da Pretória, de outro, a África do Sul não queria que os países vizinhos fossem exemplos bem-sucedidos de nações lideradas por africanos (LALÁ, 2002, p. 21). Ainda no mesmo ano de sua criação, ocorreu, em fevereiro, o primeiro ataque a uma patrulha da Frelimo, conduzido por André Matesangisa e Afonso Dhlakama. Com a morte de Matesangisa, em 1979, Dhlakama assumiu a presidência da Renamo no ano seguinte. O conflito seguiu até o ano de 1992, quando foi assinado o Acordo Geral da Paz, em Roma, no dia 4 de outubro, por

Joaquim Chissano, então presidente de Moçambique, Afonso Dhlakama, presidente da Renamo, e por representantes dos mediadores, a Comunidade de Santo Egídio, da Itália, organização católica fundada em 1968, dedicada à caridade, evangelização e promoção da paz (LALÁ, 2002, p. 21).

No filme, com o fim da guerra, Alexandre decidiu que era preciso e possível regressar para que ele e seus familiares se reconciliassem com os seus antepassados. Em voz *off*, temos a narração de Alexandre, descrevendo esse trajeto, seja oralmente, seja por escrito, em um livro de protocolo que se reverteu em diário. Durante o longo caminho de volta para casa, Alexandre e seus familiares deparam-se com ambientes marcados pela guerra, como imóveis destruídos e abandonados e carcaças de carros. A partir daí ele apresenta seu ponto de vista sobre o conflito armado, influenciado pelo texto bíblico. Por outro lado, ele e sua família também se deparam com animais na estrada, um grupo de pessoas que cantavam e tocavam instrumentos, transportadores e caroneiros, enfim, outros sujeitos em deslocamentos. Dormem em uma igreja abandonada, na mata ou em alojamentos para refugiados, banham-se no rio e se alimentam de frutos das árvores, ou seja, vivem experiências semelhantes a outros migrantes. À medida que se aproximam do destino, a ansiedade de reencontrar os familiares aumenta. Ele também faz planos, como montar um negócio, criar porcos, cultivar sua *machamba*, para garantir o sustento de sua família.

No seu caderno adaptado, Alexandre procurou registrar os acontecimentos mais significativos daqueles dez anos, além de identificar os nascimentos e mortes de familiares daquele período. Analisando a distribuição da voz narrativa no nível do discurso narrativo, Mahomed Bamba observa que ela tende a ser conjuntamente assumida pelas diversas configurações textuais escritas e orais em um mesmo filme (BAMBA, 2014, p. 86). Isso contribui para dar um aspecto fragmentado ao próprio nível de narração verbal. Através dos dois tipos de materiais verbais falados e gráficos, a presença do narrador verbal se torna materialmente real na leitura do filme (BAMBA, 2014, p. 86). Mas a leitura da presença das

instâncias narrativas depende também do caráter diegético ou extradiegético das informações que as figuras orais ou escritas produzem no filme. As diversas unidades verbais sonoras e escritas que intervêm nos contextos fílmicos como comentários *off* e *over* se referem, por exemplo, à figura de um narrador intradiegético ou extradiegético (BAMBA, 2014, p. 86). Seu valor informacional no filme varia entre “a focalização interna, usada para expressar os pensamentos do personagem, e a focalização interna, simples descrição da ação de uma personagem presente na imagem” (BAMBA, 2014, p. 86). O tipo de relação existente entre as imagens diegéticas, os letreiros e as falas, inclusive, pode ajudar a determinar a natureza da focalização (interna ou externa). Para o autor, geralmente, o jogo que se estabelece na estrutura narrativa entre “o dito e o mostrado” para configurar o ato de narração se sobrepõe em um outro processo em que a “mostração” é concomitante com as decisões do narrador para regular o saber do espectador sobre os fatos relatados” (BAMBA, 2014, p. 86).

A transposição dos códigos culturais que um filme carrega, através das legendas, já que a maior parte da trama não é narrada ou não tem diálogos em português, é outro aspecto a ser observado a partir das contribuições de Mahomed Bamba. Entendendo o filme “como um produto cultural geográfica e culturalmente marcado por múltiplas determinações (de ordem comercial, ideológica, estética e linguística), desde sua fase de produção até seu polo de recepção” (Bamba, 2007, p. 257), acredita-se que as estratégias de adaptação de um filme para um público estrangeiro (no caso, as conversões linguísticas) funcionam como uma solução paliativa, pois entende que essas conversões que acompanham a exibição de um filme, além de possibilitar a comercialização das obras fílmicas junto a um público estrangeiro, se transformaram em um dispositivo de mediação central nos polos de distribuição e recepção das obras cinematográficas sobre qualquer suporte (Bamba, 2007, p. 257). Esses “grafismos filmados” podem se destacar notadamente nos filmes estrangeiros em que o código da escrita utilizada

é desconhecido ou incompreensível para um determinado público. Quando o espectador se depara com o caráter “altamente abstrato dos grafismos de alguns filmes em língua estrangeira”, pode-se dizer que é a “função estética da letra acaba se impondo no espaço da recepção”. Nesse caso, a leitura filmica atém-se apenas à lógica do jogo formal entre as palavras escritas e a superfície da tela. As inscrições e os textos escritos se oferecem como imagens e como puros objetos visuais nos quais cada letra aparece apenas como traçados e formas que estimulam mais a visão do que a compreensão do espectador. Assim, o texto escrito é apreendido na tela pelo espectador não iniciado ao código da língua escrita como jogo de formas em que os caracteres aparecem como formas ornamentais para a vista (Bamba, 2007, p. 257).

Além da presença da escrita no filme, seja através das legendas, seja através do diário de Alexandre, há uma relação evidente entre a narrativa e as tradições orais. Como afirma Manthia Diawara (2007), os cineastas de África foram incorporando conscientemente desde o início elementos da cultura popular como, por exemplo, a figura do griô (ou *griotte*, se mulher). No caso de *A árvore dos antepassados*, um dos sujeitos que assume essa função é Alexandre. Através da câmera – tal como faz o griô ao narrar uma história sob seu ponto de vista, o diretor apresenta uma realidade e oferece sua visão, normalmente não individual (como no Ocidente), mas coletiva. Diferente da retórica discursiva, que define e comprova conhecimentos no Ocidente, as culturas africanas de matrizes orais vivem e relacionam-se em processos de comunicação e cognição experimental, re-passando, entre gerações, experiências que renovam a tradição viva” (ANTONACCI, 2015, p. 236).

Outra relação evidente entre o filme e as culturas tradicionais moçambicanas é pautada pela ancestralidade, entendida como um traço constitutivo das singularidades de um sujeito que são herdados e que vão além de sua própria existência (Santos, 2005, p. 213). Nesse sentido, torna-se fundamental analisar, por exemplo, a importância que a porta da antiga casa, que Alexandre transporta durante a viagem de retorno, ganha na

trama. A cena de abertura do filme mostra exatamente os integrantes da família colocando objetos dentro do carro que vai transportá-los, ainda no acampamento para refugiados no Malauí, sendo o que se desta é a porta de madeira pintada de vermelho desbotado com os números 0146 escritos em branco. A ideia de “porta” pode apresentar diferentes possibilidades simbólicas: pode ser o lugar de passagem entre dois mundos, como o conhecido e o desconhecido, ou o sagrado e o profano; mudança de nível, de meio, de centro, de vida; permite entrar e sair e, portanto, possibilita a passagem. Após a chegada em determinada cidade, Alexandre e sua família descem do transporte, e tempos depois, percebe que a porta não estava mais entre os seus pertences, por descuido de seu sobrinho. Uma nova saga se inicia então com o propósito de recuperar o objeto. Os dois transitam pelas ruas da cidade até chegarem em uma feira popular e encontrarem a porta quando já estava sendo exposta para venda por um rapaz. Alexandre tenta convencê-lo de que a porta pertencia a ele e consegue provar quando mostra que os números que estavam pintados nela eram os mesmos que registrados em seu caderno. Assim, a ideia da porta se aproxima da de ancestralidade justamente porque ela abre e apresenta possibilidades de religação com o tecido social originário: religa-se aos seus (Santos, 2005, p. 214). Desta religação, “possibilitada pela vivência limítrofe, tem-se outra maneira de ver o próprio mundo e a si próprio em uma leitura das coisas, *relegere*, em que se transforma o olhar, as atitudes e as relações”. Estas duas possibilidades religantes, *re-ligare* e *re-legere*, “abrem a dimensão religiosa (no sentido mais nobre do termo) de contato pessoal com a ancestralidade” (Santos, 2005, p. 214).

Outra situação presente no filme relacionada à ancestralidade dá-se através de Maria, que antes iniciar a travessia de retorno em direção às terras da família em Moçambique, despede-se dos filhos que morreram e foram enterrados no Malauí, seguindo um ritual de orações e oferendas aos seus mortos. De acordo com Leonardo Adamowicz (2015), a expressão “árvore dos antepassados”, que intitula o filme, designa “um local de culto, praticado debaixo de uma árvore, em algumas regiões de Moçambique”

(Adamowicz, 2015). Esta árvore costuma ser utilizada como local de culto em substituição das sepulturas, principalmente quando as pessoas viajam ou mudam do local habitual de residência. Segundo o autor, na província de Tete, por exemplo, são praticados dois tipos de culto: o culto ocasional, restrito à família (com o propósito de solicitar a proteção dos antepassados em caso de viagem, doença, entre outros); e o culto periódico, de uso geral (praticado para solicitar aos antepassados boa colheita, chuva, entre outros). Nas línguas changana e chope, a “árvore dos antepassados” é denominada *ganzelo*, termo que designa o altar onde se fazem libações (em árvores de fruto como mafurreira, canhoeiro, maçala etc.). Grupos étnicos como os *yaos*, *macua* e *lomwe* (da Zambézia) praticam o culto em uma árvore denominada *musolo*. Entre os ngunis, os túmulos dos antepassados são sinalizados com certas plantas. Entretanto, em quase todo o país é utilizado o embondeiro (baobá) como árvore dos antepassados. Essa é uma das funções que essa árvore exerce em diferentes sociedades africanas, como já mencionado. Acredita-se que, se um morto for sepultado dentro de um embondeiro, a sua alma viverá enquanto a planta existir (Adamowicz, 2015). Para Azevedo (2005), a partir do momento em que se sente integrado às culturas moçambicanas e assumindo o compromisso de valorizar as histórias contadas pelas pessoas que participam de seus filmes, afirma que se tornou imprescindível explorar essa questão.

Os impactos de experiências migratórias e diaspóricas de/em Moçambique em *A árvore dos antepassados* deu-se principalmente pelo fortalecimento de conexões familiares, políticas e econômicas entre as pessoas e os lugares envolvidos. Isso reforça a ideia apresentada por Henrique Freitas (2016) de que a diáspora

Abala a perspectiva essencializante de unanimidade racial e de tratamento dos negros como se fossem exatamente idênticos, questionando os modelos de classificação que foram usados para os africanos e os afrodescendentes durante a colonização e após este período, já que ela afeta uma ideia de origem e de identidade únicas, compreendendo o homem e a mulher negros como seres complexos, constituídos de múltiplas raízes, de matrizes diversas e fragmentadas (FREITAS, 2016).

Neste sentido, a experiência de pertencer a uma comunidade, mergulhada em suas tradições, seus rituais e seus modos de discurso característicos, de singularidade nacional é problematizada. Este sentimento, segundo Andrew Higson (2006, p. 16), não é, naturalmente, dependente de viver realmente dentro do espaço geopolítico da nação, como confirma a experiência do emigrante. Assim, algumas comunidades diáspóricas, desenraizadas do espaço geopolítico específico da nação ou da pátria, ainda compartilham um senso comum de pertença, apesar – ou mesmo por causa – de sua dispersão. Por um lado, a comunidade, por outro, a diáspora. Por um lado, as nações modernas existem principalmente como comunidades imaginadas, por outro, essas comunidades realmente consistem em grupos de pessoas altamente fragmentadas e amplamente dispersas com tantas diferenças quanto semelhanças e com pouco no sentido de contato físico real entre si. Se for esse o caso, segue-se que todas as nações são, de certa forma, diaspóricas. Elas são, portanto, “forjadas na tensão entre unidade e desunião, entre o lar e o sem-abrigo” (HIGSON, 2006, p. 16).

Frederico Lucena de Menezes (2007, p. 120) também lembra que há na diáspora uma constante psicológica a ser lembrada: a perda. A diáspora, muitas vezes, começa com “trauma, ruptura e coerção, e envolve a dispersão de laços de alta qualidade fora de sua terra natal” (NACIFY, 2006, p. 114). Perde-se a referência territorial, os valores culturais e as pessoas conhecidas, perde-se também a identidade, por um lado, para ser ressignificada, por outro. Em *A árvore dos antepassados*, por exemplo, Maria, ao retornar à terra natal, sofre quando descobre que havia perdido a mãe e a avó. Entretanto, há também momentos de alegria, como na cena do reencontro de Alexandre com os familiares que permaneceram no país, um dos pontos marcantes do filme. Maria pôde reencontrar seu tio Alfredo, mostrar aos filhos sobreviventes a terra onde nasceu e cresceu, e fazer planos de construir uma nova casa no local. Em seguida, o filme mostra exatamente esse processo de readaptação dos retornados: o preparo da

terra para a plantação e a construção das novas casas, e se encerra novamente com o ritual de celebração dos antepassados, na cena em que Maria derrama uma bebida sob a árvore em que foi enterrada seus familiares (AZEVEDO, 2006).

Além disso, “na imaginação da diáspora, um investimento psicológico na mobilidade é geralmente contrabalançado pela construção emocional de uma pátria, que fornece uma narrativa fundamental de partida e uma promessa de retorno de validação” (EZRA; ROWDEN, 2006, p. 8), como aconteceu com Alexandre e sua família em *A árvore dos antepassados*, entre Malauí e Moçambique. Ou seja, os fluxos migratórios também podem formar “grupos étnicos em lugares distantes de sua origem”, portanto, estes grupos não “precisam estar contidos dentro dos mesmos limites geográficos para influenciar culturalmente na nova região ou estado” (MENEZES, 2007, p. 118). Em contexto de diáspora, esses grupos também “tendem a se aglutinar por questões de defesa e proteção, seja física ou psíquica, o que inclui a cultural. Isso se dá visivelmente através dos rituais de celebração, das manifestações culturais e artísticas” (MENEZES, 2007, p. 118), como pode ser observado no filme *A árvore dos antepassados*. Os impactos apresentados, em termos culturais, inclusive, podem ser equacionados pelo prisma da “interculturalidade”, isto é, aquela que sempre determina “uma fronteira e uma tensão do ‘entre’ duas ou mais culturas, ou, em termos cinematográficos, ‘entre’ planos” (MOURA, 2010, p. 49). Essas culturas não são amalgamadas ou juntadas.

em um discurso uniforme e homogêneo, como poderíamos caracterizar o hibridismo e o multiculturalismo. Em um discurso heterogêneo e único no seu gênero, interculturalidade é colocar em relação duas ou várias culturas e identidades. Ela pode ser também aquela que não compartilha. Isto é, um processo que marca uma tensão dos diferentes, o que pode ser mesmo da ordem do intransponível e gerar a incompreensão (MOURA, 2010, p. 49).

Em *A árvore dos antepassados* (1995), de fato, por intermédio da relação com os antepassados garante-se o equilíbrio das forças espirituais responsáveis pela prosperidade, proteção especial da feitiçaria, saúde,

procriação, produção, prestígio social, enfim, pelo bem-estar dos indivíduos na sociedade. Por se acreditar que a vida é regida pela relação entre dois mundos, o visível e o invisível, quaisquer acontecimentos na vida – como dificuldades e fenômenos naturais que venham deteriorar a produção agrícola, nascimentos e até mesmo a morte, por exemplo – têm uma relação com o sobrenatural e estão além do entendimento humano (AZEVEDO, 1995).

Considerações finais

A proposta deste artigo foi analisar os fatores que desencadearam fluxos migratórios e diaspóricos em Moçambique, no período pós-independência, e os impactos socioculturais dessas experiências nos sujeitos envolvidos, a partir do filme *A árvore dos antepassados*. Como cineasta, Licínio Azevedo já realizou mais de vinte filmes, que abordam uma variedade de questões referentes às realidades políticas, históricas, sociais e culturais moçambicanas, com grande ênfase à guerra civil. Ao abraçar pessoas comuns, “vivendo problemas e lembrando experiências do colonialismo nos sofrimentos do retomar da vida após séculos de lutas por independência, contendas internas e guerra civil” (ANTONACCI, 2015, p. 239), o cineasta reafirma seu compromisso com esses sujeitos e com o público moçambicano, como afirma na epígrafe do texto.

A partir da análise realizada pode-se perceber que as migrações que se deram em Moçambique, principalmente após a independência, intensificaram o contato e o confronto entre diferentes mundos, já que trouxeram com a liberdade a circulação de pessoas e dos seus valores (ROSÁRIO, 2012, p. 147). Essa circulação de bens, pessoas e valores também provocou uma transposição de práticas que vêm suscitando um verdadeiro debate, não verbal, mas de comportamentos entre os diversos usos e costumes culturais dos povos de Moçambique, que pouco a pouco vão tentando reconstituir o moçambicano em o espaço territorial (ROSÁRIO, 2012, p. 148-149). No filme *A árvore dos antepassados* (1995), a guerra foi a principal

responsável pela separação familiar da família de Alexandre. Apesar desta principal motivação, os deslocamentos foram importantes na definição das singularidades dos grupos em movimento, como no caso da família Ferreiro. Valores intrincados como o nascimento, o casamento, a vida e a morte, bem como “as relações entre o espaço público e o espaço familiar entre gerações, como o trabalho, a solidariedade, a diplomacia e a soberania são elementos culturais fundamentais que, identificados, podem determinar os contornos da sociedade moçambicana” (ROSÁRIO, 2012, p. 146). Foi também na experiência do desprendimento, no estar longe de suas casas, que os personagens despertaram para “a busca e a valorização de suas raízes”, já que é na diáspora como desterrados que eles “vão reinventar sua identidade em um discurso que traz as marcas de seu entre lugar cultural” (REIS, 2011, p. 80).

Referências

- A ÁRVORE dos antepassados. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Eban Multimedia, 1995. 1 DVD (52 min.), color.
- Adamowicz, Leonardo. Geografia do patrimônio cultural de Moçambique. Maputo, 2003. Disponível em: <http://jorgejairoce.blogspot.com.br/2012/09/geografia-do-patrimonio-cultural-de_20.html>. Acesso: 4 out. 2015.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2 ed. São Paulo: Educ, 2014.
- AZEVEDO, Licínio. Depoimentos. In: ARAÚJO, Guido (org.). *Trocas culturais afro luso brasileiras*. Salvador: Contraste, 2005. p. 34-36.
- BAMBA, Mahomed. O impacto da conversão linguística na recepção fílmica: entre mediação e apropriação simbólica. *Estudos de cinema (Socine VIII)*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 257-265.
- BAMBA, Mahomed. *O legível e o visível no cinema: o signo escrito na construção e na leitura fílmicas*. Curitiba: Appris, 2014.

- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.
- DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África ocidental. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 59-75.
- EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. General introduction: what is transnational cinema? In: EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (org.). *Transnational cinema, the film reader*. London; New York: Routledge, 2006. p. 1-11.
- FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- HIGSON, Andrew. The limiting imagination of national cinema. In: EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (org.). *Transnational cinema, the film reader*. London; New York: Routledge, 2006. p. 15-25.
- KHAN, Sheila. *Imigrantes africanos moçambicanos: narrativa de imigração e de identidade e estratégias de aculturação em Portugal e na Inglaterra*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.
- LALÁ, Anícia. Dez anos de paz em Moçambique: da visão normativa à perspectiva realista. *Estudos moçambicanos*, n. 20, 2002, p. 19-40.
- Machado; Igor José de Renó; Silva, Douglas Mansur da (2014). Migração. In: Sansone, Lívio; Furtado, Claudio Alves. *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, p. 331-348.
- MALOMALO, Bas'Ílele. Crise internacional: migrações africanas, cooperação e esperança. In: MALOMALO, Bas'Ílele; MARTINS, Elcimar Simão; FREIRE, Jacqueline Cunha da Serra (orgs.). *África, migrações e suas diásporas: reflexões sobre a crise internacional, cooperação e resistências desde o Sul*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.
- MENEZES, Frederico Lucena de. Migração: uma perspectiva psicológica, uma leitura pós-moderna ou, simplesmente, uma visão preconceituosa. In: CUNHA, Maria Jandyara Cavalcanti et al. *Migração e identidade: olhares sobre o tema*. São Paulo: Centauro, 2007. p. 105-132.

- MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da globalização. In: França, Andréa; Lopes, Denilson (org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó-SC: Argos; Editora da Unochapecó, 2010. p. 43-66.
- NACIFY, Hamid. Situating accented cinema. In: EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (org.). *Transnational cinema, the film reader*. London; New York: Routledge, 2006. p. 111-129.
- PEREIRA, Ana Cristina e Rosa Cabecinhas. Um país sem imagem é um país sem memória...: Entrevista com Licínio de Azevedo. 40 Anos de Independência em África, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298>>. Acesso: 20 jan. 2017.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- ROSÁRIO, Lourenço do. O lugar da literatura como veículo de valores culturais africanos – o caso de Moçambique. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012. p. 145-150.
- SANTOS, Marcos Ferreira. Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte da paixão entre Karabá e Kiriku. In: *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10639/03*. Brasília: Secretaria de educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 205-229.

Viagem, fronteira e heterotopia: formulações espaciais para dois encontros entre etnografia e cinema ¹

Filomena Silvano ²

Encontros entre etnografia e cinema

A antropologia, principalmente a denominada antropologia pós moderna, tem-se apoiado em formas de escrita que, por estarem próximas das da ficção, fornecem instrumentos que permitem dar conta de objetos cuja realidade é, em si mesma, ficcionalmente rica. Penso, no entanto que essas formas de escrita continuam a deixar algo por dizer.

Esta pequena citação foi retirada do texto que redigi, em 1996, para acompanhar a candidatura do projeto do documentário “Esta é a minha casa”, de João Pedro Rodrigues, a um apoio do ICAM. Tratou-se de um projeto que foi pensado a partir da consciência que eu tinha, já na altura, das limitações descritivas da minha disciplina: pelo menos eu, tenho a certeza, deixei muito por dizer quando tentei escrever sobre as casas dos emigrantes. Faltou-me a densidade dos discursos, faltaram-me as imagens dos percursos, das vidas, das salas, das cozinhas e das fachadas. Penso que

¹ Publicado Originalmente na Revista: Cinema & Território em Portugal. (<http://www.ct-review.org/>) Cinema & Território | N.º 1 | 2016.

² No seu trabalho, Filomena Silvano relaciona as questões das identidades coletivas e individuais com o estudo do espaço, do habitat, da cultura material e da cultura expressiva. É autora dos livros Territórios da Identidade, Antropologia do Espaço e De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema. Colaborou com o cineasta João Pedro Rodrigues em quatro dos seus filmes.

a antropologia precisa de encontrar novas formas de dar a ver o real, sem por isso prescindir da intenção de lhe ser fiel.

Vinte anos passados, estou, de forma ainda mais radical, convicta da justeza dos meus pensamentos de então: a antropologia precisa não só de encontrar novas formas de dar a ver o real, como precisa também, e sobretudo, de integrar no seu trabalho de investigação formas de acesso ao real que outras práticas de observação possuem.

Se, como propõe Tim Ingold (2011), a maneira dos antropólogos fazerem descrições pressupõe um fazer com os outros - “modo descritivo de integração” - que se aproxima das formas de descrição do desenho e da pintura, ela não acede, no entanto, ao real da mesma forma que acedem essas duas práticas. O nosso artesanato raramente as usa como modos de descrição, ficando-nos assim vedado o real ao qual acederíamos se as usássemos. O mesmo se pode dizer se falarmos de cinema. Há cineastas que acedem ao real no interior de uma lógica de descrição que implica também uma espécie de integração/participação nas forças que o constituem.

O seu cinema, tal como alguns desenhos e algumas pinturas, permite-nos por isso aceder a dimensões que se encontram vedadas às nossas formas de descrição. É, a meu ver, o que acontece com o cinema de João Pedro Rodrigues e de João Rui Guerra da Mata. Mas para lá das semelhanças e da diferenças enunciadas, há que considerar o facto de uma descrição incorporar sempre uma interpretação - dependendo por isso do seu autor. Eu considero por isso, que por via das descrições feitas pelos cineastas com quem trabalhei acedi a uma parte do real que de outro modo me estaria vedada.

Quando, em 1996, aceitei trabalhar no projeto do documentário “esta é a minha casa”, fi-lo com a consciência de que ia trabalhar com um cineasta. Ou seja, com alguém para quem filmar um documentário era um exercício de cinema (e não um exercício etnográfico, sociológico ou jornalístico). Quero com isto dizer que desde o início foi claro para mim que estava a acompanhar a realização de um filme que, na sua essência, não era determinado por questões conceptuais que tivessem origem no saber

da antropologia². Tendo sido esse o pressuposto, tratou-se depois, para mim, de tentar identificar e interrogar os resultados desse “modo de fazer”.

No essencial, diria que ela me deu acesso a duas novas perspectivas de trabalho: a) o facto de ter acesso à vida das pessoas no interior da dinâmica de uma performance (a rodagem) permitiu-me aceder às dimensões mais reflexivas (e por isso também mais conflituais) das suas construções identitárias; b) o facto de poder ler o real, depois da minha observação da vida real ter terminado, a partir das imagens recolhidas por um cineasta, permitiu-me aceder a dimensões desse real que eu não tinha percepcionado. A minha observação do real incluiu assim dois registos: as minhas descrições do “terreno” – resultantes do trabalho de campo - e as imagens cinematográficas do mesmo “terreno”. A descrição antropológica foi por isso sujeita a uma dobra, visto que trabalhei a partir de uma descrição, feita por um cineasta, daquilo que eu própria havia observado em primeira mão. Tratou-se de um modo de fazer pouco ortodoxo, mas que, tal como já referi, me permitiu aceder a uma realidade “escondida”³.

Mais de dez anos depois das filmagens com a família Fundo, juntámo-nos – eu, João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata - em Macau, durante uma parte das rodagens que resultariam depois em dois filmes: “Alvorada Vermelha” e “A última vez que vi Macau”. Já com vários textos escritos sobre a primeira experiência de trabalho conjunto (que incluiu um segundo documentário, “Viagem à Expo”, rodado no ano de 1998), essa segunda experiência incorporou as reflexões relativas aos primeiros filmes e manteve, no essencial, mas agora já de forma mais reflexiva, o mesmo modo de fazer.

Neste texto apresentarei, de forma a responder ao tema proposto pelo colóquio onde ele foi apresentado, algumas reflexões em torno da questão territorial, tendo por base as duas experiências antes referidas.

² Porque uma descrição implica sempre uma interpretação, o uso da ferramenta Câmara depende do “assunto” que move quem a usa. Uma descrição fílmica feita por um antropólogo será por isso diferente de uma outra feita por um cineasta.

³ O conjunto dos textos sobre os dois documentários referidos encontra-se reunido em livro (Silvano 2012).

Viagem, performance e fronteira.

O confronto com situações etnográficas em que espaços ausentes e distantes surgem como centrais para a construção das vidas das pessoas conduziu os antropólogos para uma progressiva problematização das formas de tratamento das relações entre espaço e identidade. Essas relações assumem diversas formas, que vão da simples identificação com um espaço onde se vive há várias gerações, até às situações, mais complexas, em que o investimento identitário é feito em espaços onde as pessoas, de facto, nunca estiveram, mas de onde, hipoteticamente, os antepassados partiram. No meio ficam as configurações do tipo daquela que tentamos aqui interpretar, em que a relação com os espaços de origem (considerados pelos próprios enquanto espaços de pertença) se materializa, periodicamente, numa viagem à terra natal. Esses casos são particularmente interessantes porque implicam uma elaboração conceptual que considere o espaço enquanto movimento (e não enquanto contentor). A observação etnográfica deve então considerar a viagem não apenas como um momento de passagem entre duas realidades (embora também o seja), mas também como um percurso que tem, do ponto de vista da observação e da interpretação, uma existência própria.

No Verão de 1997, depois de algum tempo passado a acompanhar o quotidiano da família Fundo em Paris, preparámo-nos para acompanhar José, Jacinta e a mãe de José, na viagem até Trás os Montes. Partiríamos por volta das três horas da manhã e no outro dia ao fim da tarde era suposto estarmos em Portugal. Pelo nosso lado, preparámo-nos dormindo algumas horas, pois prevíamos que a experiência iria ser dura. Iríamos em dois carros, um conduzido, durante toda a viagem, por José, e o outro, à vez, por mim e por João Pedro. Quando chegámos à casa da campanha estava tudo preparado para a partida: malas feitas e arrumadas e merenda para comer no caminho preparada. O pai de José, que só partiria mais tarde, ainda estava levantado para se poder despedir. No ar, era evidente,

havia tensão acumulada ao longo de vários dias. Depois de um ano a sonhar com as férias, o casal empreendia finalmente a viagem de ida à terra. João Pedro iniciou a viagem no carro da família e filmou um longo plano que aparece em “Esta é a minha casa”: a despedida do pai de José, que vemos na rua, em plena noite, a dizer adeus, o carro que arranca e a conversa em que Jacinta revela que José não dormiu (Levantámo-nos às duas. Tu não te deitaste, vá. Andaste toda a noite a pé). Assim que entrámos na auto-estrada, percebi que a aventura ia ser perigosa. A velocidade de um carro conduzido por um homem cansado e excitado ameaçou rapidamente ultrapassar os 170 quilómetros por hora. Como ia a conduzir, senti o efeito do crescendo de velocidade no corpo. Primeiro enfrentei a situação com alguma empatia, mas passado algum tempo decidi que a minha participação naquela experiência ia ser controlada. Na primeira paragem tornei claro que em caso algum eu ultrapassaria o limite dos 170 quilómetros por hora. A João Rui, que ia no carro, comuniquéi que não voltaria a entrar no carro da família, decisão que ele tomou rapidamente como sendo também sua. Por isso, só João Pedro, que viajou durante longos períodos no carro conduzido por José, sentiu a totalidade dos riscos da experiência a que nos tínhamos sujeitado. Pela minha parte, nunca abandonei uma parte do mal-estar que senti quando percebi que uma experiência etnográfica, que naquele momento já era irreversível, estava a pôr a minha vida em risco. Percebi também que a obstinação que José revelava em conduzir de forma a produzir uma situação constante de risco significava que esse mesmo risco – que nos parecia tão absurdo e que nos colocava numa situação de dissonância com a família – fazia para ele algum sentido. Só depois da viagem terminada e depois de visionadas as imagens feitas por João Pedro é que a inteligibilidade dessa experiência começou, para mim, a ser construída. ⁴

⁴ O facto de me centrar aqui na dimensão experiencial da viagem leva-me a colocar a questão do corpo no centro da minha problemática – “O Espaço Corporalizado é o local onde a experiência e a consciência humanas assumem uma forma material e espacial” (Low e Lawrence-Zúñiga 2003 : 2) - e, como veremos, posteriormente a estendê-la para uma interpretação mais global das questões identitárias.

A noção de “espaço liminoide” – que Turner (1982) associa à de “ritual liminoide” – pode ser, neste caso, aplicada ao espaço da viagem. Este passará então a ser concebido como uma sucessão de lugares⁵ onde se desenvolvem práticas rituais que não estão sujeitas à presença forte da comunidade – nem na sua organização nem no seu controle – e que, por isso, são executadas com um assinalável grau de liberdade e improvisado por parte daqueles que as praticam. Essas características fazem desses rituais práticas apropriadas para exprimir novas identidades, associadas a realidades culturais e sociais dinâmicas, como é o caso da emigração portuguesa das últimas décadas. Como tentarei demonstrar no seguimento do texto, a viagem organiza-se como uma prática ritual complexa, que vai sendo experienciada ao longo de uma série de lugares. A observação da sucessão das práticas rituais permite isolar, por aí se desenrolarem sequências significativas, os seguintes lugares: Paris, as auto-estradas, a fronteira entre Espanha e Portugal, dois santuários e Espadanedo (a aldeia da família de José).

Uma vez saídos da região de Paris, a viagem decorreu sempre em alta velocidade e sem nenhuma paragem para lá daquelas, obrigatórias, de reabastecimento do carro. Numa dessas paragens vemos imagens do corpo desajeitado de José que, dentro de umas calças de treino e de um T-shirt, tenta, através de alguns exercícios de ginástica que visivelmente não estão nele naturalizados, soltar o corpo da rigidez produzida pela condução. À hora do almoço parámos para comer numa zona de lazer repleta de emigrantes portugueses e magrebinos e ao meio da tarde fizemos, ainda na auto-estrada, uma paragem para beber um café. A primeira paragem cuja lógica se revelou diferentes das atrás referidas – que se pautaram pela negação de qualquer tipo de relacionamento com o exterior, para lá daquele que era, por constrangimentos funcionais, estritamente necessário – foi

⁵ Existe uma divergência, no interior da família, face ao modo de organizar a viagem. No essencial José e a sua mãe fazem questão de obedecer a uma série de preceitos (que explicitarei ao longo do texto) que, no meu entender, dão forma ao ritual da viagem, enquanto Jacinta se sente desconfortável nessa prática e tenta negociar a sua alteração. Por esse motivo, farei aqui referência quase exclusivamente a José, o ator convicto da performance que partilha com outros emigrantes.

para entrar numa pequena loja, ainda em território espanhol, mas já junto à fronteira. Uma vez saídos da auto-estrada e aproximando-nos da fronteira com Portugal, a experiência da viagem parece ter mudado de registo. É como se José tivesse abandonado uma realidade em que ele e o carro (a máquina) faziam um só⁶, para então, a partir daí, se poder relacionar com o mundo. A velocidade da condução abrandou e o espaço exterior ganhou de repente existência. Ao sair da loja, antes de arrancarmos, José gritou para a câmara, já visivelmente entusiasmado com a proximidade da chegada: Vamos. Para aí é Espanha, ã? Para ali é Portugal.

Num dos planos de viagem de “Esta é a minha casa” acompanhamos a passagem da fronteira. Pela imagem do retrovisor, vemos que José começa a exhibir uma expressão facial mais descontraída. Sabemos que nos estamos a aproximar do território português porque ele nos vai apresentando os marcos físicos que o antecedem: Aquelas casas já são portuguesas. É o quartel da guarda espanhola. Ao mesmo tempo, vamos acompanhando um crescendo de emoção, exprimido por José e sua mãe, que termina numa entusiasta gritaria:

- Aqui é a fronteira de Quintanilha.
- Estamos em Portugal.
- Aqui estamos em Portugal. Eh, Eh ...

Imediatamente a seguir, instala-se a hesitação, a perplexidade e mesmo a frustração:

- Ainda não. É aqui.
- Além.
- É aqui.
- Não.
- Aqui é que é. Aqui é adonde é que estavam os polícias.

⁶ Penso que a conduta motriz que está aqui em causa – de fusão com a máquina e de consequente negação da relação do corpo com qualquer exterior que não seja a própria máquina – se adequa aos objectivos performativos desta etapa. Ela cria uma espécie de suspensão no relacionamento com a vida quotidiana para depois, uma vez chegados à terra, se poder iniciar o processo de assunção da identidade do emigrante.

Tudo isso, porque a passagem pelo lugar exato onde começa Portugal já não está marcada por um ato que a torne evidente. Passada a ponte onde uma placa azul da Comunidade Europeia marca os limites territoriais dos dois estados membros, vimos uma série de carros, com placas francesas e suíças, estacionados. As pessoas estavam cá fora e algumas comiam uma merenda, no cumprimento de uma rotina que vem do tempo em que eram obrigadas a parar para tratar das formalidades alfandegárias.

Quando resolvemos filmar uma família de emigrantes fizemo-lo porque tínhamos vontade de dar a ver uma cultura deslocalizada ou, dito de outro modo, uma cultura multilocal. Nesse sentido, pensávamos a fronteira como um espaço intermédio, derrapante, poroso (Appadurai 1997). Mas apesar de ser essa a configuração que procurávamos, a fixação de José na terra de origem confrontou-nos com a presença, pelo menos ao nível das representações, da outra forma da fronteira: a da linha de separação entre espaços estáveis. No fim, acabámos por perceber que o dismantelar dos rituais institucionais que organizavam a passagem da fronteira não impediu os emigrantes de manterem uma parte das práticas rituais que lhe conferiam sentido.

O sol tinha acabado de se pôr e a luz já não nos feria os olhos cansados. Ao longe, ouvia-se o barulho de uma trovoadas de Verão. Continuámos a seguir o carro de José, que pouco tempo depois estacionou em frente ao santuário de Nossa Senhora da Ribeira⁷, situado numa pequena elevação do lado esquerdo da estrada. Cansado, mas ostentando uma postura completamente liberta da tensão da viagem, José começou a subir, seguido por Jacinta, as escadas que conduzem ao santuário. Uma vez chegados ao cimo, José deu dinheiro a Jacinta, que o colocou na ranhura da porta do santuário. Depois, foi a vez de ele fazer a sua oferenda. De seguida benzeu-se e iniciou um percurso à volta do santuário, pontuado por duas paragens, a primeira para constatar que tinha sido colocada uma porta nova, mas sem buraco para oferendas, e a segunda para beijar a parede do altar. Jacinta

⁷ Trata-se de um santuário antigo onde se realiza uma importante romaria em honra de Nossa Senhora da Ribeira. Devido à sua localização perto da fronteira, é hoje associado aos viajantes e, por isso, é muito venerado pelos emigrantes que ali param. Já há quem lhe chame “o santuário dos emigrantes”.

fez a mesma volta, seguindo de perto o marido, mas não beijou o altar. No fim desceram os dois as escadarias e voltaram para o carro. Avançámos mais uns quilómetros e chegámos a um segundo santuário. Mais especificamente, a um conjunto de edificações situado num pequeno planalto e dedicado ao culto de S. Bartolomeu, o santo padroeiro da terra dos pais de José. Um plano sequência de “Esta é a minha casa” mostra o percurso seguido pelo carro até parar junto ao santuário onde está depositada a imagem venerada. Os comentários de José revelam o à-vontade com que se move no lugar e a familiaridade com que se relaciona com S. Bartolomeu. Quando o carro passa em frente ao primeiro santuário, de construção recente, comenta para a câmara: Aqui é o santuário e ele (o santo) está na capela antiga. De seguida, num percurso que José nos apresenta como sendo o mesmo que o santo realiza durante a procissão das festas em sua homenagem, o carro atravessa uma alameda ladeada por pequenas capelas, circula à volta da denominada capela antiga e para em frente da mesma. Nesse momento, a família abandona o carro e ouve-se José a falar com Jacinta sobre dinheiro. Junto à porta do santuário repete-se a cena das oferendas, seguida da volta ao santuário e do beijo de José na parede do altar. Sabemos que se trata de um ritual repetido em cada viagem, porque durante o percurso José comentou: Chegue de dia ou de noite, há sempre gente que vem a visitar⁸.

Depois de ter sentido que a minha vida estava a ser posta em risco, observei, algo perplexa, que aquele que me conduziu a praticar semelhante ato de irresponsabilidade agradecia aos santos o facto de esse mesmo ato não ter tido as previsíveis consequências nefastas. Foi talvez nesse momento – e porque enquanto antropóloga me habituei a pensar que aquilo que as pessoas fazem, mesmo quando parece absurdo, tem sentido para elas – que a ideia de estar a assistir a uma performance se tornou evidente⁹. À vertigem da viagem, deliberadamente feita em condições de

⁸ No ano seguinte fomos esperar a família à fronteira de Quintanilha e a passagem pelos santuários repetiu-se.

⁹ Convoco aqui a noção de “performance”, porque ela me parece ajudar a ler os dados etnográficos, sobretudo quando nos referimos a duas das suas componentes internas. A primeira integra-se na definição, algo minimalista, proposta por Schechner: “Uma performance é uma atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de, e para outro,

perigo eminente, seguiu-se o envolvimento emocional do convívio com os santos e, finalmente, o apaziguamento produzido pela chegada à terra natal. Nessa altura percebi que teria sido impossível, tanto para José como para sua mãe, não obedecer a um esquema tão bem concebido para experienciar, com a devida intensidade, a chegada à terra. Quando interrogámos José sobre os motivos que o levavam a realizar a viagem de forma tão perigosa, ele respondeu-nos: Porque é assim a vida de um emigrante. É uma vida de sacrifício. Até os árabes fazem assim. Vão até Marrocos sem dormir. O esquema pré-definido é suposto ser partilhado pela comunidade de emigrantes e a performance tem de ser cumprida cada ano, porque esse cumprimento faz parte das práticas colectivas que materializam a identidade dos seus membros. Com a experiência da viagem, José reafirma cada ano, para si próprio e para os outros, a sua identidade de emigrante regressado à terra¹⁰.

A sucessão de etapas que descrevi traduz-se numa transmutação identitária em que os viajantes passam da condição de imigrantes para a de emigrantes. Primeiro, o espaço que separa Paris da terra de origem é percorrido a uma velocidade alucinante, sem paragens e anulando, deliberadamente, qualquer tipo de relacionamento social com o espaço envolvente (até a comida é trazida de casa). A segunda etapa corresponde às práticas espaciais desenvolvidas a partir da pequena aldeia espanhola situada junto à fronteira de Quintanilha. Seguindo Augé (1992), diria que a partir daí o “lugar antropológico” começa a tomar forma. Primeiro com as compras feitas na pequena loja situada em Espanha, mas já na zona

indivíduo ou grupo” Schechner (1988 : 30). Todas as filmagens devem ser lidas no interior de um processo de construção da identidade que é vivido, de forma consciente, face a uma câmara, e, nesse sentido, pode dizer-se que a relação entre performer e espectador percorreu todo o trabalho de campo. A segunda prende-se com a sucessão das etapas cumpridas, que implicam a presença de uma ideia de iniciação e de consumação, e com a carga expressiva que a viagem comportou, que se enquadram na componente da performance que reenvia para a noção de “experiência”, também referida por Schecher.

¹⁰ Tal como ela é concebida, a performance não só obriga os seus executantes a colocarem-se, voluntariamente, numa situação de perigo eminente, como também numa situação de ilegalidade. Esta segunda dimensão é, num certo sentido, ainda mais significativa, visto que a família se representa a si própria como uma família socialmente exemplar. A necessidade de produzir, ritualmente, uma situação de liminaridade, leva-os mesmo a transgredir esse princípio organizador da sua estratégia identitária. E, como revela a citação de José, a integrar uma categoria global de “emigrante” que integra também “os árabes” (representados pelos portugueses como pessoas mais dadas a transgredir as normas da sociedade francesa).

fronteira – um espaço reconhecido pela comunidade de origem como um espaço de relacionamento social. Depois, com as práticas rituais que investem o espaço fronteiriço de uma carga expressiva profunda. As ofertas feitas nos santuários fazem parte desta última etapa da viagem, que se irá finalizar com a chegada à aldeia e a integração na comunidade de origem.

Como ficou descrito, uma parte dos sentidos da experiência de viagem que partilhei com José e a sua família foi-me dada a perceber durante o trabalho de campo. Teve a ver com os encontros (e os desencontros) que sempre resultam das partilhas etnográficas. Mas foi só posteriormente, ao ver as imagens recolhidas por João Pedro, sobretudo aquelas que revelam o corpo de José, que essa mesma experiência se tornou para mim uma realidade inteligível. Primeiro assisti a uma espécie de apagamento da pessoa de José e à fusão do seu corpo com o carro que conduzia (Warnier 2005). Depois à euforia comunicativa visível nos planos da passagem da fronteira, seguida da concentração religiosa visível nas imagens das visitas aos santuários. É como se a expansividade que havia surgido antes da fronteira se tivesse retirado para ser substituída pela seriedade de um “corpo crente”. Foi só depois dessa “passagem”¹¹ pelo espaço e pela experiência do sagrado que a expansividade voltou a surgir. Quando o carro entra na aldeia da sua família, José, filmado a partir do banco de trás, exhibe um rosto feliz e luminoso que exprime a consonância que parece existir entre a sua identidade pessoal e a imagem pública do emigrante chegado à terra. Seguro de si buzina (naquilo que seria um comportamento impensável em França) e cumprimenta os conhecidos. Pergunta-se, em diálogo com a mãe, se já terão feito a festa do Senhor do Bom Fim. Jacinta comenta os estragos da estrada, que no ano anterior estava arranjada. Finalmente chegam a casa, e para alegria de todos constatam que, tal como esperavam, ela ostenta uma recente pintura de exterior.

¹¹ A “passagem” pode aqui ser entendida num sentido muito próximo da proposta de Van Gennep (1977). A “passagem” pode aqui ser entendida num sentido muito próximo da proposta de Van Gennep (1977).

Real e simulacro, talvez uma heterotopia.

O projeto inicial do documentário rodado em Macau prendia-se com a questão das memórias pós-coloniais; mais concretamente, com a memória de Macau que João Rui Guerra da Mata, que aí havia passado uma parte da infância, foi construindo ao longo dos anos. Uma memória construída de recordações, de objetos e de uma procura pelo mundo de ambientes, cheiros e sabores que a alimentassem. Sempre que viajei com os dois cineastas vi-os procurar restaurantes, lojas e mercados onde se pudessem encontrar produtos orientais. Havia também uma memória cinematográfica preenchida com imagens de “A dama de Xangai” (de Orson Welles) e de “Macao” (de Josef von Sternberg e Nicholas Ray). Acompanhar as filmagens traduziu-se, para mim, numa participação na reconstrução de uma memória de infância de um território marcado pela estranheza. Por uma estranheza no passado e, sobretudo, por uma estranheza no presente. A memória da estranheza sentida por um rapazinho europeu que foi viver para um território chinês administrado por portugueses, viu-se confrontada com a estranheza das transformações que esse mesmo território sofreu depois de ter integrado a República Popular da China. Macau, que havia sido o Oriente dos portugueses, transformou-se no Ocidente dos chineses, mantendo sempre, para uns e para outros, o fascínio de um espaço que deixa ver, no seu interior, o outro distante.

Como nunca tinha estado na China, somei a essa tentativa de entendimento do processo de reconstrução da memória de João Rui o meu próprio confronto com o, para mim até então desconhecido, Território de Macau. Os primeiros textos que escrevi tentaram por isso dar conta da minha própria estranheza, objectivando algumas das componentes do território que a podiam explicar. Foram escritos antes de ver as imagens recolhidas e foram por isso o resultado direto da experiência das filmagens no terreno. Nesses textos tentei, no essencial, interpretar as relações complexas estabelecidas entre o processo de construção/negociação da

identidade cultural de Macau, o processo de turistificação e o processo de transformação do território.

Depois da reintegração de Macau no espaço político da República Popular da China, mecanismos de seleção, de mobilização e de objectificação de elementos culturais constitutivos da identidade étnica macaense – a comunidade euro-asiática de Macau – foram desencadeados para dar existência, ao mesmo tempo, a uma nova identidade cultural da cidade e a uma imagem de marca (“branding”) que a coloca no interior do mercado de turismo global. O novo governo do Território foi procurar, no interior das componentes da identidade macaense, elementos culturais que assumiram uma posição significativa no discurso identitário de Macau. Como refere Wai-man Lam (2010), o “hibridismo” foi estrategicamente convocado pelas autoridades políticas portuguesas e foi, posteriormente, também convocado pelas novas autoridades políticas do Território. A dupla referência da identidade de partida – China e Portugal – serve, por um lado, para sustentar a reintegração do Território na Grande China – Macau possui uma cultura chinesa – e, por outro lado, para sublinhar a sua especificidade – Macau, que é um repositório na China da cultura portuguesa, quer continuar aberto a outras culturas. O que é vivido pelos habitantes como uma componente identitária transforma-se, para os turistas vindos maioritariamente do resto da China, numa encenação da estranheza europeia. O Centro Histórico, classificado como património mundial, uma rede de museus (cerca de vinte) e uma rede de casinos (cerca de trinta) constituem o espaço de experiência desse novo turismo.

O centro histórico é percebido pelos turistas asiáticos como um percurso marcado por uma série de acontecimentos arquitectónicos: uma praça, igrejas, um teatro, mais alguns edifícios. O espaço de conjunto que recebeu a classificação de património não é percebido como tal; a lógica do fragmentado é mais próxima do vivido espacial dos turistas que aquela, muito mais complexa, da percepção do todo. Os desenhadors de parques temáticos perceberam muito bem isso, pelo que concebem espaços que são uma montagem de fragmentos. Dois casinos, o Vénitien e o

MGM, apresentam o espaço europeu a partir dessa lógica fragmentária: o primeiro reproduz, a grande escala, mas sempre numa lógica de sobreposição de fragmentos, a cidade de Veneza, e o segundo, no interior, e seguindo a mesma lógica, a cidade de Lisboa. Em Macau são, sobretudo os casinos que atraem as pessoas, mas o facto é que o património se articula muito bem com eles na construção de uma realidade – ou de uma hiper-realidade? (Baudrillard 1986) – que é vivida pelos turistas como um conjunto da mesma natureza: passear-se numa gôndola veneziana no interior de um espaço onde a noite nunca cai, ou passear-se à noite num centro histórico tornado, graças às luzes, fantasmagórico, torna-se numa experiência única onde a questão do que é mais real não tem sentido¹². A oposição clássica entre o turista moderno – que procura a autenticidade e a verdade do outro – e o pós-moderno – que aceita o simulacro porque compreendeu que ele fez sempre parte da experiência procurada (Graburn 1995) – é, no caso de Macau, inadequada. A experiência turística une, num todo, a encenação do espaço patrimonializado e a simulação dos espaços representados. Macau afigura-se por isso como um espaço que, para ser vivido, tem de integrar a ficção.

Quando, já com o primeiro texto escrito (Silvano 2015)¹³, vi pela primeira vez o “A última vez que vi Macau”, tive a alegria de constatar que, de certa forma, o filme respondia àquilo que tinha sido a minha tentativa de interpretação. A reconstrução das memórias macaenses do João Rui passou pela construção de uma ficção que nos transporta para uma experiência em que o real – neste caso as imagens documentais – e o simulacro – neste caso a introdução de imagens para narrar uma história – se interpenetram deixando de existir enquanto categorias distintas. O personagem principal, que é também o narrador, vem, pela primeira vez depois da sua infância aí passada, a Macau para socorrer uma amiga (Candy, um travesti) que se deixou envolver em relações perigosas. Relações que só podem existir em Macau, nesse território fechado e organizado

¹² Tim Simpson (2012) chama-lhe “Utopia Turística”.

¹³ O referido texto foi apresentado em 2011 e publicado em 2015.

por uma lógica que lhe é própria (e onde se passam coisas estranhas e que fazem medo). Nas suas deambulações pela cidade, João Rui reconstrói as suas memórias de infância no reconhecimento do velho Macau – o dos bairros habitados pelos chineses de Macau, dos templos, dos jardins e do Porto Interior – ao mesmo tempo que se confronta com o novo Macau – o dos turistas, de um centro histórico tornado parecido com casinos e de casinos que se parecem com centros históricos. Depois de ver e de rever o filme, fiquei com a certeza de que uma compreensão antropológica de Macau, pelo menos do Macau das memórias europeias de quem por lá passou, passa pelo acesso às razões que o tornam um território ficção.

Quando cheguei a Macau, a primeira figura espacial que me ocorreu foi a da “heterotopia” (Foucault 1984). Depois, quando comecei a escrever, não me ocorreu essa primeira associação. Retomei-a quando vi o filme, porque ele me empurrou novamente para a sensação de estar num espaço fechado onde as coisas que acontecem têm uma lógica própria que só ali pode existir. E mais uma vez senti que o acesso ao real, àquele real que eu procurei descrever nos meus textos, me foi também dado pelas imagens documentais, mas depois ficcionadas, de João Pedro e João Rui. Fui reler o texto de Foucault e confirmei que Macau responde pelo menos a três dos princípios constitutivos de uma heterotopia: é um espaço duplamente fechado e aberto - pode-se lá entrar, mas é necessário um visto de difícil obtenção, sobretudo para os cidadãos Chineses; é um espaço real, mas que justapõe vários espaços e vários tempos – os edifícios contemporâneos misturam-se com os edifícios/património português e chinês e com fragmentos das cidades de Veneza e de Lisboa presentes nos edifícios de alguns casinos - e, por fim; é um lugar que se encontra em ruptura com o tempo tradicional – vai-se lá, por um tempo limitado, para jogar ou para ter experiências diversas marcadas pelo prazer.

Nos anos 1970, a península de Macau era um pequeno território (cerca de 5,4 Km²) chinês administrado por Portugal, no seguimento de um acordo assinado há cinco séculos, entre os dois países. A fronteira terrestre com a China, altamente vigiada, era quase inultrapassável (apesar

de haver sempre pessoas disponíveis para arriscarem a vida a tentar fazê-lo). Para entrar e sair de Macau era necessário apanhar o barco. Apesar de ser um território percorrido, desde sempre, por atividades criminalizadas – jogo, prostituição, contrabando – não era, para um rapazinho português, perigoso. Era, sobretudo um pequeno território, fechado sobre si próprio, e cheio de possibilidades de aventura. Durante as filmagens tive a sensação de participar na reconstrução de uma memória de um espaço que foi, para João Rui na sua infância, uma “heterotopia”. Uma espécie do “grand lit des parents” referido por Foucault, um espaço onde as crianças se aventuram no mundo do desconhecido. Macau era para ele um território onde havia espaços estranhos e desconhecidos – aqueles onde viviam os chineses –, mas onde ele se podia perder nas suas viagens solitárias antes de voltar, ao fim do dia, para a casa da administração portuguesa onde viviam os pais. Bastava apanhar um autocarro para entrar num espaço onde tudo – a língua das pessoas, a arquitetura, os cheiros – era diferente. Viver em Macau era poder viver, numa modalidade de justaposição, a distância que separava o espaço chinês do espaço europeu. Foi uma heterotopia vivida no passado; depois, essa heterotopia foi reconstruída pela memória e tornou-se numa utopia; ao longo das filmagens ela tornou-se novamente real e, portanto, a utopia deu lugar a uma nova heterotopia (à qual que se chega de barco e onde se passam coisas estranhas e que fazem medo).

Bordeis e colónias, são dois tipos extremos de heterotopias. E se pensarem que no fim de contas o barco é um bocado de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si próprio, que está fechado sobre si próprio e que ao mesmo tempo é deitado ao infinito do mar e que de porto em porto, de margem em margem, de bordel em bordel, vai até às colónias procurar o que elas guardam de mais precioso nos seus jardins, compreendem porque é que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até aos nossos dias, não apenas, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento económico (...) mas a maior reserva de imaginação. (Foucault 1984 : 8).

Bibliografia de referência:

AUGÉ, M., 1992, *Non-Lieux*, Paris, Seuil.

APPADURAI, A., 1997, *Modernity at large*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BAUDRILLARD, J., 1986, *Amérique*, Bernard Grasset, Paris.

FOUCAULT, M., 1984, *Des espaces autres*, *Archi Bref* 48:5-8, Genève.

GRABURN, N., 1995, "Tourism, Modernity and Nostalgia", in Ahmed, A. et Shore, C. (dir.), *The Future of Anthropology: Its Relevance to the Contemporary World*, Atlantic Highlands, NJ: Athalone Press; London: University of London, pp.158-178.

INGOLD, T., 2011, *Being Alive*, Routledge, London, New York.

LAM, W., 2010, *Promoting Hybridity: The Politics of the New Macau Identity*, *The China Quarterly*, Vol. 203, pp. 656-674.

LOW, S. M. e Lawrence-Zúñiga, D., 2003, *The Anthropology of space and place, locating culture*, Malden, Oxford, Carlton, Berlin, Blackwell.

SCHECHNER, 1988, *Performace theory*, New York, London, Routledge.

