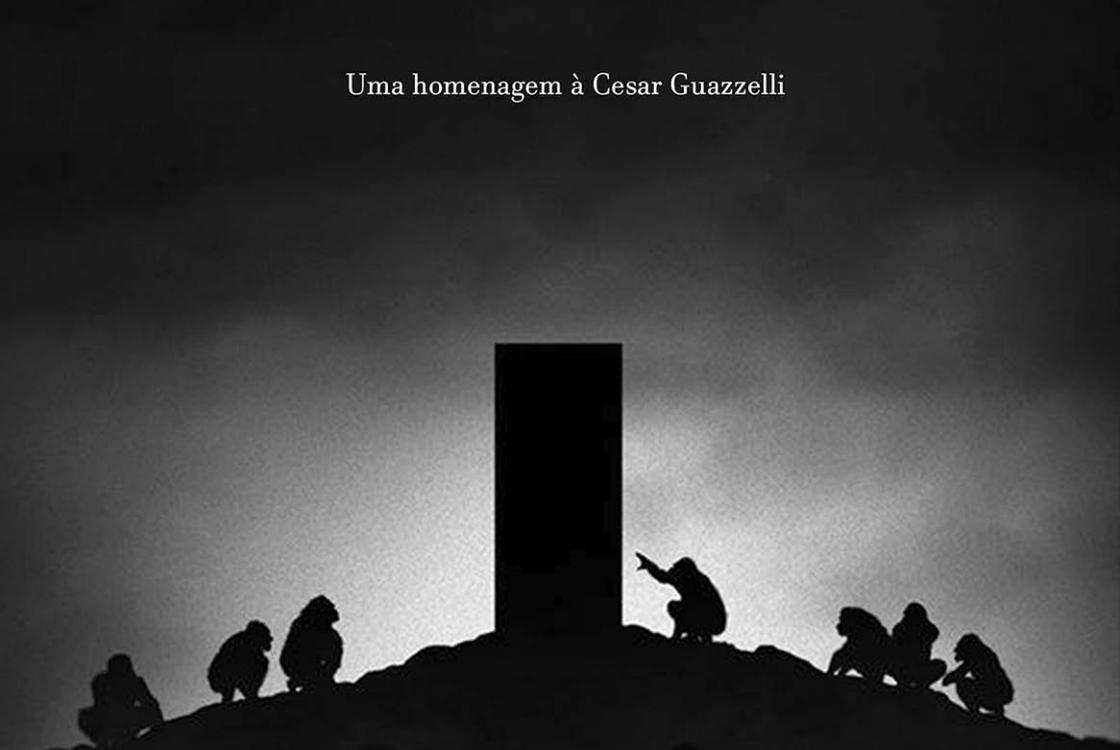


Uma homenagem à Cesar Guazzelli



# Os Ciclos da História Contemporânea

Reflexões a partir da relação Cinema-História

Volume 1

Charles Sidarta Machado Domingos  
José Orestes Beck  
Rafael Hansen Quinsani (Orgs.)



É a partir da combinação de seus aspectos políticos oriundos da Revolução Francesa e econômicos tributários da Revolução Industrial que a História Contemporânea tem início na segunda metade do século XVIII. Noções importantes, tanto conceituais quanto práticas, que ainda temos em nossa maneira de enxergar o mundo e suas relações sociais são herdeiras dos tempos de Robespierre e dos luditas: cidadania, nação, proletariado, burguesia, esquerda, direita, direitos humanos, capitalismo, socialismo – todas elas objetos, no mínimo, de disputas ainda hoje, porque todas elas são contemporâneas e históricas, todas elas são História Contemporânea. Assim como contemporâneo – e profundamente histórico – é o Cinema. Surgido no final do século XIX unindo arte, técnica e indústria o cinema viria a ser a expressão artística mais significativa do mundo contemporâneo. Mais do que uma nova forma de entretenimento, o cinema se constituiu uma nova forma de realizar História. O cinematógrafo transformou o século XX num gigantesco cenário e laboratório de experiências para a elaboração de uma linguagem cinematográfica, de uma forma de expressão histórica. Nos últimos dez anos do século XXI, avançaram significativamente a pesquisa e a publicação de estudos (principalmente no Brasil) abordando a relação do conhecimento histórico com o cinema e seus desdobramentos. Se pensarmos dentro da chave de leitura sobre como o cinema foi transformado em objeto no debate historiográfico, perceberemos que a reflexão da relação Cinema-História na historiografia privilegia a questão metodológica, executando uma operação de domesticação dos campos interlocutores compostos pela História do cinema e pela Teoria do cinema. Boa parte desta influência deveu-se a obra basilar de Marc Ferro. Este historiador francês, pesquisador da Revolução Russa, inaugurou de forma consistente a entrada do cinema no meio historiográfico, publicando o artigo O filme, uma contra-análise da sociedade? Reuniu este texto e pequenos ensaios no livro Cinema e História. Foi além, chegando a propor uma nova área de pesquisa, denominada por Ferro de “sócio-história cinematográfica”. Porém, o foco estava lançado: a metodologia. A relação Cinema e História foi recortada a partir do lugar disciplinar, e esta operação historiográfica definiu o objeto segundo padrões de pertencimento dos historiadores. Havia o temor, o preconceito e a preguiça de traçar um diálogo com as questões estéticas e os campos que a abordavam. Isso começou a mudar a partir do início do século XXI. O enfrentamento com o específico cinematográfico, o debate com os estudos fílmicos e a complexificação dos trabalhos elevaram o Cinema-História a um novo patamar.



**Os Ciclos da  
História Contemporânea**



---

## **Comitê Editorial**

---

**CAROLINE TECCHIO**

Doutoranda em História, Universidade do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon-PR

**DANIELE BROCARDO**

Doutoranda em História, Universidade do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon-PR

**DOUGLAS SOUZA ANGELI**

Doutorando em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**EVERTON FERNANDO PIMENTA**

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**GUILHERME FRANCO DE ANDRADE**

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**LEANDRO DE ARAÚJO CRESTANI**

Doutorando em História, Universidade de Évora, Évora (Portugal)

**LUIS CARLOS DOS PASSOS MARTINS**

Doutor em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**LUIZ ALBERTO GRIJÓ**

Doutor em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**RAFAEL GANSTER**

Mestre em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**RAFAEL HANSEN QUINSANI**

Doutor em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**RAFAEL SARAIVA LAPUENTE**

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**TIAGO ARCANJO ORBEN**

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS

**VINÍCIUS AURÉLIO LIEBEL**

Doutor em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ

# Os Ciclos da História Contemporânea

Volume 1

Reflexões a partir da relação Cinema-História

**Organizadores:**

Charles Sidarta Machado Domingos

José Orestes Beck

Rafael Hansen Quinsani

Uma homenagem à Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

*φ editora fi*

**Direção editorial:** Rafael Saraiva Lapuente; Tiago Arcanjo Orben; Rafael Ganster

**Diagramação:** Marcelo A. S. Alves

**Capa:** Lucas Fontella 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](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Série Historicus - 6

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen; (Orgs.)

Os ciclos da história contemporânea, volume 1: reflexões a partir da relação Cinema-História [recurso eletrônico] / Charles Sidarta Machado Domingos; José Orestes Beck; Rafael Hansen Quinsani (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

394 p.

ISBN - 978-85-5696-326-0

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

1. História, 2. História contemporânea, 3. História cultural, 4. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli. I. Título. II. Série

CDD-900

---

Índices para catálogo sistemático:

1. História 900

“... lá na sua universidade é igual ao filme *O declínio do império americano*?”

De um professor gaúcho a um professor canadense

História para quê? [...] Se não gosto do mundo como ele é hoje, me obrigo a pensar na História como instrumento que auxilie na sua transformação, não distinguindo essa utilidade de sua legitimidade como campo de construção do conhecimento [...] Arredem-se moinhos! A ventania da História não parou!

Cesar Guazzelli



# Sumário

Introdução .....	13
------------------	----

## *E o Cinema se encontra com a Contemporaneidade*

1.....	25
--------	----

### **“O Rei está nu... Morra o Rei!”**

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

## *História da América Latina Contemporânea*

2.....	47
--------	----

### **A Revolução Mexicana e o *Western Spaghetti*: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política**

Rafael Hansen Quinsani

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

3.....	75
--------	----

### **A História me absolverá: as barbas da Revolução nas barbas do Império**

Charles Sidarta Machado Domingos

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

4.....	111
--------	-----

### **Não estica que arrebenta: uma análise das tensões político-econômico-sociais no Governo João Goulart (1961-1964) a partir do documentário *Jango***

Charles Sidarta Machado Domingos

5.....	141
--------	-----

### **“Canto que há sido valiente siempre será canción nueva”: Victor Jara e o Terrorismo Cultural no Golpe Militar Chileno**

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Sílvia Sônia Simões

*E ele já nasceu contemporâneo: História dos Estados Unidos*

- 6 ..... 173  
**“As estrelas solitárias: o general e os três coronéis que criaram a república do Texas”**  
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli  
Arthur Lima de Avila
- 7 ..... 199  
**“That’ll be the day”: O dia em que o *Western* virou História**  
César Almeida  
Rafael Hansen Quinsani
- 8 ..... 229  
**A fronteira ao revés: um *cowboy* perdido na maçã apodrecida**  
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli  
Arthur Lima de Avila
- 9 ..... 247  
**“Quatro de Julho, um *western* no espaço!”**  
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli  
José Orestes Beck

*A Guerra Fria no Cinema*

- 10 ..... 277  
**Um é pouco, dois é bom, três é demais: os Mísseis de Outubro e o Outono da Guerra Fria**  
Charles Sidarta Machado Domingos
- 11 ..... 293  
**Guerra Fria, horror quente: a bomba, de novo... Mas agora em *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick**  
Charles Sidarta Machado Domingos
- 12 ..... 311  
**O cinema político italiano e os transgressores anos 1960: uma relação histórica, política e necessária**  
Rafael Hansen Quinsani

<b>13.....</b>	<b>331</b>
<b>A Vida dos Outros e de Todos Nós: a visão cinematográfica da República Democrática Alemã ou o Dia em que o <i>Big Brother</i> se afeiçãoou ao <i>Little Brother</i></b>	
Rafael Hansen Quinsani	
Sandro Gonzaga	
<b>14 .....</b>	<b>365</b>
<b>Guerra Fria e Rocky Balboa: a ideologia e o golpe em uma era</b>	
Charles Sidarta Machado Domingos	
<b>Lista de Filmes.....</b>	<b>379</b>
<b>O Homenageado e os Organizadores.....</b>	<b>393</b>



## **Introdução**

### **Cesar Guazzelli e os Ciclos da História: reflexões e afetos a partir da relação Cinema-História**

É a partir da combinação de seus aspectos políticos oriundos da Revolução Francesa e econômicos tributários da Revolução Industrial que a História Contemporânea tem início na segunda metade do século XVIII. Noções importantes, tanto conceituais quanto práticas, que ainda temos em nossa maneira de enxergar o mundo e suas relações sociais são herdeiras dos tempos de Robespierre e dos luiditas: cidadania, nação, proletariado, burguesia, esquerda, direita, direitos humanos, capitalismo, socialismo – todas elas objetos, no mínimo, de disputas ainda hoje, porque todas elas são contemporâneas e históricas, todas elas são História Contemporânea.

Assim como contemporâneo – e profundamente histórico – é o Cinema. Surgido no final do século XIX unindo arte, técnica e indústria o cinema viria a ser a expressão artística mais significativa do mundo contemporâneo. Mais do que uma nova forma de entretenimento, o cinema se constituiu uma nova forma de realizar História. O cinematógrafo transformou o século XX num gigantesco cenário e laboratório de experiências para a elaboração de uma linguagem cinematográfica, de uma forma de expressão histórica.

Nos últimos dez anos do século XXI, avançaram significativamente a pesquisa e a publicação de estudos

(principalmente no Brasil) abordando a relação do conhecimento histórico com o cinema e seus desdobramentos. Se pensarmos dentro da chave de leitura sobre como o cinema foi transformado em objeto no debate historiográfico, perceberemos que a reflexão da relação Cinema-História na historiografia privilegia a questão metodológica, executando uma operação de domesticação dos campos interlocutores compostos pela História do cinema e pela Teoria do cinema.<sup>1</sup> Boa parte desta influência deveu-se a obra basilar de Marc Ferro. Este historiador francês, pesquisador da Revolução Russa, inaugurou de forma consistente a entrada do cinema no meio historiográfico, publicando o artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade?*<sup>2</sup> Reuniu este texto e pequenos ensaios no livro *Cinema e História*.<sup>3</sup> Foi além, chegando a propor uma nova área de pesquisa, denominada por Ferro de “sócio-história cinematográfica”.<sup>4</sup> Porém, o foco estava lançado: a metodologia. A relação Cinema e História foi recortada a partir do lugar disciplinar, e esta operação historiográfica definiu o objeto segundo padrões de pertencimento dos historiadores. Havia o temor, o preconceito e a preguiça de traçar um diálogo com as questões estéticas e os campos que a abordavam. Isso começou a mudar a partir do início do século XXI. O enfrentamento com o específico cinematográfico, o debate com os estudos fílmicos e a complexificação dos trabalhos elevaram o Cinema-História a um novo patamar.

Foi Robert Rosenstone quem, na sequência de Ferro, postulou inovações e fomentou o debate. Este professor do

---

<sup>1</sup> SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação cinema-história. **Domínios da Imagem**, Londrina, n. 1, 2007, p. 65-78.

<sup>2</sup> Publicado no Brasil em 1976 no livro organizado por Jacques Le Goff. **História**. 3 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

<sup>3</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. A edição em espanhol apresenta mais textos que a brasileira: FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995, p. 15.

<sup>4</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n.º. 38, 2003, p. 11-16.

Instituto de Tecnologia da Califórnia defendeu, a partir de experiências iniciadas na década de 1970, o reconhecimento da investigação científica vinculada ao cinema. Ele teve como ponto de partida as experiências realizadas na sala de aula. Ao perceber que as disciplinas que ministrava estavam atraindo cada vez menos alunos, Rosenstone buscou novas formas didáticas de trabalho, e inseriu o cinema no cotidiano escolar. Diante do sucesso de sua atitude, começou a se aproximar do meio cinematográfico, e, logo em seguida, teve suas pesquisas adaptadas para a tela: primeiro em um documentário e depois com uma ficção baseada na vida de John Reed.<sup>5</sup> O contato com os códigos cinematográficos elencou a reflexão de Rosenstone a um ponto inédito até então. Segundo ele, para além da análise do cinema como atividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a concepção e o conceito de história que temos.<sup>6</sup> Para Rosenstone, os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre o passado. Aqui, a questão da demanda social faz-se presente, uma vez que o cinema também atua na constante atualização histórica, tal quais os livros didáticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos.

Desse modo, escrever a história em filme,<sup>7</sup> implica pensar um novo patamar da relação Cinema-História. William Gynn destaca a condição dada como *establishment* pelos historiadores profissionais de que somente a escrita textual fornece a distância e disciplina para a cientificidade de uma obra histórica. O ceticismo

---

<sup>5</sup>O documentário *The Good Fight* que enfoca os Brigadistas estadunidenses que lutaram na Guerra Civil Espanhola. *Reeds*, de Warren Beaty baseado no livro *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. Também existe uma versão em espanhol: ROSENSTONE, Robert. **John Reed**: un revolucionário romántico. Cidade do México: Claves, 1979.

<sup>6</sup> ROSENSTONE, Robert. **El Pasado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997, p. 16-7.

<sup>7</sup> GUYNN, William. **Writing history in film**. New York: Routledge, 2006.

pelo filme histórico sempre foi corrente, e ele era tomado como objeto indigno. Não são poucas as acusações que recaem sobre os filmes: eles distorcem a cronologia pelo interesse dramático, eles simplificam, falsificam as figuras históricas em prol dos interesses das estrelas de cinema, destacam o pitoresco, eles inventam, abusam de metáforas, e fundamentalmente, apostam no emocional. Quando o cinema também passou a frequentar a sala de aula, pipocaram reclamações pela “concorrência desleal” e sobre o aumento da responsabilidade dos professores, que agora precisavam “corrigir os filmes” que ameaçavam a “História verdadeira”.

A História como profissão é um fato muito recente na humanidade. Foi sendo moldada no século XIX com a definição de princípios metodológicos que buscavam diferenciar a disciplina dos outros campos, principalmente a literatura, e aproximá-la das Ciências Naturais. Tomaram-se medidas defensivas contra “os de fora da profissão”, que acabaram engessando reflexões e aproximações com o mundo ficcional. O cinema se fez junto com a consolidação das práticas científicas da História. Seu produto, o filme, foi evoluindo a passos largos na produção de uma linguagem e nas formas de contar uma história. Em 1903, nenhum filme foi realizado em Hollywood. Em 1918, um *star system* se articulava, técnicas foram sistematizadas e realizadores se espalhavam pelo mundo, lançando seus olhares e direcionando suas lentes, transformando emoções em narrativas.<sup>8</sup>

A ideia de que os historiadores têm o trabalho de expor os fatos do passado, de preferência “como realmente aconteceram”, obliterou o olhar sobre as formas narrativas, sua constituição e tensões produzidas. Diversos profissionais levantaram voz para apontar que os fatos também são construídos pelo Historiador, e ele não deixa de estabelecer conexões com os acontecimentos.

---

<sup>8</sup> COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Quando se rompe este isolamento, percebemos que o exame do discurso histórico com outras formas narrativas levanta questões inquietantes, mas também pode enriquecer o conhecimento do nosso próprio meio. Reconhecer que a reconstrução do passado é uma empreitada que não pode ficar confinada ao meio acadêmico implica reconhecer que os filmes podem criar relações significativas com o passado e com o presente vivido. Indo além: eles podem ser agentes da História, podem ser História.

Desse modo, as questões atuais desenvolvidas pelos trabalhos da área Cinema-História tornaram-se mais complexas, inquietantes e desafiadoras: qual o impacto do cinema nos diversos campos de constituição de sentido do passado? O cinema pode apontar para a teoria da História? O cinema permite refletir sobre a constituição visual das sociedades modernas? Como relaciona múltiplas temporalidades do que é representado? É possível redefinir o cinema como objeto historiográfico transdisciplinar?

E tão contemporâneo – e histórico – quanto o Cinema é o Professor Cesar Augusto Barcellos Guazzelli. Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professor Titular no Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo iniciado essa trajetória no ano da promulgação da Constituição Cidadã, o Professor Cesar Guazzelli formou legiões de historiadores e professores de História. Dono de uma cada vez mais rara visão holística e generalista da História – afinal, os tempos tem se tornado cada vez mais o tempo dos ultra-especialistas que fecham os olhos para o horizonte da província<sup>9</sup> – o Professor Cesar Guazzelli ministrou e ministra aulas sobre História da América, Teoria da História, Técnica de Pesquisa Histórica, Introdução à História, História do Rio Grande do Sul,

---

<sup>9</sup> Título do livro publicado a partir da tese de doutorado do Professor Cesar Guazzelli. Ver: GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **O Horizonte da Província**: a República Rio-Grandense e os caudilhos do Rio da Prata (1835-1845). Porto Alegre: Linus, 2013.

História dos Estados Unidos e, sua filha diletta, História Social do Futebol.

E uma parte importante de sua produção acadêmica tem relações muito especiais com a relação Cinema-História. Guazzelli coordenou, por muitos anos, os bem-conceituados Ciclos de Cinema, História e Educação realizados na Sala Redenção da UFRGS. Estes eventos tinham como objetivo utilizar o recurso cinematográfico como indutor de discussões de caráter histórico, procurando estabelecer relações entre a produção artística, seu contexto social e sua visão de História. Foram oito eventos anuais onde cerca de sete mil espectadores frequentaram mais de oitenta sessões na Sala Redenção no Câmpus Central, contribuindo para abrir as portas da Universidade para toda comunidade.

Os eventos foram os seguintes: “Conflitos Periféricos no Século XX” em 2007; “68: O ano que jamais terminará” em 2008; “A Prova dos 9: crises, conflitos e revoluções ao longo da História Contemporânea” em 2009; “Usa não abusa! Os Estados Unidos da América em tempos de guerra” em 2010; “Vida é jogo! Jogo é História! Esporte e Civilização” em 2011; e “2012 e o fim do mundo: os 13 cavaleiros do apocalipse” em 2012; “Clio e Eros no escurinho do cinema: ménage à trois entre história, cinema e sexualidade” em 2013; e “O século XXI em cena: tempos extremos” em 2014.

Como resultados dos eventos foram publicados seis livros onde os palestrantes foram convidados a escrever um artigo com base nas suas intervenções. Estas obras são resultado de um grande esforço coletivo, de criatividade, de estudo, de tenacidade que objetivam refletir sobre a relação Cinema-História e constituir numa ferramenta didática e de conhecimento para professores, alunos e demais interessados. Estes eventos e estes livros cumprem a tarefa de divulgar os trabalhos universitários rompendo os muros acadêmicos, oferecendo ao público a oportunidade de conhecer, dialogar e questionar estas histórias e, por que não, a própria História.

Passados alguns anos daqueles Ciclos da História, resolvemos relançar alguns daqueles textos – pelo valor histórico deles, por serem de difícil acesso (eram exclusivamente realizados em papel o que limita a sua circulação) mas, principalmente, pelo valor afetivo que temos por eles e pelo Guazzelli.

Desse modo, esta obra reúne os artigos produzidos por Cesar Augusto Barcellos Guazzelli – nosso Homenageado, Historiador com H maiúsculo que é – Charles Sidarta Machado Domingos, José Orestes Beck e Rafael Hansen Quinsani nos livros: **Conflitos Periféricos no Século XX**: Cinema e História; **68**: História e Cinema; **A Prova dos 9**: a História Contemporânea no Cinema; **Tio Sam vai à guerra**: a história dos conflitos bélicos dos EUA através do cinema; **Vida é Jogo!** Ensaios de História, Cinema e Esporte e **Fim do Mundo**: guerras, destruição e apocalipse na História e no Cinema.<sup>10</sup>

Se a História, como nosso Velho Mestre sempre nos ensinou, é feita com documentos, agora temos um belo documento ao alcance de todos que amam a História e o Cinema – assim como o Professor Cesar Augusto Barcellos Guazzelli.

Charles  
Beck  
Quinsani

Porto Alegre, maio de 2018.

---

<sup>10</sup> GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs). **Conflitos Periféricos no Século XX**: Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007. PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **68**: História e Cinema. Porto Alegre: EST, 2008. GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **A Prova dos 9**: a História Contemporânea no Cinema. Porto Alegre: EST, 2009, GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (Et al) **Tio Sam vai à guerra**: a história dos conflitos bélicos dos EUA através do cinema. Porto Alegre: EST, 2010. GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Vida é Jogo!** Ensaios de História, Cinema e Esporte. Porto Alegre: EST, 2011. GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Fim do Mundo**: guerras, destruição e apocalipse na História e no Cinema. Porto Alegre: Argonautas, 2012.

## Referências

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FERRO, Marc. **Historia contemporânea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs). **Conflitos Periféricos no Século XX**: Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **A Prova dos 9**: a História Contemporânea no Cinema. Porto Alegre: EST, 2009.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (Et al) **Tio Sam vai à guerra**: a história dos conflitos bélicos dos EUA através do cinema. Porto Alegre: EST, 2010.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Vida é Jogo!** Ensaios de História, Cinema e Esporte. Porto Alegre: EST, 2011.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Fim do Mundo**: guerras, destruição e apocalipse na História e no Cinema. Porto Alegre: Argonautas, 2012.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **O Horizonte da Província**: a República Rio-Grandense e os caudilhos do Rio da Prata (1835-1845). Porto Alegre: Linus, 2013.

GUYNN, William. **Writing history in film**. New Tork: Routledge, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História**. 3 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**. Curitiba, ano 20, n.º.38, 2003, p. 11-16.
- PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008.
- ROSENSTONE, Robert. **John Reed**: un revolucionário romántico. Cidade do México: Claves, 1979.
- ROSENSTONE, Robert. **El Passado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação Cinema-História. **Domínios da Imagem**, Londrina, n. 1, 2007, p. 65-78.



**E o Cinema se encontra  
com a Contemporaneidade**



## “O Rei está nu... Morra o Rei!”

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli<sup>1</sup>*

A película *La Nuit de Varennes* – intitulada *Casanova e a Revolução* no Brasil – foi uma produção lançada em 1982, com roteiro e direção de Ettore Scola, baseada em livro homônimo da escritora Catherine Riohit, também editada neste ano.

A história se passa na França Revolucionária, entre os dias 20 e 21 de junho de 1791. O escritor **Nicolas-Edmé Restif** – mais conhecido como **Restif de La Bretonne** (Jean-Louis Barrault) – surpreende Sophie de La Borde (Hanna Schygulla), condessa e dama de companhia da rainha Maria Antonieta, partindo sorrateiramente de Paris. O autor de *Les Nuits de Paris*, fazendo jus à sua fama de observador noturno da cidade, segue a carruagem da condessa, encontrando no caminho o famoso aventureiro veneziano **Giacomo Girolamo Casanova** (Marcello Mastroiani), que tentava fugir do seu “protetor”, o conde de Waldstein, da Boêmia. Ao longo do enredo, os dois personagens terminam juntando-se aos viajantes da carruagem, onde também se encontra o ativista inglês **Tom Paine** (Harvey Keitel), um protagonista da Revolução Americana de 1776. O desfecho desta viagem fantástica se dá em na localidade de Varennes, quando se revela o objetivo da condessa: encontrar a família real de Luís XVI que tentava fugir para a Áustria, temerosa dos acontecimentos da

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

Revolução. Ao final, aparece o último personagem, até então ausente da trama, a **Roupa do Rei**: Luís XVI – fisicamente ausente da história – perdendo a roupa perdia a majestade, prenunciando simbolicamente a perda da cabeça ano e meio depois.

Esta história é uma obra-prima da ficção que, como poucas, conseguiu mostrar de forma tão refinada aquela conjuntura decisiva da Revolução Francesa, onde se conflitavam os novos tempos que viriam com o fim do Absolutismo e os estertores do *Ancien Régime* que se esvaía. Este encontro era uma impossibilidade histórica: **Casanova** entrava no declínio dos seus dias como bibliotecário no Castelo de Dux, de um inexpressivo conde da Boêmia, parte do Império da Áustria; **Restif** estava em Paris, tratando de casar a filha com um sobrinho; **Paine** voltara dos Estados Unidos para a Inglaterra, onde defendia a Revolução Francesa contra os conservadores. O único personagem que poderia estar no tempo e lugar deste encontro imaginário era a **Roupa do Rei**. Meu objetivo neste texto será mapear sinteticamente a vida destes personagens, e que significados eles propiciam para o primeiro dos “noves”, o 1789 da Revolução.

### **Casanova, o galante aventureiro**

**Giacomo Girolamo Casanova** nasceu em Veneza, em 2 de abril de 1725, e faleceu no Castelo de Dux, na Boêmia, em 4 de junho de 1798. Era filho de uma jovem atriz, possivelmente Michele Grimani, de uma das mais importantes famílias venezianas. Com a partida precoce da mãe para diversos lugares onde atuava nos palcos, Casanova criou-se com a avó materna, que o encaminhava para distintos tutores na medida que crescia. (Ele invariavelmente, por questões amorosas, acabava demonstrando muita ingratidão para com estes protetores ou patrões.)

Quase todos os dados que se conhecem de sua biografia foram retirados de suas *Mémoires* ou *Histoire de ma Vie*, escritas durante seus anos de recolhimento em Dux, entre 1789 e 1792,

tendo revisado esta obra até o final de seus dias.<sup>2</sup> Esta alentada obra compõe-se das seguintes partes, com títulos bastante sugestivos: 1ª Parte: *Primeiros Passos no Mundo (1733-1744)*; 2ª Parte: *Aventuras de Amor e de Viagem (1744-1750)*; 3ª Parte: *Vida Parisiense e Vienense (1750-1753)*; 4ª Parte: *Novas Aventuras (1753-1755)*; 5ª Parte: *Os “Chumbos” (1755-1757)*; 6ª Parte: *Ouro, Empresas e Proezas (1757-1760)*; 7ª Parte: *Alegrias e Dores (1760)*; 8ª Parte: *Turbilhão de Aventuras (1760-1761)*; 9ª Parte: *Novas Intrigas (1761-1763)*; 10ª Parte: *Inglaterra, Alemanha, Rússia e Áustria (1763-1767)*; 11ª Parte: *Desventuras na Espanha (1767-1768)*; 12ª Parte: *Últimas Aventuras. (1769-1774)*. *Apêndices. Sumário da Minha Vida. Epílogo*. Intitulando-se **Jacques Casanova de Seingalt**, ele escreveu suas memórias em francês, devido à universalidade do idioma em relação ao italiano, muito menos conhecido; isto dá uma dimensão do que ele pretendia como repercussão de sua trajetória.

Mesmo acreditando-se portador de muitos ofícios e saberes, futuro admirador dos pensadores da Enciclopédia, **Casanova** tornar-se-ia um ícone pelos seus muitos amores, ficando afamado pelos relacionamentos com as 122 mulheres citadas nas memórias. (Mesmo veladamente, há ocasiões onde se podem supor relações homossexuais.) Escrevendo no ocaso de sua vida, não gozando mais da fama que tivera como aventureiro irresponsável e libertino, ele se permitia advertir os leitores em prol de uma vida virtuosa:

Não escrevi estas Memórias com vistas à juventude, que para garantir-se das quedas necessita da ignorância; escrevi-as para os que, à força de viver, já se tornaram inacessíveis às tentações, e que, à força de viverem no fogo, acabaram transformando-se em salamandras.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> CASANOVA, Giacomo G. **Memórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, (5 v.). Disponível na Internet há a edição: *Mémoires de J. Casanova de Seingalt Écrits par Lui-Même*. Paris: Granier Frères, 1880 (8 v.). <http://www-syscom.univ-mlv.fr/~vignat/Html/Casanova/>

<sup>3</sup> CASANOVA, op., cit., p. 7.

Consciente das inimizades que poderia gerar publicando suas indiscrições, chegou a titubear na intenção de publicá-las; mais tarde tomou a decisão de usar iniciais ao invés dos nomes completos quando as situações fossem muito picantes. O texto tem o evidente propósito de relatar os fatos numa cronologia adequada, o que não impede algumas imprecisões; além disto, há muitos exageros em diversas de suas narrativas. Em geral, mesmo que quase sempre celebre as aventuras que protagonizou, **Casanova** admite eventuais erros e excessos, assim como seus fracassos. Sua vida dissipada e aventureira é repleta de perseguições, condenações, prisões e fugas, confrontos armados com inimigos, serviços prestados a distintos senhores, sem manifestar maiores escrúpulos nestas ações.

Os encontros amorosos, apesar da sua freqüência, se caracterizam por aproximações cuidadosas, envolvendo não apenas as relações sexuais propriamente ditas, mas jogos amorosos nos quais as idas e vindas, trocas de bilhetes, recados por “pombos-correio”, esconderijos etc, assumem mais importância na narrativa. Isto já transparece no seu primeiro caso, com pouco mais de dez anos, seduzido que foi pela jovem Bettina:

Eu não queria passar por tímido e deixei-a fazer, não prevendo o que aconteceria. Sentada à beira da cama, ela pouco a pouco ia levando mais longe seu zelo pela limpeza; e essa excessiva curiosidade produziu-me um desejo tão vivo que só cessou quando não podia ser mais intenso.<sup>4</sup>

Note-se que a narração é feita com cuidado, com pudor até. Em geral, após consumado o ato sexual, o autor mostrava arrependimento e preocupação com suas parceiras, pelo comprometimento que suas vidas poderiam ter a partir de então. (Muitas vezes **Casanova** se preocupava em arranjar-lhes maridos

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 28.

ou ricos amantes protetores.) Em certas ocasiões o sedutor recebia os favores sexuais de mulheres socialmente bem situadas, e que não se furtavam a jogos mais tórridos, como o *ménages a trois* com duas irmãs:

Quando vi Nanetta em meus braços, animada do fogo do amor, e Marton perto da cama, a olhar-nos como que nos acusando de ingratidão, porque nada lhe dizíamos apesar de ter sido a primeira a submeter-se às minhas carícias e, portanto, a encorajar a irmã a seguir-lhe o exemplo, senti em mim a grandeza da minha felicidade.<sup>5</sup>

As ações de **Casanova** quase sempre envolviam as alcoviteiras ou as parentas – por vezes até as mães – responsáveis pelas jovens que lhe despertavam desejo. As múltiplas relações com pessoas de prestígio nos círculos sociais que freqüentava, permitiam-lhe trocas de favores estratégicas, que facilitavam seus intentos. Algumas vezes, porém, especialmente quando a fortuna lhe sorria e dispunha de dinheiro suficiente, não se furtava a pagar pelos favores sexuais recebidos, como no caso da bela Marina:

Com efeito, após um sono restaurador, o despertar foi-lhe uma seqüência de novos triunfos, e a sua felicidade chegou ao auge, quando, ao despedi-la, lhe dei três dobrões, os quais correu a levar à mãe, sem mais demora. Presente este que despertou naquela mulher um insaciável desejo de contrair novas dívidas com a Providência.<sup>6</sup>

Neste sentido, **Casanova** acreditava firmemente que os pequenos favores que prestava às damas de seu interesse eram mais eficazes que declarações entusiasmadas de amor, e que era a gratidão que criava um clima infalível para seu sucesso. As aventuras repetem uma certa rotina: iniciavam com a defesa de

---

<sup>5</sup> CASANOVA, op., cit., p. 80.

<sup>6</sup> Ibid., p. 215.

alguma mulher oprimida pelo marido, amante ou protetor; seguia-se a fuga, com entrega total da dama “libertada”, e uma curta e intensa temporada de paixão; passada esta fase, o conquistador tratava de arranjar alguém que o substituisse, partindo para novos relacionamentos. Jamais aparecem em suas histórias o uso de artimanhas ou da coerção física. Finalmente, **Casanova** afirmava ter mais atração pelas mulheres que não cediam com facilidade aos seus rogos – apesar de quase sempre procurar as que estivessem desprotegidas! – e que demonstrassem uma educação mais esmerada, espírito elevado, atentando mais para a inteligência do que para a beleza física.

Muito cedo foi destinado à carreira eclesiástica, nomeado abade. Isso não atrapalhou em muito a sua incessante procura pelas mulheres, o que parecia ser uma prática comum entre os clérigos a julgar pelas suas memórias. Mostrando um interesse incomum pelas ciências – Filosofia, Medicina, Engenharia e Matemática, entre outras – formou-se em Direito na Universidade de Pádua a mando de seu tutor. No entanto, para tristeza de seus protetores e da avó, tornara-se também um jogador compulsivo, o que freqüentemente o tornava devedor de grandes quantias e o fazia fugir dos credores e das autoridades.

Para o início da carreira eclesiástica já em Roma, sua invulgar erudição facilitou sua colocação junto a importantes cardeais, próximos do Papa; isto incluía por vezes escrever declarações de amor ou facilitar encontros dos superiores com cortesãs romanas. Os escândalos comprometeriam sua carreira na Igreja, e os desentendimentos com clérigos que antes o protegiam provocaram o abandono definitivo da vida religiosa.

A seguir tentou a carreira militar a serviço da República de Veneza. Nessa condição, esteve em Paris pela primeira vez, no reinado de Luis XV, retornando a Veneza no início de 1757. A vida desregrada levaria **Casanova** a juízo, sendo condenado a cinco anos de prisão. Depois de vários meses, o aventureiro fugiu espetacularmente – ao menos assim escreveu – com um parceiro

de cela, o abade De Bernis, terminando por entrar no próprio Palácio dos Doges, de onde saiu passando por magistrado. Fugindo de Veneza, **Casanova** viajou para outros países europeus, permanecendo muitos anos sem voltar à terra natal. A *História da Minha Fuga*, publicada trinta anos depois, tornar-se-ia um texto muito popular, por mais inverossímeis que parecessem quase todos os passos desta aventura.

Em Paris, seu pareiro de fuga De Bernis assumiu o cargo de Ministro do Exterior, facilitando a **Casanova** os favores do Estado, possibilitando-lhe ganhar muito dinheiro e abrindo-lhe todas as portas para a melhor sociedade parisiense. Totalmente libertino, ao mesmo tempo se fazia passar por sábio e detentor de poderes sobrenaturais, praticando ocultismo, alquimia, numerologia e curandeirismo, além de propalar seu pertencimento à sociedade secreta dos Rosacruz. Num meio intelectual muito rico, onde sobressaíam figuras como Voltaire, Diderot, Rousseau ou D'Alembert, **Casanova** foi favorecido pelo seu vasto e variado conhecimento, capaz de aproximá-lo e ser reconhecido pelos membros do movimento Enciclopedista que se desenvolvia no seio do Iluminismo. Tornara-se uma figura conhecida e popular, numa época fervilhante da França pré-revolucionária.

Freqüentou muitas das cortes européias de então, a julgar pelas suas *Memórias*: Áustria, Boêmia, Espanha, Holanda, Inglaterra, Rússia, Turquia... Algumas vezes exercia cargos diplomáticos, noutras representava negócios privados de patrões importantes, noutras apenas tratava de divertir-se. Somava sua condição intelectual invejável com uma esmerada preocupação com a aparência física, cuidando muito do corpo e das vestimentas. Nas cidades por onde teria passado – Amsterdan, Londres, Marselha, Madri, Praga, São Petersburgo, Viena etc – sempre manteve a desmedida busca do prazer e da conquista.

Voltaria a Veneza apenas em 1772 onde, ironicamente, aceitou servir à República instruindo processos contra mais de cinquenta notáveis, acusando-os de adultério, dissipação, feitiçaria,

conjurações, crimes enfim contra o Estado e/ou a Igreja, como se jamais os tivesse praticado. Procurou aproximar-se dos poderosos Grimani – dos quais era pretensamente aparentado – que o rejeitaram pelo seu amor ao jogo e às mulheres. Vingou-se escrevendo o opúsculo *Nem Amor nem Mulheres*, onde satiriza a aparente sobriedade dos ricos Grimani, resultando sua fuga definitiva de Veneza para os salões de Paris.

Já mais idoso, e com dificuldades em conseguir novos padrões ou a proteção de figuras importantes, empregou-se em 1785 como bibliotecário do conde Joseph Karl von Wldstein, da Boêmia. Isolado no Castelo de Dux, apesar de ser bem pago e associado aos interesses cabalísticos do novo patrão, **Casanova** aborrecia-se com o novo ritmo de vida distante das sociedades que freqüentava nos grandes centros. Raramente podia ir a Viena e Dresden, os lugares mais próximos, e sequer era convidado para comparecer às festas oferecidas pelo próprio nobre a quem servia. Como tinha uma posição destacada em relação a outros funcionários do conde, isolava-se cada vez mais, e o que restou foi escrever suas *Memórias*, o que o manteve ocupado até sua morte em 1798.

**Casanova** foi um exemplo típico da transição do Antigo Regime. Portador ainda dos valores sociais predominantes do século XVIII, ele jamais recusou a adulação aos poderosos, transitando pelas diferentes cortes. Trazia, no entanto, o germe da mudança pelas características mais evidentes da sua personalidade. Cedo ou tarde descontentava os círculos que freqüentava, porque seus exageros acabavam expondo as mazelas destas elites parasitárias que já temiam pelo seu futuro. Os últimos anos do Absolutismo de alguma forma foram denunciados nos escritos do aventureiro. Ele estava longe de Paris quando ocorreu a Revolução, e dificilmente aceitaria o Jacobinismo dos anos 1790. Sua decadência num dos últimos redutos do conservadorismo parece simbolizar o próprio fim da sua época, não por acaso logo depois da extinção da República Veneziana pelas tropas de Napoleão.