SILVANO, F., 2015, "Musées et casinos dans une ville « Patrimoine Mondial » : authenticité et hyperréalité, deux formes culturelles de l'espace urbain de Macao", in Fagnoni, E. e Gravari-Barbas, *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*, Presses de l'Université Laval, Laval, (85-101).

SILVANO, F., (ensaio) e Rodrigues, J.P. (documentários), 2012, *De casa em casa : sobre um encontro entre etnografia e cinema*, Palavrão, Caldas da Rainha.

SIMPSON, T., 2012, "Tourist Utopias: Las Vegas, Dubai, Macau", *Asia Rechearch Institute, Working Paper series* n°177.

SIMPSON, T., 2008, "The commercialization of Macau's cafés", *Ethnography*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi et Singapore, vol 9 no.2, p.197-234.

TURNER, V., 1982, *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.

VAN GENNEP, A., 1978, *Os ritos de passagem*, Petrópolis, Vozes. (1ª ed 1908)

WARNIER, J-P., 2005, *Construir la culture matérielle*, Paris, Puf.

Reflexões sobre documentário da Escola da Ponte em Portugal

Camilla Soccio Martins

Elivelton Trindade

Izabel Cristina Taceli

Luis Cruz Mendes

Introdução

Este artigo surgiu a partir de iniciativas de um Grupo de Pesquisa Estudos Luso Brasileiro do Audiovisual do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico da UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais e pesquisadores da Faculdade e Colégio UNITERP DA CIDADE DE São José do Rio Preto - SP, juntamente com pesquisadores de Portugal. Neste contexto, buscou por estabelecer uma ponte entre Brasil e Portugal, em específico buscando por pesquisas que tratam sobre cinema, a partir de algumas discussões adotamos a ideia de trabalhar com o documentário: Especial José Pacheco - Escola da Ponte em Portugal.

José Francisco de Almeida Pacheco, idealizador da Escola, nasceu em 10 de maio de 1951, na cidade de Porto em Portugal, licenciado em Ciências da Educação, especialista em Leitura e Escrita, e Mestre em Educação da Criança pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, porém iniciou seus estudos no Curso de Engenharia Elétrica, acabou por interessar-se pelo ensino ao questionar os padrões seguidos pela educação ao longo de mais de 200 anos em Portugal, para

apresentar o seu trabalho se utiliza de alguns documentários na plataforma do YouTube.

O site da Escola da Ponte na internet (2020) foi utilizado para alicerçar este artigo, além de literaturas voltadas para o presente assunto. A Escola da Ponte é situada na cidade de São Tomé de Negrelos, concelho de Santo Tirso, distrito do Porto – Portugal. É uma Escola de Educação Básica, apresenta como práticas legítimas de não se enquadrar ao modelo tradicional de Educação do mundo, por constituir-se de uma característica única apoiada pela autonomia. Segundo Pacheco em seu documentário (2014) “tudo parte da realidade local e está organizada pelo “trabalho em equipe”, conjuntamente a orientadores educativos, destacando-se por uma estrutura a partir das interações entre os seus membros, o que requer que cada um faça a sua parte, acima de tudo sedimentada pela inclusão social.

Os professores da Escola da Ponte norteiam o trabalho que desenvolvem pelo contínuo foco na pesquisa, ou seja, criando, ensinando a pesquisar, compartilhando e selecionando criteriosamente a informação, transformando-a em conhecimento e, a partir daí criando projetos, ações de formação pessoal, em que o aluno passa a construir competências, das quais se estabelece uma relação de aprendizagem com o outro, com seu espaço, tempo, priorizando então como regra fundamental a participação dos alunos, seja no planejamento das atividades, aprendizagem e avaliação. Levando a um consenso entre todos, entendendo os pontos de vista convergentes e divergentes e, nesse contexto abrindo espaço para aprender e integrar com pessoas e ideias.

Um fato a ressaltar é que na Escola da Ponte não existem salas de aula, ditas tradicionais, somente espaços dos quais os alunos trabalham, onde utilizam recursos que vão desde livros, dicionários, o uso da internet, vídeos. Sendo orientados desta feita por vários princípios que levaram à criação de uma gama de diversidade, tais como dispositivos pedagógicos que, em seu conjunto, permitem uma dinâmica de trabalho, gerando, portanto, a verdadeira autonomia, “responsável e solidária, exercitando permanentemente o uso da palavra como instrumento autónomo da

cidadania” (PORTUGAL, 2020); já sua equipe é composta por professores e elementos que constituem uma formação heterogênea, dentre “(Educadoras de Infância, psicóloga, professores do 1º ciclo, 2º e 3º ciclos)”.

Segundo Pacheco (2014) explica em sua fala no documentário que na Escola da Ponte, tanto alunos quanto professores possuem “dificuldades de aprendizagem e de ensino, porém, são considerados sujeitos iguais, pois todos trabalham em conjunto, em que a autonomia dos alunos prevalece além das diferenças”.

Neste contexto, o estudo partiu da problematização, por meio do seguinte questionamento: Como minimizar os impactos relacionados à aprendizagem dos alunos? Principalmente quando estes são provenientes de outra escola com modelos mais tradicionais e passam a vivenciar uma forma autônoma de aprendizagem e, com resultados diferenciados.

Observa-se então que o objetivo geral da pesquisa consiste em identificar quais fatores disparadores levam ao desenvolvimento do aluno no processo de aprendizagem autônoma. E os objetivos específicos consistem em verificar, reconhecer as dificuldades dos alunos, apontando qual a contribuição da Escola da Ponte na vida escolar do discente. Nesse sentido, explorar os conhecimentos científicos em relação a esta temática é visto como um debate incansável para muitos pesquisadores, inclusive, o interesse surgiu a partir da vivência educacional, multidisciplinar por parte dos pesquisadores em questão, em distintas instituições de ensino no Brasil e Portugal e identificou no documentário, um modo de se aprofundar sobre o tema da Escola da Ponte, em uma análise fílmica específica.

Buscou-se, ainda, um embasamento teórico, inicialmente, conhecendo as transformações ocorridas no contexto educacional, social e inclusivo, de políticas educacionais em Portugal. Em seguida, descreveu fundamentações teóricas que mostram os efeitos do impacto da autonomia para os alunos, anteriormente habituados com uma educação tradicionalista e, embasado na teoria de autores pode-se reconhecer o quanto é fundamental a contribuição de uma educação focada na autonomia do aluno.

Aportes metodológicos

Este artigo se fundamenta em um aporte teórico-metodológico a partir dos pressupostos da literatura de Paulo Freire e contribuições de Lev Vygotsky e autores da área, sendo que a pesquisa bibliográfica utilizada foi pautada pela área da educação, com enfoque voltado para a autonomia, conversando respectivamente com autores relacionados à temática. Simultaneamente com a análise fílmica do documentário: *o Especial José Pacheco - Escola da Ponte* em Portugal e verificando as possíveis dificuldades dos alunos, diante dos impactos apresentados frente a uma educação inovadora e não tradicionalista, como ainda pode ser percebida em algumas instituições de ensino.

Para a análise fílmica do documentário foi utilizado uma metodologia baseada na interpretação, ou seja, o método interpretativo que não possui uma fórmula única a ser seguida é preciso criar o próprio caminho, “desenvolver categorizações que darão embasamento para que a análise não seja uma interpretação vã”, todavia, baseou-se em pesquisa qualitativa, “fundada no aporte teórico relacionado à linguagem e às teorias do cinema-documentário, conforme o gênero do audiovisual, a análise fílmica compreende a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final” (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 2).

A metodologia interpretativa pode inclusive ser construída em outras pautas, contextualizações, que se apropriam da linguagem, e em alguns projetos e ainda oferecer pistas que remetem a um modo de se proceder com a questão do objeto a ser analisado. Para tanto, “é preciso levar em conta a época que o documentário retrata, o período econômico, social, cultural em que ele é produzido, e o tempo da arte, que refere-se ao movimento do cinema ao qual os filmes fazem parte, neste caso, o documentário contemporâneo” (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 2).

O presente documentário é explícito em um movimento que leva a realizar um recorte transcorrido pelos discursos estabelecidos por José

Pacheco, percebe-se então o que “caracteriza uma estética da interrupção, devedora da estética televisiva, em que a narrativa é pautada pela intercalação e/ou justaposição de fragmentos de testemunhos dos personagens sociais” (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 12).

Resultados e discussões

Psicologia da educação e autonomia

Foram muitos os autores que se debruçaram a respeito do tema da Psicologia da Educação e sob o ponto de vista dos pressupostos teóricos, observando que no decorrer deste percurso houvesse uma melhor compreensão no âmbito da Educação e contribuições importantes para o processo de aprendizagem, a partir da qual está inserida a autonomia do aluno.

Em importante estudo com alguns autores brasileiros, com foco sobre a autonomia de Paulo Freire, Debus (2018) discutiu hipóteses das quais considerou “a possibilidade de o conceito de autonomia precisar ser hoje problematizado, atualizado e ressignificado” ainda ressalta que a “ideia de que tenha ocorrido um deslocamento e esvaziamento do potencial radical e transformador envolvido neste conceito no campo da educação”. E na educação propriamente dita refletir sobre a autonomia na experiência de ensino/aprendizagem.

Para o desenvolvimento do abrangente trabalho realizado por Debus (2018, p. 60) que traz à luz a pesquisa descrita no texto de Montandon e Longchamp (2007) intitulado “Você disse autonomia? Uma breve percepção da experiência das crianças”. Sendo traduzido por Ione Ribeiro Valle o assunto que trata sobre a autonomia. Realizado em Genebra no ano de 2003 em quatro escolas, dentre elas apenas uma mais inovadora com a participação de 387 alunos, respectivamente do quinto e do sexto ano do ensino fundamental.

Assim, “foram utilizadas entrevistas semiestruturadas individuais e em grupos. Também foram respondidos questionários pelos pais e

professores. Esse artigo publicado no Brasil analisa somente os aspectos da autonomia segundo as crianças e tenta compreender o que elas sabem sobre autonomia”. Então a partir dos questionamentos, os pesquisadores foram buscar as respostas a partir da seguinte questão: “você conhece a palavra autonomia?”

Sobre as respostas das referidas crianças destacam que: “quatro entre dez crianças responderam que sabiam um pouco; duas, que conheciam bem, e as outras quatro responderam que nada sabiam de autonomia. Portanto, para nossa surpresa, a maioria daquelas crianças sabia o que era autonomia”, já outro aspecto relevante sobre a pesquisa diz respeito ao lugar ou a situação pela qual as crianças se sentem mais autônomas, contudo, as respostas foram variadas: “A escola ficou em quarto lugar, com 16%, já em primeiro vieram os amigos (29%), depois sua casa (27%), em seguida, quando estão sozinhas (24%)” (DEBUS, 2018, p. 61).

Especificamente sobre a escola quando se trata de autonomia, a resposta foi a seguinte: “para 91% das crianças entrevistadas, a sala de aula é um lugar onde não se pode relaxar quando se está cansado, nem mesmo debruçar-se sobre a carteira. Quase a metade dos entrevistados (49%) respondeu que não consegue opinar sobre as aulas”. Sendo assim:

Outros dados importantes da pesquisa realizada em Genebra são as formas como as crianças avaliam sua própria autonomia. Numa escala que ia de um (baixa autonomia) a cinco (alta autonomia), as crianças entrevistadas se auto-avaliaram, respondendo perguntas sobre como escolher seus amigos, como decidir sobre seu estilo de vida, como ter ideias e opiniões próprias, como decidir sobre os filmes que assiste etc. %)” (DEBUS, 2018, p. 62).

Assim é importante observar a importância da autonomia em diversos contextos e em específico no cotidiano da escola. E nessa linha de raciocínio que outro importante estudo de mestrado realizado pela USP – Universidade de São Paulo, de Talitha Lessa Orestes (2011), denominado “Noções de Autonomia em Educação Escolar: discurso acadêmico no Brasil (1978-2002)” onde foi compilada “todos os periódicos sobre educação indexados na base de dados virtual Scielo, utilizando as palavras-chaves

“autonomia escolar”, “autonomia pedagógica” e “autonomia docente” (DEBUS, 2018, p. 71).

Ainda nesse estudo da USP foram “selecionados 80 artigos”, que passaram por 71 revisões, onde se excluiu aqueles que não se referiam ao ensino básico, restando 33 textos, publicados em revistas de educação de todo o Brasil, enfatizando sobre a ideia central relacionada “a abordagem da autonomia em situação escolar na produção especializada educacional brasileira não tomou as práticas escolares como objetivo de reflexão no período” (DEBUS, 2018, p. 71). No entanto, constatou que existe uma lacuna quando o assunto se trata da autonomia, em específico “uma carência de reflexão no campo da educação”, na elaboração das grades curriculares, formas de avaliação e reflexões norteadas para as práticas escolares.

Pensar no longo percurso sobre o estudo voltado para a autonomia da criança, nos leva a uma reflexão que ainda na contemporaneidade elas elevaram sua autonomia, dando-lhes outros direitos. Nesse sentido:

Podemos também dizer que a abordagem sobre a autonomia dos estudantes nas práticas de ensino não figurou nas pesquisas sobre educação no Brasil nos anos de 1980 e 1990 (ORESTES, 2011). Isto é, nas pesquisas sobre autonomia no campo da educação nesse período não houve nenhum trabalho investigativo sobre a autonomia nas relações de ensino/aprendizagem. Essa enorme lacuna nos indica que, nesse contexto da pesquisa acadêmica brasileira, há uma completa ausência de investigações que tragam o ponto de vista do estudante para o espaço ensino/aprendizagem. Aqui, não se trata de esvaziamento ou deslocamento do conceito de autonomia, mas de sua inexistência enquanto tema de pesquisa. (DEBUS, 2018, p. 158).

Por esse motivo, pesquisas que tratam sobre essa temática leva-nos a repensar que a escola é considerada o real lugar onde os alunos tem voz e principalmente desenvolvem sua capacidade de serem e sentirem se mais autônomas. Por outro lado, a casa é apontada como o lugar pelo qual a criança é cada vez mais motivada a ser uma pessoa autônoma.

As discussões no campo da Psicologia da Educação conduzem a uma tentativa de explicar a realidade do sujeito autônomo em uma perspectiva epistemológica, tendo em vista que o modelo educacional no Brasil é um

dos seus problemas basais, em particular quando se trata da formação de professores.

Contudo, igualmente se apresentam rigorosas as investigações no país, no sentido de enfrentar os constantes desafios em torno do assunto relacionado à autonomia e aí seguimos a aprender com a experiência histórica vivenciada por outros países que enfrentaram esse dilema educacional. A autonomia, não pode ser vista para o sujeito apenas como um constructo psicológico ou ainda uma competência a ser desenvolvida pela educação, mas o resultado que por sua ação no mundo transforma-o.

Conceituações da Educação em Portugal

A Educação em Portugal tem procurado a mais de uma década se manter em um patamar com níveis educacionais que apresentem resultados mais expressivos, sendo um dos poucos países do continente que tem demonstrado melhorar ano a ano. Isto posto recebe informalmente o título em educação internacional, com a simples estratégia educativa de investir nas pessoas que pertencem à comunidade escolar, em especial com as crianças de 0 a 6 anos. Quanto ao ensino com jovens, além dos processos educacionais com ênfase na qualidade, concomitantemente promovem as relações interpessoais objetivando o desenvolvimento psicossocial.

Camacho e colaboradores (2017, p. 2) realizou uma abrangente pesquisa e menciona o estudo concretizado pelo CNE dizendo que:

O Conselho Nacional de Educação (CNE) apresentou recentemente um relatório sobre o Estado da Educação 2015 (CNE, 2016) com base no estudo do HBSC nas suas últimas cinco séries (1998, 2002, 2006, 2010 e 2014) salientam que os alunos que referem gostar muito da escola apresentam as percentagens mais elevadas quanto a não sentir pressão com os trabalhos de casa (47,1%). Quando se relaciona a opinião dos alunos sobre “percepção do desempenho na escola” e “gostar da escola”, os dados do estudo HBSC de 2014 referem que os adolescentes portugueses que gostam muito da escola apresentam as percentagens mais elevadas na percepção académica percebida (percepção do que os seus professores pensam acerca da capacidade académica).

Isto significa que tais estudos se baseiam em uma realidade do país em termos quantitativos e qualitativos disponíveis em Portugal e estudando, por conseguinte a relação existente entre o gosto pela escola, bem como o desempenho apresentados por seus estudantes.

Dessa forma, no estudo realizado pelo HBSC no ano de 2014 buscaram participantes e uma amostra composta da “população escolar portuguesa, selecionados 36 agrupamentos de escolas do ensino regular de todo o país (Portugal Continental) e 473 turmas” (CAMACHO, 2017).

Sendo que foi feito a coleta organizada por regiões do país, ou seja, de cinco regiões escolares localizada na região Norte, em que selecionou de forma aleatória doze agrupamentos de escolas, totalizando 174 turmas; já na região Centro, foram oito agrupamentos de escolas e um total de 74 turmas; na região de Lisboa e Vale do Tejo, foram selecionados nove agrupamentos de escolas, composta por 101 turmas; na região do Alentejo, quatro agrupamentos de escolas e 55 turmas; e na região do Algarve, foram em torno de apenas três agrupamentos de escolas e um total de 59 turmas.

Para isso empregou o protocolo de aplicação do questionário Health Behaviour in School-aged Children (HBSC) para 2014 (Currie, Samdal, Boyce, & Smith, 2001), a técnica de escolha da amostra foi a cluster sampling, em que o cluster, ou unidade de análise, foi à turma, como descreve Camacho e colaboradores (2017) observou-se que em Portugal, “à semelhança dos outros países envolvidos, foram incluídos todos os itens obrigatórios do questionário, abrangendo aspectos da saúde em nível demográfico, comportamental e psicossocial” e dessa forma procedeu-se análise dos dados estatísticos, tendo em vista as informações relativas às transformações que os alunos almejavam para as suas escolas foram categorizadas e classificadas. Com os seguintes resultados:

Relativamente ao gosto pela escola, 55,5% dos alunos referem que gostam mais ou menos da escola e 17,6% referem que gostam muito da escola. Quando questionados sobre o que gostariam de mudar na escola para a tornar melhor, cerca de 13,1% dos jovens referem que gostariam de melhorar as

estruturas físicas (ex: “aumentar o espaço dos balneários”, “colocar aquecimento nas salas”, (“arranjar as casas de banho”); 10,4% não mudariam nada; 10,1% mudariam a comida (ex: “a comida da cantina poderia ser melhor e mais variada”) e 6,2% dos alunos referem que gostariam de ter menos carga horária (ex: “menos tempo de aulas”, “menos carga horária) (ver Tabela 1 - opções com mais de 1% de escolhas). Dos jovens inquiridos 1,6% referem não gostar nada dos colegas, enquanto 54,1% referem gostar muito. Cerca de 1,9% dos jovens refere que não gosta nada dos intervalos enquanto 57,5% referem gostar muito. Quando questionados sobre o quanto gostam dos professores, 6,5 % referem que não gostam nada, enquanto 15,5% referem que gostam muito. Quando colocada a mesma questão, mas referente a gostar das aulas, 12,4% dos jovens referem que não gostam nada, e 9,5% referem que gostam muito (CAMACHO, 2017, p. 4).

Complementando em torno de 51,4% dos alunos referem que a capacidade escolar é muito boa/boa e outros 48,5% dizem que é média/inferior à média. Em outras palavras essa análise objetivou não somente o fato de gostar da escola, da capacidade acadêmica e, prováveis mudanças nas suas escolas, porém pontuou variáveis relacionadas à questão de se sentirem pressionados pela execução dos trabalhos, problemáticas escolares e outro fato que é a relação percebida entre colegas no contexto da escola, bem como com seus professores.

Desta feita os resultados remetem para a necessidade de se repensar em fatores relacionados ao funcionamento da dinâmica escolar e qual a postura de cada agente educativo no processo de aprendizagem, a elevada carga horária, aulas constituídas como pouco dinâmicas, ajuda percebida como insuficiente “para os jovens com dificuldades de aprendizagem, fraca relação entre a escola e a família, apontam para um maior risco de afastamento dos jovens, desmotivados para a aprendizagem e com pouco gosto pela a escola” (CAMACHO, 2017, p. 9).

Por outro lado, a maioria dos alunos portugueses relata que os professores os aceitam tal como eles são (79,8%) e também concorda que os professores se interessam por eles como pessoas (56,2%) e que ainda confiam nos professores (56,2%). “Relativamente aos colegas, os jovens inquiridos referem que os colegas gostam de estar juntos (71,6%) que são

simpáticos e prestáveis (77,7%) e que os colegas os aceitam tal como eles são (76,9%) (CAMACHO, 2017, p. 9)”.

De forma sucinta os resultados apontam para uma necessidade premente em rever as políticas públicas existentes no ensino português sendo crucial intervir nas escolas, junto das famílias, professores e jovens.

Segundo Pacheco (2014) expressa no documentário outro aspecto fundamental seria não somente repensar “os programas curriculares, e sim a metodologia de ensino utilizada”, com aulas mais dinâmicas, mas essencialmente adaptadas às novas tecnologias, das quais os jovens de hoje possuem em seu cotidiano, mantendo assim um nível elevado de motivação, consequentemente a participação mais ativa no processo de aprendizagem. O que se pode observar quanto aos alunos da Escola da Ponte, é que eles realizam o planejamento das aulas e de suas próprias atividades de todo o ano letivo.

Em busca de uma educação para a autonomia

Para traçarmos uma trajetória que leve a autonomia dos alunos, podemos revisitar Vygotsky que traz a luz seus conceitos que contribuíram profundamente para a educação, dentre eles, são a interação social e a importância do outro para a aprendizagem, as trocas mediadas pelo conhecimento, processo de socialização, a zona de desenvolvimento proximal na criança, a história e cultura, deficiências, linguagem e signo. Uma obra densa que no presente estudo se delimita na autonomia.

Nesse sentido a psicologia sócio histórica concebe ao sujeito se apropriar de sua cultura e história, visto “que lhe são anteriores e que cabe a este ser, num processo interativo-mediado-mediador, de trocas interpessoais com os outros membros de sua espécie, se apropriar, produzir e reproduzir a sociedade à qual pertence” (DRAGO; RODRIGUES, 2009, p. 49-50).

Segundo Pacheco menciona em seu documentário (2014) a Escola da Ponte não é passiva, seus alunos estão em constante movimento,

igualmente ao pensamento proposto por Vygotsky (2001, p. 70), ambos partem para esse mesmo viés e, por conseguinte, os autores Drago e Rodrigues (2009, p.50) resgatam esse diálogo: “Na educação [...] não existe nada de passivo, de inativo. Até as coisas mortas, quando se incorporam ao círculo da educação, quando se lhes atribui papel educativo, adquirem caráter ativo e se tornam participantes ativos desse processo”.

Para Pacheco (2014) o impacto do aluno que chega a Escola da Ponte é imenso pelo fato de precisar fazer a sua parte em uma equipe dos alunos que lá estão e, em seguida os professores já os coloca a participarem de diversas pesquisas, a interação é um dos pontos de partida para que ele mergulhe em intensas atividades socioeducativa, que vão desde jogos e brincadeiras, como a produção de suas atividades e seu próprio currículo.

Sendo assim outro aspecto a ser pensado em relação ao aluno é como ele poderá aprender e nesse processo de aprofundamento teórico pratico de conhecimentos os autores (DRAGO; RODRIGUES, 2009, p. 49-52) diz que segundo Vygotsky as “emoções funcionam como um regulador interno do nosso comportamento e que associadas aos estímulos externos podem levar o homem a inibir ou exteriorizar essas ou aquelas emoções” ele ainda complementa que “quando associadas ao processo educacional, as emoções têm o papel de influenciar sobre todas as formas do comportamento humano” Enfatizam ainda que: Nenhuma forma de comportamento é tão forte quanto aquela ligada a uma emoção.

Por isso, se quisermos suscitar no aluno as formas de comportamento de que necessitamos teremos sempre de nos preocupar com que essas reações deixem um vestígio emocional nesse alunado (VYGOTSKY, 2001, p. 143).

Diante dessas proposições, cabe destacar que o processo educativo nos dias de hoje necessitam abarcar uma proposta de educação inclusiva em que envolvam a todos nesse contexto interativo, em especial os alunos, tendo em vista que a teoria sócio histórica possibilita que se reestruture uma prática pedagógica centralizada no sujeito que está inserido no contexto da coletividade.

Desse modo as questões relacionadas ao contexto humano não devem ser desassociadas conforme enfatiza o pensamento de Vygotsky (1996, p. 108) uma vez que:

O homem haverá de conquistar seu futuro com ajuda de sua imaginação criadora; orientar no amanhã uma conduta baseada no futuro e partir desse futuro é função básica da imaginação e, portanto, o princípio educativo do trabalho pedagógico consistirá em dirigir a conduta do escolar na linha de prepará-lo para o porvir, já que o desenvolvimento e o exercício de sua imaginação são uma das principais forças no processo de alcance desse fim.

Por esse motivo o lugar do aprendizado vai conduzir ao desenvolvimento do aluno, já que o comportamento do mesmo irá funcionar como um fator de superação e transformação de suas dificuldades para um constante aprendizado, incluindo a linguagem, que o leva a interação social e mediação com o outro.

Nessa linha de pensamento podemos encontrar caminhos que levem ao desenvolvimento e autonomia ao dialogar com alguns autores, que abrem espaço tanto para professor, quanto para o aluno:

No entanto, acreditamos que o fato de se ter algo já planejado constitui-se como indicativo da possibilidade de que esse espaço venha a se tornar um espaço para o exercício da autonomia, justificando que se invista em seu desenvolvimento, pois planejar e organizar-se são algumas das características do sujeito autônomo, ao passo que o coloca para refletir sobre sua prática, sobre sua conduta, de maneira crítica e consciente. Seria preciso encontrar vias que possibilitassem que o planejado fosse apropriado pelos sujeitos como norteador de suas ações e transformado em realizado (PETRONI; SOUZA, 2010, p. 362).

Todavia, a ação mediadora entre professor e aluno leva a promover a independência e empoderamento dos alunos, dando-lhes um sentido enquanto sujeitos, seja tomando suas próprias decisões no contexto da escola, quanto a adotarem uma postura que consideram como importante para si, em um processo de construção de autoria, mas essencialmente desenvolver de forma ímpar a construção de uma prática autônoma.

Nas atividades propostas como leitura, interpretação crítica, problematização, consideram-se aspectos que denotam fragilidades, em decorrência da compreensão por parte dos alunos.

Desse modo, a importância atribuída ao “(auto) monitoramento para a construção da autonomia – mesmo que relativa – na habilidade leitora”, como apontam os autores Motta e Veçossi, (2012, p. 192-193) que por sua vez parafraseiam os trabalhos de Vygotsky (1984), dizendo que a “autonomia é um estágio a ser alcançado, levando em conta a intencionalidade pedagógica, que sinaliza uma previsão futura de que o aprendiz, sozinho, será capaz de realizar uma tarefa na qual durante um tempo precisou ser tutelado”.

Assim a construção da autonomia ocorre gradativamente e o professor tem um papel de atribuir ao aluno à função que seria dele, emprestando a ele uma maneira adequada para que se desenvolva e aprenda na escola, ou seja, “à dupla face ensino-aprendizagem, a metodologia adotada pelo docente precisa considerar que professor e alunos devem assumir responsabilidades colaborativas no processo escolar” (MOTTA; VEÇOSSO, 2012, p. 193), visto que “consideramos essa dupla face como sinônimo de corresponsabilidade” em que o aluno assume papel ativo e auto gerencia a aprendizagem”.

O professor também assume uma postura de interdependência equilibrada elevando o patamar em relação à aprendizagem do aluno, fazendo com que este avance e se auto avalie e passe a gerenciar a própria conduta e obtenha controle sobre ela, tornando assim um agente efetivo de sua aprendizagem, a prática, as atividades e, portanto, exercitando a “(auto)monitoria”, que precisam “prever possibilidade de tutoramento por parte do professor” favorecer a mediação como o compromisso em provocar trocas entre alunos e preparar situações de pesquisa (MOTTA; VEÇOSSO, 2012, p. 194).

Autonomia com foco no aluno

Em sua última obra em vida “Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa”, Paulo Freire discute minuciosamente de que maneira os professores podem promover a autonomia dos seus alunos e tece críticas àqueles que consideram o ensino como um sistema de acúmulo de informações passadas do professor para o aluno, sem nenhuma contextualização ou preocupação com a cidadania (FREIRE, 1996).

Para ele ensinar não consiste em transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou construção (FREIRE, 1996).

Apesar do foco de discussão ser a formação docente, ele nos serve de base para a compreensão da necessidade de um ensino que estimule a autonomia dos discentes e é discutido aqui neste artigo porque, como afirma Freire (1996) “não há docência sem discência, as duas coisas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 13).

É evidente no projeto pedagógico da Escola que esse princípio da autonomia é incentivado nas mais diversas atividades desenvolvidas pelos alunos. E no trabalho com a formação pessoal e social, a gestão democrática do currículo, o respeito ao tempo e ao ritmo de cada criança, os espaços democráticos de debates e discussões são práticas que fazem da Escola da Ponte um projeto especial (PACHECO; PACHECO, 2015).

Todo o plano de ensino desenvolvido cria uma escola que mais se parece com uma comunidade de aprendizagem, em que todos têm responsabilidades e precisam participar da vida política da escola; um projeto que promove a autonomia e foge das aulas massificadas em que todos fazem as mesmas coisas; um projeto no qual os professores podem intervir o menos possível possibilitando que o aluno seja ativo no processo de aprendizagem (PACHECO; PACHECO, 2015).

É exatamente esse pensamento que Paulo Freire defende e coloca em discussão em sua obra. A autonomia é uma construção cultural, não é algo natural, depende da relação do homem com os outros e destes com o

conhecimento. Então, neste processo o ato de ensinar, defende Freire, é fundamental (SILVA, 2009).

Assim como defende Paulo Freire, o papel do professor é determinante para o desenvolvimento de uma pedagogia que incentiva a autonomia dos estudantes na Escola da Ponte. Isso fica bastante evidente quando estudamos os dispositivos pedagógicos utilizados pela escola no processo de ensino.

Um dos fundamentos básicos da escola é de que o aluno está em constante desenvolvimento. Não tendo limites para o aprimoramento de suas capacidades. Esse é mais um ponto de encontro entre Paulo Freire e as práticas da Escola da Ponte.

Freire afirma que o inacabamento do ser humano é, na verdade, próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento (FREIRE, 1996).

Para ele, a consciência do mundo e a consciência de si como ser inacabado necessariamente inscrevem o ser consciente de sua inconclusão num permanente movimento de busca. É na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente (FREIRE, 1996).

Freire segue, ainda, dizendo que o respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros e que todo professor que se considere progressista e que saiba do seu papel na sociedade deve adotar esse imperativo (FREIRE, 1996).

Mas de que maneira a Escola da Ponte incentiva e desenvolve a autonomia dos alunos? A primeira resposta para essa pergunta é a visão progressista, usando o termo de Freire do ensino. Existe uma espécie de Pedagogia da Corresponsabilidade. Toda a comunidade (pais, professores e alunos) se sente parte integrante e importante do processo de ensino e do projeto pedagógico proposto pela escola (PACHECO; PACHECO, 2015).

Outra pista pode ser o investimento na aprendizagem significativa. Os grupos de trabalho e os professores da Escola da Ponte valorizam a

vivência anterior do aluno. Aquilo que Paulo Freire vai chamar de curiosidade natural, que está intimamente ligada ao senso comum.

Segundo Ausubel (1963), caso tivesse que reduzir toda a psicologia educacional a um só princípio diria o seguinte: de todos os fatores que influem na aprendizagem, o mais importante é o que o aluno já sabe. Averigüe-se isso e ensine-se levando-o em consideração (MOREIRA, 2011).

À medida que esse conhecimento prévio vai sendo trabalhado e discutido, por meio dos grupos, pesquisas e outros recursos são disponibilizados aos alunos e, este por sua vez, segue criando métodos próprios, adquirindo novos conhecimentos, que refutam e mudam o senso comum.

Ao ser produzido, o conhecimento novo supera outro que antes foi novo e se fez velho e se “dispõe” a ser ultrapassado por outro amanhã*. Daí que seja tão fundamental conhecer o conhecimento existente quanto saber que estamos abertos e aptos à produção do conhecimento ainda não existente. Ensinar, aprender e pesquisar lidam com esses dois momentos do ciclo gnosiológico: o em que se ensina e se aprende o conhecimento já existente e o em que se trabalha a produção do conhecimento ainda não existente. A “do-discência” – docência-discência – e a pesquisa, indicotomizáveis, são assim práticas requeridas por estes momentos do ciclo gnosiológico (FREIRE, 1996, p.16).

Para Silva (2009), a autonomia, torna-se uma categoria fundamental no processo educativo progressista. Educar na contemporaneidade, na perspectiva de criar condições para mudanças nas estruturas e processos sociais, culturais, econômicos ou políticos pressupõe-se pensar na autonomia como fundamento da emancipação intelectual e de ação (SILVA, 2009).

Educar para constituir subjetividades autônomas requer uma pedagogia que oportunize ao educando aprender a pensar e decifrar as relações de poder inerentes ao processo social e político. Para o sujeito se tornar autônomo precisa aprender a estabelecer conexões entre as diversas dimensões do processo social, político e cultural (SILVA, 2009).

Nessa perspectiva os estudos da obra de Paulo Freire nos ajudam a entender o sucesso da Escola da Ponte e a satisfação dos seus alunos enquanto integrantes ativos de um processo de construção do conhecimento em que são atores principais.

Para além dos arcabouços teóricos, vale a pena esquematizar os dispositivos pedagógicos utilizados pela Escola da Ponte que nos ajuda a entender de que forma a autonomia dos seus alunos é desenvolvida.

Quadro 01. Caracterização dos dispositivos.

<i>Funções</i>	Dispositivos
Suporte e Organização do trabalho escolar	Escola de área aberta; Assembleias; Trabalho em grupo com alunos; cooperação da equipe de professores;
Relação escola-comunidade	Associação de pais; Contato com os pais: reunião aos sábados, cadernos de recado, atendimento diário e tutoria. Parcerias.
Gestão do currículo (rotinas)	Debates: ler para os outros; Discussões; Acompanhamento dos jornais. Aulas: solicitadas pelos alunos; estabelecidas pelos professores; Tarefas e responsabilidades: individuais e em grupo; Regras elementares: Pedido de palavra; trabalho com categoria Visitas de estudo Gestão do espaço de trabalho
Gestão do currículo (instrumentos)	Biblioteca; livros; computadores; Plano quinzenal; plano diário; Plano dos professores; Auto avaliação; Ficha de avaliação formativa; Ficha de informação; Preciso de ajuda; Jornal de parede; Jornal informativo; Convocatórias, atas e assembleias. Recursos audiovisuais.

De maneira geral, todos esses dispositivos contribuem para que, pedagogicamente, a Escola da Ponte seja referência em metodologias que favorecem o desenvolvimento da autonomia dos alunos.

Um ponto muito importante nesses dispositivos é a auto avaliação. Uma ferramenta que Freire defendia como essencial no desenvolvimento

da autonomia quando afirmava que o ideal é que, cedo ou tarde, se invente uma forma pela qual os educandos possam participar da avaliação. É que o trabalho do professor é o trabalho do professor com os alunos e não do professor consigo mesmo (FREIRE, 1996).

Toda prática educativa demanda a existência de sujeitos, um que, ensinando, aprende, outro que, aprendendo, ensina, daí o seu cunho gnosiológico; a existência de objetos, conteúdos a serem ensinados e aprendidos; envolve o uso de métodos, de técnicas, de materiais; implica, em função de seu caráter diretivo, objetivo, sonhos, utopias, ideais. Daí a sua politicidade, qualidade que tem a prática educativa de ser política, de não poder ser neutra. (FREIRE, 1996, p. 36).

A Escola da Ponte encontra-se nesta dimensão de mudanças curriculares realmente significativas, o que supõe, quase sempre, mudanças quanto aos métodos e formas de trabalhar (FERNANDES; LEITE, 2009).

Nessa dimensão se dá os agrupamentos, superando a seriação ou os ciclos; na organização dos “conteúdos” escolares que não seguem uma lógica linear ou fixa e que incorpora as dimensões da cidadania, da democracia e da solidariedade; na relação professor-aluno e não professor-turma, uma vez que busca trabalhar a partir de cada sujeito; quando se dá conta da singularidade de cada criança, como ser irreptível e único; quando percebe os limites da monocência e a sua dimensão reducionista, uma vez que isola o professor em sala de aula, tornando o trabalho solitário, “[...] na Ponte, todos os professores podem interagir, comunicar, conhecer todos os alunos, em qualquer momento” (FERNANDES; LEITE, 2009).

Isto posto torna evidenciado que o modelo pedagógico da Escola da Ponte, no que diz respeito à possibilidade de dar ao aluno maior autonomia no processo de ensino-aprendizagem e na construção de conhecimento é visto como positivo.

Trabalhar o aluno como um cidadão amplo e integrado ao seu contexto social para que ele possa entender seu mundo e propor mudanças

significativas sempre foi o que Paulo Freire defendeu em toda a sua carreira enquanto pesquisador e docente.

Como destacado por José Pacheco em seu documentário é óbvio que os alunos da Escola da Ponte também têm suas limitações, mas todo o empenho dos professores e da comunidade tem feito com que muitos se sintam preparados para a vida (PACHECO; PACHECO, 2015).

No Brasil, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) estabelece que as escolas devam ter autonomia pedagógica e administrativa para gerir os seus processos, mas impõe instrumentos de controle que, associados à apatia da maioria dos profissionais e das famílias dos estudantes, fazem com que se tenha uma autonomia apenas na letra. (PACHECO; PACHECO, 2015).

Mais recentemente, o país adotou medidas para a reformulação do ensino médio, com uma base curricular diferenciada e com a possibilidade de itinerários formativos, ainda assim, o aluno brasileiro, principalmente nas séries iniciais muito pouco pode participar do seu aprendizado como acontece em Portugal com a Escola da Ponte.

Os itinerários formativos são o conjunto de disciplinas, projetos, oficinas, núcleos de estudo, entre outras situações de trabalho, que os estudantes poderão escolher no ensino médio. Os itinerários formativos podem se aprofundar nos conhecimentos de uma área do conhecimento (Matemáticas e suas Tecnologias, Linguagens e suas Tecnologias, Ciências da Natureza e suas Tecnologias e Ciências Humanas e Sociais Aplicadas) e da formação técnica e profissional (FTP) ou mesmo nos conhecimentos de duas ou mais áreas e da FTP. As redes de ensino terão autonomia para definir quais os itinerários formativos irão ofertar, considerando um processo que envolva a participação de toda a comunidade escolar (BRASIL, 2020).

Houve mudanças também na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que estabelece os conhecimentos, competências e habilidades que se espera que todos os estudantes desenvolvam ao longo da escolaridade básica. Orientada pelos princípios éticos, políticos e estéticos traçados pelas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica, a Base soma-se aos propósitos que direcionam a educação brasileira para a formação

humana integral e para a construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva (BRASIL, 2020).

Apesar de toda modernização, efetivamente surgiram mudanças pouco significativas na construção de um novo conceito de escola, com maior participação dos alunos, pais, professores, autoridades, comunidades, dentre outros.

Autonomia na Escola da Ponte - Portugal

O documentário em pauta trata sobre a Escola Básica da Ponte (Escola da Ponte) em Portugal, da rede pública do país, instituída pelo Governo de Portugal - Ministério de Educação e Ciência - MEC. É conhecida mundialmente, por ser uma escola com educação de qualidade, devido a excelente performance dos seus alunos e ter um diferencial – a autonomia e desse modo os alunos criarem de forma independente seus próprios currículos e planejamento escolar, norteados pedagogicamente.

A escola abrange os 1º, 2º e 3º ciclos e se organiza a partir de “Núcleos de Projetos que são a estrutura organizacionais de coordenação pedagógica intermediária”. E a partir de 2013 a escola passou a ofertar a Educação Pré-Escolar, assim ao longo de uma trajetória de mais de 30 anos, buscou em 1976 inovar seus referenciais “organizacionais, pedagógicos e metodológicos, construídos numa cultura reflexiva que instituiu internamente e que fundamentou e fundamenta, a sua autonomia” (PORTUGAL, 2020, p. 2).

Denominado de “Projeto Fazer a Ponte” da instituição vem sendo desenvolvido progressivamente pautando-se na autonomia, após a realização de uma avaliação externa em 2003, considerada inédita no país de ensino público, foi um marco na história da escola e a partir de então, foi celebrado o primeiro “Contrato de Autonomia com uma escola do sistema público” (PORTUGAL, 2020).

Este contrato que versa sobre a autonomia, entre outros documentos e ações institucionais, promove cotidianamente a autonomia, a consciência

cívica dos alunos, privilegiam o progressivo envolvimento nas tarefas e o pleno comprometimento quanto a responsabilidade geral de gestão da escola. Somando-se a isso, suas atividades práticas educativas são focadas na autonomia e construídas a partir de um projeto em equipe, fortalecendo assim a interação em todas as suas nuances. Na contemporaneidade direcionar as práticas pedagógicas se torna de fundamental importância visto que o apoio e envolvimento de todos formam um meio social único e inclusivo.

É bem evidente que nenhum projeto de autonomia, tenha total êxito sem a participação da comunidade nas ações da escola, por refletir em várias dimensões acerca do que acontece externamente, dessa forma a interação se dá dentro e fora da escola, com a participação ativa da comunidade, onde as mesmas são inseridas. A tomada de decisões por parte da comunidade no que tange a organização da escola, projetos educativos e, nos processos de aprendizagem, reforçam a ideia de que a autonomia se faz pela “democraticidade” e se torna imprescindível “o respeito pelos interesses dos alunos sobre os demais intervenientes da ação educativa” (PORTUGAL, 2020).

Nesse aspecto o reconhecimento da comunidade surge a partir de distintas maneiras e situações “ao longo de mais de um quarto de século, da qualidade do Projeto Educativo e da coerência das práticas que dele decorrem, a administração educativa só em 2004 procurou estabilizar a situação desta escola, reconhecendo-lhe formalmente um estatuto que delimitou as fronteiras da autonomia que se reivindicava, as quais, na prática” (PORTUGAL, 2020) estabelecida por um decreto anterior, a autonomia foi além.

Em outras palavras como mencionado anteriormente o “Contrato de Autonomia foi necessário para que se aprofundasse a autonomia que, na prática, esta escola há muito vinha a defender, assumindo e desenvolvendo, na esteira, de resto, do regime consagrado no Decreto-Lei n.º 43/1989, de 03 de fevereiro” (PORTUGAL, 2020).

A comunidade participa academicamente falando das atividades da Escola da Ponte desenvolvendo por meio do Projeto Educativo uma experiência pedagógica ímpar e desse modo são publicadas várias teses de mestrado, doutorado, livros e pesquisas locais e internacionais, além disso, reportagens nos meios de comunicação, documentários.

Por conseguinte a escola tem recebido inúmeros visitantes para a realização de estágios de observação, seja ainda utilizando protocolos estabelecidos com distintas instituições de ensino superior, aperfeiçoamentos e capacitações relacionadas à formação de professores, unindo esforços mútuos e interações com a comunidade acadêmica para o desenvolvimento constante da profissão docente, sejam locais ou de outros países.

Nessa perspectiva a Escola da Ponte tem sido um local de visitação, formação, não só por profissionais da educação, mas de muitas outras áreas. Em vista disso em seu espaço físico são disponibilizados desde atividades educacionais, como salas de educação visual e de música, laboratórios, biblioteca, secretaria (arquivo) psicologia, dentre outros. Nesse sentido destacam-se alguns dos principais conceitos estruturantes por serem eixos fundamentais estabelecidos no presente Contrato de Autonomia da Escola da Ponte:

- 1) No âmbito do desenvolvimento do regime jurídico de autonomia de escola, consagrada pelo Decreto-Lei n.º 43/89, de 03 de fevereiro, e ao abrigo do decreto-lei n.º 75/2008 de 22 de abril, com a nova redação que lhe foi dada pelo Decreto-Lei n.º 137/2012, de 02 de julho e pela Portaria n.º 265/2012, de 30 de agosto, e de mais legislação aplicável, o Ministério de Educação e Ciência (MEC), através da Direção Regional dos Estabelecimentos Escolares (DGestE) (PORTUGAL, 2020).
- 2) Entende-se por orientador educativo todo o profissional que trabalha diretamente com os alunos e que contribui para a promoção do seu desenvolvimento educativo. Estes profissionais podem ser docentes, psicólogos, sociólogos, terapeutas e outros licenciados.

A Escola Básica da Ponte celebram e acordam entre si o presente contrato de autonomia e das seguintes cláusulas: Declaração de Princípios

Pelo presente Contrato, a Escola da Ponte compromete-se a exercer as competências que lhe são outorgadas no respeito dos seguintes princípios:

1. Prevalência dos interesses dos alunos sobre os interesses dos demais intervenientes no processo de educativo;
2. O Conselho de Pais/Encarregados de Educação é a fonte principal de legitimação do Projeto nos processos de tomada de decisões vinculativas com impacto estratégico que visem a sustentabilidade do Projeto Educativo Fazer a Ponte.
3. Promoção da autonomia e da consciência cívica dos alunos e, nos termos do Regulamento Interno, progressivo envolvimento dos mesmos nas tarefas e responsabilidades de gestão das instalações e dos recursos afetos à escola;
4. Democraticidade, transparência e racionalidade das decisões pedagógicas e dos atos de administração e gestão, no respeito da lei, do Projeto Educativo e do Regulamento Interno da Escola (PORTUGAL, 2020, p. 7).

Além da síntese das cláusulas da Declaração de Princípios e objetivos descritos acima, o projeto abarca alguns pontos essenciais tais como: Objetivos Operacionais; Plano de ação estratégica; Competências reconhecidas à escola; Compromissos da escola; Compromissos do Ministério da Educação; Compromissos da Câmara Municipal de Santo Tirso; Duração do Contrato; Acompanhamento e monitorização; Cláusula transitória; Casos omissos (PORTUGAL, 2020, p. 8 -16).

Observa-se então a conformidade estabelecida entre os “princípios gerais do Projeto Educativo e Regulamento Interno da Escola, todas as matérias não reguladas no presente Contrato serão regidas pela lei geral que lhes seja aplicável” (PORTUGAL, 2020).

Para maiores detalhamentos a Escola da Ponte dispõe de uma documentação do ponto de vista formal, com os seguintes itens a serem aprofundamentos: Regulamento Interno; Contrato de Autonomia; Projeto Educativo Fazer a Ponte; Mapa de Dispositivos; Plano de Melhoria; Relatório da Avaliação Externa 2013; Perfil de Transição do Núcleo da Iniciação para a Consolidação; Perfil de Transição do Núcleo da Consolidação para o Aprofundamento; Perfil de Saída do Aluno do Núcleo do Aprofundamento; Investigações: O movimento brasileiro de renovação educacional no início do século XXI; dentre outros.

Porém para a delimitação do presente tema do qual focalizou esse artigo foi realizado um breve recorte com enfoque na autonomia. E conceitos iniciais que tratam sobre os dados e referenciais que norteiam a escola, em consonância com as palavras de José Pacheco que norteou o documentário sobre a Escola da Ponte.

Considerações

O presente artigo buscou analisar a fala de José Pacheco a partir do seu documentário denominado: *Especial José Pacheco - Escola da Ponte* (2014) em Portugal, pelo fato de ele ser o idealizador da Escola e defensor da autonomia.

Como a pesquisa em análise parte dos pressupostos sobre a autonomia, com interface Brasil - Portugal foi proposto um diálogo da obra do renomado estudioso Paulo Freire (1921-1997) um educador brasileiro, criador de um método inovador no ensino da alfabetização para adultos. E de um breve recorte de Lev Vygotsky (1896-1934) psicólogo bielorusso que focou no desenvolvimento da aprendizagem e conversando ainda com autores da área.

Pacheco (2014) trata em seu documentário que a partir de suas inquietações e de educadores brasileiros que se iniciou uma investigação em relação ao projeto no Brasil com preceitos da Escola da Ponte, porém com uma roupagem voltada para a realidade brasileira. Tais discussões aconteceram em reuniões e capacitações, entre idas e vindas a Portugal, para que pudessem se aproximar de uma possível conformidade quanto aos autores a serem fundamentados e revisitados, então o nome de Paulo Freire foi aclamado como um norte principal para implantar a Escola da Ponte no Brasil. Uma travessia de muitas discussões e resultados consistentes para a educação em ambos os países.

No Brasil por iniciativa de uma empresa a abordagem pedagógica do português José Pacheco se tornou o ponto de partida para criação de núcleos da Rede Gaia Escola. Sendo 43 núcleos criados, 106 pessoas que se capacitaram e outras 150 em processo de “transformação”, começa a se

estruturar no Brasil a Rede Gaia Escola direcionados a prática da mediação educativa. Com foco na educação sustentável e de qualidade, um dos 17 ODS (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável) da ONU (Organização das Nações Unidas), objetivando construir projetos a partir de necessidades, em outras palavras, para a sustentabilidade das pessoas, da comunidade e do planeta.

E iniciativas em estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina, Mato Grosso, Ceará, Amazonas, Bahia e no Distrito Federal. Para a construção do projeto estão entre os envolvidos os segmentos de professores, educadores e pais. Empregando conceitos teórico-metodológicos e práticas educacionais fundamentados na Escola da Ponte e na experiência de José Pacheco, um defensor da autonomia.

Diante do exposto fica evidenciado que o modelo pedagógico da Escola da Ponte, no que diz respeito à possibilidade de dar ao aluno maior autonomia no processo de ensino-aprendizagem e na construção de conhecimento é visto como positivo para aprendizagem e aquisição de conhecimentos.

A preocupação em trabalhar a cidadania do aluno e não só prepará-lo para realização de provas, como defendia Paulo Freire, traz um maior sentimento de pertencimento e de capacidade para mudar a realidade ao seu entorno.

Outro fator positivo é a dedicação e o trabalho dos professores, que funcionam com mais competência na função de tutores e coordenadores das atividades escolares, deixando os alunos livres para decidirem suas próprias regras e as habilidades que precisam ou não melhorar.

Como destacado por José Pacheco em seu documentário, é óbvio que os alunos da Ponte também têm suas limitações, mas todo o empenho dos professores e da comunidade tem feito com que muitos se sintam preparados para a vida.

No Brasil, apesar de termos uma legislação educacional que prevê a autonomia no planejamento pedagógico das instituições, ainda não vemos

muitos exemplos positivos de participação dos próprios alunos no seu desenvolvimento em busca do conhecimento.

Algumas alterações recentes na Base Nacional Comum Curricular e a proposta do Novo Ensino Médio deu início à possibilidade de escolha dos estudantes, todavia, diferentemente de Portugal, onde isso acontece desde os anos iniciais, aqui somente aos 15 anos o aluno tem certo grau de escolha, ainda que bastante limitados.

Como dizia Paulo Freire, é urgente que comecemos a preparar cidadãos conscientes e críticos, com capacidade de auto avaliação e responsabilidade sobre seu próprio conhecimento.

Assim a importância da autonomia norteia os preceitos da Escola da Ponte, apontado no documentário *Especial José Pacheco*, referente à escola e como os alunos lidam no dia a dia em relação aos impactos inovadores e, então encontrou na autonomia a chave para alavancar novos conhecimentos educacionais, o que gerou perceptivos resultados no desempenho dos alunos.

Assim, receber os alunos e lhes apresentarem essa nova proposta de aprender, se tornou um importante desafio, a ser enfrentado no cotidiano da escola e detectando assim os inúmeros fatores que levam o aluno a se adaptar, a autonomia foi o caminho inverso de toda a aprendizagem até então vivenciada na educação, antes tradicionalista. Desta feita foi necessário desconstruir o modelo tradicional e construir um novo olhar, uma nova roupagem, criatividade e em valorizar a realidade de cada aluno e sua trajetória de vida e não propor algo impositivo.

O estudo abordou, inicialmente, sobre a trajetória da escola, que precisou nascer de novo, após décadas de ensino rígido e ditado somente pelas normas do Estado e não por uma equipe multidisciplinar. Com mudanças concretas retratadas no documentário de José Pacheco sobre a Escola da Ponte, utilizando de relatórios anuais de acompanhamento do trabalho e principalmente de constantes e novos resultados da escola.

Discorrer sobre a Escola da Ponte tornou-se um desafio, em função de tudo que foi publicado até então por várias teses e dissertações, assunto

esse revisitado por estudiosos de diferentes países, que encontraram em Portugal uma luz para a educação e democracia. Eis a questão, a paixão que move os alunos que ali estão, são a nossa motivação e desejo de participar de um mundo em constante evolução, que em tempos tão competitivos, buscar na autonomia a oportunidade de escolher falar da “ponte” para aprendizagem.

E buscando em José Pacheco, Paulo Freire, alunos e equipes multidisciplinares a raiz do futuro, sim um futuro a serem revisitados por muitos autores que virão a falar das inovações que a autonomia da Escola da Ponte e de proporcionar para a educação e a ciência, as descobertas que estão por vir nesse longo percurso futuro, fazendo da “Ponte”, novas formas de conhecimento. E com muita humildade reconhecer que a Escola da Ponte é um exemplo a ser seguido por educadores de toda parte do mundo.

Sem finalizar o que está em constante construção este artigo buscou estabelecer uma ponte entre Brasil e Portugal, que podemos chama-la de conhecimento.

Referências

BRASIL, **Ministério da Educação**. Disponível em > <https://www.mec.gov.br/>. Acessado em 18/04/2020.

CAMACHO, Inês Nobre Martins et al. A escola portuguesa pelos olhos dos adolescentes. **Psicol. educ.**, São Paulo, n. 45, p. 01-10, dez. 2017.

DEBUS; J. C. S. **Educação Para A Autonomia: Reflexões Sobre A Atualidade Do Conceito De Autonomia A Partir De Um Estudo Entre Crianças**. 2018. http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/24_05_2018_16.03.03.c79528e84a9ee2500340f98fa1010cf9.pdf

DRAGO, Rogério; ROFRIGUES, Paulo da Silva. **Contribuições De Vygotsky Para O Desenvolvimento Da Criança No Processo Educativo: Algumas Reflexões**. Disponível em: <http://maratavarespsictics.pbworks.com/w/file/fetch/74430569/8ARTIGO%20ROGERIO%20DRAGO.pdf>

PORTUGAL, ESCOLA DA PONTE. **O Conselho de Gestão. Escola da Ponte. Bem vindo à Escola da Ponte.** Disponível em: <http://www.Escoladaponte.pt/novo/wp-content/uploads/2016/11/PE.pdf>

MOMBELLI, N. TOMAIM, F. C. S.; **Análise filmica de documentários: apontamentos metodológicos.** *Lumina. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora* / UFJFISSN 1981-407. Disponível em <file:///E:/A%20ENTRADA%20DOC.%20BKP/ARTIGO.%20PORTUGAL/Vista%20do%20An%C3%A1lise%20de%20C3%ADlmica%20de%20docment%C3%A1rios_%20apontamentos%20metodol%C3%B3gicos.html/>. Acesso em: 10 Abr. 2020.

MOTTA, Alves; et al. A construção da autonomia leitora a partir do (auto)monitoramento Nonada. **Letras em Revista**, v. 1, n. 18, mayo-septiembre, 2012, pp. 185-198. Laureate International Universities. Porto Alegre, Brasil.

NOGUEIRA, F. Inspirado na Escola da Ponte, projeto forma educadores para serem mediadores. Plataforma **Porvir. Inovações educacionais.** Disponível em <<https://porvir.org/inspirado-na-escola-da-ponte-projeto-forma-educadores-para-serem-mediadores/>>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

PETRONI, Ana Paula; SOUZA, Vera Lucia Trevisan de. As relações na escola e construção da autonomia: um estudo da perspectiva da psicologia. **Psicologia & Sociedade**; v.22, n.2, p. 355-364, 2010.

MOREIRA, Marco Antônio. **Aprendizagem Significativa, Campos Conceituais E Pedagogia Da Autonomia: Implicações Para O Ensino.** Versão artigo de conferências Plenárias na XVII Reunión de Enseñanza de la Física, Córdoba, Argentina, setembro de 2011 e no EDUCON, Aracajú, Sergipe, Brasil, setembro de 2015. Publicado em espanhol no periódico Aprendizagem Significativa em Revista, 2(1): 44-65, 2012.

SILVA, Luiz Etevaldo **Autonomia como princípio educativo.** Revista Espaço Acadêmico – Mensal – Nº 101 – Outubro de 2009.

PACHECO, José; PACHECO, Maria de Fátima. **Escola da Ponte: Uma escola Pública em Debate.** Editora Cortez, São Paulo. 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo, Paz e Terra, 1996.

FILMOGRAFIA: *Especial José Pacheco - Escola da Ponte.* Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=53bNtzTVix4>>. Acesso em: 22 Abr. 2020.

As lutas pelo reconhecimento de Max Weber, a Leitão de Barros e a Jürgen Habermas

*André Veríssimo*¹

Tópicos gerais:

- A. Complexidade dos territórios simbólicos, de debate e de consumo da Cultura; da evanescência dos grandes discursos históricos na cultura filosófica e nos Media.
- B. O singularismo decadente dum regime totalitário (Estado Novo português) de grandes narrativas biográficas, épicas e cinematográficas; O exergo heróico de *Camões* por Leitão de Barros.
- C. Decadência do paradigma puramente apassivante das grandes retóricas iconológicas nas obras cinematográficas e literárias; e a busca duma excelência intersubjectiva que a convivência social e a esfera pública propiciam através do mecanismo do *reconhecimento*.

Introdução

Se por filosofia entendemos a pura actividade teorética, no sentido tomista ou metafísico, da razão no seu esforço por alcançar a explicação lógica do problema metafísico que assedia a mente humana, então não oferece dúvida de que a filosofia tanto pela sua universalidade teórica do seu questionamento quanto pelo formalismo lógico do seu método não admite matizes ou mesmo singularidades. O plano ideal em que se move, semelhante ao das matemáticas, não permite qualificações derivadas da

¹ Vd. alguns outros livros e artigos científicos do Autor, no final deste trabalho. Investigador Universitário (UEMG, Belo Horizonte, Brasil) Ensaísta, Conferencista, Editor Científico (USAK University, Turquia).

realidade concreta cujo influxo fica anulado pelo processo de universalização abstractiva que sempre acompanha a actividade da razão. Este conceito de filosofia pode dizer-se que aflorou na Grécia e nisto apoiam-se os que seguindo a opinião de Zeller, ou da Paideia, sustentam que a filosofia foi concebida e se desenvolveu historicamente com os gregos e negam a opinião dos orientalistas que afirmam que existiam filosofias precedentes à dos gregos verdadeiramente como tais. O seu princípio fundamental é baseado na capacidade da mente humana² para chegar mediante a capacidade discursiva a um conhecimento do ser metafísico e a sua consequência necessária deveria ser um sistema filosófico cuja evidência lógica lhe assegurasse validade universal inconcussa conseguindo assim uma solução definitiva do problema essencial do homem: a necessidade de segurança Metafísica³.

Se houvesse tal sistema claro está que houvesse valido para todos os tempos, para todos os povos e o conceito de filosofia teria uma vigência absoluta e quando falássemos de filosofia francesa, alemã ou portuguesa somente aludiríamos à história dos filósofos nascidos nesses países e jamais a uma atitude ou interpretação filosófica própria de cada povo pois toda a interpretação que não se identificasse com o sistema único deixaria de ser filosofia. Porém na realidade histórica, não sucederam assim as

² Vd. entre outros *apports* fenomenológicos da capacidade e gestão da limitação da mente humana quer enquanto capacidade *dianoética* ou discursiva ou *noética* e assim metafísica e também da área da IA, os seguintes autores: MERLEAU-PONTY, M. (2000 [1957-60]), *A Natureza*, trad. de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes. MINSKY, M. (1988), *Society of Mind*, Nova Iorque, Simon & Schuster. MORAVEC, H. (1988), *Homens e Robots*, trad. de José Luís Malaquias F. Lima, Lisboa, Gradiva.

³ O Ideal do Sábio em Leibniz pretende realizar o ideal filosófico da sabedoria: unir o lógico e o ôntico, definindo o saber humano como um *saber principal* pois que estes são os únicos enlaçamentos entre o pensável e o existente, entre o lógico e o real; na medida em que o entendimento é a sede dos princípios lógicos e morais, chegar à verdade não é impossível. O ponto de vista do homem, como sujeito do conhecimento não se limita à percepção sensível mas aberto ao infinito pela condição mesma do pensamento que transcende a ordem dos fenómenos. Pelos princípios do entendimento obterá hipóteses e teorias para explicar os fenómenos e assim não serão somente verificados pela experiência, mas provadas *apriori* e com necessidade por uma relação mais profunda, quer dizer Leibniz subordina a experiência ao entendimento afirmando que o ideal do sábio está por cima do ideal científico. No entendimento não deve haver elementos irracionais. O saber humano não pode reduzir-se aos fenómenos, sem chegar ao conhecimento da realidade que se oculta para lá deles. O mundo sensível não é utilizado para o explicar mas explicado para utilizá-lo. Verificam-se a *posteriori* as teorias construídas *apriori* sobre a realidade. O fim da investigação do homem sobre o mundo resulta em que não está no mundo mesmo, mas no homem que o pensa e conhece. De entre todas as ciências a verdadeira filosofia é a sabedoria que consiste num perfeito conhecimento dos princípios de todas as ciências e da arte de aplicá-los, é a *ciência da felicidade*, o estudo da sabedoria.

coisas e, os fenómenos, pois os incessantes esforços da razão especulativa não asseguram ao homem nenhuma explicação de valor inquestionável. Chegou-se à criação de vários sistemas, algum deles testemunho da grandiosa capacidade discursiva da razão humana, porém nenhum chegou à validade absoluta que todos procuram. Uns tiveram validade para uma dada época, outros para uma escola ou corrente filosófica, nenhum para todos os homens.

Falha, pois a pretensão de pura racionalidade semelhante à das matemáticas, aplicada à filosofia. O facto de que um sistema pode culminar as exigências espirituais duma época determinada e não as da humanidade inteira indica que a verdadeira raiz vital da actividade filosófica está mais além do puro formalismo lógico-epistemológico. A filosofia não é um simples problema teórico que surge e se desenvolve dentro dos limites ideais da razão mas uma necessidade íntima e radical da totalidade do ser humano, tão fundamentalmente humano que a sua evolução histórica não é mais que o caminho seguido pelo espírito do homem no seu peregrinar perene em busca da verdade anelando uma segurança metafísica à qual não pode renunciar enquanto não a chegue a realizar plenamente. Isto dá-nos a garantia que as possibilidades de interpretação e de expressão da filosofia são tantas como atitudes espirituais sejam possíveis à natureza do homem. Na realidade cada homem tem a sua filosofia. Ora se cada homem participa por razão da sua convivência social numa comunidade espiritual que se reflecte na criação duma língua, duma literatura, duma arte e de instituições sociais peculiares, como esta comunidade espiritual activa poderia carecer dum fundamento filosófico próprio?

“A persistência do messianismo, por tão longo tempo, e sempre o mesmo na expressão, a animar a mentalidade de um povo, é um fenómeno que, excluída a raça hebraica, não tem igual na história. Enxertado no fundo de poesia imanente no carácter nacional, pode-se dizer que nele definitivamente se integrou. Ninguém acredita já que D. Sebastião venha a ressuscitar; mas, poder-se-á dizer que desapareceu o sebastianismo? Nascido da dor, nutrindo-se da esperança, ele é na história o que é na poesia

a saude, uma feição inseparável da alma portuguesa.” (AZEVEDO, 1947: 8)

É curioso notar que o mito sebastianino não se restringiu apenas ao espaço geográfico português, muito menos ao momento histórico em que floresceu (séc. XVI). Não se pode esquecer, também, do deslocamento antropológico com relação à explicação da “impensável” derrota portuguesa: para aliviar o peso do fracasso, por exemplo, recria-se no céu todo o espectáculo bélico, fazendo dos combatentes verdadeiros santos, cuja memória deve ser venerada como uma imagem no altar; ou desdobra-se o mito em presságios e visões que dissimulam os testemunhos directos de quem esteve no campo de batalha, fazendo da mística a fonte perene de explicações para os motivos do equívoco militar em Alcácer Quibir.

Quando os centros caem, quando os fundamentos já nada sustêm, quando Deus, deixa de ser o referente de todo o pensamento e da acção, as palavras começam a apodrecer na boca como fungos amargos de que falava Hofmannsthal.⁴ (HOFMANNSTHAL, 1969: 220-228) Que fazer com a linguagem quando morre o Deus-gramática? Onde ir buscar a “fonte de sentido” – se é que continuam importando os sentidos, uma vez desaparecido o fundamento? (VERÍSSIMO, ANDRÉ, 2018a: 95 et ss).

1. Indústria cultural e tecnologias na sociedade de terceira vaga

A apreensão weberiana do conceito de "mercado" identificava nele a forma de socialização por excelência que é simultaneamente interessada ("societal") e solidária ("comunal"): no mercado, há um reconhecimento evidente de que todos podem legitimamente perseguir apenas o seu próprio interesse individual, e a forma de interacção que o constitui - a troca - pode perfeitamente dar-se sem que nenhum dos participantes se preocupe por um instante sequer com o bem-estar do outro; não obstante, não menos importante na configuração da relação de mercado é o

⁴ HOFMANNSTHAL, Hugo von, "La carta de Lord Chandos", em W. LANGENBUCHER (comp.), Panorama de la literatura alemana desde la Edad Media hasta la Época Contemporánea, trad. N. Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 220-228. (Apud W. LANGENBUCHER, 1969, pp. 220-228).

reconhecimento universal de que cada um é um portador de direitos que não podem em hipótese alguma ser violados - caso contrário, não há a troca, mas roubo: um crime. Foi por isso que Weber afirmou que o mercado é originariamente a forma de socialização possível entre inimigos - mais genericamente, pode-se dizer que se tornou a forma típica de socialização entre estranhos. [Na formulação de (HAYEK, 1968, § 29) a primeira troca efectuada entre membros de duas tribos distintas marca o início da passagem da organização tribal para a ordem espontânea da sociedade aberta, pois é o primeiro acto que atende a propósitos recíprocos sem atender a nenhum propósito comum.] Reconhece-se que os dois participantes de uma troca não precisam de se importar minimamente um com o outro, mas ainda assim é uma forma de socialização, porque ambos reconhecem tacitamente que são todos eles portadores de um determinado elenco de direitos comuns, e esperam do outro a observância desses direitos - pertencendo ambos, portanto, a alguma forma de comunidade.

Esta ambiguidade fundamental está patente na passagem infra, que não deixa de ecoar a tese marxista sobre o "feiticismo da mercadoria":

"A comunidade de mercado como tal constitui a relação vital prática mais impessoal que pode existir entre os homens. Não porque o mercado implica a luta entre os interessados. Toda relação humana [...] pode significar uma luta com a outra parte [...]. Mas porque ele é orientado de modo especificamente objectivo, pelo interesse nos bens de troca e nada mais." (WEBER, 1991: 420).

Não passou despercebida a Weber, portanto, o que pode haver de repugnante no mercado em consequência da frieza e impessoalidade da sua operação. Ele reconhece que o mercado é, efectivamente, "estranho a toda confraternização", e que toda ética condena a prática do "mercado livre" entre irmãos. Mas é, ao mesmo tempo, e por esta mesma razão, a única relação "formalmente pacífica" entre estranhos. Assim, a feiticização da mercadoria e a reificação dos seres humanos são identificados (e moralmente denunciados) no capitalismo por Marx em contraste com um imperativo kantiano implícito de tomar cada ser humano como um fim

em si mesmo, em Weber são consideradas no seu duplo desdobramento: repugnante no que concerne à empatia fraternal (ou ao amor cristão) que caberia esperar entre os homens sob um ponto de vista moralmente elevado, mas instrumentais e eventualmente bem-vindas do ponto de vista da interação entre estranhos que se observa rotineiramente em sociedades complexas (ou entre elas).

Talvez possamos inferir que uma sociedade crescentemente complexa (ou "abstracta", na expressão de Popper, que formalmente não mais se fundamenta sobre laços pessoalmente estabelecidos entre os seus membros), ou é cada vez mais mercantil, ou cada vez mais violenta. Como observa Weber, "a expansão intensa das relações de troca corre por toda parte paralela a uma pacificação relativa". (WEBER, 1991: 422) Mas essa ordem crescentemente pacificada será - de maneira paradoxal, mas aparentemente inevitável - cada vez mais "fria", ou "impessoal"... Talvez precisamente por reacção a este processo é que se explique a longa persistência do romantismo como movimento culturalmente relevante durante toda a modernidade - "perhaps the most important Western cultural movement of the modern period", como diz Edward Tiryakian, (TIRYAKIAN, E., S/N: 84-5), que o caracteriza como instância de um processo de "reencantamento", paralelo ao "desencantamento" identificado por Weber, e alimentado mesmo por este último.

Retomando o nosso paradigma estético: assim como a cultura de massas, o cinema digital pode ser monstruoso ou amigável, de acordo com as convicções estéticas e ideológicas de cada um, mas a sua existência não poderá ser negada.

A nebulosa não é apenas estética/tecnológica. Ao mesmo tempo que realizadores e críticos tentam caracterizar as diferenças entre o cinema tradicional e o que está surgindo anunciando o apocalipse ou a manhã de uma nova era -, teóricos de várias áreas constataam a inequívoca sobreposição dos cenários, para depois avaliar se estamos a viver uma ruptura, uma acomodação ou uma lenta metamorfose.

Uma qualquer revolução media-lógica não afecta, fundamentalmente os códigos linguísticos existentes (a tipografia não modificou a sintaxe ou o vocabulário do francês): também não elimina os outros modos de transmissão (do século XVI), as pessoas continuam a fazer sermões e a escrever à mão.

As constatações de que a produção audiovisual narrativa não sofrerá um impacto tão grande assim, ou que o novo caminhará ao lado do "velho" por alguns anos, não devem impedir, contudo, que se estudem as variantes que a tecnologia digital oferece. Fazer cinema, sem dúvida, hoje pode ser muito diferente do que era há vinte anos. A pergunta é: essas variantes chegam a interferir na estrutura da linguagem televisiva, a ponto de criar novos significantes, novas articulações semânticas e, em última análise uma nova linguagem?

Cairemos, então, inapelavelmente, em uma questão mais antiga: cinema e televisão (ou vídeo) são linguagens diferentes? Se a resposta é não, podemos esquecer o embate entre cinema analógico e digital, pois entre estes a diferenciação é (unanimemente) mais subtil. Se a resposta, contudo, é sim, abre-se o campo para a batalha.

Umberto Eco disse o essencial: a indústria cultural é uma realidade indesmentível e indestrutível (ECO, U., 1999). Está aí e veio para ficar. O mais saudável, portanto, é encontrar estratégias de convivência com ela.

É preciso ressaltar que, durante a civilização industrial, a grande divisão não era entre países capitalistas e países socialistas, mas, sim, entre países industrializados e países não industrializados. As diferenças entre dois países industrializados, mesmo que um seja capitalista e outro socialista, são bem menores do que as diferenças entre um país industrializado e um país não-industrializado, não importa se sejam capitalistas ou socialistas. De igual forma, a grande divisão será entre países, ou, melhor dizendo, regiões da terceira vaga (Toffler).

No conflito que vai se travar, as grandes batalhas não serão sobre controle de fontes de matérias-primas, de energia, etc., mas serão sobre a protecção da propriedade industrial, sobre o controle e direito de acesso a

bases de dados, sobre controle e direito de acessos a canais de comunicação, sobre o domínio de mercados de produtos e serviços inteligentes.

Os países ou as regiões que perceberem isso e se prepararem para isso vão ser os países e regiões que deterão o poder na terceira onda. Vários países asiáticos perceberam isso há muito tempo. Japão primeiro, os tigres asiáticos depois, a China agora. Eles perceberam que a questão básica, não é só tecnologia. A questão básica diz respeito ao facto de que a forma de produção de riquezas e, em seguida, a estrutura de poder, estão a alterar-se no mundo inteiro.

2. Diferendo Político, Imaginário Social

Consideraremos as teorias políticas como relatos dissimulados por uma pretensão de intemporalidade. Impõe-se uma lógica ocasional e que faz fracassar a lógica da verdade única e universal.

Daí seria conveniente estabelecer a impossibilidade de uma única linguagem, em geral, de um conjunto de regras aplicáveis dentro da semiologia política a duas argumentações colocadas em litígio, em diferendo. Daí que, estas considerações signifiquem o recuo do tempo único ou das grandes meta-narrativas políticas e dum imaginário social desprovido de contextos.

No livro *Pensamento Pós-Metafísico*, especialmente na secção intitulada "A unidade da razão na multiplicidade de suas vozes", Habermas dá continuidade à sua tentativa de articular e fundamentar uma concepção mais ampla de racionalidade, apontando no discurso - enquanto acção idealizada - princípios transcendentais de universalização. O interessante deste texto, é que, nele, Habermas elege como eixo argumentativo a interlocução com o eminente filósofo americano Richard Rorty, conhecido defensor das teses do pós-modernismo. Em alguns textos recentes, Rorty tem afirmado a defesa das diferenças sociais como um elemento central à

construção de uma nova utopia, referida ao aprofundamento da democracia liberal⁵.

Ao contrário do conceito de fundamentação da lealdade para com o "nós", sustentando-a nalguma lei moral genérica, Rorty prefere falar em "comportamento adaptativo", que faz de um indivíduo membro de alguma comunidade específica. É com base nesse critério que se poderia afirmar uma comunidade como fanática, um indivíduo como louco, uma família como excêntrica, etc., sem que com isso se esteja negando a sua racionalidade, mas sim sua congruência com o conjunto de valores que conformam o "nós": "os limites da sanidade são colocados pelo que nós podemos levar a sério, [que] é determinado pela nossa formação, a nossa situação histórica" (RORTY, 1997: 246). É nessa capacidade adaptativa que Rorty encontra a única responsabilidade e o único sentido de moralidade social que lhe interessa, a que se forja em nome do interesse de uma comunidade historicamente condicionada.

Também os media vêm exercendo o seu papel de informar e produzir a ampla difusão desses factos, i. e., influenciando, para chamar a atenção dos graves problemas sociais e ambientais que emanam da sociedade civil. Assim, forma-se, a nível global, uma rede de organizações não-governamentais (ONG's), de intelectuais críticos e dos movimentos sociais, que vêm contribuindo para repensar a questão das utopias democráticas numa forma de comportamento adaptativo, renunciando algo que todos nós podemos fazer, reconfigurando as formas tradicionais de fazer política e de repensar a história.

Do ponto de vista do habitat humano, factos cruciais vêm ocorrendo nos últimos 50 anos, levando a uma consciência maior sobre os perigos de destruição da Terra, que vem sendo gravemente ameaçada⁶

⁵ É o caso da obra *Objectivismo, relativismo e verdade* (1997), e de alguns artigos presentes no livro *Debating the State of Philosophy* (1996).

⁶ Apenas como lembrança: a bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki, que revelou todo o poder destruidor das máquinas de guerra, as explosões de centrais nucleares, como em Tchernobil, a descoberta dos buracos na camada de ozono, os derramamentos de óleo nos oceanos, o desbravamento comercialista das florestas, a poluição do ar nas grandes cidades, a destruição dos leitos e encostas dos rios. Todos esses factos contribuíram para o aparecimento duma consciência crítica e política sobre a ideia de preservação do planeta Terra.

A grande novidade política é a acção ecológica, na qual se torna fundamental o papel da comunicação e da educação na construção do desenvolvimento ecologicamente sustentável e socialmente justo. A questão do meio ambiente deve ser vista como uma oportunidade de desenvolvimento criativo do homem, numa nova dimensão que busca soluções dinâmicas e reequilibradas na sua relação com a natureza.

O desenvolvimento sustentado diz respeito ao geossistema planetário da Terra, que deve ser respeitado na sua relação com a economia e a sobrevivência das populações, objectivando a criação de oportunidades de investimentos e negócios que permitam a melhoria da qualidade de vida e o aumento do rendimento da populações, visando o bem-estar e a cidadania plena entre seres que vivem de pleno as suas diferenças.

Para responder ao novo tipo de acção humana e tendo em conta as novas formas de intervenção que a comanda, Jonas propõe então o novo imperativo “age de tal maneira que os efeitos da tua acção não sejam destruidores da futura possibilidade de vida humana” (JONAS, 1994: 46), cujo sentido e justificação última se propõe clarificar, comparando-o com o imperativo categórico de Kant.

A questão, para Jonas, coloca-se nestes termos: “a universalização é uma experimentação do pensamento realizada pelo agente privado para pôr à prova a moralidade imanente a sua acção. Com efeito, as verdadeiras consequências de modo nenhum são levadas em conta e o princípio não é da ordem da responsabilidade objectiva, mas da qualidade subjectiva da minha autodeterminação”. (JONAS, 1994: 47).

Já o novo imperativo invoca uma diferente coerência. Não a coerência do acto consigo mesmo, mas a dos seus prováveis efeitos com a permanência da intervenção humana num futuro que se quer garantir.

Não se trata já de proceder a uma universalização de tipo hipotético, como em Kant, mas em vez disso, fazer com que as acções de todo o colectivo encontrem a sua referência universal no respectivo campo de eficácia, ou seja, “totalizá-las” no curso do seu próprio e irreprimível movimento, o que vem acrescentar um horizonte temporal ao cálculo da moral. E era

esta dimensão temporal que se encontrava completamente ausente de já citada operação lógica instantânea do imperativo kantiano. Pode então afirmar-se que enquanto este último se funda no pressuposto de uma ordem sempre eterna de compatibilidade abstracta, o novo imperativo projecta-se "num previsível futuro real como dimensão inconclusa e aberta da nossa responsabilidade." (JONAS, 1994: 48)

É, pois nesse sentido que entendemos a crise da cultura como um factor de expectativa benéfica: pois que estamos numa época em que as certezas se desmoronam, em que o mundo se encontra numa fase particularmente incerta porque as grandes bifurcações históricas não foram identificadas. Não temos a noção das regressões possíveis, se as guerras em cadeia se irão desencadear; desconfiamos dos processos civilizadores unanimistas e de se a cooperação entre as culturas e povos está posta em causa.

Tudo está alterado. As regras culturais fundamentais modificam-se ao ritmo dos inputs políticos. E aquelas são as que dão ritmo à vida e ao pensamento. As sociedades europeias continuam a circumnavegar num oceano de incertezas do ponto de vista do seu imaginário social. Impõe-se uma saída de universos de determinismos e causalidades pós-queda do Muro de Berlim; no entanto, estamos num mundo de complexidades no qual a incerteza, a estratégia e o poder de inovar em todos os campos parece ser mutuamente dependente. O exemplo para a actuação pode vir da economia, onde os mecanismos de decisão foram numa era de globalização de capitais, ultrapassadas pelo mercado global e pelas lógicas da globalização (Globalitarismo – Ignatio Ramonet).

As estratégias para os problemas urgentes como o fraco crescimento e o desemprego de longa duração são demasiado longas.

Poderíamos considerar que dentro das sociedades democráticas, os cidadãos empenhados têm, pelo menos do ponto de vista intuitivo, a ideia de um plano de vida racional que orienta os seus mais importantes esforços e a distribuição dos seus recursos, de modo que se cometam as suas concepções do bem durante a vida, se não da forma mais racional, o que

se julgaria ser possível se as decisões políticas fossem racionais num sentido forte, pelo menos de maneira sensata. Segundo expectativas razoáveis quanto às necessidades e requisitos que acompanharão em circunstâncias futuras essas mesmas pessoas.

Ora, a definição destas expectativas razoáveis depende da posição do sujeito privado na sociedade e das condições normais da vida humana que está longe de obter consensos no imaginário comum.

O futuro, em termos de verdade, exige inadiavelmente de todos os cidadãos os esforços de repensarem os seus hábitos de vida, que se libertem das ficções revolucionárias quando põem em causa o bem-estar social e económico de sectores condicionados.

Enquanto o descalabro económico se acentua nos países de terceiro mundo, assistimos ao contínuo experimentar de democracias incipientes que permitem a assumpção de comportamentos convulsos da Sociedade.

A confiança nas intenções e na capacidade de execução dos Governos passa pela segurança e pela estabilidade política. Nas sociedades à beira da catástrofe sempre surgem atropelos e sobreposição de forças centrífugas às regras do jogo ditadas pelo poder constituído e legitimado.

A revolução de actos reais, deve sempre corresponder às revoluções linguísticas, pela apresentação indubitável de actos demonstrativos que comecem pela não abdicação dos poderes constituídos e legitimados face às pressões e chantagens. O sentido da autolibertação que compromete o imaginário social implica consciência e acção, análise de problemas e opções estratégicas. Daí que a importância da educação seja difícil de relevar. Uma acção que não ultrapasse a formação de consciência pode ser manipulada por forças exteriores que o sujeito pode por perto ignorar.

Educação e sua importância:

Segundo Bruner, o aluno transforma a informação que recebe de acordo com os três níveis de representação. Estes níveis sucedem-se de acordo com as oportunidades do ambiente e o grau de maturação. Deste

modo, devemos fazer com que o ensino seja adequado às capacidades reais do aluno. O ensino mais adequado é aquele “que pressupõe, da parte do professor uma capacidade de lançar perguntas que despertem a curiosidade, mantenham o interesse, provoquem e desenvolvam o pensamento” (TAVARES e ALARCÃO, 1992: 103).

Podemos observar como Bruner, na sua teoria de aprendizagem nos sugere algumas implicações pedagógicas para uma mudança de atitude:

- a) Defende todo um dinamismo que só é possível a partir da criatividade do professor, como é óbvio, mesmo quando se trata de repetir os mesmos conceitos a fim de seguir os princípios enunciados.
- b) Referindo-se aos programas, propõe que a mesma matéria seja ensinada em níveis diferentes, progressivamente mais complexos, considerando sempre o desenvolvimento dos alunos. Esta ideia assenta no facto de atribuir a aprendizagem um cariz indutivo.
- c) Sugere como método de aprendizagem a descoberta pessoal, facilitada pelo professor através de perguntas orientadoras. Ao nível da estruturação de conhecimentos, Bruner defende que o ensino deve estabelecer as vias que permitam uma adequação entre os conteúdos a saber e as capacidades de aquisição dos sujeitos em situação de aprendizagem. Uma das inovações mais importantes de Bruner neste domínio é a noção de "currículo em espiral". Com determinado aluno, sempre que se inicia uma nova aprendizagem, deve apelar-se para conhecimentos básicos anteriormente adquiridos, elaborando-os até que o aluno seja capaz de captar as novas noções.
- d) Preconiza que num currículo seja considerada a estrutura da matéria e a sua sequência. Que se atenda à possibilidade duma organização dessa matéria de forma proporcional aos níveis pré-escolar e escolar, permitindo assim que o conhecimento seja adequado à sucessão dos estádios. Por exemplo, “coincidindo o estádio icónico com o período da pré-escolaridade e da escolaridade da 1ª fase do 1º Ciclo do Ensino Básico, um currículo adequado deverá conter, para além de actividades de manipulação de objectos e materiais, a inclusão de gravuras, filmes e outros meios de representação icónica. (...) O Plano de Estudos do Ensino Básico (1º Ciclo) deverá permitir aos alunos o contacto com o modo de representação icónica, sem que tal estratégia impeça, na fase terminal desse nível de escolaridade, o progressivo recurso ao modo de representação simbólico". (SOUZA, 1994: 119)
- e) Bruner insiste, para que se verifique uma optimização das sequências de aprendizagem, que o professor parte do mais simples para o mais complexo, do concreto para o abstracto, do específico para o geral, dos factos para os conceitos.

Finalmente, em jeito de síntese, o projecto educacional defendido por Bruner baseia-se numa proposta de autonomia e intervenção efectiva do sujeito que aprende no processo de ensino/aprendizagem.

Ao nível da educação, e no que respeita a este mesmo processo de ensino/aprendizagem, outro autor como defensor desta autonomia por parte da criança em benefício do seu desenvolvimento cognitivo.

Autor incluído no contexto das teorias do modelo de activação psicológica, Lev Vygotsky, também nos apresenta uma teoria de desenvolvimento cognitivo com uma perspectiva estruturalista, complementar da perspectiva piagetiana. Segundo Souza (1994), foi um dos primeiros defensores da importância fundamental da linguagem na constituição dos processos cognitivos. Para que se adquira um sistema linguístico, é necessário que se reorganizem esses mesmos processos cognitivos da criança.

Para Vygotsky, o sentido fundamental do desenvolvimento relaciona-se com o modo como o sujeito interioriza instrumentos e sinais, convertendo estes mesmos dados em meios de regulação interna. E através deste processo progressivo de interiorização convertendo-se em sistemas de regulação externa e interna, isto é, em auto-regulação, que Vygotsky perspectiva o desenvolvimento cognitivo.

O processo de desenvolvimento, assim concebido, depende do sujeito e do meio em que se situa. Os outros têm um papel activo junto da criança "facilitando" o seu desenvolvimento que, para Vygotsky, tem origem social, envolvendo, portanto, uma interacção e uma mediação qualificada entre os elementos da sociedade que mais rodeiam o educando: pais, professores, etc.

A teoria Kurt Lewin (1890-1947), - um dos pesquisadores sistemáticos dos processos de grupo, com Jacob Moreno e Muzafer Sherif a partir de 1930, recebeu também as denominações de psicologia topológica e de psicologia de vector. Apesar destas formulações não constituírem propriamente uma teoria de aprendizagem, proporcionam, para a compreensão deste processo, elementos relevantes. O objecto da psicologia topológica

não é somente o indivíduo, mas uma estrutura mais ampla e complexa do que o indivíduo. Os conceitos topológicos⁷ servem para representar a estrutura de um espaço de modo que defina a amplitude das possíveis percepções e acções. O conceito de vector representa uma força, uma tendência para agir numa certa direcção. Se compararmos os dois tipos de conceitos, os primeiros (topológicos) servem para ilustrar o que é possível, de forma estruturada; os segundos (vectoriais) descrevem a dinâmica de uma situação. A aprendizagem, segundo a teoria de Kurt Lewin, consiste numa mudança de estrutura cognitiva. Aprender corresponde a aumentar o conhecimento, a conhecer a relação entre os factos. Este autor sublinha que o fenómeno da aprendizagem se pode realizar em determinadas circunstâncias sempre que um conjunto de factores interfira e condicione o comportamento da pessoa em relação ao acto que realiza nos seus actos de conhecimento dentro da dinâmica do (in)sucesso.

As componentes das teorias de sucesso são identificadas a partir da teoria atribucional de Weiner e de abordagens que a completam: 'abandono aprendido' (Seligman), concepções pessoais de inteligência (Dweck), desenvolvimento dos conceitos de capacidade e esforço (Nicholis) e influência do contexto escolar na formação das atribuições (Stipeck e Covington). As teorias pessoais de sucesso desenvolvem-se em referência às teorias sociais de sucesso, sem se esgotarem nestas, e são constituídas por dimensões cognitivas e afectivas. Está subjacente a importância do modo como cada um percebe e interpreta subjectivamente as situações e as relações, assim como as atribuições que faz da sua realização escolar ou falta dela.

Para os representantes das teorias da forma e de campo, “a aprendizagem não se baseia em associações de tipo estímulo-resposta, mas consiste numa mudança na estrutura cognitiva do sujeito ou na maneira como ele percebe, selecciona e organiza os objectos e os acontecimentos e lhes atribui significado” (TAVARES e ALARCÃO, 1992: 100-101). Segundo

⁷ A topologia é uma geometria não espacial que envolve conceitos como dentro, fora, limites, mas nada tem a ver com comprimento, largura ou espessura. A topologia preocupa-se com a posição relativa das figuras geométricas consideradas. Os conceitos topológicos são usados para representar a estrutura de um espaço vital.

esta teoria também é possível retirar algumas implicações pedagógicas que passamos a apresentar: a) a aprendizagem situa-se entre as experiências realizadas anteriormente pelo aluno e os fins que pretende alcançar; b) a aprendizagem torna-se para o educando uma actividade funcional, permitindo-lhe explorar, criar e imaginar: c) o educando, baseado na sua experiência, nas suas expectativas e na sua interacção com o meio envolvente, consegue a descoberta na aprendizagem que se reflecte numa mudança cognitiva; d) o educando aprende em situação. Kurt Lewin e os seus estudantes depressa empreenderam após as experiências de Moreno (1934) experiências demonstrando os efeitos em que se estrutura cada grupo como a coesão, a nível de informação a moral e a produtividade (B. J. Bank; B. J. Biddle, s/d, 39 et ss). Outros como Hallinan e Sorensen (1992) prosseguiram os estudos nesta linha de pesquisa do processo sociométrico⁸ (Moreno, 1934 in B. J. Bank; B. J. Biddle, s/d: 39) – [Vd. um por todos: LEWIN, K. and GERTRUDE W. L., 1948], nas escolas americanas focalizando os efeitos das características de base como raça, género e idade e as variações do desempenho escolar na formação e desenvolvimento das empatias dos alunos.

Em sociedades fechadas ou tuteladas pelas forças ideológicas a propaganda, a mentira, a astúcia, a redução da cultura pela acção ideológica podem diminuir e coagir o cidadão mal informado ou debilitado pelas condições sociais e económicas.

As piores condições das revoluções assentam sem dúvida nos factores da ingenuidade e inexperiência política, mas também no vazio da experiência e pensamento revolucionários. Estes processos que fazem parte hoje das hagiografias históricas dos movimentos de classe e mesmo em países periféricos ou semiperiféricos de novos movimentos sociais, significam uma hipertrofia das opções sobre a análise, por lógica inexpugnável do dogmatismo.

⁸ Entende-se como estudo das propriedades de grupo que são estimadas pela adesão e justaposição das respostas dos indivíduos no grupo.

O dogmatismo ao impor à realidade as suas grelhas ou estruturas de leitura deforma-a sistematicamente. O dogmatismo inclui uma ignorância total da história, das suas limitações e contingências fecundas.

E se se confundem os efeitos sistemáticos das leituras da história do presente com a informação?

Ignatio Ramonet afirma (1999: 26 et ss) que estamos numa época de viragem da informação. Depois sobre a Guerra do Golfo em 1991, televisão tomou o poder entre os media. Servindo de modelo determina a importância das notícias e fixa os temas da actualidade. Quer em termos de classificação, organização e hierarquia o Telejornal imitava o espaço gráfico das notícias. Um medium tão potente como a televisão reescreve o presente em continuidade e adscrive o sentido da realidade. Produz um impacto social tremendo pelos seus efeitos videoelectrónicos imediatos a nível da mente do público que os outros media recebem, acompanham, sustentam e prolongam (RAMONET, I., 1999: 27). Isso implica de uma forma dedutível a imposição deste meio pela sua imediateidade à velocidade da luz (via satélite a partir de finais de 80), aptidão tecnológica, o fascínio da imagem. Neste fascínio prepondera o anómalo que impressiona e deteriora a condição de normalidade da vida: as imagens de guerra, violência, catástrofes e sofrimento projectadas no espaço público da comunicação. Não existe mais a crise da imagem mas sim a crise de antes e coetânea da imagem é relegada a uma não-existência.

Detectamos assim no pensamento contemporâneo três modelos teóricos concorrentes de espaço público: o primeiro de inspiração republicana, que tem como referência o trabalho de Hannah Arendt, o modelo liberal, marcado pela sua feição legalista e o modelo discursivo, amparado no trabalho de Jürgen Habermas.

Na visão da sociologia da sociedade de massas, a esfera pública corresponde fundamentalmente ao espaço controlado pelos meios de comunicação de massa. Valendo-se da actualização do conceito de indústria cultural, tal como concebido em ADORNO (1973), esboça-se a imagem de um público atomizado e disperso que, de produtores críticos da cultura,

se transformaram, no cerne do processo mesmo de constituição da sociedade de massas, em consumidores passivos dos conteúdos dos media.

Este tipo de concepção de espaço público é claramente hegemónico entre os teóricos da comunicação na América Latina (ver, entre outros, BRUNER, J., 1994; CANCLINI, G., 1990). Estes autores constataam que todos os desenvolvimentos históricos supostamente necessários para a transição para a modernidade que nós denominamos como imaginário social, como a reforma religiosa, as revoluções burguesas, etc. teriam faltado na América Latina. Logo, a modernidade dá-se nos PVD'S, tardiamente, caracterizando a constituição de um plasma cultural híbrido, no qual as reminiscências de formas culturais tradicionais vão sucumbindo, ao longo do rápido processo de urbanização e de fragmentação das identidades pre-existentes, diante dos valores do individualismo e do desejo de ser moderno dos "públicos educados". Diferentemente, contudo, dos contextos europeus, onde a fragmentação urbana e a sociedade de massas teria produzido a obliteração da "esfera pública burguesa existente, os países latino-americanos seriam caracterizados pela inexistência prévia de um tal espaço comunicativo.

Desta concepção de um espaço público assenhoreado, em todos os seus meandros, pelos meios de comunicação de massa, decorrem consequências necessárias para a compreensão do que seja a política. Esta veria esvaírem-se os seus conteúdos substantivos para se tornar refém da forma de comunicação dos media, nos quais não cabem verdades matizadas.

Na visão pluralista da política, os cidadãos individuais da tradição liberal são substituídos por associações diversas, supondo-se que a todos os actores colectivos estão abertas possibilidades semelhantes de influir nos processos de constituição de agenda pública e de tomada de decisões. O papel da política consiste precisamente em reunir e garantir a implementação dos interesses particulares junto ao Estado, entendido como aparato administrativo ao serviço dos cidadãos reunidos em suas associações.

Conforme a concepção pluralista, a esfera pública representa, o espaço de ação onde os actores colectivos disputam visibilidade e influência,

além da arena onde os actores políticos buscam conquistar o apoio plebiscitário dos cidadãos. Nessa perspectiva, não se faz qualquer distinção analítica e normativa entre os actores colectivos ligados à sociedade civil e os grupos que representam interesses económicos específicos. Os diferentes actores colectivos buscariam, indistintamente, instrumentalizar o espaço público para a concretização dos seus interesses particulares. As formas de acção diversas utilizadas, por exemplo, por movimentos sociais e por grupos de pressão e lobbies no indicam tratar-se, em cada caso, de actores de natureza variada. São apenas demonstrativas da existência de diferentes recursos mobilizáveis por cada um desses actores: "as manifestações de protesto [dos movimentos sociais] aparecem como um equivalente funcional para as entrevistas colectivas daqueles actores que já se estabeleceram no sistema de comunicação da esfera pública" (LODER e NEIDHARDT, 1994:32).

Na concepção republicana, a política apresenta-se como esfera constitutiva do processo de socialização como um todo: a política representa o meio no qual os membros de uma comunidade interiorizam os seus compromissos de reciprocidade para com os outros, constituindo-se dessa forma como cidadãos. O espaço público tem, para a visão republicana, uma importância central: aqui esta esfera não representa o campo de disputa por posições de poder como na concepção pluralista, a esfera pública torna-se a arena da auto-organização da sociedade como comunidade política de iguais (ARENDR, Hannah, 1993: 59ss). Por isso, o espaço público deve ser de tal forma revitalizado até que nele se constituam as bases para o ressurgimento das virtudes cívicas e para a emergência de uma auto-administração descentralizada da vida social contra as tendências de fragmentação e de privatismo (Vd. HABERMAS, 1992b). Para os republicanos, portanto, não há diferenciação normativa e analítica entre os planos da vida social e da vida política: a sociedade deve ser de saída: sociedade política. Contra o crescimento incontrolado do poder administrativo e dos partidos que se tornaram caudatários e dependentes do estado, a

sociedade deve organizar-se para resgatar novamente o estado e fazer dele uma continuidade inseparável de si própria (Vd. HABERMAS, 1992a: 360 et ss).

O modelo discursivo de espaço público, nos termos da formulação de Habermas, dialoga criticamente com as três concepções acima descritas, descartando alguns dos seus pressupostos, mas retendo delas outros elementos. De acordo com as teorias da sociedade de massas, Habermas reconhece a centralidade dos media nas sociedades contemporâneas, relativizando, não obstante, a ideia de um público atomizado e desorganizado que apenas absorve acriticamente os conteúdos divulgados. O autor mostra que o conjunto das possibilidades públicas de comunicação controladas pelos media não corresponde a todo o “volume” de esfera pública. Para além do espaço público controlado pelos oligopólios da comunicação de massa, persistiriam um leque variado de estruturas comunicativas e uma gama correspondente de processos sociais da recepção e reelaboração das mensagens recebidas, cuja existência confere, precisamente, consistência, ressonância e sentido ao espetáculo, ancorando-o, novamente, no quotidiano dos actores. Na ausência de tais processos, as imagens e mensagens, ainda que tecnicamente elaboradas e esteticamente empolgantes, ecoariam no vazio, destituídas de substância e credibilidade.

Não há uma distinção apriorística das fronteiras do público e do privado que definisse de saída os temas passíveis de tratamento político. A esfera pública apresenta-se, na concepção do autor (JH), porosa e ubíqua, perpassando todos os níveis da sociedade e incorporando todos os discursos, visões de mundo e interpretações que adquirem visibilidade e expressão pública. Ao mesmo tempo, a afirmação da existência de uma no lugar de várias esferas públicas busca, no trabalho de Habermas, fazer jus ao mérito político e normativo atribuído à tal esfera. É na esfera pública que os diferentes grupos constitutivos de uma sociedade múltipla e diversa partilham argumentos, formulam consensos e constroem problemas e soluções comuns. A esfera pública conforma, portanto, o contexto público, comunicativo, no qual os membros de uma comunidade política plural

constituem as condições de possibilidade da convivência e da tolerância mútua, além dos acordos em torno das regras que devem reger a vida comum (Vd. HABERMAS, 1996, princ. 156 et ss).

Nesta perspectiva o princípio-ponto possibilitador do consenso e das utopias do imaginário social deve, portanto, assegurar que somente sejam aceites como válidas as normas que exprimem uma vontade universal. E o princípio de universalização não se esgota absolutamente na exigência de que as normas morais devem ter a forma de proposições deonticas universais e incondicionais. De acordo com a ética do discurso uma norma só deve pretender a sua validade quando todos os que possam ser avocados e por ela cheguem (ou possam chegar) enquanto participantes de um discurso prático, a um acordo quanto à validade dessa norma. (Cfr. HABERMAS e RAWLS, 1997).

3. Metamorfoses de cultura e de modernidade: perspectiva sociológica do poder

O signo da modernização está matriciada em António Sérgio (AS) em valores universais, atemporais e transcendentais em que se funda a cognoscibilidade do mundo num tempo definido e incerto; essa racionalidade dinamizadora tem gerado externalidades económicas e o desequilíbrio ecológico levado ao termo da insustentabilidade. Isso só pode pensar-se de acordo com a escassez de recursos, a pobreza extrema, o risco económico, a vulnerabilidade da sociedade actual e das comunidades locais ou mesmo regionais.

Poderíamos considerar que dentro das sociedades democráticas (cfr. SÉRGIO, A., 1974), os cidadãos empenhados têm, pelo menos do ponto de vista intuitivo, a ideia de um plano de vida racional que orienta os seus mais importantes esforços e a distribuição dos seus recursos, de modo que se cometam as suas concepções do bem durante a vida, se não da forma mais racional, o que se julgaria ser possível se as decisões políticas fossem racionais num sentido forte, pelo menos de maneira sensata. Segundo

expectativas razoáveis quanto às necessidades e requisitos que acompanharão em circunstâncias futuras essas mesmas pessoas.

Ora, a definição destas expectativas razoáveis depende da posição do sujeito privado na sociedade e das condições normais da vida humana que está longe de obter consensos no imaginário comum. No que toca à cultura, o que mais importa não é a matéria, mas o estilo de pensar e a disciplina do exame. Avaliando-se quanto ela é uma conversão e esforço – uma reacção da consciência intelectual do homem contra a sua consciência sensorial e espontânea. O nível mental da disciplina crítica advém do pensar consciente de novo e contra o que se abraçou às cegas⁹. Apresenta AS um pensamento de intuição conspectiva que compreende o pensamento puro e a lógica (na medida em que esta nos dá a visão de qualquer coisa) não sendo de todo uma simples dedução. Os pontos de apoio intuídos de uma forma estigmática e dados de forma antecipada são situados como leis gerais do domínio sociológico. Da camada mais universal até à camada mais particular passando por uma camada intermediária em que se situam elementos da história e da economia. Estes fazem parte da conspecção intuitiva e é sobretudo na *Wesensschau* dos fenomenólogos que nos apercebemos disto.

O futuro em termos de verdade e de acção exige inadiavelmente de todos os cidadãos os esforços de repensarem os seus hábitos de vida, que se libertem das ficções revolucionárias quando põem em causa o bem-estar social e económico de sectores condicionados.

Enquanto o descalabro económico se acentua na ordem política, assistimos ao contínuo experimentar de democracias incipientes que permitem a assumpção de comportamentos convulsos da sociedade. “O mesmo se diga desde há longos anos para Portugal: dos tempos mais longínquos da Seara Nova: a experiência tem demonstrado que só um esforço prodigioso, realizado fora dos métodos parlamentares, poderá encarrear o país no caminho da salvação. Trata-se duma obra tão larga e tão

⁹ Cfr. A. Sérgio, *Tentativa de interpretação da História de Portugal*, Ed. Tempo, pp. 18-20, texto poligrafado (Vide original SÉRGIO, António, 1972).

profunda, com tanta unidade e coesão, e tão pouco do agrado, afinal, dos que têm feito deste país simples logradouro dos seus apetites, que só a continuidade de alguns meses de um poder forte e respeitado, constituído por verdadeiras competências, e com um apoio decidido da opinião pública, poderá assegurar o seu empreendimento.” (SÉRGIO, A., 1954: 216)

A confiança nas intenções e na capacidade de execução dos Governos passa pela segurança e pela estabilidade política. Nas sociedades à beira da catástrofe sempre surgem atropelos e sobreposição de forças centrífugas às regras do jogo ditadas pelo poder constituído e legitimado (cfr. HARTMANN, 1946; HABERMAS, 1984)

Uma breve incursão pela obra de AS - aparentemente distante dos interesses imediatos dos estudos filosóficos - poderia produzir alguns elementos críticos¹⁰ para quantos trabalham no campo da gnosiologia, dos seus limites e metodologias. E, de modo especial, diante da inflação de pós-modernidades, e ruínas, e decadências, e inadimplências da razão, das suas fragmentações, contra-leituras, desconstruções, e outras formas válidas, e nem por isso, às vezes, algo excessivas, de saltos a diferença específica - havendo alguma, a princípio - e o lugar da História comparecem desprovidos de qualquer importância. Dois ou três argumentos da obra de AS serão apresentados com certo cuidado para uma abordagem metafórica. Ou do que certa vez Umberto Eco definiu como sendo metáfora epistemológica e, Karl Popper, conteúdo crescente.

Podemos pensar, como ponto de partida, um adágio repetido ad infinitum sobre a vida humana: o famoso ubi sunt? - a desapareição fulminante das glórias e das neves de antanho. Onde estão? As glórias de assírios e romanos. O império sassânida e mongol. Leões e aldravas de Micenas. O farol de Alexandria. Os jardins da Babilónia. Onde estão? Por toda a parte, ruínas e escombros. Como se um princípio metafísico demorasse no tempo. Fortuna, para Maquiavel. Providência, para Bossuet. Velhice, para Lucrecio. O mundo que se apressa para o fim. Pesam os séculos. A terra, exausta. A colheita, escassa. E a máquina do mundo há de

¹⁰ E vemos como esta questão da crítica é importante: Diálogos com António Sérgio.

arrestar-se um dia. Tudo corre para o nada. Assim a cultura em ruínas. “As coisas da vida são imensamente complexas: e não passam por isso, de meramente aparentes, superficiais, transitórios, os êxitos dos que pretendem resolver tais coisas partindo da hipótese que são singelas, ou que têm eles o poder de as tornar singelas, colocando-se de todo num só dos extremos, em vez de tocar nos dois extremos a um tempo e de ocupar todo o espaço que vai de um ao outro.” (SÉRGIO, A. 1974: 137).

A paixão das ruínas marcou George Träkl. E Leopardi. Paisagens negativas. Laivos do fim. Como se da morte das coisas fosse possível detectar uma anti-música, mais poderosa que as forças da criação. Mas essa thanatos marcou também uma constelação de autores, ocupados em determinar o curso da História, a melodia de Romã que se gasta. A liturgia do fim. Um deles, AS sentiu a atracção da morte das formas de cultura, e após dedicar-se às matemáticas, engenharia, filosofia e às ciências naturais e sociais, decide estudar o devir. Põe-se a ler uma fila inumerável de monografias, resumos, compêndios de História Universal. Obras de Kant e Pascal e de Nietzsche misturados com outros, de Dilthey, Hegel¹¹ e Schelling, a Marx e Engels e mesmo a Theodor Herzl. E das suas leituras rigorosas, de intenção rigorosa e congeminção fecunda, resulta o ensaísmo – Os Ensaaios – o primeiro volume, em 1918; o segundo, em 1922 - cujo título, A decadência (crepúsculo, naufrágio) do Ocidente traduz o clima cultural de Portugal,

¹¹ Os estilos de Hegel e Platão não chegam para suprimir nem dispensar, a família, como estrutura metafísica, onde se perfilam os linhamentos do homem com o outro homem e da fecundidade em geral, que partindo do eu, esgrime uma realidade que marca a excelência face ao Estado. O ser produzido pelo tempo-finito da morte-fim, ou morte-transição, não pode decidir da resolução, da morte-fim, ou morte-transição, não pode decidir da resolução, da continuidade, dum sentido duma descontinuidade, que é o Eu da subjectividade no seu tempo infinito. Essas mesmas palavras de apelo da subjectividade dum tempo, não contínuo, podem subministrar os preceitos duma sobrevivência heroica, duma alma isolada, sem obsessão de si, num tempo de não gratuidade, de não-retorno ainda e “como se, neste tempo contínuo, a identidade não se afirmasse, como uma obsessão, como se na identidade que permanece no seio dos mais extravagantes avatares, não triunfasse ‘o aborrecimento, fruto da triste falta de curiosidade que adquire proporções de imortalidade’.” O retorno a si não expressa já a bondade da paz, mas a exalção e expansão do Eu dum egoísmo que persevera no ser. A separação a descontinuidade, neste nível, vem a implicar o responder por outrem, quer dizer, a responsabilidade, não-indiferença e bondade pelo outro homem, pela defesa dos seus direitos. Torna-se necessário pensar a paz como sinal, não duma mediação entre a hostilidade e o amor, mas como lugar do encontro, onde a bondade é a primeira linguagem. A liberdade só pode ganhar sentido dentro deste escrito sentido da fraternidade e da responsabilidade para com o outro, de um pelo outro, através da qual e no concreto, eu confirmo a manifestação desses direitos irrecusáveis como dever do outro sobre mim e ao qual eu devo permanentemente responder. Esta fenomenologia engendra os deveres do homem para com o outro homem no sentido duma superior manifestação de liberdade, quer dizer, como dever de fraternidade.

na Europa, que procura sublimar das sucessivas derrotas sem precedentes. AS identificava os sinais da morte. A Passagem da Kultur para a Zivilisation. Da vida ao letargo. A pseudo-democracia bolchevista e o capitalismo não passam de sintomas irremediáveis do fim. E a libido ruendi de AS não apenas se espalha pela Europa, como também absorve uma corrente pessimista do Velho Mundo. Thomas Mann e Toynbee sofrem o impacto de *Der Untergang*, e levariam anos para libertar-se dele. Toynbee decidiu superá-lo; Mann acabou por odiá-lo. Mas havia que compreender-lhe os pressupostos. Arrancar-lhe a ideia de uma época, e das suas inabordableis consequências, como em *Ensaio V* onde AS define o futuro como objecto da História. Tudo quanto Popper saberia criticar em A miséria do historicismo. As profecias são estranhas ao método científico e perigosas para a ordem democrática.

E, todavia, o clima de abandono e desencanto ia reflectido naquelas páginas. Havia nelas como que uma inteligência da derrota. E as proporções titânicas da paisagem cultural e política ampliavam e enobreciam a decadência de Portugal, cujo modelo reverberava o dos grandes impérios da História, que passaram do fastígio a decadência. Democracia incitava o público a ler o passado, compreender o presente e sofrer o futuro. E se a história ainda não fora considerada em sua legítima dimensão, ele se arroga a tarefa copernicana de ser-lhe o primeiro hermeneuta. Que ia além dos factos singulares e contingentes, a fim de conhecer o universal e o necessário, atingindo a metafísica do processo, a génese das coisas e dos factos aparentemente desprovidos de sentido aparente, mas depositários de uma direcção inelutável (Miguel Batista Pereira). Na base da história, de cada gesto ou sinal, subjazem proto-formas biográficas, universais, que permitem compreender as Culturas e Civilizações, de onde emergem cé-sares e virgílios, cíceros e augustos, como se pudéssemos ler a História Universal, num único lance, além da trama factual, dos caprichos e golpes da sorte. Para tanto, AS reclama o método comparativo, conceitos, similitudes, analogias, capazes de ultrapassar o quadro plutarquiano de reis, filósofos e capitães. De tal sistema depende a filosofia do porvir, onde o

tempo não forma senão um continuum. Uma vez alcançado esse estágio, adquire-se uma posição que supera as ambições da historiografia tradicional:

"Refiro-me à possibilidade de avançar além do presente, além dos limites da investigação e prever a forma, a duração, o ritmo, o sentido do resultado das fases históricas que ainda não transcorreram. Refiro-me à possibilidade de reconstruir épocas pretéritas, remotas e desconhecidas, culturas do passado, por meio das conexões morfológicas. Este método, de certo modo, se parece com o da paleontologia, a qual, pelo exame de um pedaço de crânio, infere dados seguros sobre o esqueleto e a espécie a que pertence o exemplar".

Como vemos, a História é uma resultante de coisas vivas. Para compreendê-la, é preciso construir uma razão análoga, apoiada num terreno biológico – e, portanto, fora do tempo –, de modo que o singular adquira sentido numa escala universal. Assim, pois, a queda do Império Romano condensa o fim de outras Civilizações – muito especialmente o da nossa. E as Culturas – nesse vasto jardim – são como flores que como na Dialéctica de Hegel ou na Metamorfose das Plantas de Goethe nascem, florescem e morrem. Guardam toda uma previsibilidade. Um destino:

"Todo organismo tem o seu ritmo, sua figura, a sua duração determinada, e isso ocorre com todas as manifestações da vida. Vejo o fenómeno de múltiplas culturas poderosas que florescem com vigor cósmico no seio de uma terra-mãe, a que cada uma delas está unida por toda a sua existência. Cada uma dessas culturas imprime a sua matéria: que é o homem, sua própria forma; cada uma possui sua própria ideia, suas paixões, vida, desejo, sentimento, modos de morrer".