## Restif, o devasso libertário

**Nicolas-Edmé Restif** – ou **Restif de La Bretonne** – nasceu em Sacy em 23 de outubro de 1734 e morreu em Paris em 3 de fevereiro de 1806. Foi famoso como escritor e editor mas, a exemplo de **Casanova**, é mais conhecido pelos seus escritos pornográficos e por uma pretensa dissolução de costumes. Sua obra é muito prolixa, e antes da Revolução Francesa se destacaram as seguintes: em 1767 *La Famille Vertueuse*, em 1769 *Lê Pied de Fanchette* e *Le Pornographe*<sup>7</sup>, em 1775 *Le Paysan Perversi* (primeiro livro de sucesso, de cunho moralista, mas com cenas muito cruas), em 1778 *La Vie de mon Père*, em 1780 *Le Contemporaines* (foi a obra que o celebrou)<sup>8</sup>, em 1781 *La Découverte Australe par un Homme Volant* (uma obra pioneira de “ficção científica”), em 1784 *La Paysanne Pervertie*, em 1787 *Les Parisiennes* e em 1789 *Ingénue Saxancourt*. Após a Revolução, **Restif** escreveu sobre as turbulências deste tempo em Paris, publicando *Palais-Royal* em 1790 e *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur Nocturne* – que mais tarde teria uma versão ampliada intitulada *Les Nuits Revolutionnaires* – em 1793; sem abandonar a veia satírico-pornográfica, neste mesmo ano escreveria *L’Anti-Justine ou les Délices del’Amour*.<sup>9</sup>

Sua obra considerada impar é a autobiografia *Monsieur Nicolas*, 16 volumes escritos entre 1794 e 1797. Estas lembranças mostram seus credos políticos e morais, mas especialmente seus numerosos casos de amor, que iniciam com as primeiras sensações libidinosas entre os cinco e os dez anos! Estas “recordações” são,

---

<sup>7</sup> Esta não era uma obra ficcional, mas um plano para regulamentar a prostituição; algumas destas medidas teriam sido adotadas por outros países europeus, ao que parece.

<sup>8</sup> Uma alentada coleção de contos de 42 volumes que seria completada apenas em 1785.

<sup>9</sup> Os dois últimos têm traduções no Brasil. RESTIF, Nicolas. *As Noites Revolucionárias*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989; RESTIF, Nicolas. *Anti-Justine ou as Delícias do Amor*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

em boa parte, obviamente ficcionais, mas serviram para atribuírem a **Restif** grande parte da licenciosidade pela qual se consagrou. Há, no entanto, uma importante recuperação do passado, com detalhes muitas vezes precisos sobre os grupos sociais de antanho, somente possíveis de reproduzir por uma testemunha ocular muito atenta. Por tais preocupações, **Restif** recebeu em seu tempo o apelido sarcástico de “Rousseau de Sarjeta”.<sup>10</sup>

Apesar da importância que ambos deram para a vida sexual, o estilo de **Restif** difere muito de **Casanova**. O que neste era refinado e insinuante, em **Restif** é explícito, com descrições demasiado pornográficas. Em *Anti-Justine ou as Delícias do Amor*, o autor, no preâmbulo da obra, explica esta opção pela preocupação em apresentar o amor como algo natural, sem qualquer conotação pecaminosa, onde a satisfação de qualquer desejo era legítima, desde que do interesse dos participantes, que poderiam manter qualquer relação social, mesmo familiar entre pais e filhos, irmãos e irmãs. Assim, como diz o título, seu livro é uma resposta a *Justine* de Sade<sup>11</sup>, de quem foi inimigo por toda a vida:

Ninguém se indignou mais que eu com as obras sujas do infame Dsds<sup>12</sup>, ou seja, com *Justine*, *Aline*, *Le Boudoir* e *A teoria da libertinagem*, que li na prisão. O celerado só apresenta as delícias do amor para os homens acompanhadas de tormentos e da própria morte para as mulheres. Meu objetivo é fazer um livro mais saboroso que os seus, que as esposas poderão dar para seus maridos lerem afim de serem melhor servidas por eles, um livro em que os sentidos falarão ao coração, em que a libertinagem nada será de cruel para o sexo das Graças e antes lhes devolva à

---

<sup>10</sup> Em francês a expressão forma um trocadilho: *Rousseau de ruisseau*.

<sup>11</sup> A história é uma sucessão de sevícias e violências físicas sofridas por *Justine*, uma mulher honrada e virtuosa. (Desta obra foi criada a palavra *sadismo*.) DE SADE, Donatien Alphonse François (Marquês). ***Justine ou os Infortúnios da Virtude***. Lisboa: Ed. Europa-América, 1998. (Há uma versão em quadrinhos: CRÉPAX, Guido. ***Justine***. São Paulo: Martins Fontes, 1991).

<sup>12</sup> Abreviatura de De Sade (NE).

vida que lhes cause a morte, em que o amor, levado de volta à natureza. Isento de escrúpulos e preconceitos, só apresente imagens risonhas e voluptuosas.<sup>13</sup>

*Anti-Justine* é escrito na primeira pessoa, o que levou alguns a crerem que tinha caráter autobiográfico. Os próprios nomes dos personagens – femininos e masculinos – são derivados de expressões chulas: Belaconinha, Chupavara, Sobenavara, Varanegra, Paudeóleo, Sobenacona... A iniciação do narrador ocorre na infância, por uma irmã maior:

Um dia minha irmã de cona sedosa disse-me: – Cupidonet! Sua linda broquinha fica o tempo todo tesa quando me lambes! Acho que, se estivéssemos na cama, poderias fazê-la entrar na boca de minha marmotinha que gostas tanto de lamber e cujo pelo é tão macio! Eu certamente sentiria muito prazer e talvez tu também. Vem esta noite.<sup>14</sup>

As relações incestuosas são predominantes em *Anti-Justine*. Na maior parte delas, há aquele caráter “pedagógico” de iniciação dos mais jovens pelos mais velhos, o que inclui pais, tios, avós etc. De acordo com seu propósito de contrariar o “monstro” autor de *Justine*, todas as atividades sexuais são extremamente prazerosas, repetidas à exaustão. A felicidade no amor é tão importante, que está muito acima da fidelidade conjugal:

– Despi-vos. Entrai no banho que minha mulher acaba de deixar, eis a toalha. Regaçai-a como a uma recém-casada, ou poupai-vos para várias noites, a escolha é vossa ou dela... Adoro minha Fidelinha, mas, quanto a essa esposa querida, fico contente sempre que a vejo satisfeita, feliz.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> RESTIF, Nicolas, 1991, op., cit., p. 17.

<sup>14</sup> Ibid., p. 25.

<sup>15</sup> RESTIF, op., cit., p. 33.

Assim como não negou seus préstimos para aquele marido, ele também solicita a ajuda de outros para resolver problemas com seus próprios familiares:

Foi esse homem que convidei para jantar no meu pequeno armazém, para que ele aguerrisse e alargasse um pouco minha filha. Afinal, alimentara separadamente nos três pagadores de varas grandes de Varanegra, os senhores Alargador, Trespasou e Bateforte, a esperança obscura de voltarem, a vê-la, a ela ou a alguém semelhante.<sup>16</sup>

Há mais diferenças que semelhanças com a obra de **Casanova**. A conduta desregrada e sem limites, no entanto, não impedia **Restif** duma acurada capacidade de observação, que preferencialmente era focada na cultura popular de então. Assim, apesar de suas ligações com a aristocracia, foi capaz de voltar-se para os novos rumos que tomava a França pós-revolucionária. É verdade que, acusado de ser espião do rei pela ex-esposa, foi preso em 14 de julho de 1789 – dia em que caía a Bastilha – e só foi libertado em 29 de outubro. Libertado, conseguiu montar uma impressora e voltar às atividades literárias.

**Restif** estava quase sempre falido, e recorria freqüentemente ao Estado em busca de emprego ou de subsídios para sua sobrevivência. Desta forma, uma das funções que exerceu foi de “*mouche*”, informante policial, que combinava muito bem com seus hábitos noturnos. Destas jornadas nasceu em 1793 *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur Nocturne*, O livro era um testemunho ocular dos acontecimentos, como se estivesse representando o “populacho” parisiense na Revolução. Relacionando sua própria vida com um registro quase histórico desta vida, aparece em **Restif** mais do que o relato distanciado, a intenção de engajamento neste intrincado processo de transformação.

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 79.

*Monsieur Nicolas*, a autobiografia que já ensaiara em *La Vie de Mon Père*, foi concluída entre 1794 e 1797. Nesta obra, agora não mais uma curiosa sucessão de cenas pícaras e obscenas, aparece um autor que não teme contra os detalhes mais escabrosos da sua própria vida e dos que lhe eram mais próximos. Além da intromissão na vida conjugal das filhas e genros, **Restif** faz um verdadeiro rol das mulheres com quem se relacionou, não se importando com a exposição pública de suas indiscrições. Era nestas alturas um escritor muito conhecido, e os escândalos só ajudavam a propagar sua imagem.

Em dificuldades, recebeu da Convenção em 1795 um auxílio de dois mil francos, destinados pelo governo aos literatos necessitados. No ano seguinte, ele recebeu um auxílio de cinco libras de pão por dia. Mais tarde, em 1797, seria nomeado professor de História por concurso. No ano seguinte, assumiu o posto de sub-chefe de polícia, encarregado ironicamente da interceptação de correspondência suspeita, com uma remuneração bastante razoável de quatro mil francos por ano. O emprego foi extinto pelo Consulado em 1802, e até o final dos seus dias **Restif** buscou todo tipo de ajuda para sobreviver, tendo falecido em 2 de fevereiro de 1806 literalmente na miséria.

**Restif de La Bretonne** foi também um homem muito representativo do final do Antigo Regime, mas com algumas diferenças em relação a **Casanova**. A mais importante é a inserção social de cada um. **Restif** era um espírito muito mais “republicano” que **Casanova**. Não freqüentava salões, e seus personagens eram no geral, da plebe urbana, aqueles setores que os mais ilustrados costumavam chamar de “populacho”. Para ele, a Revolução não viera para destruir seu mundo, mas se abria como uma possibilidade concreta de mudança. Seus escritos lúbricos, se têm alguma similaridade com os de **Casanova** pela defesa do amor para ambos os sexos, apresentam uma grande diferença no enquadramento e descrição dos intercursos amorosos, que denotam de certa forma a extração social de cada um: um

refinamento algo hipócrita em **Casanova**, uma apologia das relações carnavais desmedidas em **Restif**.

## **Paine, o revolucionário e duas revoluções**

**Thomas Paine** nasceu em 29 de janeiro de 1737 em Thetford, na Inglaterra, e morreu em 8 de junho de 1809 em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Tinha também uma formação intelectual enciclopédica, destacando-se como escritor e jornalista. Desde jovem era acusado de panfletário, radical e herege, por seus freqüentes ataques à monarquia e à Igreja Anglicana. Aos 37 anos, emigrou para as colônias inglesas da América do Norte, tendo reiniciado suas tarefas jornalísticas no *Pennsylvania Magazine*, na Filadélfia. Ali, em 1776, escreveu uma de suas principais obras, *Common Sense*, que se tornaria um livro canônico para os liberais americanos e lhe valeria o título de *Father of the American Revolution*. Precocemente engajado no processo de independência e na criação dos Estados Unidos da América, foi um dos signatários da Declaração de Independência. De 1776 a 1783 escreveu uma série de folhetins intitulada *American Crisis*, também em defesa da autodeterminação dos norte-americanos.

Permaneceu nos Estados Unidos até 1787, quando voltou para a Inglaterra disposto a desistir da política. O desencadeamento da Revolução Francesa deu novo entusiasmo a **Paine**, que se envolveu em polêmicas contra conservadores britânicos, como o influente Edmund Burke, quando então escreveu sua mais célebre obra, *Rights of Man*<sup>17</sup>, que conseguiu publicar em fevereiro de 1792. Desde então iniciaram sérios problemas para **Paine**, que sofreria perseguições de agentes do governo, acusado de traição. Teimosamente o pensador defendia suas idéias de democracia, república e federalismo, instando para

---

<sup>17</sup> PAINE, Thomas. *Rights of Man*. In: **Political Works**. South Caroline (USA): BiblioBazaar, 2008, p. 44-264.

os progressos de um governo representativo das camadas menos favorecidas para a superação dos graves problemas sociais.

Enquanto **Paine** lutava pelas suas idéias, os agentes governamentais promoviam manifestações públicas contra ele, queimavam seus textos e o implicavam em planos sediciosos imaginários. A estas acusações ele contestava que “se expor as fraudes e imposições da monarquia, promover a paz universal, civilização e comércio, quebrar as cadeias da superstição política, e elevar homens degradados para suas posições verdadeiras; se isto são libelos sediciosos... deixem o nome sedicioso gravado na minha tumba”. Na verdade, os planos dos seus inimigos era forçá-lo ao exílio, para depois julgá-lo e condena-lo à revelia.

Sua ida para a França revolucionária tornava-se cada vez mais uma certeza. Sua admiração pela Revolução tinha como contrapartida a admiração dos franceses pelos revolucionários americanos, refletida na cidadania francesa honorária concedida a *Independence Fathers*, como Washington, Hamilton, Franklin e também **Thomas Paine**, entre outros. Assim, desembarcou em Pas-de-Calais recebido com grande entusiasmo pela população, que o elegeu deputado para a Assembléia Nacional, mais tarde substituída pela Convenção. Teve destacada atuação como deputado, apesar de compreender muito mal o idioma. E foi disputado pelas diferentes facções políticas. Agradava-lhe mais a moderação dos Girondinos, de quem acabou se aproximando; apesar disto, Jacobinos importantes, como Danton, tentavam mostrar-lhe que tinham o apoio da maioria, e que a Montanha ou Esquerda tinham mais legitimidade que a Planície ou Direita<sup>18</sup>. Assim, o cidadão anglo-americano votou a favor da República, mas foi contrário à condenação do rei à execução pela guilhotina, grato pelo apoio prestado pela monarquia francesa ao movimento de

---

<sup>18</sup> Esta terminologia diz respeito aos lugares ocupados pelos deputados de uma e outra facções no salão onde se desenrolavam os debates. Mais tarde Direita e Esquerda passaram a indicar pensamentos políticos mais ou menos conservadores, como ocorre até nossos dias.

independência americano. (Aqui também foi importante um posicionamento filosófico absolutamente contrário à pena capital.)

Esta conduta moderada terminaria por trazer-lhe a oposição dos Jacobinos mais radicais, como Robespierre. Em dezembro de 1793, um decreto expulsou os estrangeiros da Convenção, e isto favoreceu a prisão de **Paine**. Ele protestou vigorosamente, lembrando o apoio que sempre dera à Revolução Francesa – e que ainda mantinha agora – em sua guerra contra a Inglaterra, apesar desta ser sua terra natal. Apesar de estar convencido de sua condenação à morte, ficou encarcerado em Paris, e seria libertado apenas em novembro do ano seguinte, por instâncias de James Monroe, o novo embaixador dos Estados Unidos.

É desta época o livro *The Age of Reason*, no qual ataca as religiões constituídas – o Judaísmo e as Igrejas Cristãs, Romana, Grega, e Protestantes – como superstições inventadas pelos homens para exercer dominação e monopolizar o poder. Em contrapartida, defendia o “Deísmo”, uma adoração contemplativa à sabedoria e benignidade da divindade responsável pelos princípios mais caros à civilização<sup>19</sup>. Outras idéias que defendia na França diziam respeito à divisão das terras, tendo escrito *Agrarian Justice* em 1795, que historiava a origem da propriedade e defendia a distribuição de um *Guaranteed Minimum Income* para a população do campo. (Este “agrarismo” foi uma constante nas discussões sobre a ocupação do Oeste americano, onde terminou na famosa fórmula de 64 acres garantidos pelos Estados Unidos aos pioneiros).

**Paine** permaneceu na França até 1802. Num encontro com Bonaparte, em 1800, este elogiou o *Rights of Man*, declarando ser sua leitura de cabeceira. Em contrapartida, **Paine** fez sugestões para uma eventual invasão da Inglaterra por Napoleão, falando-lhe de dois textos intitulados *Observations on the Construction and*

---

<sup>19</sup> PAINE, Thomas. **Theological Works of Thomas Paine**. Montana (USA): Kissinger Publishing, 2003. (É digno de observar que os principais líderes da Revolução Americana – Washington, Hamilton, Madison, Jefferson etc – eram materialistas e ateus.)

*Operation of Navies with a Plan for an Invasion of England e Final Overthrow of the English Government.* (Em 1804, já vivendo novamente nos Estados Unidos, **Paine** retomaria estas idéias, escrevendo *To the People of England on the Invasion of England.*)

Logo em seguida, insurgir-se-ia contra a direção tomada por Napoleão rumo a uma ditadura caracterizada, em sua opinião, por um intolerável autoritarismo e centralização de poder. Convidado pelo presidente americano Thomas Jefferson, **Paine** retornou aos Estados Unidos em 1802. A cena política dividida e tensa do país granjeava-lhe agora muitas antipatias: os religiosos atacavam-no por conta de *Age of Reason*; o partido Federalista pelas idéias expressas em *Common Sense* e sua participação na Revolução Francesa, além da amizade que tinha com Jefferson. Aos 72 anos morreu em Greenwich Village.

Diferentemente dos anteriores, **Paine** foi o exemplo mais acabado de revolucionário do século XVIII. Embebido das idéias do Iluminismo, combateu sempre pelos princípios que depois viu serem defendidos por duas Revoluções; participou delas contra seu próprio país, defendendo os americanos e os franceses das agressões da Inglaterra. Mais que isto, além de lutar ele desenvolveu idéias originais, que foram em seus momentos importantes para a organização dos revolucionários. Dos personagens apresentados no filme, ele é o mais inverossímil, não só pelo anacronismo como pela convivência com pessoas tão distantes das suas convicções.

### **A Roupas do Rei: o rei perdeu a roupa e a cabeça**

Num conhecido conto popular, dois salafrários são contratados para tecerem a roupa nova do rei. Muitas vezes o rei experimentou a roupa, palpou a delicadeza do tecido, conferiu seu perfeito caimento. No dia do desfile, os camareiros vestiram cuidadosamente o rei, e saíram em solene comitiva do palácio com o rei, que orgulhosamente portava coroa e cetro. Ia tudo muito

bem, até aquela criança impertinente gritar para a multidão: – *O rei está nu!* O rei estava nu e não percebia; quando percebeu a nudez, deixou de ser o rei... Uma outra história conta que na ocupação austríaca da Suíça, num cantão qualquer, o tirano invasor Gessler obrigava os suíços a curvarem-se perante um chapéu colocado na praça de Altdorf; Guilherme Tell desacatou a ordem, foi obrigado a alvejar a célebre maçã colocada sobre a cabeça do filho, e mais tarde dispararia uma seta certa sobre o tirano, iniciando o movimento de independência dos suíços.

Na nossa história, a **Roupa do Rei** está oca e vazia, cuidadosamente depositada sobre uma mobília adequada. Está ordenada: o casaco, a camisa, os calções, as meias, os sapatos de fivela. Em sua frente, ajoelha-se e faz medidas a condessa Sophie... Mas faltava (faltava?) o recheio, faltava o rei: **Roupa do Rei** andou dois longos dias e não encontrou o rei porque outros homens haviam prendido o rei e sua comitiva e agora levavam-no a ferros de volta a Paris, de onde não sairia mais. Só ficou a **Roupa**: brocados, veludos, bordados, cetins, púrpuras, dourados...<sup>20</sup>

A França viveria intensamente esta mudança de símbolos que externavam o fim do *Ancien Regime* e o advento dos novos tempos. Antes ainda da austeridade quase espartana de Robespierre, a nudez de Marat na banheira, onde viria a ser assassinado, também foi uma marca que invertia aquele significado mostrado no filme: aqui é o homem nu, o artífice dos novos tempos, que importa; os Direitos do Homem e do Cidadão prescindem da **Roupa**, garantia da hierarquia e do Direito Divino. Por seu turno, a representação trazida pela **Roupa** é tão fulgurante que ela ofusca o próprio rei.

Houve ainda uma apropriação popular daquilo que era prerrogativa da nobreza. O escarlate da **Roupa** – também presente nas vestes clericais, igualmente odiosas – era assinalado pela

---

<sup>20</sup> Quase um século depois, nosso “moderno” Imperador D. Pedro II fazia-se retratar com um traje quase caricatural, cujo manto era feito com a plumagem amarela e vermelha de alguns milhares de araras e tucanos. A **Roupa do Rei** parecia ser uma coisa muito séria!

Marselhesa: “*Contre nous de la tyrannie / L’étendard sanglant est levé*” !<sup>21</sup> Justamente aqueles setores revolucionários mais exaltados, eles próprios orgulhosos de serem *sans-culotes*, democratizaram o vermelho e o estamparam nos barretes frígios, desde então símbolos inequívocos da Liberdade.<sup>22</sup> E de lá o escarlate imigraria para terras americanas, onde faria carreira por todo o século XIX. E depois coloriu os estandartes operários da Comuna, e viria a representar o Socialismo, mas esta já é outra história. O que quero desenvolver aqui, são considerações sobre um conceito importante para a interpretação histórica das sociedades, o conceito de Representação.

Conforme Ginzburg,<sup>23</sup> a palavra deriva do latim *re presentare*, estar no lugar de. Na falta da “coisa”, alguma outra “coisa”... São as imagens dos santos, as estátuas dos heróis, as múmias dos reis... A **Roupa** fazia parte de uma extensa lista de objetos que tinham o papel de representar para todos o Direito Divino que recaía sobre o rei e seus sequazes da nobreza e do alto clero: as catedrais góticas apontando para os céus com suas torres e ogivas; os castelos inexpugnáveis, com as masmorras para os recalitrantes, como a Bastilha; os palácios e seus incomparáveis jardins, como Versailles; e as carruagens e coches; e as librés dos lacaios, e os jaezes das montarias; e os galgos para as caçadas, os cavalos para os passeios nos caminhos bem cuidados. Queime-se a Bastilha, troque-se a carruagem pela carreta sinistra que transportava os condenados para o último passeio rumo à guilhotina.

A adoração da **Roupa** mostrada no filme é a principal cena: ela resume o Antigo Regime, ela explicita uma sociedade injusta e desigual, que se afirmava em direitos e deuses inexistentes. Ela era

---

<sup>21</sup> “Contra nós a tirania / Levanta o estandarte sangrento [vermelho]”. Tradução livre do autor.

<sup>22</sup> Também democratizaram a decapitação, até então um privilégio da nobreza.

<sup>23</sup> GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

mais afetada que **Casanova**, mais obscena que **Restif**, e contra o que ela representava lutou o austero **Paine**. A genialidade de Scola reunindo o improvável deixou para o final este protagonista simbólico, pois nada explicaria tão bem um mundo que esboroava.<sup>24</sup> Pobre da **Roupa**, ficou vazia como o chapéu do tirano Gessler, e o rei ficou nu como aquele do conto... Mas também ficou sem a cabeça depois! E assim termina esta história!

### Referências:

CASANOVA, Giacomo G. **Memórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, (5 v.).

CRÉPAX, Guido. **Justine**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DE SADE, Donatien Alphonse François (Marquês). **Justine ou os Infortúnios da Virtude**. Lisboa: Ed. Europa-América, 1998.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAINE, Thomas. Rights of Man. In: **Political Works**. South Caroline (USA): BiblioBazaar, 2008.

PAINE, Thomas. **Theological Works of Thomas Paine**. Montana (USA): Kissinger Publishing, 2003.

RESTIF, Nicolas. **Anti-Justine ou as Delícias do Amor**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

RESTIF, Nicolas. **As Noites Revolucionárias**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

---

<sup>24</sup> Enquanto escrevo isto, vejo no portal da Internet que um magnata russo desistiu de comprar a mansão da Senhora Safra, na *Cote D'Azur*, pelo valor de **um e meio bilhões** – escrevi certo, são **bilhões** mesmo! – depois de já haver depositado um arras de 500 milhões de Euros; a razão para o destrato foi a “crise econômica”! Bem: uma conhecida loja de São Paulo reinventou a **bolsa** (ou o **sapato**, o **cinto**...) Há ainda um revista *Isto É “Platinum”* (São Paulo: Editora Três) que apresenta os artigos de luxo mais caros do mundo! E querem santificar o *tzar* Nicolau II... Estarão trazendo de volta a o Rei e sua **Roupa**?

# **História da América Latina Contemporânea**



## **A Revolução Mexicana e o *Western Spaghetti*: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política.**

*Rafael Hansen Quinsani*<sup>1</sup>

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli*<sup>2</sup>

*Vamos a matar, Compañeros!*, de Sergio Corbucci, se insere no gênero do *Western Spaghetti* e enfoca a Revolução Mexicana. O estudo do filme evidencia como a realização desse *Western Spaghetti* – um gênero muito desprezado pelos críticos, mas que desempenhou um papel fundamental na história do cinema – ultrapassa um simples objetivo comercial. A “leitura” de suas imagens permite analisar o contexto pós-Segunda Guerra e de Guerra Fria. Destacaremos também como o uso da Revolução Mexicana contribui para a formação de uma identidade cultural e política nas décadas de 1960 e 1970.

A relevância do cinema como documento para o historiador se desenvolveu nas três últimas décadas do século XX, e seus estudos se conectam com diversas áreas: psicologia, semiologia, antropologia e a própria História a partir de Marc Ferro. É válido, então, estabelecer uma interconexão dessas análises, para a formação de um meio explicativo. O *Western*, pela sua amplitude comercial, bem como por mostrar os valores formadores da

---

<sup>1</sup> Doutor em História /UFRGS

<sup>2</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

cultura estadunidense que, a partir da década de 1950, passaram a predominar, mesclando-se ou não com culturas locais em boa parte dos países, constitui um gênero importante para ser trabalhado.

O desinteresse pelo *Western*, a partir da década de 1960, alavancou a produção de outros gêneros. As mudanças culturais, que operavam com grande rapidez nos “desvairados anos 60”<sup>3</sup> marcando o crescimento de uma cultura juvenil, refletem no cinema uma mudança temática, que mostra seu ápice no final dos anos 1970 e se mantém posteriormente. Os arranjos técnicos experimentais dos filmes de ficção científica e de aventura, que existiam desde o surgimento do cinema, tornaram-se o motor dos gêneros que se constituirão dominantes: ação, ficção-científica, policial e aventura.

Contudo, na década de 1960, o impacto e o fascínio que o *Western* exercera não haviam se apagado por completo e na Europa ele é reinventado, tendo como marco *Por um punhado de dólares* de Sergio Leone, realizado em 1964. Foi apontado como comercial, falso e tantos outros termos pejorativos, sendo o próprio termo *Spaghetti* um exemplo. Todavia, alcançou grande abrangência e receptividade do público. Hoje, colecionadores de todo mundo operam trocas, fator que só aumentou com o advento do formato DVD e a internet. O auge do gênero deu-se entre os anos de 1968 e 1970 declinando e desaparecendo após 1981.

O espaço editorial dedicado ao cinema no Brasil é ínfimo, e o material dedicado ao *Western* é mais reduzido ainda. Sobre o *Western* “clássico”<sup>4</sup> é notável a obra de Paulo Perdigão sobre *Shane*. O texto crítico de *O filme de faroeste* de Guido Bilharinho

---

<sup>3</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 315.

<sup>4</sup> Sobre o tema ver também: MANTOVI, Primaggio. **100 anos de western**. A epopéia do velho oeste no cinema. São Paulo: Opera Gráfica, 2003; MATTOS, A. C. Gomes de. **A outra face de Hollywood**: Filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003; MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a lenda**: A história do western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

traça um panorama sobre os principais diretores e filmes que marcaram, na sua opinião, o cinema. Contudo, seu desprezo fica evidente quando afirma que o “cognominado *western spaghetti* não é nacional, mas mero propósito comercial de faturamento no vácuo deixado pela produção ianque, excetuados alguns deles, que, mesmo sobre assunto alheio, possuem qualidades que os levam a ser aqui considerados”<sup>5</sup> A ressalva, seria Sergio Leone, pois é: “o único que suplanta a série filmica comercial, falsa e artificial criada por diretores italianos para faturar em cima do vácuo deixado pelo hiato *hollywoodiano* no setor”<sup>6</sup>.

Assim, o *Spaghetti Western* carece de uma análise mais séria, que não o desvincule do seu contexto histórico, político e social, levando em conta os meios técnicos empregados na produção dos filmes, a formação cinematográfica e cultural de seus diretores, produtores e atores, seus objetivos e como um processo de circulação cultural envolvendo a Europa, os Estados Unidos da América e o Brasil agiram na produção destes filmes. Diversos elementos fizeram parte da constituição do gênero, e deles destacaremos:

1) A *Cinncittá*. O *Western Spaghetti* é um gênero por excelência italiano. Todavia, as produções realizadas contavam com uma integração que, até recentemente, talvez não existisse: Itália, Espanha, França e Alemanha conjugaram elencos para a realização de filmes, verdadeiras miscelâneas culturais. O pontapé inicial deu-se nos estúdios da *Cinncittá*, complexo construído entre 1936 e 1937, nos arredores de Roma.

Até 1923, a União Cinematográfica realizava grande parte da produção, principalmente filmes “históricos”, com destaque para os épicos “sandália e espada”. A realização de seriados desse gênero ganhou novo fôlego a partir da introdução do cinema falado, onde também ganharam ênfase as comédias de costumes

---

<sup>5</sup> BILHARINHO, Guido. **O filme de faroeste**. Uberaba: Instituto Triangulino de cultura, 2001, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 113.

destacando o sucesso com atores mirins. Com o fascismo, as produções visavam propagar uma visão tranqüilizadora, “perpetuando as grandes ilusões”<sup>7</sup>. Estes seriados sempre foram o grande mote do estúdio, sendo realizado inúmeros gêneros: épicos “sandália e espada”, entre 1958 e 1964, no qual foram realizados 170 filmes; os filmes de Horror, entre 1959 e 1963; as sátiras de James Bond, entre 1964 e 1967. Boa parte dos futuros diretores do *Spaghetti* trabalhou como assistente, ou nas equipes de vários cineastas que lançaram e firmaram o Neorealismo italiano a partir de 1946. Podemos ver neles uma reação, um Neorealismo “mais forte”, trazido a partir de Sérgio Corbucci, Sérgio Leone e outros.

2) O Neorealismo. A produção cinematográfica ocidental sofreu uma grande alteração a partir década de 1950, num rompimento com o padrão narrativo “*Hollywoodiano*”. O pós Segunda Guerra na Europa mudou a forma de pensar e de realizar as categorias artísticas, influenciando cineastas de todo o mundo. Nesta nova forma do Neorealismo italiano, pela carência de recursos, o cinema foi levado “para a rua”, utilizando cenários externos, meios técnicos mais despojados e simples, rompendo com a estética de Hollywood, caracterizada por uma produção sistematizada e o uso do *StarSystem* a partir da década de 1930. Boa parte dos cineastas tem sua origem nos documentários de curta-metragem. Daí a estética próxima do jornalismo, voltada para o real. Destes fatores resultou o uso da câmera na mão, o que depois viria a alterar os próprios equipamentos.

Assim, as obras dos cineastas italianos refletiam esse novo contexto pós-guerra. Com Roberto Rossellini, temos uma temática que expressa a “degradação espiritual do povo”<sup>8</sup>, um sentimento de depressão e de desilusão causados pelo impacto da tragédia humana da Segunda Guerra Mundial. Com Vitório de Sica, há um

---

<sup>7</sup> MENGOZZI, Federico. 50 Anos de Neo-Realismo - O dia em que a câmera ganhou as ruas. *Set*, São Paulo, Ed. 94, p. 28-30, 1995, p. 29.

<sup>8</sup> TKEDA, Marcelo, Cinema e Realidade: A herança do Neo-Realismo Italiano. Ano. Disponível em: <[http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/neo\\_real.html](http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/neo_real.html)>. Acesso em: 10 de dez. 2004.

enfoque voltado mais para o cotidiano, visto como um universo poético, num tom de desencanto maior. Ambos nasceram das cinzas e dos escombros de uma Itália destruída materialmente, os corações e mentes arrasados. Na retomada do crescimento da Europa pelo Plano Marshall, aconteceu um declínio do gênero e sua “pulverização” em outros movimentos pelo mundo.

3) O Cinema Novo. Como no Neorrealismo, o Cinema Novo carregava um engajamento político na realização de suas obras. A produção cinematográfica brasileira, marcada inicialmente pela presença do Estado, objetivava um processo de industrialização até os anos 1950. Com o impacto do Neorrealismo, buscou-se uma distância das produtoras de São Paulo e também uma independência ideológica e financeira. Estes fatores foram debatidos por cineastas nos congressos realizados em 1952 e 1953, ressaltando a partir de então que “é preciso pensar cinema, não somente fazer cinema”<sup>9</sup>.

Os marcos iniciais do Cinema Novo são as duas realizações de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40°*, de 1955, e *Rio Zona Norte*, de 1957. O emprego de cenários externos, o enfoque no cotidiano e no coletivo marca o início de uma nova estética no Brasil. Pensado dentro de um contexto, das décadas de 1950 e 1960, de uma esfera pública democrática, gerou-se uma nova linguagem marcada pelo engajamento, pela criação de uma pedagogia estética e a valorização da função social da arte. Para cineastas como Leon Hirszman, qualquer diretor deveria deixar claro seu posicionamento, do lado da burguesia ou da classe operária.

4) A Temática do Cangaço. Ganhou destaque no Cinema Novo, mas seu início foi no estúdio Vera Cruz em 1953, com *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Este filme obteve grande sucesso, alcançando repercussão internacional ao ser premiado em Cannes como melhor filme de aventura, abrindo as portas para o cinema Latino-Americano na Europa. O percurso do gênero até Glauber

---

<sup>9</sup> AMARAL, Susana. Cinema Novo, de Novo. **Bravo**, São Paulo, n 61, p. 18-19, 2002, p. 18.

Rocha transforma o bandido social na fonte de construção de um imaginário social e nacional. Em *O Cangaceiro*, ele é visualizado como o “outro”, denotando dois fatores: homenagem e distância. É tratado como um “dado”, algo a ser trabalhado por alguém que se difere dele pela distância temporal e pela sua inexistência em seu presente. O espaço e os personagens estão fora da História. O filme carrega uma visão burguesa sobre o banditismo social, que pode representar a “alma brasileira” porque não mais ameaça a sociedade e, por isso, glorifica os tempos antigos que não podem mais barrar o progresso que a burguesia construiu. O filme se assemelha a um “*Western Clássico*”, que usa o imaginário das “regiões de fronteira”, moldadas no avanço civilizacional do século XIX que se fez por uma domesticação do mundo selvagem.

*A Morte comanda o Cangaço* de 1960, dirigido por Carlos Coimbra, pode ser situada entre o *Cangaceiro* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O primeiro impacto que diferencia o filme de seu predecessor dá-se pela fotografia com cores vibrantes e vivas, ressaltando os cenários áridos, o vento e a poeira, elementos tão caros a ambos os gêneros. O personagem Raimundo Vieira é um proprietário de terra ameaçado pelos cangaceiros para o pagamento de proteção. Numa impactante cena de violência, Raimundo vê a propriedade devastada e a esposa morta; jurando vingança, afirma que será o primeiro a barrar o cangaço: – “Vou agir em nome de todos”, denotando a amplitude da ameaça à ordem.

Destaca-se em ambos filmes a presença da religião. Em *O Cangaceiro*, quando um padre propõe orar pelos mortos é ignorado pelo grupo. No segundo filme, aparece a religiosidade popular, com a presença de peregrinos guiados por um beato; eles são respeitados e não sofrem violência, mas entregam o caminho seguido pelos cangaceiros, como uma recusa ampla da sociedade ante o cangaço. Vários ícones religiosos pontuam cenas do filme: antes da destruição da casa de Raimundo, a câmera se coloca atrás do sino da casa; também diversas cruzes pontuam ou aparecem

em segundo plano, marcando presença. O grande destaque fica pela cerimônia de “fechamento do corpo” de Silvério, mostrando o sincretismo na religiosidade popular. Outra igualdade evidenciada entre ambos é o destaque dado à cultura do Nordeste brasileiro, com longas seqüências mostrando danças típicas, canções populares e a forma de vivência dos cangaceiros.

O terceiro filme a ser destacado desta temática, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, realizado em 1964, caracteriza uma ruptura, tanto no âmbito da temática como na estética cinematográfica. Glauber opera uma “dialética da violência”, que se insere como componente do processo sociocultural<sup>10</sup>. Ele supera a “esquematisação” do *Western* clássico: o cangaceiro não é limitado ao regional, é um fator que constitui uma predisposição universal para a liberdade. Constitui “uma ponte para entre o passado e o futuro, importando a Revolução como retomada da experiência rebelde presente na memória que reelabora as tradições do sertão”<sup>11</sup>. As cenas de tiroteio diferem do *Western* clássico, não sendo naturais à ação decorrente, mas ressaltando a teatralidade da cena que não só traduz os versos da “literatura de cordel”, mas marca seu fator de oposição ao modelo “industrial” de cinema.

No caráter religioso, observa-se uma oposição entre reza e violência, pelos personagens Sebastião e Corisco. O messianismo é desmistificado e elogiado; ele os afasta da Igreja Católica, mas sua passividade e sua espera pela purificação contrapõem a atitude de ação idealizada aos personagens como portadores de uma substância interna revolucionária. O uso do “cordel” como elemento organizador do filme revela uma visão dos fatos do passado, como uma base envolta de camadas de um imaginário, que seleciona determinados elementos, os fragmenta, os

---

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Ed Brasiliense, 1983, p. 121.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 162.

transforma, diferenciando-os dos modelos de história acadêmica, oficial e documentada.

5) O Oriente. A influência e a admiração pelo Oriente constituem um dos pontos de formação do *Western Spaghetti*. Seu marco fundamental, *Por um Punhado de Dólares*, foi claramente inspirado e adaptado de *Yojimbo* de Akira Kurosawa, de 1961. A figura do samurai errante, que segue seu destino a esmo e que, ao chegar numa cidade, se depara com ela dividida entre duas facções rivais e explora este conflito em proveito próprio e também para pacificá-la, foi transposto para o oeste americano. A influência estética verifica-se nos ângulos de câmera irregulares, nos closes nos rostos, e nos elementos do cenário, como a poeira e o vento. Também no figurino podemos ver uma semelhança entre o *Kimono* e o *Poncho*, que encobrem as mãos dos personagens, desvelando-as na hora dos duelos: isto dá a eles um porte estático, suspendendo-os no tempo, construindo então um tom mítico.

Estes elementos, acrescidos da simbologia do cemitério, ganham destaque em *Harakiri*, realizado em 1963 por Masaki Kobayashi, carregada de senso trágico, e influenciada pela Segunda Guerra Mundial. O cemitério seria incorporado como cenário em diversos *Spaghetts*: *Django*, de Sergio Corbucci, de 1965, o segundo marco fundamental do gênero, tem seu desfecho num cemitério, bem como *Três Homens em Conflito*. Em *Harakiri* há uma ênfase na moral e nas tradições, apresentados à história do samurai e sua reflexão sobre seus códigos de honra, para no final ocorrer o duelo que sanciona o relato.

Esta influência oriental tem seu grande ápice com a transposição de *Os Sete Samurais*, de 1954, para o Oeste em *Sete Homens e um Destino* em 1960. Também temos presente o elemento oriental através dos personagens: em *O Exército de 5 Homens*, há um oriental especialista em facas que percorre o Oeste; há outro ponto alto em *Sol Vermelho*, de 1971, com Charles Bronson, um dos atores símbolos do *Spaghetti*, protagonista de

*Era Uma Vez no Oeste* de Sergio Leone, e Toshiro Mifune, o samurai de *Yojimbo*.

6) O Oeste e o Western. O *Western*, gênero presente desde as origens do cinema, encontrou seu auge nas décadas de 1940 e 1950 na produção estadunidense. Esses filmes forjaram mitos, modificaram consciências e produziram heróis. Sua temática variou muito, da visão etnocêntrica em relação aos índios, passando por realidades diversas dos pioneiros e suas dificuldades, aos “fora-da-lei”. Uma análise das personagens evidencia genericamente quatro antinomias: dentro-fora; bem-mal; força-fragilidade; e barbárie-civilização. São heróis que salvam o grupo a que pertencem, mesmo que momentaneamente, de um vilão maior. O cinema entra em sintonia com protótipos humanos de existir, reposicionando os mitos. Assim, no *Western*, observamos uma moral cristã da defesa das instituições, da família e da propriedade, que estruturou os grupos dominantes. Amparados na expansão para o Oeste, os EUA moldaram uma imagem atrativa aos europeus, pela imigração e pela crescente acumulação de fortunas. Sua imagem era uma alternativa às monarquias europeias e propagava uma utopia agrária dos fazendeiros livres.

Com seus conflitos acelerados pela expansão, acentuada ainda mais com as ferrovias, deu-se o extermínio dos indígenas, que eram excluídos do sonho de liberdade. Mas seu impacto e seus “mitos” reverberaram no imaginário europeu até o século XX. Na literatura, destacando a influência de Fenimore Cooper e Karl May, um alemão nascido em *Chemnitz*, em 1842, escreveu histórias ambientadas no Oeste americano, mesmo sem nunca ter deixado a Alemanha! Sua idealização dos Apaches como os “bons selvagens”, em *Winnetou* e outras obras, antecipou a temática dos *Westerns* pós-1950, onde ante uma abordagem anterior etnocêntrica, observamos uma *mea culpa*, como em *Rastros de Ódio*, de John Ford em 1956. Contudo, Karl May, no papel do personagem que narra, não deixa de se antepor ao índio *Winnetou*, como o

“pioneiro teutônico”<sup>12</sup>, dotado de mais perspicácia, pronto a ousar diante do perigo, aprendendo com as técnicas dos habitantes locais, mas sempre os ultrapassando, inserindo-se como uma lenda no Oeste. Todo este histórico de influências e mais a adaptação da obra de Karl May para o cinema, *Winnetou* produzido na Alemanha Ocidental e na antiga Jugoslávia em 1963, e dirigido por Harald Reinl, causou um grande impacto e obteve grande sucesso financeiro. Isto serviu de estímulo imediato e possibilitou a abertura comercial para os produtores italianos investirem no gênero do *Western*. Sua influência e impacto no *Western Spaghetti* são verificados pela presença de Marianne Koch como Marisol em *Por um Punhado de Dólares*, então uma atriz muito popular naqueles anos. A influência germânica prosseguiu com destaque para Klaus Kinski, que atuou em diversos filmes singulares: *Uma Bala para o General*, *Por um Punhado de Dólares* e *O Silêncio da Morte*.

No âmbito do *Spaghetti*, uma temática de destaque foi a Revolução Mexicana, chegando-se a denominar os filmes que a abordam como “Zapata *Western*”. Villa, Zapata e a Revolução de 1910 marcaram presença também no drama e no *Western* “clássico”, casos de *Viva Zapata* de Elia Kazan, *Que viva México!* de Serguei Eisenstein, e *Os profissionais* de Richard Brooks. Primeira revolução na América Latina no século XX, ela ocorreu num México que tem características genéricas à América Latina e, por outro lado, diferencia-se por um processo peculiar de desenvolvimento, onde a burguesia rompeu seus laços com a oligarquia e o exército não serviu de braço armado para ela <sup>13</sup>.

Os conflitos e guerras ganham destaque na fundamentação dos “mitos fundadores” dos Estados nacionais, e esta construção de

---

<sup>12</sup> FRAYLING, Christopher. **Spaguetti westerns**: Cowboys and Europeans. From Karl May to Sérgio Leone. Nova York: IB Tauris Publishers, 2000, p. 103.

<sup>13</sup> WASSERMAN, Cláudia. **A revolução mexicana (1910-1940)**: um caso de hegemonia burguesa na América Latina. 1990. 245 f. Dissertação (Mestrado em história) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990, p. 7-11;

memória coloca-se em constante atualização conforme o presente vivido, a favor da legitimação das categorias sociais dominantes<sup>14</sup>. No México, esta operação historiográfica se realiza a partir do início do século XX, sempre norteador por seus dois baluartes: a Independência e a Revolução Mexicana iniciada em 1910. O primeiro pela sua afirmação como Nação, caracterizado por uma independência política, mas não econômica; o segundo pelo seu referendo a soberania e modernização dos meios produtivos. Isto leva a uma homogeneização da Revolução, ignorando o caráter local das diversas regiões, bem como o fator mais importante, a questão agrária. Tal tendência de harmonização é oriunda dos EUA, no que tange às idéias de civilização que negam seu caráter indígena<sup>15</sup>, destaque na formação da cultura Mexicana. A influência dos EUA marca uma nova fase na submissão econômica da América Latina observada a partir do século XX; com a crescente disputa imperialista, o subcontinente passa a exercer um papel de destaque no fornecimento de matérias primas em escala monopolista. O domínio que era exercido pela Inglaterra foi suplantado pelos EUA devido a suas diversas políticas expansionistas<sup>16</sup>.

Assim, no século XIX, o predomínio do Estado oligárquico levou a uma atuação deste como intermediário entre os imperialistas e os latifundiários. No México, a *Hacienda*, estrutura agrícola dominante, representava em 1910 cerca de 97% das propriedades<sup>17</sup>. Esta estrutura bloqueia o desenvolvimento, pois mantém boa parte dos *Peones* atrelados por dívidas hereditárias, uma forma compulsória de trabalho. O período de Porfírio Diaz de 1876 a 1910 marcou fortemente a adaptação deste Estado

---

<sup>14</sup> ROJAS, Carlos Antônio Aguirre. De memórias, olvidos e contramemórias: La nueva disputa por la historia em México. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 18, p. 17-42, 2003, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>16</sup> WASSERMAN, Cláudia. *História contemporânea da América Latina-1900-1930*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004, p. 12-7.

<sup>17</sup> NUNES, Américo. *As revoluções do México*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1999, p. 33.

oligárquico a uma economia primário exportadora, por meios jurídicos e políticos ou pela violência. Amparado por um exército de 30 mil homens<sup>18</sup>, empreendeu uma modernização, a união da produção aos centros consumidores pelas ferrovias, levou grande parte da população a uma proletarização. Sem atender às necessidades básicas, e vendo alteradas suas formas tradicionais de vida, transformados de camponeses em trabalhadores rurais, suas formas de reação deram-se através de guerrilhas, conflitos e messianismos. Isto foi característico no Sul, de Emiliano Zapata, pelo caráter indígena e apego à terra; no Norte, de Pancho Villa, via-se um caráter mais individualista e móvel dos revolucionários, agrupamento de camponeses, desempregados, ladrões, uma força heterogênea.

Como ocorre constantemente em Revoluções, “as idéias se radicalizam durante a luta, os programas tomam forma e ganham sua dimensão real durante o próprio processo”<sup>19</sup>. Com uma fragmentação de proposições e uma desunião entre os camponeses, a *Casa del Obrero Mundial*, centro dos operários industriais, critica estes movimentos, além das entidades políticas como partidos, clubes e associações, que constituíam um campo de atuação da burguesia. Ela soube, no entanto, articular alianças para abarcar demandas populares, sacrificando a oligarquia, fator ímpar na América Latina.

A ascensão de Madero, um rico produtor de algodão e criador de gado a presidência, não alterou as formas de organização da terra e deixaram a margem os movimentos populares. Isso também causou certa inquietação nos EUA, ao qual interessava a manutenção da ordem e a anulação da taxa do petróleo. Uma primeira incorporação das demandas populares seguiu-se com Carranza, a uma institucionalização da Revolução,

---

<sup>18</sup> WOMACK, John. La revolución mexicana. 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9, p. 78-145., p.81.

<sup>19</sup> NUNES, op. cit., p. 146.

quando tentou-se neutralizar as rebeliões contando com a adesão do proletariado. Como balanço, ressalta-se que houve uma tentativa de autonomia ante os EUA e, a partir da década de quarenta, consolidou-se o domínio burguês.

Assim, a partir destes elementos exemplificados, podemos destacar também que o *Western Spaghetti* surge num contexto de um aumento da americanização na Europa, e o uso do *Western* refletia os processos de urbanização, fim dos camponeses, derrota da Segunda Guerra, sentimento de ser dominado, antiamericanismo, uma virada do anticomunismo para “a centro-esquerda”. Observa-se uma circulação cultural: entre uma primeira ruptura com Hollywood, pelo Neorrealismo italiano, suas influências nos jovens cinemas que emergiram do Terceiro Mundo abordando o cangaço, e a posterior volta marcando o *Western Spaghetti*. E dentro deste gênero ganha destaque a Revolução Mexicana.

O filme *Vamos a matar, Compañeros*, realizado em 1970 por Sergio Corbucci, é marcado por um toque cômico. A película é protagonizada por dois personagens principais: Basco, interpretado por Tomas Milian, e Sueco por Franco Nero; este é um europeu contrabandista de armas que vaga pela América Latina, o primeiro é um pobre engraxate que acaba envolvido no movimento revolucionário. São apresentadas duas correntes revolucionárias: a do General Mongo, interpretado por Francisco Bódalo; e a do Professor Xantos, por Fernando Rey. Temos ainda o antagonista de Sueco, John, interpretado por Jack Palance, um personagem marcadamente bizarro, que é acompanhado por seu gavião Marshall. Entre os partidários do professor destaca-se Lola, que no decorrer da história assume uma forma de mediação entre Basco e Sueco.

A obra inicia com um *close* na estátua de San Bernardino no topo de uma Igreja, que aparecerá posteriormente junto aos trilhos da ferrovia no duelo entre Basco e Sueco. A condução até esta cena é realizada por Lola, que no seu percurso da Igreja até chegar ao

seu objetivo, nos leva a visualizar o cenário, as casas simples pintadas de cal e a aridez do deserto. Também nos é apresentado um dos personagens mais importantes, o Professor Xantos, posicionado numa escada pregando uma placa onde lemos Escola.

O andamento do filme mescla duas formas temporais. Cíclica com a apresentação dos personagens centrais – Basco e Sueco – antepostos para um duelo, frente a frente paralelamente aos trilhos da linha férrea. O uso de *travellings* que perfazem um semicírculo em torno dos atores nos prenuncia seu andamento. Este mesmo recurso será usado no final quando se completa o desenvolvimento da história. Até então o andamento opera-se de modo linear, e esta linearidade se caracteriza como vetorial, onde os acontecimentos seguem uma linha homogênea e progressiva<sup>20</sup>.

Numa narração em *off* de Sueco, há seu julgamento sobre Basco: “- Um coitado, com um buraco no cérebro! Um dos tantos desgraçados que viviam no México”. Um juízo de valor sobre a condição social da população. Continua narrando o panorama político do país: “- Porfirio Diaz tentava, por meio legais e ilegais, se eleger presidente pela quinta vez. Na verdade mais pelos ilegais que pelos legais”. A cena mostra bem o caráter da democracia: um oficial sentado com as pernas levantadas indaga dos eleitores em quem irão votar; um deles anuncia seu voto contra Diaz, e é conduzido a uma parede já manchada de sangue onde é fuzilado à queima-roupa. Basco engraxa as botas do oficial que pergunta: “- E você em quem vota?” “ - Um coitado como eu, pra que iria votar?” A ofensa do oficial abrindo uma garrafa de *champagne* no rosto de Basco, leva-o a uma reação violenta, trespassando-o com uma espada, dando início a uma revolta. O toque sarcástico fica por conta da *champagne*: uma bebida nobre, servida em momentos especiais, dá início à Revolução.

Basco refere-se ao seu pai Espanhol, e diz o chamarem assim por causa da boina. Esta, somada ao seu visual, principalmente os

---

<sup>20</sup> CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996, p. 152-3.

cabelos, e o fato do ator Tomas Milian ser cubano, aproximam o personagem da figura de Che Guevara; ao longo do filme Basco vai adquirindo consciência dos processos, trajetória semelhante à de Che. Outra representação peculiar é a de serem “durões que apregoam sua valentia com fanfarronadas, (...) assumindo gestos que simbolizam a valentia”<sup>21</sup>, como quando Basco tenta violentar Lola, ou quando ele se encontra com Sueco.

Antes desta cena em San Bernardino, aparece Sueco: com uma música pontuada por um assovio, a câmera foca os seus sapatos bicolores; uma panorâmica vertical mostra seu terno polido, branco, seu chapéu, o bigode bem aparado e seus olhos azuis (insistentemente destacados pelo diretor), notadamente diferente dos demais. Ao descer do trem, troca a placa de EXPLOSIVOS por VACUNAS, mostrando sua ocupação, contrabandista de armas, tipo comum na América Latina. Seu diálogo com Basco reforça a diferença: linguajar não coloquial, gestos contidos, e premeditação das falas contrastam com o descomedimento mexicano. Isto aparece também quando Sueco ofende um soldado de Mongo, chamando os parentes seus de meretrizes, surrupiadores e “mente curta”; não sendo entendido, Sueco usa termos chulos equivalentes, e ainda confere um golpe braçal, cimentando seu domínio cultural. Sueco presenteia Basco com uma moeda, elemento que no final se revelará explicativo para a trajetória de Basco.

Mais tarde, Sueco solicita um quarto no hotel e diz: – “Procuro o General Mongo. Pode me indicar onde posso encontrá-lo, por favor?” – “O General Mongo está ocupado, está fazendo uma Revolução... ou não percebeu?” – “Com efeito, ouvi alguns tiros, vi alguns cadáveres, mas pensei que fosse um costume típico do folclore local”. Vemos aqui alguns homens que se destacam entre os demais que permanecem anônimos. A referência aos tiros e cadáveres como parte da cultura mexicana, denota um juízo

---

<sup>21</sup> HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1975, p. 30.

presente e difuso da época, mas que também é mais um elemento contemporâneo ao filme: o estigma das revoltas camponesas, num continente onde seus habitantes ainda são considerados como os “outros”, contrastantes ao expansionismo europeu realizado a partir do século XIX.

No quarto, os seguidores do professor Xantos pedem a colaboração de Sueco por lutarem por justiça e liberdade, valores que Sueco diz ter ouvido em todos os lugares. – “Somos estudantes”. – “Pra mim estudante ou bandido é a mesma coisa”. Não interessa a quem ele venderá as armas, o que importa são seus ganhos. Eles insistem: – “Enquanto Madero, Villa e Zapata combatiam em outras regiões contra Diaz, nós estudantes seguidores do professor Xantos fizemos a revolução neste território. Mas a chegada de Mongo e seus bandidos fez com que o nosso chefe fosse ao EUA em busca de ajuda para nossa causa. Que é a causa da liberdade e da justiça”. – “Se retornasse e suas idéias prosperassem poria em risco o controle deles sobre o petróleo mexicano”. Neste diálogo fica claro que Madero, Villa e Zapata representam uma revolução envolvendo um grande número de pessoas, e a revolta do professor Xantos é reduzida àquela localidade, composta por estudantes. É uma crítica ao isolamento de certos intelectuais, e ao seu deslocamento das demais categorias sociais. Pode-se ver aqui uma interpretação das revoltas de 1968, certos costumes modificaram-se profundamente, mas institucionalmente seus objetivos não foram tão amplos<sup>22</sup>. Destaca-se, também, o nivelamento dos três vultos históricos, para ressaltar os personagens criados para o filme.

A prisão de Xantos em Yuma expõe uma contradição: em busca de ajuda para seus ideais de justiça e liberdade, é preso no país que os simboliza. Aparece aqui o petróleo, uma das causas das intervenções dos EUA no México. Há uma diferença: se o professor poria em risco estes negócios, Madero tinha contato com

---

<sup>22</sup> HOBSBAWM, 1995, op. cit., p. 293.

companhias de petróleo como a *Standard Oil* <sup>23</sup>. A política de Diaz favorecendo os europeus desagradava os americanos, que já detinham 40% dos investimentos externos no México, dos quais, em 1911, 82% eram em ferrovias, minério e petróleo<sup>24</sup>.

Nas cenas seguintes há o acordo entre Sueco e Mongo para abrir o cofre das riquezas de San Bernardino, a verdadeira intenção de Mongo com a Revolução, como diz a Basco: – “Tua vida vale menos que um cuspe, o governo de Porfirio é um mictório e sabe o que eu faço com os ideais de Xantos...” Seu objetivo é enriquecer, mesmo que tenha que se aproveitar e desdenhar de seus concidadãos; semelhante a Sueco, mas por ser mexicano, sua atitude compõe um personagem próximo ao vilão. Posteriormente ele se juntará a John, o antagonista de Sueco, no filme. Como somente o professor detém o segredo do cofre, Mongo encarrega a Sueco seu resgate, pois este tem mais facilidade de ultrapassar a fronteira. Se junta a ele Basco por ser homem do bando do General.

No caminho, decorrem situações cômicas que marcam o relacionamento de Basco e Sueco. Ao deparar-se com uma tropa federal, Sueco apresenta seu passaporte. Diante da ausência do documento de Basco, eles solicitam que seja tirada uma fotografia: o estouro do *flash* faz com que Basco atire, obrigando Sueco a fazer o mesmo; a ignorância de Basco denota seu “isolamento tecnológico”, seu desconhecimento do mundo de Sueco, conforme disse este no início do filme: – “Um coitado com um buraco no cérebro”. O filme *Vamos a matar, Compañeros* busca aproximar seu contexto do público e da história, daí seu tom cômico ante a cena da fotografia. Também aqui aparece o verdadeiro nome de Sueco, Yodlaf Peterson; após o confronto e a fuga de Sueco e Basco, é focado o passaporte em meio a terra e a poeira. De certa forma, ele se iguala a Basco, saindo dos meios legais, deixando sua

---

<sup>23</sup> WOMACK, op. cit., p. 82.

<sup>24</sup> NUNES, op. cit., p. 43.

identidade para trás, inserindo-se aos poucos no contexto mexicano.

Depois, com uma música de tom sombrio, aparece John e seu bando, já em Yuma; sabendo que Sueco vai para lá, resolve vingar-se da traição que sofreu anteriormente. O toque bizarro de John é dado por seu gavião Marshall e pelo seu grupo. O ponto alto é John narrando como escapou de uma crucificação; Sueco indaga como o gavião conseguiu tirar o prego com o bico e John lhe responde que não retirou o prego, mas a sua mão! E joga sua mão postiça para Sueco. Sueco foi preso a uma corda; Basco, que havia ficado para trás numa artimanha de Sueco, chega cavalcando e impõe condições para solta-lo: – “Você é católico?” – “Claro que sou católico...” e começa a rezar. Há uma ironia, em situações extremas o indivíduo assume uma religiosidade ou uma ideologia que lhe é imposta, ou lhe convém; como na seqüência mais adiante em que Basco é preso por John, e ante a tortura, profere: – “Viva Xantos!” O jogo entre Sueco e Basco segue quando Basco é amarrado numa cama por uma prostituta, que os ajuda no plano para resgatar Xantos. Sua liberdade ocorre após a provocação de um incêndio, e a fuga no caminhão de bombeiros.

Após a cavalgada, passando pelas montanhas, Sueco e Xantos dialogam em sueco, sobre a participação de Sueco em sua libertação; Basco fica excluído do diálogo e se irrita dizendo que, após a vitória de Mongo, queimará os intelectuais: – “Mongo é prático”. Uma diferença entre discurso e ação, ao qual ele articula seus códigos. Após libertarem Basco de John, este indaga a Xantos: – “Por que o convenceu a me libertar?” – “É por que pertencemos à mesma terra”. Uma tentativa de união, pela Revolução, ante uma diferença tão brutal de camadas sociais, que marcará e moldará o processo mexicano.

Surge uma questão: como passar pela fronteira? Neste momento Basco traz a solução, mostrando que sua capacidade e sua inteligência operam em atividades diferentes. A solução é irônica e novamente satiriza-se a Igreja: vestidos de frades e com o

professor dentro de um caixão, simulam estar a caminho de San Bernardino para um suposto sepultamento. A presença de John faz com que seja empreendida uma fuga de automóvel, cena frenética, onde vários soldados são metralhados por Sueco. Curiosamente, é Basco quem dirige o automóvel, e acaba ficando com o volante na mão. Eles acabam caindo no rio e se escondem embaixo de uma ponte.

Após uma briga entre Basco e Sueco, o professor acaba sendo capturado por John. Eles se juntam aos seguidores de Xantos para resgatá-lo, antes de ele ser fuzilado. Há uma diferença, pois os xantistas não fuzilaram Basco e Sueco, porque o discurso do professor imprimiu em alguns a recusa da violência; postura que ele manterá após seu resgate e encontrará oposição entre jovens de seu grupo, acusando seu discurso ser de “velhos”. Também diz: – “No dia que matarem todos, seus ideais estarão mortos”. Numa Revolução extremamente marcada pela violência, com mais de um milhão de mortos, este discurso também é dirigido aos espectadores do filme. Num contexto onde se pulverizaram conflitos pelo mundo, o triunfo dos ideais de esquerda só seria atingido com uma insurgência dos explorados contra os exploradores.

No diálogo entre Lola e Basco, este lhe mostra a mecha de cabelo que havia cortado no início do filme: – “Guardo seu cabelo perto do cérebro para me lembrar”, destacando a falta de abstração e ênfase nas ações práticas. Respondendo por que não gosta dele, ela diz: – “Não gosto de bandido”, mostrando o bandido social numa dualidade entre a admiração de seu povoado, e o temor pelas suas ações. O visual de Lola com os cabelos curtos contrasta com a imagem da feminilidade; fica ressaltada uma virilidade que se aproxima da forma de agir e vestir dos homens, pois deseja uma liberdade dos laços sociais vigentes. Isto é ambíguo, pois ao final quando Lola aceita se casar com Basco pede que seja numa Igreja e com um padre: os dois se encontram diante da igreja vazia e Basco argumenta que o Santo é mais importante que um padre. É ao

Santo que Lola pede a Basco que jure seu amor e fidelidade. Temos aí uma recusa da instituição e dos padres como autoridade, mas fica ressaltado o caráter Católico da população, um sentimento de religiosidade popular. É uma evidência destacada pelo contexto do final da década de 1960, com relativização das crenças como alienação religiosa e um enfoque como resistência cultural ante o domínio institucional. Ressalta-se aqui que mesmo esta abertura a esta relativização enquadra-se num viés marxista, como a propulsão para a luta de classes.

Após o diálogo de Lola e Basco, temos um corte para uma cena inusitada. Mongo sentado, distraído-se fuzilando seus soldados. Então aparece John e denuncia a traição de Basco e Sueco. Depois de se colocar ao lado do exército federal, agora se junta a Mongo, ressaltando sua maleabilidade, conforme a situação e chances de melhor lucro, tal como a posição de seu país ante o México. Na ânsia de obter o conteúdo do cofre, Sueco propõe passar para o lado de Xantos, caso aceite seu acordo. É realizado um cerco ao forte de Mongo, e agora se encontram no que aparentemente será o confronto final. A câmera mostra closes dos quatro personagens, ressaltando sua aparente união e o cerco a John.

Mongo atinge Basco com um tiro, mas este se salva pela moeda pendurada no pescoço. Ele é cercado na escola pelos três protagonistas, mas Xantos impede que ele seja morto. Mongo guardava uma arma escondida e tenta reagir, mas acaba alvejado de balas pelos seguidores do professor. Xantos revela o segredo do cofre a Sueco: “Viva México!” Ao abrir o cofre e deparar-se com as três riquezas de San Bernardino (a terra, o trigo e o trabalho), Xantos pede a Sueco: – “Se ficar também terá sua parte”. Como resposta uma gargalhada de Sueco, que só visualizava uma recompensa financeira. As três riquezas representam os ideais que os intelectuais defendiam. A seqüência do casamento é interrompida quando Sueco rouba a estátua do Santo. Então volta a cena inicial onde eles estão frente a frente para um duelo. – “Não

saio de mãos vazias” pronuncia Sueco. Pode-se comparar com a ação dos colonizadores na exploração do continente. Em condições de igualdade, a câmera os enquadra de cima para baixo, dando imponência à cena e conferindo *status* de poder aos dois. Lola fica encarregada de soar o sino que dará início ao duelo.

Antes Basco questiona: - “Por que me deu o dólar?” - “Prometi que daria uma moeda ao primeiro bosta que encontrasse.” Ao perceberem uma tocaia, eles abrem mão do duelo para salvarem-se um ao outro. É inserido mais um clímax, quando John que supostamente havia morrido no desabamento da torre do Forte, aparece sobre o vagão que Sueco havia deixado na estação. Ele se encontra numa situação privilegiada, pois os dois estão sem balas. Xantos desafia John, mas sempre ancorado nos seus ideais usa uma arma sem balas e acaba sendo morto por John. Sueco explode o vagão e só vemos a mão postiça de John rolar pelo chão. Basco inflama os seguidores do professor a lutar, seja com armas ou ideais, e pede a Sueco que os acompanhe. Ao que este responde: - “Se ficar você teria que me devolver o dólar”. Fecha-se o desenvolvimento circular e o caminho percorrido por Basco em direção a sua tomada de consciência, mesmo que em inferioridade, já que Sueco supostamente planejou todas as ações, marcadas por uma perspicácia e antevisão. No final ele dá o aval à trajetória de Basco, todavia ele também se transforma neste percurso. Do visual polido e elegante ele chega ao final sujo, com a barba crescida e uma faixa na cabeça, quase se assemelhando a Basco constituindo um “Che Guevara caucasiano”.

Indo embora, Sueco se depara com o exército rumo a San Bernardino. Proclama o desfecho final: - “Compañeros, vamos a matar!”. Toca a música que pontua todo o filme:

*Veo tanto el aire los sombreros / Vamos a matar, vamos a matar,  
compañeros*  
*Liberemos el agua, sol y cielo / Vamos a matar, vamos a matar,  
compañeros*

*Hay que acabar muriendo pistolero / Vamos a matar, vamos a matar, compañeros*  
*Hay que valiente siento que si llego / Vamos a matar, vamos a matar, compañeros*  
*Luchando por el hambre y sin dinero/ Vamos a matar, vamos a matar, compañeros*  
*Ve finante, rebelde, bandolero / Vamos a matar, vamos a matar, compañeros*  
*Ve, vamos todos al tiroteo / Vamos a matar, vamos a matar, compañeros.*

Esta canção de Ennio Morricone e Sergio Corbucci traduz a mensagem do filme. A violência necessária no processo revolucionário, justificada pela condição social dos insurgentes e dos exploradores, onde o barbarismo se encontra em ambos; violência como única resposta pela transformação de um sistema. México em 1910 e europeu no final da década de 1960, o primeiro que justifica e exemplifica aqueles agentes revolucionários e o segundo por aquilo que é pretendido por uma determinada camada social.

O *Western Spaghetti* traz várias diferenças do *Western* clássico, mas alguns destes filmes, que inspiraram os cineastas europeus, já tinham uma diferenciação. Como no enfoque mais psicológico, do pistoleiro atormentado, cansado da violência, de um mundo em transformação, presente em *Matar ou Morrer* (*High Noon*, de Fred Zinnemann) e os *Westerns* de Samuel Fuller. A defesa da propriedade e dos valores cristãos está num processo de abertura, e o herói do *Spaghetti* já não é o mesmo dos filmes americanos da década de 1940 e 1950; não há mais a dualidade de opostos, num maniqueísmo estrutural, no máximo ele equilibra os valores do herói “oficial” com o “*Outlaw*”. Tem, assim, um caráter irregular, o espírito aventureiro da juventude, um individualismo marcado pela solidão. Sua imagem foge daquela do bom moço, impecável no vestir. A sujeira, a barba crescida e um olhar petrificado pela dureza de seu dia-a-dia compõe um novo

estereótipo que influenciará todo o cinema norte-americano a partir dos anos 70.

Esta abertura era também estética. Boa parte dos diretores teve por seus mestres, os precursores do Neorrealismo italiano, marcados por uma estética que liberava a câmera para movimentos mais livres, improvisados, motivando uma criatividade que observamos no *Spaghetti*. O Neorrealismo difundiu-se pelo mundo, influenciando cineastas, como no Brasil. A ida da câmera “para as ruas”, e seu enfoque no cotidiano, num tom mais documental associado com o contexto político germinou uma nova geração de cineastas, que estabeleceram o Cinema Novo, que se propunha encampar a condição social de seu país, reconhecendo seu subdesenvolvimento, mas que desejava motivar seus espectadores a conscientizarem-se da luta de classes. Dirigido ao meio intelectual, a estes desejavam ressaltar a importância que as pessoas do povo tiveram na história. Assim, a temática do Cangaço emerge pela representação ainda presente no imaginário popular; já extintos, eles representam o potencial encoberto de reação à exploração, a chance de vingança de uma maioria, referendando o uso da violência, pois este é o único meio que lhes resta.

A abertura dos olhos para as artes produzidas no Terceiro Mundo tirou da Europa o papel de centro irradiador de produção cultural e gerou um interesse por aquela realidade. Também era ali que se davam alguns dos mais importantes processos revolucionários, como em Cuba, Bolívia, Argélia, e onde um deles, pelo seu impacto e duração mais se “mitologizou”: a Revolução Mexicana. Isto se deu na Europa, vinda do impacto das duas Guerras mundiais. O impacto delas, somado à pulverização de conflitos mundiais da Guerra Fria, causou uma banalização da violência. O gesto de matar carregava uma impessoalidade e uma atitude mais displicente com a violência, que agregou-se ao cotidiano. Cotidiano não mais rural, pela urbanização crescente: “A mudança social mais importante e de mais longo alcance da segunda metade deste século, e que nos isola para sempre do

mundo do passado, é a morte do campesinato”<sup>25</sup>. Este impacto assemelha-se ao começo de industrialização e mais forte presença do Estado no final do século XIX e no início do século XX. No contexto europeu, a posterior presença do Estado de Bem-Estar Social trará uma “dependência” pelos direitos então conquistados. Este enfoque na Revolução se justifica pela crescente retirada do cidadão do meio político, não ocorrendo mais uma identificação coletiva. Principalmente na Itália, esperava-se pouco do Estado, pela crescente corrupção, fator que se assemelha aos países de Terceiro Mundo.

A mudança brusca tende a um resgate dos mitos de uma fronteira imaginária a Oeste. A imagem dos EUA que foi propagada pela literatura ao longo do século XIX serviu de base para a temática do *Spaghetti*. No pós-Segunda Guerra, um crescente domínio econômico, político e cultural causou um grande impacto na Europa: as camadas dominantes se viram dominadas, já as mais baixas aceitavam mais facilmente essa americanização. O consumismo e a privatização provocaram uma crise de consciência de sua situação social, e o enfoque dos partidos políticos de esquerda voltou-se para a classe média. A crise social e moral refletem as transformações pós-década de 1950, onde os elementos das estruturas pré-capitalistas ainda presentes reverberaram uma rejeição do progresso material, científico e tecnológico.

O que fica evidenciado é um processo de circulação cultural, onde o contexto moldou os filmes e os filmes também moldaram o contexto (ou se propuseram a isso). Destaca-se aqui que, mesmo os produtores tendo objetivado o vácuo comercial do *Western*, e obtendo um grande sucesso financeiro, os filmes, tanto no seu resultado final, quanto na realização e produção, são reflexos do meio social, político e cultural. Seja Corbucci ou Ford, qual for seu custo, seu país de origem, o filme e o cinema merecem sua análise.

---

<sup>25</sup> HOBSBAWM, 1995, op. cit., p. 284.

Como declarou Sergio Corbucci: “**Se John Ford tem John Wayne, eu tenho Franco Nero!**”<sup>26</sup>.

## Referências

- AMARAL, Susana. Cinema Novo, de Novo. **Bravo**, São Paulo, n 61, p. 18-19, 2002.
- ANDRADE, Sérgio Augusto de. Eletrodoméstico Velho. **Bravo**, São Paulo, n 61, p. 23-24, 2002.
- BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BILHARINHO, Guido. **O filme de faroeste**. Uberaba: Instituto Triangulino de cultura, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.
- COLI, Jorge. Império e Contra Ataque. **Bravo**, São Paulo, n61, p. 25-27, 2002.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 61-79
- CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 163-180.
- ECO, Umberto. O mito do superman. In: **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 239-279

---

<sup>26</sup> FRAYLING, op. cit., p. 256.

FERRERAS, Norberto O. Bandoleiros cangaceiros e matreiros. Revisão da historiografia sobre o banditismo social na América Latina. **História**. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 211-226, 2003.

FERRO, Marc. O Filme: uma contra análise da sociedade?. In: LE GOFF, Jacques (org.). **História**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. v. 3, p. 199-215

FRAYLING, Christopher. **Spaguetti westerns: Cowboys and Europeans**. From Karl May to Sérgio Leone. Nova York: IB Tauris Publishers, 2000.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Fronteiras Americanas na Primeira Metade do Século XIX: o triunfo das representações nos Estados Unidos da América. **Anos 90**. Porto Alegre, n 18, p. 124-144, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1975.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes Primitivos: Estudos de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

KATZ, Friedrich. México: La restauración de la república y el porfiriato. 1867-1910. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9, p. 13-77.

MAY, Karl. *Winnetou*. São Paulo: Abril, 1973.

MAZOWER, Mark. **O continente sombrio**. A Europa no século XX. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MENGOZZI, Federico. 50 Anos de Neo-Realismo - O dia em que a câmera ganhou as ruas. **Set**, São Paulo, Ed. 94, p. 28-30, 1995.

MERTEN, L.C. Balanço de 68. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 2º Caderno 05/01, p. 4, 1969

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- MEYER, Jean. México: Revolución y reconstrucción en los años veinte. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9, p. 146- 180.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n. 38, p.11-42, 2003.
- MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Crítica, 2001.
- MOTA, Regina. Uma nova estética e uma nova técnica. In: *A épica eletrônica de Glauber*. Um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 21-52
- NUNES, Américo. **As revoluções do México**. São Paulo: Ed Perspectiva, 1999.
- PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina**. Longe de deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- PERDIGÃO, Paulo. **Western clássico**. Gênese e estrutura de Shane. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- PIRES, Roberto. A influência do Neo-Realismo no cinema Brasileiro. Disponível em: < <http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=19> > acesso em 10 de dez 2004.
- REED, John. **México rebelde**. São Paulo: Círculo do Livro, [1980?].
- ROJAS, Carlos Antônio Aguirre. De memórias, olvidos e contramemórias: La nueva disputa por la historia em México. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 18, p. 17-42, 2003.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema novo: A cultura popular revisitada. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n. 38, p.133-159, 2003.
- TKEDA, Marcelo, Cinema e Realidade: A herança do Neo-Realismo Italiano. Ano. Disponível em: <[http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/neo\\_real.html](http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/neo_real.html)>. Acesso em: 10 de dez. 2004.
- TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: Os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

WASSERMAN, Cláudia. **História contemporânea da América Latina-1900-1930**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

WASSERMAN, Cláudia. **A revolução mexicana (1910-1940):** um caso de hegemonia burguesa na América Latina. 1990. 245 f. Dissertação (Mestrado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

WOMACK, John. La revolución mexicana. 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9, p. 78-145.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Ed Brasiliense, 1983.

## A História me absolverá: as barbas da Revolução nas barbas do Império

*Charles Sidarta Machado Domingos<sup>1</sup>*

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli<sup>2</sup>*

“*Condenai-me. Não importa. A História me absolverá*”.<sup>3</sup> Assim Fidel Castro encerrou sua defesa perante o tribunal que o julgava pela tentativa de assalto ao quartel de Moncada, ocorrida no dia 26 de julho de 1953. Foi condenado a 15 anos de prisão. No entanto, a História teve desdobramentos de outra natureza, e uma aproximação disto pode ser visto no filme *Fidel*, do cineasta britânico David Attwood, de 2001. *Fidel* procura mostrar o processo revolucionário cubano a partir das ações de Fidel Castro, no período entre 1949 e 2001.

Cuba foi um palco privilegiado para o estudo de crises, de conflitos e de revoluções contemporâneas. Procuraremos analisar a História de Cuba e de sua Revolução articulando as ações de seus protagonistas, em especial de Fidel Castro, com o seu contexto histórico, tendo em mente uma concepção marxista muito cara a nós: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

<sup>2</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

<sup>3</sup> CASTRO, Fidel. A História me Absolverá. In: ALI, Tariq. **Fidel Castro**: as Declarações de Havana. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 90.

circunstâncias da sua escolha e sim sob aquelas que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”.<sup>4</sup>

Neste sentido, pensamos organizar o texto em dois grandes eixos. Primeiramente apresentaremos genericamente o conceito de Revolução, e como a Revolução foi pensada no continente americano; em conseqüência disto trataremos das principais concepções acerca da Revolução Burguesa e da Revolução Socialista na América Latina, para termos então uma compreensão melhor do movimento armado que levou Cuba ao socialismo. Na segunda parte do trabalho, serão desenvolvidos os antecedentes históricos, desde as lutas pela independência do final do XIX até as vésperas da Revolução. Finalmente, o texto procurará articular a Revolução Cubana propriamente dita com sua versão na película *Fidel*.

## **A Revolução e as Revoluções na América Latina**

Revolução é um termo polissêmico, como tantos outros de uso nas Ciências Humanas. Teve de início um cunho pejorativo, que pode ser ensejado na própria idéia transmitida pela palavra: revolver, sacudir, confundir etc. No início do século XIX, o termo revolução estava associado a graves convulsões sociais, com total falta de autoridade e da ordem, refletindo quase sempre as insurreições das *clases peligrosas*. Neste sentido, os exemplos de Tupac Amaru no Alto Peru e dos escravos no Haiti eram muito temidos. A própria lembrança dos jacobinos e da Convenção de 1792 na França – e a instauração do chamado Terror – fazia com que a palavra custasse a perder seu caráter pejorativo.

Mas ao longo do Oitocentos acabou predominando o conceito de revolução associado à idéia de liberalismo econômico e organização política republicana, mesmo que com matizes variados. Neste sentido, as insurreições contra governos

---

<sup>4</sup> MARX, Karl. **O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 17.

considerados despóticos eram justificáveis, e a palavra passou a ser legitimadora da tomada violenta do poder nestes casos. Obviamente, aqueles que se legitimavam como “revolucionários” ou mesmo “insurgentes”, adjetivavam como ilegítimas as ações análogas de seus adversários como “anarquias”, “rebeldias”, “banditismo”, “vandalismo” etc.

É a partir de Marx que o conceito de revolução assumiu o significado de transformação profunda na estrutura de uma sociedade, vale dizer, de seu Modo de Produção. Sem entrar numa discussão por demais complexa para as pretensões deste texto, uma revolução ocorreria a partir do acirramento de contradições na infra-estrutura ou base econômica de uma sociedade, e as alterações nas instâncias ideológica e jurídico-política – componentes do que chamou de supra-estrutura – viriam como corolário daquelas.<sup>5</sup> No exemplo francês de 1789, as práticas econômicas da burguesia eram incompatíveis com as relações feudais que privilegiavam o parasitismo da nobreza e do clero, e a Revolução Burguesa liquidara com o Antigo Regime. Nas antigas colônias inglesas da América do Norte já ocorrera processo análogo, com menor grau de radicalismo e violência.

Resumidamente, poder-se-ia entender Revolução como uma ação política violenta que, mais além de uma troca nas posições de poder, se acompanhasse de uma expropriação de uma classe social por outra; neste caso, a Revolução Burguesa representou a expropriação violenta da nobreza. Na América Latina houve alguns movimentos que tiveram este caráter, como os projetos de Moreno e Artigas no Rio da Prata, ou dos padres Hidalgo e Morelos no México. No entanto, predominaram os modelos conservadores, onde as oligarquias exportadoras assumiram o controle do processo de Formação dos Estados Nacionais, constituindo os assim chamados Estados Liberais Oligárquicos, nos quais as reformas liberais efetuadas beneficiavam os seus interesses

---

<sup>5</sup> MARX, Karl. **Contribution to the Critique of Political Economy**. Moscow: Progress, 1984, p. 20.

econômicos associados aos do Imperialismo, e possibilitaram a pacificação das oligarquias periféricas. As demais classes sociais estavam alijadas deste processo: camponeses em especial, mas também as incipientes burguesias industriais, pequeno-burgueses e grupos médios urbanos, além de trabalhadores nos maiores centros urbanos. Portanto, a possibilidade que se abria na América Latina no princípio do século XX era de uma revolução burguesa ou de reformas anti-oligárquicas.

No México em 1910 a opção foi revolucionária. Neste país, o Estado liberal-oligárquico realizara as reformas liberais que garantiram a apropriação pela oligarquia das terras das antigas comunidades indígenas camponesas, e a sua aliança com o imperialismo estadunidense garantia-lhe a exploração do petróleo e das estradas de ferro, além das terras por onde passavam as ferrovias. Portanto o principal antagonismo da ditadura de Porfírio Díaz, que durava já há décadas, era dos camponeses, submetidos a formas compulsórias de trabalho e despojados de suas terras. No entanto a rebelião foi iniciada por um intelectual, Francisco Madero, que representava a nascente burguesia industrial mexicana, grupos médios e o operariado urbano organizado. O movimento para deposição de Díaz recebeu o apoio das milícias camponesas organizadas por Emiliano Zapata no sul e Pancho Villa no Norte. Depois de muitos anos de apoio a Díaz, os EUA apoiaram sua destituição e a ascensão do liberal Madero à presidência do país.<sup>6</sup>

Os precoces atritos com os camponeses organizados que exigiam reforma agrária pouco a pouco enfraqueceram o governo Madero, e os Estados Unidos optaram pelo apoio ao general conservador Victoriano Huerta, que depôs e assassinou o presidente e tornou-se ditador com o apoio das Forças Armadas.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Pertence ao anedotário mexicano uma máxima atribuída a Porfírio Díaz: “*!Pobre México! !Tan lejos de Dios y tan cerca de los gringos!*”

<sup>7</sup> O golpe de Estado de Huerta foi acertado com a diplomacia dos EUA, e ficou conhecido como Golpe da Embaixada.