Nesse fundo de vastas proporções e impensáveis silêncios, por onde passam as Culturas, e seu fluxo heraclítico, insinua-se algo da biologia de Goethe. Mas em chave diversa. Um sentido radicalmente individual, intransferível. Grandes biografias, cujas personagens são as línguas, moedas, religiões. Organismos vivos. Flores que se perdem nas entranhas do tempo, onde deitam raízes provisórias:

“Cada cultura possui suas possibilidades de expressão, que germinam, amadurecem e morrem. Há muitas artes plásticas, muitas pinturas, físicas, matemáticas. Cada qual é, em sua profunda, essência, totalmente distinta das demais; cada qual possui uma duração limitada, cada qual vive fechada em si mesma, como cada espécie vegetal possui suas flores próprias e frutos, tipo de crescimento e decadência. Vejo na História Universal a imagem de uma eterna formação e deformação, de um maravilhoso advento e perecimento de formas orgânicas. O historiador de ofício, em troca, concebe a história como se fora uma ténia, que, incansavelmente, cresce época após época”.

O racionalismo místico sergiano arma-se claramente na cena do mais intenso relativismo: nascem as Culturas ao sabor de um destino vegetal, como que saídas do nada, como do Caos da Teogonia, ou, mais apropriadamente, de desvio de um só átomo da chuva de Lucrécio. Culturas fechadas e incomunicáveis. Emergem das sombras e seguem seu próprio curso. Dos primeiros raios da infância, com seus ardores, passam ao meio dia, onde – com os ânimos arrefecidos – atingem a plenitude e aos poucos, seguem para o crepúsculo (*Dämmerung*). Tempos culturalmente diferenciados. Porque a História é descontínua. E o princípio comum repousa no advento e perecimento das formas orgânicas.

Por isso, tudo é filosofia: a história, as letras e os números. Os inteligíveis não habitam um mundo à parte, dependem do horizonte social, de que se originaram. Fora disso, a pré e a pós-existência das ideias não passa de ilusão. Como quem buscasse compreender a gênese das plantas, abstraídas do solo, que as alimentou, e dos ventos, e das chuvas. Para AS, a História da Ciência e da Cultura bem como a Ética deve considerar a evolução das ideias como um processo não-linear e descontínuo. Assim, pois, a matemática não é o resultado de processos que vão se integrando sucessivamente uns aos outros – miragem dos que pretendiam desenhar uma lógica simplista, no labirinto da ciência e das ideias, dos seus numerosos atalhos, passagens, becos sem saída. Costuma-se, entretanto, explicar – com base na hegemonia de uma ciência – como toda a evolução do pensamento não podia senão chegar até onde chegou.

Para AS, nada sobrevive além da História, salvo a própria História, mas aí a metanarrativa é outra. Mesmo a matemática não pode reclamar o absoluto, acima das culturas. A geometria de Euclides, por exemplo, seria eminentemente grega, movendo-se dentro de categorias, tradições específicas. Não obstante a atitude do racionalismo de Descartes sobretudo em *Meditationes de Prima Philosophia* não é de repulsa mas de abertura e de acolhimento. Isso faz que o seu método baseado na dúvida hiperbólica não prossiga o abandono do real distinto do eu, mas o conseguimento de uma forma acutilante, inquebrantável da unidade entre o homem e o mundo que o rodeia. Esta unidade e a certeza que suscita consegue-a Descartes ao descobrir e aceitar a presença do infinito na alma do homem, ser que pensa, sente, quer, duvida e aspira sempre a coisas mais altas. Assim vemos que para

Descartes o eu é autónomo por ser heterónimo, por estar imerso numa realidade, que ao ser-lhe infinitamente distante – enquanto superior, lhe é infinitamente próxima – enquanto meta que impulsiona toda a sua actividade. Desta interpretação de Descartes procede em boa medida a actual interpretação de Fichte que vê nas últimas versões da Doutrina da Ciência um intento genial de transbordar o carácter monodireccional do esquema sujeito-objecto e o carácter dilemático do esquema “autonomia-heteronomia”.

Se em ética se situa a liberdade humana na esfera da interioridade, tende-se por certo automatismo metodológico a refutar tudo o que proveinha do exterior e a rodear de uma aura incontrolada de prestígio quanto signifique autonomia e auto-regulação. Ante o conjuro do esquema interior-exterior visto abruptamente como símbolo de duas esferas contrapostas não é fácil descobrir o modo de conciliar a autonomia com a aceitação de instâncias distintas do sujeito, porém não distantes nem estranhas ao mesmo, mas mais íntimas que a sua própria intimidade.

Frente às correntes filosóficas que adoptam os esquemas monodireccionais e desembocam em posturas unidimensionais, certos autores, sublinham a importância da lógica do coração (B. Pascal), a relação

interhumana (F. H. Jacobi, Franz von Baader, L. Feuerbach), a vinculação entre a realidade e a linguagem (J.G. Hamann).

Daí que tudo seja, nesta atmosfera, em Junqueiro emirja um Mistério Exposto em Oração a Luz em toda a sua nobreza (JUNQUEIRO, G., 1974: 937 et ss):

"Aparece-nos por um lado, o fundo sentido da unidade substancial de tudo quanto existe, a apreensão do laço irrompível entre todos os seres. (...) Por outro lado e contrariamente, uma apreensão aguda da infinita variedade e dinamismo das formas, cuja expressão oscila entre os dois conceitos de transformação e metamorfose. Revelar-se-á, porém, em Junqueiro alguma coisa ainda, o alado frémite para além da inquietação do permanente e insolúvel devir: é o que podemos chamar o sentido de transfiguração" (MARINHO, J. e CASTRO OSÓRIO, J., s/d, n° 149, 150: 10).

A Física de Aristóteles tem o seu contexto. O mesmo da geometria de Platão no seu Timeu. O Discurso do método assume ideias cinéticas, estranhas ao pensamento parmenídeo-aristotélico, inseridas, como seguem, num contexto pré-capitalista, infinitamente distante da economia da pólis. Prevalece na História das Ciências (bem como na consideração de AS), a mais profunda expressão do descontínuo: a matemática da pólis difere da geometria cartesiana, que se distingue da gravitação newtoniana, engendradas como foram, nos mais diversos horizontes sociais.

Assim, AS insiste, o sentimento do mundo como História Universal (die Welt als Geschichte) é algo que pertence à cultura da Europa, desde o Humanismo, de Petrarca até Schliemann. A prática do esquecimento e da memória confundem-se aqui para criar a diferença específica, entre mundo antigo e moderno:

"Destruída Atenas pelos Persas, foram as velhas obras de arte lançadas ao lixo, de onde, agora, as estamos tirando. E nunca se viu ninguém na Hélade que se preocupasse com as ruínas de Micenas ou de Hefestos, com o objetivo de descobrir peças históricas, feitos históricos. Liam os antigos Homero, mas a ninguém passou pela cabeça, como ocorreu a Schliemann, escavar a colina de Tróia. Os gregos queriam mitos, não história. Já na época helenística haviam perdido parte das obras de Ésquilo e dos filósofos pré-socráticos. Em troca,

Petrarca colecionava antiguidades, moedas, manuscritos com uma piedade, com uma contemplativa devoção, que são próprias apenas dessa cultura”.

O sentimento da História nos distingue de outras sociedades, que não realizam a ideia de devir. O mundo como História é o sinal do Ocidente. Mas não é tudo. AS teria chegado ao âmago, ao mistério da História, a uma teia de afinidades morfológicas. Pode representar a imagem. Desenhar o retrato. Preparar o fresco de uma Cultura e Civilização. Tal o ofício do historiador – não é difícil lembrar de Toynbee, lendo o semblante dos faraós do Novo Império. Passar do retrato individual a colectivo, mais amplo e duradouro, para surpreender a paisagem das culturas originárias. A fisionomia é a arte do retrato, transporta ao domínio espiritual:

“Dom Quixote, Werther, Julien Sorel são retratos de uma época. Fausto é o retrato de toda uma cultura. O investigador da natureza, o morfologista sistemático (o historiador), conhece apenas o retrato do mundo como imitação, que corresponde à fidelidade, à natureza, à aparência e essência do pintor artificial, que no fundo trabalha de uma forma puramente matemática. O retrato autêntico, à maneira de Rembrandt, é, porém, fisionómico, isto é, a História captada num dado momento. A sua série de auto-retratos não é mais do que uma autobiografia, à maneira autenticamente goethiana. Assim deveria ser escrita a biografia das grandes culturas”.

Uma vez determinada a fisionomia, o historiador (o morfologista) deve firmar o seu corte transversal, as relações que se espraiam num campo de coisas plurais, jamais desfibradas, profundamente compactadas, entretécidas com as mesmas linhas de um só novelo, que reunisse os mitos de uma Cultura. Para AS, a mónada histórica – desprovida de portas e janelas – apresenta, em si mesma, uma férrea unidade, uma densa, e quase sempre ignorada, relação entre o plano das ideias e das coisas, da ciência, da economia e da arte. O retrato é a essência, que se revela na duração:

“Compreendi que nenhum fragmento da História pode ser iluminado por completo, se antes não se descobriu o segredo da História universal. Compreendi a profunda afinidade que existe entre as formações políticas e matemáticas de uma mesma cultura, entre as intuições religiosas e técnicas,

entre a matemática, a música e a plástica, entre as formas económicas e as do conhecimento; a íntima dependência que une as mais modernas teorias da física e a química às representações mitológicas de nossos antepassados germânicos; a perfeita congruência que se manifesta no estilo da tragédia, da técnica dinâmica e da actual circulação do dinheiro".

Mesmo não sendo original (pois a correspondência dos epistemas remonta a Vico, Herder e Hegel, para citar apenas estes), AS, acentuava uma perspectiva relativista, da qual tomaram distância um Max Weber e um Marcel Mauss. No entanto, usando um comparatismo de superfície, AS fabricava uma retórica vertiginosa, inovadora, racionalista, moderna. O combate agonizante entre matéria e forma, destino e liberdade, num mundo semi-spenceriano ou pré-sartreano:

"Uma cultura nasce quando uma alma grande desperta de seu estado primário e se desprende do eterno infantilismo humano, quando uma forma surge do informe, quando algo limitado e efêmero emerge do ilimitado e perdurável, floresce, então, sobre o solo de uma comarca à qual adere como planta. Uma cultura morre quando essa alma realizou a soma de suas possibilidades em forma de povos, línguas, dogmas, artes, estados, ciências e torna a submergir na espiritualidade primitiva. Porém, sua existência vivaz, essa série de grandes épocas, cujo rigoroso desenho assinala o progressivo cumprimento de seu destino, é uma luta íntima, profunda, apaixonada para firmar a ideia contra as potências do caos no exterior e contra a inconsciência interior, onde foram refugiar-se, coléricas".

Uma estrela emerge do nada. Uma semente desabrocha. Uma cultura se inicia. Desenha-se um rosto. Uma forma. Línguas. Povos. Religiões. Mas – realizadas as suas múltiplas possibilidades – presenciamos-lhe o fim, a disnomia, o desfibrar-se irreversível. A sombra da morte - a parte mais dramática de *Der Untergang* – abre suas asas atemporais e compresentes, acima do destino das culturas. Não tanto a melancolia de Lucrécio (o corpo do mundo, que envelhece), mas um estranho júbilo, diante do legado de ruínas, corpos, cemitérios. Bosques desfolhados, onde sopra o vento da História. Tudo cessa. E passa:

"Não só o artista luta contra a resistência da matéria e do aniquilamento da ideia. Toda a cultura se acha numa profunda relação simbólica e quase mística com a extensão, como espaço no qual e pelo qual quer realizar-se. Quando o termo foi alcançado, quando a ideia, a multidão das possibilidades internas se cumpriram e se realizaram exteriormente, então, de pronto, a cultura apodrece e morre. Seu sangue coagula, suas forças se esgotam, transforma-se em civilização. Isto é o que sentimos e compreendemos nas palavras egipcismo, bizantinismo, mandarinismo. E o cadáver gigantesco, tronco ressecado e sem seiva, pode permanecer erecto no bosque séculos e séculos, levantando seus ramos mortos para o céu".

A passagem da Kultur para a Zivilisation, da Vida para a Morte, da Plenitude para a Caos resume a História. O corpo das plantas e das sociedades. E a moíra cumprindo, inelutável, sua missão. Move-se o teatro do tempo com suas máscaras e analogias, onde as Culturas não passam de dramatis personarum de uma cena irreversível. Paira a Decadência. A sombra de Fausto. Os nossos valores e a nossa linguagem. Vivemos a iminência do fim. A última cena do último acto. Tal como o brilho do Nada – e sua luz pálida e fria – a dar os limites do que outrora foi um organismo vivo. Sic transit. Leis impreteritas. A vida. A órbita dos planetas. A Terra e seus animais. Como em Lucrécio, um dia hão-de chegar ao fim. Um retrato de Rembrandt, um compasso de Mozart, serão pouco mais que nada:

"Todo o produto é transitório, transitórios são os povos, as línguas, as raças, as culturas. Dentro de poucos séculos não haverá a cultura ocidental, não haverá alemães, nem ingleses, nem franceses, como no tempo de Justiniano não havia romanos, e não porque a série das gerações humanas tivessem acabado, mas porque não existia já a forma interior de um povo, que havia reunido em grande número de gerações um gesto comum. O civis romanus, um dos mais vigorosos símbolos da existência antiga, não durou como forma mais do que alguns séculos. O mesmo profenómeno das grandes culturas terá desaparecido algum dia, e com ele o espectáculo da história universal e o próprio homem, e a vida animal e vegetal na superfície da terra, e a Terra, e o Sol, e o Universo e os sistemas solares. Toda a arte é mortal. Imortais são não somente as obras, mas também as artes mesmas. Chegará o dia em que terão deixado de existir o último retrato de Rembrandt e o último compasso de Mozart, ainda que continuem havendo, todavia, telas pintadas e partituras gravadas. Será

justamente o dia em que terão desaparecido os últimos olhos e os últimos ouvidos capazes de entender a linguagem dessas formas".

Frases que apontam, que insistem, que seguem para o nada. O canto de cisne da crítica flutua em águas turvas e dissolve-se no silêncio dos mundos. Toda uma prática de analogias e correspondências, a demonstrar a consumação das artes. Morrem os olhos para Rembrandt. Os ouvidos para Mozart. Os sentidos morrem com as culturas. E as ideias são água; a História, um rio. Que corre pelos bosques, diante dos quais AS não passa de um caçador de analogias, que revelam templos, sombras e ruínas. E, para surpreender o golpe dramático, a trama inconsútil entre a vida e a morte das sociedades, cumpre analisar dois princípios, Apolo e Fausto. Apolo é a alma da cultura antiga, a linha clara e sutil, a expressão do equilíbrio. Tipo ideal da extensão, corpo singular, sensível. Fausto é o espaço puro, sem limites:

“cujo corpo é a cultura ocidental que começa a florescer nas planícies nórdicas, entre o Elba e o Tejo, a despontar o estilo românico no século X. Apolínea é a estatura do homem desnudo; fáustica é a arte da fuga. Apolíneos são a concepção estática da mecânica, os cultos sensualistas dos deuses olímpicos, os estados gregos com seu isolamento político, a fatalidade de Édipo e o símbolo do falo. Fáusticos são a dinâmica de Galileu, a dogmática católico-protestante, as grandes dinastias da época barroca com sua política de gabinete, o destino do rei Lear e o ideal da Madona, desde a Beatriz de Dante até o fim do segundo Fausto”.

Fausto é a Cultura Ocidental, sombria, decadente, cuja floração remonta ao período românico. Apolo é luminoso. É a vida, enquanto Fausto é a morte. Impossível deter a Decadência. A sombra fáustica apressa o fim de tudo. E o mais se precipita, hölderlinianamente, no abismo. Eis o que distingue AS de outras considerações decadentistas: uma atitude semi-heróica, a solapar, a vontade e o pensamento. Para ele, vivemos uma fase dramática. O da Zivilisation, que é Fausto. E caminhamos, perdidos. Desconsolados, sem plano ou meta. Não sabemos como nem quando, mas sentimos o mal-estar, a iminência do fim:

"A decadência do Ocidente significa nada menos que o problema da civilização. Nós nos encontramos diante das questões fundamentais de toda a história, que é civilização, concebida como sequência lógica, como plenitude e fim de uma cultura, porque cada cultura tem sua civilização própria. Pela primeira vez tomam-se aqui essas duas palavras que até agora designavam uma vaga distinção ética de índole pessoal, num sentido periódico, com expressões de uma orgânica sucessão estrita e necessária. A civilização é o destino inevitável de toda cultura. Subimos até o cume onde se encontram soluções, os últimos e mais difíceis problemas da morfologia histórica. Civilização é o extremo, o mais artificial estado a que pode chegar uma espécie superior de homens".

Decrepitude espiritual. Anquilosamento. Destino inevitável. Todo o indeterminismo relativista de AS encontra-se excelentemente resumido acima. Apolo segue para Fausto. A Kultur, para a Zivilisation. O fastígio, para a Decadência. Pares de oposição, que prefaciam o curso inevitável do Ocidente. E, no entanto, como é movediço o terreno de AS. E com que facilidade monta o método comparativo. E se desloca vertiginosamente de uma época para outra, criando infundados paralelos, impossíveis morfologias. Como se desejasse, em seu frágil apriorismo, unificar as formas irreduzíveis do heteróclito e do contingente para servir – à revelia dos próprios factos – a máquina do tempo. Auto-suficiente. Sobredeterminado. Brillham os seus motores, mas não os seus olhos. Um poder superior faz do indivíduo um apêndice obscuro, como os operários de Metrópolis, de Fritz Lang. Todos cumprem – de modo consciente ou inconsciente, desejem ou não – um papel predeterminado. Para AS, apenas as culturas são individuais, e boa parte do fascínio de *Der Untergang* parece ter nascido dessa condição inelutável.

Além do indivíduo, o desprezo pela História, serva de seus pressupostos, torna-se claro quando a base documental perde sua intrínseca demanda. Demasiados pressupostos ocupam seu espírito, e impedem uma verificação empírica. Tudo não passa de uma profunda intuição. E, como tal, despede-se do consenso metodológico de um Ranke, de um Seignobos, consenso que seria mais tarde ampliado por Georges Duby, Pierre Nora ou Bronislaw Geremek. O seu apriorismo obstrui um possível cuidado com

as fontes. E salta, desprezando o tempo estrutural. A História como pretexto. E a cultura como organismo. Assim, pois, a anatomia da História prende-se ao fixo, ao solo atemporal. Como o anatomista que disserta sobre os órgãos, sem qualquer relação com o indivíduo. Basta reconhecer morfológicamente uma determinada realidade para retirar-lhe o principium individuationis. Assim, não existe para AS uma equação temporal bem definida: volta ao passado e ao futuro, munido de intuições e analogias, a legislar sobre o presente. Diante disso, O Ensaio VI ou o Cartesianismo Ideal talvez se relacione com uma forma poética imperfeita, farta de possibilidades, longe do bem demarcado campo da História. Subtítulo, talvez, de um livro, que devia integrar o capítulo de A morte da Utopia. Ou da História. Ante-sala dos tempos que correm.

4. Filmes Históricos

Os filmes de propaganda histórica ofereciam factos ficcionais que a assistência aceitava como reais, não relevavam a verdade dos acontecimentos, mas exaltavam seu simbolismo. Manifestavam a história de Portugal nos seus momentos mais austeros e as suas figuras de mais alto-relevo, como heróis colonizadores, poetas, escritores, reis, rainhas, entre outros. Os cenários eram quase sempre perfeitos, na medida em que não tentavam reproduzir a realidade, mas apresentar uma versão que parecia saída de um conto de fadas. (Cfr. TORGAL, 2000: 17,18)

Num discurso de 1947, durante a entrega dos prémios anuais de cinema, do SNI, António Ferro refere-se aos filmes históricos, sublinhando que: “Estes marcam, sem dúvida, um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português. Aqui o cinema nacional acompanha a tendência da nossa própria literatura contemporânea onde os estudos históricos ocupam, neste momento, um lugar de alto-relevo. É um cinema caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal e que muitos consideram falso, artificial. Não importa! Sejam quais forem as considerações contra este género de cinema, não há dúvida que tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido”. (TORGAL, 2000: 20)

No âmbito de filmes históricos destacam-se, entre outros: *Inês de Castro* (1944), realizado por Leitão de Barros, um filme sobre o lendário romance entre D. Pedro e Inês de Castro. Uma história, em certa medida, semelhante a *Romeu e Julieta*, que culmina em vingança e tragédia, depois de Inês ser coroada no seu leito de morte; *Bocage* (1936), também realizado por Leitão de Barros, que faz parte de uma espécie de trilogia poética deste realizador, juntamente com *Camões* (1946), e *Vendaval Maravilhoso* (1949) – onde é retratada a vida de António de Castro Alves, poeta brasileiro. Este último foi visado pela Inspeção Geral dos Espectáculos que censurou inicialmente o projecto do filme, proibindo o seu guião que incidia sobre o tema da abolição da escravatura no Brasil, uma espinha na garganta colonialista portuguesa. Elaborado numa cooperação luso-brasileira entre Joracy Camargo e José Osório de Oliveira, este filme surge como um desejo de Leitão de Barros em unir através do cinema, Portugal e o Brasil, mas não teve sucesso e tornou-se, por assim dizer, num filme maldito; em 1947, nasce uma produção luso-espanhola intitulada *Rainha Santa*, realizada por Rafael Gil e produzida por Aníbal Contreiras, importante na época da guerra civil espanhola, no apoio de Portugal à Espanha Nacionalista. A Rainha Santa Isabel, esposa de D. Dinis tendo nascido em Aragão (Espanha), era o retrato perfeito da linha da união ibérica. (MEDINA, J., 1994: 392).

4.1 Leitão de Barros

Camões foi uma iniciativa considerada de "utilidade pública" pelo Governo português e patrocinada pelos serviços oficiais do ex-Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), na altura intitulado Serviço Nacional de Informação (SNI). O próprio Salazar elaborou um despacho acentuando o interesse dos serviços públicos pelo interesse nacional do projecto. (PINA, L. de, 1986: 97)

Este filme foi realizado em 1946, no período imediatamente pós-guerra, por Leitão de Barros, com a intenção de reafirmar Portugal no

contexto nacional e internacional (cfr. PINA, L. de, 1986: 97). "Não tenho dúvidas nenhuma em afirmar que Leitão de Barros concebeu a figura do poeta como uma imagem de Portugal, e é esse o sentido mais profundo da visão histórica do "Os Lusíadas" na cena de António Vilar diante das tapeçarias de Pastrana, síntese da própria história de Portugal". (PINA, L. de, 1986: 97) Na síntese do co-argumentista e produtor António Lopes Ribeiro: "visando um espectáculo em nossa língua e fabricado em nossa terra"¹² Camões foi, significativamente, apresentado como "o filme dos Portugueses".¹³ A figura daquele que foi considerado o maior poeta épico.

O filme traça um paralelo entre a vida de Camões e a História de Portugal, que justamente aparenta acabar na altura em que o poeta morre. No final da trama, Camões, antes de falecer, tem premonições acerca dos terríveis acontecimentos da Batalha de Alcácer Quibir e do desaparecimento de D. Sebastião. Mas, no entanto, após o desastre que, supostamente, se iria abater sobre a Nação (simbolizado pelo levantar das bandeiras por entre o nevoeiro sebastianista), surgem as datas que anunciam um ressurgimento da Pátria: 1640 (Restauração da Independência), 1810 (início da expulsão do exército napoleónico de Portugal), 1895 (vitória portuguesa nas guerras coloniais sob liderança de Mouzinho do Albuquerque) e 1940 (marco assinalado pelas Comemorações do Duplo Centenário ao comando do Estado Novo de Salazar).

Ou seja, o surgimento do Estado Novo simbolizaria o momento da recuperação das antigas glórias de Portugal.

Camões, segundo a interpretação sugerida pelo Estado Novo neste filme, é apresentado em moldes apropriados à ideologia do regime corporativo.

Exibido oficialmente no 1º Festival de Cannes, sem legendas (onde existia apenas um locutor que explicava o desenvolvimento da acção), o filme foi muito aplaudido pelos críticos que salientaram o rigor e a beleza dos cenários e do vestuário mas onde, como referiu José Augusto, "o êxito,

¹² <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/cinema/filme55.html>

¹³ Idem.

que foi além do que se esperava, ficou aquém do que merecia".¹⁴ António Ferro, por sua vez, atribuiu esta pseudo-derrota aos comunistas: "E se Camões [Itálico é nosso] não ganhou em Cannes o prémio que merecia, apesar das palmas que interromperam a sua exibição, foi apenas porque, nesse concurso e nesse momento, o nacionalismo elevado, puro, não estava em moda, porque outro poder, não diremos mais alto mas talvez mais forte, transitoriamente, se levantava (...). Acima do nacionalismo tranquilo, modesto, de certas nações que se contentam consigo próprias, com os seus limites, está o super-nacionalismo doutras nações, que se dizem, anti-nacionalistas (...). (TORGAL, 2000: 31)

Em suma, Camões foi um marco na história do cinema português em que Leitão de Barros aplicou toda a sua criatividade utilizando a música como elemento dramático, uma caracterização estereotipada das figuras, festas e bailados populares, os mercados (por exemplo o Rossio de 1545), o fausto e a imponência arquitectónica. (TORGAL, 2000: 31), filme que no decorrer da sua narrativa, apresenta uma versão cinematográfica da vida e obra de Luís Vaz de Camões.

4.2 Subgénero cinematográfico de extrema popularidade: o biopic camoneano de Leitão de Barros

“O filme biográfico, ou *biopic* (do inglês *biographical picture*), tem sido um subgénero cinematográfico com relativa popularidade e receptividade no cinema mundial em diversos períodos da sua história. Muito sumariamente, um *biopic* é um filme que dramatiza a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registos reais, mas sem grandes preocupações de rigor histórico na construção do argumento. O principal objectivo do argumento será retratar o espírito da época e da personalidade visada, seleccionando alguns episódios mais marcantes na construção de uma tese subjectiva sobre o objecto encenado. Mais do que a “verdade histórica”, o *biopic* procura revelar ao espectador uma esfera

¹⁴ Ibidem.

mais dramática e afectiva das personalidades retratadas, valorizando os mitos e as lendas que os envolvem e que os tornaram célebres e populares.

Os filmes de época ou os filmes de reconstituição histórico-literária são subgéneros muito próximos. Estas designações são comumente usadas para classificar filmes cuja acção se desenvolve num momento bem definido do passado histórico e que exige uma tentativa meticulosa de recriação de ambiente de época que passa obrigatoriamente pelos cenários, guarda-roupa e cabelos, entre outros. Na generalidade, a única diferença aparente entre estes subgéneros fílmicos reside no facto de as adaptações histórico-literárias adaptarem narrativas de contexto histórico popularizadas anteriormente na literatura e os filmes de época ou de costumes partem de argumentos escritos originalmente para cinema. Ambos são construções assumidamente ficcionais, podendo enquadrar no argumento acontecimentos históricos ou figuras com existência histórica efectiva para se enquadrarem numa geografia e cronologia concreta, em suma, para se tornarem mais verossímeis. Leitão de Barros, o cineasta das reconstituições. De todos os realizadores portugueses da história do cinema português, houve um que se notabilizou essencialmente pelos filmes de ambiente, temática ou reconstituição histórica. O realizador português que mais trabalhou em filmes biográficos, filmes de época e adaptações literário-históricas foi, inquestionavelmente, José Leitão de Barros.” (CUNHA, 2010: 2)

“Depois de *Malmequer* (1918)¹⁵ Leitão de Barros regressaria aos filmes de ambiente histórico com *A Severa* (1931), o primeiro filme sonoro português. Em 1930, anos antes da institucionalização do Estado Novo e da criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), Leitão de Barros liderava já o projecto

¹⁵ “À semelhança dos “filmes de época” produzidos em Portugal durante o período do designado cinema mudo ou silencioso, a concepção de *Malmequer* é inspirada por um género cinematográfico então em voga na Europa – particularmente em França e Itália – que ficou conhecido como o filme de arte (film d’art). O género film d’art foi, efectivamente, um modelo que se divulgou rapidamente por toda a Europa e que encontrava nos enredos ou narrativas de acontecimentos que se desenrolavam em épocas históricas estilizadas o seu espaço privilegiado. Durante o período do cinema mudo ou silencioso produziram-se em Portugal 13 filmes de ambiente, temática ou de reconstituição histórica: 4 biopics, 7 adaptações literário-históricas de obras oitocentistas e 2 filmes de época com argumento livre. Do mesmo corpus, apenas 3 filmes não baseiam as suas concepções no género film d’art.” (CUNHA, 2010: 3, nota 1)

de transposição para a tela do romance maior de Júlio Dantas como o primeiro fonofilme português. Não foi por mero acaso que a opção recaiu sobre este romance e este autor: Júlio Dantas era, por esses anos um dos expoentes máximos da literatura, da vida académica, intelectual e cultural portuguesa e *A Severa* (1901) um dos seus mais populares e reconhecidos escritos. Ambientada em 1846, a trama do filme desenvolve-se em torno de um triângulo amoroso formado pelo Conde de Marialva, a Marquesa de Seide e a plebeia fadista popular que empresta o nome ao filme... Depois de uma primeira adaptação de Maurice Mariaud (1922), Leitão de Barros voltou a apostar numa nova adaptação do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis.” (CUNHA, 2010: 3)

Estávamos no período de auge da constituição cinematográfica e ambiental, em pleno século XIX, no Minho romântico, impregnado de figuras típicas e pitorescas. Foi a altura em que a SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) legitima o nacionalismo idealizado pelo ideário do Regime. Nessa altura António Ferro era responsável pela política cultural e cinematográfica do regime e segundo Paulo Cunha (Cfr. CUNHA, 2010) estava a apostar em mobilizar todas as formas de expressão artística ao serviço da sua *política do espírito*. Dentro destes catagoremas, assistimos ao regime, à materialização de “duas grandes e novas missões: a alta missão educativa dentro do país e uma difícil missão externa, levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter.” (FERRO, 1950: 70, 71)

O primeiro biopic de Leitão de Barros foi uma co-produção luso-espanhola sobre a figura do poeta Bocage, (1765-1805). O filme denominou-se Bocage/Las três gracias (1936), e aborda sobretudo aspectos passionais e populares da vida do poeta.

Sendo que este filme não é um documento histórico, nas palavras de António Lopes Ribeiro: “Não se trata de um filme biográfico, muito menos de história romanceada. O que interessa é o espírito e o carácter do poeta e a ‘verdade’ psicológica da personagem”. (RIBEIRO, 1983: 356)

“O biopic seguinte, com quase uma década de intervalo, recuperava a figura de Inês de Castro. Numa nova co-produção luso-espanhola, considerada “oficialmente de Interesse Nacional em Espanha”, Leitão de Barros começa o filme com a chegada de Inês de Castro a Portugal, como aia de D. Constança, a noiva de D. Pedro, e termina o mesmo com a coroação póstuma da jovem galega (MATOS-CRUZ, 1999: 71-72). Apesar de

mais ambicioso do ponto de vista historiográfico, a grande influência matricial do filme, e do argumento em particular, seria ainda a literatura.

Mas o maior projecto de Leitão de Barros, em termos de orçamento e de investimento ideológico por parte do Estado Novo, terá sido *Camões* (1946), um ambicioso projecto de imortalizar no cinema português o maior dos poetas portugueses. Como refere Luís Reis Torgal (1998b, pp. 207-208), Luís Vaz de Camões (1524-1580) surgia no filme como “dignificador da Raça, que canta a gesta portuguesa, e que morre quando ela morre, anunciando, no entanto, o ressurgimento da Pátria.” Apesar de receber algumas críticas por “não seguir a verdade histórica”, o filme foi declarado obra de utilidade pública e foi amplamente premiado pelo SNI de António Ferro porque colaborava de forma clara na campanha de legitimação do regime: “o realizador interpretou livremente a história para deixar algumas mensagens acerca do poeta e da sua obra. No fundo, têm como ponto essencial a capacidade de conversão de Portugal, que – segundo a sua interpretação – se vinha a sentir desde que Salazar ocupara o poder.” (CUNHA, 2010: 4).

Finalmente, o último biopic de Leitão de Barros seria *Vendaval* maravilhoso (1949), que pretendia imortalizar na tela a história do poeta brasileiro Castro Alves (1847-1871), uma figura central da luta antiesclavagista no Brasil. Agora em regime de co-produção luso-brasileira, Barros voltava a outro vulto literário e mais um argumento construído a partir das referências passionais e sentimentais da vida de Castro Alves.” (CUNHA, 2010: 4)

Houve outros projectos pessoais de Leitão de Barros do conjunto de 8 longas-metragens realizadas no consulado de António Ferro (1933-1949) mas não são filmes integrados nos subgéneros acima indicados.

“Na fase do pós-António Ferro do Estado Novo (1950-74), o tempo de acção da generalidade dos filmes produzidos aproximou-se mais do presente e o claro investimento de Ferro na legitimação do regime através do passado histórico parece não ter criado raízes no cinema das décadas seguintes. Dos 102 filmes portugueses estreados em sala entre 1950-74,

apenas 8 parecem justificar referências no corpus fílmico seleccionado para esta reflexão sobre as narrativas históricas no cinema português.

As adaptações histórico-literárias, que implicavam recriações de ambientes e de cenários históricos marcadamente estilizados, foram perdendo popularidade junto do público e da crítica. A crescente impopularidade do género valeu-lhe criação de uma designação própria, as “fitas de barbas”, um “gracioso epíteto hostil” (GAMA, 1955: 14) que pretendia catalogar de forma pejorativa os filmes que estavam marcados visualmente pela estilização dos guarda-roupas ou dos cenários” (CUNHA, 2010: 7).

Tanto o Belarmino (1964) uma realização de Fernando Lopes que pretende retratar a cidade de Lisboa e o próprio Portugal a partir do drama pessoal de Belarmino Fragoso, bem como, o Eusébio, a pantera negra (1974), realizado por Juan de Orduña, não tinham a particularidade heroica das narrativas de reconstituição histórico-cinematográfica de Leitão de Barros, mas baseavam-se em dramas pessoais e de inquérito psicológico que perversamente misturam realidade e ficção numa condição propositada. O pantera negra era dedicado ao mais famoso futebolista de todos os tempos, o menino da bola de trapos de Mafalala, Moçambique, que daí subiu ao Olimpo de Wembley (MATOS-CRUZ, 1999: 157).

Dos 4 casos singulares que se distinguem de filmes de ambiente ou temática histórica, produzidos durante o Estado Novo e que são de difícil taxonomia: Senhora de Fátima (1951), de Rafael Gil; Chaimite (1953), de Jorge Brum do Canto; Acto da Primavera (1963) docuficção de Manoel de Oliveira; e Jaime (1974), de António Reis, sobressaem estes últimos dois.

“O caso de Acto da Primavera é, a vários níveis, inédito e singular na história do cinema português. Rodado entre 1961 e 1962, numa remota povoação do concelho de Chaves, o filme regista cinematograficamente uma representação popular do Auto da Paixão a partir de um texto do séc. XVI. Num só filme, Oliveira propunha-se tratar três tempos históricos distintos: as imagens são de 1961-62, o texto é do séc. XVI e o tema/personagens/enredo é do séc. I.

Ao mostrar na tela o dispositivo da representação e do registo cinematográfico, o contexto sócio-cultural da comunidade e a preparação dos actores amadores, Oliveira situa o filme naquele presente histórico. A escolha de um texto do séc. XVI, da responsabilidade da própria comunidade, da autoria de Francisco Vaz de Guimarães, faz do filme também um documento histórico que testemunha a evolução de um texto que, através da tradição oral, foi sobrevivendo mais de quatrocentos anos. Finalmente, o objecto da representação torna o filme um testemunho material do séc. XX de “acontecimentos históricos” com cerca de dois mil anos.

Em última análise, pela metodologia adoptada, Acto da Primavera poderá mesmo ser considerado o único “filme histórico” produzido durante a vigência do Estado Novo. [Sublinhado é nosso] O filme de Oliveira apresenta uma singularidade particular neste período: inspirando-se em acontecimentos considerados históricos, não se assume como um “agente da história”, ocupando apenas o lugar de um “documento histórico” que faz o registo cinematográfico de um acontecimento que testemunha. Ao contrário, por exemplo, dos realizadores de Senhora de Fátima e Chaimite, Oliveira, ao não pretender convencer o espectador da veracidade ou verosimilhança da narrativa do filme, assume declaradamente um artificialismo consciente presente no modo teatral da representação de amadores e no modo exageradamente estilizado dos décors e guarda-roupa, que não se preocupando com o rigor histórico é fiel à tradição e costumes desse género de representações populares” (CUNHA, 2010: 10).

Trata-se efectivamente dum “documento histórico”, dum testemunho em que não se assume o papel de “agente da história” que abandona as grandes narrativas e se serve do acontecimento na perspectiva duma ego-história, realçando O Auto da Paixão repercutindo uma história milenar como hipótese sacrificial.

António Reis, a partir de desenhos e escritos da personalidade de Jaime Fernandes (1900-1969) elabora uma média metragem com base em indícios duma figura singular, um anónimo doente de um hospital psiquiátrico, hospitalizado desde os 38 anos de idade até à sua morte. É uma

narrativa de três décadas de internamento, em que os últimos três anos de vida são um assomo prodigioso dum artista plástico e poeta. O realizador constrói o seu filme a partir de indícios já referidos (desenhos e textos encontrados) no asilo através do contacto com a viúva e outros conhecidos do artista. Como refere José Manuel Costa (Cfr. COSTA, 1985: 128, 129) trata-se de um filme e de um trabalho retrospectivo e experimental sobre materiais e figuras concretas que existiam no tempo da rodagem do filme e exclusivamente sobre isso. A evocação biográfica bem como a humana e psicológica resultam, segundo o mesmo autor, por outros caminhos, pelo trabalho sobre a inexistência, o que lhe confere uma substância entre o documental e o ficcional.

A proposta de António Reis, sendo radical enquanto biopic, produz na história do cinema novo português uma característica singular, é que pode ser considerado como anti-biopic, porquanto a personalidade tratada é um perfeito desconhecido, uma obra artística anónima e desconhecida. Trata-se afinal de uma anti-personificação do biografado, preferentemente fundada em vestígios da obra e dos seus lugares de criação; os aspectos biográficos aparecem como elementos vazios para enquadrar referências estruturais (sócio-culturais e psico-dramáticas) da sua produção artística.

Enfim, a par do Acto da Primavera, Jaime aparece como um caso excepcional dos meta-discursos históricos durante o Estado Novo e consagram um novo posicionamento objectual e definicional do cinema português face à sua posição original. E desta forma, referenciam o passado sem conflito com o presente, dada a natureza intertextual da imaginação com que o cineasta provê a sua análise sobre os diversos quadros estruturais que emanam e dissipam o acontecimento, quer seja na figuração do Auto da Paixão, quer na substancialização duma figura rara dum doente psiquiátrico.

Por outro lado, a filmografia ostensivamente heroica de Camões por Leitão de Barros vem diluir o indivíduo na gesta histórica nacional.

Já as grandes figuras da gesta lusitana que ganham um estofamento interpretativo imenso com a cinematografia 'biopica' do Estado Novo estão longe da significação e do reconhecimento que a noção de sujeito ganha com as teorias da pós-modernidade. Trata-se efectivamente, antes de toda a psicanálise freudiana do si-mesmo, de demover o carácter ilusório das grandes figuras propagandísticas eivadas como símbolo duma retórica de poder pelo regime salazarista. Não obstante, essa dimensão prática da partilha de uma identidade comum persistente na normativa da autonomia passar a estar sobredeterminada por outros limites próprios da mesma identidade e constituída quer em liberdade quer em autodeterminação do sujeito, enquanto parte de um todo e não oposto a esse todo, quer dizer que o fundamento convencional da interação social é constituída numa comunidade concreta de valores, em experiências comuns, em partilhas simbólicas, que representam a vontade esclarecida dos sujeitos na história nacional. Deixou-se de lado o paradigma puramente apassivante das grandes retóricas iconológicas que moldaram as obras fantásticas de Leitão de Barros (Luíz Vaz de Camões, Bocage, António Castro Alves, Camilo Castelo Branco, entre outros), de António Lopes Ribeiro (Camilo Castelo Branco, entre outros) e de certa forma, também de Manoel de Oliveira (hipótese mais desconstruída), para uma busca duma excelência intersubjectiva que a convivência social e a esfera pública propiciam através do mecanismo do reconhecimento.

5. O que se está a universalizar?

Como veio a reconhecer um dos últimos discípulos de Adorno, o diagnóstico que estabelece o desenvolvimento linear de um público de «debate de cultura» a um público de «consumo da cultura é demasiado redutor (Habermas). Esse diagnóstico subestima grosseiramente o desenvolvimento de capacidades críticas que se encontram associadas às novas manifestações culturais – de um público que é mobilizado por estas manifestações de forma muito complexa, não apenas de acordo com os padrões

de uma recepção conformista (submissão à estrutura da oferta), mas também através de outras estratégias mais afirmativas, interpondo as suas próprias interpretações ou cambiando umas e outras de forma imprevisível (Hall, S.).

Se cabe aqui falar de um novo equívoco político da Teoria Crítica, isso deve-se tanto ao desconhecimento de determinados desenvolvimentos entretanto registados no mundo da cultura, quanto a uma atitude apriorística da sua parte de rejeição in limine de toda e qualquer forma desta nova cultura. Assim se auto-exclui a possibilidade de um conhecimento mais específico e rigoroso dos bens culturais, das suas características intrínsecas e das condições sociais concretas da sua existência (Adorno).

Certas culturas locais estão a reforçar os seus traços levando-nos a crer que o mundo continua fragmentado e não globalizado. O que se está a universalizar? Os padrões de consumo e de produção?

Como seria uma "civilização da simplicidade" (Gorostiaga), da qualidade de vida, da sustentabilidade, da igualdade e da alegria compartilhada?

Devemos criticar o "desenvolvimento sustentável" como uma contradição em si? As noções de "desenvolvimento" e de "sustentabilidade" seriam antagónicas? Devemos criticar toda a forma de desenvolvimento ou apenas a forma capitalista de desenvolvimento?

Certamente existe uma concepção capitalista de desenvolvimento sustentável e que é maioritariamente sustentada pelo movimento ecológico. Ela pode constituir-se numa armadilha para a pós-modernidade. Por isso, a pós-modernidade não pode inspirar-se apenas numa concepção de desenvolvimento. O desenvolvimento sustentável só pode, de facto, enfrentar a deterioração da vida no planeta, na medida em que está associado a um projecto mais amplo, que possibilite o advento de uma sociedade justa, equitativa e incluyente. O referencial teórico-prático da pós-modernidade, porém, é mais amplo. Existem dois modos de ser-no-mundo: o trabalho pelo qual modelamos e intervimos no mundo e o cuidado pelo qual nos sentimos responsáveis por ele. O cuidado exige ternura, carinho,

afecto, compaixão e renúncia ao seu domínio. Eles não são modos de ser antagonicos. Eles são complementares e podem constituir-se na base de sustentação da pós-modernidade.

O problema do fim do sujeito (Vd. VERÍSSIMO, ANDRÉ, 2018b – 1ª re-impressão: 70-73 [edição facsímile de 2008, 1ª ed.], sob o tema “Subjectividade presente: a eventualidade da catástrofe”) que a teoria da pós-modernidade hoje coloca, retoma uma crítica mais antiga à noção de sujeito que tomou forma no interior do próprio pensamento moderno: o sujeito como autonomia individual, concebido em termos cartesianos e kantianos. Aqui se inclui o papel de debilitação da acção individual do sujeito. À psicanálise freudiana deve-se a demonstração convincente da ilusão que consiste na ideia de uma absoluta transparência das necessidades do indivíduo. Ao mesmo tempo, a partir da filosofia da linguagem, segundo Wittgenstein, o outro pressuposto fundamental da noção tradicional de autonomia - a intencionalidade do sentido da acção (comportamental e linguística) - foi também posto em causa. Assim, convergentemente mas a partir de ângulos distintos, estas duas críticas puseram em evidência o poder de certas forças estranhas ao sujeito, que condicionam de modo determinante o seu desempenho; forças que o sujeito não controla inteiramente e das quais, em geral, nem sequer chega a tomar consciência, mas que nem por isso são de menor importância para a sua constituição.

Perante o poder destas críticas, como resiste a ideia de sujeito? De que forma se poderá continuar a sustentar a noção de identidade? A identidade é fluida, evanescente, simbólica e diabólica, errática, fragmentária, hoje, como sintetiza Moisés Lemos Martins em textos como *A Inversa Navegação* entre outros.

A questão que daqui decorre é, pois, inequivocamente, a da necessidade de reconstituir a própria forma de conceber a identidade; e adjacente a esta, a do papel específico que pode caber aos media neste trabalho reconstitutivo.

Entre a persistência numa visão puramente idealizada do sujeito e o puro e simples abandono da ideia de autonomia, creio que é possível descortinar outro caminho para a identidade nos nossos dias: a identidade que persiste numa ideia normativa de autonomia, mas que não esquece determinados limites estruturais próprios desta; a identidade ainda constituída na base da liberdade e auto-determinação do indivíduo, sendo estas porém compreendidas "não em oposição às forças contingentes que iludem o controle individual, mas como uma forma particular de organização destas mesmas forças" (Honneth).

O reconhecimento é o mecanismo por excelência da intersubjectividade. E se convencionalmente o seu âmbito se restringe à interacção social, ou seja, à comunidade concreta dos encontros sociais, hoje em dia uma outra fonte essencial da experiência veio juntar-se-lhe: a de um universo de comunicação virtualmente ilimitado, que se tornou acessível graças aos modernos dispositivos tecnológicos de mediação, ou seja, uma cultura dos média que se transformou no palco privilegiado das lutas diabólicas pelo reconhecimento.

Referências

- ADORNO, Theodor (1973), *Dialéctica Negativa*, Taurus Edições, Madrid.
- ARENDT, Hannah, (1993), *A vida do espírito – o pensar, o querer, o julgar*. Tradução António Abranches e outros. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- AZEVEDO, J. Lúcio de, (1947), *A evolução do sebastianismo*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- BRUNER, J. (1994), *The Culture of Education*, Harvard University Press.
- CANCLINI, N. García, (1990), *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.
- COSTA, José Manuel (1985), «Jaime», In *Cinema Novo Português 1962-74*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

CUNHA, Paulo, (2010), "As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)" in *O Olho da História*, n.º 14, Salvador (BA), Junho.

ECO, U., (1999), *Cinco escritos morais*, 1ª Ed. 1997.

FERRO, António (1950), *Teatro e Cinema (1936-1949)*, Lisboa: Edições SNI.

GAMA, Manuel (1955), *Cinema e Público em Portugal*. Lisboa: Edições Ática.

HAYEK, F. A., (1968), Cfr. com: *Studies in Philosophy, Politics and Economics*, reimpressão, The University of Chicago Press, Chicago, 1980 (primeira edição de 1967).

HABERMAS, J. e RAWLS, J., (1997), *Débat sur la Justice Politique*, Paris, Cerf.

---, (1996), Cfr. com original: *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*. Cambridge: Polity.

---, (1992a), Cfr. com original: "Further Reflections on the Public Sphere" in C. Calhoun, (ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA: MIT Press.

---, (1992b), Cfr. com original: *The structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: Polity.

---, (1984), *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

HARTMANN, N., (1946), *Les Principes d'une Métaphysique de la Connaissance*, Aubier/Montaigne, Paris.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, (1969), "La carta de Lord Chandos", in W. LANGENBUCHER (comp.), *Panorama de la literatura alemana desde la Edad Media hasta la Época Contemporánea*, trad. N. Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Sudamericana.

JONAS, Hans, (1994), *Ética, Medicina e Técnica*, Vega, Lisboa.

JUNQUEIRO, G., (1974), *Obras de Guerra Junqueiro - Poesia*, Lello & Irmão Ed., 2.ª Ed.

- MARINHO, J., e CASTRO OSÓRIO, J., (s/d), Poesia e Verdade em Guerra Junqueiro: A verdadeira Grandeza do Poeta Guerra Junqueiro, Separata dos n.ºs 149 e 150 de “Ocidente” Lisboa.
- MATOS-CRUZ, José de (1999), O Cais do Olhar. O Cinema Português e Longa-Metragem e a Ficção Muda. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MEDINA, João, (1994), Enciclopédia da História de Portugal, Vol. 7 – O Estado Novo, Camarate: Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.
- LEWIN, K. and GERTRUDE W. L., (1948), Resolving social conflicts: selected papers on group Dynamics 1935-1946. New York: Harper and Brothers.
- LODER, J. E., e NEIDHARDT, W. J. (1994), Cfr. com original: The Knight’s Move: The Relational Logic of the Spirit in Theology and Science. Colorado Springs: Helmers & Howard, 1992.
- PINA, Luís de, (1986), História do Cinema Português, Mem Martins: Edições Europa-América.
- RAMONET, Ignatio (1999), Geopolítica do Caos, Campo da Comunicação, Porto.
- RIBEIRO, Manuel Félix (1983), Filmes, figuras e factos do cinema português 1896-1949. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- RORTY, R., (1997), Objectivismo, relativismo e verdade, Relume Dumará.
- SÉRGIO, António (1974), Democracia, Diálogos de Doutrina Democrática. Alocução aos Socialistas Cartas ao Terceiro Homem, Clássicos Sá da Costa, Lx.
- , (1972), Breve interpretação da História de Portugal, Obras Completas, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora. (Texto poligrafado: Tentativa de interpretação da História de Portugal, Ed. Tempo.)
- , (1954), Ensaios, Tomo VII, Publicações Europa-América, Lisboa.
- SOUZA, S. J. (1994), “Infância e Linguagem”. Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. Campinas: Papirus.

TAVARES, J., & ALARCÃO, I., (1992), *Psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem* (4^a ed.). Coimbra: Livraria Almedina.

TIRYAKIAN, Edward, (s/d), *Dialectics of Modernity*, Special Collections Library, Pennsylvania State University.

TORGAL, Luís Reis (2000), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

VERÍSSIMO, André, (2018a), *Nomes Próprios - Ensaios de Ética, Retórica, Filosofia, Teoria Política, Pedagogia e Crítica*, Vol. I., Guimarães, Magen David Enterprises (amosheprera613@gmail.com).

--- (2018b), *Ética Judaica I. Hermenêutica Elementar*, Guimarães, Magen David Enterprises (amosheprera613@gmail.com). 1^a re-impressão facsímile da 1^a Edição de 2008.

WEBER, Max, (1991), *Economia e Sociedade*, Vol. I, Brasília, Universidade de Brasília.

Webgrafia

<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/cinema/filme55.html>

Cinematografia base IMDB

José Leitão de Barros (22.10.1896 – 29.06.1969)

É conhecido pelo seu trabalho em *Vendaval Maravilhoso* (1949), *Camões* (1946), *Inês de Castro* (1944), *Ala-Arriba!* (1942) e *Bocage* (1936), *Lisboa, Crônica anedótica* (1930).

Realizador: 24

Escritor: 7

Editor: 2

Actor: 1

Director Artístico: 1

Produtor: 1

MANOEL DE OLIVEIRA (11.12.1908 – 02.04.2015)

Conhecido pelo seu trabalho em Vou para casa (2001), Party (1996), O Convento (1995), Vale Abraão (1993), Os Canibais (1988), Amor de Perdição (1979), Acto de Primavera (1963), entre outros.

Realizador: 65

Escritor: 54

Editor: 34

Actor: 10

Produtor: 14

Cinematógrafo: 11

Departamento de som: 4

Equipa diversos: 1

Director de Local: 1

O próprio: 61

Arquivos de filmagens: 2

Agradecimentos: 2

António Lopes Ribeiro (16.04.1908 – Abril 1995)

É conhecido pelo seu trabalho em O primo Basílio (1959), O pai Tirano (1941), Amor de Perdição (1943), entre outros.

Realizador: 58

Escritor: 17

Editor: 7

Actor: 1

Produtor: 7

Designer de Produção: 4

Director Adjunto: 4

Director de Local: 1

O próprio: 6

Arquivos de filmagens: 2

OUTRAS FONTES (WIKIPEDIA)

António Reis (17.08.1927 – 10.09.1991) e Margarida Cordeiro

É conhecido pelo seu trabalho em Jaime (1974), Rosa de Areia (1989), Trás-os-Montes (1976), entre outros.

Foi Realizador, Argumentista e Produtor.

**Interfaces das famílias brasileiras e portuguesas
na perspectiva da análise psicanalítica do filme:
Jaime**

*Isabel Louise Alves
Izabel Cristina Taceli*

Introdução

A família, em sua trajetória histórica, retrata as transformações vivenciadas, formando novos modelos familiares, reorganizando a relação conjugal, bem como separações, recasamento, por conseguinte, novas formas de união. Como retratado no filme *Jaime*, quando sua mãe se separou e em seguida teve um namorado e se encontrava com mais amantes na cidade de Porto – Portugal. Observou-se que o rompimento da relação conjugal acarreta um complexo processo de mudanças para os diversos componentes do núcleo familiar como apresentado na pesquisa de campo no interior de uma cidade de Minas Gerais - Brasil. Assim, faz-se necessário estar atento para que os filhos não sejam profundamente atingidos.

A criança como membro de uma família em processo de separação apresenta aspectos emocionais negativos, refletindo no seu desenvolvimento cognitivo, comportamental e social. “Os filhos do casal acabam passando muitas vezes por dificuldades para lidar com esta situação complexa e, ao mesmo tempo constrangedora. Acarretando em alguns casos, na existência de síndromes e mau desempenho escolar, social, e emocional destes filhos” (UMETSU *et al.*, 2015, p. 1).

Neste contexto, o estudo partiu da problematização, por meio do seguinte questionamento: Como minimizar os impactos da separação dos pais no desenvolvimento da criança? No filme observou-se a trajetória vivenciada pelo adolescente *Jaime* em uma sucessão de dilemas familiares dramáticos, devido a separação dos seus pais que levaram a problemáticas socioculturais. Sendo assim o objetivo geral da pesquisa consiste em identificar quais fatores que causam danos no desenvolvimento da criança no processo de separação dos pais. Os objetivos específicos: conhecer o contexto familiar onde a criança está inserida; verificar os efeitos negativos ocasionados à criança no processo separação dos pais.

Nesse sentido, explorar conhecimentos científicos em relação a esta temática é visto como um debate incansável para muitos pesquisadores, inclusive, o interesse surgiu a partir da experiência vivenciada pelo cumprimento do estágio realizado no Núcleo de Ensino e Aplicação em Psicologia (NEAP) do Curso de Psicologia da UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais da Rede Pública situado na cidade de Ituiutaba no Pontal do Triângulo Mineiro - Estado de Minas Gerais-Brasil, que culminou em um trabalho de conclusão de curso de graduação de uma aluna e respectiva orientadora.

A metodologia constituiu-se inicialmente da pesquisa bibliográfica, baseada em leitura de textos, artigos e dissertações já publicados, obras de teóricos que abordam a temática, dentre eles: Ceccarelli (2007); Lopes (2011-2012); Souza (2008); Trindade e Molinari (2011); entre outros que contribuíram com a pesquisa. Já para pautar o filme *Jaime* fruto do cinema português, empregou uma análise fílmica de base psicanalítica (WEINMANN, 2017). Assim, em uma articulação entre as Teorias Psicanalítica e Familiar Sistêmica, dentre autores clássicos e contemporâneos que corroboraram para o desdobramento do artigo.

E, a pesquisa de campo com a realização de entrevistas aplicadas a cinco mães que passaram pelo processo de separação. Para a coleta dos dados a pesquisadora entrou em contato direto com as participantes apresentando o termo de consentimento para as mesmas e tirando as dúvidas

caso houvesse. Todas as mães contatadas se dispuseram a contribuir com a pesquisa.

No que tange ao estudo comparativo Brasil-Portugal a análise psicanalítica (WEINMANN, 2017, p. 4) de um “filme é o que permite descrever seu sistema textual, isto é, a singular tessitura de códigos que o torna possível. É no processo de constituição de uma semiótica do cinema que a análise textual de filmes torna-se paradigmática”, porém para fundamentar este artigo, o que se leva em consideração é o método da análise proposto pela literatura específica, observando os seguintes critérios: “Os cronológicos diferenciam-se em descritivos, nos quais predominam as relações espaciais (as temporais são de simultaneidade), e narrativos, em que as relações de sucessão temporal são proeminentes”.