Isto fez recrudescer a luta camponesa da Zapata e Villa, e trouxe a baila novos atores, como o governador de Sonora Venustiano Carranza. A derrubada de Huerta seguiu-se de um momento de apogeu das forças de Zapata e Villa, que chegaram a ocupar a capital do México. No entanto, nova frente de combate se abriu entre as lideranças camponesas e Carranza, que representava os interesses da burguesia, dos grupos médios urbanos e do operariado industrial. Derrotados os movimentos agrários radicais, com as mortes de Villa e Zapata coube a Carranza e seus seguidores implementar um projeto burguês que incorporasse as demandas dos demais grupos sociais. Isto se concretizaria no final dos anos trintas com o governo de Lázaro Cárdenas, que à frente do Partido Revolucionário Institucional (PRI) – partido único – pode desenvolver um amplo projeto de reforma agrária e de nacionalizações, especialmente do petróleo. Isto deu condições à burguesia mexicana de realizar um projeto hegemônico, e este foi o único caso de uma Revolução Burguesa na América Latina, anti-oligárquica e antiimperialista.

Nos demais países que tinham suas economias nacionalmente controladas – como na Argentina, Brasil e Uruguai – as reformas anti-oligárquicas levadas adiante pelas pressões de grupos sociais excluídos do processo político, como as burguesias industriais, grupos médios urbanos, pequeno-burgueses, funcionários públicos, com o apoio em grande medida de setores organizados do operariado, conduziram adiante projetos burgueses capazes de incorporar as principais demandas das demais classes e frações de classes. Com a crise do capitalismo internacional desencadeada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, houve mundialmente uma inflexão antiliberal: além da experiência comunista na URSS, os movimentos nazi-fascistas afirmavam-se como respostas à crise global. Na América Latina, os governos populistas também apostavam na intervenção dos Estados na economia, possibilitando políticas desenvolvimentistas – que alguns autores chamam de “crescimento econômico para

dentro” – que dessem cabo das demandas por inclusão social. As condições do mercado mundial antes e durante a Segunda Guerra permitiram esta expansão, que seria comprometida pela recuperação da economia dos países centrais durante a Guerra Fria.

Já nas chamadas economias de enclave – naqueles países onde o centro dinâmico da economia é formado por empresas estrangeiras – as oligarquias conservadoras,<sup>8</sup> em aliança com o imperialismo estadunidense, exploravam intensamente os camponeses, mantendo ainda aquelas relações semi-feudais ou semi-servis dos tempos coloniais. Nos enclaves propriamente ditos – fossem eles agrícolas, extrativistas ou mineiros – desenvolvia-se um processo de conscientização e de organização dos trabalhadores, facilitada pela reunião de muitos indivíduos nas unidades de produção e pela própria influência de trabalhadores de fora. Nestes países, portanto, as formas de luta foram muito radicalizadas tanto contra o imperialismo como contra as oligarquias, pois as economias de enclave não davam margem para programas reformistas mais incluídos. Os intentos fracassados de Sandino na Nicarágua, de Farabundo Martí em El Salvador, do Movimento Nacional Revolucionário (MNR) na Bolívia, ou de Jacobo Arbenz na Guatemala, sempre combatidos com firmeza pelos EUA, provavam a impossibilidade de revoluções burguesas, apenas anti-oligárquicas e antiimperialistas; a revolução na América Latina também seria necessariamente anti-capitalista, portanto tendo o socialismo como horizonte. E este foi o caso da Cuba.

---

<sup>8</sup> Estas ditaduras foram pejorativamente chamadas de “repúblicas bananeiras”, numa referência aos enclaves da *United Fruits Company* na América Central e no Caribe. Entre as mais célebres oligarquias estavam as de Trujillo, Somoza, Duvalier e também a de Batista.

## Como tudo começou

Em 1511, os conquistadores espanhóis, partindo do Haiti sob o comando de Diego Velásquez, chegaram e conquistaram a ilha de Cuba. A conquista não foi pacífica. Os índios que habitavam a ilha resistiram, de forma que Velásquez “e seus homens encontraram uma resistência indígena inflexível que perduraria por várias décadas”.<sup>9</sup> Essa resistência, inclusive, acarretou na necessidade de importação de mão-de-obra africana, sob o regime de escravidão, trazendo grande contingente de seres humanos para a ilha.<sup>10</sup> É no século XVII que o açúcar e o tabaco tomam uma dimensão de relevo na vida econômica de Cuba – tendo sido a cana-de-açúcar introduzida na ilha em larga escala ainda no século XVI, em 1576.<sup>11</sup>

Porém, foi a partir da segunda metade do século XVIII que a Espanha começou a perceber Cuba como elemento importante para a sua economia. Foi nesse período que se intensificou a exploração da metrópole europeia sobre a ilha, aumentando em grandes proporções o ingresso de escravos africanos em Cuba. Com as primeiras independências das colônias espanholas na América, na primeira metade do século XIX, a intensificação da exploração metropolitana é ainda maior, haja vista a falta de colônias para a manutenção da vida econômica espanhola.

O desenvolvimento da exploração metropolitana sobre a Cuba, somado com as influências externas – as independências dos países latino-americanos – gerou as condições para aquela que passou a ser conhecida como “a primeira guerra de independência de Cuba”. Ao longo de 10 anos (1868-1878), os cubanos, liderados por Carlos Manuel de Céspedes – um grande proprietário rural – lutaram por sua independência frente ao domínio espanhol. Carlos Manuel de Céspedes libertou seus escravos para que lutassem pela

---

<sup>9</sup> GOTT, Richard. **Cuba**: uma nova História. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 28.

<sup>10</sup> Idem, p. 38-41.

<sup>11</sup> Idem, p. 52-54.

independência. Ao seu lado, tiveram importante contribuição nessa luta os líderes populares Antonio Maceo, um mulato, e o general de São Domingos, Máximo Gómez. Ao fim da guerra, com o fracasso dos independentistas, Maceo e Gómez saíram da ilha para reorganizar suas tropas.<sup>12</sup> Inaugurava-se, assim, uma tradição na luta pela Independência.

Em 11 de abril de 1895, vindo de São Domingos, o general Máximo Gómez, juntamente com Antonio Maceo e com José Martí, desembarcou em Cuba com o Exército Mambí – composto praticamente de ex-escravos.<sup>13</sup> Tem início “a segunda guerra de independência de Cuba”. Embora tenha morrido praticamente uma semana após o desembarque em solo cubano – em 19 de abril – José Martí era a mais importante referência para o sentimento nacional que impulsionava a luta pela independência cubana. Jornalista e escritor, Martí propiciou a consistência moral do povo cubano. Quando do exílio, foi o fundador do Partido Revolucionário Cubano, unificando, através do discurso nacionalista, todas as facções que se opunham ao domínio da Espanha.<sup>14</sup>

A “segunda guerra de independência cubana” ocorreu de 1895 a 1898. Ao longo desse período, morreram aproximadamente 400 mil cubanos e 80 mil espanhóis.<sup>15</sup> Mesmo assim, as forças cubanas conseguiram obter o domínio sobre a ilha e sua capital, Havana. Em 15 de fevereiro de 1898, quando as forças cubanas estavam prestes a expulsar os espanhóis, houve a explosão do navio estadunidense *Maine*, que estava ancorado no porto de Havana. Em razão disso, os Estados Unidos da América (EUA)

---

<sup>12</sup> SADER, Emir. **A Revolução Cubana**. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 1985, p. 9.

<sup>13</sup> Fruto de pressões externas, como a resistência da Inglaterra ao tráfico de escravos, e internas, como a desestruturação econômica da ilha no período da guerra pela independência, a abolição da escravidão ocorreu em 1880. AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana**. São Paulo: UNESP, 2004, p. 21-22.

<sup>14</sup> A insígnia “Pátria ou Morte”, presente ao longo do processo revolucionário cubano, é tributária do sentimento nacionalista difundido por José Martí.

<sup>15</sup> AYERBE, op.cit., p. 23.

declaram guerra à Espanha e interviram em território cubano.<sup>16</sup> Em pouco tempo a guerra hispano-americana tem fim – em agosto foi assinado o armistício e em dezembro a Espanha reconheceu a independência de Cuba.

Todavia, a “independência” de Cuba não se constituiu em uma independência de fato, nem de direito. Os Estados Unidos mantiveram o controle militar sobre o país até 1902. Através da *Emenda Platt*, os EUA mantinham o controle e a subordinação de Cuba:

O primeiro dos sete parágrafos da Emenda Platt foi moldado para garantir que Cuba não fizesse nenhum tratado com potências estrangeiras, ou permitisse base militares estrangeiras em seu solo sem a permissão dos Estados Unidos. O segundo indicava que as finanças públicas de Cuba seriam supervisionadas pelos Estados Unidos. O terceiro dava aos americanos o direito de intervir em Cuba sempre que julgassem necessário. O quarto proibia qualquer tentativa retroativa de questionar o que havia ocorrido durante os anos da ocupação norte-americana. O quinto, sugerido pelo general Wood, obrigava os cubanos a dar continuidade aos esforços feitos pelas forças de ocupação para melhorar o controle de doenças no país. O sexto deixava pendente o futuro legal da Ilha dos Pinheiros, enquanto o sétimo dava aos Estados Unidos o direito de estabelecer bases militares permanentes na ilha.<sup>17</sup>

Os Estados Unidos começavam a emergir como a principal força imperialista na América Latina – suplantando a Inglaterra. Cuba se constituía como seu principal laboratório. Até o ano de 1959, mantinham o controle político e econômico sobre o país, tendo intervindo militarmente de forma direta após a decretação da

---

<sup>16</sup> Na época, pensava-se que a Espanha tivesse afundado o *Maine*. Apenas em 1913 ficou provado que o *Maine* explodiu por defeito próprio.

<sup>17</sup> GOTT, op.cit., p. 132. Foi a partir da *Emenda Platt* que os EUA obtiveram o controle sobre a base militar de Guantánamo.

*Emenda Platt* entre 1906 e 1909, em 1912, e de 1917 a 1923.<sup>18</sup> Mesmo com a revogação da *Emenda Platt* em 1934 – em sintonia com a Política de Boa Vizinhança de Franklin Delano Roosevelt – os governos cubanos não passavam de marionetes orquestrados pelos embaixadores estadunidenses no país. Tudo isso acabou incendiando o nacionalismo cubano, propalado por José Martí nos fins do século XIX, e lhe dando forte conteúdo antiimperialista, o que equivale a dizer, antiestadunidense.

### **Os anos que *Fidel* não mostra**

Poucos anos antes da revogação da *Emenda Platt*, Cuba passou pelo governo ditatorial do general Gerardo Machado (1925-1933). Marcadamente autoritário, esse governo teve na repressão violenta aos movimentos populares sua marca mais característica. Foi nesse período que nasceu o Partido Comunista Cubano (1925), que teve entre seus fundadores o jovem estudante Julio Antonio Mella, um ardoroso defensor da independência cubana, eivada de nacionalismo antiimperialista. Preso pelo governo de Gerardo Machado, Mella foi libertado após uma ampla campanha a seu favor. Tentando seguir a tradição iniciada com os primeiros lutadores da independência de Cuba, Mella partiu para o México, de onde pretendia organizar um exército de resistência à Machado. Porém, seu projeto não pode ser concretizado, pois Mella foi assassinado no México a mando de Gerardo Machado, em 1929.

A ditadura de Machado passava a sofrer contestações cada vez maiores. Com a crise de 1929 e a conseqüente diminuição da exportação do principal produto cubano, o açúcar, a ditadura ficou fragilizada. Em 1933, o nível de produção de açúcar caiu assustadoramente, criando alto nível de desemprego e agitações sociais. Em agosto de 1933 caiu a ditadura. Carlos Manuel de Céspedes – neto do líder independentista e que representava os

---

<sup>18</sup> Idem, p. 133.

setores moderados da sociedade cubana – assumiu como presidente por um curto período – menos de um mês. Os setores subalternos do Exército, tendo à frente o sargento Fulgencio Batista, depõem Céspedes do poder, contando com o apoio dos líderes do Diretório Estudantil Universitário (DEU) – liderado por Antonio Guiteras Holmes e que representava as forças mais radicais a favor da independência de Cuba e de seu desenvolvimento. Ramón Grau San Martín assumiu a presidência e sob influências do Diretório Estudantil radicalizou o processo político:

sob o lema ‘Cuba para os cubanos’, o novo governo procedeu a ditar leis reformistas a um ritmo vertiginoso, comprometendo-se com a reconstrução econômica, a mudança social e a reorganização política. O novo governo aboliu a Emenda Platt e dissolveu todos os partidos machadistas. As tarifas dos serviços públicos foram rebaixadas em 40% e se reduziram as taxas de juros. Foi dado o direito de voto a mulheres e a autonomia universitária. No terreno trabalhista, dentre as reformas que o governo realizou cabe destacar o salário mínimo para os cortadores de cana, a arbitragem obrigatória dos conflitos trabalhistas, a jornada de oito horas de trabalho, indenizações aos trabalhadores, a criação do ministério do Trabalho e um decreto sobre a nacionalização do trabalho que dispunha que 50% de todos os empregados da indústria, do comércio e da agricultura fossem cidadãos cubanos. Em relação agricultura, o governo patrocinou a criação de associações de colonos, garantiu aos camponeses o direito permanente a terra que ocupavam e pos em marcha um programa de reforma agrária.<sup>19</sup>

Esses avanços não eram sustentados pelo Exército. Percebendo isso, o embaixador estadunidense Sumner Welles tratou de convencer Fulgencio Batista da necessidade de interferir no poder – oferecendo o apoio dos EUA. Desse modo, em janeiro

---

<sup>19</sup> PÉREZ Júnior, Louis A. Cuba, c.1930-1959. In: BETHELL, Leslie. **Historia de America Latina**. Vol. 13 México y el Caribe desde 1930. Barcelona: Crítica, 1998, p. 162. Tradução nossa.

de 1934 Batista retirou o apoio do Exército a Grau San Martín e o ofereceu a Carlos Mendieta, velho político cubano: em cinco dias os EUA reconheceram o novo presidente.<sup>20</sup> A resistência se deu por duas maneiras: dentro do plano institucional, Grau San Martín organizou o Partido Revolucionário Cubano – Autêntico; no âmbito revolucionário, Antonio Guiteras e o Diretório Estudantil formaram a organização revolucionária clandestina *Jovem Cuba*, que pregava a luta armada. O governo endureceu e decretou lei marcial: dessa forma, em maio de 1935 o exército assassinou Antonio Guiteras. Tudo sob o patrocínio de Fulgencio Batista e seu aliado Welles, representante oficial dos EUA, para quem “o prestígio de Batista aumentou durante toda a década de 1930 à medida que foi sendo restaurada a ordem e a estabilidade. Washington encontrou na Pax Bastiniana condição suficiente para continuar prestando apoio diplomático aos presidentes marionetes e governos fantasmas do ditador: José A. Barnet (1935-1936), Miguel Mariano Gómez (1936) e Frederico Laredo Bru (1936-1940)”.<sup>21</sup>

Em 1939 se reuniu uma Assembléia Constituinte em Cuba. Com representação de todas as forças políticas do país, essa Constituição, que foi promulgada em 1940, foi “notavelmente progressista, prevendo o recurso ao *referendum*, o sufrágio universal e eleições livres, e sancionou uma ampla gama de liberdades políticas e civis. As cláusulas sociais do documento abarcavam os horários máximos e os salários mínimos, as pensões, as indenizações aos trabalhadores, o direito de greve e garantias estatais contra o desemprego”.<sup>22</sup> O que a Constituição fazia, de fato, era regulamentar as conquistas de 1933. Porém, muitos de seus artigos não foram postos em prática.

---

<sup>20</sup> Idem, p. 162-164.

<sup>21</sup> Idem, p. 165. Tradução nossa.

<sup>22</sup> Idem, p. 168. Tradução nossa.

No mesmo ano da promulgação da Constituição, 1940, houve eleições presidenciais – e sem fraudes. Fulgencio Batista obteve mais de 800 mil votos, derrotando o candidato do PRC-Autentico, Grau San Martín, que recebeu 575 mil votos.<sup>23</sup> Batista contou com o apoio do Partido Comunista Cubano, que foi acalentado com dois ministérios.<sup>24</sup> Ao longo desses quatro anos – nos quais a Segunda Guerra Mundial favoreceu a economia cubana – Batista governou em franca aliança com os EUA.

Em 1944 o candidato da situação, Carlos Saladrigas, foi derrotado por Grau San Martín. As expectativas eram enormes. Grau San Martín trazia consigo a lembrança das conquistas de seu curto governo de 1933 – em que pese o “esquecimento” que muitas das conquistas se deveram a Antonio Guiterras. Porém, a corrupção, a subordinação aos Estados Unidos e o “gangsterismo” gestado ao longo do governo Batista não foram exterminadas durante o seu governo (1944-1948). E continuaram presentes ao longo do governo de seu sucessor, o também autêntico Carlos Prío Socarrás (1948-1952).

## **O processo revolucionário**

É durante o governo de Prío Socarrás que o filme *Fidel* traz as primeiras imagens da Cuba pré-revolucionária. Partindo do ano de 1949, o diretor David Attwood traz a profanação dos valores nacionais de Cuba por parte dos EUA: fuzileiros navais estadunidenses entram em cena, em uma Cuba recheada de cabarés e prostituição, e urinam na estátua de José Martí. Com isso, Attwood realiza sua primeira crítica aos EUA no filme. Mostra o total desrespeito para com o maior herói da Independência de Cuba por parte dos estadunidenses. O que equivale a dizer que Cuba não passa de uma colônia do vizinho do Norte, ou melhor,

---

<sup>23</sup> Idem, p. 168.

<sup>24</sup> Os ministérios foram ocupados por Juan Marinello e Carlos Rafael Rodríguez.

seu “quintal”: lugar para diversões proibidas na terra do puritanismo.

A reação é posta de imediato. Alguns cubanos, dentre os quais Fidel Castro, fotografam a cena em um momento pornográfico. A foto é publicada em um jornal de Havana e aparece a primeira manifestação, no filme, do povo cubano. Em frente à Embaixada estadunidense, exigem explicações ao representante dos EUA. O embaixador pede desculpas e diz prezar muito a memória do grande herói cubano... e esquece-se do nome de Martí. Junto à multidão, Fidel sobe em um carro e se dirige ao embaixador, realizando um discurso de teor nacionalista e antiimperialista, e exigindo que os fuzileiros navais sejam punidos.

Castro, nessa época, fazia parte do Partido do Povo Cubano – Ortodoxos, uma dissidência do PRC- Autenticos. A principal liderança dos Ortodoxos era o senador Eduardo Chibás que “por considerar-se verdadeiramente revolucionário, fiel representante e intérprete dos ideais de José Martí, empolgava vários setores da população, principalmente os estudantes da Universidade de Havana, com as bandeiras da honestidade e do nacionalismo”.<sup>25</sup> Eduardo Chibás era portador de muitas das esperanças do povo cubano. Sua oposição sistemática ao governo de Carlos Prío Socarrás fazia dele o candidato em potencial da oposição. A honra e a moral eram duas de suas principais bandeiras. Seus discursos eram transmitidos pelo rádio todos os domingos. Como o filme bem traz, num desses programas de rádio, no ano de 1951, ao não conseguir as provas que tinha anunciado divulgar no ar, acabou se suicidando no estúdio da rádio. Levado ao hospital – hospital particular e caro, como registra o filme, fazendo clara alusão a origem de classe de Chibás – não sobrevive. Na sala de espera do hospital, Fidel Castro conhece Natália Revuelta, mesclando momentos de sua vida privada com sua vida pública. Nesse

---

<sup>25</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 94.

encontro, Natália se dirige a Fidel e diz: *Agramonte assumirá seja qual for o resultado* (das eleições). Aparece, nessa cena, a primeira alusão a possibilidade da tomada do poder pelas vias não institucionais, por alguém de relações próximas a Fidel Castro. Mais uma vez, Fidel participa de forma protagônica, ao afirmar que *a morte de Chibás não foi suicídio. Foi assassinato*. Sela, assim, sua condição como candidato a deputado pelo partido Ortodoxo.<sup>26</sup>

Fidel Castro ainda é um crente na democracia. Acredita no poder do voto e das instituições. Acompanha Agramonte na campanha eleitoral pelos mais distintos pontos do país. Somente modificará suas posições a esse respeito em 1952, quando Fulgencio Batista, sabedor que perderá a eleição para Agramonte, dá o golpe militar. O filme de David Attwood traz a representação clássica dos golpes militares latino-americanos nessa situação: a cena apresenta as botas negras, dos militares, representando um momento de extrema tensão. Pode-se dizer, no campo das conjecturas, que é nesse golpe militar que o futuro de Fidel Castro e o futuro da Revolução Cubana são selados: não fosse o golpe, Fidel poderia ter sido eleito deputado e transformado-se, com o tempo, em mais um político tradicional, como acabou virando Grau San Martín.

A desilusão com a democracia, frágil frente a força das armas, faz com que Fidel se modifique: *Nada mudará se não houver uma Revolução* é a senha para seu ingresso pela via armada na percepção do filme. Ao ser convidado a ingressar no Partido Socialista Popular (PSP), recusa.<sup>27</sup> Para Fidel Castro, *os comunistas não querem saber da Revolução. Vivem fugindo da ação*. O golpe militar de Fulgencio Batista desencadeia um descrédito muito grande nas instituições políticas. E propicia, desse modo, a busca

---

<sup>26</sup> SADER, op.cit., p. 17-18.

<sup>27</sup> O Partido Comunista Cubano assumiu a denominação PSP em 1944, ao fim do governo de Fulgencio Batista. Por seu apoio oportunista ao governo Batista, o Partido Comunista Cubano entrou em grande descrédito popular, sendo associado aos partidos políticos tradicionais. MONIZ BANDEIRA, op.cit., p. 94.

por novas alternativas. Dentre elas, a luta armada é uma opção que congrega distintos setores da população – embora nesse primeiro momento estejam ainda muito vinculados com os setores médios urbanos. O filme mostra o encontro de Fidel Castro com Abel Santamaría, que abre a Castro a possibilidade real de inserção a um pequeno grupo da luta armada, tendo como objetivo o *compromisso com a Revolução, a libertação de Cuba* – em um sentido de libertação nacional.<sup>28</sup>

Esse pequeno grupo foi responsável pela tentativa da tomada do quartel de Moncada, em Santiago de Cuba, no leste do país. É nesse momento que Raul Castro, membro do PSP, se incorpora à tentativa da tomada do poder pela via armada, o que causa sua expulsão dos quadros do partido. O ataque foi planejado para o dia 26 de julho de 1953. A data foi escolhida por duas razões: por ser o período do carnaval em Cuba – que acontece nessa época em razão do término da safra de cana-de-açúcar que tem o mês de fevereiro como seu mês mais importante – e, com isso, ter uma menor vigilância sobre o quartel; e por corresponder ao ano do centenário de nascimento de José Martí.<sup>29</sup>

O ataque acaba fracassando. Nesse momento, o filme de David Attwood faz nova denúncia da violência do governo Batista patrocinado pelos EUA: mostra, de forma clara, as execuções realizadas pelo Exército. E mais: traz a violenta cena do militar entregando a Aydée Santamaría o olho de seu irmão Abel, obtido através da tortura. No rádio, há o anúncio de que *os rebeldes devem ter tido apoio dos comunistas*, como forma de associar a causa nacionalista à causa comunista, o que não correspondia à realidade.

Fidel Castro acaba sendo preso e julgado. Ele mesmo faz sua defesa, advogado de ofício que é. Relaciona sua defesa à defesa do

---

<sup>28</sup> Luis Fernando Ayerbe aponta que o número de militantes e simpatizantes da luta armada congregada no grupo de Abel Santamaría chegava a 1.200 pessoas, sendo 165 o número de militantes que tentaram tomar o quartel de Moncada. AYERBE, op.cit., p. 29.

<sup>29</sup> SADER, op.cit., p. 19.

povo cubano; vincula sua decepção como uma decepção da cidadania:

Era uma vez uma república. Tinha sua constituição, suas leis, suas liberdades; presidentes, congresso, tribunais; todo o mundo podia se reunir, organizar-se, falar e escrever com inteira liberdade. O governo não satisfazia ao povo, mas o povo podia mudá-lo e só faltavam alguns dias para que o fizessem. Existia uma opinião pública respeitada e acatada, e todos os problemas de interesse coletivo eram discutidos livremente. Havia partidos políticos, horas de propaganda pelo rádio, debates na televisão, atos públicos, e no povo palpitava o entusiasmo. Este povo tinha sofrido muito e, se não era feliz, desejava tê-lo e tinha direito a isso. Tinha sido enganado muitas vezes e olhava o passado com verdadeiro terror. Acreditava cegamente que ele não poderia voltar; estava orgulhoso do seu amor à liberdade e vivia convencido de que ela seria respeitada como coisa sagrada; sentia uma nobre confiança na segurança de que ninguém se atreveria a cometer o crime de atentar contra suas instituições democráticas. Desejava uma mudança, uma melhoria, um avanço, e os via próximos. Toda sua esperança estava no futuro.

Pobre povo! Uma manhã a cidadania despertou estremecida; nas sombras da noite os espectros do passado tinham se conjurado enquanto ela dormia, e agora a tinham agarrada pelas mãos, pelos pés e pelo pescoço. Aquelas garras eram conhecidas, aquelas gargantas, aquelas foices de morte, aquelas botas... Não, não era um pesadelo; tratava-se da triste e terrível realidade: um homem chamado Fulgencio Batista acabava de cometer o horrível crime que ninguém esperava...<sup>30</sup>

Castro acabou sendo condenado a 15 anos de prisão. Cumpriu um período de mais de um ano de detenção. Em razão do clamor popular foi concedida anistia aos rebeldes. Fidel Castro funda o Movimento 26 de Julho, M-26. E se retira para o exílio, no México. Reivindica a mesma tradição de Maceo e Gómez – e que foi

---

<sup>30</sup> CASTRO, op.cit., p. 71-72.

tentada sem sucesso por Mella: organizar um exército fora do país e retornar para lutar pela independência.

No período em que os rebeldes estão no México, o filme traz o encontro de Fidel Castro e Ernesto Che Guevara na casa de Maria Antonia, uma ativa participante do M-26. O argentino dialoga com uma jovem estadunidense: *Em toda a América Latina é igual. O pior sempre chega ao governo. Porque todos esses ditadores têm algo em comum: vocês, os ianques.* Fidel observa, próximo. Percebe no discurso antiimperialista de Che um mal que é comum a todo o subcontinente. É o encontro, nesse ano de 1955, de um nacionalista com um internacionalista.<sup>31</sup> É nesse momento que sela um pacto com Che: *Minha Revolução primeiro, depois a sua.* Pacto esse honrado. E que levou ao triste e coerente fim de Guevara.

No ano de 1956, o treinamento dos rebeldes é intenso. Preparam para novembro seu desembarque em Cuba. A bordo do precário iate *Granma*,<sup>32</sup> 81 rebeldes cubanos (e 1 argentino) viajam pelo mar em condições adversas. *Fidel*, o filme, chega ao fim de sua primeira hora de duração. Até então, temos uma visão otimista de Attwood sobre a História. O diretor humaniza seu personagem principal trazendo pontos importantes de inflexão do desenvolvimento do processo revolucionário. Fidel Castro amou, sofreu, lutou. Com o desembarque do *Granma*, o diretor faz nova denúncia sobre as execuções patrocinadas pelo Exército de Batista – assim como o fez quando do ataque ao quartel de Moncada. Dos 82 revolucionários, apenas 12 sobrevivem.<sup>33</sup> É anunciada a morte de Fidel e de Raul Castro pelo rádio. Mais uma artimanha do governo, para desacreditar a causa rebelde – e medir as reações frente ao assassinato de Castro.

---

<sup>31</sup> Posteriormente ao sucesso da Revolução Cubana, Fidel Castro perderá esse viés acentuadamente nacionalista. O convívio com Che, o amadurecimento teórico, as vinculações com os comunistas, em especial trotskistas, o enfrentamento intermitente com os EUA e a exportação da Revolução farão de Fidel um internacionalista.

<sup>32</sup> A palavra é a corruptela de *Grand Mother*, “avó” em inglês! Coincidentemente associa a luta dos cubanos com o processo de independência americano, do qual seriam os “netos”!

<sup>33</sup> AYERBE, op.cit., p. 35.

O filme traz dois elementos imprescindíveis para o sucesso do processo revolucionário de Cuba. Um é a força moral do líder Fidel Castro. Frente as condições mais adversas, Castro não esmorece. É um obstinado pela causa da independência, na conjugação da libertação nacional e do antiimperialismo. Quando encontra seus companheiros, trava o seguinte diálogo: *Quantos rifles vocês têm? Nós temos dois* (respondem os companheiros). *Agora sim venceremos a guerra*. O outro elemento que o filme destaca é a relação que os revolucionários constróem com o povo, em especial os camponeses, dado que se encontram na região da *Sierra Maestra*. Attwood valoriza essa condição, ao mostrar o encontro de Fidel com um camponês<sup>34</sup>: *Tem comida para vender?* Diferentemente dos outros políticos, ou militares, os rebeldes do M-26 não exploram o povo; não expropriam seus alimentos; não os subjugam. Emir Sader afirma que “os guerrilheiros pagavam sempre tudo o que consumiam da plantação dos camponeses, diferenciando-se assim, também nesse plano, da polícia rural e do Exército, os quais cometiam arbitrariedades quando, por algum motivo, chegavam a essas longínquas e esquecidas paragens rurais do país”.<sup>35</sup> Além disso, as execuções dos opressores do povo, em especial os capatazes que utilizavam-se de medidas de extrema violência para explorar os camponeses, traziam a confiança das populações rurais para o sentido da justiça implementada pelos revolucionários.

Foi no ano de 1957 que a guerrilha, organizando-se, construiu suas primeiras ações. Em 17 de janeiro, aconteceu o ataque a pequena instalação do quartel *La Plata*. Embora não fosse importante do ponto de vista militar, o ataque propiciou a elevação

---

<sup>34</sup> Embora o filme não declare, é possível que esse camponês que se encontrou com Fidel Castro e que detinha uma insígnia do M-26 seja “Crescencio Pérez, um líder camponês proscrito que controlava a maior parte do lado ocidental da Sierra Maestra. Herdeiro das tradições dos *palenques* em Oriente – os assentamentos negros e indígenas ilegais que datavam dos primeiros anos da conquista –, Pérez seria uma figura crucial no recrutamento dos camponeses e bandidos locais para a causa da guerrilha”. GOTT, op.cit., p. 180.

<sup>35</sup> SADER, op.cit., p. 34.

da moral dos revolucionários, pois “foi o primeiro combate vitorioso do Exército Rebelde, apesar de ainda contar com mais armas do que homens”.<sup>36</sup>

Em fevereiro de 1957, a Revolução ganhou um aliado importante: a opinião pública internacional. David Attwood dá importância à opinião pública, destacando as cenas nas quais o jornalista Herbert Matthews, do *New York Times*, é representado. Veterano da Guerra Civil Espanhola, Matthews não esconde a admiração pelo líder guerrilheiro – é possível, inclusive, traçar um paralelo entre a admiração de Matthews com a de Attwood. Após a conversa entre Fidel Castro e Herbert Matthews, e a sessão de fotografias em alto grau de camaradagem, o filme traz o impacto do texto jornalístico sobre os leitores, sejam eles os revolucionários na Sierra Maestra, Natalia Revuelta ou Fulgencio Batista. *Fidel está vivo e lutando bravamente na selva densa e quase impenetrável da Sierra Maestra* – o mundo passa a saber do movimento revolucionário. *Presidente Fulgencio Batista enviou a nata do Exército para cercar a área* – a repressão oficial é evidenciada. *Milhares de homens e mulheres são unha e carne com Castro* – o apoio da população à luta guerrilheira. *O nível de desemprego é alto, a corrupção é geral* – isso é Cuba sob domínio de Batista. *Castro e o M-26 são hoje símbolos da oposição* – há uma alternativa, e apoiada pelo povo. *É um movimento revolucionário que se diz socialista e oferece uma via diferente para Cuba: radical, democrática e, portanto, anticomunista* – uma plena identificação entre Matthews e Attwood (nessa cena alguém pergunta *Como é que é isso?* Possivelmente, seja uma alusão aos comunistas que estão integrados a guerrilha, como Raul Castro, Che Guevara ou Camilo Cienfuegos). *Foi fácil perceber porque suas tropas o adoram e porque ele vive no coração de todos os jovens cubanos. Ele é educado, um entusiasta dedicado, um homem de ideais, de coragem, notáveis qualidades de liderança* – a propaganda em

---

<sup>36</sup> Idem, p. 35.

relação a Fidel e à Revolução é outro ponto que permitiu o seu sucesso. Luiz Alberto Moniz Bandeira se remete a imagem que Castro detinha, à essa época, nos EUA, fruto em muito da reportagem de Matthews: “Uma boa parte da opinião pública norte-americana simpatizava com o movimento que ele liderava e não cria na acusação de que Castro era comunista ou anti-EUA, devido, sobretudo, à utilização abusiva de tal expediente por elementos inescrupulosos, ao tempo do macarthismo, no início da década”.<sup>37</sup> A imprensa se tornou, nesse período, mais um ponto de apoio para a revolução que

se aproximava; internamente, outro papel importante era desempenhado pela Rádio Rebelde. Mas o apoio vinha do próprio processo revolucionário, ao longo dos anos de 1957 e 1958: contribuiu em muito para isso a reforma agrária que era realizada de forma concomitante ao avanço das tropas revolucionárias. A estratégia militar dos rebeldes se mostrou eficiente com a divisão em colunas: a de Fidel, de Raul, de Camilo e de Che. Coube a esses últimos dois revolucionários o avanço para a região central do país, tomando a província de Las Villas e sua capital, Santa Clara, em dezembro de 1958.

## **Os primeiros anos da Revolução**

No último dia do ano de 1958, Fulgencio Batista, na iminência da derrota para os guerrilheiros e já sem o apoio dos EUA, fugiu para São Domingos deixando a presidência de Cuba. O Ano Novo talvez nunca tenha sido tão representativo do desejo de mudanças como foi aquele 01 de janeiro de 1959. A população saiu às ruas e saudou os guerrilheiros. Fidel Castro realizou seu primeiro discurso como líder da Revolução em Santiago de Cuba, no dia 2 de janeiro. E tomou o rumo de Havana, a capital. Nesse caminho, desfilou em jipes sendo aclamado pelo povo.

---

<sup>37</sup> MONIZ BANDEIRA, op.cit., p. 162.

Também no dia 02 de janeiro, o comandante Camilo Cienfuegos chegou a Havana e, seguindo ordens de Castro, tomou *Camp Columbia*, a base militar e de governo de Batista. No dia seguinte, ao raiar do sol, chegava a Havana o comandante Ernesto Che Guevara. Suas instruções eram para tomar a fortaleza de *La Cabana*, na entrada do porto de Havana.

No dia 8 de janeiro, chegava a Havana o comandante Fidel Castro. Diante de uma multidão sem registros anteriores na História de Cuba, Castro realizou seu primeiro discurso na capital. David Attwood registra em seu filme algumas palavras do Comandante sobre o teor da Revolução Cubana: *É uma Revolução por escolas, professores, hospitais, médicos. É uma Revolução para o povo. Nem capitalismo, nem socialismo. E sim Humanismo Revolucionário. Nossa Revolução, tão cubana quanto as palmeiras, não é uma Revolução Vermelha. E sim uma Revolução Verde. Uma Revolução democrática do pobre e pelo pobre.* Attwood privilegia o caráter nacional e democrático da Revolução Cubana em seu início, algo que é perfeitamente compatível com a visão que se tinha sobre o processo revolucionário em seus momentos iniciais, inclusive nos EUA. Sobre esse país, Luis Fernando Ayerbe aponta que “na verdade, o que se esperava (ou se desejava) nos EUA era um pequeno intervalo de moralização da imagem de Cuba como paraíso da corrupção, do jogo, da prostituição e de outros ‘excessos’ que encontram melhor caldo de cultura em regimes ditatoriais. Feito isso, e sem demora, deveriam convocar-se eleições”.<sup>38</sup>

Durante o discurso de Fidel Castro pousou sobre seu ombro uma pomba. E essa imagem é registrada em *Fidel*. Para nós, brasileiros do século XXI, isso já afigura-se como um bom presságio: são as pombas o símbolo da paz entre os povos. A Revolução será, simbolicamente, uma revolução pela paz. Porém, a perspectiva que tinham os cubanos de 1959 sobre o símbolo que a

---

<sup>38</sup> AYERBE, op.cit., p. 59-60.

pomba representa era ainda mais otimista. Richard Gott aponta que “para os crentes da *Santería*, pombas são símbolos de Obatalá, o Filho de Deus, um deus que modela o corpo humano e governa a mente, os pensamentos e os sonhos de todos. As pombas pousadas nos ombros de Castro foram percebidas pelos crentes como um sinal de que ele havia sido escolhido pelos deuses da *Santería* para guiar e proteger o seu povo.”<sup>39</sup> A Revolução era vista, assim, como abençoada. Esperava-se dela a Salvação para todos os males – e David Attwood, em *Fidel*, parece compartilhar, até esse momento, dessa perspectiva. O povo, aclamado no discurso de Fidel em Havana, teria acesso a lugares que lhe eram negados anteriormente: a cena no Hotel Havana Hilton é emblemática dessa nova situação. O povo, os revolucionários, alguns dos setores médios urbanos como Natalia Revuelta e sua filha com Castro, aparecem no saguão do hotel. O caráter popular da Revolução é ressaltado pelas lentes do diretor de *Fidel*.

Fidel Castro não assume como presidente de Cuba, nem como primeiro-ministro: seu cargo é o de Comandante em Chefe do Exército Rebelde. Foram escolhidos para presidente Manuel Urrutia Manzano e para primeiro-ministro José Miró Cardona, ambos com uma postura liberal e que não participaram da guerrilha. Desse modo, a pluralidade dos setores que se opunham a Batista era preservada.

As primeiras leis revolucionárias são promulgadas. Em uma cena alegórica sobre o gabinete de ministros, Attwood dá voz a Fidel Castro que declara: *Primeiro ouvir o povo. Esta é a primeira lei*.<sup>40</sup> Seguem-se a essa a lei a criação de Ministérios de teor social, como o Ministério da Recuperação de Bens Malversados, Ministério

---

<sup>39</sup> GOTT, op.cit., p. 386. Gott explica a dimensão da *Santería*: “Religião sincrética caribenha que deriva, em Cuba, como o candomblé no Brasil, da identificação pelos escravos negros dos orixás africanos com certos santos e virgens católicos”. Idem, p. 200. Além disso, para os católicos a pomba representa o “Espírito Santo”, compondo, juntamente com o “pai” e o “filho”, a Santíssima Trindade.

<sup>40</sup> Fidel Castro assume o cargo de primeiro-ministro em meados de fevereiro de 1959, quando a Constituição de 1940 é alterada, permitindo que alguém menor de 35 anos possa exercer o cargo. Castro contava, então, com 32 anos. MONIZ BANDEIRA, op.cit., p. 193.

do Bem-Estar Social, Ministério da Habitação, que cortou os aluguéis pela metade. Em 17 de maio, era promulgada a Lei que criava o Instituto Nacional de Reforma Agrária (INRA) e tinha os seguintes objetivos:

1. eliminar o latifúndio (a lei prescrevia, de imediato, os latifúndios improdutivos; o artigo 2º excetuava da medida: as áreas semeadas de cana, cujos rendimentos estivessem 50% acima da média nacional; as áreas de criação de gado que correspondessem aos critérios de produtividade do INRA; as áreas de cultivo de arroz que rendessem não menos que 50% da média da produção nacional; as áreas dedicadas a um ou vários cultivos ou à agropecuária, com ou sem atividade industrial, “para cuja exploração eficiente seja necessário manter uma extensão de terra superior à estabelecida como limite máximo no artigo 1º desta lei”); 2) corrigir os minifúndios; 3) extinguir legalmente, em futuro próximo, a alienação de terras cubanas a estrangeiros.<sup>41</sup>

Embora não haja um caráter radical na lei de Reforma Agrária, houve dissensões importantes no governo cubano. Os setores mais moderados, representados por Manuel Urrutia, bem como os Estados Unidos, se opõem a lei de reforma agrária. Fidel Castro articula sua renúncia ao cargo de primeiro-ministro na tentativa de inviabilizar o Conselho de Ministros e enfraquecer o presidente. Obtém sucesso e Urrutia renuncia em 16 de julho, sendo escolhido novo presidente de Cuba Oswaldo Dorticós Torrado, que permanecerá no cargo até o ano de 1976.

No segundo ano da Revolução, 1960, é firmado acordo comercial com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A principal medida comercial será a troca de açúcar por petróleo. Porém, o governo cubano não detinha refinarias e precisou solicitar o serviço das empresas estrangeiras – Texaco,

---

<sup>41</sup> FERNANDES, Florestan. **Da guerrilha ao socialismo**: a Revolução Cubana. São Paulo: Expressão Popular, 2007, p. 176.

Standart Oil e Shell. Houve pressões dos EUA no sentido de que as empresas não refinassem o petróleo soviético e o governo cubano encampou as refinarias, além de ter encampado a empresa de telefonia e de energia elétrica e os bancos estadunidenses. Como forma de retaliação, os EUA, em julho, cortaram a compra de açúcar da ilha em 95% e romperam relações diplomáticas em janeiro de 1961. A Guerra Fria era uma realidade.

### **O emblemático episódio Huber Matos**

Embora o processo revolucionário cubano tenha começado de forma bastante restrita, ao longo das vitórias dos guerrilheiros, especialmente o ano de 1958, novas forças sociais passaram a apoiar a Revolução, entendendo-a como a derrubada de Fulgencio Batista.

Um caso bastante significativo do caráter policlassista que a guerrilha detinha é representado em *Fidel* por Huber Matos. A primeira menção a seu nome é realizada por Célia Sanchez, ainda na Sierra Maestra. Ela faz a seguinte apresentação para Fidel Castro: *É fazendeiro e tem brevê. Trarias as armas de avião para a fazenda. Ele faz tudo pelo movimento.* Nessa curta frase três aspectos merecem atenção: seu caráter de classe (fazendeiro) o difere do senso comum que imagina que a guerrilha fosse apenas sustentada pelos setores médios urbanos e pelos setores camponeses da população; sua utilidade (trazer as armas) demonstra a necessidade que os guerrilheiros têm por novos armamentos, para fazerem avançar a guerrilha; sua causa (faz tudo pelo movimento) o credencia como alguém diretamente engajado na queda de Batista, portador de um sentimento claramente antioligárquico. Seu vínculo é com a idéia de “movimento”, e não de “revolução”.

Huber Matos tem sua primeira aparição no filme quando apresentado a Fidel Castro. Suas palavras para o comandante são: *Hoje a democracia renasceu em Cuba. E se chama Fidel Castro.*

Note-se, novamente, que Matos não faz menção a idéia de Revolução, mas sim a idéia de democracia, o que o classifica, mais uma vez, como portador de aspirações antioligárquicas. Fidel Castro responde: *Hoje se chama* (a democracia) *Huber Matos*. Castro não se vincula a mesma aspiração de Matos. Eles têm uma aliança, muito bem simbolizada pelo abraço que os dois se dão. Esse abraço é tanto o símbolo da união das classes que os dois representam, quanto de seu objetivo comum: a queda de Batista.

Quando a Revolução assume o poder, essa aliança dará mostras de seus limites. Em uma das primeiras reuniões do ministério, Huber levanta seus questionamentos sobre o desenvolvimento da Revolução: *E as eleições? Prometemos devolver a democracia quando lutávamos nas montanhas*. Aos olhares de desaprovação de Raul Castro e Che Guevara, Fidel Castro responde: *Estamos no governo porque prometemos construir hospitais e escolas para o povo, porque prometemos devolver a terra para eles. E é isso que estamos fazendo. Precisamos cumprir essa promessa primeiro. Tem coisa mais democrática do que isso? A Revolução vem antes*. Ao que Huber Matos responde: *Mas também prometemos eleições*. E Fidel encerra, dizendo: *Vamos cumprir a promessa. Sempre cumpriremos nossas promessas*. Nesse diálogo de embate, há uma diferença que não pode deixar de ser registrada: a noção de democracia. Para Huber Matos, a democracia não podia ser desvinculada da liberdade. Era por isso que tinha lutado. Para ter liberdade de escolha. Já Fidel Castro, nesse momento, tinha por democracia a noção de igualdade. Para Castro, a democracia era inseparável da necessidade do atendimento de questões fundamentais, como o acesso geral para a população de saúde e educação. Somente através do suprimento dessas demandas é que a igualdade seria alcançada. Há um embate entre duas concepções de democracia: a de democracia política contra a de democracia social. Mesmo não sendo excludentes, o diálogo entre os dois

personagens históricos demonstrava a prioridade que cada qual ensejava frente aos rumos que a guerrilha vitoriosa deveria tomar.

Huber Matos era governador da província de Camagüey. Em outubro de 1959 enviou uma carta a Fidel Castro renunciando a seu cargo. Não há uma unanimidade na pesquisa histórica sobre as razões que levaram Fidel Castro a mandar prender Matos. Para Emir Sader, a causa principal foi a insubordinação de Huber Matos em aplicar a lei de reforma agrária na sua província, dado que era um grande proprietário de terras.<sup>42</sup> Luis Fernando Ayerbe aponta como causa principal o descontentamento de Matos com a indicação de Raul Castro para o ministério das Forças Armadas em razão de seu alinhamento com os comunistas, o que o levou a preparar uma rebelião contra Fidel.<sup>43</sup> Luiz Alberto Moniz Bandeira tem opinião bastante próxima: para este autor, Huber Matos pretendia organizar uma rebelião em razão do comunismo que seria responsável pela destruição e enterro da Revolução.<sup>44</sup>

A despeito de eventuais polêmicas sobre os motivos que levaram à prisão de Matos, é necessário fazer o registro que desde o início a Revolução lutou contra focos contra-revolucionários. Via de regra, esses focos estavam organizados nas montanhas de Escambray e na província governada por Matos, Camagüey. Isso fazia com que o governo revolucionário se mantivesse atento, tendo como pressuposto que “a primeira tarefa da Revolução é manter a revolução”.

E isso parece ter sido esquecido por David Attwood. Em seu filme, Huber Matos é preso por estar insatisfeito com os rumos que a Revolução vinha tomando: *as diretrizes para as aulas de instrução revolucionária; a instauração do partido; luta ideológica; marxismo científico; ateísmo*. No entanto, esses rumos só foram

---

<sup>42</sup> SADER, op.cit., p. 49-50. Para Sader, Huber Matos era um “come-vacas – suposto guerrilheiro que nada fazia senão comer o gado da região”. Idem, p. 51.

<sup>43</sup> AYERBE, op.cit., p. 65.

<sup>44</sup> MONIZ BANDEIRA, op.cit., p. 206-207.

tomados em 1961. Aproximadamente um ano e meio após a prisão de Matos, em 16 de abril de 1961, Castro declarou o caráter socialista da Revolução Cubana; se declarou marxista-leninista apenas em 02 de dezembro de 1961; o partido só foi instaurado em 1963, como Partido Unido da Revolução Socialista Cubana (Purs) – que em outubro de 1965 seria transformado no Partido Comunista de Cuba.

Attwood demonstra sua crítica ao stalinismo ao afirmar, pela boca de Matos, que *isto é Stálin*. Se recusando a ensinar isso a seus soldados, Matos declara sua decisão a sua esposa: *vou ter de renunciar*. Ela, preocupada, questiona sobre as conseqüências do ato, ao que Huber Matos responde: *cortarei cana para o resto da vida*. Na perspectiva liberal de David Attwood, cortar cana é encarado como punição. Castigo reservado àqueles que não têm capacidade para, por méritos próprios, “subir na vida”. Assim como stalinismo é sinônimo de intervenção estatal, de castração das qualidades individuais.

A carta de renúncia enviada por Huber Matos a Fidel Castro ganha destaque no filme. Fidel a lê, frente ao ministério: *Não quero ser um obstáculo a Revolução. Mas, se eu buscar a verdade, entre concordar com as diretrizes e esquecer as promessas de governo que fiz em Camagüey para não causar danos, o ato mais nobre e revolucionário para mim é renunciar. Escrevo-lhe essa carta com o apoio dos meus subordinados [...] A mim parece certo enfatizar que grandes homens se apequenam quando começam a ser injustos*. A crítica é de Huber Matos a Fidel Castro. Mas não deixa de ser também a crítica de David Attwood aos rumos que a Revolução vinha tomando. Quando o filme se aproxima das duas horas de duração, Attwood já não procura mais passar o mesmo encantamento com a Revolução. Sua visão sobre o processo revolucionário, ou melhor, sobre a institucionalização da Revolução não tem a mesma tonalidade. O que fica explícito quando registra um momento de tensão entre Castro e Célia Sanchez, no qual o primeiro-ministro está irritado com Célia, que

defende o passado de Huber: *foi o companheiro mais leal*. Castro, irritado pela primeira vez na película, explode: *Mas não está sendo fiel agora*.

Fidel Castro manda Camilo Cienfuegos a Camagüey para prender Huber Matos. No encontro dos dois companheiros de armas, Huber critica para Camilo a falta de liberdade de pensamento. *Você não pensa assim Camilo?* é o questionamento que Attwood elabora pela voz de Matos. Camilo é um fiel seguidor do Comandante. Cumpre as suas ordens. E a atmosfera do filme registra, com elevada subjetividade, que Camilo não pensa assim...

Mas o caso de Huber Matos não se encerra com sua prisão. É necessário que seja julgado, como traidor. Raul e Guevara são favoráveis a condenação, assim como Célia Sanchez, que anteriormente tentara defender Matos. A defesa agora é feita, solitariamente, por Haydée Santamaría, que lembra a Fidel Castro suas próprias palavras, além de evocar as de José Martí: *a Revolução não devorará seus filhos [...] Martí dizia: o primeiro dever de um revolucionário é pensar por si mesmo. Estamos contra Martí? Huber tem o direito de pensar por si*. Attwood, que tem seu desencantamento com Castro cada vez mais aparente, o subordina a José Martí, o herói nacional.

Huber Matos é condenado a 20 anos de prisão por conspiração e traição. Escapa da pena capital. A razão não é apenas a generosidade de Castro, mas sim a necessidade de não criar mártires para os contra-revolucionários. Ao final do filme, o registro de que Huber Matos, depois de cumprir pena, foi para Miami e se tornou figura expressiva do movimento anticastrista. Attwood não foi tão longe.

## A aceleração do tempo histórico

De acordo com o calendário da Revolução, 1961 é o ano da Educação.<sup>45</sup> Nesse ano, os estudantes tiveram licença das escolas e foram aos vilarejos mais longínquos, dentro da campanha de alfabetização que a Revolução organizara. Cuba, até então, tinha elevado índice de analfabetismo: 40% de sua população não sabia ler nem escrever. Com os esforços protagonizados pelos 100 mil estudantes-professores, ao final de 1961 o índice de analfabetismo em Cuba era de 3,9%, o mais baixo de toda a América Latina.<sup>46</sup> Bases militares, como o anexo de *Camp Colúmbia* em Marianao, subúrbio de Havana, foram transformadas em escolas. Foram construídas mais de 3 mil escolas, no período de 1959 a 1961. Richard Gott afirma que, “como prometera Castro, a Revolução aboliu o analfabetismo em um ano. A campanha foi um de seus maiores triunfos.”<sup>47</sup>

Porém, a dimensão de importância desse dado escapa ao filme de David Attwood. A razão maior são os acontecimentos que ocorreram nesse ano, e seus desdobramentos ocorridos em 1962. Em abril de 1961, no dia 13, houve um incêndio provocado por contra-revolucionários na loja El Encanto, no centro de Havana. Uma trabalhadora foi morta e houve diversos feridos. No dia 15, aviões bombardearam o aeroporto de Santiago de Cuba e mais dois campos de pouso na capital: morreram 7 pessoas e houve 53 feridos. O objetivo era avariar a Força Aérea Cubana, pois no dia 17 mais de 1500 homens, treinados pela CIA na Guatemala, invadiram Praia Girón, na Baía dos Porcos.<sup>48</sup> A resistência se deu pelas

---

<sup>45</sup> No calendário Revolucionário todos os anos receberam um nome. Alguns anos que acreditamos serem mais expressivos dessa tradição são: 1959, o ano da Libertação; 1960, o ano da Reforma Agrária; 1962, o ano da Planificação; 1966, o ano da Solidariedade; 1967, o ano do Vietnã Heróico; 1970, o ano dos 10 Milhões; 1975, o ano do I Congresso.

<sup>46</sup> AYERBE, op.cit., p. 68.

<sup>47</sup> GOTT, op.cit., p. 217.

<sup>48</sup> SADER, op.cit., p. 52.

milícias formadas por Che Guevara e comandadas por Fidel Castro – Che, nesse momento, estava em Havana, para preservar a segurança da capital. As forças cubanas foram vitoriosas e, foi nessa conjuntura, que Fidel Castro declarou o caráter socialista da Revolução, em 16 de abril, quando, já informado dos planos da CIA, acusava os EUA da responsabilidade dos atentados no país.

Kennedy, que até então assegurava que os EUA não tinham intenção de invadir Cuba, precisou assumir o fracasso do plano. Em *Fidel*, após o insucesso da invasão, aparece uma cena na qual John Kennedy, lacônico, afirmava: *A Operação foi um fracasso e a Casa Branca é a responsável*. Pouco mais que isso avança o documentário na denúncia sobre o presidente democrata dos EUA. Há, inclusive, um momento no filme, onde um diálogo de Che Guevara com Fidel Castro é apresentado: Che: *Ele parece ser um cara legal*. Fidel: *Acho que dá para negociar com esse presidente*. Mesmo que Attwood criticasse o ato da invasão da Baía dos Porcos na figura de Kennedy, ainda permanecia, na sua perspectiva, a imagem de um presidente que por ser jovem, católico e democrata, seria um progressista. No entanto, essa perspectiva, brevemente apontada em *Fidel*, não corresponde à realidade, pois “em 18 de novembro de 1960, John F. Kennedy, recém-eleito presidente dos EUA, foi oficialmente informado por Allen Dulles e Richard Bissel de que a CIA treinava forças paramilitares na Guatemala com o propósito de promover um ataque anfíbio contra Cuba, bem como, em suas linhas gerais, do plano para assassinar Fidel Castro”.<sup>49</sup> O episódio da Crise dos Mísseis, talvez o ponto mais quente de toda a Guerra Fria, é abordado rapidamente. Emblemática é a divergência entre Che Guevara e Raul Castro em relação ao apoio da URSS. Tendo sido negociado o fim da crise sem a participação de Cuba, Che passou – mas não apenas por isso – a ter reservas em relação aos soviéticos. Ao que Raul, por sua formação comunista mais ortodoxa, não entendia da mesma maneira.

---

<sup>49</sup> MONIZ BANDEIRA, op.cit., p. 255.

*Fidel*, com o episódio da Baía dos Porcos, chega a duas horas de filme. Há, então, um salto, ou uma aceleração no tempo histórico, capaz de demonstrar 40 anos da História de Cuba em apenas 25 minutos, de 1961 a 2001. No entanto, isso não inviabiliza a imagem que o filme pretende passar sobre o processo que a Revolução toma ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980.

É nesse curto espaço de tempo que os problemas econômicos por quais passa a ilha são apontados. Expressiva é a cena na qual a antiga cozinheira do Havana Hilton reclama sobre o desabastecimento de gêneros de primeira necessidade: ao mostrar cada produto, ela declara o número de horas que teve de passar na fila para obtê-los. É o ano de 1969, o ano do sacrifício coletivo para aumentar a produção de açúcar até atingir o número de 10 toneladas (1969 passou para o calendário da Revolução como o ano do Esforço Decisivo). O objetivo era aumentar a produção para aumentar os recursos econômicos. Os 10 milhões de toneladas não foram alcançados – a produção chegou a 8,5 milhões de toneladas, um recorde – e as dificuldades não foram sanadas em sua totalidade. Além disso, a hipertrofia do setor açucareiro causou mais desequilíbrios na produção de alimentos. A crítica vem, então, pela boca de uma legítima trabalhadora cubana: *Desde então, rezo pela revolução todas as noites (há 10 anos). E, quando acordo, tudo piorou*. Todavia, essa é a crítica do diretor do filme. Uma crítica que se esquece de conquistas que mantém a Revolução até os dias de hoje.

E a burocratização que a Revolução tomou em Cuba é associada diretamente com a burocratização que a própria URSS também não soube evitar. *Nossa Revolução não é uma Revolução de burgueses. É uma Revolução comunista*. Com essa frase expressa por Castro, Attwood dá a dimensão que a Revolução toma nos anos 1980. Desde 1972, há uma identificação quase que total entre Cuba e a URSS. É nesse ano que Cuba ingressa no Conselho de Ajuda Mútua Econômica (CAME), instância administrativa da

vida econômica dos países socialistas.<sup>50</sup> Se a Revolução nasce como um projeto nacionalista e “independente”, os anos da Guerra Fria, com a oposição sistemática e contundente dos Estados Unidos, aproximam Cuba da União Soviética. E isso parece ser malvisto pelo diretor de *Fidel*.

Nos minutos finais do filme, ocorre o encontro de Fidel Castro com Célia Sanchez, sua fiel colaboradora. O encontro é carregado de drama, pois Célia se encontra em seu leito de morte. O impacto da situação reforça ainda mais a crítica de Attwood, dessa vez expressa por Célia Sanchez: *Precisa me ouvir quando digo que está perdendo o contato com o povo. Não é que eles tenham deixado de te amar. É da natureza do poder. [...] Não os deixe que o vejam como um ditador.*

Para David Attwood, o governo se burocratiza e tem marcado traço autoritário. Isso fica expresso nas atitudes tomadas por Fidel Castro quando do encontro com o representante da Agricultura, que elenca os problemas relacionados ao açúcar e ao café; quando do encontro com a ex-cozinheira do Havana Hilton, que se queixa e Fidel ouve mas não escuta; no episódio da vaca, que não se ambienta ao calor dos trópicos e com isso tem fraco desempenho na produção de leite. Em todas essas circunstâncias, bem como no caso de Huber Matos, o diretor do filme traz uma imagem de Fidel Castro que não se assemelha em nada com a imagem que o próprio filme constrói para o período pré-1959. Há um Fidel que não admite nunca ser contrariado. *Eu sou o único revolucionário* é a frase que marca o seu autoritarismo. E que encerra o filme.

## Palavras de encerramento

Iniciamos esse texto com as palavras finais da defesa de Fidel Castro quando de seu julgamento pela tentativa de assalto ao

---

<sup>50</sup> AYERBE, op.cit., p. 77.

quartel de Moncada. Ao longo de nossa exposição, procuramos mesclar aspectos históricos da História de Cuba e de sua Revolução, com elementos presentes no filme *Fidel*, dirigido por Davi Attwood. Por ser uma produção de profundo cunho didático, em muitos momentos o filme “fala por si mesmo”, explicando a História cubana a partir de sua perspectiva.

Mas qual é essa perspectiva que “narra” a História de Cuba, de 1949 a 2001? É a perspectiva que norteia a visão de mundo de seu diretor. E qual é essa visão de mundo? É uma visão de mundo essencialmente liberal. Onde toda forma de opressão é condenada – e isso é realmente feito pelo filme: ele condena os atos dos EUA, condena os atos da URSS e condena os atos de Fidel. Condena sempre que acha justo condenar. E essa “justiça” sempre é dada pelo viés da liberdade.

Dois aspectos dessa visão de mundo são expressivos no filme. O primeiro deles é o embate entre Huber Matos e Fidel Castro. Matos representa a liberdade (os direitos políticos), Castro representa a igualdade (os direitos sociais). Attwood não despreza os direitos sociais, mas prioriza os direitos políticos. É possível perceber uma clara identificação entre a visão de mundo do diretor do filme com a visão de mundo – passada pelo diretor – de Huber Matos.

O segundo aspecto está intimamente ligado com o primeiro, em seu viés liberal. Enquanto Castro lutava pela independência de Cuba, suas ações eram expostas de forma positiva. Sua luta era justa. Quando Fidel Castro assume o poder e a Revolução se institucionaliza – ou se burocratiza, conforme a visão de mundo do diretor – suas ações passam a ser expostas de outra maneira. Seu viés autoritário é ressaltado, algumas vezes com “tintas carregadas”, como se estivesse se tratando de outra pessoa. Como se Castro, nesse momento Doctor Jekyll, ao tomar a poção (a natureza do poder) se transformasse em Mr. Hyde, como no célebre livro de Stevenson.

Certamente, *Fidel* não absolveu Fidel. Seu diretor fez às vezes de juiz. Pesou os indícios apresentados por sua defesa, os anos pré-revolucionários, e não os julgou capazes de inocentar o réu. Pesou mais, em seu julgamento, os indícios coletados, dentre tantos possíveis, das ações de Fidel Castro após 1959. E a condenação foi realizada, mesmo que rápida. Nós, no entanto, diferentemente do diretor, preferimos tratar a Revolução não em um tribunal, mas sim em uma sala de aula, onde a principal lição nos foi dada pelo professor Eric Hobsbawm: “a principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender”.<sup>51</sup>

## Referências

- AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana**. São Paulo: UNESP, 2004.
- CASTRO, Fidel. A História me absolverá. In: ALI, Tariq. **Fidel Castro: as Declarações de Havana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FERNANDES, Florestan. **Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- GOTT, Richard. **Cuba: uma nova História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **História Contemporânea da América Latina (1960-1990)**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1993.
- GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Crise do Sistema Colonial e o Processo de Independência. In: WASSERMAN, Claudia (org.). **História da América Latina: Cinco Séculos (Temas e Problemas)**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1996.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

---

<sup>51</sup> HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARX, Karl. **Contribution to the Critique of Political Economy**. Moscow: Progress, 1984.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PÉREZ Júnior, Louis A. Cuba, c.1930-1959. In: BETHELL, Leslie. **História de América Latina**. Vol. 13 México y el Caribe desde 1930. Barcelona: Crítica, 1998.

SADER, Emir. **A Revolução Cubana**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Moderna, 1985.

WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **História da América Latina: do Descobrimento a 1900**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1996.

**Não estica que arrebenta:  
uma análise das tensões político-econômico-  
sociais no Governo João Goulart (1961-1964)  
a partir do documentário *Jango***

*Charles Sidarta Machado Domingos<sup>1</sup>*

### **Introdução**

1964. Março. O Brasil vivia o auge da radicalização política. Na curta democracia constitucional em vigor desde 1946, era como se uma bola de neve estivesse sistematicamente em expansão. Cada ano que passava mais ela se robustecia. Era o momento da luta pelas Reformas de Base; mas era também o momento no qual os setores golpistas do Exército e da sociedade civil tentavam retomar o projeto liberal-conservador do Governo Eurico Gaspar Dutra, que vinha sendo atravancado desde o suicídio de Getúlio Vargas, em 24 de agosto de 1954. Era o momento em que as classes populares exigiam melhores condições de vida na cidade, através de uma reforma urbana, e no campo, com a execução da reforma agrária – talvez a mais reivindicada das reformas – com forte apelo em Pernambuco (Ligas Camponesas) e no Rio Grande do Sul (MASTER); mas era também o tempo no qual as classes dominantes, nas indústrias e nos latifúndios, não admitiam ceder

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

mais. Era, portanto, um período de tensões, de dinâmica acalorada. E foi toda essa energia que consumiu a bola de neve, fazendo água dela e do país. Só que a energia não saiu de seu estado de inércia espontaneamente. Foi preciso que alguém acendesse a chama. E ela foi acesa tendo atrás de si um uniforme de campanha em companhia de um vistoso traje social.

1984. Março. O Brasil vivia o declínio iminente do regime civil-militar instalado 20 anos antes. Mesmo com os grandes esforços patrocinados pelos ditadores militares e seus assessores civis como a tortura dos opositores políticos, a censura dos meios de comunicação, a proletarização das camadas médias urbanas após a fantasia do “milagre econômico”, a pauperização das classes populares via arrocho salarial, a violência nos campos e a repressão à luta pela terra e o fechamento dos espaços de exercício da cidadania republicana o regime não mais se sustentava. Grandes comícios foram sendo organizados. A adesão popular era ampla, principalmente das camadas médias urbanas e dos setores subalternos. Algumas manifestações atingiram o expressivo número de 200.000 participantes, como a passeata realizada no Rio de Janeiro, da Candelária à Cinelândia, em 21 de março de 1984. Outras, já no mês de abril, ultrapassaram o número de 1 milhão de participantes, como os comícios da Candelária, também no Rio de Janeiro, no dia 10, e no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, no dia 16, com 1 milhão e quinhentas mil pessoas. E, nesse contexto de retorno da participação popular interrompida em 1964, embora com alguns momentos de sobrevida no final dos anos 1960, é que estreou, no dia 13 de março, o filme documentário *Jango*, de direção de Silvio Tendler. Segunda maior bilheteria do gênero no país – com mais de um milhão de espectadores – e distinguido no *Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana* em Cuba (1984) com o prêmio especial do júri, também foi agraciado com o mesmo prêmio no Festival de Cinema de Gramado, onde também levou o prêmio de Melhor Trilha Sonora. Tal interesse pela produção cinematográfica

não pode ser dissociado do momento que o país vivia. Era como se, ao conhecer sua gênese, pudesse ser buscada a superação dos anos amargos de ditadura civil-militar que o país passou.

## **A luta pela memória**

Considerando ser a História uma construção dos vencedores, é possível entender como e porque o Governo João Goulart (1961-1964) caiu no esquecimento popular. Dos presidentes brasileiros pós 1930, a lembrança mais viva que se tem ainda é a de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek (JK). No primeiro, uma lembrança controversa: o “pai dos pobres” e o ditador do Estado Novo se confundem, se mesclam, de forma que determinados setores têm determinadas lembranças, em razão da seletividade da memória, ocultando aquilo que não os interessa lembrar. Já o segundo é revestido no imaginário predominante no Brasil, sobrepondo-se além das diferenças de setores e classes sociais, como sendo o responsável pelo “crescimento do Brasil”, por fazer o país “crescer cinqüenta anos em cinco”, esquecendo-se do endividamento resultante do Plano de Metas e da construção de Brasília. No entanto, os dois foram vencedores: Getúlio Vargas venceu pelo suicídio, “saindo da vida para entrar na História”, enquanto Juscelino Kubitschek venceu através de sua obra, Brasília, e do seu sonho/ilusão de desenvolvimento nacional. João Goulart, também conhecido como Jango, não. Para a História, João Goulart passou como um derrotado, em razão de ter sofrido o golpe civil-militar, de ter sido apeado do poder e ter sido exilado. Além disso, a lembrança – e por isso mesmo a memória – que se tem de Goulart não é tanto da sua vida, como é forte a lembrança da sua morte, pois foi o único presidente brasileiro a morrer no exterior – e nas agruras do exílio.

Segundo Marieta de Moraes Ferreira, após os 40 anos do golpe civil-militar uma série de estudos foram realizados, visando relembrar aquele acontecimento. No entanto

pode-se dizer que a figura e o governo de João Goulart continuaram ocupando lugar secundário nos debates. Grande parte da produção privilegia o papel dos militares e da oposição civil a Jango. Os principais impasses de seu governo, seu papel no momento do golpe e sua atuação no exílio permanecem temas obscuros, não merecendo maior atenção de estudiosos e pesquisadores.<sup>2</sup>

Qual a razão disso? Quais os motivos da produção histórica não ter se preocupado, de maneira prioritária, com o Governo de João Goulart? Uma das respostas pode ser encontrada na concepção de terem, ele e seu governo, sido derrotados. Mas, afóra a intenção e as realizações dos novos donos do poder no sentido de apagar a importância do Governo Goulart, acreditamos que houve também uma outra batalha, que ainda hoje, passados mais de 40 anos do fim de seu governo, se mantém: uma batalha de historiadores, na qual os primeiros combates foram vencidos por aqueles que não viam qualidades no Governo João Goulart.

É de agosto de 1968 a primeira edição brasileira do livro *Brasil: De Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*, de Thomas Skidmore. Nesse livro, tornado clássico sobre o período, o “Epílogo” e o “Apêndice” tem uma dimensão importante para a construção de uma interpretação histórica desfavorável ao Governo João Goulart. Por mais de um momento no “Epílogo”, o autor atribui à “fuga” de João Goulart a facilidade pela qual os militares tomaram o poder.<sup>3</sup> Além desse ato de covardia, também foram a incompetência de João Goulart somada à sua falta de autoridade moral condicionantes importantes para as insatisfações em relação ao seu governo.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> FERREIRA, Marieta de Moraes. João Goulart: entre a memória e a história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart: entre a Memória e a História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 8.

<sup>3</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Getúlio a Castelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1982, p. 368-370.

<sup>4</sup> Idem, p. 385.

Quando, no “Apêndice”, o autor procura retirar o caráter atribuído pela “esquerda jacobina e os comunistas” ao papel desempenhado pelos Estados Unidos da América (EUA) na desestabilização do Governo Goulart e possível intervenção estadunidense, ele não responsabiliza outro pelo golpe militar, senão “ a evidente desorganização do governo de Goulart e sua relutância em emprender uma resistência até a última trincheira”.<sup>5</sup> A interpretação de Skidmore, que vê apenas nos condicionantes internos a resposta para o golpe militar, frisa a isenção dos EUA nesses acontecimentos, como pode ser observado: “ E quanto ao papel norte-americano na época da própria revolta militar? Foi o governo dos Estados Unidos um patrocinador direto dos rebeldes militares, como tinha sido na Guatemala em 1954, ou na Baía dos Porcos, em 1961? A resposta é, sem dúvida, negativa”.<sup>6</sup> Dessa forma, não tendo os Estados Unidos nenhuma interferência sobre os acontecimentos no Brasil, as motivações para os militares realizarem seu golpe, além da incapacidade dos processos constitucionais habituais,<sup>7</sup> poderiam ser encontradas na covardia de João Goulart, na incompetência de seu Governo, na sua falta de autoridade moral, e na sua desorganização institucional. Esses elementos colaboraram, sem dúvida, na composição do personagem João Goulart e de seu governo, como derrotado para a História do Brasil.

Mas o combate não se faz só de derrotas. Em 1977, ainda no período da ditadura civil-militar, foi produzido o livro *Governo João Goulart – As Lutas Sociais no Brasil (1961-1964)*, de Luiz Albert Moniz Bandeira. Aqui a História teve uma nova interpretação. Para este autor, João Goulart não era fraco, vacilante, ou outros termos pejorativos empregados a partir das influências do livro de Thomas Skidmore. Ele entendia o período

---

<sup>5</sup> Idem, p. 389-390.

<sup>6</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Getúlio a Castelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1982, p. 396.

<sup>7</sup> Idem, p. 367.

do governo Goulart como um período de acirramento das lutas populares, ou como diz no título de seu livro, das “lutas sociais”. Há uma forte presença dos Estados Unidos na desestabilização do Governo João Goulart, pois, segundo Moniz Bandeira: “Kennedy, sem a menor cerimônia, alinhou-se à oposição interna ao Governo de Goulart, como qualquer político brasileiro, incentivando sua *desestabilização*, antes mesmo de restaurado o presidencialismo”.<sup>8</sup> Além disso, os Estados Unidos foram responsáveis pelo financiamento dos candidatos da oposição ao governo Goulart desde

1962, com a criação da AÇÃO DEMOCRÁTICA POPULAR (ADEP), o IBAD interveio abertamente na campanha eleitoral, subvencionando candidaturas de elementos reacionários, que assumiam o *compromisso ideológico* de defender o capital estrangeiro e condenar a reforma agrária, bem como a política externa independente do Governo brasileiro.<sup>9</sup>

Internamente, muitas críticas eram feitas ao Governo Goulart em razão de atos de corrupção. Aqui Moniz Bandeira radicaliza sua interpretação, na tentativa de reinserir o papel de Goulart como presidente comprometido com as causas dos menos favorecidos. Segundo o autor, a desestabilização do Governo Goulart, tanto interna como externamente, era realizada “não por causa de sua corrupção, inerente a todo o sistema capitalista, e sim em consequência do conteúdo nacional e popular de sua política e do seu Governo”.<sup>10</sup> Para Moniz Bandeira, a causa maior da queda de Goulart do poder foi sua necessidade de ser sempre negociador, tentando agradar a todos, aos setores populares e ao grande

---

<sup>8</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Governo João Goulart** – As Lutas Sociais no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 84.

<sup>9</sup> Idem, p. 68.

<sup>10</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Governo João Goulart** – As Lutas Sociais no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 83.

capital. A conciliação, uma de suas maiores virtudes, foi também a causa de sua queda, e um de seus maiores defeitos:

Essa tentativa de restabelecer o cálculo econômico e, portanto, manter a continuidade da acumulação capitalista, sem penalizar os trabalhadores, constituiu a grande contradição que liquidaria não apenas a política econômico-financeira de Furtado e San Tiago Dantas, mas também, o Governo de Goulart e o próprio regime democrático.<sup>11</sup>

Esse livro, de Moniz Bandeira, foi a obra que mais influenciou, até o período de realização do documentário *Jango*, a interpretação da História do Governo João Goulart como uma História de lutas, cristalizada na luta pelas reformas agrária, urbana, tributária, eleitoral, bancária, do estatuto do capital estrangeiro e universitária. Conseqüentemente, foi a partir dessa obra que o Governo Goulart passou a ser visto como um período de tensões sociais. E, embora por muitas vezes o papel do presidente e as ações do Governo possam ser consideradas ambíguas, não restam dúvidas que, no momento de produção do documentário – e talvez até hoje – essas reformas catalisam simpatias muito grandes pelo presidente deposto, coisa que o documentário só veio a reforçar. Mesmo que a imagem ainda seja a de derrota, do Governo e do presidente João Goulart.

## **A Guerra Fria**

Uma das idéias mais reforçadas no documentário é a de que o período tratado sofreu influências muito fortes da bipolarização, seja ela interna – caso do Brasil, com dois projetos políticos em disputa –, seja ela externa: a Guerra Fria.

O início da Guerra Fria é alvo, ainda, de discussões. Possíveis marcos temporais são o lançamento da Bomba Atômica sobre

---

<sup>11</sup> Idem, p. 98.

Hiroshima, Japão, agosto de 1945; o discurso de Churchill em Fulton, Estados Unidos da América, março de 1946; e a Doutrina Truman, março de 1947. Se não há uma unanimidade quanto ao seu início, o mesmo não se pode dizer quanto ao papel desempenhado pela América Latina no conflito. Não restam dúvidas que a América Latina, nessa década, era considerada, em termos geopolíticos, como aliada incondicional dos Estados Unidos.

No entanto, a Guerra Fria passou por uma mudança qualitativa a partir da década de 1950. Com a recuperação econômica, demográfica e militar da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) do baque sofrido pela Segunda Guerra Mundial, todas as implicações políticas, econômicas, sociais, culturais e ideológicas passaram para um novo momento. O predomínio econômico e militar dos Estados Unidos já não mais era visto como inquestionável. E, além desse novo papel desempenhado pela União Soviética, um outro paradigma vinha sendo construído desde 1955 quando um grupo de países pretendeu reordenar em Bandung, Indonésia, as relações políticas e econômicas internacionais rompendo com a bipolaridade e, demonstrando, dessa maneira, novas possibilidades para o subcontinente latino-americano.

Ademais, foi na década de 1950 que a Revolução Cubana ocorreu. Tendo seu início como um levante antiimperialista, logo declarou seu caráter socialista. Surpresa ou não, o fato é que a implantação de um governo socialista repercutiu com força e amplitude nas relações internas e externas dos países latino-americanos, promovendo, juntamente com a Conferência de Bandung, novos projetos e mobilizações sociais que buscavam, em alguns países do subcontinente, novas e diferentes formas de inserção internacional.

## A Política Externa Independente

Desse modo, no curto Governo Jânio Quadros, foi proposta uma nova orientação para o Brasil nas suas relações diplomáticas: a Política Externa Independente (PEI). Com a renúncia de Quadros, o novo presidente, João Goulart, deu continuidade à Política Externa Independente e fez dela uma das ferramentas de busca pelo desenvolvimento do país dentro dos limites de seu projeto nacional-reformista.

Em razão disso, o documentário inicia com o ainda vice-presidente João Goulart na República Popular da China, país comunista desde sua Revolução, em 1949. Sua visita à China com seu aperto de mão com Mao Tsé Tung pode ser interpretado de duas maneiras: como o documentário fez, enaltecendo as palavras de João Goulart prezando pela amizade entre os povos, ou como o fizeram seus opositores, associando Goulart ao comunismo, para dessa forma ampliar as desconfianças que já o acompanhavam desde sua passagem pelo Ministério do Trabalho, nos anos de 1953 e 1954, no Governo Getúlio Vargas.<sup>12</sup>

Além disso, o documentário recupera uma viagem de João Goulart ainda no Governo Juscelino Kubitschek, portanto anterior à Política Externa Independente, à URSS. Nessa viagem, além de encontrar-se com os altos dirigentes soviéticos, como Leonid Brejnev, o documentário ressalta que Goulart foi o primeiro dirigente político latino-americano a visitar aquele país, templo maior do comunismo. Com isso, temos de forma nítida que Goulart não seguiu todos os passos de Vargas de forma absoluta, dado que o anticomunismo era uma constante em Vargas, sendo

---

<sup>12</sup> DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Política Externa Independente e Guerra Fria: intrincadas relações de um golpe militar no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 207; GOMES, Angela de Castro. Memórias em disputa: Jango, ministro do Trabalho ou dos trabalhadores? In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart: Entre a Memória e a História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 51.

um dos componentes de sua intenção de criar o PTB.<sup>13</sup> Embora Goulart não fosse comunista,<sup>14</sup> não se privava de negociar com os comunistas, tanto os brasileiros como os estrangeiros. Ainda dessa visita, é narrado o interesse de Goulart pela “era do Sputnik”,<sup>15</sup> embora não conste no documentário a condecoração que o presidente Jânio Quadros conferiu ao cosmonauta Yuri Gagarin<sup>16</sup> em 1961. Qual a razão desse esquecimento, dado que a condecoração a Ernesto Che Guevara é lembrada? Possivelmente, a condecoração a Che esteja numa linha a ser explorada mais ao final do documentário, quer seja a unidade da América Latina.

Ainda em relação ao que o documentário demonstra acerca da Política Externa Independente, está o discurso de João Goulart aos seus “amigos chineses” ( e o documentário mostra, que logo que o golpe é dado, uma delegação comercial chinesa é presa no Brasil). Nesse discurso, além da referência à auto-determinação dos povos, um dos pontos centrais da PEI, é importante o encerramento em tom entusiasta: “*Viva a amizade entre os povos asiáticos, africanos e latino-americanos*”. Nesse contexto, amizade significa tanto relações políticas livres de cerceamentos estadunidenses, quanto relações comerciais vindouras.

Uma seqüência de três imagens é capaz de sintetizar o papel que a Política Externa Independente – e seu principal articulador, San Tiago Dantas – exerceu no período. São elas as seguintes pichações: “*Morra San Tiago*”, “*San Tiago assalariado da Rússia*”

---

<sup>13</sup> DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **PTB: do getulismo ao reformismo (1945-1964)**. São Paulo: Marco Zero, 1989, p. 42-45.

<sup>14</sup> DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Política Externa Independente e Guerra Fria: intrincadas relações de um golpe militar no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 210; FERREIRA, Marieta de Moraes. João Goulart: entre a memória e a história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart: entre a Memória e a História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 20.

<sup>15</sup> O satélite artificial Sputnik foi lançado em órbita pelos soviéticos em 4 de outubro de 1957, dando vantagem na corrida espacial a esse país em relação aos EUA.