Vale ressaltar que “estes podem aparecer em paralelo (alternam a exposição de determinados temas) ou em feixe (apresentam em cascata imagens que aludem a certo assunto). E no seguimento de ambas análises que a ideia do filme surgiu a partir das duas áreas temáticas abordarem igualmente o assunto sobre separação dos pais, assim sendo o filme português chamado *Jaime*, é tocante pela perspectiva emocional de um adolescente que vive muitas situações conflituosas devido à separação dos pais, envolvendo a problemática familiar e por isso desencadeiam aspectos, escolares, sociais, judiciais, trabalhistas, sexuais, suicídio, de amizades e perdas. Jaime, o adolescente personagem do filme apresentava características, como rebeldia, sensibilidade, era comunicativo, inteligente, uma história de persistência e resiliência, que devido ao claro vértice social, ainda hoje é um tema voltado para integrar o cinema contemporâneo.

Entende-se então que a pesquisa se mescla e focaliza igualmente na temática da separação conjugal, assim como “distinguem-se em alternados, que entrelaçam distintas linhas temporais” e também lineares do filme. Observando ainda uma ordem cronológica “aqueles que expõem uma única série temporal dividem-se em cenas, nas quais não há descontinuidade narrativa, e sequências, em que há elipses temporais”. Sendo assim, os temas se sobrepõem em torno do filme retratando

sequencialmente o “que podem ser habituais, isto é, o irrelevante simplesmente é omitido, ou construído em episódios, ou seja, organizadas em cenas frequentemente separadas por pontuações óticas”. (WEINMANN, 2017, p. 4).

Além disso, é importante ressaltar as premiações recebidas, pelo filme visto que o cinema português atravessa um processo de aprimoramento até o presente momento e apesar de este ser um filme do ano 1999, é tido como um marco na história do cinema em Portugal.

O filme *Jaime* recebeu o Prêmio CICA E e Prêmio Júnior no Festival de Cannes, França (2000); Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional de Cinema de San Sebastián (1999); Prêmio do Público no Festival de Cinema de Coimbra (2000); e Prêmios de Melhor Película, Melhor Diretor e Melhor Ator no Globo de Ouro Português (2000). Sendo que o Título original: Jaime. País: Portugal, 1999. Gênero: Drama. Direção: Por um dos realizadores do chamado Cinema Novo Português - António-Pedro Vasconcelos, com Saúl Fonseca, Fernanda Serrano, Joaquim Leitão, Sandro Silva, Vítor Norte, Guilherme Leme, Nicolau Breyner, Rogério Samora, Carla Maciel, Zita Duarte, Luísa Barbosa, Marisa Fonseca, Carlos Rodrigues, José Pinto, Pedro Efe (EBC, 2011).

Buscou, ainda, um embasamento teórico, inicialmente, conhecendo as transformações ocorridas na estrutura familiar frente à economia, política e socialmente. Em seguida, descreveu fundamentações teóricas que mostram os efeitos negativos ocasionados à criança no processo separação dos pais; e, embasado na teoria de autores pode-se reconhecer o quanto é fundamental a contribuição da psicoterapia para a criança ao vivenciar este processo.

1. Conceitos iniciais sobre família

Segundo diversos autores que se debruçaram em estudos referentes ao presente tema, observou-se que a família inicialmente apresentava um desenho diferente dos dias de hoje. Principalmente sob o ponto de vista

dos pressupostos teóricos, distintos enfoques foram pensados, para que no decorrer deste longo percurso sobre a família, houvesse uma melhor compreensão e portanto, trazendo contribuições importantes para a sociedade, pessoas, lembrando “que a primeira referência para a criança, a partir da qual, com base nas inter-relações de seus membros, formam-se as primeiras” (CAPITÃO; ROMARO, 2012, p.32).

Nesta perspectiva alguns autores descrevem uma breve trajetória sobre o enfoque da família:

Para Freud (1921/1990), inspirou-se em uma tese de darwinismo para explicar a formação da família humana, provavelmente o primeiro dos grupos que, a partir dela, por deslocamento das representações, outros grupos pudessem vir a se constituir (CAPITÃO, 1998-2012, ROMARO, 2012, p.31).

É possível encontrar indícios da origem da família a partir das transformações das hordas nos rituais de muitos grupos, como, por exemplo, o ritual da comunhão na Igreja Católica, em que todos bebem o sangue de Cristo, tornando-se assim, irmãos pela ingestão, com as qualidades que eram de Cristo, porém agora dentro de cada um dos fiéis (FREUD, 1920/1990; CAPITÃO, ROMARO, 2012, p. 32).

Antes de Freud, os médicos se interessavam muito pouco pela família. O paciente era estudado no presente; não era feita nenhuma alusão à história infantil, ao contexto no qual fora formulado, ao pai ou a mãe, salvo para descobrir predisposições hereditárias eventuais que servissem para alimentar alguma hipótese em moda a respeito da degenerescência nos doentes mentais (CAPITÃO, ROMARO, 2012, p.32 apud EIGUER, 2005).

Após os trabalhos de Freud, alguns autores psicanalíticos discutiram questões do sistema relacional, como de D. W. Winnicott, preocupando-se com a relação mãe-bebê; Adler, mais adiante, enfatizou sobre sua teoria do desenvolvimento da personalidade; depois, Frieda Fromm-Reichman, Sullivan, com o conceito de mãe esquizofrenogênica - a relação do paciente esquizofrênico com sua mãe.

Sendo assim:

A terapia familiar evoluiu a partir de uma multiplicidade de influências tendo recebido contribuições de diferentes áreas do conhecimento, desde o início do século XX. Iniciando por Freud, que não desenvolveu uma teoria da família, nem tampouco uma técnica de atendimento familiar; todavia fomentou a importância das relações familiares ao ressaltar que, muitas vezes, quando a neurose tem relação com os conflitos entre os membros de uma família, os membros sadios preferem não prejudicar seus próprios interesses, e assim não colaboram na recuperação daquele que está doente (GOMES, 2012, p. 62).

Especificamente, os primeiros trabalhos em “terapia familiar, numa perspectiva sistêmica, iniciaram-se com famílias de esquizofrênicos na década de 50, nos Estados Unidos, em Palo Alto, Califórnia, e basearam-se na teoria da comunicação elaborada com base nas pesquisas de Weakland, D.Jackson, G. Bateson e Jay Haley” (GOMES, 2012, p. 63). E, no ano de 1956, se deu a primeira publicação relacionada a terapia familiar, o artigo clássico intitulado “Toward a Theory of Schizophrenia”. Nesse sentido, uma crise familiar pode vir a causar uma ruptura temporária da homeostase familiar, tendo a preocupação em reorganizar as interrelações, as regras e a busca de “um novo equilíbrio que, se não for alcançado, poderá fazer surgir uma doença”. Apontando que:

Neste sentido a Terapia Familiar Sistêmica se assenta nas seguintes premissas: o indivíduo é um sistema aberto, capaz de auto regulação, com trocas contínuas com o meio; a troca entre o indivíduo e o meio é sempre de energia e de informação, implicando retroação e circularidade; a concepção dos processos mentais tem um papel de metafunção, relativamente às modalidades de funcionamento e organização do indivíduo; depende da relação do indivíduo com o meio; sendo o indivíduo indissociável do meio, co-evoluindo com ele. Portanto a Terapia Familiar Sistêmica tem como referencial, além da Psicologia, contribuições de outras Ciências, tais como a Biologia, a Física, a Química, etc.; recebendo o legado de teorias como a Teoria da Comunicação, a Teoria Sistêmica e a Teoria Cibernética” (GOMES, 2012, p. 64-65).

Este autor parafraseia Lemaire (1987) dizendo que, tanto a psicoterapia familiar sistêmica e a terapia analítica são “métodos distintos, mas que não se excluem, podendo muitas vezes ser complementares”,

portanto, o que se torna relevante é a ênfase dada ao processo de terapia familiar, que em paralelo, estão inseridos “os conhecimentos de âmbito intrapsíquicos e os interpessoais”, ademais “a organização da experiência consciente e da inconsciente, o real e o irreal, a transferência e a realidade, o passado e o presente e o indivíduo e o grupo” (LEMAIRE *apud* GOMES, 2012, p. 67).

Por outro prisma:

A Psicanálise de Família e Casal surge como uma ampliação da técnica psicanalítica individual a partir do atendimento a pacientes esquizofrênicos e suas famílias, em meados da década de 40. Os psicanalistas que pretenderam incluir esta clínica no contexto da psicanálise apoiaram-se nos conceitos desenvolvidos por Freud, Bion, Klein, Winnicott, Bleger, Pichon-Rivière, entre outros, para elaborar suas propostas. Com uma forte influência da escola inglesa de psicanálise, teorizaram acerca do funcionamento fantasmático inconsciente partilhado entre os membros do grupo, estudaram a grupalidade como estrutura permanente do ser humano, teorizaram sobre um psiquismo familiar e ampliaram o conceito de transferência para designar tanto aquela que ocorre entre os membros do casal e da família, como entre estes e o terapeuta (GOMES; LEVY, 2009, p.1).

Estes autores interessam-se particularmente pela dinâmica familiar, porém importa destacar alguns “psicanalistas que fizeram formação na Tavistock e trouxeram suas experiências para cá e se tornaram divulgadores desse eminente centro britânico. Citaremos o trabalho de Meyer (1987), utilizando-se do referencial Kleiniano na terapia com famílias”. Do qual propõe um estudo em que a família é vista como “expressão do entrelaçamento de várias relações objetais inter-relacionadas, cujo objetivo é desvendar a rede oculta de identificações projetivas que compõe a família e a conscientização desta frente à demanda por tratamento que a distancie do paciente identificado” (GOMES; LEVY, 2009).

No Brasil Féres-Carneiro (1980, 1996), foi uma das introdutoras da psicoterapia de família e casal, desde o início da década de 80, no âmbito universitário, tendo sido orientanda de Mathilde Neder (PUC/SP), pioneira na abordagem.

Para Carneiro (1996, p. 66) a “abordagem se baseia numa escuta do funcionamento da fantasmática familiar no aparelho psíquico da família, um inconsciente a várias vozes que aparece na associação livre dos membros da família reunidos na sessão”, sendo que em algumas vezes falta às abordagens de cunho psicanalítico conceber a família como uma unidade “sistêmica indivisível”. Assim “é essencial estudar a articulação entre o indivíduo e seu grupo familiar levando em conta as descobertas mais significativas das abordagens sistêmicas sem se tornar prisioneiro das teorias”.

Importa salientar no país os “grupoanalistas brasileiros, em sua longa trajetória de ensino/formação, pesquisa e clínica de Zimmerman (1993/2000) não aparece nas referências, eminente analista do Sul do país que gerou consistente contribuição para a psicanálise de família e casal”. (GOMES; LEVY, 2009, p. 157). Acrescentando igualmente algumas pesquisas que envolvem “família e casal, clínica e estudos psicossociais” no contexto das universidades, fortalecendo “o lugar e o status de organizadora e formadora de um saber científico sobre essa clínica específica” (GOMES; LEVY, 2009, p. 157).

A terapia familiar brasileira se configura teoricamente na contemporaneidade em um nível exossistêmico, visto que os formadores do assunto buscaram linhas distintas de abordagens, inclusive o sistêmico. Embora “dependendo do tipo de demanda familiar, pode-se escolher um referencial de compreensão mais sistêmico ou mais psicanalítico”; afirma, ainda, que “é importante escolher um quadro de pensamento, mas este não deve ser rígido, pois também, do nosso ponto de vista, a visão sistêmica e a visão psicanalítica não se excluem mutuamente” (CARNEIRO, 1996, p. 5).

Neste cenário, observa-se então a importância de trabalhar a questão de separação de casais no seio familiar, o que no filme *Jaime*, não ocorreu, a mãe do garoto se preocupava em trabalhar, namorar e dava pouca atenção ao filho, que constantemente sofria a rejeição da mãe, saía andando pelas ruas da cidade de Porto, para não presenciar situações constrangedoras e brigas com seu padrasto. Deve se então atentar para os cuidados

com criança e adolescentes, que em sua maioria não se encontram preparadas para situações de rupturas na estrutura familiar e isto pode ocasionar problemas de ordem psicossocial, de desenvolvimento, escolares, dentre muitos outros.

1.1 Breves considerações sobre a estrutura familiar na contemporaneidade

A família tem passado por inúmeras transformações na contemporaneidade, alguns acontecimentos oriundos da evolução da sociedade, norteadas pelas mudanças nos campos, econômico, político e social, que retratam a estrutura familiar e sua adaptação dentro de um recorte temporal.

O termo família é empregado como um modelo padrão baseado no casal homem, mulher e filhos, padrão esse que deixou de existir a tempos, pois novas configurações de família estão surgindo. Nos dias de hoje, é possível identificar que, muitos filhos de pais separados tornaram-se responsáveis dos avós, padrinhos, tios, entre outros membros da família. Percebe-se uma diversidade partindo da composição dos membros familiares e não mais como modelos padrões tradicionais pré-estabelecidos. No contexto do filme *Jaíme* ele ficou perdido quando seus pais se separaram e foi viver em casa de amigos, visitava o pai num quartinho desorganizado, mas como o pai bebia muito, os dois também não se entendiam.

Isto pode ser concebido na fundamentação de Ceccarelli (2007) ao explicitar:

Se os elementos que definem o sistema representativo que chamamos “família” variam segundo a sociedade, podemos concluir que o significante “família” é representado, como todo significante, por fatores conscientes e/ou inconscientes, que definem a maneira e engendram as categorias pelas quais o mundo social é organizado. (CECCARELLI, 2007, p. 95).

Neste sentido, evidencia-se que a definição ao ser baseada de acordo com a sociedade, esta não se apresenta de forma generalizada, pois varia

de cultura para cultura, e o significativo é formado por fatores conscientes e/ou inconscientes, variando segundo o tempo e o local. Cada grupo social, ou cada época estudada, tem-se a definição de família e sua evolução, como se percebe na família patriarcal, quando a mulher era submissa ao marido e, naquele momento histórico, era a definição apropriada.

Souza (2008) cita Singly (2007) que fundamenta a história da família contemporânea que pode ser dividida em dois períodos, o primeiro período ele destaca durante meio século, de 1918 a 1968, “assinala a evidência verificada em todos os meios sociais”, neste período o homem trabalhava fora para manter sua família e a mulher cuidava da casa e dos filhos, uma tipologia familiar designada como “família moderna”, ou da primeira modernidade – está centrada no grupo, e os adultos estão a serviço da família e, principalmente, das crianças”; já, o segundo período marcado a partir dos anos 1960, período em denomina como “modernidade avançada”, em que a “família atribui peso ao processo da individualização”, a tipologia desta é qualificada como “família moderna 2” (SOUZA, 2008, p. 624).

Neste contexto, destaca-se a história da família em dois períodos, sendo que o primeiro se assemelha à definição da família patriarcal quando o homem trabalhava fora para o sustento da sua família, mulher e filhos; enquanto a mulher se ocupava da casa e dos cuidados com os filhos. O outro período apontado foi denominado como família moderna, onde se percebe algumas mudanças.

No entanto, na trajetória histórica da evolução da estrutura familiar, destaca-se com ênfase o papel da mulher, porém sua presença no grupo familiar passou por grandes transformações, diante de movimentos, associações, lutas e conquistas.

Nessa questão, Cervený e Berthoud (2008) apontam algumas tendências importantes referentes à organização da família como instituição:

A instituição familiar é a forma de organização básica de nossa vida social: está menor, organizada por uma mais de um tipo de laço (consanguíneo, afetivo e afinidade). Há mudanças, mas continua forte como sempre foi. A figura feminina tem um papel central nas mudanças principais: inserção no mercado de

trabalho, chefia de um número expressivo de famílias, sendo ainda as principais responsáveis pela guarda dos filhos em casos de separação (CERVENY; BERTHOUD, 2008, p. 30).

Nesta perspectiva, percebe-se a emancipação da mulher e, também, da ampliação de suas responsabilidades; são mudanças significativas e, assim, são denominadas como “famílias em transição”, isto é, “aquelas que vivem simultaneamente mais de uma fase do ciclo vital em função de recasamentos, filhos com diferentes parceiros, rearranjos na organização da vida familiar em função de entrada, saída ou retorno de alguns membros” (CERVENY; BERTHOUD, 2008, p. 30).

A diversidade na constituição familiar está diante de um processo em plena evolução e transformação, em paralelo a este fato depara-se, com situações de separação entre os pares, o divórcio e/ou separação conjugal, a viuvez precoce e até mesmo as adoções de crianças por pessoas solteiras, casais homoafetivos, entre outras.

Ao referir-se ao processo de divórcio e/ou separação conjugal, percebe-se o quanto é emocionalmente desgastante e doloroso para os sujeitos envolvidos. Mais que um evento isolado, é um longo e complexo processo, que acarreta mudanças estruturais no contexto familiar.

Vivenciar o conflito da separação dos pais, conseqüentemente podem causar danos à criança, principalmente quando se trata de um casamento em que as brigas são constantes e o respeito parental é praticamente inexistente e, deste modo manter a união entre o casal se torna lesiva à criança cotidianamente.

1.2 Desafios no contexto da família portuguesa

Assim como no Brasil a família portuguesa busca alternativas de proteção aos seus familiares, embora a vulnerabilidade dos menores seja igualmente vista em diversos lares. A história de *Jaime* retrata um percurso de inúmeros riscos, ele faltava à escola para trabalhar, mentia para sua mãe sobre as muitas saídas para trabalhar, mudava de emprego

constantemente, muitas vezes não dormia em casa, visto que passava a noite trabalhando. Certo dia em um dos seus trabalhos durante o dia em uma fábrica de construção cível, a fiscalização surge para verificar se havia menores trabalhando, então seu chefe esconde Jaime e seus dois amigos em um buraco de construção, ali passam a noite, tomam chuva e quase morrem soterrados quando pela manhã do dia seguinte, uma máquina estava pronta para lhes jogar terra, no que eles gritam o funcionário consegue vê-los e desliga os motores.

Nesse sentido a autora portuguesa Margarida Mesquita versa sobre a opinião de vários especialistas apresentando os resultados de alguns estudos voltados para situações de vulnerabilidade das famílias em Portugal, buscando alternativas para o acolhimento e objetivando assegurar os seguintes aspectos: observar o contexto de vida mais próximo do que devia ser o ambiente natural de vida de uma criança, em família; constituir uma oportunidade de a criança desenvolver relações estáveis e seguras com os membros da família de acolhimento; e, os efeitos positivos no desenvolvimento da criança (MESQUITA, 2019, p. 1).

Para Mesquita (2019) “as crianças são contemporaneamente reconhecidas enquanto sujeitos de direitos e os progenitores deixaram de ser socialmente aceitos como “proprietários” dos seus filhos para passarem a ser fundamentalmente vistos como sujeitos a quem incumbem responsabilidades sobre os seus filhos”. E completa ainda que a Convenção sobre os Direitos das Crianças descreve que a família é definida como elemento natural e fundamental da sociedade e meio natural para o crescimento e bem-estar de todos os seus membros, e em particular das crianças, sendo necessário que para o desenvolvimento saudável da sua personalidade deve crescer num ambiente familiar, em clima de felicidade, amor e compreensão.

Nessa perspectiva, surgiu em Portugal, a Lei de Proteção de Crianças e Jovens em Perigo (LPCJP), na sua versão revista em 2015 (Lei n.º 142/2015), passou a estipular (artigo 46.º, 4 a) e b) que se deveria privilegiar a aplicação da medida de acolhimento familiar sobre a de acolhimento

residencial, “em especial relativamente a crianças até aos seis anos de idade”, salvo: “a) Quando a consideração da excepcional e específica situação da criança ou jovem carecidos de proteção imponha a aplicação da medida de acolhimento residencial; b) Quando se constate impossibilidade de fato” (MESQUITA, 2019, p. 1). Posteriormente a alteração à lei, entre 2015 e 2017 refere que a proporção de crianças e jovens em acolhimento familiares se manteve praticamente inalterada (4% versus entre 96% a 96,5%) e em números absolutos continuou a decrescer, como no ano de 2009.

No filme raramente Jaime era acolhido pelos seus pais, visto que a ideia central ocorre a partir da separação deles, o pai perde seu único bem, uma motocicleta que foi roubada. Então Jaime (o personagem principal) pensava que por conta desse roubo, os pais se separaram e daí ele começa uma busca incansável por trabalho, com intuito de comprar uma nova motocicleta para seu pai e fazer com que eles se reatassem, inclusive mentia para ambos, dizendo que a mãe mencionava que gostava dele, porém a mãe não queria de modo algum reatar, ela já havia arrumado um novo namorado, se prostituía com outros homens, além do namorado, padrasto de Jaime.

Sem dizer que o garoto apanhava do padrasto, sem que sua mãe soubesse. Um dia em casa o padrasto percebeu que Jaime estava escondendo dinheiro, fruto do suado trabalho e ele tinha conseguido uma boa quantia para comprar a motocicleta, então seu padrasto lhe rouba, bate muito e o proíbe de contar a sua mãe.

Em outra ocasião os pais de Jaime são notificados pelo juiz de menor, por ele não ter idade suficiente para trabalhar e pela condição perigosa do trabalho que ele se encontrava. A mãe por sua vez, vai até o quartinho que o pai vive, a beira do porto e o acusa de incentiva-lo a trabalhar, mas o pai não sabia, ela faz um enorme escândalo na rua, todos os vizinhos saem para ver o que estava acontecendo, eles discutem muito, com esse fato o pai de Jaime se entristece profundamente, pois amava muito a mulher,

então dias depois comete suicídio por enforcamento e justamente o filho - Jaime o encontrou dependurado por uma corda, já morto em casa.

Nesse sentido (MESQUITA, 2019, p. 1) ressalta que são inúmeras as situações e desafios enfrentados pelos jovens portugueses e quais “sejam as bases protetivas (legais, relacionadas com o próprio sistema de promoção e proteção de crianças e jovens e/ou, ainda, relacionadas com as potenciais famílias de acolhimento)” que levam a dificultar a aplicação da medida de acolhimento familiar sempre que uma criança se encontra em “perigo e com base no diagnóstico social se recomenda a sua retirada à família”.

Jaime após uma briga com a mãe passou um tempo na casa do seu amigo, que num certo dia os dois brincando sobre um prédio, o amigo dele caiu, ficou em coma, depois veio a falecer. Com esse incidente Jaime se sentindo abandonado, perdido, saiu às ruas da cidade de Porto correndo muito, por vários lugares, até que chegou ao trabalho da mãe, ela não estava, correu mais até que encontrou sua mãe em casa, ela estava doente, acamada, mas o acolheu e, Jaime não ficou sem teto, ela foi muito amorosa com o garoto e os dois fizeram planos para o futuro, inclusive, comprar um apartamento para viverem, apenas mãe e filho.

2 Os efeitos negativos ocasionados à criança no processo de separação dos pais

A separação dos pais implica não só o processo de aspectos jurídicos quanto psicológicos e não se resolvem os conflitos dos membros familiares de maneira homogênea, já que o tempo psicológico (emocional/interno/lógico) distingue de pessoa para pessoa. “Com efeito, o processo psicológico está regido por um tempo que é interno e que depende de muitas variáveis, algumas delas de natureza inconsciente” (TRINDADE; MOLINARI, 2011, p. 169).

Neste contexto, a ação de uma separação nem sempre se apresenta de forma simples, pode atingir a todos os membros da família e,

notadamente os filhos que dependem dos pais para sua sobrevivência, não só dos cuidados básicos como, também, do afeto. “O afeto é proveniente da presença dos pais é o que permite a criança construir e ocupar imaginariamente um lugar privilegiado no desejo do Outro” (LOPES, 2011-2012, p. 5).

De acordo com Lopes (2011-2012, p. 1), a família constitui pelo “Nome-do-Pai”, “Desejo da Mãe”, e “Objeto a”, “a criança, sintoma dos pais”. Sendo assim, a separação dos pais desestabiliza a criança que simboliza “o lugar de sintoma dos pais”, essa é uma situação que ocasiona traumas e sofrimento aos filhos, não havendo um tempo previsto para minimizar tais sentimentos e efeitos negativos à criança.

Ao tratar das formas que esse sofrimento é percebido pelas crianças, Lopes (2011-2012) aponta para resultados de pesquisas que foram desenvolvidas, tendo como problemática, agitação, alterações nos batimentos cardíacos, ainda, que algumas crianças fantasiam a separação dos pais como temporária, em uma faixa etária por volta dos cinco anos de idade.

Outra preocupação é apontada como efeitos negativos causados às crianças que vivenciam a separação dos pais são quando apresentam sentimento de culpa, características manifestas em torno dos cinco e seis anos de idade. Os motivos que levam a esse sentimento de culpa para elas se originam de vários fatores, entre eles pode-se identificar quando há brigas e conflitos que as crianças presenciam entre os pais e então manifestam desejo de separação com intuito de minimizar o sofrimento da família como um todo, pode-se, também, pensar que por terem feito alguma coisa “errada” tenham provocado a separação dos pais como decorrência do “erro”, imaginário (LOPES, 2011-2012, p. 2).

Segundo Lopes (2011-2012) os efeitos negativos provocados na criança despertam outros sentimentos tais como o abandono, podem ainda tornar-se agressivos e dirigir essa hostilidade aos pais, expressando distintas formas de defesa, assim como na escola e sala de aula e, em algumas vezes evidenciar prejuízo no rendimento escolar, tem-se, por conseguinte,

alterações de comportamento que se tornam mais frequentes em crianças na faixa etária acima de seis anos de idade.

A separação dos pais é de difícil assimilação e aceitação por parte das crianças, pois algumas delas não conseguem compreender os reais motivos dos pais em relação à situação, sendo assim a maturidade em pleno desenvolvimento não os protege suficientemente dos sofrimentos causados, essencialmente, por não visualizarem soluções para os impasses conjugais, logo, outros sentimentos negativos são enfatizados por Lopes (2011-2012) como “ansiedade, instabilidade emocional, baixa autoestima e dificuldades para manter relacionamentos amigáveis ou amorosos por medo de traição, mágoa ou abandono e possíveis consequências colhidas em longo prazo, geralmente entre pré-adolescentes e adolescentes” (LOPES, 2011-2012, p. 2).

Desta feita, os efeitos negativos são prejudiciais ao desenvolvimento da criança, sendo assim deve-se buscar um profissional especializado a fim de minimizar os efeitos negativos em relação aos sentimentos manifestados pela mesma, despertando novas possibilidades, interesses, mas principalmente, o enfrentamento da separação dos pais e os presumíveis impactos.

A orientação psicológica poderá acolher, de modo que, a criança possa sentir confiança com o mesmo e, estabelecer um vínculo auxiliando no enfrentamento do processo de separação.

As consequências em relação aos filhos mediante a separação dos pais são inúmeras. Dentre elas associadas ao processo biopsicossocial do sujeito, visto que muitas vezes o sujeito não tem consciência da intensidade em conduzir o processo de separação, evitando maiores danos ao contexto familiar e, sobretudo, aos filhos, lembrando que a decisão pela separação parte dos próprios pais.

Observa que “a terapia familiar sistêmica consiste em uma abordagem terapêutica onde todos os indivíduos participam da sessão, pois nela a família funciona como um todo, onde as pessoas interagem umas com

as outras e influenciam essas relações em apoio mútuo” (GOMES, 2012, p. 61).

Nessa conjuntura, os filhos são os membros mais afetados, assim é imprescindível propor uma avaliação da demanda de cada caso. Ressaltando, que a conduta dos pais terá uma influência ímpar na aceitação e adaptação da criança ao vivenciar este doloroso processo de mudança no contexto familiar.

Importa assegurar a ajuda específica a fim de proteger os direitos das crianças no que se refere “ao convívio natural e sadio com ambos os pais, depois de separados” (GONZAGA, 2005, p. 32). Para que a criança enfrente melhor a ruptura familiar, na adaptação, aceitação e, em alguns casos, o indispensável entendimento da decisão dos pais durante esse processo.

A separação dos pais pode ser percebida como um dos motivos mais marcantes, na vida da criança, ou seja, uma situação conflituosa, impen-sada e às vezes de difícil assimilação como um todo para a família, em particular para os filhos experienciarem.

Por outro lado, os danos ocasionados pela separação dos pais em relação à criança não são entendidos na maioria das situações como negativos e sim uma forma que pode proporcionar alívio para ambas às partes, incluindo os filhos. Isto se torna perceptível quando a criança presencia brigas, alguns desentendimento e conflitos, no ambiente intrafamiliar. Nessa perspectiva Gomes (2012) fundamenta que:

A terapia familiar de enfoque psicanalítico encara os sintomas como decorrência de experiências passadas que foram recalcadas fora da consciência. O método utilizado, na maior parte das vezes, é interpretativo com o objetivo de ajudar os membros da família a tomar consciência do comportamento passado, assim como do presente e das relações entre eles (GOMES, 2012, p. 61).

Por outro lado, Gonzaga (2005), defende que não é pertinente a rotulação de “filhos-problema” somente porque vivenciaram o processo de separação dos pais, pelo fato de serem ainda pequenos e não terem a dimensão da separação ou as próprias opiniões em detrimento das inúmeras

situações desgastantes que se estabelecem, desde as mais simples até as mais complexas como, por exemplo, o caso de uma separação litigiosa.

Portanto, “os dados sobre as práticas dos terapeutas familiares brasileiros foram acessados a partir de estudos complementares”, e por sua vez “compõem o contexto bioecológico de desenvolvimento da terapia familiar, disponibilizados através de publicações reconhecidas, tais como livros de autores reconhecidos internacionalmente” (PRATI; KOLLER, 2012, p. 265).

Nessa perspectiva importa salientar que um contexto não pode ser apresentado com exclusividade ou mesmo apreendido no campo científico sem estar em correlação com os demais.

3 Aspectos metodológicos

A metodologia do presente artigo constituiu-se da pesquisa bibliográfica e de campo baseada em leitura de textos, artigos e dissertações já publicados, obras de teóricos que abordam a temática. A pesquisa de campo propriamente dita foi empregada a partir de entrevistas aplicadas a cinco mães que experienciaram o processo de separação, combinando com a análise fílmica apresentada com a mesma temática, a separação conjugal contextualizada pelo filme *Jaime*.

Assim a fundamentação partiu dos pressupostos metodológicos pautados pela abordagem psicanalítica, em ambos os casos, no “campo da pesquisa qualitativa em psicologia, para defender a ideia de que a psicanálise deve conquistar espaço em periódicos científicos qualitativos, ao lado de outras perspectivas metodológicas, para afirmar-se como abordagem dotada de poder heurístico demonstrável” (FERNANDES; AMBROSIO; VAISBERG, 2012; WEINMANN, 2017).

Os procedimentos e critérios para a escolha dos participantes se deu no período da prática do Estágio Profissionalizante em um dos 06 (seis) CRAS da cidade de Ituiutaba - MG, com as referidas mães que levam os

seus filhos para participarem do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculo e passaram pelo processo de separação conjugal.

Retomando as ideias iniciais de Weinmann (2017, p. 5) quando cita sobre o ponto de vista de Bellour (1979/2000), ao descrever que a “análise fílmica como domínio epistêmico rigoroso nasce como uma vertente da semiótica do cinema. O autor, porém, assinala seu estatuto equívoco. O projeto semiológico de criação de uma ciência dos signos tem na análise textual um campo de aplicação de conceitos”. Outrossim, a análise fílmica psicanalítica apontada por Weinmann (2017, p. 9) “não consiste em um método, mas em uma singular reflexão de cunho metodológico, na qual se inspiram algumas pesquisas”, como pontuado na análise descritiva do filme em pauta.

Nota-se que com a utilização da “linguagem cinematográfica, empregada na análise fílmica psicanalítica toma como interlocutores privilegiados algumas vertentes dos estudos fílmicos, especialmente a semiótica do cinema, proposta por Christian Metz, e a análise fílmica, tal como inaugurada por Raymond Bellour” (WEINMANN, 2017, p. 9), pois quando se insere o debate empregando as questões teórico-metodológicas dos autores mencionados abre-se um leque para frutíferas reflexões sobre psicanálise e cinema.

Ainda assim, “dito de outro modo: em um filme, o sujeito falante não é o autor, o narrador ou um personagem. Por esse motivo, não os interpretamos. Em um filme, o sujeito falante é um lugar faltante, a partir do qual um espectador pode produzir um discurso próprio” (WEINMANN, 2017, p. 9).

Ao apresentar a justificativa sobre o assunto da separação conjugal em relação à realização da pesquisa de campo referente a este trabalho científico para as mães participantes, obteve-se uma aceitação favorável para a entrevista, em seguida, a apresentação dos procedimentos e, fundamentalmente esclarecendo, o teor do termo de consentimento e de possíveis dúvidas (caso houvesse) estabelecendo logo a participação das mães na presente pesquisa.

Foi verificado o devido cuidado ao contatar com os demais membros da família responsáveis pelas crianças participantes. Dentre os membros constituintes da família podem-se enumerar avós, tios, pais e outros que fazem parte do contexto familiar, tendo em conta que a estrutura familiar de hoje se apresenta em novos arranjos, fato este incluído na pesquisa, ampliando assim os padrões habituais compostos por pai, mãe e filhos. Importa informar que apenas um dos participantes se recusou a não participar da presente pesquisa, por se sentir pouco a vontade ao ser entrevistado.

O estudo metodológico se fundamenta no modelo de pesquisa descritiva, do qual para a realização adotou-se os seguintes procedimentos: entrevista semiestruturada com 07 (sete) questões sendo: Questão 01. O que levou os pais a decidirem pela separação (motivo)?; Questão 02. Em que momento os pais pensaram na situação dos filhos?; Questão 03. Qual a idade da criança no momento da separação?; Questão 04. Há guarda compartilhada?; Questão 05. Qual a situação atual da criança em relação à moradia?; Questão 06. Ocorreram mudanças comportamentais/emocionais da criança durante o processo de separação? Sim ou Não. Se houve quais medidas foram tomadas para minimizar os impactos da separação, em relação à criança? Explique; Questão 07. Houve necessidade de atendimento psicológico para a criança durante o processo de separação? Sim ou Não. Se houve, aponte a contribuição do profissional psicólogo para a criança ao vivenciar esse processo. E para melhor caracterização dos sujeitos foram apresentadas 05 (cinco) questões fechadas, sendo: sexo; grau de parentesco; faixa etária; estado civil atual; nível de escolaridade.

A população selecionada consistiu-se de 05 participantes/mães, com idades variando entre 26 a 45 anos, respectivamente. Foi utilizado para a realização das entrevistas, um instrumento para gravação das mesmas. Em seguida foram transcritos e analisados os dados obtidos que identificaram como disparadores pelos quais podem ter ocasionado possíveis impactos aos filhos tendo em vista o fato da separação dos pais.

As questões abertas buscaram a percepção das participantes/mães em relação à separação, conhecendo os motivos geradores, sobretudo, observando a situação pela qual optaram pela separação e como tais fatores impactaram diretamente a conduta dos filhos, levando-se em conta a idade da criança na ocasião da separação.

Entretanto observando a necessidade ou não da guarda compartilhada, no sentido de advertir as mudanças que ocorreram com a criança durante o processo de separação e quais as medidas necessárias a serem tomadas pelos pais, objetivando minimizar os impactos decorrentes da separação.

Pode-se verificar nessa conjuntura a necessidade da intervenção do profissional psicólogo em relação ao acolhimento da criança, observar como cada sujeito vivencia distintamente a separação, de forma a contribuir no momento de vida atual da criança e perspectivas futuras. Propor em paralelo, orientações pertinentes aos pais com intuito de reintegrar e adaptar-se a um novo arranjo familiar, dentre outras orientações cabíveis a cada situação em particular.

3.1 Resultados e Discussões

Como vimos no quadro abaixo, em relação ao que se constituiu em relação à caracterização das mães participantes: foram cinco mães, sendo que atualmente, quatro delas são solteiras e uma delas amasiada.

Quadro 01: mães participantes (faixa etária - entre 26 a 45 anos de idade).

Participante	Grau de parentesco	Faixa etária	Estado civil atual	Nível de escolaridade
Sujeito 01	Mãe	De 26 a 35 anos	Solteira	Ensino médio incompleto
Sujeito 02	Mãe	De 36 a 45 anos	Solteira	Ensino superior incompleto
Sujeito 03	Mãe	De 26 a 35 anos	Solteira	Ensino superior incompleto
Sujeito 04	Mãe	De 36 a 45 anos	Amasiada	Ensino fundamental incompleto
Sujeito 05	Mãe	De 36 a 45 anos	Solteira	Ensino médio completo

Ao buscar os motivos pelos quais as participantes/mães quanto à decisão pela separação conjugal, percebe uma variação nas respostas desde um desgaste no relacionamento que incluía a falta de dinheiro; como também, a presença de dependência química (alcoolismo) do parceiro; ao sentimento de desvalorização como pessoa pelo companheiro; e, ainda, a incompatibilidade de ideias; e, dentre todos os motivos uma participante apontou a infidelidade do marido: “Foi porque ele foi trabalhar em outra cidade e arrumou outra mulher” (Sujeito 04).

Para Domingues (2016, p.1), “a separação familiar apresenta ser a maior ruptura do ciclo familiar, pois traz consigo a mudança de regras no seu funcionamento, além da mudança de papéis que cada membro da família representa”.

No que concerne ao momento que os pais pensaram na situação dos filhos, as respostas obtidas mostraram que dentre os cinco participantes da pesquisa, três responderam que não pensaram nos filhos em nenhum momento; enquanto o sujeito 02 preocupou com as mudanças de comportamento do marido, sendo este alcoolista. Já o sujeito 03, relatou que pensou muito no filho:

Na verdade eu acho que foi só eu que pensei, eu...(pensativa) mantive o relacionamento durante muito tempo por causa do meu filho, mas depois eu percebi que ‘num’ adiantava... que se eu não tivesse bem, consequentemente, eu... meu filho, também, não ficaria bem, porque (pensativa)... porque eu ‘num’ ‘tava’ bem, o relacionamento ‘num’ ‘tava’ (pensativa)... relacionamento abusivo, então... eu sofria muito, então... eu ‘num’ queria que meu filho presenciasse aquelas coisas, né! Por ele eu continuei muito tempo (pausa)... no relacionamento. Depois, quando eu vi que não dava mais mesmo, eu... resolvi ‘separá’...”; o relato mostra que chegou até mesmo a adiar a separação, porém como os conflitos não desapareceram e não gostaria que seu filho presenciasse “o relacionamento abusivo” optou pela separação conjugal (SUJEITO 03).

Nesta questão, Domingues (2016, p.2), explicita que “a estrutura e os papéis de orientar e de educar, são responsabilidades de qualquer adulto, há então um compromisso de educar, amar e cuidar independente da

estruturação familiar”. Deste modo, apresenta-se a importância do papel de cada membro dentro da família, em relação à criança e/ou aos filhos, não importando o gênero, isto é, seja o pai ou a mãe, não deve esquecer-se de proteger as crianças, para que essas não se tornem adultos com alguma necessidade que não supriram quando crianças, pois pode acarretar marcas e consequências na fase adulta.

“A criança necessita de relacionamentos saudáveis, com formação de vínculos afetivos, terem alguém para confiar estabelecendo uma base segura são essenciais para o desenvolvimento de um adulto que seja capaz de estabelecer relacionamentos saudáveis com uma personalidade estável” (DOMINGUES, 2016, p. 2).

No que se refere à faixa etária de cada criança no momento da separação dos pais constatou-se diante dos dados coletados: um ano e onze meses; dois anos; quatro anos; sete e quatro anos (dois filhos do sujeito 02) e oito e seis anos (dois filhos do sujeito 01).

As crianças reagem em função da sua idade, os efeitos prejudiciais provocados nos filhos, no processo de separação dos pais, variam de acordo com a idade da criança, como fundamenta Trindade e Molinari (2011, p 178), de acordo: “com as características de sua personalidade, com o tipo de vínculo anteriormente estabelecido, e com sua capacidade de resiliência (da criança e do cônjuge alienado), além de inúmeros outros fatores, alguns mais explícitos, outros mais recônditos”.

Machado (2014, p. 2) também explicita quanto à reação das crianças em função da sua idade; sendo assim, as crianças de três a cinco anos, “podem ser particularmente susceptíveis, uma vez que o seu desenvolvimento cognitivo não as ajuda na resolução e compreensão de situações complexas”. A autora citada, psicóloga clínica e educacional, afirmam que nessa faixa etária as crianças podem ficar confusas e, deste modo, as consequências podem se manifestar indicadores de regressão no seu desenvolvimento e, dentre sua exemplificação aponta: “molhar a cama, manifestar medos, apresentar alterações do sono e tornarem-se irritáveis, exigentes, e mais dependentes dos pais” (MACHADO, 2014, p.2).

No que se refere às crianças que compreendem a faixa etária de 7/8 anos, como revela Machado (2014, p. 2), “poderá não dar tanta importância à separação, mas pela dificuldade de compreensão e pela perda dos referenciais paternos e maternos poderá apresentar uma grande tristeza, diminuição do rendimento escolar e ter consequências mais graves como vivenciar uma depressão infantil”.

Machado (2014) complementa ao afirmar que nessa faixa etária podem apresentar dificuldades de relacionamento e de adaptação sociais e o seu comportamento pode tornar-se uma rebeldia excessiva. Nesta idade, as crianças manifestam dificuldades para aceitar regras e limites, também pode manifestar dificuldades de aprendizagem e, conseqüentemente, baixo rendimento escolar. Neste contexto, a reação da criança pode manifestar a depressão, por meio de raiva intensa e comportamentos rebeldes.

No que tange à guarda compartilhada, a resposta foi negativa por unanimidade. Ao tratar da guarda compartilhada estudos mostram que esta ainda é rara, porém esse movimento aumenta, como fundamenta Cano *et al.* (2009), em função da alteração legal, maior democratização nas relações entre homens e mulheres e, ainda, há uma crescente reivindicação, por parte dos homens, com o desejo de acompanhar de perto o crescimento dos filhos e ter um papel mais ativo em relação aos cuidados e educação dos mesmos.

Cano *et al.* (2009) destaca em relação à guarda das crianças que, as mulheres percebem seus filhos sem tantos problemas, acredita que isso se deve à convivência maior com os filhos e se encontrarem mais presente em seu cotidiano. Enquanto para os homens, a situação se encontra de forma contrária, pois consideram que vão deparar com maiores dificuldades e problemas, frente ao processo de separação; contando, também, que na maioria das famílias, os homens se encontram mais ausentes na rotina das crianças, de seus afazeres, até mesmo chegam a desconhecer os gostos, interesses e necessidades dos filhos.

Pode-se constatar nessas fundamentações uma coerência quanto aos resultados obtidos, pois não há guarda compartilhada em nenhuma das famílias pesquisadas e todas as crianças moram com a mãe.

Ao analisar os dados obtidos em relação às mudanças comportamentais/emocionais da criança durante o processo de separação constatou-se que, por unanimidade, as entrevistadas responderam afirmativamente.

Neste cenário percebe-se que as famílias que passam pelo processo de separação e têm filhos pequenos, às vezes, sentem dificuldades para a comunicação entre pai, mãe e filho para esclarecer sobre a decisão que o casal tomou e, assim, gera confusão para os filhos entender o que está acontecendo. Entende-se, também, que o casal ao falhar nessa comunicação com os filhos é acreditando que, assim, estará protegendo-os, mantendo silêncio.

Quanto às medidas para minimizar os impactos da separação em relação às crianças, os resultados obtidos foram elencados conforme os discursos das mães/entrevistadas os cuidados: mais proximidade com os filhos, buscando satisfazer as vontades do filho, levando-os para brincar e atendendo sugestão da escola para um acompanhamento e auxílio psicoterapêutico.

Nesta perspectiva, Cândido (2018, p.1) descreve que: “às vezes, as crianças demonstram aos pais ou professores que precisam de ajuda para lidar com algo ou alguma (s) situação (ões) que elas não conseguem”. Deste modo, as crianças podem manifestar mudanças comportamentais e serem observadas pelas professoras ou membros da família e, assim, buscarem auxílio de um profissional especializado quando sentirem necessidade.

A respeito da necessidade de atendimento psicológico para a criança durante o processo de separação, das cinco mães entrevistadas, 03 (três) disseram que não e 02 (duas) entenderam que esse atendimento psicológico é fundamental frente a essa situação.

Vale ressaltar que das três mães/entrevistadas que não ofereceram aos filhos um atendimento psicológico, num primeiro momento

acreditava que a mesma poderia suprir com seu amor e cuidados; porém num segundo momento, considerou a necessidade de atendimento psicológico, como o sujeito 4: “[...] Não. Porque eu “dô” muito amor, muito carinho... o irmão dela é muito carinhoso com ela, sabe?”

Segundo Janiro (2016, p. 2), “o apoio psicológico no momento do divórcio é de grande valia, tanto para o casal, quanto para a família, considerando filhos pequenos e adolescentes”. E no sentido de auxiliá-los para lidar melhor em suas decisões, os efeitos que possam causar e, também, para buscar orientação de um profissional para estabelecer um diálogo aberto, uma boa comunicação com os filhos, auxiliando os em suas necessidades mais prementes, possibilitando restabelecer a convivência familiar mais saudável.

Considerações

Diante do exposto, a pesquisa em pauta propôs abordar sobre o processo da separação dos pais e os impactos que causam aos filhos, teve como objetivo central identificar fatores que causam danos no desenvolvimento da criança em relação ao processo de separação dos pais. O estudo abordou, inicialmente, sobre a trajetória da estrutura familiar, constatou-se que houve mudanças significativas quanto ao comportamento e na formação de membros da família. Nota-se que houve uma reorganização da estrutura familiar no decorrer dos tempos, onde a família padrão: homem, mulher e filhos, deu lugar a novos arranjos familiares, visto que a constituição familiar se encontra em pleno processo evolutivo. Quanto aos impactos e sofrimento causado aos filhos variam de acordo com a faixa etária e situacional a cada criança. E ainda podem ocasionar danos se não forem reparados a contento e, posteriormente acarretar consequências para a fase adulta.

Verificou-se durante a pesquisa que ao coletar os dados obtidos pelas mães entrevistadas motivações como separação conjugal, contínuo desgaste no relacionamento, vícios, a falta de dinheiro, desvalorização por

parte dos cônjuges, incompatibilidade de ideias e infidelidade, muitas vezes os pais a não se preocupem com a situação dos filhos ao se separarem. Dentre esses motivos apontados na pesquisa brasileira, em comparação ao filme do cinema português *Jaime*, nota-se que um dos fatores que levaram a separação do casal foi o alcoolismo.

Por outro lado se observou na pesquisa de campo os devidos cuidados para com os filhos por parte de duas das mães/entrevistadas, uma delas inclusive adiou a separação, para poupar sofrimento do filho, outra ao contrário, tomou iniciativa da separação para o bem estar dos filhos.

Diante do exposto os objetivos da pesquisa foram alcançados, porém, vale lembrar que este estudo não é conclusivo, pois dá margem a pesquisadores investigarem sobre a temática e aprofundar conhecimentos, observar situações que prejudiquem o desenvolvimento da criança.

Nessa vertente sugere-se que para complementação do presente estudo com as crianças analisadas, sugere verificar quais necessidades, sentimentos, anseios, e a partir debruçar sobre eles, inclusive apontar intervenções e mais técnicas específicas e apropriadas com as crianças.

Importante salientar sobre as mudanças comportamentais e emocionais da criança durante o processo de separação com intuito de amenizar os impactos causados à criança observou-se que as mães entrevistadas valorizaram o carinho, o amor e o cuidado em relação à criança para que possam superar essa dor, outras acreditaram que a relação entre irmãos, seria vital no decorrer do processo de separação, já outra mãe participante considerou que a psicoterapia traria inúmeros benefícios.

No estudo comparativo Brasil-Portugal o que evidencia sobre o filme *Jaime* é a exploração do trabalho infantil, tema abordado nesse drama do cinema português, causado pela separação dos pais. Percebe-se que do início ao fim, o autor da película António-Pedro Vasconcelos denuncia a falta de atenção dos pais em relação ao filho, o descaso, a evasão escolar, a insalubridade no ambiente de trabalho, os constantes riscos, acidentes de trabalho, bem como as humilhações sofridas pelas crianças, Jaime e seu amigo inseparável, a fiscalização era falha e as várias formas de

exploração, os impactos causados pela separação dos pais, do enfrentamento da situação, a adaptação às mudanças e a aceitação da decisão dos pais.

Jaime buscou no final do filme pela reaproximação com a mãe, o estabelecimento de um diálogo aberto, possibilitou vislumbrar um sentido para a vida, superar a morte do pai e enfim conseguir comprar a sonhada motocicleta. O cenário em que a ação decorre são os fatores mais contemplativos em relação ao filme que é bela cidade do Porto, a imponência das pontes que circundam a cidade, como principais atrações turísticas.

Diante do exposto a linguagem do cinema, a análise fílmica psicanalítica e algumas vertentes e seus privilegiados interlocutores dos estudos fílmicos, a semiótica do cinema, proposta por Christian Metz, e a análise fílmica, inaugurada por Raymond Bellour abrem debates teórico-metodológicos e fecundas reflexões sobre a psicanálise e cinema.

Em virtude de que pesquisar o cinema a partir da abordagem psicanalítica requer pensá-lo estruturado como se configura a linguagem e, ainda pressupõe a possibilidade de um sujeito advir nessa estrutura, como o garoto Jaime.

Referências

- CÂNDIDO, F. Como ajudar a criança a lidar com o divórcio. **Psicologia Acessível**. Disponível em: <<https://psicologiaacessivel.net/2016/09/07/como-ajudar-a-lidar-com-o-divorcio/>>. Acesso em: 23 Ago. 2018.
- CANO, D.S.; GABARRA, L.M.; MOREÍ, C.O.; CREPALDI, M.A. As transições familiares do divórcio ao recasamento no contexto brasileiro. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. 22 (2), 214-222. Disponível em: <www.scielo.br/prc>. Acesso em: 02 Ago. 2018.
- CAPITÃO, C.G. (1998). A organização dos anônimos: um estudo psicanalítico dos alcoólicos anônimos. *Apud* CAPITÃO, C.G.; ROMARO, R.A. Concepção psicanalítica da família (Capítulo 2). p. 27-37. *In*: BAPTISTA, M.N.; TEODORO, M.L.M. (Orgs.). **Psicologia de família: teoria, avaliação e intervenção**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

- CARNEIRO, T. F.; Terapia familiar Das divergências às possibilidades de articulação dos diferentes enfoques. **Psicologia: Ciência e Profissão**. 1996, 16.
- CECCARELLI, P.R. Novas configurações familiares: mitos e verdades. **Jornal de Psicanálise** > São Paulo, 40(72): 89-102, Jun. 2007.
- CERVENY, C.M.O.; BERTHOULD, C.M.E. Ciclo vital da família brasileira. In: OSORIO, L.C.; VALLE, M.E.P.V. e cols. **Manual de Terapia Familiar**. Porto Alegre: Artmed, 2008. Disponível em: <http://www.isepol.com/asephallus/numero_13/artigo_04.html>. Acesso em: 02 Nov. 2018.
- DOMINGUES, L. **O impacto da separação dos pais no psiquismo da criança**. Disponível em: <<https://psicologiaacessivel.net/2016/11/30/o-impacto-da-separacao-dos-pais-no-psiquismo-da-crianca/>>. Acesso em: 02 Nov. 2018.
- EBC. Empresa Brasil de Comunicação. **Jaime**. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/cinei/bermedia/episodio/Jaime>>. Acesso em: 22 Mar. 2020.
- EIGUER, A. (2005). Família. *Apud* CAPITÃO, C.G.; ROMARO, R.A. Concepção psicanalítica da família (Capítulo 2). p. 27-37. *In*: BAPTISTA, M.N.; TEODORO, M.L.M. (Orgs.). **Psicologia de família: teoria, avaliação e intervenção**. Porto Alegre: Artmed, 2012.
- FERNANDES, R.A.; AMBROSIO, F.F. VAISBERG, T.M.J.A. O Método Psicanalítico como Abordagem Qualitativa: Considerações Preliminares. **X Jornada Apoiar: o laboratório de Saúde Mental E Psicologia Clínica Social - 20 Anos: O Percurso e o Futuro**. Instituto de Psicologia da USP. Nov/2012. Disponível em: <<http://serefazer.psc.br/wp-content/uploads/2013/09/aiello-fernandes-ambrosio-e-aiello-vaisberg-APOIAR-2012.pdf>>. Acesso em: 02 Nov. 2018.
- FREUD, S. (1990). A psicologia de grupo e análise do Ego. *Apud* CAPITÃO, C.G.; ROMARO, R.A. Concepção psicanalítica da família (Capítulo 2). p. 27-37. *In*: BAPTISTA, M.N.; TEODORO, M.L.M. (Orgs.). **Psicologia de família: teoria, avaliação e intervenção**. Porto Alegre: Artmed, 2012.
- _____. (1990). Além do princípio e do prazer. *Apud* CAPITÃO, C.G.; ROMARO, R.A. Concepção psicanalítica da família (Capítulo 2). p. 27-37. *In*: BAPTISTA, M.N.; TEODORO, M.L.M. (Orgs.). **Psicologia de família: teoria, avaliação e intervenção**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

- GOMES, I.C.; LEVY, L. Psicanálise de família e casal: principais referenciais teóricos e perspectivas brasileiras. **Revista Aletheia**, vol. 29, 2009. Disponível em: <<https://psibr.com.br/diversos/psicanalise-de-familia-e-casal-principais-referenciais-teoricos-e-perspectivas-brasileiras>>. Acesso em: 25 Out. 2018.
- GOMES, S.J. A Terapia Familiar numa Perspectiva Epistemológica Sistêmica e Analítica. **PSIQUE**, n.º 8, Janeiro-Dezembro, 2012, p. 59-74. 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/2709/1/A%20Terapia%20Familiar%20numa%20Perspectiva.pdf>>. Acesso em: 25 Out. 2018.
- GONZAGA, J.C. **Os filhos na separação dos pais: uma visão psicológica**. (Monografia). Pós-Graduação “Lato Sensu”. Universidade Candido Mendes. Rio de Janeiro, 2005.
- LEMAIRE, J. (1987). Terapia de casal e pós-modernidade. Diálogo: pesquisa estudos clínicos e sociológicos sobre o casal e a família. In: GOMES, S.J. A Terapia Familiar numa Perspectiva Epistemológica Sistêmica e Analítica. **PSIQUE**, n.º 8, Janeiro-Dezembro, 2012, p. 59-74. 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/2709/1/A%20Terapia%20Familiar%20numa%20Perspectiva.pdf>>. Acesso em: 25 Out. 2018.
- LOPES, R. G. De que sofrem os filhos de pais separados? *Revista aSEPHallu*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 13, nov. 2011/2012. Disponível em: <www.isepol.com/asephallu>Acessos: 02 Ago. 2018.
- MACHADO, M. **Psicologia clínica e educacional**. (2014). Disponível em: <<https://manuelamachadopsicologia.wordpress.com/2014/03/20/o-divorcio-e-a-separacao-dos-pais-e-as-suas-consequencias-na-vida-emocional-dos-filhos/>>. Acesso em: 02 Ago. 2018.
- MESQUITA, M.; Acolhimento Familiar em Portugal. **Plataforma Barómetro Social Plataforma Virtual de Reflexão e de Análise sobre a sociedade portuguesa e o seu posicionamento no contexto internacional** <Disponível em: <<http://www.barometro.com.pt/2019/08/02/acolhimento-familiar-em-portugal/>>. Acesso em: 22 Mar. 2020.
- SOUZA, C.M.B. Família na contemporaneidade: mudanças e permanências. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 623-625, Set./Dez. 2008.