<sup>16</sup> Yuri Gagarin foi o primeiro homem a entrar em órbita. Mais uma vez, os avanços tecnológicos da URSS surpreendiam o mundo e confrontavam-se com os EUA.

e “*Mantenha sua cidade limpa matando um comunista por dia*”. Todas assinadas pelo MAC, Movimento Anticomunista, e que demonstram como os setores mais próximos dos Estados Unidos se sentiram ameaçados pelas novas diretrizes da política externa brasileira.

## A Campanha da Legalidade e o Parlamentarismo

O movimento conhecido como Campanha da Legalidade<sup>17</sup> foi, ao lado da Campanha das Diretas Já, uma das grandes mobilizações cívicas já realizadas no Brasil. Houve uma movimentação com forte base popular nas ruas, sob coordenação do governador do Estado do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola (cunhado do presidente João Goulart e seu correligionário de PTB, como nos lembra o documentário) que, além de distribuir armas à população, organizou a Campanha da Legalidade com uma cadeia de rádios a favor da posse do vice-presidente Goulart.

A União Nacional dos Estudantes (UNE) mudou sua sede para Porto Alegre durante a Campanha da Legalidade. Seu presidente à época, Aldo Arantes, aparece no documentário destacando o grande protagonismo estudantil daquele período. Protagonismo este presente desde a década de 1950, como aponta Claudia Wasserman:

O movimento estudantil brasileiro também foi protagonista na luta contra o latifúndio, o imperialismo e a exploração dos operários brasileiros, através da sua organização, a União Nacional dos Estudantes (UNE). Congregando a quase totalidade

---

<sup>17</sup> Sobre a Campanha da Legalidade, são fundamentais os seguintes trabalhos: FELIZARDO, Joaquim. **A Legalidade**: último levante gaúcho. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988; MARKUN, Paulo; HAMILTON, Duda. **1961**: Que as armas não falem. São Paulo: SENAC, 2001; FERREIRA, Jorge. **O imaginário trabalhista**: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

das tendências de esquerda do país, a UNE postulava a união entre operários, estudantes e camponeses.<sup>18</sup>

A estratégia de Silvio Tendler, nessa abordagem, está relacionada ao contexto da exibição do filme, período do Movimento pelas Eleições Diretas para Presidência da República. Sua tentativa, nesse sentido, é elogiosa, pois tenta reestabelecer vínculos que foram interrompidos pela ditadura civil-militar, propagandeando a importância dos jovens estudantes nas manifestações sociais populares. Muitos dos jovens estudantes de 1984 ou eram muito novos em 1964, ou nem tinham nascido ainda. Quanto ao depoimento de Leonel Brizola, figura central na Campanha da Legalidade (à época do lançamento do documentário governador do Rio de Janeiro), só temos um reparo a fazer: quando ele se refere ao apoio incondicional e imprescindível do general Machado Lopez, do III Exército – o mais bem equipado do país àquele momento – Brizola não se refere ao fato do general ter titubeado em apoiar a causa da Legalidade. A decisão do general Machado Lopez foi tomada apenas no dia 28 de agosto (a renúncia se deu à 25 de agosto), quando ele respondeu ao general Ernesto Geisel que não cumpriria a ordem recebida do Ministro da Guerra, em razão de ter a tropa se solidarizado ao povo do Rio Grande do Sul. O cumprimento da ordem acarretaria em desobediência generalizada e seria sua desmoralização perante à tropa.<sup>19</sup>

Foi, dessa maneira, a ampla participação popular à favor da bandeira da Legalidade que, por um lado, pressionou setores do Exército a aderirem à causa do cumprimento da Constituição e, por outro lado, fez os ministros militares que queriam impedir a posse do vice-presidente constitucionalmente eleito recuarem. Se,

---

<sup>18</sup> WASSERMAN, Claudia. O império da Segurança Nacional: o golpe militar de 1964 no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 31.

<sup>19</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **História Militar do Brasil**. 3<sup>o</sup>ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 379.

em 1954, foi o o suicídio de Vargas, como demonstram as imagens utilizadas por Tendler, o ato desencadeador do apoio popular que impediu o golpe militar, em 1961 não foi necessário derramamento de sangue. O povo saiu às ruas, preparado para resisitir se fosse preciso, pela manutenção do regime democrático constitucional vigente por respeito às tradições democráticas.

No entanto, esse apoio, que garantiu a posse de João Goulart, não garantiu autonomia para seu governo. Foi preciso negociar com os setores conservadores, fossem eles civis ou militares. Não havia clima político para decisões plenas, era necessário negociar. Goulart sabia disso e retardou sua volta ao Brasil, fazendo escalas desnecessárias em Paris, Nova Iorque, Buenos Aires e Montevidéu, até desembarcar em Porto Alegre, nesse momento, a maior trincheira da Legalidade. O documentário nos mostra que mesmo sendo negociada, portanto, sendo uma solução de compromisso, a posse de Goulart desagradou aos setores golpistas mais radicais, em especial ao Exército. O general Antônio Carlos Muricy, autor de vários depoimentos tentando justificar sua posição e a do Exército ao longo da película, deixou o posto de Comandante do Estado Maior do III Exército. Golbery do Couto e Silva descontente com o desenlace dos fatos, ingressou na reserva e foi trabalhar no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). Alguns oficiais articularam um plano para derrubar o avião que levaria Goulart à Brasília, numa manobra conhecida como Operação Mosquito. A operação foi desautorizada e dasarticulada pelo general Esnesto Geisel, que tinha sido um dos responsáveis pela imposição do Parlamentarismo como solução negociada.

O Parlamentarismo, pela primeira vez na História da República do Brasil, e única até os dias de hoje, foi o regime político no qual João Goulart tomou posse na presidência do país, perdurando por pouco mais de um ano. No ato de sua posse, à sete de setembro de 1961, quando se completavam 139 anos da Independência do Brasil, ao menos em termos políticos, Goulart, em pronunciamento constante no documentário, disse ser seu

desejo e sua intenção, até mesmo pelo seu feito, que segundo ele era muito mais de unir do que desunir, o de garantir a Paz, a Democracia e a Soberania. Note-se que essas três palavras eram emblemáticas para o período, e para a consecução de seu governo. Paz, nesse momento, sintetiza a união de esforços para acabar com o exaltado clima político de confronto. Lutar pela Democracia era sinônimo de luta pela manutenção dos direitos da Constituição, o que significava contrariar o interesse dos golpistas, numa leitura mais atenta, ou ao menos garantir o respeito às escolhas da maioria, que eram pela sua posse. E, finalmente, falar em Soberania, nesse período de Guerra Fria, era se colocar como livre de influências demasiadas tanto da União Soviética quanto dos Estados Unidos, o que, nessa data em particular, era lembrar o sentimento de independência do Brasil como fator articulador e propulsor do seu governo.

Foi instalado um Gabinete Parlamentar conservador – de predomínio do PSD mas formado também por elementos da UDN e do PTB – encabeçado por Tancredo Neves.<sup>20</sup> No entanto, tantas eram as pressões dos movimentos sociais em favor da implantação das “reformas de base”, que a Paz era muito difícil de ser mantida. Ter Paz, nesse início de anos 1960, era uma tarefa quase impossível dentro das propostas de Goulart. Manter o equilíbrio social entre trabalhadores e capitalistas era difícil, pois tanto o equilíbrio de seu governo quanto seu projeto de capitalismo vivenciavam um período de pouca elasticidade. Qualquer que fosse o tensionamento mais abrupto, tanto da esquerda quanto da direita, poderia levar o gabinete ao seu fim. E de fato o levou. Arrebatada a esperança de conciliação pela direita, restava tentar conciliar pela esquerda. O primeiro passo nesse sentido nem chegou a ser dado, pois o

---

<sup>20</sup>Passados 20 anos do golpe civil-militar a figura de Tancredo ressurgiu como esperança nacional, se apropriando, inclusive, da música composta por Wagner Tiso para essa produção em análise, que inicialmente foi intitulada “Tema para Jango” e que depois passou a ser conhecida como “Coração de Estudante”, como sua música favorita no contexto das Diretas Já e a transformando em Hino pela Democracia.

Congresso vetou a indicação de San Tiago Dantas para primeiro-ministro, em função de seu papel na implementação da Política Externa Independente.<sup>21</sup> Após uma rápida indicação de Auro de Moura Andrade, que causou rejeição nas esquerdas, assumiu a pasta o político gaúcho Brochado da Rocha. Estava em jogo mais uma frágil tentativa de conciliação, desta vez pela esquerda. Medidas tomadas por esse Gabinete foram:

solicitar ao Congresso delegação de poderes ao governo para legislar sobre o monopólio da importação de petróleo e derivados, o comércio de minérios e materiais nucleares, o controle da moeda e do crédito, o Estatuto do Trabalhador Rural, os arrendamentos rurais e as desapropriações por interesse social.<sup>22</sup>

Essas medidas de cunho progressista promoveram reações dos grupos conservadores. O fator determinante para desestabilizar a Democracia que Goulart prometera preservar na sua posse foi a proposta de antecipação do Plebiscito,<sup>23</sup> para 07 de outubro de 1962, que previa a escolha entre a manutenção do Parlamentarismo ou o retorno do Presidencialismo, ao invés de ocorrer em 1965, como estava destinado na emenda que o criou. Destarte, a queda de Brochado foi o resultado mais evidente das pressões dos grupos conservadores, assumindo o cargo de primeiro-ministro Hermes Lima.

Além da luta política que contaminava as promessas de Paz e Democracia do presidente Goulart, a Soberania vinha sendo constantemente discutida e atacada. O respeito à soberania de

---

<sup>21</sup> FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática** (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 357.

<sup>22</sup> Idem, p. 358.

<sup>23</sup> O Plebiscito foi realizado em 06 de janeiro de 1963. Embora o documentário fale em um universo de 15 milhões de votos, sendo quase 10 milhões a favor do presidencialismo, Jorge Ferreira sentença como “os números totais foram 9.457.888 votos a favor do presidencialismo e 2.073.582 contra”. Idem, p. 402.

Cuba, expresso no caso da Crise dos Mísseis em outubro, foi assim sustentado por Goulart:

Sempre nos manifestamos contra a intervenção militar em Cuba, porque sempre reconhecemos a todos os países, sejam quais forem seus regimes ou sistemas de Governo, o direito de soberanamente se autodeterminarem. O Brasil sempre foi claro em sua atitude, fiel à sua tradição pacifista e ao espírito cristão do seu povo, o que não o impediu de admitir como legítimo o direito de Cuba de se defender de possíveis agressões, partissem de onde partissem e que visassem, pela força ou pela violência, a subjugar a sua soberania ou a impedir o direito de autodeterminação do povo cubano. Mesmo não aceitando como legítimo o armamento ofensivo que os Estados Unidos alegam existir em Cuba, nunca reconhecemos a guerra como instrumento capaz de resolver conflitos entre Nações.<sup>24</sup>

A defesa da soberania cubana, nesse caso, além de se coadunar com as diretrizes da PEI, buscava defender-se de possíveis tentativas de intervenção semelhantes no país. Mais uma vez, os tensionamentos se processavam de forma a esticar as relações políticas entre direita e esquerda.

Como o documentário nos mostra, as eleições de outubro de 1962 tiveram importante e destacado papel nesse processo de radicalizações. Mostraram o quanto os setores conservadores estavam dispostos a atacar a Soberania, pois houve financiamento dos candidatos contrários aos projetos do governo. O documentário fala na cifra de 2 milhões de dólares. No entanto, Moniz Bandeira e Jorge Ferreira aceitam a estimativa de 5 milhões da moeda estrangeira.<sup>25</sup> Além desse montante de dinheiro, os

---

<sup>24</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Governo João Goulart** – As Lutas Sociais no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 79.

<sup>25</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Governo João Goulart** – As Lutas Sociais no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 70; FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 360.

Estados Unidos financiavam entidades como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o IPES,<sup>26</sup> e, uma boa contribuição do documentário foi recuperar um dos filmes de propaganda desse Instituto. Nessa propaganda, o IPÊS assim se definia: “*nós que acreditamos na democracia e livre iniciativa... não sejamos vítimas do totalitarismo... a favor das instituições democráticas e tradições cristãs*”. Qual o sentido do uso dos termos *democracia e livre iniciativa, totalitarismo, instituições democráticas e tradições cristãs*? Possivelmente, a democracia que eles acreditavam, ou queriam passar a impressão de acreditar, não viesse a ser a mesma de João Goulart. Para eles, a democracia de Goulart contrariava a livre iniciativa, dado o papel do Estado de seu projeto de cunho nacional-estatista.<sup>27</sup> O termo totalitarismo foi bastante difundido pelo livro de Hannah Arendt intitulado “As origens do Totalitarismo”, de 1951, no qual a autora busca aproximações entre os governos de Hitler e Stálin com relação ao uso do totalitarismo como deformação da sociedade. Nesse caso, totalitarismo perde a conotação nazista, em face de o Brasil ter se oposto a esse regime cruel durante a Segunda Guerra Mundial, e passa a ser redefinido, como sinônimo único e exclusivo de comunismo, embora a autora o considerasse como sinônimo de stalinismo. Assim, a associação entre Goulart e comunismo, era uma das tônicas da propaganda do IPES, que se fortalecia ainda mais com o uso da defesa das instituições democráticas (algo muito caro aos EUA no nível do discurso, não na prática) e das tradições cristãs, em oposição ao

---

<sup>26</sup> Coordenado pelo General Golbery do Couto e Silva, conforme referido anteriormente, e que mais tarde usou os dados do IPES para fundar o Serviço Nacional de Informações, na ditadura civil-militar.

<sup>27</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história** – debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 337; WASSERMAN, Claudia. O império da Segurança Nacional: o golpe militar de 1964 no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 37.

comunismo, ateu por excelência.<sup>28</sup> Dessa forma, é importante resgatar o depoimento de Maria Victória Benevides ao longo do documentário: “(...) *conflitos baseados em reais interesses econômicos, mas apresentados como batalhas ideológicas*”. O que estava em jogo, em realidade, não era a filiação ao capitalismo ou ao socialismo, como as propagandas tentavam insinuar. A escolha pelo capitalismo já estava feita, desde 1930. O que estava em jogo era o tipo de capitalismo a ser implantado e a defesa dos interesses econômicos que cada projeto pretendia.

## O Presidencialismo

Com o resultado do Plebiscito, em 24 de janeiro de 1963 o regime político voltou a ser o do Presidencialismo. As reformas de base tomaram o impulso decisivo para romper com a política de equilíbrio que o governo vinha tentando manter. Cada vez mais, o laço político que unia esquerda e direita esticava-se...Por quanto tempo isso ia durar? As esquerdas acreditavam que seria por pouco tempo, e com definição a seu favor. Porém, a previsão era otimista, demasiado otimista, pelos setores de esquerda.

A crise econômica era intensa. A inflação disparava. Como alternativa, o presidente pediu a Celso Furtado um plano de organização da economia. Furtado propôs o Plano Trienal, um misto de política econômica ortodoxa-desenvolvimentista. Mais uma tentativa de conciliação. Controlar a inflação e fazer o país crescer para desenvolver-se era o horizonte. Era uma inovação, num período no qual a maior inovação não aceitava competidores: o protagonismo popular. Era, portanto, uma boa possibilidade em um mau período. As camadas trabalhadoras não aceitavam a parte restritiva do plano, já vinham acumulando perdas salariais e monetárias e não mais as tolerariam. Arrebentava-se, dessa forma,

---

<sup>28</sup> Cabe ressaltar aqui que Goulart também se valia do uso dos termos relacionados ao cristianismo como estratégia de defesa das acusações de comunista, além dos termos correlatos à democracia, como expresso no seu discurso de posse.

a economia, que vinha com altos índices de inflação desde o fim do governo JK, na casa de 30%, passando a 47,8%, 51,7%, 79,9%, respectivamente aos anos de 1961,1962,1963, até estourar em 92,1% em 1964.<sup>29</sup>

Em março de 1963, acuado pelas esquerdas que não mais podiam sustentar tantos esforços das camadas populares, João Goulart vivia um impasse. A narração de José Wilker assim dizia: “*Reformar a face do capitalismo no Brasil*” (...) “*um capitalismo mais humano, menos selvagem*” (...) “*o presidente rico de um país pobre*” (...) “*ambiguidade de acabar ou não acabar com o capitalismo é criticada por muitos aliados*”. As alternativas estavam limitando-se a cada instante. Mais do que nunca, a política tênue da conciliação chegava aos seus limites. Esticava-se muito mais do que o previsto, do que o planejado. Segundo Jorge Ferreira, “em março de 1963, Goulart voltou-se para o seu programa histórico: as reformas de base, a agrária em particular.<sup>30</sup> Segundo Daniel Aarão Reis Filho, isso se deu em razão de “as esquerdas, frente à maioria conservadora no Congresso, que se recusava a aprovar os projetos reformistas do governo, tomavam a ofensiva, incentivando Jango a assumir a liderança, clamando pelo fim da conciliação.<sup>31</sup> Aliava-se, desta feita, com a esquerda.

Mas a aliança não duraria muito. Em outubro de 1963, Carlo Lacerda, governador da Guanabara, dava entrevista dizendo que os militares já vinham discutindo o momento oportuno para o golpe. E disse isso em entrevista ao *Los Angeles Times*. Quebravam-se, dessa maneira, os três pilares que o presidente prometera defender

---

<sup>29</sup> O índice de 1964 é do ano completo, e não apenas do período que se encerra com a deposição de João Goulart.

<sup>30</sup> FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática** (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 366.

<sup>31</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história** – debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 338.

em sua posse. Atacava-se a Democracia, acabava-se com a Paz, rompia-se a Soberania. A alternativa, influenciado por seus ministros militares, era prender o governador da Guanabara, o que só seria possível com a aprovação do Estado de Sítio. Embora ainda esteja mal estudado esse episódio da História brasileira, o resultado do pedido de Estado de Sítio ao Congresso foi o pior possível. Nem a direita aceitou, nem a esquerda, nem seu partido, nem seus aliados como Miguel Arraes. Pairava um sentimento de desconfiança: “Atribuindo-se mutuamente, de forma mais ou menos velada, propósitos golpistas, Arraes desconfiava de Brizola, que desconfiava de Jango, que desconfiava de todos”.<sup>32</sup> Silvio Tendler toma partido muito rapidamente a favor do presidente, dizendo que o que ele pretendia era *“superar politicamente a reação militar contra o Governador Carlos Lacerda e restabelecer a autoridade de seu governo. A esquerda suspeitou que a medida pudesse ser desdobrada contra ela”*. Com essas palavras, no distanciamento do tempo, parece que Tendler atribui uma certa ingenuidade à esquerda, por não entender quem eram seus aliados. Mas o depoimento de Bocayuva Cunha, líder do PTB no Congresso durante a votação do Estado de Sítio, contesta a versão de Tendler, quando diz que ele votou contra por convicção, e que hoje (20 anos depois do evento), ele não sabe se foi a decisão correta. Há um anacronismo latente aí. O que parece é que houve a análise dos fatos do passado, com os olhos do presente. Após o desfecho do golpe civil-militar de 1964 fica mais fácil dizer que a não aprovação do Estado de Sítio foi um erro. Seria tão fácil assim em outubro de 1963?

A conclusão é que o presidente se isolou. Só havia uma saída, que parecia definitiva: buscar o apoio dos trabalhadores. Novos ímpetus se deram às reformas de base, com medidas de forte teor nacionalista:

---

<sup>32</sup> Idem, p. 334.

Assim, em 24 de dezembro, véspera de Natal, assinou uma medida que fazia parte das reivindicações das esquerdas, decretando o monopólio da Petrobrás na importação de petróleo e derivados. O decreto impedia sangria considerável de divisas, o que contrariou poderosos investidores norte-americanos. Em 17 de janeiro, assinou uma outra medida igualmente reclamada pelas esquerdas: a regulamentação da Lei de Remessa de Lucros para o Exterior. Rumores havia de que outro decreto, estabelecendo o monopólio do câmbio, seria assinado em breve, apavorando o empresariado.<sup>33</sup>

Restava, então, propor a aceleração das reformas de base. E essa foi a intenção do comício de 13 de março de 1964, no qual o presidente assinou dois decretos: um expropriando as terras ao longo das estradas e das ferrovias federais, para fins de reforma agrária, e outro, estatizando as refinarias particulares. Isso, conforme o documentário, no mesmo palanque de madeira no qual Getúlio realizava seus comícios. Assim Daniel Aarão descreve o cenário do comício, com carga histórica:

(...) com um grande comício na Praça Marechal Floriano, no centro do Rio de Janeiro, lugar simbólico, por excelência. Cruzada pela Avenida Presidente Vargas, nela confluíam a história da República – proclamada na praça do mesmo nome, em frente; o Ministério da Guerra, evidenciando a união das forças armadas em torno de seu comandante-em-chefe, o presidente da República; e a estação de estrada de ferro Central do Brasil, onde arribavam cotidianamente os trens suburbanos, trazendo nos ventres dezenas de milhares de trabalhadores.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 377.

<sup>34</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história – debate e crítica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 339.

Embora a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento da classe média assustada com a tomada de posição do presidente, já houvesse marcado sua passeata para o dia 19 de março antes do Comício do dia 13, é inegável que esse influenciou àquela. Se no Comício havia em torno de 200 mil pessoas, apoiando as reformas, com ampla maioria de origem das camadas populares, a Marcha de São Paulo reuniu 400 mil senhoras e seus maridos e filhos de classe média, com um terço na mão e um cartaz de protesto na outra, quase todos relacionados às velhas denúncias de comunismo, num cartaz constando, como se viu no documentário: “*O Civismo matará o Comunismo*”. Estranho Deus esse, que prega a intolerância e a morte, em nome de uma instituição.

Para o governo, não havia trégua. A Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais resolveu reunir-se no sindicato dos metalúrgicos do Rio de Janeiro, à revelia do ministro da Marinha que tinha proibido a realização da reunião e mandado prender os insurgentes. Houve adesão da tropa e o presidente interview para que os marinheiros não fossem punidos. O ministro Sílvio Mota se demitiu. Estava armada a crise de hierarquia, pretexto cabal utilizado pelas Forças Armadas para acelerar o golpe. E que teria, na reunião do Automóvel Clube, na qual os sargentos se reuniram e Goulart discursou, na noite de 30 de março, aceso seu estopim. Nesse contexto, o diretor do documentário se esmerou na montagem das imagens. Comparando a situação com os levantes de marinheiros russos nos primeiros movimentos da Revolução Russa, num jogo de transposição sedutor, conseguiu passar, talvez até de forma exagerada, o clima de hostilidade às manifestações de subalternos associando ao temor das classes mais favorecidas, inclusive as médias, da implantação, se não do comunismo, como podem sugerir as imagens, ao menos da anarquia e do caos social.

Com esses movimentos, com essas situações, nesse contexto têm fala alguns destacados protagonistas. Afonso Arinos de Melo Franco, implementador da PEI, diz estar à época, conjuntamente

com Milton Campos e José Maria Alkmim – todos capitaneados por Magalhães Pinto, governador de Minas Gerais – preparado para negociar o Estado de Beligerância, como secretário de Relações Exteriores de Minas Gerais (cargo, além de inédito, bastante insólito). Nas palavras do general Muricy, a resistência podia durar um mês como ele previa, chegando até mesmo à previsão de outros generais que era em torno de seis meses. Porém Muricy disse ser o bem-informado diretor do IPES, Golbery do Couto e Silva, aquele que acertaria o deslance da situação, ao garantir que tudo cairia como um castelo de cartas. O jornalista Marcos Sá Correa sustenta que a Operação *Brother Sam* era uma realidade, e com ela os EUA estavam enviando para a costa marítima brasileira 4 petroleiros repletos de combustível, 136 mil barris de gás, 6 *destroyers*, um porta-aviões, aviões de guerra e de transportes com armas e munições.

Jango, que estava informado dos acontecimentos<sup>35</sup> optou pelo não derramamento de sangue. Posição mais cristã que à das Famílias com Deus. Só lhe restou partir para São Borja, de onde partiria para o exílio. A carga emocional do documentário, nessas cenas, é elevada. Além das imagens de um João Goulart lacônico, a música de Wagner Tiso, composta em sua homenagem, fez com que uma platéia já bastante incomodada com a ditadura civil-militar, olhasse aquele homem com mais boa-vontade.

## **A dor e a esperança da América Latina**

O documentário transcende a imagem de Jango. Ultrapassa as características individuais do personagem histórico e revisita alguns dos momentos chaves da história recente da América Latina. Ao resgatar o papel de Ernesto Che Guevara, já

---

<sup>35</sup> FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 392-396.

mencionado quando do ato da condecoração conferida por Jânio Quadros em agosto de 1961, morto nas selvas da Bolívia em outubro de 1967, o diretor trouxe pela primeira vez ao Brasil, ainda no período da ditadura civil-militar, imagens em movimento de seu cadáver, bem como declaração de Fidel Castro reconhecendo o corpo do Che. Cena trágica e de grande impacto, quer por tudo aquilo que Che Guevara representara a toda uma geração de jovens – segundo o documentário não apenas na América latina, mas na França, Estados Unidos, Leste da Europa – quer pela violência do corpo perfurado de balas. A morte de um ícone é antecessora da morte de um brasileiro. Um jovem estudante, Edson Luis, é morto no restaurante do Calabouço, no Rio de Janeiro. O Brasil, dessa forma se reconhece, pelas lentes do documentário, como um dos povos da América Latina, pois o sofrimento causado pela violência é o mesmo. Na cena das grandes mobilizações feitas em homenagem ao estudante morto, aparecem cartazes dizendo: “*YANKEES mataram um brasileiro*”. Os mesmos estadunidenses que realizaram a Operação *Brother Sam* reaparecem, na denúncia do diretor, como ligados com os grandes atos de terror patrocinados pelo regime civil-militar. Ao lembrarmos o pequeno filme projetado pelo IPES e analisado anteriormente - que foi patrocinado com dólares estadunidenses – cabe uma pergunta: era essa a democracia na qual eles acreditavam? Se era, estavam certos. A democracia deles não era a mesma de João Goulart.

Merece, ainda na conjuntura do assassinato do estudante Edson Luis, recuperarmos as palavras da atriz Tonia Carrero, que assim se manifestou ao ser perguntada sobre sua possível participação na Passeata dos Cem Mil:

*Devemos comparecer todos. Eu vou como mulher, como atriz, como mãe, como cidadã. Eu vou porque eu quero que a opinião pública saiba que nós ainda temos muita coragem para desmanchar o mito de que o estudante está querendo uma coisa*

*errada e a desordem. Eles são a nossa esperança, e nós estamos de braços abertos para aceitar todas as suas reivindicações.*

Assim, ela se coloca como mulher, como profissional, como mãe e como cidadã. Suplanta, nessas variadas condições do ser humano, em muito àquelas mulheres de classe média, da qual ela é uma representante publicamente reconhecida, que apelavam a uma certa noção de democracia amparada na religiosidade. Destoa, dessa maneira, e representa um avanço. O avanço realizado dentro de um momento crítico, que por si só engendra um endurecimento de perspectiva acerca do regime civil-militar, por uma parcela até então da sociedade que podia ser considerada como um dos sustentáculos de legitimidade do governo. E avança, também, ao reconhecer que ainda há coragem para a luta, mesmo em um sistema político fechado. E, por fim, reconhece que os estudantes, aqueles mesmos da UNE em Porto Alegre no movimento da Legalidade, que tiveram seu prédio em chamas no desfecho do golpe civil-militar, eram a esperança do povo. Transportando essa declaração para 1984, o engajamento dos estudantes no Movimento das Diretas Já só faz tomar ainda mais força.

Assim como certa parcela da classe média, a Igreja Católica também mudou de posição acerca da ditadura civil-militar no fim dos anos 1960. Uma das primeiras apoiadoras da deposição do presidente Goulart, a Igreja começou a se perceber também como vítima do regime que ajudou a implantar. Tandler relembra o assassinato do padre Henrique, assessor de Dom Hélder Câmara. E o depoimento de Frei Betto nos traz um esclarecimento síntese de o porquê de a Igreja ter se transformado numa base de resistência contra a ditadura. Diz Frei Betto que o único espaço que os movimentos populares poderiam utilizar para se organizar, sem a ingerência de militares, era a Igreja Católica, pois era a única instituição na qual não podia haver nomeações de generais para nenhum cargo de suas esferas.

Dos anos 1970, a imagem símbolo do poder das ditaduras civil-militares se encontrava no Chile. E isso aparece também no documentário. Extrapolando qualquer ligação do personagem João Goulart com o Chile da Unidade Popular, Silvio Tendler tem muita felicidade ao trazer referências aos eventos do 11 de setembro chileno. A política externa de Salvador Allende tinha traços significativamente independentes, sendo essa uma das razões de preocupação dos Estados Unidos. Aliam-se a isso, como motivações para o golpe militar de 11 de setembro de 1973, a independência dos movimentos sociais, as propostas de reforma agrária, a combatividade do povo chileno, a nacionalização das riquezas nacionais e a luta de classes. Outro país, outro contexto, outra década: no entanto, ambas com grande protagonismo popular. Há uma passagem de Gabriel García Márquez que sintetiza bem a realidade enfrentada pelo presidente chileno:

*Fue siempre consecuente consigo mismo y esa fue su virtud más grande. Pero el destino le reservó la infrecuente y trágica grandeza de morir defendiendo, con el arma en la mano, los anacrónicos ornamentos del derecho burgués; defendiendo una Corte Suprema de Justicia que lo había repudiado pero que iba a legitimar a sus asesinos; defendiendo a un Congreso miserable que lo había declarado ilegítimo pero que luego debió inclinarse, demostrando alegría, ante la voluntad de los usurpadores; defendiendo la libertad de los partidos de oposición que habían vendido su alma al fascismo; defendiendo toda una herencia carcomida por los mitos de un sistema de mierda que él se había propuesto aniquilar sin disparar un solo tiro.*<sup>36</sup>

Uma das críticas mais fortes, e ao mesmo tempo mais corajosas, realizadas pelo documentário é aquela que fala da morte dos chilenos Orlando Letelier, embaixador em Washington sofrendo lá um atentado fatal, e Carlos Prats, Comandante em

---

<sup>36</sup> GARCÍA MÁRQUES apud ELGUETA, Belarmino; CHELÉN, Alejandro. Breve Historia de Medio Siglo en Chile. In: GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. **América Latina**: Historia de Medio Siglo. México: Siglo Veintiuno, 1995, p. 283-284.

Chefe do Exército Chileno no Governo Salvador Allende e morto em Buenos Aires. A denúncia de um sistema repressivo existente entre as ditaduras do Cone Sul da América Latina, a Operação Condor, nos idos de 1984, quando recentes atos terroristas da extrema-direita eram realizados no Brasil, como o atentado do Riocentro em 1981. Além disso, diz o documentário que Goulart sabia que seu nome constava da relação, não sendo dessa maneira seguro permanecer nem na Argentina, nem no Uruguai.

E é no difícil retorno do corpo do presidente João Goulart, em dezembro de 1976, que o filme se encerra. Com o cuidado de não mostrar cenas de violência desmedida nos momentos que sucederam ao golpe civil-militar em 1964 – sendo a única referência mais forte a sofrida pelo deputado comunista Gregório Bezerra, ao ser arrastado pelas ruas do Recife (e omitindo-se à violência física pela qual passou, sendo espancado pelos policiais) – para não macular a intenção de João Goulart de não resistir para que não houvesse derramamento de sangue, foi nas cenas de final dos anos 1960 no Brasil, na Bolívia com o corpo de Che e no início dos anos 1970 no Chile de Allende que a violência apareceu. Uma violência patrocinada pelos militares e pelos Estados Unidos. E que haveria de cessar com o retorno da democracia, objetivo permanentemente almejado pelo documentário e que pode ser melhor captado a partir de considerações feitas por Tendler no início do século XXI:

Quanto ao passado *versus* presente, é bom dizer que o filme de tema histórico geralmente tem mais a ver com a época em que é produzido do que com a época abordada. Assim, por exemplo, uma abordagem do passado muitas vezes é mais rica quando analisada sob a luz do conhecimento e das angústias do tempo presente.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> TENDLER, Silvio. Prefácio. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema** – Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 10.

A multidão que acompanhava o corpo de João Goulart demonstrava a força que a mobilização popular retomava e que o documentário procurava encorajar. Mesmo com proibições iniciais ao regresso do corpo do presidente, ele foi sepultado na cidade de São Borja, onde também jaziam os túmulos de Gregório Fortunato e Getúlio Vargas, onde hoje também está o corpo de Leonel Brizola. Do epicentro daquele momento, se destacam as figuras de Tancredo Neves e Pedro Simon, lideranças destacadas do Movimento das Diretas Já discursando em plena despedida de Goulart. Enterrar João Goulart, nessas circunstâncias, era enterrar a ditadura civil-militar no Brasil.

## Referências

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **PTB: do getulismo ao reformismo** (1945-1964). São Paulo: Marco Zero, 1989.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Política Externa Independente e Guerra Fria: intrincadas relações de um golpe militar no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 205-215.

ELGUETA, Belarmino; CHELÉN, Alejandro. Breve Historia de Medio Siglo en Chile. In: GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. **América Latina: Historia de Medio Siglo**. México: Siglo Veintiuno, 1995, p. 231-290.

FELIZARDO, Joaquim. **A Legalidade: último levante gaúcho**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática** (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 343-404.

FERREIRA, Jorge. **O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- FERREIRA, Marieta de Moraes. João Goulart: entre a memória e a história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart: entre a Memória e a História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 7-30.
- GOMES, Angela de Castro. Memórias em disputa: Jango, ministro do Trabalho ou dos trabalhadores? In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **João Goulart: Entre a Memória e a História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 31-55.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos** – O Breve Século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MARKUN, Paulo; HAMILTON, Duda. **1961: Que as armas não falem**. São Paulo: SENAC, 2001.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Governo João Goulart** – As Lutas Sociais no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história** – debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 319-377.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Getúlio a Castelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História Militar do Brasil**. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- TENDLER, Silvio. Prefácio. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema** – Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. **A Guerra Fria** – O desafio socialista à ordem americana. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- WASSERMAN, Claudia. O império da Segurança Nacional: o golpe militar de 1964 no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 27-44.



**“Canto que há sido valiente  
siempre será canción nueva”:  
Victor Jara e o Terrorismo Cultural no  
Golpe Militar Chileno**

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli<sup>1</sup>*

*Sílvia Sônia Simões<sup>2</sup>*

Ao extermínio de Victor Jara seguiu-se a destruição dos livros “marxistas” e cintas máster com música “suspeita”. Depois, as gravações dos “artistas inimigos” saíram de circulação, sendo proibida sua venda e divulgação. De acordo com Garcia<sup>3</sup>, o Secretário das Relações Culturais de Pinochet dizia que “no es posible difundir una canción de un autor marxista”, revelando a preocupação de que a divulgação das músicas “sospechosas” desestabilizasse o Estado e a sociedade. O governo ditatorial, através do pensamento da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), seguia conceitos básicos desta, como a guerra interna, a subversão, a contra-insurgência e os objetivos nacionais: esses conceitos se

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

<sup>2</sup> Mestre em História/UFRGS. Possui graduação em História - Bacharelado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007) e Mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011).

<sup>3</sup> GARCIA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madri, n.482-483, ago.-set. 1990, p.197.

difundiriam através de vários mecanismos de transmissão, dentre eles os bens de consumo da indústria cultural.

Enrique Padrós esclarece que a ditadura tem objetivos claros para sua consolidação em termos políticos, que seriam: destruir as organizações revolucionárias; desmobilizar/despolitizar os setores populares; aprofundar a associação com os Estados Unidos e os aliados internos da região; enquadrar espaços político-institucionais (como sindicatos e grêmios estudantis); impor ordem interna disciplinadora de segurança e estabilidade; terminar com o pluralismo político<sup>4</sup>. A fim de atingir essas metas, o Estado instrumentalizou a “pedagogia do medo” com a aplicação da repressão de impacto direto e indireto, a qual, por sua vez, cumpriria o papel de ensinamento de que haveria punição para quem burlasse as regras de comportamento impostas à sociedade. Como decorrência desses “ensinamentos”, atinge-se a “cultura do medo”, através do amedrontamento e de um “clima” de terror permanente. Portanto, a morte do compositor e intérprete Víctor Jara faz parte dessa sistematização para a destruição da mobilização social e política, dada a intensa receptividade que possuía nos setores mais desfavorecidos da sociedade chilena, bem como entre os militantes estudantis e nas organizações sindicais. A nosso ver, a importância de seu extermínio residia bem mais na destruição de sua pessoa do que em suas canções “subversivas”: buscou-se a eficácia da ação direta; desprezou-se a música, pois seria um fator secundário que não “vingaria” com a instauração da pedagogia do medo.

Essa nova forma de concepção de mundo pressupunha uma Nação sem notas “desafinadas”, na qual a lealdade incondicional do indivíduo à Pátria estaria entrelaçada com um gosto estético que valorizasse essa postura. Héctor Pávez, quando de sua “entrevista”

---

<sup>4</sup> PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay...**: Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. P. 22.

com os militares para esclarecer sobre as atividades de Angel Parra, detido no Estádio Nacional, diz que: “Nos advirtieron que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta ni quena, ni charango porque eran instrumentos con la canción social”.<sup>5</sup>

Parece-nos ser esse o principal elemento de “perigo” que Víctor Jara oferecia às novas diretrizes traçadas para o Chile: seu questionamento crítico da ordem estabelecida e a proposta de ações concretas para efetuar as mudanças necessárias para reverter a situação do quadro social latino-americano, vinculados em suas canções, não poderia ser tolerado neste regime repressivo que se valia do terror constante para adequar a sociedade às prerrogativas ditadas pela DSN.

Contando com intensa recepção entre diversos setores da população, especialmente os das camadas menos privilegiadas - setores “populares” no entender de Víctor Jara -, seu nome vinculou-se como representante das expressões e anseios do povo, através de uma postura que combinava o poético com o combativo: o amor seria a mola propulsora de todas as atividades humanas, sendo que o amor ao povo estaria profundamente enraizado na sua concepção de vida e de sua música”:<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Héctor Pávez se auto-exilou na França, morrendo neste local em 14 de julho de 1975. A respeito da audiência com o “responsável cultural da Junta”, ele foi acompanhado por Margot Loyla e Homero Caro. Além de intervir por Angel Parra, fizeram o pedido de respeito e liberdade de trabalho para os artistas, em nome dos folcloristas e cantores populares chilenos. A resposta foi negativa, pois as *Peñas* tinham sido fechadas “até novo aviso”. Discípulo de Violeta Parra, diz que: “La canción social es la más válida. El pueblo la siente como suya. Y por lo mismo este tipo de canción es atacada donde imperan el amo y la injusticia. El camino ha sido largo y con dificultades pero lo más importante es que la gente entregada al oficio se ha ido multiplicando. Crecen los que de una forma u otra están con el folklore, comprometidos con la canción política, con el mensaje popular, llenos de sentimientos que preocupan a las mayorías”. Disponível em: <[http://www.latinoamericano.cl/hector\\_pavez.htm](http://www.latinoamericano.cl/hector_pavez.htm)> Acesso em: 25 nov. 2006. GARCÍA, José Manuel. La nueva canción chilena. Edición para la World Wide Web, 2001. Disponível em: <<http://www.trovadores.net/index.php>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

<sup>6</sup> A influência de Violeta Parra faz-se sentir em Víctor Jara e sua obra. Em entrevista realizada em Genebra, em 1965, quando indagada sobre qual meio de expressão escolheria, se isso fosse preciso (dado ser poeta, compositora, fazer tapeçaria e pintar), Violeta responde: “Yo elegiría quedarme con la gente”. Entrevista extraída do livro de Isabel Parra, de 1985, intitulado *El libro mayor de Violeta*, citado por TORRES ALVARADO, Rodrigo. *Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena*.

O canto é como um laço que pode unir os nossos sentimentos ou sufocá-los. Não há alternativa. Os cantores que se dedicam a perseguir a glória individual, os que se aproveitam da inocência e da pureza, nunca compreenderão que a canção é como a água que lava as pedras, o vento que nos purifica, o fogo que nos mantém unidos, e que ela vive dentro de nós para que nos tornemos pessoas melhores<sup>7</sup>.