TRINDADE, J.; MOLINARI, F. Divórcio: do processo psicológico, do luto e dos efeitos da criança. **Revista do Ministério Público do RS**. Porto Alegre, n. 70, set. – dez., 2011, p. 167-181.

UMETSU, C.K.; VANROO, F.; MORETTO, J.; ROSA, M.I.P.D.R. O divórcio sob a ótica psicanalítica. **1º Simpósio de Psicologia**, v.1, n. 1, 2015. Curitiba: Champagnat.

WEINMANN, A. O.; Sobre a análise fílmica psicanalítica. **Rev. Subj., Fortaleza**, v. 17, n. 1, p. 1-11, jan. 2017. Disponível em <<http://pepsic.bvsa.lud.org/scielo.php?script=Sciarttext&pid=S235907692017000100001&lng=pt&nrm=iso>>. acessos em 20 mar de 2020. <http://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v7i1.5187>.

FILMOGRAFIA: *Jaime* é um filme português de drama realizado por António-Pedro Vasconcelos, estreado em 11 de Abril de 1999. Disponível em <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2441/Jaime>>. Acesso em: 22 Abr. 2020.

Eurídice e as travessias do visível

Marina Costin Fuser

Aviso aos Navegantes: recomendo que assistam ao filme antes de ler.

A Vida Invisível de Eurídice Gusmão (2019), filme de Karim Aïnouz, é um filme sobre a relação entre duas irmãs. Elas vivem com a família de imigrantes portugueses num belo casarão no Rio de Janeiro na década de 1950. Guida é a filha pródiga, que foge com um marinheiro para retornar e dar com a cara na porta. É bastante provável que se a parábola bíblica do filho pródigo (Lucas: 15:11-21) tratasse de uma filha que caísse num mundo de perdição e, arrependida, voltasse para casa, se haveria com a porta fechada. Eurídice, por sua vez é uma boa moça, que obedece aos pais, casa-se virgem com o esposo que seu pai julga um bom partido. O filme trata da relação de duas mulheres ligadas por um poderoso vínculo afetivo, e dois caminhos que se apartam e cuja separação é sentida com uma infatigável dor. Pretendo, através deste, abordar esses dois destinos que atravessam o arco dramático das personagens, pelo prisma delicado da visibilidade e da invisibilidade, e das regiões fronteiriças, que se interpelam na semiótica que antagoniza as marcações dos corpos dessas irmãs. Essas fronteiras são lugares de transição e longas travessias intercontinentais, onde se navega entre passado e presente, entre Portugal, Brasil e alhures (uma Viena e uma Grécia cuja representação só se dá em sonhos frustrados), entre a tradição e a liberdade – uma liberdade que assusta, pois não oferece a garantia de futuro próspero. Um filme sobre uma vida invisível pressupõe que haja algo que escape ao olhar.

Este artigo trata daquilo que embaralha a visão, e faz com que corpos desapareçam, escapem aos olhos como miragens no deserto.

“É uma casa portuguesa, com certeza”, cheia de miudezas, porcelanas, bordados finos, fuxicos, janelas teladas com rendas azuis, e uma riquíssima paleta de cores, que me lembra os azulejos do Bairro Alto de Lisboa. Os quartos são filmados a partir de fendas, frestas da porta por onde a luz entra discreta, como quem faz cerimônia e entra de mansinho. A casa é habitada por música, à medida que Eurídice dedilha o piano no centro da sala, cativando os convidados e distraindo o olhar vigilante do Patriarca. É Manuel que decide o andar da carruagem, como um homem de poucas palavras, mas que tem a palavra final. A Dona Ana é carinhosa, uma mãe e esposa dedicada, mas vive à sombra do marido. Ela é habitada por silêncios que gritam, pelos não ditos, ímpetos contidos, paralisados. Ela desempenha exatamente o papel social esperado dela, submissa ao marido.

O quarto das meninas é o lugar das confidências de duas jovens sonhadoras. Guida sonha com o um amor tórrido, e se lança ao mundo para vivê-lo com o impulso voraz que leva os desbravadores ao mar. Cai nos braços de um marinheiro grego, Yorgus, que sequer fala português (ou ela grego). Eurídice peca pelo excesso de prudência ao tentar dissuadir a irmã de sua rebeldia, mas ao mesmo tempo é companheira, cúmplice. Ela é tímida, introvertida, encontrando no piano sua válvula de abertura para o mundo. Sua postura discreta e obediente a conferem o estatuto de moça de fino trato. Seu sonho é estudar música no Conservatório de Viena. Nada mais importa para ela. Não obstante, Manuel sabe o que é bom para as filhas, e não lhe convém pergunta-las o que desejam: seus destinos já estão traçados, posto que mulheres de família são condicionadas a dar continuidade à repetição cíclica da vida: casar, ter filhos, obedecer, servir. O impasse está lançado: qual caminho seguirão Guida e Eurídice frente a seus sonhos barrados? Como lidar com essa barreira? Aqui os caminhos se bifurcam, pois enquanto Guida se desprende de tudo e de todos para se

lançar numa aventura no outro lado do Atlântico, Eurídice permanece em terra firme, e aceita a vida que seu pai lhe designa.

Lançar-se ao mar em busca de seus sonhos é uma visão maravilhosa, um voto de liberdade, desprendimento e coragem. Mas como Eurídice elabora: “minha irmã foi viajar”. Aqui o sonho de Guida é uma fantasia juvenil, inconsequente e com tudo para dar errado: ela se entrega de corpo e alma para um desconhecido, com quem não consegue se comunicar, e parte na primeira oportunidade sem olhar para trás, sem dar explicação à família, sem se despedir da irmã, sem ao menos ter o cuidado de recolher o brinco de sua falecida avó que caíra no chão. Sua carta aos pais tenta explicar a partida inesperada, partida que nos é antecipada, no que Eurídice encontra o brinco na entrada de casa. Como quem se entrega a um capricho impulsivo e depois volta a si, Guida regressa de sua longa viagem. Ela se comporta como se nada houvesse acontecido. Mas aconteceu, e a gravidez já em estágio avançado denuncia que para os Gusmão, não seria possível disfarçar as aparências. A luz da tradição (portuguesa, brasileira, pouco importa), sua façanha traz desonra para a família. O caloroso abraço com que Dona Ana recebe a filha pródiga é desautorizado pelo pater família, não só porque Seu Manuel não o retribui como faz a mãe, mas porque ele a coloca na rua, e ameaça a esposa em sua única tentativa de resgatar a filha. Não há retorno possível: sabemos disso, não pelas palavras frias do pai em um momento de fúria, mas pelo olhar acurado de Guida. Ela se lança no mundo, ali mesmo, na cidade do Rio de Janeiro.

Do outro lado está Eurídice, a irmã que ficou. Durante ausência de sua irmã, ela se casa com Antenor, um rapaz mediano, trabalhador (ainda que beba em excesso), conservador e machista como os homens de seu tempo, mas acima de tudo alguém que deseja ser pai de família e ter uma esposa dentro dos padrões convencionais da época. De certo modo seu sonho se realiza com Eurídice, exceto que ela não o ama. O casamento é o prenúncio da catástrofe, com os noivos bêbados, deselegantes, caindo pelos cantos de seu leito nupcial, e finalmente consumando o casamento esparramados numa banheira vazia. No ato, o prazer e o gozo são só dele.

Ela é fria na cama e infeliz no casamento. Quando chega perto do exame do Conservatório de Viena, ela se descobre grávida de sua primeira filha. Pensa em abortar, mas antes que pudesse tomar alguma atitude, o médico conta para o marido, que a recrimina. Mesmo quando, anos mais tarde, ela passa no exame do Conservatório do Rio de Janeiro, as portas estão cerradas. O marido tem um acesso ao descobrir que, escondida, ela fez o exame, e fica ainda mais perplexo quando ela diz, com um brilho no olhar, que passara em primeiro lugar. Então ela se dá conta de que seu sonho não pode se concretizar, e num ataque de fúria, põe fogo no piano. Desaparece entre as chamas um sonho de mulher, é só mais um talento desperdiçado. Ela vai ao médico e descobre que está grávida outra vez.

Não pretendo me deter na ordem sequencial dos fatos, mas antes, analisar a relação que se estabelece entre esses dois caminhos, que estão mais interligados do que aparentam. O primeiro elemento que destaco é a maternidade: Guida rejeita seu filho após dar à luz. Larga-o na maternidade e na mesma noite vai dançar, depois troca carícias com um estranho. No dia seguinte, acaba amamentando o bebê de sua vizinha Filomena. Ela muda de ideia num ímpeto, suborna a enfermeira e busca seu filho na maternidade. Embora os sonhos sejam díspares, a maternidade não é desejável para Guida ou Eurídice. Embora quando Guida decide buscar seu filho, ela o toma nos braços para nunca mais soltar. O que importa, mais do que o filho mesmo, é o fato de que ela decidiu. A amizade de Filomena, uma mulher negra, forte e livre, que sabe jogar bem o jogo da vida para sobreviver com dignidade na periferia carioca, ajuda Guida a enfrentar a dureza da vida de uma mulher trabalhadora, vivendo num cortiço em São Cristóvão. Filomena se torna uma espécie de mentora de Guida. Ela a ensina a viver. A maternidade também atravessa a relação das duas personagens, uma vez que o cuidado com os filhos é algo que se dá coletivamente, numa relação de solidariedade entre as mulheres da comunidade. Guida é rejeitada por uma família, mas constrói para si uma nova família, sem depender de marido.

Outra questão que marca a relação entre os caminhos trilhados por Guida e Eurídice é o mar, a travessia. Os sonhos das jovens meninas estão do outro lado do oceano, bastante fora de seu campo de visão. Uma não podia visualizar o destino da outra, que se pensava estar nas lonjuras, do outro lado do Atlântico. Nos interstícios da narrativa, junto à leitura das cartas entre as irmãs, o filme apresenta imagens da região portuária do Rio de Janeiro.

Mais do que o mar, as imagens mostram o porto, e os marinheiros em movimento. É nesse espaço transitório, nesse ponto de passagem, que atraca a esperança de encontrar a irmã de novo. Sabemos que a Grécia fora um destino passageiro para Guida, e Eurídice jamais realizaria o sonho de tocar em Viena. O porto é um local onde se imagina um reencontro, onde se elabora o pensamento em imagens, um desejo que se volta para o mar, sem desconfiar que ambos os sonhos de travessia naufragaram, ficaram a ver navios.

Se a saudade se dirige ao porto, o resto da cidade é como um labirinto, quase sempre visto de cima, com as ruelas capilares, onde pessoas se perdem. A cidade é vista da janela do apartamento de Eurídice, do morro onde mora Guida, do casarão onde as meninas cresceram e do apartamento onde Eurídice vive na velhice. A cidade é o lugar do anonimato, do desencontro, ou dos encontros que não acontecem por um triz. As duas irmãs chegam a estar no mesmo local, quando Guida e Filomena são barradas na porta por racismo, mas fazem questão de entrar e ser servidas, enquanto Eurídice está no banheiro. Os filhos das duas brincam juntos por um instante, e Guida vê o pai sentado pelo vidro de um aquário. O aquário, aquele pedacinho de mar confinado numa caixa de vidro, assinala mais uma travessia do olhar. Guida e sua amiga deixam o local. Por pouco ela não vê a irmã. É como se elas se tornassem invisíveis uma para a outra. Os olhares se perdem pelas esquinas da cidade.

Mas a palavra invisível do título não se alude à clausura de Eurídice, ou ao desaparecimento de Guida pelo Rio de Janeiro. Quando Antenor pergunta a Eurídice por que ela gosta tanto de tocar piano, ela responde:

“quando eu toco, eu desapareço”. A visibilidade é uma demanda muito vívida no movimento de mulheres, sobretudo de mulheres cujos corpos são marcados com correlatos depreciativos, a saber: negra, favelada, pobre, lésbica, etc. Mulheres querem ser vistas e bem representadas nos veículos de comunicação, nos filmes, nas novelas, querem se fazer vistas e ouvidas nos organismos de tomada de decisões. Mas no caso de Eurídice, é a visibilidade que a perturba. Nas cenas em que o médico a examina, ela se sente invadida por um olhar especulativo. Trata-se de um olhar “escopofílico”, para usar a expressão de Laura Mulvey (19XX: 440), em que, inspirada em Freud, ela designa o olhar do cinema que inspeciona o corpo da mulher: “tomar pessoas por objeto, submetendo-as a um olhar curioso e controlador.” (Mulvey 19XX: 441) O espéculo do médico só reforça o olhar do médico, em cenas que se assemelham às cenas de sexo com Antenor no que a disposição e os movimentos de Eurídice são como uma pantomima, forçados, com expressões exageradas de desconforto, e as pernas pesam como se fossem sem vida. Esta cena subverte o encadeamento de olhares preconizada pelo cinema narrativo hollywoodiano ao qual Laura Mulvey critica em seu proeminente texto *Prazer Visual, Cinema Narrativo*, onde define:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição para-ser-olhada. (Mulvey 1983: 444)

Aqui está Eurídice, como o corpo passivo feminino, com suas pernas abertas, disponíveis ao olhar investigativo do médico, que demonstra um prazer escopofílico ao desempenhar um procedimento ginecológico. Mas o hiato consiste na teatralização e no excesso no comportamento da atriz, que não deixa dúvidas sobre seu desconforto. Na cena de sua defloração, bem como nas próximas cenas de intimidade entre o casal, a disposição

corporal de Eurídice é a mesma, onde além do desconforto, ela articula em pantomima a completa ausência do desejo. É como se cada relação entre o casal fosse um estupro, embora haja um consentimento resignado, uma entrega de corpo sem alma. Por um lado, seu corpo está hiper-visível aos olhos do médico e do marido, mas o nó está precisamente no olhar do espectador. O prazer escopofílico, aquilo que Mulvey acusa como uma erotização dos corpos das atrizes pelo olhar, criando a “ilusão de estar vendo um mundo privado” (Mulvey 1983: 441), não conclui seu circuito de olhares, pois começa e termina no olhar controlador do ator. O olhar da câmera foca mais nas expressões da atriz do que em seu corpo, e o espectador não compartilha do prazer erótico. É um gozo solitário, vazio de sentido, aquele experimentado pelos homens que invadem o corpo de Eurídice.

O olhar controlador do pai, que desestrutura a vida e destino de Guida, uma mulher que tem o corpo marcado com a desonra e decai num corredor semântico que a desvaloriza culminando numa mulher da vida, em princípio não incomoda Eurídice. Mas na medida que o olhar se transfere de um chefe de família para outro, ela passa a refutar este olhar, ainda que sem transformar as relações. Sua relação com o pai se desmorona na visita ao túmulo da mãe, quando descobre que o pai pusera a irmã para fora de casa grávida, algo que seus pais lhe esconderam por muitos anos. A traição do pai é um gatilho para que sua voz se imponha. Eurídice não era conformada com sua submissão como sua mãe, embora não seja livre e despreendida como sua irmã.

Mas voltemos à expressão de Eurídice, “quando eu toco desapareço”: Aqui ela manifesta, pela sua paixão pela música, um desejo genuíno de se tornar invisível, de afastar de si os olhares, que a aprisionam. É pela música que ela se transporta para outro universo, para seu íntimo. Na visão da teórica fílmica Davina Quinlivan, “os interstícios entre a visibilidade e a invisibilidade no cinema pode ser interpretado como a expressão do interesse na maneira como o som serve para estimular nossa percepção para além daquilo que é visível na tela”. (Quinlivan 2012: 1) Se por um lado, o invisível se faz valer daquilo que não deixa rastros na diegese da imagem,

há uma outra camada de invisibilidade que não se refere ao que está fora da tela. Quinlivan destaca que “corpos humanos que são representados na tela também têm potencial para implicar a ausência corporal diegética...” (Quinlivan 2012:2) Aqui ela fala de fantasmagorias criadas pela edição fílmica, de jogos de sombra e deslocamentos de foco que desestabilizam o olhar. Em *Vida Invisível*, o espelho diante do qual Guida retoca a maquiagem para sair com o marinheiro, enquanto conversa com a irmã é revestido com uma camada de poeira, onde os corpos das irmãs ficam num limiar de visibilidade, sem nitidez. Mas pretendo estender a proposição de Quinlivan em torno do invisível para um aspecto mais corporificado do que a estranheza do fantasma. É a invisibilidade de um corpo que se desmancha em música, um devir-música que reveste o corpo de Eurídice ao dedilhar o piano. O prazer visual do qual discorre Laura Mulvey desliza para o prazer de desaparecer na música. É, pois, na música que Eurídice lança-se ao mar. E é por isso que seu momento catártico é preconizado pelo ato desesperado de queimar o piano. O piano é para Eurídice a travessia, não entre o Novo e o Velho Mundo, onde ela sonhava em tocar piano, mas uma travessia que envolve burlar a fronteira entre o visível para o invisível.

Os interstícios deste filme se dão entre centelhas de tempo que abrem espaço para a travessia das personagens, mas tempos que não completam seu ciclo. O filme fala de um corte geracional entre a submissão da mãe e os caminhos trilhados pelas filhas, e das artimanhas que elas vão, pouco a pouco adquirindo para superar ou contornar seus obstáculos relacionados ao sistema patriarcal. Não há libertação possível, só caminhos. O malogro do esperado encontro se traduz na nostalgia do olhar distante de Eurídice, já uma senhora, após finalmente as cartas de sua irmã chegarem às mãos da destinatária. Aqui se está selado o desfecho: ela chega à verdade, mas é Guida quem se torna invisível. A cena do encontro com a neta de Guida desloca as expectativas para a neta de Guida, sua réplica. O abraço da até então estranha, e, portanto, não correspondido, fala de um desencontro de três gerações, de um tempo que para Eurídice não passara, ou ficara

suspenso quando ela avista aquele rosto do qual sentira tanta saudade. A saudade naufraga junto com os sonhos de Guida e Eurídice, mas o filme navega a todo vapor.

Referências

QUINLIVAN, Davina. *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh: Edinburg University Press Ltd, 2012.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Filme:

A Vida Invisível de Eurídice Gusmão, Karim Aïnouz. 139 min. Brasil e Alemanha.

A recepção de *A Revolução de Maio* no Brasil: momentos históricos (1938, 1941 e 1947)

Eduardo Morettin

A revolução de maio (1937), de António Lopes Ribeiro, é um filme emblemático do esforço propagandístico do Estado Novo português. Mistura de ficção e documentário, conta a história de um ‘bolchevique’, César Valente, que ao voltar clandestinamente do exílio para Portugal com o intuito de disseminar a revolução, constata que o país sob Salazar havia mudado, para melhor. Nos momentos em que observa as ‘melhorias’, temos os entretchos documentais, com dados, estatísticas e registros das obras do novo governo. Ao final, arrependido, aborta o golpe e proclama sua adesão ao regime que antes caluniava. Como afirma Luís Reis Torgal, trata-se do “exemplo mais perfeito, como filme de ficção, da propaganda do Estado Novo” (2018: 13).

Uma versão editada dos centro e trinta e oito minutos de *A revolução de maio* foi preparada em 1941. Com cerca de 40 minutos, chegou a ser exibida no Brasil no mesmo ano, quando da visita de António Ferro, diretor da Secretaria de Propaganda Nacional de Portugal¹. Em 1947, nova versão é feita, agora com o título de *Redenção*, sem os entretchos de caráter documental. Ao contrário de *A revolução de maio*, muito pesquisada e

¹ Para estudo introdutório desta versão condensada ver (SOUSA e MOZOS, 2018, p. 27 – 28).

conhecida pelos historiadores de cinema português², há poucos estudos sobre as demais versões.

Não se trata aqui, portanto, de examinar novamente os filmes, mas indicar sua recepção no Brasil, indicativa dos laços que uniam nos anos 1930 os dois regimes políticos: o Estado Novo português e brasileiro. Ao mesmo tempo, perceber a forma como *Redenção* (1947) foi recebida, indica claramente as mudanças ocorridas no contexto político de época²

A revolução de maio estreia no dia 7 de março de 1938 no cinema Odeon, um dos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República. Desde 10 de novembro do ano anterior o país vivia sob a ditadura de Getúlio Vargas, que havia dado um golpe militar a fim de evitar a tomada de poder pelos comunistas, argumento, como se soube depois, fantasioso. Começava então o chamado Estado Novo, nomenclatura semelhante à empregada para caracterizar a ditadura em Portugal, que se encerrou com a deposição de Vargas no final de 1945.

Nesse período, as liberdades civis foram cassadas. Dentre outras medidas, tivemos o Congresso Nacional fechado, os partidos políticos extintos, os opositores duramente reprimidos e os meios de comunicação severamente controlados por meio da censura. Se em 1937 o golpe instituiu um momento de exceção, deve-se observar que a ditadura consolidou um projeto de intervenção do Estado em diferentes campos da atividade sócio-econômica-cultural.

No que diz respeito ao nosso objeto de interesse, podemos citar a nacionalização da censura cinematográfica em 1932, sob a supervisão do Ministério da Educação e Saúde Pública até 1934, quando então passou a ser controlada pelo Ministério de Justiça. O decreto, que também tornou obrigatória a exibição de um curta-metragem nacional de caráter educativo antes dos longas de ficção, justificava a intervenção como sendo de caráter “cultural”. Em sua exposição de motivos do decreto, os filmes educativos são destacados como valoroso “material de ensino, visto

² Podemos citar, dentre os trabalhos mais importantes, que situam o filme dentro de seu contexto histórico, Heloisa Paulo (1994) e Luís Reis Torgal (2001). Wagner Pereira (2008), em sua tese de doutorado, discute o modelo português de propaganda em sua relação com os demais surgidos na Europa no mesmo período (2008)

permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos (...) um instrumento de inigualável vantagem, para instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras”³.

Não à toa a publicidade de **A revolução de maio** nos jornais brasileiros destacava, com certo exagero, que “a culta censura brasileira, classificando [o filme] de educativo, consagrou-o perante o Mundo” (ver, por exemplo, *Diário Carioca*, 24/03/1938, p. 3)⁴. Como disse um crítico favorável ao Estado Novo português e, conseqüentemente, ao filme, “é a maior honra que podia receber um filme português, porque assim se prova que a deslumbrante película se deve considerar como um exemplo capaz de se mostrar à sociedade deste florescente país, de molde a poder causar na sua vida moral um incentivo aos seus altos idealismos” (*O Imparcial*, 15/09/1938, p. 4).

Outro aspecto valorizado pela crítica ao estabelecer uma comparação entre os contextos políticos de Portugal e Brasil dizia respeito ao chamado “anticomunismo”, como presente no título de uma sugestiva matéria: “O anticomunismo pelo esplendor da imagem” (*A Noite*, 11/02/1938, p. 2). O cronista de outro jornal carioca *Gazeta de Notícias* (15/02/1938, p. 2) elogiava o fato de que “Portugal foi um dos países que mais pronta e eficazmente se opuseram à influência da propaganda comunista (...)”. Era essa “luta sem tréguas”, “da civilização contra o primitivismo comunista, representado pelo ‘governo’ de Moscou”, que **A revolução de maio** mostrava. Seu êxito nas grandes capitais do Ocidente, conforme relata, deveria se repetir no Brasil, “onde o Governo desenvolve neste momento, com o aplauso de toda a nação, uma intensa campanha contra a praga de Moscou e onde o cinema se acha integrado nos hábitos da população”.

Seguindo a orientação de Getúlio Vargas, que afirmara em 1934 que o cinema era o “livro de imagens luminosas”, foi criado em 1936 o Instituto

³ Sobre o projeto de cinema educativo ver MORETTIN, 2013, p. 91 – 136.

⁴ Ao final deste texto, apresento a relação das críticas que foram publicadas na imprensa sobre os dois filmes, material que pode servir a futuras pesquisas.

Nacional de Cinema Educativo (INCE), vinculado ao então Ministério da Educação. Dentre as inúmeras dificuldades enfrentadas por Humberto Mauro, diretor técnico do INCE e responsável pela realização de mais de 400 filmes até os anos 1960, havia a busca de um equilíbrio, nem sempre bem equacionado, entre a informação de caráter documental, como se espera de um filme educativo, a divulgação da ideologia conservadora do Estado Novo, dado o compromisso do instituto com o governo, e o desinteresse do público brasileiro por esse gênero de filme. Mauro havia dirigido ***Descobrimento do Brasil*** (1937), obra de caráter histórico nos moldes do idealizado pelo instituto: “rigor” científico, dado pelo respeito aos documentos, apego à “verdade” e recusa do melodrama histórico, fator que certamente contribuiu para o fracasso comercial dessa obra⁵.

Alguns meses após a estreia de ***A revolução de maio*** no Rio, Humberto Mauro representa o INCE no Festival de Veneza. A partir do que observou no festival, o diretor faz reflexões sobre o filme-documentário, o cinema nacional e a intervenção do Estado. No festival, o diretor assistiu ***Mannesmann*** (1937), de Walter Ruttmann. Em uma crítica que faz ao filme, publicada pelo ***Jornal do Brasil***, de 2 de novembro de 1938, Mauro aponta para a necessidade de se produzir longas que misturassem o trabalho de ficção com o registro documental. Talvez Mauro estivesse levando em consideração, além das recomendações para inserir mais melodrama em ***Descobrimento do Brasil***, as observações do crítico Pedro Lima sobre ***A revolução de maio***. Lima, que desde os anos 1920 acompanhava a carreira do diretor, toma o filme português como “um grande exemplo para os cinematografistas nacionais, fazedores de bobagens e de filmes curtos sem nenhuma valia quer para a indústria, quer para propaganda do Brasil” (***Diário da Noite***. 19/03/1938, p. 5).

Essas questões, enfim, marcam a leitura feita pela crítica brasileira da obra de Lopes Ribeiro que, como sabido, concilia melodrama e documentário de forma a mesclar romance e ideologia em sua busca pela difusão desse “novo” Portugal construído pelo salazarismo.

⁵ Sobre o contexto, Humberto Mauro e as relações entre cinema e política no período ver MORETTIN, 2013.

O interesse por *A revolução de maio* é manifestado desde maio de 1936, momento em que a obra está sendo preparada. *Cinearte*, a principal revista de cinema no Brasil, possuía uma coluna intitulada “Cinema de Portugal”, assinada por J. Alves da Cunha, dedicada a informar a extensa comunidade de imigrantes portugueses sobre as notícias relativas aos filmes e atores, permitindo que seus leitores acompanhassem os preparativos e as filmagens do filme, como vemos em diversas reportagens publicadas entre 1º de maio de 1936 a 15 de fevereiro de 1938.

De maneira geral, o filme foi avaliado positivamente, considerando-se, como dissemos atrás, que vivíamos sob uma ditadura, em um regime em que a censura imperava, contexto em que somente vinham a público as vozes concordantes com o *status quo*. Nesse sentido, *A revolução de maio* foi usado como exemplo para se pensar questões mais amplas e os caminhos a serem seguidos pelo nosso cinema, como já indicamos. Por exemplo, Edmundo Lys, em “Considerações sobre o Cinema e o Estado” (*Cinearte*, 01/05/1939, p. 4), considerava que não interessava ao Estado moderno o “cinema-propaganda e o cinema de doutrinação direta, por bons, por excelentes que sejam”, pois ele “não é um simples aparelho político-administrativo, mas um complexo de ideologias e sentimentos mais profundos, com o primado do nacionalismo ou do internacionalismo, elementos ambos de difícil tratamento direto”. Assim, avaliava *A revolução de maio* como um “filme de propaganda direta”, que, em seu gênero, era “estupendo”.

A questão da propaganda, considerada direta ou indireta, foi um dos motes reiterados por todos aqueles que se manifestaram sobre o filme. Álvaro de Loural Santos, detentor dos seus direitos de comercialização no Brasil, em uma das muitas entrevistas que concedeu aos jornais, deu o tom que encontraremos em muitas matérias jornalísticas. Para o “importante capitalista português e personalidade marcante nos meios sociais de Lisboa”, *A revolução de maio*, “na acepção restrita da palavra”, não seria um filme político. Segundo Loural Santos, “trata-se de um drama sentimental, apaixonante, mesmo, que se enquadra na grande obra de ressurgimento

nacional, realizada por Salazar. E, nesta parte, não há a mais leve ficção, o mais simples quadro falso. Há, sim, uma sequência de reportagens colhidas, fielmente, da verdade dos fatos, do acúmulo de realidades eloquentes e convincentes” (*Jornal do Brasil*, 20/02/1938, p. 11). Nesse sentido, o trabalho de Lopes Ribeiro foi visto como uma “ampla reportagem que se tem feito sobre a obra do Estado Novo” (*O Imparcial*, 18/09/1938, p. 4).

Um crítico, não identificado, de *Cinearte* avaliou como “bom” *A revolução de maio*, afirmando que a dimensão propagandística sempre é um risco para o “valor de um filme”, risco evitado pelo apuro técnico de Lopes Ribeiro (*Cinearte*, 01/07/1938, p. 41). Considerou, apenas, que as estatísticas “são desnecessárias, pois o filme sugere muito mais pelas imagens, expõe o tema com subtileza e convicção”. Destacou as cenas da visita do agitador à aldeia natal e a em que a bandeira portuguesa é hasteada, cenas que “não se encontram todos os dias em todos os filmes. Cinema do bom e do expressivo...”.

Na mesma linha de argumentação encontramos a avaliação de Mario Nunes, que foi “prevenidíssimo” à pré-estreia do filme, em sessão realizada para a crítica “e pessoas de relevo social”, prevenção que se justificaria pelo fato dos “filmes de propaganda política não [gozarem] da simpatia do público – nem da nossa”. Achou “deveras interessante e, se tem aquela finalidade, envolve-a em atrativos tais que o espectador dela se esquece, para deleitar-se com tudo durante as duas horas de sua projeção” (*Jornal do Brasil*, 10/03/1938, p. 11).

Elogia-se no filme a atriz Maria Clara, não sendo raro na publicidade encontrada que ou tenhamos um foto dela – de preferência, aquela em que a vemos com trajes de banho em uma praia – ou conste seu nome ao lado do título na publicidade. Essa valorização decorria de sua origem social, aspecto também observado pela crítica no Brasil a propósito de nossas atrizes. Como relatou um cronista, Maria Clara foi descoberta pelo diretor “em meio da elite, mas da elite de nome e linhagem” (*Jornal do Commercio*, 26/02/1938, p. 5), tanta nobreza, que seu sobrenome ela “não quis pô-lo nos cartazes” (*Jornal do Commercio*, 2 e 3/03/1938, p. 6).

No Rio de Janeiro o filme permaneceu em cartaz por um mês, circulando pelos cinemas da Cinelândia para depois ser exibido em salas mais distantes, espalhadas pelos bairros. Há notícias de projeções esporádicas na então capital do Brasil em maio, junho e julho (*Correio da Manhã*, 3/05/1938, p. 8, e *Jornal do Brasil*, 08/07/1938, p. 13, por exemplo). Depois de passar por Niterói e Petrópolis, retornou ao Rio entre agosto e novembro, sempre em sessões únicas em cinemas de bairros.

Em 16 de maio de 1938, o filme estreou em São Paulo, indicando que mais de uma cópia do filme circulou pelo país. Loural Santos “veio com a incumbência de apresentar o filme (...) de finalidades educacionais” (*Correio Paulistano*, 17/05/1938, p. 3). Permaneceu em cartaz na capital até o final do mês, sendo exibido em poucos cinemas no mês de junho e julho.

Até onde pudemos verificar, *A revolução de maio* esteve em diversas capitais da região norte e nordeste do país: em setembro e outubro de 1938 e novembro de 1939 na cidade de São Luís do Maranhão (*O Imparcial*, 16/09/1938); provavelmente em outubro de 1938 em Belém do Pará; em outubro e dezembro de 1938 em Manaus (*Jornal do Commercio*, 04/12/1938, p. 4); e em dezembro de 1938 em Recife (*Diário de Pernambuco*, 18 de dezembro de 1938, p. 11).

A versão condensada acima referida voltou a ser exibido em setembro de 1941, parte de uma programação dedicada ao cinema português no Rio de Janeiro e em São Paulo, realizada em virtude da presença no Brasil de Antonio Ferro, chefe do Secretariado da Propaganda Nacional de Portugal⁶. *A revolução de maio*, “em quatro partes”, foi exibida junto com *Hidráulica agrícola*, *Aldeias Portuguesas*, *Portugal na Exposição de Nova York*, *Portugal na Exposição de Paris*, *Mocidade Portuguesa*, *Bairros econômicos e Império Português (visita triunfal do presidente Carmona às colônias da África)* (*A Noite*, 01/09/1941, p. 5). A programação interessou Vinícius de Moraes, então crítico de cinema de *A manhã*, jornal sob controle direto do Estado Novo. Ele, que depois ficaria mundialmente conhecido pela sua poesia e letras de canções, fez elogios aos

⁶ Sobre esta visita ver Heloisa Paulo, 1994, p. 168 - 174.

filmes trazidos, “deixando de lado a parte política da série, que não interessa a esta crônica de Cinema”. Mencionou “um extrato patriótico sobre a Revolução de Maio, onde há bons aspectos fotográficos” para depois salientar a “esplêndida narrativa sobre *Aldeias Portuguesas...*”, documentário sobre o qual se deteve “por se tratar da parte verdadeiramente cinematográfica da série” (*A Manhã*, 03/09/1941, p. 5).

A circulação de *Redenção* (1947) foi, até onde pudemos apurar, muito mais restrita e sua repercussão na crítica brasileira, negativa, principalmente pelo fato do cinema em que o filme estava sendo exibido não anunciar que se tratava de uma reedição de *A revolução de maio*. A versão condensada foi exibida no Rio de Janeiro em janeiro de 1947, com notícias de projeções esporádicas em fevereiro e março.

Jonald, em “Reprises da semana” (*A Noite*, 24/01/1947, p. 5), considerou um engodo reprisar o mesmo filme com título diferente. Para ele, não bastava ter “no letreiro inicial, para visto da censura, o nome original [no] sub-título” e nem a citação, dentro do filme: “*Redenção*, baseado na revolução de maio”. Tratava-se de “fato também anunciado na imprensa para confundir o espectador desprevenido”.

Pudemos localizar outras críticas que acompanharam Jonald, como vemos no jornal carioca *Diário Trabalhista* (21/01/1947). Já o crítico cujas iniciais são indicadas como M. M., em seu “Comentário” (*Brasil – Portugal*, Rio de Janeiro, 26/01/1947), abriu espaço para que o “detentor oficial desse filme que pertence ao S.N.I.” esclarecesse as dúvidas existentes. Para Loural Santos, a reedição de *A revolução de maio* era justificada, pois a obra continuava “a ser um ótimo elemento de intercâmbio luso-brasileiro o embate das duas ideologias, uma tão perigosa para todo o mundo, e outra que acabou por vencer dentro do patriotismo, da ordem, da lei e da religião”.

Jonald foi duríssimo com o filme: “o padrão é medíocre. Propaganda ostensiva da ditadura de Salazar”. Ao contrário da perspectiva de Loural Santos, que apostava, não sem razão, que o cenário da Guerra Fria poderia dar novo fôlego ao filme no Brasil, o contexto não era mais de férrea

censura e vivíamos um momento mais aberto à pluralidade e diversidade de opiniões, apesar da cassação que ocorrerá, em maio de 1947, do Partido Comunista do Brasil. Por isso, talvez, **Redenção** teve no país vida curta, sem maior impacto em nossa cultura e meio cinematográficos. Ao mesmo tempo, indica a possibilidade de um estudo comparativo a partir de contextos históricos diversos de uma obra cinematográfica.

Referências

MORETTIN, Eduardo. **A revolução de maio** no Brasil. In: CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DE CINEMA. **‘A revolução de maio’. Antônio Lopes Ribeiro (1937)**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, p. 19 – 26.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

PAULO, Heloisa. **Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil**. O SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Minerva História, 1994.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina (1933 – 1955)**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Tese de doutorado.

SOUZA, Margarida e MOZOS, Manuel. **A revolução de maio**: versão condensada do filme. In: CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DE CINEMA. **‘A revolução de maio’. Antônio Lopes Ribeiro (1937)**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, p. 27 – 28.

TORGAL, Luís Reis. **A revolução de maio** e o cinema de propaganda do Estado Novo: História de uma ‘conversão’. In: CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DE CINEMA. **‘A revolução de maio’. Antônio Lopes Ribeiro (1937)**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, p. 9 – 18.

_____. (coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Temas e debates, 2001.

1. Fortuna Crítica de **A revolução de maio**¹

¹ Fortuna crítica estabelecida a partir de pesquisa realizada na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*, 1 de maio de 1936, p. 29.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*, 15 de junho de 1936, p. 36.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*, 1 de agosto de 1936, p. 36.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*. 1 de outubro de 1936, p. 38.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*. 15 de dezembro de 1936, p. 38.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*. 1 de julho de 1937, p. 38.

Sem autor. Estrelas portuguesas. *Cinearte*, 15 de setembro de 1937, p. 40, 41, 48, 49.

O anti-comunismo pelo esplendor da imagem. *A Noite*, RJ, 11/02/1938, p. 2.

CUNHA, J. Alves. Cinema de Portugal. *Cinearte*, 15 de fevereiro 1938, p. 39.

Sem autor. Assumptos portugueses. Propaganda anti-comunista. *Gazeta de Notícias*. RJ, 15 de fevereiro de 1938, p. 2.

Sem autor. *A Revolução de Maio*, o novo filme português. *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1938, p. 11.

Sem autor. *A Revolução de Maio*. *Diário Carioca*, 22/02/1938, p. 4.

Cinemas. *Jornal do Brasil*, 23 de fevereiro de 1938, p. 16.

Sem autor. *A Revolução de Maio*. *Jornal do Commercio*, 23 de fevereiro de 1938, p. 7.
Coluna Cinemas.

Sem autor. Assumptos portugueses. *A Revolução de Maio*. *Gazeta de Notícias*, RJ, 24 de fevereiro de 1938, p. 2.

Sem autor. O novo film portuguez que nos visita. *A Revolução de Maio*. *Diário Carioca*, 24/02/1938, p. 7.

Sem autor. *A Revolução de Maio*. *Jornal do Commercio*, 25 de fevereiro de 1938, p. 6.
Coluna Cinemas.

Sem autor. Cinema. *Diário Carioca*, 26/02/1938, p. 7.

Sem autor. *A Revolução de Maio. Jornal do Commercio*, 26 de fevereiro de 1938, p. 5.
Coluna Cinemas.

Sem autor. *A Revolução de Maio. Jornal do Commercio*, 27 de fevereiro de 1938, p. 10.
Coluna Cinemas.

ZENAIDE, Andréa. *A Revolução de Maio. Gazeta de Notícias*, 27 de fevereiro de 1938, p.
11.

Sem autor. *A Revolução de Maio. Jornal do Commercio*, 2 e 3 de março de 1938, p. 6.
Coluna Cinemas.

Sem autor. Várias Notas. Suplemento Feminino. *Correio da Manhã*, 3 de março de 1938,
p. 8.

Sem autor. Várias Notas. *Correio da Manhã*, 3 de março de 1938, p. 8.

Sem autor. Várias Notas. *Correio da Manhã*, 4 de março de 1938, p. 8.

Sem autor, Várias Notas. *Correio da Manhã*, 5 de março de 1938, p. 8.

Sem autor. *A Revolução de Maio. Jornal do Commercio*, 5 de março de 1938, p. 6.
Coluna Cinemas.

Sem autor. *A Revolução de Maio* amanhã no Odeon. *Jornal do Brasil*, 6 de março de
1938, p. 5.

Sem autor. *A Revolução de Maio. Jornal do Commercio*, 6 de março de 1938, p. 13. Co-
luna Cinemas.

Sem autor. Assumptos portugueses. Um film anti-comunista. *Gazeta de Notícias*. RJ, 6
de março de 1938, p. 2.

R. Cinema. *A Revolução de Maio* – Classe ‘B’. *A Noite*, RJ, 07/03/1938, p. 5.

Sem autor. *Correio da Manhã*, 9 de março de 1938, p. 8.

NUNES, Mário. Filmes que fomos ver: **Revolução de Maio**, da Tobis-Filme. *Jornal do Brasil*, 10 de março de 1938, p. 11.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 11 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

Sem autor, Várias Notas. *Correio da Manhã*, Suplemento Feminino. 13 de março de 1938, p. 8.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 14/15 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 16 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

MONTEIRO, Mozart. Propaganda de Portugal. *Gazeta de Notícias*, 16 de março de 1938, p. 2.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 18 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 19 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

P. L. (Pedro Lima). *A Revolução de Maio*. *Diário da Noite*. 19 de março de 1938, p. 5.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 21/22 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 23 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 24 de março de 1938, p. 7. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 25 de março de 1938, p. 5. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 26 de março de 1938, p. 7. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 30 de março de 1938, p. 7. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 31 de março de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

Sem autor. *Jornal do Commercio*, 1 de abril de 1938, p. 6. Coluna Cinemas.

NORONHA, Jurandyr. Um pouco de historia *Cinearte*, coluna Cinema Educativo, 1º de abril de 1938, p. 4 e 5.

LYS, Edmundo. Cinema. *Diretrizes: política, economia, cultura*. n. 2. Maio, 1938, p. 48.

Correio da Manhã, 3 de maio de 1938, p. 8.

Sem autor. *A Revolução de Maio*. *Correio Paulistano*, 5 de maio 1938, p. 9

Sem autor. No Palacio do Governo. *Correio Paulistano*, 12/05/1938, p. 2.

“Cartaz”. *Jornal do Brasil*, 22 de maio de 1938, p. 5.

“Cartaz”. *Jornal do Brasil*, 28 de maio de 1938, p. 12.

“Cartaz”. *Jornal do Brasil*, 09 de junho de 1938, p. 13.

“Cartaz”. *Jornal do Brasil*, 11 de junho de 1938, p. 12.

Sem autor. Economia. *Il Pasquino: Coloniale* (SP) Destinado à colônia italiana, semanário humorístico, p. 22, 18 junho 1938.

Cartaz. *Jornal do Brasil*, 25 de junho de 1938, p. 13.

Cartaz. *Jornal do Brasil*, 01 de julho de 1938, p. 13.

C.F. *A Revolução de Maio*. *Cinearte*. Coluna A tela em revista. 1 de julho de 1938, p. 41.

Cartaz. *Jornal do Brasil*, 08 de julho de 1938, p. 13.

Teixeira Pinto. Carta de Portugal. *Jornal do Commercio*. Manaus, Amazonas, 11/07/1937, p. 1.

Cartaz. *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 1938, p. 12.

Cartaz. *Jornal do Brasil*, 05 de agosto de 1938, p. 11.

Dois Grandes films para o Theatro Arthur Azeveo (sic), *O Imparcial*, MA, 26/08, 1938, p. 1.

Um film portuguez que impressiona a censura brasileira. *O Imparcial*, MA, 15 de setembro de 1938, p. 4, coluna Artes e Artistas.

O filme português no Odeon. **O Imparcial**, MA, 16 de setembro de 1938, p. 1.

A Revolução de Maio. O Imparcial, MA, 17 de setembro de 1938, p. 5

Viajantes. Jacyntho Aguiar. **O Imparcial**, MA, 17 de setembro de 1938, p. 2.

COELHO, Simões. Vida portuguesa. **O Imparcial**, MA, 18 de setembro de 1938, p. 4.

Revolução de Maio. O Imparcial, MA, 28 de setembro de 1938, p. 2.

Sem autor. **Pacotilha**, Maranhão, 11 de outubro de 1938, p. 5.

Sem autor. **Pacotilha**, Maranhão, 15 de outubro de 1938, p. 5.

Sem autor. **Jornal do Commercio**, 16 de outubro de 1938, p. 1. Coluna Cinemas.

Diversões. **Jornal do Commercio**. Manaus, Amazonas. 30/10/1938, p. 1.

Sem autor. Ruiu um cinema em Portugal. **Correio da Manhã**. 29 de novembro de 1938, p. 9.

Diário de Pernambuco, 18 de dezembro de 1938, p. 11.

Diário de Pernambuco, 24 de dezembro de 1938, p. 8.

O Imparcial, MA, 28 de novembro de 1939, p. 3.

Revolução de Maio. O Imparcial, MA, 29 de novembro de 1939, p. 4.

O Imparcial, MA, 1º de dezembro de 1939, p. 4.

O Imparcial, MA, 3 de dezembro de 1939, p. 7.

LYS, Edmundo. Considerações sobre o Cinema e o Estado. **Cinearte**. 1 de maio de 1939, p. 4.

2. Fortuna Crítica de **A revolução de maio** (versão condensada, 1941)

A exibição de films portugueses, no Broadway. **A Noite**. Coluna Cinema. 1 de setembro de 1941, p. 5.

MORAES, Vinícius de. Cinema. *A Manhã*, 3 de setembro de 1941, p. 5.

Sem autor. Santos. *Correio Paulistano*, 22 de outubro de 1941, p. 11.

3. Fortuna Crítica de *Redenção* (1947)

Sem autor. Um assunto que interessa á alma portuguesa - *Redenção. Brasil - Portugal*.
Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1947.

Noticiário de Cinema. Um filme para portugueses e brasileiros. *Jornal dos Sports*. 17 de
janeiro de 1947, p. 2.

Sem autor. *Redenção. Diário de Notícias*. 19/01/1947, p. 6.

L. B. Comentário do Dia. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947.

Jonald. Reprises da semana. *A Noite*. 24 de janeiro de 1947, p. 5.

M. M. Comentário. *Brasil - Portugal*. Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1947.

Sem autor. *Redenção*, o filme português extraído da revolução de maio. *Brasil-Portugal*.
Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1947.

O sujeito “mulher do médico” Ensaio sobre a cegueira: o cuidado de si e a constituição da subjetividade

Karina Luiza de Freitas

Não é possível cuidar de si sem se conhecer.
O cuidado de si é certamente o conhecimento de si, este
é o lado socrático-platônico, mas é também o conhecimento de um
certo número de regras de conduta ou de princípios
que são simultaneamente verdades e prescrições.
Cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse
caso a ética se liga ao jogo da verdade
(FOUCAULT, 2004, p.267).

Iniciando ...

Ocupar se de si é um exercício que demanda conhecimento sobre quem somos nós. O cuidado de si é uma arte de conduzir vidas que fundamenta na utilização de regras de conduta baseadas em uma ética da existência. Com o objetivos de problematizar algumas questões sobre essa temática citaremos Michel Foucault, um filósofo que se ocupou com a seguinte questão: “quem somos nós?” a partir dela observou que o século XX é organizado em sólidas instituições que servem para garantir a “ordem”, mas que ao mesmo tempo constituem as subjetividades. Temos um exercício constante do poder, passamos de um poder disciplinar para o controle constante das subjetividades que tem como objetivo não mais a produção de “corpos dóceis”, mas a constituição de sujeitos que transitam por situações variadas, estando sempre em movimento. Essa mudança é

significativa, pois remete a instauração do sistema neoliberal que não tem mais como objetivo o controle dos corpos para a produção da docilidade, mas corpos competitivos, sendo cada sujeito um capital humano a ser burilado com o intuito de aumentar o lucro. Foucault tecerá uma reflexão sobre as possibilidades de resistência a essa prática de poder a partir de uma perspectiva que se fundamente na liberdade dos sujeitos, no “cuidado de si” e em um exercício que buscará a constituição das subjetividades como um exercício filosófico de olhar para si.

Nos seus últimos estudos Foucault discute o conceito de “cuidado de si”, retomado pelo estudioso da Antiguidade Clássica com o escopo de repensar a ética moderna. Ele apresenta o processo de subjetivação do sujeito partindo de uma perspectiva ética, encaminhando para uma estética da existência, como possibilidade de liberdade no fazer se existir. Sendo assim, temos não um sujeito substância, mas uma forma passível de transformação.

Assim, no presente texto propomos como objetivo tecer uma discussão sobre a constituição da subjetividade “mulher do médico”, personagem do filme “Ensaio sobre a cegueira”, dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles. Para isso, partiremos dos pressupostos da análise do discurso de linha francesa e dos estudos de Michel Foucault. Teceremos uma reflexão sobre o sujeito grego com o intuito de problematizar o processo de subjetivação a partir de uma perspectiva pela qual o sujeito assume as “artes de viver”. Vislumbrando o objetivo acima, selecionamos alguns enunciados que reportam para a postura corporal adotada pelo sujeito discursivo “mulher do médico”.

A constituição do sujeito: um caleidoscópio a ser observado

O sujeito discursivo é constituído historicamente, sofrendo movências e deslocamentos constantemente, um conceito muito significativo para a compreensão dessa constituição histórica é o cuidado de si. Foucault afirma no livro **A hermenêutica do sujeito** (2004) que o cuidado de si em

Alcíbiades sofre uma transformação, pois há sua desvinculação da política e do período da adolescência para um cuidado de si como regra coextensiva à vida. Dessa forma, ele não está mais relacionado com a aquisição de um *status*, mas um cuidar de si que deve ser exercido no decorrer de toda vida. A partir dessa mudança chega-se a uma nova noção, no caso “a de conversão a si”, que pode ser relacionada a uma série de expressões latinas e gregas que chamam a atenção de Foucault (2004, p.302), uma vez que elas direcionam para um “movimento real, movimento real do sujeito em relação a si mesmo”, o sujeito deveria se deslocar e ir em direção a si próprio, dando uma ideia de movimento e esforço. Em segundo lugar, ele menciona que esse processo deve ser um retorno do sujeito sobre si.

Foucault (2004) assevera que, com relação “a conversão de si”, existe uma metáfora muito importante, no caso a “metáfora da navegação” que envolve vários aspectos: relação com um trajeto, um deslocamento a ser percorrido; o deslocamento de si deverá vir acompanhado de um objetivo a ser alcançado; ele terá uma relação com um trajeto odisséico; e, por último, há uma necessidade de segurança, de retorno a um porto seguro, ele é perigoso. No entanto, ele nos conduzirá a um lugar de salvação, um porto de salvação e, para que isso ocorra, faz-se necessário um saber, uma técnica, ou seja, algo próximo à pilotagem.

Essa ideia de pilotagem deve ser analisada, pontua Foucault (2004), visto que ela se faz presente na literatura grega, helenística e romana e está veiculada a três tipos de técnicas, no caso a medicina (curar), o governo político (dirigir os outros) e o governo de si mesmo (governar a si mesmo).

De acordo com Foucault (2004, p.304), essa metáfora se faz presente até por volta do século XVI quando há uma mudança, no caso, o surgimento de uma nova era da arte de governar, centrada no estado e que desvincula “governo de si / medicina / governo dos outros”. Entretanto, essa ideia de pilotagem ainda continuará vinculada à atividade de governo. Vale ressaltar, segundo o autor, que nesse momento temos o surgimento do eu.

Foucault (2004, p.307) irá relacionar o poder e o poder político com a governamentalidade que é compreendida por ele como um campo amplo de relações de poder que não se limitam apenas ao poder político, mas a outras instâncias. Assim, não podemos deixar de relacionar o sujeito com um si, ou seja, “devemos considerar que relações de poder/governamentalidade/governo de si e dos outros/relação de si para consigo compõem uma cadeia, uma trama [...]”.

Foucault (2004) ainda faz um questionamento: será que o momento em que o cuidado de si na cultura helenística e romana tornou-se uma arte autônoma, auto finalizada, valorizando a existência interna, não seria um ótimo momento para refletirmos sobre a verdade do sujeito? Ele afirma que gostaria de analisar o cinismo, o epicurismo e, principalmente, o estoicismo, para o filósofo, há um apagamento deles em detrimento dos modelos platônico e cristão.

No modelo platônico, o conhecimento de si e o cuidado de si estão alicerçados em três pilares, são eles: precisamos cuidar de si, pois os sujeitos são ignorantes; a partir do momento que o cuidado de si é “colocado em prática” o conhecimento de si torna-se algo fundamental; e, por último, com a junção do cuidado de si e do conhecimento de si teremos a reminiscência, que nada mais é que a recordação do que alma viu, ou seja, “é lembrando-se do que viu que a alma descobre o que ela é” (FOUCAULT, 2004, p.310).

A partir desse “modelo”, surgiu nos séculos III e IV o “modelo” cristão, sendo que o conhecimento de si está ligado com algo muito complexo, ao conhecimento da verdade através do texto e pela sua revelação. Foucault (2004) afirma que esse modelo está fundamentado em três pilares, são eles: uma relação circular entre o conhecimento de si e a verdade do texto; o método exegético, que consiste em uma prática fundamentada em uma série de métodos que ajudam a vislumbrar, a cercear as ilusões, identificar as tentações e coibir as seduções; e, por último, renunciar a si como objetivo.

Já o modelo helenístico destaca o cuidado de si e sua autonomia em relação ao conhecimento de si e tem como intuito alcançar o eu, diferentemente do modelo cristão que focaliza a exegese de si e a renúncia de si. No entanto, Foucault (2004) afirma que o cristianismo herdou a moral do modelo helenístico, “a moral austera do modelo helenístico foi retomada e trabalhada pelas técnicas de si definidas pela exegese e pela renúncia a si próprias do modelo cristão” (FOUCAULT, 2004, p.314).

Ao mencionar a relação entre o cristianismo e o modelo helenístico, Foucault (2004) leva-nos a refletir sobre como somos constituídos por elementos provenientes da história, não uma história datada, mas fragmentada, uma história tanto atual como também passada, que se materializa através de verdades que são transmitidas e que, em grande parte das situações, não temos acesso a sua origem, entretanto, elas são aceitas.

Com o objetivo de refletir sobre a constituição dos sujeitos no presente Foucault (2004) retoma o passado, mais especificamente as práticas concernentes ao cuidado de si. Nessa busca, ele procurou compreender o funcionamento das técnicas de si que eram recomendadas aos sujeitos. Percebemos, no decorrer da leitura do livro **A hermenêutica do sujeito** (2004), que não houve uma continuidade nessas técnicas e nem nos sentidos produzidos por elas nos períodos analisados, portanto, suas considerações são fundamentais para percebermos que a constituição dos sujeitos sofre alterações no decorrer da história. Isso quer dizer que determinadas verdades acerca das técnicas de si produzidas em dados momentos podem ser desconsideradas em outros. Assim, notamos que a constituição dos sujeitos se dá por intermédio de movências e deslocamentos constantes que reverberam na sua produção discursiva.

A partir das considerações acima, observamos que o sujeito não existe antes das suas experiências ou acontecimentos, ao contrário, ele se constitui a partir das redes de relações estabelecidas ao longo da sua existência. Nessa perspectiva, Foucault (2004) compreende por modos de subjetivação o que possibilita a constituição da subjetividade dos sujeitos. O estudioso menciona, nesse processo, as estéticas de existência ou artes de

viver, no caso dos gregos e romanos eram constituídas por “técnicas de si”, como por exemplo: meditação, a dieta, a escrita de si e outras.

As técnicas de si, mencionadas pelo autor, são responsáveis em produzir sujeitos subjetivados e não sujeitos a um poder disciplinar. Dessa forma, para Foucault atualmente fundamentamos nossas existências em uma “moral universal”, por sua vez, os gregos tinham “morais” particulares, com suas regras, mas também com artes do viver, estéticas da existência e modos de pensar como é possível nos tornar belo e fazer de nós uma obra de arte. Os sujeitos, a partir do exercício da existência como uma obra de arte, será constituído por uma subjetividade temperante e ética que tem domínio sobre as paixões, ou seja, ele será livre das paixões externas como também de suas paixões, ou seja, um sujeito que tem coerência entre seu pensar e seu fazer.