Integrante da *Peña de los Parra*, Victor Jara foi o que alcançou maior difusão dentro e fora do país. Filho de camponeses, nasceu em Lonquén (povoado localizado a menos de 80 km de Santiago), região na qual o folclore fazia parte do cotidiano das pessoas, assim como as superstições derivadas de uma religiosidade que era bem mais popular do que ligada às instituições religiosas oficiais. Sua mãe era natural de Quiriquina, pequena província da aldeia de Ñuble, no sul do Chile. Tinha descendência mapuche e cantava a música folclórica do campo (cantos entoados em casamentos, funerais e colheitas), assim como as músicas das cerimônias religiosas mapuche que haviam chegado até Ñuble. De Lonquén, Victor foi para Santiago, dando seus primeiros passos artísticos não com a música, mas sim com o teatro, trabalhando na Escola de Arte Dramática da Universidade do Chile, atividade que o levou a se tornar um diretor teatral reconhecido na Europa, Estados Unidos e União Soviética. Embora tenha participado junto com Rolando Alarcón do grupo Cuncumén,<sup>8</sup> foi na *Peña* que deu seu primeiro passo como solista, com a gravação de um *single*, em 1965, que alcançou grande sucesso. As duas canções gravadas foram *La cocinerita* e *El*

---

Revista Musical Chilena [on line]. Ene./jun 2004, año LVIII, n. 201, p. 53-73. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>>. ISSN 0716-2790. Acesso em: 27 29 mai. 2006.

<sup>7</sup> JARA, Joan. **Canção Inacabada**: a vida e a obra de Victor Jara. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 296-7.

<sup>8</sup> O Cuncumén foi o primeiro conjunto folclórico a usar um nome indígena: em mapudungun, falado pelos mapuche do sul do Chile, significa “água que murmura”.

*cigarrito*:<sup>9</sup> a primeira, uma música folclórica do altiplano chileno; a segunda foi regravada em seu primeiro disco solo, em 1966, como também no seu LP de 1970, *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaíso*. Ambas têm em comum a apresentação das pessoas “simples” do campo, com seus costumes e modo de vida, o que aponta para a aproximação de áreas distantes do país à região capitalina, assim como para a projeção do *gañan*, em oposição ao *huaso*,<sup>10</sup> que representava o chileno por excelência.

Desde o começo de sua carreira como compositor, Victor Jara preocupou-se em “dar voz” aos segmentos da sociedade que se encontravam marginalizados, expondo as contradições de um país que convivia com monopólios estrangeiros, oligarquias abastadas, e os empregados desses setores, submetidos, muitas vezes, a condições “feudais”. Um exemplo desta situação encontramos na *Canción del Minero*, gravada em um álbum de canções folclóricas, em 1962, com o grupo Cuncumén, intitulado *Una geografía musical de Chile*, que reunia músicas de todas as regiões do país. A inclusão dessa canção de Victor Jara, acrescida de outra composição sua – *Paloma quiero contarte* – no álbum do Cuncumén é uma inovação, dado o caráter mais “tradicional” do grupo. A *Canción del Minero* expõe com *cruenza* a situação dos “caras negras”, como eram chamados os mineiros das minas de carvão. Posteriormente, em Cuba, no *Encuentro de Música Latinoamericana* realizado pela Casa das Américas em 1972, ocasião na qual foi gravado seu disco ao vivo *Habla y canta en La Habana*, Victor Jara incluiu essa música em sua apresentação ao lado de outras canções como *Zamba del Che*, de Ruben Ortiz.

---

<sup>9</sup> No cd “Antología Definitiva de La Nueva Canción Chilena”, do ano de 2003, essa música consta entre as escolhidas na seleção feita para as canções de Victor Jara.

<sup>10</sup> *Gañan*: denominação do camponês muito pobre. *Huaso*: capataz das estâncias dos latifundiários, caracterizado pela arrogância que lhe é conferida por ser “macho de verdade”. Os *huasos* são as músicas e danças que representam a região central chilena. Cabe ressaltar que quando Victor entrou para o Cuncumén, em 1958, o grupo logo passou a deixar de se apresentar com as botas de tãco alto e esporas, e passaram a usar *ojotas*, sandálias rústicas dos camponeses.

Isso indica, a nosso ver, que as primeiras composições de Victor Jara já contêm um forte acento político mesclado ao relato social que se acentua nos anos posteriores (especialmente de 1968 a 1973), considerados como sendo a fase das suas canções “políticas”. Ou seja, mesmo que Victor Jara tenha composto músicas com a finalidade de auxiliar a Unidade Popular (UP), é inegável sua preocupação com as discrepâncias sociais, com a formação de uma identidade própria da América Latina e com a exploração a que estava submetida esta região: sua música apelava à tomada de consciência de que *Nuestra América* tinha problemas comuns, apesar de tantas dessemelhanças. Sua postura antiimperialista manifestou-se em toda sua obra, o que explica, em parte, o “perigo” que sua música e sua pessoa representavam para a estabilidade do sistema: para Victor Jara os valores estéticos não poderiam estar separados da realidade social e política chilenas.<sup>11</sup>

O mesmo ocorre com a canção *El Arado*, composta em 1965, fazendo parte de seu primeiro disco solo de 1966. Considerada uma canção autobiográfica, é interpretada em seus três discos gravados ao vivo: *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaíso* (1970); *En México* (1971); *Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* (1972). Apesar de conter elementos que relembrem sua infância (o trabalho de seu pai no campo manejando o arado), é uma canção que serve “para muitas infâncias”, ultrapassando, portanto, sua lembrança pessoal. Diríamos que é uma música voltada para toda a América Latina, pois Victor Jara se refere a ela como “canción por reforma agraria”, em Valparaíso, e “canción de trabajo”, em Havana.

---

<sup>11</sup> A respeito do campo intelectual e do Imperialismo, Benedetti diz: “En realidad, si las fuerzas más retrógradas cambian el Congreso por la Libertad de la Cultura por los Escuadrones de la Muerte, ello quizá signifique que vamos por el buen camino; que ya no alcanza con neutralizarnos; que el intelectual latinoamericano, que el arte latinoamericano, que la cultura latinoamericana, han tenido su parte en la conscientización de vastos sectores populares; que el artista y el escritor comparten hoy los riesgos de sus pueblos” (BENEDETTI, Mario. *El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo*. In: ZEA, Leopoldo (comp.). **Fuentes de la cultura latinoamericana**. V. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 549-576).

Desse modo, não compartilhamos com a afirmação de que suas primeiras composições, consideradas de corte mais intimista, tenham “evoluído” para temas musicais mais comprometidos. Também não concordamos com a afirmação de que seu disco de 1967, no qual constam as gravações de *El Aparecido*<sup>12</sup> (música dedicada a Che Guevara que se encontrava, nesse momento, perseguido na América Latina) e *Canción de cuña para un niño vago* (composta em 1965), seria uma demonstração do que viria a ser, posteriormente, seu “canto social e revolucionário”. Temos a convicção de que desde o início suas músicas apresentaram essas facetas, entendendo que a preocupação em “retratar” trabalhadores de setores diferenciados e a gravação de várias canções do folclore latino-americano e de outras partes do mundo, evidencia o reconhecimento de problemas recorrentes nos diferentes espaços e tempos propostos nas canções.<sup>13</sup> Tal postura musical, considerado o contexto no qual se insere já se constitui, a nosso ver, como “revolucionária e social”, pois não consideramos que assim o possa ser somente quando suas temáticas estão centradas em denunciar ou exaltar acontecimentos que podem ser inseridos diretamente no contexto político chileno.<sup>14</sup> Pensamos que

---

<sup>12</sup> O Partido Comunista Chileno criticou Victor Jara por dedicar uma canção a Che Guevara, pois as guerrilhas não eram as formas de luta preconizadas para o Chile. Porém, a canção não se destinava a uma chamada às armas, somente uma demonstração de admiração por Che, assim como uma denúncia dos métodos e objetivos dos EUA para proteger seus interesses na América Latina. Trata-se de uma canção antiimperialista e “diretamente” política.

<sup>13</sup> Como nas composições *El Carretero*, composta em 1964 e gravada em seu disco de 1966, e *El Lazo*, de 1967, que discorre sobre a vida de um velhinho trançador de chicotes e laços com tiras de couro. Dentre as canções populares de outras regiões, podem ser mencionadas, no disco de 1966, *Jai Jai*, canção popular da Bolívia. No disco de 1968, *Canciones Folklóricas de América*, em parceria com o Quilapayún, encontramos temas como *Mare Mare*, da Venezuela, *Noche de Rosas*, canção popular de Israel, *El Turururú*, popular espanhola. A mencionada *Canción de cuña para un niño vago* se insere no contexto das grandes migrações do campo para as cidades, com a formação das *poblaciones* e a figura dos *pelusas*, crianças que fugiam das *poblaciones* e sobreviviam mendigando, roubando e catando restos de comida no lixo: “Duérmete mi niño/nadie va a gritar/la vida es tan dura/debes descansar/la ciudad lo encierra/ jaula de metal/el niño envejece/sin saber jugar”, são alguns dos versos deste poema musical.

<sup>14</sup> Como acontecerá em várias de suas canções, como *Preguntas por Puerto Montt*, de 1969, no contexto da repressão do governo Frei as “tomas” de terras no sul do Chile; *Movil Oil Special* e *A Cochabamba me voy* de 1969, *El alma llena de banderas*, 1971, *Brigada Ramona Parra*, 1971 e *Vientos*

sua obra está inserida em um fenômeno cultural representativo da realidade chilena, não se constituindo numa arte oficial a serviço de uma política de conjuntura. Fazendo parte de um movimento musical social e político que se difunde desde 1965 através das *Peñas*, Víctor entende que sua canção tem a função de ser uma arma na luta revolucionária: “Um artista tem que ser um criador autêntico e, portanto, em toda a sua essência um revolucionário... um homem tão perigoso quanto um guerrilheiro, porque seu poder de comunicação é muito grande”<sup>15</sup>.

Não deve ser desconsiderado que Víctor Jara realizou viagens por distintas regiões do Chile. Em fins de 1954 viajou para o norte, com um grupo de amigos do coral universitário, para registrar e pesquisar a música folclórica desta região. Essa atividade se intensificou nos anos em que cursou a Escola de Teatro da Universidade do Chile (de 1956 a 1958), quando percorreu o sul do Chile fazendo investigações sobre a vida do campo e as pessoas que nele habitavam: reuniu todas as canções folclóricas da província de Ñuble, visto ser esta área muito rica em tradição de música camponesa. Essa atividade será fundamental tanto para seu trabalho no teatro como para suas futuras composições musicais, dando-lhe uma forma de comunicação imediata e reconhecimento

---

*del Pueblo*, em edição póstuma, fazendo referência à resistência contra o Pátria y Libertad, *Marcha de los pobladores*, de 1972 dentre uma série de composições que poderiam ser citadas. Também lembrando que nas eleições de 1964, Víctor Jara canta junto com outros compositores que têm em comum a luta pela mesma causa: a *Frente de Acción Popular* (FRAP) e seu candidato Salvador Allende e está atento às intervenções militares na Guatemala, na Baía dos Porcos e no Brasil, bem como na República Dominicana, em 1965. Quanto às canções da Espanha, Osvaldo *Gitano* Rodríguez escreve: “en Chile, tendrían que pasar casi treinta años de la Guerra para que fueran grabadas, creo, por primera vez por Rolando Alarcón. El hecho es significativo puesto que tiene una secuela importante aunque poco conocida. En los años sesenta, un grupo de uruguayos rescata canciones de la resistencia antifranquista en España y las publican en forma de disco y de libro en Uruguay, acto que produce una queja formal del embajador de España en Montevideo. Como son años de reforma universitaria, esas canciones son tomadas por los estudiantes de Montevideo, de allí pasan a Argentina y los muchachos de Córdoba las llevan a Chile. Es así como se hace popular el *Tururú*, y *Dicen que la Patria es*, que será grabada por Quilapayún y cantada por miles de chilenos” GITANO RODRÍGUEZ, Osvaldo. Antes de la nueva canción. Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/disc004.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2007.

<sup>15</sup> JARA, op., cit., p. 177.

com milhares de pessoas: “[Victor] aprofunda sua relação com o modo de vida interiorano, mas também torna sua visão mais objetiva. Parou de idealizar a gente do campo, passando a vê-los como homens e mulheres reais”<sup>16</sup>. Apesar de ter-se separado do Cuncumén, nunca deixou de valorizar os estudos sobre o folclore, pois embora achasse que o dogmatismo em relação ao folclore fosse errado, salientava que era muito importante estudá-lo para saber o máximo possível sobre as velhas tradições e quem as havia criado. Sua música, desse modo, tem o cuidado de tratar com essas “velhas tradições” não as tomando como algo que existiu num passado remoto e que esta sendo “revivido”, mas, sim, utilizando esse material para entender por que certos costumes perduram no tempo, mesclando formas estéticas “modernas” com “tradicionais”, fazendo com que suas composições sejam uma bela demonstração da música de raiz folclórica.<sup>17</sup>

Conforme Joan Jara, a inspiração principal de Victor Jara para cantar era seu profundo sentimento de identificação com os chilenos desfavorecidos, tanto da cidade quanto do campo, e o seu amor por eles. Tinha consciência das injustiças sociais (pelas quais também passara) e de suas causas, o que o levava não somente a querer denunciá-las, mas também fazer algo para mudá-las<sup>18</sup>. Esse amor é recorrente em sua obra, sendo considerado por ele como a mola que faz o mundo funcionar. Pode ser o amor a uma mulher, aos filhos, à Pátria, ao trabalho, ao povo, sendo este um dos motivos para que não aceite que suas músicas sejam rotuladas como “canção de protesto”, uma vez que compõe “canções de

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 65.

<sup>17</sup> A música folclórica pressupõe uma “evolução” lenta e coletiva, principalmente com o uso da tradição oral, produzindo um processo de assimilação de diferentes modos musicais por parte da coletividade. Isso contrasta com a música de raiz folclórica, que utiliza elementos do acervo folclórico não se prendendo a formas previamente fixadas: a música de raiz folclórica, desse modo, está vinculada ao plano da criação individual, podendo calcar-se no respeito à tradição para fortalecer a proposta de identidade mestiça própria da América Latina.

<sup>18</sup> JARA, op., cit., p. 133-4.

amor”.<sup>19</sup> Esse desejo de ação para a conscientização e para a mudança está presente na música vencedora do *Primer Festival de la Nueva Canción* de 1969 - *Plegaria a un Labrador* -, por se constituir em um chamado ao homem do campo para que se unisse àqueles que lutavam por uma sociedade mais justa. A forma musical, lembrando a oração do Pai-Nosso, demonstra a reaproximação de Victor Jara com os valores humanistas da Bíblia e com a influência crescente da Teologia da Libertação<sup>20</sup> na América Latina.

O sucesso obtido pela canção no Festival é um indicativo de que ela atingiu diversos setores sociais, desde trabalhadores da classe operária até estudantes, intelectuais e funcionários dos grupos médios, marcando a vitória de “um movimento social muito profundo, dotado de expressão cultural própria, que começava, ali, a ser reconhecido, reconhecia-se a si mesmo e reafirmava sua identidade”<sup>21</sup>. Deve ser salientado que após a mobilização pela reforma universitária, a *Nueva Canción Chilena (NCCh)* começou a sair do ambiente restrito das *Peñas* atrelando-se a outro tipo de público: no final dos anos 60, criaram-se vínculos entre os estudantes e os sindicalistas, consolidados pelo crescimento da luta pelas mudanças sociais.<sup>22</sup> A *NCCh* e a música

---

<sup>19</sup> Estas são palavras do próprio Victor Jara em seu show realizado em Cuba. Ele as pronuncia na introdução da música *Zamba del Che*, no disco “Habla y canta al vivo en la Habana”, de 1972, para expressar o amor que os latino-americanos sentem por Ernesto Che Guevara.

<sup>20</sup> A Teologia da Libertação possui uma natureza dupla: “progressista” e “antimoderna”: sua crítica ao capitalismo articula a tradição “anticapitalista romântica” do catolicismo (condenação moral e religiosa da economia mercantilista) com a análise marxista da exploração capitalista. Aspira a uma sociedade igualitária, sem classes nem opressão.

<sup>21</sup> JARA, op., cit., p. 182.

<sup>22</sup> As exigências de uma reforma universitária começaram em 1967 na Universidade Católica de Santiago, alastrando-se para a Universidade do Chile em março de 1968, quando alunos e professores ocuparam o prédio da Faculdade de Música e Artes Cênicas pleiteando mudanças. Porém, diferente do que ocorria na França e outros países, os líderes da reforma da Universidade do Chile e da Universidade Técnica eram comunistas, tanto estudantes quanto professores. Victor Jara, neste período, era professor da Escola de Teatro e diretor do Instituto de Teatro da Universidade do Chile (ITUCH). Suas músicas eram cantadas nas manifestações de rua, sob a repressão do “Grupo Móvel”, pelotão de polícia especial chilena criado pelo governo Frei para reprimir as manifestações populares. Seus métodos de ação e seu equipamento eram fornecidos pelos EUA. A canção de Victor

de Victor Jara passaram a expressar esse movimento social e político, sendo identificada como uma arma que desempenhava um papel na vida cotidiana das pessoas e na luta revolucionária.

A música *Plegaria a un Labrador* foi considerada “perigosa” e “subversiva” não só pela Junta Militar, como também foi censurada no Brasil, em 1977. Afinal, não passava de uma obra “comunista” que contrariava os “interesses nacionais” e a “democracia”, por expressar a possibilidade de luta e a identificação de problemas comuns à cultura latino-americana. Vejamos qual o parecer da censura brasileira acerca da *Plegaria a un Labrador*:

Os censores possuíam um grande arco de possibilidades de interditar qualquer obra. Assim, com esta mesma base legal, novamente as censoras vetaram a letra *Plegaria a un Labrador*, de Victor Jara. Para cortar a canção, desta vez a acusação é ainda mais grave: “[...] prega-se a revolta, a necessidade de união para a luta a fim de conseguir a liberdade, a justiça e a igualdade [...] um hino de revolta e instigação à luta armada”. A outra censora também reforça esta mensagem: “[...] antes de apontar soluções, subleva e subverte, pois incita a revolta amotinada e sangrenta.”<sup>23</sup>

O rótulo de arte “comunista” era empregado para desqualificar a produção dos artistas, sendo estes considerados

---

Jara, *Movil Oil Special*, tornou-se o “hino” da reforma universitária. Foi gravada com fundo sonoro de uma manifestação estudantil e a explosão de bombas de gás lacrimogêneo no disco *Pongo en tus manos abiertas*, de 1969.

<sup>23</sup> FIUZA, Alexandre Filipe. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. In: **Espéculo**: Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.html>> Acesso em: 15 fev. 2007. Conforme o autor, essas informações foram retiradas do Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCPD, nº de registro dos pareceres: 26084, São Paulo, set. 1977. Acrescenta que todas as letras estão acompanhadas de sua tradução para o português. DCDP é a sigla usada para a Divisão de Censura e Diversões Públicas, órgão que estava estreitamente ligado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O mesmo autor possui um artigo cujo título resume a censura à música: *Censura en España, Brasil y Portugal: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970*. In: **Espéculo** – Revista de Estudios Literarios, año X, n. 30, jul./out 2005.

“inimigos” da Pátria/Nação. No Chile essa situação não diferiu da dos demais países submetidos às diretrizes da DSN. No entanto, o ódio voltado contra Victor Jara foi anterior à instauração do período ditatorial, ultrapassando o entendimento da Junta Militar quanto ao perigo e às “correções” que deveriam ser impostas aos artistas.<sup>24</sup> Nenhuma chance de exílio, “convite” para colaborar com o sistema, liberdade após prisão e seções de tortura (como sucedeu com Angel Parra). Apenas sua execução poderia extirpar o perigo de sua relação íntima com os setores populares (especialmente nas *Poblaciones*) que lhe davam a inspiração e as “notas”, fazendo com que estes se sentissem representados em suas canções, poesias, interpretações e, mesmo, em sua história de vida.

Isto se deve, em grande parte, à sua postura frente ao nativo, o oriundo da terra, pois a proposta musical de Victor Jara é a de recriar a beleza e a força da linguagem “pura”, isenta de estrangeirismos, dos povos autóctones. Quanto às suas composições, entende que devam ser livres na forma musical e no conteúdo, possibilitando a criação de um repertório que vai além das fronteiras do Chile.<sup>25</sup> Por isso a importância do folclore, uma vez que esse é utilizado como matéria-prima para a elaboração de suas canções. No entanto, o tratamento dispensado ao folclore não é o de uma idealização do passado, entendendo-o como inferior em seus hábitos e valores em face à “modernização”. Referindo-se à miséria, ao amor, à morte, à vida, às lutas e à religião, Victor Jara canta sobre temas que são por ele entendidos a partir da

---

<sup>24</sup> Victor Jara sofreu atentados de alunos da Universidade Católica que pertenciam ao *Patria y Libertad*. Também o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) nutria profundas desconfianças quanto à sua pessoa, acusando-o de reacionário, devido ao apoio incondicional que prestava a Salvador Allende. O Partido Nacional (PN), do mesmo modo, já em 1969 o ameaçava, devido à gravação e apresentação ao vivo da canção *Preguntas por Puerto Montt*.

<sup>25</sup> Victor Jara viajou por diversos lugares da América Latina, o que lhe possibilitou traçar paralelos entre a vida das pessoas desses países com a do povo chileno. Em 1959 fez turnês para Montevidéu e Buenos Aires, com a peça teatral *Parecido a la Felicidad*. A esses locais seguiram-se o México, Costa Rica, Guatemala, Venezuela, Colômbia e Cuba. No ano de 1970 abandonou definitivamente o teatro para se dedicar exclusivamente à música. Em 1971 e 1972, fez recitais e programas de televisão no México, Costa Rica, Colômbia, Venezuela, Peru, Argentina e Cuba.

interpretação e do sentimento populares, assim como das diferenciações de classe visíveis através desses valores “atrasados”. Disso decorre seu canto antiimperialista, antioligárquico e anticapitalista, auxiliando na unidade dos povos em busca da sua conscientização, identidade e independência, fatores que se concretizarão com o advento do socialismo. Em sua explanação acerca da música de “protesto”, Víctor Jara explica por que considera sua canção “popular”, e do “povo”:

La canción, de pronto, puede ser un arma terrible también. Y por eso que la industria de la canción, manejada por grandes empresas - ninguna de ellas latinoamericana por supuesto, pero con nombres en castellano -, viendo que surge una canción nueva que está al lado de la lucha del pueblo, la industrializa también y le da un título de protesta. Y ustedes pueden encontrar por ahí, por Venezuela, Perú, Colombia, Argentina, Chile... ha muchos ídolos populares - o populacheros más bien - como cantantes de protesta. Nuestra canción no es una canción de protesta, es una canción popular, porque ella está unida íntimamente a la juventud y al pueblo, íntimamente en sus sentimientos más nobles en su deseo ferviente de ser libre y de vivir mejor. Por eso es popular.<sup>26</sup>

Victor Jara distinguia o compromisso político advindo da convivência direta com as privações – como era seu caso – daquele que era fruto de uma convicção intelectual.<sup>27</sup> Por isso fazia questão de reafirmar sua origem familiar e sua consciência de homem do campo daí advinda, bem como sua criação num bairro pobre de Santiago e os contatos que tinha com a *Población Nogales*.<sup>28</sup> Em

---

<sup>26</sup> Introdução à canção *Plegaria a un Labrador*, do disco *Habla y canta en vivo en La Habana*, 1972..

<sup>27</sup> A esse respeito, podemos pensar nas palavras de Mario Benedetti sobre o “realismo” e a “influência da realidade”: “Cuando la realidad, antes de influir sobre un autor, pasa por el filtro de outro artista (que tal vez la vivió en época lejana) llega inevitablemente cambiada, y en ese caso no se trata de la transformación que el propio artista introduce a sabiendas en su arte, sino de un cambio que él no gobierna”. BENEDETTI, op., cit., p. 561.

<sup>28</sup> Após a morte de Amanda, mãe de Víctor, em 1950, os Morgado, que residiam na *Población Nogales*, passaram a ser sua segunda família.

carta endereçada à sua esposa, em 28 de setembro de 1961, quando se encontrava em turnê no Leste Europeu, Víctor expõe seu ideal como comunista:

[...] Por favor, não imagine que desprezo os que não são comunistas. Todos somos seres humanos e um comunista, acima de tudo, deve estar ciente disso, porque aí está a essência de seus princípios. O restante é fanatismo e esnobismo. Não pense que serei algum tipo de apóstolo, pois não tenho qualidades para isso; e, para ser fanático, não teria tempo. [...] Mas, no que me diz respeito, acho que, com o pouco que conhece da minha família e dos amigos com quem fui criado, pode comprovar que sei bem como é a pobreza e a sua realidade. Não posso viver em um mundo de ilusões. Meu ideal como comunista se resume a apoiar os que acreditam que, com um regime do povo, o povo será feliz.

29

Essas convicções o fizeram tomar contato com diversos gêneros musicais latino-americanos, fazendo gravações de compositores que expunham a situação de seus países através de letras críticas e/ou comprometidas com as mudanças revolucionárias, assim como de canções populares típicas de diferentes países latino-americanos. Podemos encontrar esses registros em quase todos seus discos solo e nas gravações ao vivo, a partir de seu primeiro fonograma do ano de 1966.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup>JARA, op., cit., p. 91-2. Víctor Jara relata como entrou na Juventude Comunista: “Cuando yo estudiaba en el teatro fui a una concentración... una manifestación en la calle y escuché el discurso. Era un dirigente trabajador. Hablaba de Lenin y yo quede con mucha inquietud. Unos días después pasé por un lugar donde decía ‘La juventud Comunista’. Vi una foto grande de un rostro y decía Lenin. Y yo hacía preguntas. Y me dijeron que si tenía interés, que ingresara en una célula e ingresé en la Juventud Comunista de Chile”. Disponível em: <[http://www.trovadores.net/recopilación\\_de\\_textos](http://www.trovadores.net/recopilación_de_textos)>. Acesso em: 25 mai. 2007.

<sup>30</sup> Gravações de outros compositores e canções populares de países latino-americanos: *Victor Jara* (1966): *La flor que anda de mano en mano* (tradicional do norte da Argentina). *Victor Jara* (1967): *Que alegres son las obreras* (tradicional da Bolívia); *Casi, Casi* (tradicional da Bolívia); *Ay, mi palomita* (tradicional da Bolívia). *Canciones Folklóricas de América* (1968): *Bailecito* (folclore da Bolívia); *Duerme Negrito* (tradicional de Cuba); *El llanto de mi madre* (folclore da Bolívia); *El Carretero* (Daniel Viglietti); *Mare, Mare* (folclore da Venezuela); *Tres bailecitos- Bailecitos bolivianos* (Jorge Cavour). *Pongo en tus manos abiertas* (1969): *A desalambrar* (Daniel Viglietti); *Duerme*

Devem ser mencionadas, igualmente, as canções que versam sobre personagens individuais, de autoria de Victor Jara e outros compositores, que, apesar de discorrerem sobre uma “pessoa particular”, têm, em seu sentido último, a preocupação com objetivos gerais dos povos latino-americanos.<sup>31</sup> É o caso do álbum de 1971, *El derecho de vivir en paz: con los brazos de los que ya no viven y con manos que no han nacido ahora*, cuja canção-título é endereçada a Ho Chi Minh e à bravura do povo vietnamita na defesa contra o imperialismo norte-americano. Fazendo um contraponto com a situação chilena, que agora tinha um governo disposto a avançar para o socialismo através da “via pacífica”, Victor Jara enfatiza a relação existente entre dois países aparentemente sem semelhança alguma: a vitória alcançada no Vietnã será a mesma que o Chile obterá e, porque não, todos os países latino-americanos. Devemos lembrar a identificação que Victor possuía com figuras como Ho Chi Minh e Miguel Hernández, ambos de origem camponesa e que lutaram pelos

---

Negrilo (tradicional de Cuba); Juan sin Tierra – corrido mexicano (Jorge Saldaña); Camilo Torres (Daniel Viglietti); Zamba del Che (Rubén Ortiz). *Canto Libre* (1970): Ingá (folclore afroperuano), Lamento Borincano – rumba/son (Rafael Hernández); El Tinku (toada tradicional de Potossi, Bolívia); Corrido de Pancho Villa (tradicional do México). *El derecho de vivir en paz* (1971): A la molina no voy más (folclore afroperuano). *Single* (1972): La bala (popular da Venezuela). *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaiso* (1970): Ja, jai (folclore da Bolívia); Basta ya (Atahualpa Yupanqui); A desalambrar (Daniel Viglietti). *En México* (1971): Camilo Torres (Daniel Viglietti); Zamba del Che (Rubén Ortiz); A desalambrar (Daniel Viglietti); Juan sin Tierra (Jorge Saldaña). *Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* (1972): Preguntas sobre Dios (Atahualpa Yupanqui); A la molina no voy más (folclore afroperuano); Zamba del Che (Rubén Ortiz).

<sup>31</sup> As canções que versam sobre personagens “individuais”: *Victor Jara* (1967) El Aparecido (Victor Jara). *Pongo en tus manos abiertas* (1969): A Luiz Emilio Recabarren (Victor Jara); Camilo Torres (Daniel Viglietti); Zamba del Che (Rubén Ortiz); Ya parte el galgo terrible (poema de Pablo Neruda e música de Sergio Ortega – música sobre Joaquín Murieta). *Canto Libre* (1970): Angelita Huenumán (Victor Jara); Quién mató a Carmencita (Victor Jara). *El derecho de vivir en paz* (1971): El derecho de vivir en paz (Victor Jara – música para Ho Chi Minh); El alma llena de banderas (Victor Jara – para Miguel Ángel Aguilera, integrante da Brigada Ramona Parra). *La Población* (1972): Luchín (Victor Jara); Herminda de la Victoria (Victor Jara). *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaiso* (1970): Ya parte el galgo terrible / Así como hoy matan negros (poema de Pablo Neruda – música de Sergio Ortega – sobre Joaquín Murieta). *En México* (1971): A Joaquín Murieta (Pablo Neruda / Sergio Ortega); Camilo Torres (Daniel Viglietti). *Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* (1972): Zamba del Che (Rubén Ortiz).

direitos de seus povos com as armas que possuíam – a política e a poesia, respectivamente.

A chegada ao poder da UP proporciona ao trabalho de Víctor Jara a luta por essa vitória alcançada nas urnas, demonstrando para as pessoas seu direito de autodeterminação através de canções cheias de felicidade e otimismo, o que é uma constante em sua obra: mesmo nas composições consideradas “tristes”, nos “acalantos”, a mensagem é positiva, apontando que a mudança de situação é possível desde que exista a consciência dessa necessidade e pessoas que estejam dispostas a lutar por isso.<sup>32</sup> Este é um traço pessoal de Víctor Jara que transparece em sua obra – o otimismo, a alegria de viver e o intenso sentimento de amor pela vida.

O ano de 1972 traz um elemento perturbador, pois os ataques da direita e da esquerda afetam de modo intenso o relacionamento entre os partidos que integravam a Unidade Popular<sup>33</sup>. Em maio deste ano Víctor Jara dá um recital na Universidade de Concepción, local de fundação do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e no qual ele possuía maior força. O MIR havia se insurgido e declarado o programa da UP obsoleto, conseguindo a adesão de membros do Partido Socialista e do *Movimiento de Acción Popular Unitario* (MAPU) para a formação

---

<sup>32</sup> Como em “Abre tu ventana”, do disco *El derecho de vivir en Paz* (1972); “Te recuerdo Amanda”, do *Pongo en tus manos abiertas* (1969). As canções que retratam o cotidiano e a tristeza das condições de vida de setores da população, tomando como protagonistas, por vezes, trabalhadores de diferentes regiões, não trazem uma mensagem otimista explícita. No entanto, a demonstração dessas situações através dos poemas musicais são um alerta para a necessidade de mudanças e ações concretas que as efetivem. Dentre outras podemos citar: “Canción de cuña para un niño vago” e “El Lazo” – Víctor Jara (1967); “El niño yuntero” - *El derecho de vivir en paz* (1971), com música de Víctor Jara sobre um poema de Miguel Hernández; “La Pala” – *Canto Libre* (1970). Nota-se nas canções a desvinculação de exigências estéticas atreladas a linhas partidárias: Víctor compunha e cantava o que ele sentia, fazendo-o de forma direta e firme. Era simples sem ser “simplista”.

<sup>33</sup> O Partido Socialista (PS); Partido Comunista (PC); *Movimiento de Acción Unitario* (MAPU), dissidência da Democracia Cristã (DC), com ação principalmente no campo; o Partido Radical (PR) e sua ala progressista advinda da sua divisão em 1969; Partido Social Democrata (PSD), também originário da DC; *Acción Popular Independiente* (API). O *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), de caráter clandestino e favorável à luta armada para a tomada do poder, não se integrou à Unidade Popular.

de Comitês locais que enfrentariam a política nacional de Allende declarando Concépcion como “Território Livre da América”. Também queriam proibir uma manifestação da Democracia Cristã (DC), o que daria margem para intervenções do *Patria y Libertad*, com a instalação de tumultos e caos. Victor Jara, durante sua apresentação, pede para que a unidade de apoio ao governo seja mantida, pois o confronto que se geraria era justamente o que desejava o grupo fascista. Além disso, reprimir o direito de expressão da oposição “democrática” só afastaria o apoio de setores da população às mudanças revolucionárias, fazendo com que a oposição fosse vista como vítima da repressão “marxista”. Nesse episódio, Victor Jara é considerado pelo MIR e os que a ele haviam-se aliado em Concépcion, como reacionário e traidor da causa revolucionária.

Situações como essas já haviam ocorrido, como em de junho de 1971, quando Victor Jara é acusado de insuflar, com sua música, ações de terrorismo e violência. Isso se deu pelo assassinato de Edmundo Pérez Zúlovic, vice-presidente de Eduardo Frei em sua candidatura de 1970, e Ministro do Interior, também responsável pelo Grupo Móvel, no período em que Eduardo Frei foi Presidente do Chile. Isso ocorreu em um momento no qual a DC e a UP estavam promovendo uma “trégua” que permitisse ao governo enfrentar os ataques constantes feitos pela oposição. Os responsáveis pelo atentado pertenciam a *Vanguardia Organizada del Pueblo* (VOP), o que pôs fim às negociações entre os dois partidos: o governo diz que a VOP foi implantada pela CIA; a oposição espalha rumores de que, como os líderes do grupo foram mortos numa troca de tiros com a polícia de Allende, isso se deu para que sua vinculação com a UP não fosse revelada. Victor Jara, então, é responsabilizado pelo acontecimento devido à sua canção *Preguntas por Puerto Montt*, composta em 1969 após o massacre de camponeses sem terra ordenado por Pérez Zúlovic e executado por Jorge Peres, governador em exercício da Província de Llanquihue, no sul do Chile. A manifestação de protesto contra a

chacina de 13 de março de 1969, em Santiago, reúne milhares de pessoas, e é neste cenário que Victor Jara interpreta em público sua canção.

A partir daí sua composição adquire “vida própria”, e Victor Jara é ameaçado de morte por componentes do Partido Nacional, da ala direita da Democracia Cristã (a qual pertencia Zúlovic), e do *Patria y Libertad*, se continuasse a cantar músicas “subversivas”.

As tomadas de terrenos por camponeses despossuídos que migravam para as cidades e a repressão policial que se seguia a esses acontecimentos foram uma constante no Chile e no governo Frei. É uma “toma” de terrenos localizados na *Calle San Pablo*, realizada em 16 de março de 1967, que dá a idéia para a composição de seu disco de 1972, *La Población*, considerado seu trabalho mais acabado. Nele se funde sua experiência como ator e diretor de teatro com as lições de cooperação artística que tanto êxito proporcionou a seu álbum *El derecho de vivir en paz*.<sup>34</sup> Neste trabalho, Victor Jara uniu a canção “autêntica” do povo com o canto social e a música erudita, tendo como resultado uma obra de requintada qualidade estética.<sup>35</sup>

Seguindo o estilo das “cantatas”,<sup>36</sup> que romperam com cânones formais e textuais, tornando-se um gênero distinto dentro da canção popular, *La Población*, por manter uma unidade temática entrelaçada com narrações (recitativos),<sup>37</sup> segue essa

---

<sup>34</sup> Neste disco participaram Victor Jara, Patricio Castillo, Inti-Illimani, Los Blops, Angel Parra e Celso Garrido Lecca. A união de diversos artistas em trabalho conjunto demonstrava a realidade dos novos rumos que o país tomava, constituindo-se em forças poderosas de ação.

<sup>35</sup> *La Población* é uma obra poético-musical de Victor Jara com a colaboração do dramaturgo Alejandro Sieveking. Os intérpretes são: Isabel Parra, Bélgica Castro, Pedro Yáñez, Patricia Solovera e os conjuntos vocais Cantamaranto (só vozes femininas, dentre elas a de Teresa Carvajal) e Huamarí (vozes masculinas).

<sup>36</sup> A primeira obra do gênero foi a *Cantata Santa Maria de Iquique*, composta por Luis Advis para ser interpretada pelo Quilapayún, que obteve o primeiro lugar no II Festival de la Nueva Canción, em 1970.

<sup>37</sup> O disco não conta com canções “independentes”. As nove composições compõem um mesmo tema: a *población callampa*. Esse termo designa os assentamentos populares nos subúrbios das grandes cidades.

linha, mesclando instrumentos autóctones com os da música “douta”, e valendo-se de interpretações corais para reforçar as expressões melódicas requeridas por cada uma das canções.<sup>38</sup> Devemos lembrar que Victor Jara tanto desenvolveu novos modos de interpretação para os instrumentos autóctones latino-americanos, como empregou gêneros musicais diferentes, como em *Oficina Abandonad* e *Arauco*,<sup>39</sup> canções que fundem a sonoridade mapuche e andina com a música orquestral; e *El derecho de vivir en paz*, na qual se vale da música pop.

*La Población* tem, nas palavras de Joan Jara, “o desejo de ser uma espécie de ‘caixa acústica’ para os setores anônimos e desfavorecidos do povo”<sup>40</sup>. Victor Jara percorreu diversas *poblaciones*, como as de Herminda de la Victoria, Violeta Parra, Luis Emilio Recabarren, Lo Hermida, Los Nogales, La Victoria e El Cortijo, observando a organização social das pessoas que aí habitavam. Em Herminda de la Victoria gravou uma série de depoimentos e sons ambientais (vozes de mulheres, uma poesia declamada por um menino, ruídos de animais) que foram utilizados no disco. O relato que Juan Araya fez a respeito da *toma*, levou Victor Jara a concluir que “la mejor escuela para el cantor es la vida”:<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Victor Jara esclarece sua postura acerca da fusão da música douta que tanta polêmica causou desde o lançamento da Cantata Santa Maria de Iquique: “Artistas de la música culta se acercaron a los músicos populares y entendieron perfectamente, humildemente, que el sonido de una quena puede ser tan universal como una sinfonía o un cuarteto de cuerdas. Y han entendido, tal vez, que el sonido de una quena, o el sonido de un charango o una guitarra, es mucho más útil para nuestro proceso revolucionario y quizás para el proceso revolucionario de todo el continente (JARA apud GARCÍA, op. cit).”

<sup>39</sup> Ambas as canções são obras inconclusas, pois faziam parte do ballet *Los Siete Estado*, com música do peruano Celso Garrido Lecca e Victor Jara. Conta com a participação da Orquestra Sinfônica do Chile e sua estréia estava marcada para outubro de 1973. Consta no disco *Manifiesto*, lançado no Chile no ano de 2001 pela WEA Warner Music Chile, em formato de cd e de cassette.

<sup>40</sup> JARA, op., cit., p. 269.

<sup>41</sup> Disponível em: <<http://www.trovadores.net/recopilacionde textos>>. Acesso em: 25 mai. 2007.

Hicimos la toma el 16 de marzo de 1967 en Barrancas, con 648 familias. Esta empezó a las dos de la mañana; nos tomamos unos terrenos llamados Invica. En la lucha con las fuerzas de la represión participaron hombres y mujeres, se peleó desde las seis de la mañana en que llegaron a sacarnos hasta la una de la tarde. Los carabineros arrastraban a las mujeres del pelo, les quitaban los niños de los brazos y los lanzaban lejos; las carpas y las casuchas que habíamos levantado en la noche las hicieron pedazos y las quemaron. En ese lugar murió una niña, apaleada por las fuerzas de la represión, se llamaba Herminda.<sup>42</sup>

A canção *Herminda de la Victoria* faz referência a essa menina mencionada por Juan Araya: ela morreu na noite de 16 de março de 1967 dando seu nome à *población* como recordação das esperanças e das lutas dos *pobladores*.