O cuidado de si e sua discursivização no sujeito discursivo “mulher do médico”

O filme “Ensaio sobre a cegueira”, baseado no romance com o mesmo título do escritor português José Saramago, foi lançado em 2008. A trama se fundamenta em uma inexplicável epidemia de cegueira, denominada “cegueira branca”, que atinge toda uma cidade. À medida que os doentes são colocados em quarentena e os serviços oferecidos pelo Estado começam a falhar os sujeitos passam a lutar por suas necessidades básicas, havendo uma exposição significativa de seus instintos primários. Na situação caótica instaurada a única personagem que não fica cega é a “mulher do médico”, que juntamente com um grupo de cegos, juntamente com o seu marido, tentam restabelecer a humanidade perdida. Eles enfrentam situações de muita precariedade e a “mulher do médico” auxilia o grupo nesse processo de retomada de suas existências.

Com o intuito de construirmos nossa análise partiremos do fato de que o discurso é uma construção que obedece a determinadas regras, que devem ser conhecidas, pois, assim vislumbraremos as suas condições de

produção. Em sua proposta para uma metodologia de análise do discurso, Foucault (2007), apresenta como direcionamento o enunciado que deverá ser analisado com o objetivo de responder a seguinte questão: “segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos?” (FOUCAULT, 2007, p.30). Dessa forma, a análise do campo discursivo buscará compreender o enunciado em sua individualidade, identificar as disposições de sua existência, demarcar os seus limites e apontar suas relações com outros enunciados. O enunciado, por mais insignificante que possa ser, não terá o seu sentido esgotado. Dessa forma, acreditamos ser de fundamental relevância apresentar a definição de enunciado, seguindo os apontamentos de Foucault (2007), para quem o enunciado

- não se repete, caso duas pessoas pronunciem o mesmo enunciado, teremos em cada um dos casos a sua individualidade espacial e temporal;
- sua origem deve ser levantada, no entanto, Foucault (2007) afirma que ele não mantém vínculos com a origem, pois ele ganha novos sentidos todas às vezes que é retomado. Foucault (2007, p. 118) assevera que “o enunciado circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de seu desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade”.

O enunciado não obedece à estrutura linguística canônica da frase, no entanto, ele pode coincidir com uma frase ou proposição, mas pode ser composto apenas de alguns fragmentos dessas, entretanto, mantém sempre uma relação de dependência da exterioridade que rege a sua produção. Assim, o enunciado para Foucault (2007, p. 98) é:

[...] uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação total ou escrita.

Os enunciados são considerados por Foucault (2007) como uma sequência de signos que compõem o discurso e que deverão ser analisados em sua irrupção atentando para suas particularidades de existência, dispersão e descontinuidade, elas ajudam a vislumbrar o seu sentido e, conseqüentemente, os sentidos dos discursos dos quais eles emergem. Ele também não deve ser analisado tomando como referência o seu autor, mas estudando a posição que ele ocupa, pois “significante e significado adquirem assim uma autonomia substancial que assegura a cada um deles isoladamente o tesouro de uma significação virtual; em última análise, um poderia existir sem o outro e pôr-se a falar de si mesmo: o comentário se situa nesse suposto espaço” (FOUCAULT, 2008, p. XIII).

O presente texto toma como escopo teórico a Análise do Discurso de linha francesa. Ao atentarmos para a constituição da língua, uma das materialidades do discurso, observamos que ela possui um volume, sendo exposta ao olhar, ou seja, é da ordem do visível. A letra “materializa” o discurso, entretanto, essa materialidade se fundamenta em elementos que vão além da língua, como por exemplo, as imagens.

Assim, a materialidade discursiva é heterogênea, sendo ela responsável pela existência do enunciado. No que tange a materialidade da imagem observamos que ela é movente, pois está sempre retomando, transformando e produzindo imagens outras. Dentre as diversas imagens discursivas temos as constituídas através dos corpos dos sujeitos, sendo eles responsáveis pela construção de saberes. De acordo com Belting (2006, s/p), nosso corpo é uma “mídia viva”, construindo, redistribuindo e selecionando sentidos que são instituídos historicamente. Analisar o sujeito discursivo a partir da constituição do seu corpo será considerar os enunciados que emergem dessa materialidade relacionando-os com a História que perpassa a sua produção.

Para o presente partiremos de uma seleção de cenas que retomam três momentos na trama fílmica, os doentes afastados do convívio em sociedade, a saída desse espaço e a chegada na casa do médico. Partiremos de uma abordagem que tomará o corpo como objeto de discurso, Courtine

(2013) destaca que o corpo é uma invenção teórica recente que surgiu na virada do século XX. Consideraremos o corpo como uma materialidade discursiva, que será analisada a partir da seleção de enunciados que apresentam um corpo mergulhado em relações de poder que o constituem.

A seleção abaixo apresenta três cenas na quais a mulher do médico, única pessoa que não é vítima da cegueira branca, está conduzindo os demais personagens.

Referências das fotos: Site oficial do filme.



Ao atentarmos para o corpo desse sujeito discursivo observaremos alguns enunciados que são significativos, são eles: os olhos, a condução dos outros personagens, a postura corporal e o segurar um pedaço de madeira. A “mulher do médico” é a única personagem que não fica cega e a única a acompanhar um paciente, no caso o médico que atendeu o primeiro paciente vítima de cegueira branca, esse fato chama a atenção, fazendo-nos levantar a seguinte questão: por que ela não ficou cega como os demais? Ela conduz um grupo de cegos pelo corredor do manicômio

destinado ao convívio dos doentes. Esses enunciados são significativos, pois os sentidos que margeiam sua produção apontam para a constituição de um sujeito discursivo que cuida de si e ao mesmo tempo se ocupa de outros sujeitos.

No espaço destinado a esse grupo deparamos com condições de vida que lembram campos de concentração dos regimes totalitaristas, com um detalhe a ser destacado que é o fato de não ter soldados ou agentes que fiscalizem e submetam os internos a extrema violência. Os próprios cegos é que lutam desumana pela sobrevivência e pela pouca alimentação que chegam até o grupo de internos. No entanto, há uma contradição, pois a violência é imposta aos cegos por eles próprios. Os bens arrecadados durante o período que estão presos não podem ser utilizados pelos cegos, dessa forma a violência imposta se dá de forma espontânea e sem benefício aparente a seus autores, revelando uma lógica cruel, ela basta por si, pois os cegos que a implementam extraem um prazer que é suficiente pelo próprio ato de violência.

Os enunciados destacados apontam para o fato de que a “mulher do médico” compreende a relação existente entre a cegueira física e a cegueira ética, esse conhecimento da condição humana, seu compromisso com os demais sujeitos e a relação que assume consigo. É o que faz desse sujeito discursivo diferente dos demais, uma vez que se ocupa e defende todos que considera fragilizados, especialmente as mulheres, a ponto de desconsiderar a própria lucidez em favor da cegueira dos demais personagens.

Ela se conduz dentro daquele espaço, assim como os demais, ela tem um olhar para a condição de sofrimento humano ao passo que acompanha o marido e assume a condução de um grupo de cegos. Essa atitude também se faz presente quando o grupo, depois de muitas dificuldades, consegue fugir do manicômio, como podemos observar nas cenas a seguir.



Nas quatro cenas apresentadas acima, novamente deparamos com a “mulher do médico” conduzindo os demais personagens. Ela se posta frente a eles e direciona seus passos pelo melhor caminho. Seu olhar nesse momento difere do apresentado na primeira seleção, pois notamos firmeza e decisão. A cabeça se encontra erguida e seus olhos se direcionam fixamente para o horizonte, assim como os demais personagens. Eles caminham com mais segurança e estão constantemente unidos.

Apesar dos sujeitos, que acompanham “a mulher do médico”, não apresentarem nenhum problema físico são acometidos pela cegueira branca. Essa situação possibilita compreendermos que os sujeitos são constituídos pela crise e desorganização. É através da cegueira branca que toda a narrativa fílmica se estrutura, trazendo à tona o caráter contraditório da condição humana, pois é através dela que se discute o olhar como possibilidade de sentido e reconhecimento da sociedade.

Na próxima seleção deparamos com duas cenas nas quais a “mulher do médico” encontra alimentos e organiza em sua casa uma refeição para todo o grupo.



As cenas acima novamente retomam a atuação da “mulher do médico” que se torna a vidente em um mundo de cegos. A cegueira dos demais sujeitos retira a venda de seus olhos, ampliando a sua compreensão sobre “quem somos nós”. Dessa forma, ela consegue planejar, refletir, organizar e prever situações e dificuldades que poderão enfrentar após a saída do manicômio. Ela busca alimento para todos e organiza uma refeição na qual todos têm a mesma oportunidade de compartilhar o que está sendo oferecido.

Através do exercício do conhecimento de si é que ela compreende os sentidos que perpassam a cegueira branca que acomete a todos. Através da postura corporal adotada pela “mulher do médico” observamos o surgimento do questionamento o que circunscreve o visível e o invisível. Durante esse processo a “mulher do médico” juntamente com alguns personagens compreende que é preciso ser cego para enxergar o que realmente importa, esse processo acontece em concomitância com sofrimentos, dores e desconstrução de um mundo experimentado antes da cegueira branca. Isso pode ser observado através do alimento compartilhado na cena acima, na qual deparamos com uma situação de cuidado de si e do outro.

A historicidade que perpassa a cegueira branca aponta para um sistema socioeconômico fundamentado da opressão e desumanização dos sujeitos. Nesse sentido, o sujeito precisa reconhecer o outro para poder reconhecer a si, pois somos constituídos nesse processo de alteridade. Através de um conjunto de práticas de si que o sujeito se constituirá, organizará e conseguirá ter uma vida mais ética, enfim que ter “uma

experiência de transformação, uma experiência alteradora, uma experiência de liberdade dentro da ordem existente” (FOUCAULT, 2019, p.103).

(In) Conclusão

Em tempos *coronavirus* e a insurreição de movimentos fascistas e totalitaristas, nada mais instigante que analisar a constituição do sujeito discursivo “mulher do médico” a luz do filósofo francês Michel Foucault, além de ser um ato de resistência.

O sujeito discursivo “mulher do médico”, representado pela atriz Julianne Moore magnificamente no filme “Ensaio sobre a cegueira”, traz à tona em sua constituição algumas questões significativas. Ela apresenta um interesse pelo humano, pelo sujeito, ela esquece de si em algumas cenas em detrimento de outros personagens. Os sentidos oriundos da posição corporal da “mulher do médico” assumida no filme apontam para questões éticas que deveriam norteiam as relações entre os sujeitos, entretanto, nem sempre se fazem presente. Através da compreensão dos sentidos da cegueira branca e sua relação com a historicidade perpassada por relações fundamentais no afastamento entre os sujeitos a personagem se constitui na cena filmica e corrobora para a constituição dos demais sujeitos.

Portanto, a constituição do sujeito discursivo “mulher do médico” reverbera sentidos que possibilitam problematizar a constituição de si e do outro. Isso ocorre através de uma série de técnicas que norteiam o sujeito na busca do conhecimento de si de forma contínua e linear, possibilitando assim, ao sujeito o exercício de liberdade mesmo em uma sociedade opressora. O sujeito discursivo “mulher do médico” vive essa experiência e ajuda os demais sujeitos a experimentar uma outra possibilidade de existência que resiste ao poder vigente. Essa outra existência se fundamenta em uma condução ética de si e do outro, na qual se fundamenta em sentimentos de respeito e generosidade.

Referência

- BELTING, H. Imagem, mídia e corpo. **Uma nova abordagem à iconologia**. In Revista Gherb. Revista de Comunicação, cultura e teoria da mídia. Número 8, 2006. Disponível em <http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/>. Acesso em 01 de setembro de 2012.
- COURTINE, J. J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.
- Ensaio sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Fox Filme do Brasil, 2008.
- FOUCAULT, M. O Que é um Autor? In: **Ditos e Escritos, III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. A escrita de si. In: **Foucault, ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p.144-62.
- _____. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. **O enigma da revolta**: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana. São Paulo: n-1 edições, 2019.

O lado religioso do cinema lusófono: A fé de cada um¹ – Os dois lados de Fátima

Cristiane Pimentel Neder

Introdução

No documentário mostram pessoas cantando: “Guiado pela mão com Jesus eu vou, pra onde eu vá”. Uma canção que demonstra uma fé cega, uma fé dogmática, onde as pessoas podem ir para qualquer direção, em nome de um salvador.

O documentário mostra como as pessoas se entregam a uma catarse coletiva, estão todas buscando a purificação do espírito através de uma peregrinação que as castiga. A peregrinação é espetáculo trágico, onde elas sentem dores no corpo, onde se mostram cansadas, mas não desistem para agradar Fátima e a Deus, mas em contradição não tem piedade delas próprias.

O documentário mostra como a fé é benéfica, mas ao mesmo tempo maligna, como a fé pode curar, mas também é doentia. Como a fé é pode ser um veneno ou um antídoto para vários males.

¹ A fé de cada um (Portugal, 2004, 57 min.).

Diretor e roteiro: Neni Glock

Montagem: Neni Glock, André Bessa

Som: André Bessa

Produtores: Berlindes, Tamarindo Filmes.

Publicado Originalmente na Revista: Doc On-line, n. 21, março de 2017, www.doc.ubi.pt pp. 188-197.

A fé de cada um tem a direção, argumento e realização de Neni Glock (diretor brasileiro-paranaense-curitibano radicado em Portugal). Nascido em 1954, trabalhou como repórter de imagem para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) durante 5 anos. Realizou alguns programas de TV para a RTP.

Chegou a Portugal no final de 1990 e realizou vários documentários, entre eles A fé de cada um. Também é autor e diretor dos documentários Rastas e Diferenças, premiados internacionalmente e muitos outros que se pode assistir no seu canal no Youtube: www.youtube.com/user/neniglock.

Em A fé de cada um o diretor Neni Glock retrata o que é peregrinação para muitas pessoas que buscam alcançar a “purificação” espiritual e para outras o pagamento de uma promessa, podendo ser as duas coisas ao mesmo tempo também. O diretor entrevista o Padre Mario de Oliveira e o padre dá o depoimento: que tem passado a vida toda num conflito.

O conflito acontece a partir do momento que ele usa o evangelho para confrontar a igreja. O conflito salta sempre, segundo o padre porque ele não acredita que Deus seja um ser que quer o sacrifício das pessoas, mas apenas a fé gratuita, a fé sem troca, a fé sem obrigação segundo o evangelho.

O personagem central do documentário é o padre Mario de Oliveira e os secundários os peregrinos filmados. O filme mostra os peregrinos como pessoas que acreditam realmente que Fátima pode curar a si próprios ou parentes enfermos. Assim como ela pode fazer qualquer milagre, que só depende da fé de cada um para isto.

Em contraposição o padre deixa bem claro no documentário desconfiar que a santa faça alguma coisa apenas porque os peregrinos se sacrificam em nome dela em troca de uma graça. O padre acredita que Deus não é um ser malvado que nos impõe uma obrigação ou uma tarefa árdua. Tão árdua doendo na própria carne e no corpo.

O documentário é em estilo de histórias de peregrinações, com a diferenciação que o padre faz o papel de um “advogado do diabo” – se questionando em todo momento se aquela determinada peregrinação ou

a santa Fátima tem um efeito comprovado mesmo de fazer algum milagre na vida de alguém, ou se apenas seja a fé de cada um que transforma tudo.

O padre também contesta a fé cega dos peregrinos, que não conseguem enxergar que o mais importante são suas atitudes boas durante a vida toda, do que finalizar simplesmente uma peregrinação até ao santuário. Que caminhar até Fátima, mas sem sair do lugar dentro de si próprio, não leva a lugar nenhum.

Que a transformação é uma evolução constante dentro de cada um de nós e não um roteiro a ser feito e finalizado.

O documentário mostra algumas peregrinadoras mulheres fazendo massagens nos pés, devido a bolhas e feridas adquiridas durante a viagem. Além das massagens elas fazem também curativos em lugares que são casas de pouso e albergues de estrada. Lugares que abriram e se mantêm com o dinheiro dos peregrinadores e se especializaram em receber este público religioso.

O documentário não mostra a peregrinação como um turismo religioso, mas mais como um esforço, um sacrifício, uma prova de resistência. Que o padre questiona se é necessário passar por este calvário para que a Fátima atenda alguém?

Um dos peregrinos no documentário declara que terminando a peregrinação o tempo de reflexão é muito importante. Ele diz que quando ele peregrina sozinho, o que faz geralmente por regra, mas que quando ele está acompanhado que eles mantem uma distância grande um do outro, quase como se peregrinassem sozinhos. Ou seja, ele deixa claro que a peregrinação é um encontro consigo mesmo e apesar de várias pessoas na peregrinação estarem juntas, elas estão isoladas.

A gente entende no contexto geral dos depoimentos do padre que ele tem fé em Deus, mas não que as pessoas cheguem até Deus fazendo a peregrinação, que o caminho é mais longo e não é por passos que se faz. É através da fé de cada um, que não precisa andar a pé para Deus se manifestar ou revelar-se para cada um de nós. Que andando muito as pessoas só vão se cansar e não vão se iluminar ou alcançar uma graça apenas por

terem andado. Que para nos iluminarmos ou alcançarmos uma graça, não precisamos ir a nenhum lugar, basta estar em conexão com Deus em qualquer lugar. Que uma imagem não é a santa e segundo o padre Fátima não existe.

O padre vê a peregrinação como uma experiência dolorida e que por ser dolorida não pode ser algo que agrade a Deus. Porque segundo o padre Deus é um ser bom e misericordioso e não um carrasco e ele alega isto usando das palavras do evangelho. Segundo o padre Fátima é uma farsa, uma mentira, que ela não é Maria, Nossa Senhora. Uma das teses do padre mostrada no documentário é que Fátima não tem nada a haver com Maria – mãe de Jesus.

O padre é polêmico e o documentário tem como essência esta ideia polêmica dele de que Fátima não existe e que nunca existiu. Segundo o padre: “O culto da Senhora de Fátima é uma manifestação de religiosidade obscurantista, medieval e primária, fruto da fabricação montada pelo clero da Igreja de Roma para manter milhares de cidadãos de Portugal num estado de entorpecimento mental e de apatia geral”.

Que a igreja fazendo as pessoas idolatrem uma imagem de Fátima ou de outro santo qualquer não liberta as pessoas e sim as aprisiona numa ideia de um desenho, de um boneco, de uma estátua. Ele fala que as pessoas são levadas a acreditar que a cura dos seus problemas se dá no santuário e que nunca isto foi provado e que não há nenhum caso que prove que alguém tenha se curado lá.

Segundo o padre personagem central do documentário no santuário: “Nunca ninguém vê, anda, é curado, que nunca acontece nada, que é um clamor no vazio”. Ele acha estranho que apesar disto mês após mês as pessoas se submetem a este ritual que não resulta em nada.

O documentário em contrapartida mostra gente no santuário se raspando, andando ajoelhado, se esfregando no chão, tendo um enorme sofrimento em busca de uma recompensa ou como prova do seu amor ou fé em Fátima. Uma das peregrinas fala que a Nossa Senhora de Fátima, se

chama Fátima porque ela apareceu na cidade de Fátima, mas que, no entanto é Maria, porém o padre nega isto.

O padre fala que no santuário de Fátima nos revivemos o puro paganism, que as populações se destroem simbolicamente em honra da divindade quando o cristianismo seria completamente o contrário, que a glória de Deus seria que o homem e a mulher, que os seres humanos vivam em abundância e plenitude, portando quando nos passamos pelo sofrimento pelo sofrimento, que isto é uma doença patológica, que é um masoquismo, que segundo o padre não tem a haver com o cristianismo, porque para ele o cristianismo é a luta contra o sofrimento.

Que Fátima é por isto, segundo ele, o anti-evangelho de Jesus Cristo, que é a negação do próprio evangelho. Que Deus não gosta de sacrifícios, de sofrimento, que Deus gosta de fortuna, misericórdia, carinho e de pessoas que se amam.

Segundo o Padre quando São Paulo diz: “Sem sangue não há redenção” – que ele está a dizer uma coisa completamente diferente, no sentido que o mundo só muda e se transforma se houver homens e mulheres que não tenham medo, que tenham coragem de enfrentar tudo e todos, de enfrentar os poderes. Que é um sangue dos combates e não de punir o corpo.

O padre fala que há duas Fátimas, a de 1917, que foi segundo ele orquestrada por alguém que fazia a catequese das crianças naquele local e que a partir de 1930 às hierarquias da Igreja reconhece as aparições contando uma história a considerar. Que estava nesta época o Salazar já no poder e que o Salazar vinha para patrocinar muito a Igreja. Restituir a Igreja o patrimônio que a república havia tirado fazer uma concordata com a Igreja.

Portanto, segundo o padre: “Se o Salazar aparecesse como um messias que viesse salvar o país que isto iria pegar, diante daquele cenário de caos. Que As Memórias da Irmã Lúcia, são pura manipulação. Que tudo que ela escreve é uma invenção não conhecida por nenhum historiador. “Que Fátima, é uma fabricação, uma construção que não tem absolutamente nada de real”.

Segundo o padre quando a multidão está na procissão, que ela está alucinada, completamente fora de si e que não tem nenhuma consciência crítica. O padre fala uma frase impactante no documentário: “Que não há fé sem dignidade humana”. Ele fala que a procissão a Fátima é uma manifestação a nossa vergonha, é o culto puro a alienação. Que Fátima é pura alienação das pessoas ao acenar a um boneco, segundo ele a um boneco morto.

O padre fala que o que acontecerá ao Santuário de Fátima e a sua Basílica, acontecerá certamente o que aconteceu ao grande Templo de Jerusalém, não ficará pedra sobre pedra. A esperança dele que o futuro da humanidade e de Portugal, será um futuro sem a Senhora Fátima. Ele não a chama de Nossa Senhora ou de Virgem Santíssima ou de santa, ele fala Senhora Fátima.

O personagem central de A fé de cada um é um padre um tanto progressista e revolucionário para um país conservador como Portugal e para um catolicismo que sofre reformas e mudanças muito gradualmente ao longo da história.

O lado mais interessante deste documentário é o diretor mostrando a dicotomia que há entre o que o padre pensa e a realidade do santuário. O padre sem nenhum pudor deixa entendido que aquilo tudo é mantido por causa do comércio que gera e que a cidade de Fátima depende da ignorância das pessoas para sobreviver.

Em contraposição a opinião radical do padre, muitos fiéis dão depoimentos que se curaram ou alguém da família e muitos vão ao santuário não apenas para pedir, mas para agradecer. Uma senhora fala que seu filho teve um grande acidente, que esteve entre a vida e a morte num acidente ligado a máquinas e depois ela fala que a fé é que nos salva e que ela foi a Fátima, fez sua promessa e ele se salvou e que ela ia agradecer.

Então ao ver o documentário a gente fica em dúvida se os milagres de Fátima ocorrem de fato ou não. Ficamos entre a cruz e a espada. Entre o ceticismo do padre e A fé de cada um que contradiz tudo o que ele diz. Mesmo quando o povo não fala, as suas atitudes filmadas nos revelam que

estão lá passando por todo aquele calvário porque acreditam em milagres e muitas testemunham no documentário que o parente se curou.

Ficamos entre a crença do povo e o racionalismo do padre, porque o documentário não nos esclarece quem está certo, como a maioria dos documentários, ele nos deixa pensando e refletindo sobre algo sem ter a resposta final. Talvez uma das características mais marcantes dos documentários religiosos é exatamente nos deixar em dúvida.

Afinal, só podemos testemunhar se Deus realmente existe ou qualquer santo ou milagre, se a gente morrer para constatar, mas como mortos não voltam para contar, toda religião se mantém a base sempre dos mistérios da vida, com a pergunta sempre: – De onde viemos e para onde vamos e porque aqui estamos? Resumidamente: Qual é a finalidade da vida.

Os documentários religiosos se sustentam das perguntas sem respostas. A grande riqueza do documentário *A fé* de cada um é que ele não foi concebido para enaltecer nenhuma religião, divulgar uma crença ou culto ou ser teológico. Ele é isento de religiosidade, no sentido de ser usado para que alguém creia em algo. Muito pelo contrário, ele nos desafia a pensar se tudo aquilo é uma manipulação, uma farsa ou não? Ficamos em dúvida se ficamos do lado do padre ou do lado dos testemunhos dos fiéis que falam que pediram a Nossa Senhora de Fátima uma graça e alcançaram.

Como todo documentário ele tem o contraponto e oposição de ideias em relação a algo. Como a fala do padre toma bom espaço do documentário e vai e volta paralelamente às imagens do santuário, da peregrinação e dos depoimentos dos fiéis.

Percebemos que a intencionalidade do diretor foi criar a dúvida, quebrar tabus e ao fazer um documentário que o diretor dá voz ao padre para desconstruir uma fé cega e faz uma narrativa que pode até não ser propícia para a desconstrução da fé, mas pelo menos para a dúvida é, não podemos classificar nem este documentário e quase nenhum documentário de não ter a interpretação da realidade pelo olhar do diretor e talvez de mostrar

que quase nenhum documentário é isento de uma preferência ou de questionamentos.

Vemos que no documentário *A fé de cada um*, o diretor nos quer fazer ouvir a opinião do padre superiormente a dos fiéis, não porque o padre seja o personagem central, mas porque o documentário é voltado a escutar o padre que domina mais as cenas e as falas que as outras pessoas que não constroem a narrativa diretamente.

O ponto de vista do padre é o assunto principal do documentário, onde os outros elementos narrativos fazem suporte ao seu ponto de vista ou servem para ilustrar aquilo que o padre chama de ignorância.

Geralmente os documentários religiosos e a maioria dos documentários em si, sejam religiosos ou não, acabam sendo tendenciosos e não imparciais, porque são construídos por um diretor que tem sempre uma intencionalidade em relação à crença ou descrença de algo. Dificilmente vemos um documentário religioso que seja isento de tomada de lado, não só nos religiosos, mas como na maioria deles, mesmo que isto não esteja explicitamente demonstrado.

Quando montamos o documentário já o colocamos na ordem que queremos que as pessoas o leiam e mais do que isto na ordem do ponto de vista do diretor. Agora o documentário *A fé de cada um* é um documentário que pode ser aplicado para questionar mitos católicos no mundo inteiro e não apenas em Fátima. Similar a Fátima temos a Nossa Senhora da Aparecida no Brasil, que a cidade de Aparecida vive da fé dos fiéis e que todo o sistema de manutenção da fé é similar ao de Fátima.

Cenas que vemos no filme *A fé de cada um* se repetem em vários pontos de peregrinação no mundo e não apenas na cidade ou no santuário de Fátima. O documentário *A fé de cada um* é um documentário universal, no sentido que em vários lugares do mundo tem gente de fé subindo as escadas de alguma igreja de joelhos e demonstrando sua fé de forma com maior ou menor intensidade.

Alguns até jejuando e se punindo de uma maneira ou de outra. O padre em *A fé de cada um* não desconstrói apenas o mito e a lenda de

Fátima, ele desconstrói toda uma tradição e uma narrativa católica de que para alcançarmos a purificação precisamos passar pelo sacrifício. Começando pela própria história de Jesus Cristo que morreu na cruz para nos salvar.

A opinião do personagem do padre está na contramão dos pilares que sustentaram e sustentam a Igreja Católica até hoje e não apenas a fé. O padre faz uma leitura do evangelho da sua maneira, de uma forma positiva e humana que não é a forma como a Igreja católica evangelizou no mundo inteiro.

Quando por exemplo, nos confessamos na Igreja católica o padre nos dá uma penitência para nos livrar dos nossos pecados, estamos sendo sentenciados de alguma maneira. Como uma troca de uma coisa por outra. Então o documentário de Neni Glock vai além de Fátima, ele serve para colocar em xeque mate a leitura manipulada do evangelho, da bíblia e das lendas católicas e questionar toda a narrativa católica e de muitas religiões destiladas dela, mas também respeita a fé dos fiéis e dá espaço a eles se contraporem ao ceticismo do padre.

Considerações finais

O cinema e o cinema documentário também tem o gênero religioso e nas suas obras Deus continua a se revelar aos homens, sendo contestado ou não, quando não Deus, algum aspecto religioso, culto ou santidade.

O documentário retrata o cotidiano humano através do ponto de vista do diretor. O documentário religioso também em síntese vai transparecer o pensamento do diretor e sua intencionalidade, mesmo que ele tente se ausentar no filme em si. O modo como o diretor conduz o documentário desde os cortes, a edição, a sonorização, a fotografia e os depoimentos vão demonstrar para que lado ele mais venha a concordar ou não.

Em A fé de cada um do diretor Neni Glock a versão do padre sobre Fátima tem destaque. O Padre Mario de Oliveira é contestador de algumas “verdades” que a Igreja Católica apregoa. Sua forma de pensar é muito

similar ao movimento da teologia da libertação. Movimento nascido na América Latina que interpretam os ensinamentos de Jesus Cristo para que o homem se liberte das injustiças sociais e que tenha a fé como instrumento de transformação e não de subordinação.

O religioso, o místico, o transcendente sempre foram elementos fascinantes para os roteiros cinematográficos de ficção ou não ficção. O público mantém com a obra cinematográfica um relacionamento simbólico e nas buscas por respostas para o sentido da própria existência, o religioso se torna tema bom para documentários.

A dúvida que o homem alimenta em relação de onde ele veio e para onde ele vai, constrói um imaginário a ser explorado em diversas artes, inclusive o cinema. A própria arte é um mistério, quando nos perguntamos: De onde vem inspiração para criar ou de onde vem o dom para uma habilidade? Então o místico, o secreto, o misterioso, o religioso sempre foram matérias primas para o cinema, porque os próprios cineastas são artistas sem respostas para muitas suposições.

No documentário nós temos um objeto de observação, que pode ser qualquer fenômeno e nós investigamos as várias suposições a favor e contrárias sobre um assunto. É tipo assim: Deus existe ou não? Quem é contra e a favor? Uma história pode ser contada através de várias versões, o documentarista sempre escolha uma ou mais versões em que ele se identifica.

No caso de *A fé de cada um*, fica claro que o diretor se identifica com a versão do padre, mesmo escutando os fiéis. Podemos afirmar que o filme religioso ou documentário se faz presente através de duas categorias: os filmes que tratam explicitamente de temas bíblicos ou religiosos; e os que tratam de forma implícita e figurativa.

Os filmes documentários baseados em textos sagrados ou religiosos, ou de temas relacionados com mistérios, misticismo, espiritualidade e dúvidas em relação a doutrinas sejam estes filmes fictícios ou não, continuam sendo portadores de uma “realidade” retratada à qual pertencem as seitas como instituição, seus representantes oficiais e também seus fiéis.

As experiências e vivências das pessoas com suas religiões como também com a fé se torna matéria prima para produções cinematográficas, pois todos querem se abastecer de algo curioso, de divindades que nos instigam a provar ou desconfiar de seus poderes.

Alguns filmes religiosos citados no livro *Descobrimo o Religioso no Cinema* do autor Roberto Francisco Daniel mostram que o cinema ficção sem ser documentário, também desconfia da fé e dos poderes sagrados, são os casos dos filmes *Roma citta aperta* (1945), de Roberto Rossellini; *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte e *Priest* (1995), de Antonio Bird e tantos outros.

No documentário *A fé de cada um* a imagem do fogo simboliza que as pessoas que passam por sacrifícios estão mais próximas do inferno do que do céu, do diabo do que de Deus. Símbolos universais como água, pomba branca, fogo, cruz, anjo, etc... São usados conforme o contexto que eles são apresentados. Os símbolos podem não serem necessariamente religiosos, mas no contexto que são aplicados designam valores religiosos, como uma árvore relacionada à árvore da vida, se fosse num filme sem cunho religioso, seria uma árvore sem esta ligação, podendo ter outras ligações e sentidos.

Dentro da abordagem religiosa estão àqueles documentários também que apresentam os conflitos morais, procurando provocar debates sobre pontos de vista diferentes sobre o mesmo tema, como ser a favor ou contra o aborto, quando se discute de maneira moralista alguma coisa, e a julgando com valores entre o que é bom e o que é ruim tendo parâmetros religiosos, como por exemplo: que a vida é um dom de Deus e sobre que todos nós temos alma desde a concepção.

Enfim, os documentários religiosos não necessariamente precisam falar explicitamente e diretamente sobre religião, basta que eles nos seus conteúdos tenham um embrião religioso explicitamente ou implicitamente.

A fé de cada um é um documentário religioso que não fala em si da vida de Fátima, nem da cidade de Nazaré, tão pouco dos fiéis em si, mas

sua preocupação central é fazer uma contraposição entre as ideias do padre contestador com os depoimentos dos fiéis que afirmam terem sido agraciados com milagres. Não é um documentário que enaltece a fé de cada um em si, mas um documentário que respeita a opinião de cada um, não deixando de ser polêmico por escutar o padre que desconstrói a imagem da santa, que é idolatrada por muitos.

O padre quando contesta seus valores milagrosos e inclusive sua existência e santidade é que faz o documentário ser interessante, saindo do lugar comum de apenas mostrar fiéis com suas versões religiosas.

Todo documentário religioso é um pouco também antropológico, pois eles retratam a conexão do ser humano com a fé, com os mistérios da vida e com as religiões. Todo documentário seja religioso ou não retrata o ser humano nas suas várias dimensões escatológicas.

Temos tantas linhas teológicas pelo mundo, como teologia do cotidiano, da libertação, da esperança, da família. Porque não falarmos da teologia do cinema e do documentário também?

O cinema documentário religioso pode ser até cético como é A fé de cada um é, à medida que desconfia de tudo, à medida que duvida dos milagres, à medida que foge dos padrões por ser um documentário que não aceita cegamente uma crença ou fé sem contestá-la.

Podemos falar que o documentário A fé de cada um é um documentário que não endeusa nada e que prega que o evangelho pode ter sido deturpado para alimentar uma fé cega dos fiéis, mas ele não se posiciona, apenas dá voz às opiniões contrárias.

O documentário A fé de cada um mostra que a Igreja alimenta valores antiquados como que nos temos salvação através da punição e a dor ou que através do sofrimento nos recebemos recompensas ou milagres através dos depoimentos do padre.

O padre mostra o quanto longe nós estamos do evangelho quando a nossa fé tem que ser provada com sacrifício e como a religião manipula fatos e histórias em seu próprio benefício.

Referências

DANIEL, R. F. (1999). Descobrindo o religioso no cinema. Pequeno método para a análise teológica do filme. Bauru, Brasil: EDUSC.

FILMOGRAFIA: A fé de cada um (2004), de Neni Glock.

Cinema brasileiro: ciclos de produção e proximidade com o mercado

Renato Márcio Martins de Campos

1. Origem do Cinema no Brasil

Registra-se que a estreia do cinema em terras Tupiniquins deu-se através de uma máquina chamada “Omniographo” e ocorreu a Oito de julho de 1896, no Rio de Janeiro, à Rua do Ouvidor, 57, às duas horas da tarde (VIANY, 1987: 33). Nota-se a relativa proximidade entre o invento dos irmãos Lumière (28/12/1895) e sua chegada ao Brasil, aproximadamente seis meses, preponderando o aspecto de penetração em diversos mercados, já nesta época. Paulo Emílio chega a ligar o fato às doenças endêmicas de nosso país:

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da Capital, e em algumas outras cidades (GOMES, 1980: 28).

Esta chegada do cinema ao Brasil, quase que imediatamente após sua criação, não livrou o país dos grilhões da dependência das importações também neste setor. A existência de uma mentalidade importadora é abordada por Jean-Claude Bernardet como fruto da dependência colonial, o

qual estabeleceu uma espécie de valorização da cultura estrangeira, uma preferência quase que unânime pelo que vem de fora.

O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse uma certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que tentando superar sua condição de elite de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura (BERNARDET, 1978: 20).

Salvo alguns surtos ou ciclos de produção cinematográfica, manteve-se este aspecto de mercado dependente da importação, como observaremos a seguir, numa proposta de periodização sucinta, da cinematografia brasileira, evidenciando os ciclos de produção que apresentaram uma maior proximidade e participação de mercado.

A presença estrangeira no cinema brasileiro pode ser notada desde a chegada do “Omniographo”. Não só no aspecto importador, como também na produção e exibição locais. A atuação de imigrantes na área cinematográfica brasileira é notória, como salienta Paulo Emílio Salles Gomes:

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. No terreno mais propriamente artístico, os encenadores e intérpretes provinham de elencos dramáticos em tournée sul-americana ou de grupos aqui radicados onde predominava o elemento estrangeiro (1980: 28/29).

Nestes primórdios da cinematografia nacional Paschoal Segreto, também imigrante italiano, exerceu papel fundamental. É dele a primeira sala de projeção cinematográfica: o Salão das Novidades Paris no Rio, inaugurado a 31 de julho de 1897 à Rua do Ouvidor, 141 na então capital federal (FINGUERUT, 1986: 03).

Além de cinema, o Salão Paris no Rio, oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as vistas animadas constituíam a principal atração e, como havia necessidade de se renovar constantemente o repertório, emissários de Paschoal Segreto seguiam com frequência para Nova York ou Paris, a fim de obter vistas novas e aparelhamento mais aperfeiçoado. Afonso era em geral o encarregado destas missões (Gomes, 1980: 40).

Afonso Segreto, ao retornar da Europa a 19 de junho de 1898, produziu o que talvez seria a primeira película aqui filmada: uma tomada da Baía de Guanabara a bordo do navio francês “Brésil” (FINGUERUT, 1986: 03). Informação esta não totalmente validada pela indicação de filmes brasileiros produzidos no ano de 1897, como *Maxixe*, de Vítor de Maio (SIMIS, 1996: 19).

Em termos mercadológicos, vale ressaltar neste período, uma característica do aspecto distribuição. Os filmes que aqui chegavam ou eram aqui produzidos ganhavam principalmente dois canais de distribuição: as salas de projeção das grandes cidades ou a possibilidade de exibição ambulante. “O cinematógrafo ganhou salas nas grandes cidades do Brasil, mas funcionava também como espetáculo de feira. Pelo país afora seguiam cinegrafistas itinerantes registrando coisas e projecionistas exibindo-as, bem como ao material importado de séries de filminhos de diversas proveniências” (FINGUERUT, 1986: 03).

Da mesma maneira como Méliés fizera, utilizando o cinema para espetáculos ilusionistas. No Brasil, esta característica também se fez presente, e com grande sucesso: “Cinematógrafo Edison (sic) do prestidigitador Enrique Moya, o qual, aberto ao público das 11 da manhã às 9 da noite, atraiu, no curto prazo de dois meses, como nos diz *O País* de 11 de abril de 1897, o apreciável total de 52.000 pessoas” (VIANY, 1987: 34).

No aspecto produção, podemos observar os dados apresentados por Anita Simis: “neste período de dez anos foram produzidos 151 filmes brasileiros, uma média de 15 filmes por ano, aproximadamente. Com períodos que chegam a se produzir 24 e 27 filmes como em 1899 e 1900, respectivamente” (SIMIS, 1996: 302). Filmes curtos, simples e baratos que

atendiam as necessidades dos canais de distribuição acima descritos e que eram exibidos em concomitância com os filmes estrangeiros.

2. A Fase Áurea do Cinema Nacional

Um cinema itinerante e produtor de curtas fitinhas artesanais predominou no período anteriormente apresentado. Atender ao que se chamou de espetáculo de feira e estar presente em alguma sala das grandes cidades, talvez fosse a tônica do cinema desta época. Vincula-se esta falta de opção no item distribuição pela deficiência no fornecimento de energia elétrica em várias regiões do Brasil, como salienta Paulo Emílio Salles Gomes:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina Ribeirão das Lages teve conseqüências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição, sendo que boa parte delas na recém construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico mundano e jornalístico da Capital Federal (1980: 41).

Alex Vianny apresenta-nos uma estimativa de abertura de salas de projeção no período em questão: “Basta dizer que, em 1907, somente na capital federal, entre 9 de agosto, data da inauguração do Cinematógrafo Presidente a 31 de dezembro, 22 salas foram instaladas ou adaptadas para fins exclusivamente cinematográficos” (1987: 36).

Talvez seja um tanto fortuito atribuir apenas ao quesito energia elétrica uma situação desprivilegiada para um segmento de produção como o cinema. Porém, ainda citando Paulo Emílio, o comércio cinematográfico e a disponibilidade de energia, sem cortes e quedas bruscas, mantém uma tênue relação de reciprocidade. O que possibilitou: “A abertura contínua

de dezenas de salas no Rio, e logo em São Paulo, animou a importação de filmes estrangeiros, e foi seguido de perto por um promissor desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira. Um número abundante de curtas-metragens de atualidades abriu caminho para numerosos filmes de ficção cada vez mais longos” (GOMES, 1980: 28).

Esta tendência das produções nacionais de estarem em consonância com o crescimento de mercado, e em competição igualitária com as fitas estrangeiras prende-se ao fato dos interesses entre produção, distribuição e exibição estarem vinculados, pelo menos no que tange a este período especificamente. Este vínculo acontecia através da participação de proprietários de salas de exibição na área de produção cinematográfica.

Esses empresários argutos eram, ao mesmo tempo, produtores, importadores e proprietários de salas, situação que condicionou ao cinema brasileiro um harmonioso desenvolvimento pelo menos durante poucos anos. Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominavam inicialmente os filmes que exibiam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo o público era sobretudo atraído pela adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade (GOMES, 1980: 29).

Desta época seria a primeira fita brasileira de ficção. Conforme Paulo Emílio, os dados ainda são controversos, alguns apontam *Os Estranguladores*, outros levantam a hipótese sobre *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*. Ambos são de 1908, mas independentemente do qual foi o primeiro, marcam, os dois, gêneros distintos e de pleno sucesso dentro da produção nacional – o gênero policial e o matuto. Tais gêneros seriam repetidos nas produções brasileiras mesmo décadas adiante.

Paulo Emílio traz alguns números sobre a obra de Antônio Leal: “Calcula-se que *Os Estranguladores* foi exibida mais de oitocentas vezes, constituindo-se um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro. Tinha setecentos metros, isto é, quase quarenta minutos de projeção e compunha-se de dezessete quadros” (GOMES, 1980: 44). Anita Simis

reforça estes dados: “Entre os filmes de grande sucesso temos *Os Estranguladores* (1908), que alcançou mais de oitocentas exibições em dois meses, e *Paz e Amor* (1910), exibido mais de novecentas vezes” (1996: 72).

Interessante que durante este período de ascensão do cinema brasileiro não apenas o gênero matuto e policial foram os pontos de referência e concentração, muitos outros gêneros foram apresentados ao público, como: melodramas, históricos, patrióticos, religiosos, carnavalescos, comédias, musicais (com artistas atrás da tela sonorizando o filme), e os filmes-revista (GOMES, 1980: 45/47). Há um depoimento de Ademar Gonzaga interessantíssimo acerca desta produção cinematográfica:

Em 1909/10, fizemos mais de cem filmes cada ano, naturalmente em uma parte. Nesse tempo o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que *The Violin Maker of Cremona* ou *The Lonely Villa*, de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora. E Gonzaga fala-nos também do que talvez tivesse sido o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro situado em pleno centro comercial do Rio de Janeiro, perto da confluência das ruas do Lavradio e do Riachuelo. Ergueu-o italiano Giuseppe Labanca, tio do ator João Labanca, diz-se que com a bagatela de 30 contos de réis. Só ali, no período em foco, foram feitos uns cem filmes” (GONZAGA Apud VIANY, 1987: 44).

Como se percebe a euforia do período extravasou para os estúdios de produção: “se o primeiro (1910) foi o de Labanca, não tardaram em aparecer outros, o de Antônio Leal (1915) era todo de vidro, uma forma de captar luz solar” (SIMIS, 1996: 71). Todo este quadro positivo deu-se através das 963 produções nacionais registradas no período, “grande parte destes filmes eram de curta metragem, vários deles documentários (768), tomadas de vista, e um quarto de ficção (240)” (Idem: 72).

Já a partir de 1912 percebe-se uma queda na produção cinematográfica brasileira, em parte pela falta de recursos tecnológicos que incrementem esta produção, em parte pela formação do esquema industrial na produção estrangeira:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo um debilíssimo cinema brasileiro (GOMES, 1980: 29).

Paulo Emílio segue narrando a derrocada do período em questão. Enfatiza a saída do pessoal da área da produção cinematográfica e ainda, comenta o rompimento do setor de exibição naquela cadeia de interesses homólogos entre produção, distribuição e exibição:

Intensifica-se a crise: quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonam as lides cinematográficas. Argumentistas, roteiristas, e diretores de cena que haviam surgido, aos poucos vão retornando às suas origens jornalísticas e teatrais. O desinteresse generalizado atinge também os primeiros produtores e deles não escapa nem um Paschoal Segreto, que cada vez mais, se dedicará apenas ao teatro ligeiro. Agrava-se a deserção: Labanca abandona definitivamente a profissão cinematográfica. Permanece Serrador, mas sua frutuosa carreira no cinema apóia-se agora exclusivamente no comércio do filme produzido no estrangeiro. Rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia. Os que persistem em fazer filmes nacionais encontram crescente dificuldade em exibi-los (GOMES, 1980: 49).

Já no livro de Anita Simis encontramos algumas razões mais detalhadas para a verdadeira falência de um período tão pródigo. Simis salienta o ano de 1914, início da primeira guerra mundial, como ponto chave da crise. A dificuldade de se importar fitas virgens, a alta cambial, a crise enfrentada pelos exibidores e produtores e, sobretudo a penetração mercadológica imposta pelos norte-americanos: “Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria profundas consequências para países como o Brasil” (SIMIS, 1996: 73). Houve uma expansão do cinema norte-americano em termos de mercado mundial,

dada a crise enfrentada pelos países europeus em guerra. A alta cambial dificulta a importação de materiais de toda a espécie e a crise do setor exibidor é caracterizada por uma deterioração das salas de projeção conforme salienta Geraldo Santos Pereira: “só o circuito Serrador, que chegou a ter mais de 150 salas no interior paulista em 1910, ficou reduzido a pouco mais de duas dezenas de casas” (Idem).

Desta forma encerra-se um áureo ciclo do cinema brasileiro, conforme salienta Paulo Emílio: “De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior a uma hora” (GOMES, 1980: 30).

3. As Distribuidoras Estrangeiras e a Dominação do Mercado

Após esta curta época áurea, o cinema brasileiro como que se rende ao espetáculo internacional, é neste período que aqui se instalam distribuidoras estrangeiras, às quais dá-se a responsabilidade pela quebra do vínculo de interesses entre os setores produtor e exibidor. É nesta época, também que evidenciamos o aparecimento de um aparato publicitário e criador de mitos ao redor das produções cinematográficas, são revistas especializadas que evidenciam Hollywood e seu “star system”. Não bastasse todo este panorama negativo, de dominação do mercado nacional, ocorre ainda a Primeira Guerra Mundial, dificultando a importação de material de filmagem para os produtores brasileiros. “Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e devido à restrição de filme virgem, o trabalho teve que ser interrompido. Nesse ano, com efeito, em consequência ou não da guerra, as atividades cinematográficas no Brasil foram mínimas” (GOMES, 1980: 51).

Não é nenhuma novidade a presença das produções estrangeiras no mercado nacional, o ponto nevrálgico desta fase talvez seja o fator dominação de mercado que se opera:

Desde cedo o mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época. Primeiro, vieram os filmes experimentais de Edison,

Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter, etc. Depois as epopéias italianas de Ambrosio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém, garantidos pelos bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com maior força no nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciças, os demais concorrentes” (VIANY, 1987: 37).

Neste período, enquanto se observa uma Europa cada vez mais desgastada no esforço de guerra, percebe-se o avanço, avassalador, da economia americana em diversas áreas da economia mundial. Avanço este também ocorrido no setor de entretenimento. No caso europeu, especificamente tem-se o seguinte quadro: “A Primeira Guerra Mundial desorganizou a estrutura industrial européia, produzindo um vazio que foi ocupado pelos filmes americanos. Assim, em 1925, estes filmes ocupavam 70% do mercado francês, 95% do inglês, e 68% do italiano” (SIMIS, 1996: 74).

No Brasil a ocupação de mercado dá-se através da instalação de várias distribuidoras americanas. Estas, serão as responsáveis pela quebra dos interesses coincidentes entre os setores de produção e exibição, na medida que não mais exigirão a compra dos filmes para exibição. O que passa a se proceder então é a locação das películas. A partir desta possibilidade de locar os filmes que o setor exibidor perde seu interesse na participação da produção de filmes, sobretudo nacionais, os quais eram uma saída lucrativa em relação à compra de cópias estrangeiras.

As distribuidoras são as seguintes: Fox (1915); Companhia Pelliculas D’Luxo da América do Sul Ltda (1916 que, em 1928, passou a se chamar Paramount Films Inc.); Universal (1917 ou 1921); Metro-Goldwyn-Mayer do Brasil (1926); Warner Brothers (1927); First National e Columbia (1929) (Idem: 75).

A publicidade do cinema norte-americano dava-se, sobretudo, na forma de revistas especializadas que, além de ovacionar as produções, criavam todo um ar mitológico ao redor dos atores e atrizes do “star system hollywoodiano”.

Com a supremacia da indústria norte-americana, no final dos anos 10, veio a sujeição. Ela já se exhibe com o surgimento de revistas total ou parcialmente especializadas numa imitação de fora. Nos anos 20 multiplicam-se. Basta folhear um exemplar de *Palcos e Telas*, *Paratodos*, *Selecta*, *Cine Modearte*, *Cinearte* ou *A Scena Muda*, para constatar a quase exclusividade da divulgação: Hollywood. A última das revistas citadas, que começou em 1921, não dedicou um só artigo ao filme brasileiro durante toda uma década (FINGUERUT, 1986: 04).

Esta verdadeira invasão de mercado sustentada pelos aspectos acima descritos (cenário de guerra, instalação das distribuidoras, farto material publicitário) produziu no Brasil uma verdadeira submissão ao filme norte-americano: “Em 1921, do total de 1295 filmes censurados no Rio de Janeiro, 923 eram de procedência americana, posicionando o Brasil no quarto lugar entre os países importadores de filmes impressos dos EUA. Em 1925, esta tendência acentuou” (SIMIS, 1996: 74).

A derrocada do que ficou conhecido como idade de ouro do cinema brasileiro em consequência desta forte penetração de mercado produzida pelo cinema hollywoodiano sujeitou a produção nacional a se circunscrever em volta da produção de documentários e cine-jornais, atividades estas que possibilitariam vez ou outra o aparecimento de algum filme ficcional.

Após o colapso assinalado em 1911-12, a continuidade do cinema brasileiro repousou inicialmente na atividade de alguns cinegrafistas, ou seja, técnicos em filmagem. Não foi, entretanto, realizando filmes de enredo que esses profissionais conseguiram ganhar a vida: Antonio Leal – veterano com sete anos de atividades cinematográficas – como Paulino e Alberto Botelho dedicam-se, sobretudo aos documentários e jornais cinematográficos. E quando eventualmente filmam um enredo, não é só por terem encontrado um empresário interessado em seus serviços técnicos, pois serão seus próprios

produtores nessas raras investidas no campo do cinema de ficção (GOMES, 1980: 50).

Despertar o interesse do público e dos exibidores foi então o problema maior a ser solucionado pelo remanescente do cinema brasileiro. Um gênero fílmico nacional deveria ser encontrado para que se possibilitasse uma lucratividade nas produções. Tentativas foram feitas nas áreas dos filmes policiais. Tentava-se reproduzir o sucesso de *Os Estranguladores*, de Antônio Leal. Enveredou-se, também, por nossa literatura; mas fora algum título de sucesso esparsos poucos se produziu e se conquistou neste período.

Segundo Paulo Emílio, o mercado produtor brasileiro resumiu-se aos seguintes números nesta época: “A média anual entre 1912 e 1922 foi de seis filmes. Da quase paralisação dos anos 1912-14, chegamos a uma produção relativamente abundante de dezesseis filmes em 1917, para haver uma brusca queda no ano seguinte, com uma medíocre reação até 1922” (GOMES, 1980: 52). Como elemento panorâmico do setor cinematográfico, acrescenta:

Esta segunda época do cinema brasileiro está bem longe da importância e do brilho da primeira. Embora entre 1912 e 1922 o comércio cinematográfico tivesse se desenvolvido consideravelmente, tornou-se cada vez mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas. De um modo geral, os filmes conseguem ser exibidos graças apenas à benevolência de um ou outro proprietário de cinema. Uma certa aproximação de homens de prestígio como Irineu Marinho, Olavo Bilac, Coelho Neto ou Medeiros Albuquerque, durou pouco, desde que essa aproximação fora suscitada pela breve animação que reinou em 1917, ano em que a produção atingiu o seu ponto mais alto. Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa; os sessenta filmes posados encerram uma porcentagem considerável de curtas metragens, destinados às vezes a mais variada publicidade comercial, indo desde a propaganda de loteria até a divulgação de remédios contra a sífilis. Por outro lado, a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal (Idem: 57).

Neste panorama de terra conquistada o cinema brasileiro sobrevive sob dois aspectos preponderantes: a distribuição em mercados distantes, não explorados pelas distribuidoras estrangeiras; e através da cavação.

Anita Simis ilustra o primeiro aspecto através do depoimento do distribuidor Júlio Llorente: “a má qualidade dos filmes nacionais e sua conseqüente baixa rentabilidade fez com que fossem distribuídos por agentes isolados, à base de comissão, nas regiões mais pobres, cidades pequenas desprezadas pelas grandes agências” (1996: 79). A busca por estes distantes mercados através de agentes comissionados dificulta a fiscalização por parte dos produtores. Exibições em maior número do que o apresentado pelo agente, desaparecimento de cópias, falsificação dos números da bilheteria são acontecimentos característicos de um tipo de distribuição no qual o exibidor já não está mais vinculado ao sistema de produção, e, ainda mais, é o cinema estrangeiro e não o nacional aquele que lhe traz maior rentabilidade.

O fenômeno da cavação apresenta-se como uma outra saída mercadológica para aqueles que tinham na produção cinematográfica sua profissão. Trata-se também de uma tentativa de burlar o mercado dominado pelas grandes distribuidoras. Concentrando-se em assuntos locais ou produzindo filmes publicitários por encomenda privada ou pública, estes produtores conseguiram desenvolver filmes documentários e cine-jornais locais como forma de sustentar suas atividades cinematográficas. Sem dúvida, trata-se da necessidade de se encontrar nichos mercadológicos específicos e com demanda latente. Demanda esta não atendida pelos produtores internacionais, e que, na visão de Jean-Claude Bernardet serviu de sustentação para o cinema brasileiro do período:

Os europeus e os norte-americanos enchiam o Brasil de filmes de ficção, pois a indústria vinha se desenvolvendo exclusivamente em função do filme de enredo. Aos produtores que atingiam os mercados internacionais, porém, não interessavam assuntos de alcance, digamos, municipal. Criou-se assim uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolveu-se uma produção de documentários – ou *naturais* como chamados na época – e de cine-jornais. Um levantamento da exibição cinematográfica em São Paulo

até 1935 indica que nada menos de 51 jornais cinematográficos brasileiros apareceram nas telas paulistas neste período. A maioria tem vida curta, outros não, como o *Rossi Atualidades* que vai quase sem interrupção de 1921 a 1931 (BERNARDET, 1979: 23).

Este é o panorama que sustenta a produção cinematográfica brasileira nesta fase. A firma de Gilberto Rossi, acima citada por Bernardet, é o grande exemplo de sucesso na exploração de nichos mercadológicos específicos e livres da grande concorrência representada pela presença sufocante do estrangeiro no espaço nacional. Este aspecto é ilustrado por Anita Simis:

A partir dos anos 20 é o curta-metragem de não-ficção que pode explicar o crescimento da produção nacional. Em São Paulo e no Rio registram-se cerca de 12 firmas, 20 novos cineastas, alguns brasileiros, como Luiz de Barros e José Medina. Mas, como já afirmamos, o acesso às salas de exibição era difícil, resultado muitas vezes da benevolência de alguns exibidores (1996: 82).

Aqueles que exploravam este sistema de cavação não tardariam a se aproximar do poder político e do capital privado, como aconteceu com a própria *Rossi Film*. O capital daí advindo acabaria por ser aplicado na arriscada produção de longas-metragens, porém, sem a preocupação de geração de lucros imediatos, pois estas produções já eram pagas no processo de produção com o dinheiro da cavação. Em termos mercadológicos isto é um trunfo até utilizado pelas grandes produtoras norte-americanas, as quais exportavam seus filmes já custeados pelas bilheterias do mercado interno.

4. Cinema Mudo ou Falado? A Tecnologia Afetando O Cinema Brasileiro

De um modo geral, a possibilidade de um cinema sonorizado, inicialmente, causou horror e espanto aos que enxergavam o cinema como a sétima arte. Porém as possibilidades abertas ao diálogo das personagens e aos efeitos sonoros fizeram desta nova possibilidade tecnológica um

sucesso de mercado. Nostalgia é o que restou aos que apostaram no cinema mudo, frente a forte penetração desenvolvida pelo cinema falado.

No Brasil, estas reações também aconteceram de um lado os que apostavam no cinema mudo: “O advento do cinema falado provocou no Brasil as mesmas controvérsias que ocorreram por todo o mundo, e não faltavam os estetas que vaticinavam um fim rápido e inglório para o monstrego” (VIANY, 1987: 83). Na margem oposta aqueles que enxergavam as vantagens mercadológicas do uso na língua pátria em detrimento às línguas estrangeiras: Ademar Gonzaga acreditava que o público preferiria filmes em português ao invés da leitura na tela, sobre a imagem (BERNARDET, 1979: 11).

As possibilidades oferecidas por esta nova tecnologia, o cinema falado, não foram entendidas de imediato. Posicionar-se na vanguarda deste processo e conquistar o público pela vantagem da língua não ocorreu. Ao contrário, o público acostumou-se à leitura das legendas, enquanto que o cinema mudo no Brasil atingia uma plenitude mais do que tardia: “Em torno de 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro e houve uma incursão válida na vanguarda mais ou menos hermética. Era tarde, porém. Quando o nosso cinema mudo alcança relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte” (GOMES, 1980: 31).

Esta plenitude mencionada por Paulo Emílio reflete-se na quantidade de filmes produzidos no período e na abertura do que ficou conhecido no cinema nacional como os ciclos regionais:

Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo. A coexistência do cinema mudo e falado de 1929 a 1933 justifica por certo o fato extraordinário de terem sido feitas no ano de 1930 cerca de vinte fitas. Realmente, o cinema falado desempenhou um papel estimulante na nossa produção, mas isso antes de 1934, quando então houve um colapso quase tão radical quanto o de 1911 ou de 1921 (Idem: 59).

Já os ciclos regionais são representados pelo aparecimento de novos focos de produção:

Outra característica da pujança deste terceiro período é o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território além de Rio e São Paulo. Em 1923, filmava-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior, sendo que numa delas, Pouso Alegre, já em 1921 haviam sido ensaiadas fitas de enredo (Idem: 59).

Neste período observa-se, então, toda uma produção cinematográfica que chega ao seu ápice de uma forma tardia e não dimensionada com as possibilidades mercadológicas de seu tempo. Principalmente os fatores tecnologia e distribuição. Observa-se também uma arraigada valorização do cinema norte-americano, representativo, já neste momento, como o ideal de produção cinematográfica. Esta valorização do cinema norte-americano aparece principalmente nas revistas especializadas que, como já vimos, servem à valorização publicitária dos filmes e do sistema de estrelato hollywoodiano.

Paratodos e Selecta eram em 1923 as duas revistas brasileiras que se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo. *Esse fantasma que é a cinematografia nacional*, escreve Behring, *sem artistas, sem técnicos sem diretores de cena, sem estúdios e finalmente sem dinheiro...* E conclui Paulo Lavrador: *Seria melhor que não existisse* (GOMES, 1980: 58).

Mesmo com todo este quadro negativo o cinema nacional conquistou algumas vitórias no período. Talvez uma das vitórias mais significativas fosse mesmo o aparecimento ou formação de um gênero específico nacional, as bases foram lançadas para a consolidação da chanchada, apesar da repulsa que o gênero causava nos críticos de um modo geral. Neste sentido é que alguns estúdios são abertos em solo brasileiro:

É na virada dos anos 30 que surgem a Cinédia (1930) e a Brasil Vita Filme (1934). Mais tarde, surge a Sonofilme (1937)... A proposta das três produtoras é mais ou menos a mesma: rebocar-se aos êxitos hollywoodianos. A estratégia de sobrevivência é outra: recorrer aos grandes nomes do rádio e do teatro

brasileiro, à força do Carnaval e ao prestígio dos comediantes do teatro-revista. Nas três produtoras sucedem-se os musicais que desembocarão na chanchada da década seguinte e, eventualmente, adaptações literárias e teatrais (FINGUERUT, 1986: 07).

Alex Viany faz interessante menção da importância destes estúdios em sua obra:

Exatamente quando o cinema silencioso exalava o último suspiro, nem sequer entreouvido no meio de toda aquela polifonia que os primeiros filmes falantes nos traziam, fundavam-se no Rio de Janeiro os dois melhores estúdios que o Brasil conheceria até o aparecimento da Vera Cruz paulista, mais de vinte anos depois. À frente de um, a Brasil Vita Filme, estava uma bonita portuguesa, Carmem Santos, que já aparecera em vários filmes, desde 1920, e que, com seus próprios capitais, financiara a construção de um palco de primeira classe, naquela época, bem no fim da rua Conde de Bonfim, a caminho do Alto da Boa Vista. À frente do outro, a Cinédia, estava o nosso já conhecido Ademar Gonzaga (1987: 88).

E continua, a respeito do gênero fílmico:

No mesmo ano, 1933, também, aproveitando cenas documentais do carnaval carioca e filmando especialmente algumas cenas com o comediante Palitos no papel de Rei Momo, a Cinédia inaugurava de uma vez por todas o ciclo musicarnavalesco com *A Voz do Carnaval*, em que Carmem Miranda fazia sua estréia no cinema. Daí por diante, pode-se dizer que não houve um ano sem seu filme de carnaval. Logo em 1935, Carmem Miranda firmava-se como estrela em *Alô, Alô, Brasil* ao lado de sua irmã Aurora e de outros nomes populares do rádio e do teatro... No ano seguinte, com história de dois ótimos compositores populares, João de Barro e Alberto Ribeiro, viria um dos melhores representantes do gênero, *Alô, Alô, Carnaval*, com algumas piadas engraçadas e autenticamente cariocas (Idem: 90).

5. Penetração de Mercado Através de um Gênero Nacional: A Chanchada

Chegamos, então, ao que se convencionou chamar de chanchada, o gênero fílmico que se revelaria autenticamente brasileiro e que dominaria

o mercado de filmes nacionais por anos, apesar da ferrenha crítica a este gênero destinada. Quanto às características básicas deste gênero podemos salientar o forte apelo ao popular, a comicidade, a paródia e também a onipresença musical; sobretudo de ritmos ligados ao carnaval.

“A denominação de chanchada parece advir originariamente do teatro, termo que seria empregado para designar essencialmente má qualidade e que foi apropriado pelo cinema” (FINGUERUT, 1986: 8). A origem mesmo deste gênero tão popular também é incerta pois se delinea de modo a se fazer transparecer desde os primeiros filmes de abordagem matuta ou acaboclada. “A Chanchada não tem rigorosamente um início: resultou de uma adequação progressiva dos esquetes humorísticos e números musicais ao enredo, sempre submetido à comicidade e ao romântico” (Idem).

Há, no entanto, alguns autores que elegeram um marco inicial e propõem uma linha de desenvolvimento:

Tudo indica que Jean-Claude Bernardet não se engana ao afirmar que as origens da chanchada estão na base do cinema brasileiro, e aí, em alguns filmes cômicos. O ano de 1929 (quando é realizado *Acabaram-se os Otários*, direção de Luiz de Barros) define uma segunda fase, com as seguintes características: experimenta-se o filme sonoro de ficção; utiliza-se um cômico popular, o caipira Genésio Arruda; as músicas ficam a cargo de Paraguaçu, e o filme faz enorme sucesso, permanecendo 76 dias em exibição nos cinemas da capital carioca (CATANI, 1983: 09).

A Partir daí, Catani, destaca outras fases:

A terceira etapa tem início por volta de 1944-45, quando a chanchada, o filme carnavalesco, consolida-se definitivamente graças a *Tristezas Não Pagam Dívidas* (1944) e *Não Adianta Chorar* (1945). Nessa fase observa-se: a fundação da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S/A; a instituição dos meses de dezembro a março como espaço privilegiado do filme brasileiro; o crescimento do mercado exibidor – que teria auge nos anos 50 – e a imposição do carnavalesco ao público. A quarta etapa começaria em 1949, quando surge a possibilidade de crítica da chanchada pelo espírito burguês, exemplificado nos filmes da Vera Cruz. Essa empresa cinematográfica produz até 1954, ano em

que a chanchada atinge seu ápice. Depois houve uma queda gradativa, até o esgotamento do gênero, no início dos anos 60 (Idem).

Catani ainda salienta que a década de 60 traz como característica a derrocada do gênero chanchada pela própria imposição da televisão e advento do Cinema Novo (Idem).

Para se ter uma ideia da penetração de mercado alcançada por este gênero, essencialmente popular, podemos utilizar os dados de bilheteria do que seria o marco inicial apontado por Catani, o filme *Acabaram-se os Otários*:

Até 9/9/1929, 35000 pessoas já viram o filme no Santa Helena (anúncio da fita em O Estado de S. Paulo), momento em que a película estava apenas em sua primeira semana de exibição naquele cinema. A projeção do filme continuou por outros 17 cinemas da cidade, alguns bisando a apresentação, numa permanência que somou 76 dias (CATANI, 1983: 28).

Em termos de mercado produtor para as chanchadas, além da Cinédia, há que se destacar a forte presença da Atlântida e, posteriormente da Vera Cruz, as quais, como veremos a seguir, estão entre as responsáveis pela longevidade do gênero. Se a Cinédia tem papel preponderante no lançamento do gênero. A Atlântida, quando associada à rede de distribuição de Luís Severiano Ribeiro, é um marco na reaproximação de interesses historicamente opostos. A produção do filme nacional passa a ter um canal de distribuição garantido, fato que nos remete à época de ouro do cinema brasileiro, como salientou Paulo Emílio Salles Gomes:

Neste período a recém fundada Atlântida foi a companhia de maior importância, criação de Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estréia com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos trabalhos. Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luís Severiano Ribeiro. Esse encontro entre produção e comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais

foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz... (1980: 73).

Os críticos e estudiosos do cinema brasileiro que repudiavam o gênero, viam na produção rápida, descuidada, no excesso de improvisações e na falta de orçamentos adequados às produções; os maiores empecilhos a uma produção nacional de qualidade. Porém esta falta de recursos na produção, ao que parece não ocorria ao se aferir os lucros do truste formado por Severiano:

1947 presenciou a entrada do truste exibidor de Luís Severiano Ribeiro Jr. como produtor de filmes, integrando-se ao mercado já dominado por ele nos setores de exibição e distribuição. A estratégia da participação do exibidor na produção tinha a sua lógica. A seção *Cinegráfrica* de *O Cruzeiro* acusava, atrás da anônima assinatura de operador, que Severiano durante a guerra havia comprado cotas da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) e da Distribuidora Nacional (DN), que eram duas das três firmas especializadas na distribuição de filmes brasileiros no eixo Rio-São Paulo. Severiano trazia o cabedal dos territórios de exibição do Rio-Leste-Nordeste-Norte do país, agora acrescido de um laboratório cinematográfico que pretendia ser o melhor do Brasil. O passo seguinte da estratégia do exibidor foi aproveitar-se da exibição corrente do meio cinematográfico, propondo co-produções a quantos projetos houvesse. Operador fazia as contas dos lucros do magnata da exibição: entrava com 50% do capital na produção que em parte seria coberto por trabalho de laboratório; terminada, a fita entrava em exibição em seus cinemas, de onde retirava uma participação de 50% da renda bruta que lhe cabia na qualidade de exibidor. Abocanhava de 20 a 30% da renda do filme como redistribuidor para outros territórios através de sua coligada União Cinematográfica Brasileira (UCE), por último, retirava 50% dos lucros do filme como co-produtor. Conclusão de Operador: É por isso que além de seu laboratório, vem pensando também na criação de um pequeno e moderno estúdio, onde não só poderia realizar os seus filmes, como o alugará aos produtores independentes, que por sua vez lhe entregarão as distribuições, continuando o complicado círculo vicioso do qual saíra sempre o mais beneficiado. Operador destacava as intenções do truste em setembro. No número 9 da sua seção, datada de 18/10/47,

ele nos informou que Severiano Ribeiro inverteu a sua rota de construção de estúdios próprios pela compra de cotas da Atlântida, tornando-se seu acionista majoritário (CATANI, 1983: 50/52).

Na década de 1950, mais exatamente a 04 de novembro de 1949 (VIANY, 1987: 107), temos o aparecimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma proposta ousada de industrialização da cinematografia nacional, estabelecida em São Paulo por Franco Zampari. A proposta inicial era a produção de qualidade, o que distanciaria a Vera Cruz do gênero chanchada.

Ao lado do brilho técnico das produções da Vera Cruz e sucedâneos, formou-se um corpo de ideias à crítica destas realizações, que escamoteavam, segundo as esquerdas, as condições do homem brasileiro. Ultrapassando a palavra publicada e falada, eles investiram na produção de seus filmes, vindo às telas, então, *Agulha no Palheiro* (1953), *Rua Sem Sol* (1954), *O Saci* (1953) e *Rio, 40 Graus* (1955) (CATANI, 1983: 58).

Segundo alguns autores a Vera Cruz precipitou-se para o lado da industrialização da produção, esquecendo-se de problemas históricos do cinema no Brasil como a distribuição, exibição e fiscalização. Não tardou muito, a empresa estava fadada ao insucesso mercadológico, decretando a derrocada desta tentativa.

Do lado positivo, deve-se ressaltar, houve uma sensível melhora no nível técnico e artístico de nossos filmes depois do aparecimento dos estúdios de São Bernardo. Além disso, com todas as falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema no Brasil. Do lado negativo, entretanto, houve um abrupto encarecimento da produção, nem sempre justificado pela melhoria técnica e artística. Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação (VIANY, 1987: 109).

Mesmo avessa ao que a chanchada representava, a Vera Cruz, abriu caminho para um dos fenômenos populares do cinema brasileiro: Mazzaroppi.

A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil. O fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido de muitos. Durante a década de cinquenta, o aumento da produção foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período. Não esmorecia a vitalidade da fita musical e da comédia popularesca, ao contrário das previsões; houve certa diversificação na chanchada, sobretudo com o aparecimento de Amácio Mazzaroppi que trouxe de volta a figura do caipira representado por Genésio Arruda. Durante dez anos, foi Mazzaroppi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio evitava. No mesmo período, delineia-se no Rio a silueta muito mais atual de Zé Trindade, personagem bizarra e rica de cafajeste maduro e sem o menor encanto, mas cuja confiança em si próprio fascina as mulheres (GOMES, 1980: 76).

A análise do período apresentada por Catani é portanto positiva no sentido de permitir ao cinema nacional uma performance de bilheteria poucas vezes alcançada, mesmo sendo apenas 6% do mercado exibidor (1983: 88). Mas, sobretudo pelo vínculo estabelecido entre o cinema brasileiro e as camadas mais populares que garantiam o seu financiamento, conquistava-se uma parcela fiel de mercado, ou seja, em termos de Marketing, um alto grau de fidelização.

6. Embrafilme: Penetração de Mercado Através da Ação do Estado

A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A) surge no cenário do cinema brasileiro sob a égide da ditadura militar, através do Decreto-Lei nº862 de 12 de Setembro de 1969. As incumbências primeiras da Embrafilme eram:

A distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (AMÂNCIO, 2000: 23).

Politicamente, uma tentativa do Estado em centralizar as produções cinematográficas de modo a exercer maior influência no setor. Mercado logicamente, revelou-se uma possibilidade de penetração de mercado, promovendo uma maior presença do filme nacional em seu próprio mercado, uma espécie de sustentáculo deste setor onde a dominação estrangeira é praticamente total.

Após alguns anos de sua fundação o posicionamento de mercado da Embrafilme era assim caracterizado por Amâncio:

Um balanço da situação do cinema, no início do ano de 1974, permite afirmar que algumas conquistas foram consolidadas, entre elas: a) a regulamentação estatal quanto à obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais teve aumento progressivo, num claro reconhecimento da necessidade de uma reserva para o produto nacional em seu próprio mercado; b) o fim das expectativas quanto a uma possibilidade de investida comercial do filme brasileiro no mercado externo. Os avanços nesse sentido passam a se situar no campo diplomático, ideológico ou cultural. Tudo vai bem num país que até reflete sobre sua miséria. Inversão da proposta, a conquista do mercado interno, viável economicamente para as pretensões da indústria, atende aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar; c) implemento de recursos financeiros destinados diretamente à produção, através da operação de financiamento, pelo reforço do critério de quantidade; d) fortalecimento dos setores produtivos organizados da atividade cinematográfica, em diálogo próximo e constante com os estamentos detentores do poder; e) em nível administrativo, a ampliação dos horizontes da máquina estatal para maior eficiência e controle do mercado (Idem:41).

Não que o Estado estivesse ausente do setor cinematográfico até então, pelo contrário, legislações visando alicerçar o cinema nacional acontecem desde a década de trinta como podemos vislumbrar no trabalho de Anita Simis: Estado e Cinema no Brasil. O que acontece através da

presença Embrafilme é: a) um fortalecimento do setor produtivo, que vê na aplicação da legislação vigente, possibilidades garantidas de escoamento de seus trabalhos e b) a consolidação da posição de mercado para filmes nacionais, pelo menos na década de 70. Amâncio demonstra estes dois aspectos em sua obra:

O setor cinematográfico conhece, a partir dos primeiros anos da década de 70, a fase áurea de sua relação industrial intermediada pelo Estado e só sofrerá os primeiros reveses no início dos anos 80. Neste período verá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro (2000: 56).

A seguinte tabela, também retirada da obra de Amâncio (p.77) também é muito ilustrativa sobre o fenômeno Embrafilme durante a década de 70:

Ano	Nacional	%	Estrangeiro	%	Total	%
1974	30.665.515	-	170.625.487	-	201.291.002	-
1975	48.859.308	59	226.521.138	32	275.380.446	36
1976	52.046.653	6	198.484.198	-12	250.530.851	-9
1977	50.937.897	-2	157.398.105	-20	208.336.002	-16
1978	61.854.842	21	149.802.182	-4	211.657.024	1
1979	55.836.885	-9	136.071.432	-9	191.908.317	-9

Tabela: N° Espectadores (Fonte Embrafilme, 1980).

Percebemos um acentuado crescimento da presença do cinema nacional no mercado interno durante o período analisado, e isto se fazia em detrimento ao cinema estrangeiro dominante, visto que, excetuando-se o ano de 1979, todos os outros anos a taxa de crescimento de espectadores para o cinema nacional demonstra-se superior ao do cinema estrangeiro em um mercado restrito em seu crescimento. Tal avaliação demonstra-se mais evidente se transformarmos os números apresentados em percentuais:

1974	15.23%
1975	17.74%
1976	20.77%
1977	24.45%
1978	29.22%
1979	29.10%

A Embrafilme marca, no cenário do cinema brasileiro, uma etapa onde se obteve um relativo sucesso de mercado, uma boa presença do filme brasileiro nas salas de exibição, e a consolidação da presença do Estado como agente interventor da política, legislação e mercado cinematográfico. Se, anteriormente, a presença do Estado era meramente como órgão legislador; através da Embrafilme abre-se a possibilidade de um atrelamento maior entre Estado e cinema no Brasil, devido às características de mercado implementadas por este órgão governamental, as quais foram elencadas por Carlos Augusto Calil em palestra promovida pela Educine em Julho de 2002:

Por último, mas não menos importante o governo Geisel, inspirado por cineastas e pressionado por eles, preparou em 1975 uma estrutura institucional para intervir no mercado interno por meio de uma distribuidora forte, capaz de competir com as “majors” americanas instaladas no país, estou falando da Embrafilme, a aliança com o governo militar pode causar perplexidade em alguns de vocês, se baseou em dois principais pontos de convergência, entre esquerda e direita, o nacionalismo e substituição de importações. Esse é o eixo ideológico onde se instala no Brasil, e que interessava tanto para o governo militar de direita e os cineastas de esquerda. O mesmo vale para a TV Globo além do valor estratégico de delimitação e expansão das fronteiras geográficas pela cultura e pela mídia. Dentre estas fabulosas contradições estava em posição privilegiada a censura, enquanto o papel do censor era exercida no Ministério da Justiça. O MEC ao qual está ligada a Embrafilme produzia os filmes que seriam objetos da sua tesoura. Era muito para a cabeça dos militares e de muitos sociólogos que não conseguem entender essa contradição até hoje. Foi no fim deste decênio que se dobrou a conquista do mercado interno, quando o cinema brasileiro atingiu a cifra de 30% dos ingressos vendidos durante um ano. Tal resultado, que é extraordinário, implicou a legitimação do projeto institucional com toda a contradição que existia e o aumento da receita interna inibindo a exportação de divisas e capitalizando o setor. Naquela época se dizia: mercado é cultura. As duas indústrias, a do cinema e da TV pareciam, neste tempo, igualmente possíveis, hoje sabemos perfeitamente que se tratava de uma doce ilusão, pelo menos na área do cinema (CALIL, 2002).

Este posicionamento do cinema brasileiro, inimaginável nos dias atuais, foi fruto de uma empresa como a Embrafilme, um órgão ligado ao governo que, além de investir na produção e se encarregar da distribuição, agiu de modo a regulamentar o setor do cinema no Brasil, algo que hoje não temos. Vejamos o depoimento de Calil a este respeito:

A distribuidora da Embrafilme começou a procurar ela própria financiar filmes de mercado, onde ela trabalhou? Fazendo Xuxa e Trapalhões, que durante certo tempo passaram a ser os blockbusters da distribuidora, e faziam um bom papel, porque de fato estavam no ranking disputando mercado. Os Trapalhões preferiam ser distribuídos pela Embrafilme porque eles não eram roubados. Eles não precisavam ser distribuídos pela Embrafilme, qualquer distribuidora queria Os Trapalhões ou a Xuxa, só que em cinema, o produtor rouba o cineasta; rouba a equipe. O distribuidor rouba o produtor e o exibidor rouba do distribuidor, então é da natureza do negócio um roubando o outro. Neste momento, como é uma empresa pública, roubar não é possível, esses filmes preferiam ir aí, porque eram muito bem tratados, principalmente na hora de receber (Idem).

Mesmo enfatizando as possibilidades de falcatruas no setor cinematográfico, Calil, não observa, ou o faz nas entrelinhas, as razões de “blockbusters” como Xuxa e Trapalhões permanecerem na carteira da Embrafilme. Amâncio evidencia este aspecto no que chama de política de clientelas:

No estabelecimento de interesses específicos dos diferentes grupos na área de produção, ficou configurada, por parte do Estado, uma opção que se revelou basicamente em duas atitudes: a) a diversificação da produção, numa abrangência profissional e temática de absoluta liberalidade; b) o fortalecimento da figura do realizador-produtor, facilitando seu acesso aos recursos governamentais enquanto clientelas privilegiadas (AMÂNCIO, 2000: 123).

Este clientelismo promovido pela presença do Estado no cinema nacional foi um dos mais fortes fatores no processo de fechamento da Embrafilme.

A penetração de mercado atingida pela Embrafilme não foi suficiente para o posicionamento do cinema brasileiro de modo estável pelo menos em seu mercado interno, crises foram constantes, possibilidades de atuação da Embrafilme como distribuidora e exibidora foram fechadas por posicionamentos políticos e a empresa ficou fadada ao fracasso por esta restrição de seu campo de atuação:

A década de 80 foi a década que o cinema brasileiro colecionou todas as crises possíveis. A primeira crise, de cunho político, a de sucessão de Roberto Farias, que queria continuar como diretor geral. O diretor da distribuidora, Gustavo Dahl, se candidatou, o cinema brasileiro, que estava unido em torno desta gestão, rompeu-se em dois, o grupo do Gustavo Dahl e o grupo do Roberto Farias, isso significou que um grupo neutralizaria o outro e a política estava tomando o lugar principal na vida dos cineastas. Quando chega o Ministro Viriato Portela, assumindo no governo Figueiredo, ele se deparou com o fato de ter uma classe dividida, portanto ele procurou o chamado *tércios*, tese clássica em teoria política, o *tércios* foi chamado do Itamaraty para administrar a Embrafilme. O Celso Amorim achou que o melhor que tinha a fazer era chamar os dois e dar, a cada um deles, um projeto para que eles tivessem os ânimos acalmados durante um certo tempo. E contratou junto a Roberto Farias, nada menos que *Pra Frente Brasil* e junto a Gustavo Dahl, *Tensão no Rio*. Estes dois filmes desgastaram profundamente a Embrafilme, um derrubou o outro, *Pra Frente Brasil* quando lançado, foi considerado uma profunda inconveniência para o governo militar, o SNI, pediu a demissão do diretor geral da Embrafilme, porque aplicar dinheiro público, do regime, num filme contra o regime, portanto o senhor vai procurar sarna em outro lugar. E *Tensão no Rio*, que é de um ano depois, Celso Amorim já tinha saído, e quem está na Embrafilme sofreu este extraordinário desgaste de um filme excessivamente caro e excessivamente sem caráter. Estes dois filmes advém diretamente da crise de sucessão da Embrafilme e que levaram a empresa a uma crise política e econômica sem precedentes (CALIL, 2002).

Neste mesmo sentido Calil ainda enumera outros fatores, além do político que desgastaram a Embrafilme:

O esgotamento da Embrafilme se deve a alguns fatores, eu acho importante contar para vocês: primeiro deles, a Embrafilme, que podia ter estabelecido um circuito de exibição no Brasil, portanto verticalizando, como os americanos

verticalizam a sua atividade, não pôde fazer isso porque os cineastas impediram-na, houve um momento em que a Embrafilme tinha dinheiro para comprar um circuito de exibição, os cineastas criaram uma cooperativa brasileira de cinema, liderada por Nelson Pereira dos Santos, foram buscar o dinheiro da Embrafilme, a Embrafilme ainda bancou para eles, para eles administrarem. A lógica da visão do cineasta é a seguinte: há público para cinema brasileiro, o público está louco para ver “quem buro buro, bora bora”, uma coisa que a gente sabia que não tinha, então basta ser exibido e as massas afluirão. As massas não afluíram e este circuito acabou na praia, foi um investimento que a Embrafilme fez, enorme se diluiu. A Embrafilme não percebeu que parte de sua força estaria também em ampliar a sua carteira para filmes estrangeiros de qualidade. A Embrafilme abortou tanto o projeto de se tornar uma major completa do cinema quanto abortou a idéia de se tornar uma distribuidora de filmes estrangeiros de qualidade. Que sabemos ser uma condição sine qua non de uma cinematografia mais enfraquecida. A terceira grande goleada, quando o mercado de vídeo se apresenta um mercado promissor, os cineastas fecham posição em relação a Zelito Viana que consegue entrar na Globo e criar a Globo Vídeo, que foi uma grande porcaria, vocês sabem, porcaria técnica, porcaria industrial, morreu na praia. E a Embrafilme teve que ceder todos os seus direitos, toda a coleção brasileira clássica e contemporânea para a Globo Filmes. Portanto a Embrafilme ficou confinada na exclusiva produção e distribuição de longa metragens para o mercado interno, sem poder abrir industrialmente as suas possibilidades, se teria dado certo ou não, eu não sou capaz de dizer. Vou dizer que este projeto de modernização e abrangência foi abortado” (Idem).

Talvez por esta restrição de seu campo de atuação, pela não busca de novas oportunidades mercadológicas que a Embrafilme começou a demonstrar suas fraquezas de modo mais aparente, as quais culminaram com uma década de 80, principalmente em sua segunda metade, catastrófica para o cinema nacional. Como observa Calil:

As fontes de renda da Embrafilme começaram a minguar e o aumento dos custos dos filmes, então a Embrafilme diminuiu a sua capacidade de intervenção na cultura. A Embrafilme tinha naquela época algo como dez milhões de dólares por ano de captação de recursos via institucional, via impostos. E os custos dos filmes subiram muito, sobretudo os custos de lançamento, via publicidade, explodiram nesta década, houve então uma enorme crise de

representatividade, o cinema brasileiro não produziu mais filmes interessantes, os filmes depois de 86 são quase irrelevantes, nenhum deles conquistou prêmios internacionais, nenhum deles alcançou boa crítica que são as duas fontes de prestígio e de poder para uma cinematografia. Então o cinema brasileiro entrou numa crise criativa enorme, eu chamo de crise criativa quando a obra que se produz não dialoga mais com a sociedade, portanto ela está tomada por uma crise da representatividade, esse cenário do final da década de 80, é a encarnação de uma crise da representatividade (Idem).

Evidenciado o processo de crise e decadência da Embrafilme através das observações de Carlos Augusto Calil, cabe destacar as conjunturas de mercado que participaram deste processo de queda que culminaria com o fechamento da empresa, neste sentido, Amâncio tece os seguintes comentários:

A expansão do setor de produção não se deu, deste modo, por uma capitalização de suas categorias empresariais, ou pela sedimentação de seu parque industrial, mas pela opção definitiva pelo produto fílmico, principalmente após a adoção da operação de co-produção. Se o financiamento pressupunha uma relação de comprometimento individual, ou privado, compatível com as possibilidades de empresa produtoras estabelecidas, a nova modalidade operacional levou à responsabilidade do Estado todo o risco do empreendimento fílmico. Pelo descomprometimento com as leis de mercado de exibição, esta distorção, em que o Estado subsidia e promove diretamente o processo produtivo, caracterizou também o aparecimento de um cinema híbrido que, embora sem chancelas dirigistas, se localizou entre as perspectivas do mais arrojado cinema autoral e do mais inconsistente cinema comercial. Tal ambigüidade, que por outro lado não pode deixar de ser considerada benéfica, dimensionada em função dos recursos disponíveis, fez imobilizar o sistema de produção de filmes, por desconsiderar para o jogo de mercado as expectativas e viabilidades concretas de sua comercialização (AMÂNCIO, 2002: 124).

Neste cenário de perda de influência e competitividade no setor que temos, no governo de Fernando Collor de Melo, o fechamento da Embrafilme, e com ela o aniquilamento de toda a estrutura criada para fiscalização e regulamentação do setor. É a partir deste momento que o liberalismo econômico, impregnado ideologicamente, se faz transparecer.

A retirada do Estado como agente regulador do setor cinematográfico no Brasil se fez abruptamente, gerando uma verdadeira panacéia em termos de possibilidade de controle e averiguação de dados, os quais, hoje, possam ser muito discutíveis. Este desmantelamento estrutural fez-se aparente em termos de produção fílmica com uma verdadeira paralisação das produções nos primeiros anos da década de 90.

A partir daí se configura no Brasil o cinema da retomada, uma expressão jornalística que se impregnou no meio cinematográfico e passou a denominar um novo ciclo de produção de cinema no país, agora vinculado a leis de incentivo à cultura.

7. Principais Características da Retomada do Cinema Brasileiro

O que vem a ser este processo que se convencionou chamar de retomada do cinema brasileiro? Quais suas características? Quais linhas aproximam as produções fílmicas deste período para que possam ser englobadas num mesmo movimento?

A palavra retomada, se decomposta, é formada pelo prefixo re (= de novo; novamente) o qual caracteriza certo grau de repetição; e pelo verbo tomar (+ada), o qual transparece o sentido de aquisição, de adquirir algo ou mesmo de recuperar. Neste sentido, o retomar do cinema brasileiro, segundo o dicionário Novo Aurélio Século XXI, teria o seguinte significado: tomar novamente; reaver; recobrar; recuperar (FERREIRA, 1999).

O substantivo feminino (retomada) é derivado do verbo transitivo direto retomar. Cabe a pergunta: retomar o que? Em termos mercadológicos o cinema brasileiro está muito distante dos representativos 30% de participação de mercado conquistados na época da Embrafilme. Portanto, não se trata de uma retomada do mercado por parte dos filmes nacionais.

Em termos de produção não se vislumbra a possibilidade de construção de grandes estúdios como na época da Vera Cruz ou da Atlântida. Neste sentido, não se trata de uma retomada das produções industriais.

Em termos estéticos não se constitui em uma linha ou grupo que se organize como tal. Sérgio Rizzo, em entrevista ao autor, faz observações a este respeito:

Não tem nenhum sentido estético, é um monte de gente fazendo filmes. Eu já vi algumas pessoas tentarem encontrar traços em comum. Você vai encontrar, mas são traços em comum que você vai encontrar em qualquer período da história do cinema brasileiro. Alguém fez essa pergunta: Mas são filmes preocupados em retratar a realidade brasileira. Bem, desde que se fazem filmes no Brasil há filmes preocupados em retratar a realidade, isso não é um traço comum (RIZZO, 2003).

O que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro tem muita proximidade do sentido de se continuar algo interrompido, principalmente em termos de produção cinematográfica, uma vez que o fechamento da Embrafilme, durante o governo Collor, causou uma brusca interrupção destas produções. As produções cinematográficas nacionais são retomadas a partir das possibilidades abertas pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, lançado já no governo de Itamar Franco.

Deve-se atentar para o fato que a continuidade se deu apenas no aspecto produções fílmicas, interrompidas até então. Mesmo porque o paradigma de se produzir sob a égide de uma grande empresa de capital misto, como a Embrafilme, foi abandonado. Tratou-se de adotar o esquema de captação via leis de incentivo, o que proporcionou uma aproximação entre produtores de cinema e empresariado nacional (as principais leis que servem de apoio a este processo serão discutidas a seguir).

Uma origem precisa do termo retomada do cinema brasileiro é improvável. Trata-se de um termo empregado pela mídia que serve para definir esta fase do cinema nacional. Termo este que se tornou sinônimo desta etapa mais pelo uso do que por qualquer outro tipo de caracterização.

Então vamos começar pelo mais importante, a questão toda, a gerar polêmica é que a retomada, de fato, não é um movimento estético. Acreditar que seja, eu acho meio difícil. O que existiu foi uma retomada da produção. Então, é um termo que poderia se usar em uma conversa – Então agora há a retomada da produção! A imprensa criou um carimbo e transformou isso numa espécie de movimento, de fato é apenas algo que a imprensa costuma fazer, uma distorção da realidade. O que houve efetivamente e pode ser batizado como retomada, foi a retomada da produção. Logo depois que o governo Collor desmontou o aparelho cultural de Estado, a produção cinematográfica zerou, efetivamente. Houve um período que havia quatro filmes sendo rodados no país. Portanto, no momento em que, a partir de leis de incentivo, a partir da batalha solitária de alguns cineastas, a produção foi retomada, ok, não há nada de errado em se usar este termo. Agora acreditar que houve um movimento, eu acho que é um grande equívoco mesmo, isso é coisa da imprensa. A imprensa que inventou, a imprensa que olha para as coisas e fica atrás de moral da história. Como é que eu chamo isto? Como é que eu chamo aquilo? Também, não me parece que seja o caso. Mesmo retomada, neste sentido de produção já passou, foi ali naquele momento que se saiu do zero e se chegou a alguma coisa em torno de dez filmes por ano. Também está em algum lugar do passado (RIZZO, 2003).

Caracterizar o cinema brasileiro a partir da retomada torna-se uma árdua tarefa por constituir um período recente da cinematografia nacional, marcada pela diversidade de gêneros e estilos, não há uma linha, um norte nas produções que definam este ou aquele filme como característico deste período, por outro lado o cinema brasileiro ganhou em termos de qualidade e diversidade, ocasionando a conquista de uma parcela de público.

Paulo Santos Lima, em sua palestra na Educine, observa:

Eu percebi, mapeando todos os filmes desde o início dos anos 90, a tal diversidade que falam. Realmente existe uma diversidade no cinema, um vai e vem de tendências. A tendência, inclusive, de se olhar para trás, no sentido de pegar referências dos anos 60, mas também de pegar outros tipos de referências, inclusive atuais. Fica difícil traçar um único viés para caracterizar o cinema dos anos 90, agora 2000 (LIMA, 2002).

Em termos de mercado para a produção cinematográfica, o marco inicial da retomada do cinema brasileiro aconteceu com o filme *Carlota Joaquina, A Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati.

De *Carlota Joaquina* até a atualidade o cinema brasileiro realmente deu uma guinada em termos de quantidade e qualidade; conquistou uma parcela de público e passou a atuar no mercado de uma forma mais estratégica de modo a conseguir uma determinada penetração de mercado, seja no cinema ou nos formatos de vídeo ou DVD, ou até mesmo na televisão, com os Festivais Nacionais da Rede Globo ou o Canal Brasil. Há também a presença do cinema brasileiro na Internet, onde talvez o mais completo portal seja o www.cinemabrasil.org.br, o qual também é beneficiado pelas leis de incentivo. Um estudo específico sobre as possibilidades mercadológicas de o cinema nacional estar explorando estas novas tecnologias e formatos poderia se tornar um interessante objeto de pesquisa.

Sérgio Rizzo observa que a participação do filme nacional para 2002 ficou em torno de 8%, e projeta-se para 10% tal participação em 2003.

Uma visão panorâmica é dada por Bianca de Felippes:

Acho que é assim, tudo uma questão de oportunidade, a gente tem aqui bons talentos, você vê hoje, o Festival de Cinema tem ótimos filmes, dos mais diversos temas, desde a comédia, drama; tem ficção, tem de tudo; têm documentários maravilhosos. Então assim, a gente está conseguindo fazer muita coisa boa; aumentando a qualidade e a quantidade, geralmente quando aumenta muito a quantidade a qualidade cai, não tem tanta coisa boa, então assim, eu conto nos dedos os filmes que não são bons. Os filmes que estão sendo feitos são de tudo quanto é tipo diferente, do mais cabeça ao mais comercial. Com uma ótima qualidade de imagem, técnica de som, acho que isto é uma coisa muito legal, porque atinge diretamente o público. O público quando for assistir a um filme bom como o *Cidade de Deus*, ou como *Madame Satã*, que eu vi agora. Então o público volta para ver outro, então quanto mais filmes bons a gente estiver fazendo, melhor para o nosso cinema, mais público a gente vai ter. E conquistando um pouco deste mercado, que ainda está pequeno mas está em expansão (FELIPPES, 2002).

Bernadette Lyra define o cinema da retomada como de qualidade e fortemente ligado ao mercado:

É o cinema da retomada, o que é que eu estou dizendo, talvez temerária, mas eu estou dizendo, que o cinema da retomada, que você está perguntando é um cinema voltado para a indústria, voltado para o mercado, com temas brasileiros tratados de modo internacional. Acabou o som vagabundo, acabou o enquadramento qualquer, acabou a câmera qualquer, tem-se uma equipe super e nessa equipe super, o fotógrafo ganhou um papel de destaque total, o fotógrafo agora é quase que o rei do filme (LYRA, 2002).

Visão esta praticamente compartilhada por Paulo Santos Lima:

O cinema mudou um pouco de cara, no sentido que perdeu aquela mácula de cinema pornográfico, de cinema mal feito. O cinema começou a investir em criar uma imagem mais atrativa, no sentido global, mundial. Mas como estão fazendo isso? Diversificando a produção, procurando um esmero técnico mais plugado, sintonizado com o que estava sendo feito em termos de produção industrial cinematográfica (LIMA, 2002).

Mas mesmo este apelo industrial é questionado por alguns, a própria expressão retomada sofre resistência em ser utilizada para nomear este período onde o cinema brasileiro tenta se reorganizar. Lúcia Nagib elucida esta situação:

A expressão retomada que ressoa como um boom ou um movimento cinematográfico está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (...). A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno (NAGIB, 2002: 13).

Quando se fala na não concordância quanto ao próprio nome dado ao período aqui salientado, deve-se este fato a alguns posicionamentos como o de Júlio Bressane, que chegou a solicitar a retirada de sua entrevista do livro de Lúcia Nagib, sobre o cinema da retomada.

Júlio Bressane foi um dos entrevistados sobre a retomada do cinema brasileiro, e a gente nem questionou, poderíamos ter conversado mais sobre isso, eu vi de forma cética. A gente está sim produzindo, uma média de 30 a 35 filmes por ano. Então chegou a 35 em 99. Ele agora, o livro dela fica pronto em setembro, já vai ser impresso. Ele pediu para tirá-lo. Ela ia colocar o título: os cineastas da retomada, uma coisa assim. Ele não quis, ele não acredita na retomada. Ele não é um diretor da retomada (LIMA, 2002).

Neste sentido não há um tom de crítica ferrenha ao posicionamento de Júlio Bressane, outros cineastas também assumem uma posição cética em relação a este processo, talvez pelo próprio movimento cíclico característico das produções cinematográficas nacionais, José Joffily também se expressa próximo a esta visão cética:

Creio que, para quem é veterano, essa história de renascimento do cinema brasileiro já foi vista tantas vezes... O cinema brasileiro vive de ciclos, e cada vez que um novo ciclo surge, todos chamam de renascimento. Não tenho nada contra esse termo criado pela mídia, quem quiser usar que use. A questão do audiovisual no Brasil passa a ser mais discutida, é uma questão estratégica no mundo de hoje (Apud NAGIB, 2002: 238).

Para finalizar esta análise da situação do cinema da retomada cabe salientar o posicionamento de André Klotzel quanto ao público e às bilheterias:

O filme brasileiro começa a ser aceito por uma camada mais da classe média, acostumada com o consumo dos produtos americanos, e que está vendo que o cinema brasileiro é bom, é bem feito, está legal e tal. A classe média é muito importante para o cinema (...) Um processo interessante, que são os filmes com resultados intermediários, que não existiam no cinema brasileiro até pouco tempo. Os filmes ou eram uma desgraça ou então faziam dois milhões de espectadores (KLOTZEL, 2001:13).

A oportunidade que se gerou para um reposicionamento das produções nacionais através das leis de incentivo, ou ainda, através de uma aproximação dos diretores e produtores com o setor empresarial a partir

da década de 90 foi o acontecimento responsável por todo o processo denominado retomada do cinema brasileiro. A tentativa de se alocar os investimentos culturais como possibilidades estratégicas no planejamento de comunicação de marcas e empresas. Os questionamentos em contrário ou a favor são fruto de posicionamentos particulares, céticos ou não, mas não se pode negar o processo.

A visão do cinema nacional como algo cíclico é um importante fator para explicar esta necessidade de se denominar períodos específicos da cinematografia brasileira. Nomeando-se períodos ou ciclos há uma facilitação no processo de reconhecimento do momento abordado. Em uma produção contínua e fortemente ligada ao mercado não há a necessidade de tais denominações.

Esta nomeação dá-se pela própria mídia, pelos próprios críticos de cinema. Pelo próprio uso define-se uma nomenclatura mais ou menos adequada, pela própria força exercida pelos veículos de comunicação – a cultura da mídia e sua influência social. Este processo é mencionado na seguinte passagem sobre o cinema alemão:

Na década de sessenta, o cinema alemão estava em franca decadência (...) Em 1962, aconteceu, então, o Festival de curta-metragem em Oberhausen, quando vinte seis jovens cineastas e atores lançaram um manifesto propondo uma renovação. Foi neste festival que Wenders e Peter Handke se conheceram (...) Era necessário se começar da estaca zero e reconstruir o longa-metragem alemão. A imprensa estrangeira se encarregou de batizar o movimento como *Cinema Novo Alemão* (FERREIRA NETTO, 2001: 78).

Neste sentido, observa-se a designação do Cinema Novo Alemão sendo outorgado pela imprensa. Processo próximo aconteceu com a retomada do cinema brasileiro, a mídia encarregou-se de dar nome ao processo. Salientando que a retomada se dá no processo de produção, há que se destacar a não continuidade do ciclo anterior (Embrafilme). Muda-se de paradigma, a intervenção direta do Estado é substituída pela participação das empresas. Para o bem ou para o mal, a dependência de uma política de clientelismo é substituída por uma dependência dos

departamentos de marketing das empresas. Utilizar a denominação de retomada do cinema brasileiro para designar o processo desencadeado a partir de meados da década de 90, quando se reconquistou a própria capacidade de produção parece adequado enquanto denominação de um período específico. Desdobrar tal emprego para todas as produções que foram geradas sob a égide das leis de incentivo cultural seria, portanto, inadequado. A menos que o Estado desenvolvesse mecanismos ou mesmo uma legislação coerente que propiciasse a retomada dos vários setores que servem de sustentação ao setor cinematográfico. Uma vez retomada a capacidade de produzir, retomar o processo de distribuição, conquistar espaço para exibição dos filmes nacionais; com a finalidade de, por exemplo, retornar a participação de mercado aos níveis da época da Embrafilme.

8. Aspectos Conclusivos

Nota-se um paradigma cíclico na questão cinematográfica brasileira. A história do cinema no Brasil desenvolve-se, de um lado, sob uma forte concorrência representada pelas produções hollywoodianas, de outro, por um movimento de ir e vir das produções e da respectiva participação do filme nacional no mercado de cinema.

Do ponto de vista mercadológico o cinema brasileiro alcança certo patamar de sucesso, ao longo de sua história, quando interesses de produtores, distribuidores e exibidores tendem a se aproximar.

Sob os aspectos legais o cinema nacional, também se desenvolve, quando há uma série de leis que regulamentem e criem uma reserva de mercado destinada ao filme brasileiro.

Atualmente, sob os auspícios das leis de incentivo à cultura e uma certa abertura de mercado à penetração do filme nacional percebe-se algo de novo: a produção nacional parece ter aprendido a lição do mercado. Os filmes nacionais não se dirigem exclusivamente ao circuito cultural, há uma busca por mercado e retorno financeiro.

Aproveita-se todos os recursos que um bom planejamento de mercado oferece ao produto fílmico: desde a distribuição até mesmo por companhias estrangeiras até a formatação do filme às várias tecnologias hoje disponíveis ao entretenimento (vídeo, DVD, Tv por assinatura e aberta).

Neste sentido, percebe-se um movimento de alta no panorama do cinema brasileiro, cabe ao governo, aos agentes culturais e aos próprios cineastas não deixar esta ascensão do cinema no Brasil se tornar mais um ciclo, com começo, meio e fim.

9. Referências

AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**: Cinema Estatal Brasileiro em Sua Época de Ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. (ISBN: 85-228-0301-3)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023: Informação e Documentação, Referências Elaboração**. Rio de Janeiro: Agosto de 2002.

_____. **NBR 10520: Informação e Documentação, Citações em Documentos, Apresentação**. Rio de Janeiro: Agosto de 2002.

_____. **NBR 14724: Informação e Documentação, Trabalhos Acadêmicos, Apresentação**. Rio de Janeiro: Agosto de 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**: Ensaios sobre o Cinema Brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Col. Cinema, v.3).

_____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Mercado dos Anos 70 aos Anos 80. **História Recente do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Educine, 06 jul. 2002. 2 cassetes sonoros.

- CARVANA, Hugo. O Ator Marcante do Cinema Brasileiro Volta à Direção. **Revista de Cinema**. São Paulo: Ano II, n. 22, p.10-16, fev. 2002. Entrevista concedida a Verônica Solti.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Tudo é História; v.76).
- CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia Científica**. São Paulo: Prentice Hall, 2002.
- FELIPPES, Bianca de. **Experiências no Cinema da Retomada**. Rio de Janeiro: 08 out. 2002. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.
- FINGUERUT, Silva. **Cinema Brasileiro: 90 Anos**. Fundação Roberto Marinho, 1986.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).
- KLOTZEL, André. O Humor Brasileiro e o Cinema de Qualidade. **Revista de Cinema**. São Paulo: Ano II, n. 20, p.10-18, dez. 2001.
- LIMA, Paulo Santos. Cinema Brasileiro dos Anos 90. **História Recente do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Educine, 13 jul. 2002. 2 cassetes sonoros.
- LYRA, Bernadette. **Cinema Como Meio de Comunicação**. Araraquara: Uniara, 14 junho 2002. 2 cassetes sonoros.
- MUNIZ, Sérgio. **Panorama do Cinema Brasileiro da Retomada**. São Paulo: 23 dez. 2003. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002 (ISBN 85-7326-254-0).
- RIZZO, Sérgio. **Situando a Retomada**. São Paulo: 30 maio 2003. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1cassete sonoro.
- SALA, André. **Processos de Distribuição**. São Paulo: 21 mar. 2003. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2000.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996 (Selo Universidade; 51) – ISBN: 85-85596-69-3.

_____. Como (Sobre)Vive o Cinema. **Revista Universidade e Sociedade**. São Paulo: Ano VIII, n.16, p.21-26, jun. 1998.

_____. **Cinema Brasileiro**. São Paulo: 23 dez. 2002. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

Autores

André Veríssimo.

Investigador Universitário, membro do Grupo de Pesquisa Luso Brasileiro do Audiovisual da UEMG, Brasil). Ensaísta, Conferencista, Editor Científico (USAK University, Turquia). Outros livros e artigos científicos do autor: A Crise do Homem, Uma ética do tempo comum, Prefácio de Américo de Sousa. A Sociedade Complexa, Teorias da Comunicação, Prefácio do jornalista José Maria Cameira. Emmanuel Levinas: Uma Vida entre Parêntesis. Reencontro com Nietzsche no 1º Centenário da sua morte (1900-2000). A Escada de Jacob: Messianismo e Linguagem em Álvaro Ribeiro, 1850-1950: Autores Portugueses Contemporâneos. A intriga ética. Ensaio sobre a antropologia e a ética levinasianas. Prefácio de Fernando Echevarría. “Guerra Junqueiro: Poeta, Profeta ou Filósofo?” in Guerra Junqueiro.

Alex Santana França

Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana (DEDU-UEFS) – BA. Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Desenvolve pesquisa sobre literatura, fotografia e cinema de países de língua oficial portuguesa. Tem poemas e textos acadêmicos publicados em livros, revistas eletrônicas e impressas, e em anais de eventos nacionais e internacionais. Possui experiência docente na educação básica, técnica e superior (graduação e pós-graduação).

Camilla Soccio Martins

Doutora em Enfermagem pela USP Ribeirão Preto/SP. Coordenadora do curso de Enfermagem da Faculdade (UNITERP). Desenvolve pesquisas, projetos de extensão universitária e orientações de trabalhos científicos.

Cristiane Pimentel Neder

Doutora e mestre pela ECA – USP na área de Ciências do Audiovisual. Professora do Curso de Propaganda e Publicidade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Luso Brasileiro do Audiovisual. Pós-Doutora em Antropologia Visual pela UFSC.

Eduardo Morettin

Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É autor de Humberto Mauro, Cinema, História (SP, Alameda Editorial, 2013) e organizador de

diversos livros, sendo o mais recente O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais (São Paulo, Intermeios, 2018). Coordenou dossiês temáticos sobre cinema e história em periódicos nacionais e internacionais, sendo o último publicado na revista espanhola Fotocinema: revista científica de cine y fotografía (2020, com Ana Laura Lusnich). É um dos líderes do Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Professor visitante da Université Paris-Est Marne-la-Vallée (2010) e Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2019).

Elivelton Trindade

Jornalista pela UEMG - MG e Especialista em Educação de Jovens e Adultos pelo Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - CEETEPS; Coordenador Pedagógico no Colégio Técnico e Faculdade (UNITERP).

Filomena Silvano

Antropóloga pela NOVA-FCSH Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Investigadora do CRIA/NOVA FCSH e do URMIS/Université de Paris. Coordenador Executivo do Departamento de Antropologia da FCSH-UNL (1997/1999; 2013/2016; 2017). Coordenador do segundo ciclo do Departamento de Antropologia da FCSH-UNL (2008 /2010 e segundo semestre de 2011/2012). Coordenador Científico das especialidades de “Cultura Material e Consumo” e de “Antropologia do Espaço” do mestrado em Antropologia da FCSH. Responsável pelos PIC/Erasmus "Antropologia do Espaço" e "Arquitectura do Território" e coordenador Erasmus do Departamento de Antropologia da FCSH-UNL. Docente da cadeira de "Antropologia do Espaço" em mestrados da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e do Centro Português de Design/ Universidade de Barcelona.

Isabel Louise Alves

Graduada em Psicologia, pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Unidade Ituiutaba.

Izabel Cristina Taceli

Mestre em Psicologia pela Universidade Católica de Brasília (UCB) Coordenadora do Curso de Psicologia, professora do Curso de graduação em Enfermagem e do Curso Técnico em Enfermagem do Colégio Técnico e Faculdade (UNITERP). Psicóloga desde 1990; Coordenadora Educacional na Associação de Prefeituras - AMBAV e do Polo de Educação do MEC - Ministério da Educação e Cultura (14 prefeituras); docente na Universidade de Uberaba - UNIUBE (92/96); na Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (04/19) Membro do Grupo de Pesquisa: Direito e (In) tolerância religiosa; Grupo de pesquisa - Estudos Luso

Brasileiro do Audiovisual - CNPq/UEMG) e intercâmbista do IGE - Grupo de estudos profissionais na Argentina pelo Rotary Internacional.

Karina Luiza de Freitas

Professora Adjunta de Língua Portuguesa no colégio de aplicação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU/ESEBA. É integrante do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF) - UFU. Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Autora dos livros "O sujeito, a subjetividade e a verdade em José Saramago" (2017) e "A caverna de José Saramago: lugar de enfrentamentos entre o sujeito e o poder" (2011). Organizadora dos livros "Olhares discursivos para os enunciados midiáticos, artísticos e literários" (2018) e "Enunciação e discurso: língua e literatura" (2014). Pesquisa realizada/andamento em linguística, com ênfase em Análise do Discurso de linha francesa, atuando nos seguintes temas: análise do discurso, discurso literário e midiático, sujeito, subjetividade, poder, verdade e medo.

Luis Cruz Mendes

Especialista em Educação Especial pela Universidade do Minho. Braga. Portugal e Professor do Agrupamento de Escolas Francisco de Holanda.

Marina Costin Fuser

Doutora em cinema e estudos de gênero pela University of Sussex, trabalha com cinema nômade, pós-estruturalismo e novos materialismos. Foi pesquisadora sob a supervisão de Trinh T. Minh-ha em Berkeley, onde cursou seu doutorado-sanduíche no Department of Gender and Women's Studies. Recentemente concluiu o curso executivo de Women's Leadership no Barnard College, Columbia University em Nova York. Trabalhou como assistente de pesquisa no programa Diálogos do Institute of Development Studies com análise, transcrições e traduções do material audiovisual coletado em plataforma de jovens cidadãos em Moçambique. Bacharel e mestre em ciências sociais pela PUC-SP, e lecionou em Sussex no campo de estudos culturais.

Maurício de Medeiros Caleiro

Jornalista e cineasta, é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e M.A. em Film Studies pela University of Iowa (EUA). Como acadêmico, atua em Cinema e em Jornalismo - em ambas as formações, em teoria, crítica e prática. Prioriza, respectivamente, os seguintes temas: Teoria da Comunicação, Ciberjornalismo, Crítica de Mídia; e, no campo cinematográfico, Teoria Cinematográfica. Estudos de Som no Cinema, História do Cinema Brasileiro e Mundial (com ênfase em Ásia e Europa). Atualmente pesquisa as relações entre mídia digital, política e ideologia.

Renato Márcio Martins de Campos

Pesquisador vinculado a Funadesp – Fundação Nacional de Desenvolvimento do Ensino Superior Particular Professor na Universidade de Araraquara – Uniara e Universidade de Ribeirão Preto – Unaerp. Atua como docente e pesquisador na área de Comunicação com ênfase nos seguintes temas: Marketing, Teoria da Comunicação, Legislação e Ética Publicitária e Cinema Brasileiro. Coordena o Centro de Informação em Comunicação (CIC) que desenvolve pesquisas institucionais e de mercado.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org