Apesar do tom dramático das primeiras canções, Víctor Jara capta anedotas usadas no cotidiano da população, pois tem a intenção de distanciar os *pobladores* das visões “queixosas” com as quais seu mundo está identificado: as canções *La carpa de las coligüillas*, *El hombre es un creador* e *Sacando pecho y brazo* são animadas e repletas de humor, efeitos passados não só com a melodia, como também com a interpretação e o uso de instrumentos pouco convencionais.<sup>43</sup>

Com a vitória da UP nas eleições para o Congresso (apesar de todos os boicotes realizados pelos setores oposicionistas, contando com o patrocínio dos Estados Unidos), em março de 1973, a direita ficou plenamente convencida de que seria impossível chegar ao poder através de meios “democráticos”, tomando a decisão de derrubar Allende através de um golpe militar. Isto aprofundou ainda mais a situação de conflito em que

---

<sup>42</sup>Disponível em: <<http://www.trovadores.net/recopilacionde textos>>. Acesso em: 25 mai. 2007

<sup>43</sup> Como em *El hombre es un creador*, melodia alegre tocada com o uso de um pente e um papel. Isto está de acordo com a mensagem passada, que é a do mestre *chasicuilla*, (o “faz tudo” chileno) que sobrevive enfrentando as adversidades, mas que agora não está sozinho, como conclui a canção: “porque ahora no estoy solo / porque ahora somos tantos”.

vivia o país: “Reiniciaram as marchas de protesto e os *lock-outs*, os partidos conservadores no Congresso acusavam de ilegalidade as medidas governamentais [...] se preparavam as ações mais decisivas envolvendo setores golpistas das Forças Armadas”<sup>44</sup>.

As ações fascistas do *Patria y Libertad* se intensificaram através dos *Sistemas de Acción Pública Organizada* (SACO), expressão mais “agradável” usada pelo *Patria y Libertad* para anunciar ondas de violência que seriam perpetradas aos adeptos da UP.<sup>45</sup> Em maio de 1973 morre Roberto Ahumada, operário da construção civil, vítima dos esquadrões paramilitares do *Patria y Libertad*: foi morto a tiros quando participava de uma manifestação pacífica contra a repressão e a violência. Victor Jara, que o conhecia, compõe a canção *Cuando voy al trabajo*, discorrendo sobre a vida dos operários moradores das *poblaciones*. Não mencionando o nome de Ahumada universaliza seu caso particular, pois os versos da canção “laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin”, servem para todos os que trabalhavam ou simpatizavam com a UP.

É também no mês de maio que Pablo Neruda aparece em rede nacional de televisão para prevenir o povo sobre o perigo concreto da tomada do poder pelos fascistas. Na *Plaza de la Constitución* ocorre um grande evento antifascista, no qual Victor Jara participa. Do mesmo modo que Neruda, também dirige programas para o Canal Nacional de Televisão, relacionando a situação do Chile com a Alemanha nazista e com a Guerra Civil Espanhola: foi nesse contexto de crescente ameaça fascista que compôs *Vientos del Pueblo*,<sup>46</sup> utilizando um verso do poeta espanhol Miguel Hernández.

---

<sup>44</sup> GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. A Revolução chilena e a Ditadura Militar. In: WASSERMAN, Cláudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 96.

<sup>45</sup> O *Patria y Libertad* pichava os muros anunciando que “Jacarta vem aí”, para lembrar o massacre dos comunistas ocorrido na Indonésia em 1965.

<sup>46</sup> Essa canção veio a público depois da morte de Victor Jara, pois fazia parte de uma série de gravações que ele estava realizando para o lançamento de próximo disco. Foi lançada na Inglaterra

No final do mês de junho de 1973, Victor se encontrava no Peru, como convidado do Instituto Nacional da Cultura, realizando recitais em diferentes pontos deste país. No Chile, no dia 29 de junho, ocorre a culminação do processo de radicalização que vinha crescendo desde março: militares extremados cercaram o Palácio de La Moneda, sendo neutralizados pelas forças legalistas do General Prats. Essa tentativa golpista ficou conhecida como *Tancazo* e, paralelo a ela, os fascistas do *Patria y Libertad* saíram às ruas com o objetivo de impedir qualquer manifestação popular.

Nas semanas seguintes ao *Tancazo*, a extrema-direita concentrou seus esforços nos militares, apregoando que os “constitucionalistas” deveriam ser eliminados, pois o maior obstáculo aos setores golpistas provinha do general Prats, defensor da Doutrina Schneider que pregava neutralidade e lealdade à Democracia Constitucional nas Forças Armadas. Visando sua desestabilização, as esposas dos generais contrários ao “marxismo” fizeram manifestações em frente à casa do general Prats. As mulheres dos bairros altos ricos de Santiago, desse modo, retomaram o protagonismo de dezembro de 1971, quando realizaram a “marcha das panelas vazias”, devido a escassez de alimentos que assolava a capital.<sup>47</sup> Diante da crescente escalada fascista, Victor Jara compõe a canção intitulada *Manifiesto*, que,

---

em 1974, no LP *Manifiesto*; na França, em 1975, no álbum intitolado *Presente*; na Espanha, em 1975, no disco *Victor Jara – Últimas Canciones*. No Chile as últimas gravações de 1973 foram reunidas no álbum *Manifiesto*, de 2001. Além de *Vientos del Pueblo*, gravada com o Inti-Illimani, Victor Jara deixou gravadas mais três canções de sua autoria e outra sob poemas de Pablo Neruda: *Manifiesto*; *Cuando voy al trabajo*; *El Pimiento*; *Aquí me quedo*, todas com interpretação de Victor Jara e Patricio Castillo.

<sup>47</sup> Em sua composição *Las casitas del barrio alto* Victor Jara descreve o modo de vida e as aspirações das “zonas altas” da cidade de Santiago. No recital que dá em Cuba, no ano de 1972, diz que por suas viagens encontrou as mesmas concepções quanto ao estilo *american way of life* em outros países da América Latina. *Las casitas del barrio alto* foi gravada no LP *El derecho de vivir en paz*, do ano de 1971. Trata-se de uma adaptação de uma canção de Malvina Reynolds, intitulada *Little Boxes*. Nesta canção Victor Jara faz uma menção explícita aos estudantes da Universidade Católica, pois pessoas envolvidas no assassinato do General Schneider e vários membros do *Patria y Libertad* haviam estudado, ou estudavam, nessa instituição: “fuma pitillos en Austin mini / juega con bombas y con política / asesina a generales / y es un gánster de la sedición”.

segundo Joan Jara, é o testamento escrito de Victor, uma vez que queria explicar as razões que o levavam a cantar, considerando que deveria fazê-lo antes que fosse tarde demais<sup>48</sup>.

No dia 11 de setembro, Victor Jara foi para a Universidade Técnica (UTE) a fim de participar na inauguração da exposição *Por la vida, contra el fascismo*, que contaria com a presença do presidente Salvador Allende e na qual Victor cantaria. Porém, a UTE foi cercada pelos militares e os que nela se encontravam (desde estudantes a professores) foram trasladados ao Estádio do Chile, que tinha sido convertido em campo de concentração.

A partir de relatos de sobreviventes deste local Joan Jara descreve o horror e o pânico que aí imperavam:

Durante dias milhares de prisioneiros foram mantidos ali, praticamente sem alimentos nem água; de maneira ininterrupta, apontavam-lhes refletores que os cegavam, até que perderam toda noção do tempo, inclusive do dia e da noite; postaram metralhadoras ao redor do Estádio, disparando-as constantemente contra o teto ou por sobre a cabeça dos prisioneiros; berravam ameaças e ordens pelos alto-falantes. O chefe era um homem corpulento e puderam divisar apenas a sua silhueta quando advertiu que apelidaram as metralhadoras de “serras de Hitler”, porque eram capazes de cortar um homem ao meio... e o faziam, se necessário. Chamavam os prisioneiros um a um e os obrigavam a ir de um lado ao outro do Estádio. Era impossível descansar. As pessoas eram impiedosamente golpeadas com açoites e com as coronhas dos fuzis. Um homem, não suportando tudo aquilo, jogou-se de um balcão e mergulhou na morte entre os prisioneiros que estavam mais abaixo. Outros sofreram surtos de loucura e foram abatidos a tiros à vista de todos.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> JARA, op., cit., p. 303.

<sup>49</sup> Ibid., p. 335. O homem corpulento mencionado é o Tenente-Coronel Manríquez Bravio, que ordenou a execução de Victor Jara, que foi barbaramente torturado antes de receber 34 tiros por ordem sua. Era ele que dizia que sua metralhadora era “la sierra de Hitler”. Ver: ABEL, Gilbert. *Hemos tardado 31 años en conocer la verdad*, em uma entrevista com Joan Jara no ano de 2004, quando o mandante da execução de Victor Jara foi identificado pelo juiz Juan Carlos Urrutia. Gilbert

Victor Jara foi exterminado no dia 15 de setembro, em um dos subterrâneos do Estádio do Chile: neste local escreveu, em pequenos pedaços de papel, sobre os horrores que presenciava à sua volta, estando ciente de que a repressão não se encerrava somente no lugar em que estava, mas que se estendia por todo o Chile. Partindo de seu caso, podemos perceber como se dava a “violência vertical” – a violência física direta, a multiplicação da dor, a humilhação do corpo, o assassinato, o “desaparecimento” – até a violência radial, ou seja, “aquella que expande el objeto de la punición, alcanzando a otras víctimas”<sup>50</sup>. O terror - na sua forma mais crua e direta - pode ter se aglutinado, inicialmente, nos campos de concentração formados nos estádios chilenos, mas alcançou toda a sociedade, em vários tipos de manifestações, gerando medo, incerteza e dúvida na população, pois não se sabia mais quais as regras a serem seguidas. Os silêncios imperavam: ou as pessoas eram mortas, ou se isolavam e se calavam pelo medo. O terror não poderia ser denunciado, uma vez que era patrocinado pelo próprio Estado. Isto é a “rentabilidade do terror”. Ou então, nas palavras de Daniel Frontalini e Maria Caiati:

**La táctica más efectiva para imponer el terror es la de la arbitrariedad.** Cuando mayor sea el número de personas expuestas a la amenaza indiscriminada, mayores serán los efectos del terror y, consecuentemente, mayores serán las posibilidades de imponer un criterio predeterminado sobre un grupo, sector o población.<sup>51</sup>

Desse modo, o compositor de *El hombre es un creador*, não imaginava que escreveria, em 1973, às vésperas de seu assassinato,

---

foi um enviado especial do jornal da Catalunha para Santiago do Chile. Disponível em: <<http://www.trovadores.net/recopilacionde textos>>. Acesso em: 25 mai. 2007

<sup>50</sup> ABOS, Álvaro. La racionalidad del terror. *El Viejo Topo*, Barcelona, n.39, dic.1999, p. 10.

<sup>51</sup> FRONTALINI, Daniel; CAIATI, Maria Cristina. *El mito de la guerra sucia*. Buenos Aires: CELS, 1984, p. 85. Grifos dos autores.

sobre uma “criação” humana que lhe parecia inimaginável, sendo um documento vivo do clima de terror, medo, pânico e insegurança a que estavam submetidas as pessoas neste local:

*Somos cinco mil aquí  
en esta pequeña parte la ciudad.  
Somos cinco mil.  
¿Cuántos somos en total  
en las ciudades y en todo el país?  
Sólo aquí,  
diez mil manos que siembran  
y hacen andar las fábricas.  
Cuánta humanidad  
con hambre, frío, pánico, dolor,  
presión moral, terror y locura.*

*Seis de los nuestros se perdieron  
en el espacio de las estrellas.  
Uno muerto, un golpeado como jamás creí  
se podría golpear a un ser humano.  
Los otros cuatro quisieron quitarse  
todos los temores,  
uno saltando al vacío,  
otro golpeándose la cabeza contra un muro  
pero todos con la mirada fija en la muerte.  
¡Qué espanto produce el rostro del fascismo!  
Llevan a cabo sus planes con precisión artera  
sin importarles nada.  
La sangre para ellos son medallas.  
La matanza es un acto de heroísmo.  
¿Es este el mundo que creaste, Dios mío?  
¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?  
En estas cuatro murallas sólo existe un número  
que no progresa.  
Que lentamente querrá más la muerte.*

*Pero de pronto me golpea la consciencia  
y veo esta marea sin latido  
y veo el pulso de las máquinas  
y los militares mostrando su rostro de matrona*

*llena de dulzura.  
¿Y México, Cuba y el mundo?  
¡Qué griten esta ignominia!  
Somos diez mil manos  
menos que no producen.  
¿Cuántos somos en toda la patria?  
La sangre del compañero Presidente  
golpea más fuerte que bombas y metrallas.  
Así golpeará nuestro puño nuevamente.*

*Canto, qué mal me sabes  
cuando tengo que cantar espanto.  
Espanto como el que vivo  
como el que muero, espanto.  
De verme entre tantos y tantos  
momentos de infinito  
en que el silencio y el grito  
son las metas de este canto.  
Lo que veo nunca vi.  
Lo que he sentido y lo que siento  
harán brotar el momento...*

A renovação do homem mediante a tomada de consciência dos problemas latino-americanos estava intrinsecamente ligada à postura dos artistas, refletindo-se em suas temáticas e composições musicais. Tais princípios foram incorporados pela maioria dos estudantes e professores, não só da região capitalina como de diversas partes do país. Como bem salienta Benedetti, os artistas, ao exercerem uma crítica direta no campo social e no político, estavam, ao mesmo tempo, fazendo uma crítica cultural indireta, ou seja, uma crítica à cultura do dominador<sup>52</sup>. Desse modo, a música “marxista” estaria relacionada diretamente com a educação, não podendo ser tolerada pelos militares, uma vez que estes tomaram para si o cargo de resguardar os valores cristãos ocidentais da Pátria ameaçada, os quais, por seu turno, coincidiam com os interesses da classe dominante chilena.

---

<sup>52</sup> BENEDETTI, op., cit., p. 559.

A música “permitida” pelo governo militar foi aquela que servia como baluarte do espírito de *chilenidad*, cuja origem, função e sentido foi sintetizada pelos *Los Huasos Quincheros*, grupo musical formado em 1937 e que se manteve por mais de 60 anos como representante da “verdadeira” identidade chilena:

Hacemos música del valle central porque es allí donde nació Chile. Es allí donde se forjó la independencia y es allí donde nuestros próceres inculcaron el patriotismo [...] Hemos logrado imponer un estilo, una forma y un espíritu en el quehacer folclórico nacional. También exportamos nuestra música a todo el mundo y, lo que es más importante, enseñamos a amar el chileno y sus valores tradicionales. [...] Entregamos la tradición de un pasado glorioso, que nos debe servir en el presente y en el futuro

<sup>53</sup>.

Seguindo essas orientações, o general Augusto Pinochet, através de um Decreto Militar de 1979, declarou a *cueca chillenera*<sup>54</sup> como música e dança nacionais, reivindicando a continuidade do Estado portaliano<sup>55</sup>. Este seria um Estado impessoal, pairando acima dos grupos e conflitos sociais, e com a valorização da obediência à autoridade política e às hierarquias sociais. Dessa forma, era importante estabelecer a “refundação” da sociedade chilena: além de assassinar e enquadrar uma geração (nesse caso, contaminada pelo ideário da Unidade Popular), era necessário formar novas gerações dentro dos valores do novo regime, ou seja, dentro dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional.

---

<sup>53</sup> TORRES ALVARADO, op., cit.

<sup>54</sup> A que é tocada e dançada na região central do Chile, diferindo das *cuecas* nortinas ou do sul.

<sup>55</sup> Diego José Pedro Victor Portales y Palezuolos nasceu em Santiago em junho de 1793 e morreu em Quillota em 1837. Em abril de 1830, quando o Chile passava por uma guerra civil, aceitou o cargo de Ministro do Interior, das Relações Exteriores, e da Marinha e da Guerra. É conhecido no Chile como o responsável pela organização da República.

## Referências

- ABOS, Álvaro. La racionalidad del terror. **El Viejo Topo**, Barcelona, n.39, dic.1999, p. 9-15.
- BENEDETTI, Mario. El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. In: ZEA, Leopoldo (comp.). **Fuentes de la cultura latinoamericana**. V. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. P. 549-576
- FIUZA, Alexandre Filipe. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. In: **Espéculo**: Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.html>> Acesso em: 15 fev. 2007.
- FRONTALINI, Daniel; CAIATI, Maria Cristina. **El mito de la guerra sucia**. Buenos Aires: CELS, 1984.
- GARCÍA, José Manuel. **La nueva canción chilena**. Edición para la World Wide Web, 2001. Disponível em: <<http://www.trovadores.net/index.php>>. Acesso em: 27 nov. 2006.
- GARCIA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madri, n.482-483, ago.-set. 1990, p.197-202.
- GITANO RODRÍGUEZ, Osvaldo. **Antes de la nueva canción**. Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/discoo4.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2007.
- GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. A Revolução chilena e a Ditadura Militar. In: WASSERMAN, Cláudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. P. 79-101
- JARA, Joan. **Canção Inacabada**: a vida e a obra de Victor Jara. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay...**:Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado História) –

Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. 2 t.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena. **Revista Musical Chilena** [on line]. Ene./jun 2004, año LVIII, n. 201, p. 53-73. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php> >. ISSN [0716-2790](http://www.scielo.cl/scielo.php). Acesso em: 27 mai. 2006.

### **Páginas consultadas**

<[http://www.latinoamericano.cl/hector\\_pavez.htm](http://www.latinoamericano.cl/hector_pavez.htm)> Acesso em: 25 nov. 2006.

<[http://www.trovadores.net/recopilación\\_de\\_textos](http://www.trovadores.net/recopilación_de_textos)>. Acesso em: 25 mai. 2007.

<<http://www.margencero.com/musica/jara>>. Acesso em: 16 fev. 2007.



**E ele já nasceu Contemporâneo:  
História dos Estados Unidos**



**“As estrelas solitárias:  
o general e os três coronéis que criaram a  
república do Texas”**

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli<sup>1</sup>*  
*Arthur Lima de Avila<sup>2</sup>*

**Uma Fronteira faz-se uma Nova Nação!**

Para entender o que Jim Bowie, William Travis e David Crockett estavam fazendo no Texas é, antes de qualquer coisa, necessário contextualizar o próprio processo de expansão das fronteiras ocidentais dos EUA. Como colocou o historiador Frederick Jackson Turner, já em 1893, a fronteira foi fator primordial da história estadunidense desde a chegada dos primeiros europeus às praias da Virgínia, ainda no século XVI, até

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

<sup>2</sup> Professor Adjunto do Departamento de História e do PPG em História da UFRGS.

Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com bolsa do CNPq e cuja tese recebeu o Prêmio Capes 2011 em História. Atualmente, é Professor Adjunto no Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da América, Teoria da História, Historiografia e História dos Estados Unidos, atuando principalmente com os seguintes temas: teoria da história, história intelectual, usos do passado, historiografia norte-americana, história do Oeste norte-americano e dos Estados Unidos.

o final do XIX. <sup>3</sup> Os EUA fizeram da expansão a razão de sua própria existência, não medindo esforços para alcançar seus objetivos.

As sementes do expansionismo norte-americano podem ser encontradas ainda nos primeiros anos da jovem república, quando um de seus fundadores, Thomas Jefferson, defendia a conquista do “Grande Oeste” e o assentamento de pequenos proprietários na região. Segundo Jefferson, a segurança da República e de sua democracia só podia ser garantida com a diluição do poder político e econômico nas mãos destes pequenos fazendeiros. Somente isto poderia quebrar a força dos grandes latifundiários ou comerciantes da Costa Atlântica e assegurar a sobrevivência da nação. Como afirmou Anders Stephanson, “*as a cultivator of the earth, the farmer was dependent on no one and hence he was the archetypal American*”<sup>4</sup>. Não foi coincidência, portanto, que a compra da Louisiana se deu justamente no mandato de Jefferson (1801-1809).

Para além do ideário agrário de Jefferson, os norte-americanos também encontravam sanções “divinas” e “históricas” para a sua expansão. O argumento principal daqueles que defendiam a marcha a Oeste era, no período pós-Independência, de que a civilização, desde tempos imemoriais, seguia o caminho do Ocidente, carregada por um único poder ou povo dominante. Como herdeiros naturais do último grande império, o britânico, os estadunidenses eram agora, por direito e dever, os carregadores desta chama civilizacional. Na medida em que tanto a História quanto a Providência Divina haviam “reservado” o continente para estes laboriosos e democráticos anglo-saxões, cabia aos habitantes da República a realização deste destino grandioso. No contexto turbulento de formação de identidade da recém-criada nação, para

---

<sup>3</sup> TURNER, Frederick Jackson. The Significance of the Frontier in American History. In: *The Frontier in American History*. New York: Dove, 1996. p. 1.

<sup>4</sup> “Como um cultivador da terra, o agricultor dependia de ninguém e, assim, era o norte-americano arquetípico”. STEPHANSON, Anders. **Manifest Destiny**: the American Expansion and the Empire of Right. New York: Hill & Wang, 1997. p. 15.

além de sua mera existência como entidade política, a idéia de que os Estados Unidos estavam imbuídos de um sentido maior, como parte de um grande épico de expansão da Liberdade e da Civilização, certamente deu propósito ao jovem país.<sup>5</sup> Mais do que isso, ela também fornecia uma visão da História em que a suposta superioridade anglo-saxônica era considerada dada, justamente porque era enquadrada em uma teleologia em que, por exemplo, a decadente Espanha e seus descendentes representavam um momento ultrapassado da evolução da humanidade (neste sentido, porque mestiços, os mexicanos eram ainda piores!). Estão aí, portanto, as sementes do Destino Manifesto estadunidense – consolidado na década de 1840 – e as justificativas ideológicas para a independência texana.

No entanto, para que esta liberdade pudesse se concretizar perenemente, era necessária a expansão contínua da linha de fronteira. Este é um elemento crucial no pensamento de Jefferson e de boa parte dos expansionistas do começo do século XIX: a noção de uma fronteira em constante evolução em direção ao Oeste. As condições materiais para a sustentação da democracia e da estabilidade do país eram terras e onde mais encontrar uma aparentemente infundável fonte de terras se não no Grande Oeste? Deste modo, a “energia expansionista” dos EUA, como identificada por Turner<sup>6</sup>, nasceu tanto deste imperativo econômico de busca por novas áreas para a colonização quanto daquela autoimbuída missão civilizatória dos anglo-saxões da América.

Por outro lado, para além dos desejos de Jefferson de uma estável república de pequenos proprietários, a própria expansão se tornou um problema para os EUA, confrontando Norte e Sul em torno de um tema fundamental para a sobrevivência da nação: a escravidão. Ao sul da linha Mason-Dixie, a divisão simbólica entre as duas regiões, começava a imperar, ainda no começo do XIX, o

---

<sup>5</sup> STEPHANSON, op. cit., p. 18-21.

<sup>6</sup> TURNER. op. cit. p. 37-38.

“Rei Algodão”. Para que tal domínio fosse sólido, contudo, era necessário o crescimento de sua área de cultivo e do modo de trabalho associado com ele, a servidão humana. Assim, na aurora do século XIX, boa parte da aristocracia sulista via com bons olhos a expansão a Oeste, como modo de aumentar seus ganhos econômicos e, conseqüentemente, sua já impressionante preponderância nos assuntos políticos da nação.<sup>7</sup>

Os expansionistas antiescravocratas, em geral nortistas, não eram necessariamente favoráveis à abolição da escravidão, mas sim à sua contenção aos estados do Sul. Para eles, toda e qualquer nova aquisição territorial deveria ser baseada no ideal jeffersoniano de pequenos proprietários trabalhando a terra. Para eles, a escravidão era moralmente repugnante (embora a discriminação racial não o fosse necessariamente) e ameaçava a própria existência de uma União dedicada ao “império da liberdade”. Embora tal animosidade fosse temporariamente resolvida com o chamado “Compromisso do Missouri”, de 1820<sup>8</sup>, ela continuaria a dominar as relações entre as regiões até os tumultuados anos 1850 e a posterior eclosão da Guerra Civil.<sup>9</sup>

O Compromisso conseguiu atenuar as diferenças regionais e durante a presidência de Andrew Jackson (1829-1837) a expansão a Oeste foi tornada política prioritária do Poder Executivo. Durante a chamada “Era Jacksoniana”, que coincidiu, como veremos, com a escalada das animosidades no Texas, o direito individual à aquisição propriedade foi considerado sinônimo de “expansão a

---

<sup>7</sup> No começo do século XIX, o Sul era a região mais importante politicamente da nação. Dos 16 presidentes que governaram entre a Independência e a Guerra Civil, 12 eram sulistas ou tinham simpatias pelos interesses da região.

<sup>8</sup> O “Compromisso do Missouri” foi um acordo entre escravocratas e antiescravocratas que proibia o surgimento de estados escravistas ao norte do paralelo 36, com exceção do estado do Missouri. Do mesmo modo, como decorrência deste compromisso, para cada estado escravista anexado à União, outro, “livre”, também o seria. O intuito era claro: manter o equilíbrio do poder político entre Norte e Sul.

<sup>9</sup> Foi justamente a questão da escravidão que mais tarde retardaria por dez anos a anexação do Texas pela União.

Oeste”. Desta maneira, durante a presidência de Jackson, um fronteiro da Carolina do Norte, a venda de terras públicas no Oeste foi acelerada e facilitada e a resistência indígena no Sul foi finalmente esmagada e as tribos remanescentes remanejadas para reservas federais (político extremamente hábil, Jackson evitou posicionar-se sobre a escravidão). A questão da expansão era tão central ao ideário político de Jackson que, logo após sua posse, ele tentou adquirir o Texas do México. A resposta do presidente mexicano Vicente Guerrero foi “não”. Ainda assim, Jackson manteve-se “neutro” durante o conflito entre os texanos e o governo mexicano: ainda que não tenha apoiado abertamente os colonos “anglos”, também fez vistas grossas à contínua imigração e aos problemas causados por seus cidadãos em território estrangeiro. Ao reconhecer a República do Texas como um país independente, ainda que tenha negado sua incorporação à União, Jackson abriu caminho para a última e grande conquista territorial dos EUA: a anexação de um terço do território mexicano, após a Guerra Mexicano-Americana (1847-1848). Os bravos pioneiros marchavam continuamente a Oeste... e nada poderia pará-los!

### **No Começo a Literatura Criou a Fronteira...**

As primeiras histórias da fronteira nos EUA foram dos caçadores de peles e pioneiros que se internavam na vasta Louisiana<sup>10</sup>. É do final do XVIII a “memória” do *rifleman* Daniel Boone, que lutara na Guerra de Independência e depois viveu e lutou contra os índios. No relato afirma ter aberto várias sendas para o Oeste, atribuindo-se o descobrimento do Kentucky. A autobiografia deste *pathfinder* foi relatada a John Filson que a

---

<sup>10</sup> Assim era chamada a região que ficava entre a cadeia dos Apalaches e o Rio Mississippi no fim do XVIII. Pertenceu à Nova França até 1763, tornando-se colônia espanhola até 1800, quando voltou ao poder da França. Foi adquirida pelos Estados Unidos em 1803, e foi desmembrada em vários estados.

publicou em 1794 e foi *best-seller* nas cidades do leste e na Europa.

11

Estes pioneiros foram imortalizados nos romances de James Fenimore Cooper que, entre 1821 e 1840, escreveu a série *The Leatherstocking Tales*<sup>12</sup>. Conforme Renata Freitas, desde a difusão dos relatos dos pioneiros já era possível “*demonstrar a importância da imagem do fronteiro na cultura norte-americana*” e também “*conceber a idéia de um romance sobre a vida dos Estados Unidos, coloca a fronteira enquanto pano de fundo*”<sup>13</sup>. Seu principal personagem, o *Leatherstocking*, é Nathaniel Bumppo; também conhecido pelo nome guerreiro de *Hawk-Eye*. Homem branco criado por indígenas foi mostrado em diferentes momentos de sua vida: com jovem caçador, que faz seu batismo de fogo para tornar-se guerreiro, como guia e batedor nas guerras da fronteira, como pioneiro nas frentes de expansão pelas terras ainda inexploradas.

A literatura de Cooper inspirou muitas outras sagas sobre a expansão para o Oeste, especialmente por tratar de temas recorrentes na formação da identidade dos Estados Unidos. Na fronteira se formam os homens que expandem o espaço, e que se caracterizam pelo domínio do território e seus primitivos ocupantes, na medida em que se aproximam de seus usos e costumes. O homem europeu civilizado não poderia avançar numa terra hostil e desconhecida, onde o caçador e o pioneiro americanos se habituaram. Esta mestiçagem cultural – que exteriormente aparece na imagem pouco “civilizada” destes *riflemen* e *leatherstockings*, não impedia que se identificassem

---

<sup>11</sup> BOONE, Daniel & HAWKS, Francis L. **Daniel Boone**: His Own Story & The Adventures of Daniel Boone, the Kentucky Rifleman. Bedford (Massachusetts): Applewood Books, 1996.

<sup>12</sup> *Leatherstocking* – “meias de couro” – refere-se às roupas dos índios. Os romances que compõem a série são **The Pioneers**. New York: Penguin, 1964. **The Last of the Mohicans**. New York: Bantam Books, 1989. **The Prairie**. New York: Penguin Books, 1987. **The Pathfinder**. New York: Penguin Books, 1980. **The Deerslayer**. New York: Bantam Books, 1982.

<sup>13</sup> FREITAS, Renata Dal Sasso. **Páginas do Novo Mundo**: um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos Estados brasileiro e norte-americano no século XIX. Porto Alegre: PPG História UFRGS (Dissertação), 2008, p.28.

como brancos cristãos, representante da cultura ocidental legitimamente americana. Tais noções priorizavam uma imagem vencedora caracterizada pela rudeza, coragem e espírito empreendedor, mesmo que com poucos escrúpulos, numa antecipação do que viria a ser a doutrina do Destino Manifesto.

### **E Então a Fronteira Criou o Texas...**

A primeira grande expansão territorial dos Estados Unidos deu-se com a compra da Louisiana aos franceses em 1803. Isto motivou o presidente Thomas Jefferson a mapear o território a oeste do Mississippi até a costa do Pacífico, dando início em 14 de maio de 1804 à expedição de Meriwether Lewis e William Clark. Saindo de Saint Louis, subiram o rio Missouri, em cujas planícies onde fizeram os primeiros contatos com os *dakota* (ou *sioux*), com a ajuda de alguns caçadores franceses como intérpretes. Mais tarde encontraram *arikaras* e *mandans*, que lhes forneceram as canoas para alcançarem as Rochosas, além de comida e vestuário. Entre os *shoshones* criadores de cavalos, obtiveram animais para a travessia das Montanhas Rochosas. Até o Pacífico, ainda manteriam contatos com *flatheads* e *nez percés*.

A publicação do diário da expedição em 1814<sup>14</sup> foi um grande incentivo para que outros tantos aventureiros procurassem os caminhos para o oeste, sucedendo-se as descobertas de novas sendas e tribos desconhecidas. Jedediah Smith descobriu a passagem ao sul das Rochosas, onde se situam os atuais Utah e Colorado, e Jim Bridger encontrou o grande *Salt Lake*. Já era expressiva a presença de "homens da montanha", e inegável sua importância para conhecer o território até a Califórnia e o Novo México, surgindo os primeiros contatos com San Antonio de Bexar, província de *Tejas*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> DE VOTO, Bernard (ed.). **The Journals of Lewis and Clark**. Boston: Houghton Mifflin, 1999.

<sup>15</sup> *Tejas* em castelhano arcaico escrevia-se *Texas*, de onde derivou atual pronúncia em inglês.

As primeiras notícias sobre o litoral do atual Texas são de expedição de Alonso Alvarez de Piñeda de 1519; em 1528 iniciou a famosa saga de Alvar Nuñez *Cabeza de Vaca* que atravessou o continente da costa do Texas até a Sierra Madre no México.<sup>16</sup> O início do povoamento foi em 1682, próximo à atual El Paso. Só em 1718 foi construída a missão de San Antonio de Valero, junto à vizinha cidade de San Antonio de Bexar. A escassez de habitantes, no entanto, persistiu: *“The region was hardly touched by history until the onset of the nineteenth century, when perhaps 4,000 settlers souls inhabited it, about half of them in the vicinity of San Antonio de Bexar.”*<sup>17</sup> Em 1821, com a independência, *Tejas* passou a ser parte do México.

Para ocupar a região, a Espanha autorizara, em 1820, um projeto colonizador de Moses Austin com famílias dos Estados Unidos. Coube a seu filho Stephen, que tinha o *“Puritan sense of obligation to family and community, combined with the Yankee zeal for daring enterprise”* herdado do pai<sup>18</sup>, dar cabo deste projeto em 1821, pouco antes da independência do México. Imigraram para o norte do Texas trezentas famílias, que receberam 200.000 acres de terra<sup>19</sup> após jurarem fidelidade à Espanha, adotarem o Catolicismo e se comprometerem a aprender o espanhol. Já as novas autoridades do México aprovaram as intenções de Austin, que poderia assegurar proteção ao território.

A legislação colonial permitia aos imigrantes a propriedade de terras e a legalização das posses. A Constituição mexicana de

---

<sup>16</sup> CABEZA DE VACA, Alvar Nuñez. **Naufragios**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

<sup>17</sup> “A região foi raramente tocada pela história até o começo do século XIX, quando aproximadamente 4000 colonos a habitavam, metade deles nas adjacências de San Antonio de Bexar”. NOFI, Albert A. **The Alamo and the Texas War of Independence**. Heroes, Myths, and History. Cambridge (MS): Da Capo Press, 2001, p.9.

<sup>18</sup> “Senso puritano de obrigação à família e à comunidade, combinado com o zelo *yankee* pelos negócios arriscados”. CANTRELL, Gregg. **Stephen F. Austin**: Empresario of Texas. New Haven (CT) Yale University Press, 2001. Os negociantes e especuladores de terras no norte mexicano eram chamados de *“empresarios”*.

<sup>19</sup> NOFI, op. cit., p.12. Um acre corresponde a aproximadamente 0,40 hectares.

1824 criou o estado de *Coahuila y Tejas*, e deu permissão para que os imigrantes dos Estados Unidos criassem suas próprias milícias para defenderem-se dos índios hostis. Austin aceitou os novos termos, mas Haden Edwards ocupou Nacogdoches em 1826 e proclamou a “República de Fredonia”; o próprio Austin com 200 milicianos americanos controlou a rebelião, leal ao governo do país: “*I consider that I owe fidelity and gratitude to México*”.<sup>20</sup>

Como organizador, foi significativa a repulsa de Austin aos “*leatherstocking and longrifles*” porque “*no frontiersmen who has no other occupation than that of hunter will be received by me*”<sup>21</sup>., A lista dos indesejáveis passava pelos eventuais vícios de que seriam portadores: “*no drunkard, no gambler, no profane swearer, no idler.*”<sup>22</sup> Apesar disto, o Texas tornou-se um santuário para os perseguidos pelas leis dos diversos estados americanos. No final da década de 1820, a população de fala inglesa era ao redor de 7.000, o dobro dos de origem espanhola. A designação dos habitantes passava a ter importância, pois definia as diferenças identitárias:

*“The term “Texan” was not in common use prior to attainment of independence of Texas. Until then several different terms are in use. “Tejano” referred to a resident in Texas who was of Hispanic background. “Texians” was the term commonly used to designate the American settlers in Texas. For a time the term “Texican” found some favor, and, indeed, continued in use until at least the Civil War. However, soon after the Texas Declaration of Independence, the term “Texan” began to be heard, and its use spread rather rapidly after San Jacinto.”*<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> “Considero que devo fidelidade e gratidão ao México”. WARD, Geoffrey C. **The West. An Illustrated History**. Boston: Little, Brown and Company, 1996, p.65.

<sup>21</sup> “Nenhum homem de fronteira que não tenha outra ocupação além de caçador será recebido por mim.” Na obra de Cooper, *leatherstocking* foi a designação que o autor deu para série de romances e era o apelido do herói; *longrifle* era o nome guerreiro que ele tinha entre seus inimigos *iroqueses* e *hurons*.

<sup>22</sup> “Nenhum bebedor, nenhum jogador, nenhum xingador, nenhum vagabundo”. WARD, op. cit. p.64.

<sup>23</sup> “O termo ‘texano’ não era comum antes da independência do Texas. Até então muitos termos diferentes estiveram em uso. ‘Tejano’ referia-se a um residente do Texas com ascendência hispânica.

A escravidão era mais um problema para os mexicanos, que a haviam abolido em 1829; para burlar a lei, os escravistas converteram seus cativos em *indentured servants*<sup>24</sup> por tempo ilimitado. Insatisfeitos com os desmandos dos *texicans* o governo mexicano desautorizou a entrada dos vizinhos, mas as levas de imigrantes cresciam. Terras férteis para cultivo de milho e algodão, as manadas de cavalos e bovinos, rios navegáveis e o fácil acesso ao oceano atraíam uma população crescente dos estados do sul, onde a expansão das *plantations* de algodão exigia novas áreas de colonização.

Assim, número de *texicans* dobrou 1830 a 1834, passando dos 20.000; em 1835, quando 1.000 americanos entravam por mês, os imigrantes já eram 35.000, dos quais uns 5.000 escravos; já a população dos *tejanos* mal passava dos 7.000. Mesmo o maior representante do “Partido da Paz”, Stephen Austin, afirmava que tentativas para conter os imigrantes seriam “*like trying to stop the Mississippi with a dam of straw*”.<sup>25</sup>

Na defesa dos *texicans*, Austin alegava a luta pelos direitos individuais garantidos pelas leis dos Estados Unidos, e isto motivou sua prisão em novembro de 1833. Entretanto, em “*Exposition to the Public Regarding the Affairs of Texas*” de janeiro de 1835, Austin insistia na fidelidade ao México, e que as idéias separatistas dos americanos apenas rumores: o que os *texicans* queriam era um sistema federativo, o que poderia “*tie Texas more and more closely*

---

“Texianos” era o termo comumente usado para designar os colonos norte-americanos no Texas. Durante um tempo, o termo ‘texicano’ encontrou algum respaldo e, de fato, continuou em uso até a Guerra Civil. No entanto, logo após a Declaração de Independência Texana, o termo “texano” começou a ser ouvido e seu uso se espalhou rapidamente após San Jacinto”. NOFI, op. cit., p.12.

<sup>24</sup> Esta era uma forma de trabalho compulsório usado durante a colonização da Nova Inglaterra: os imigrantes vindos da Europa trabalhavam como servos de proprietários de terras que lhes financiavam a travessia do oceano; em geral, esta servidão durava uns seis ou sete anos, tempo suficiente para quitação da dívida assumida.

<sup>25</sup> “Como tentar parar o Mississippi com uma barragem de palha.” WARD, op. cit., p. 69.

to the republic”<sup>26</sup>. A discussão dizia respeito também aos *tejanos*, também insatisfeitos com a centralização do poder no país.

## E Daí o Texas Criou os *Texicans*... (ou Um General e Três Coronéis)

### Sam Houston, o Governador Cherokee!

O futuro general Samuel Houston nasceu em 2 de março de 1793 em Timber Ridge, Virginia. Com a morte do pai em 1807, a família mudou-se para a fronteira do Tennessee: “*The Houston farm lay almost at the boundary of the Cherokee Nation, and the easy access and trade across the border, Sam Houston found plenty of opportunities to gratify his curiosity about the most advanced of the so-called Five Civilized Tribes.*”<sup>27</sup> Aos 16 anos, Sam foi viver entre os *cherokee*, que lhe o nome de “Raven”. Em 1812, na guerra contra a Inglaterra alistou-se nos voluntários do Tennessee, tornando-se amigo de Andrew Jackson, futuro presidente. Isto lhe valeu um cargo na Secretaria da Guerra, sendo encarregado da remoção dos *cherokee* para o Arkansas; contrário à medida, compareceu ao expediente com roupas indígenas, renunciando em seguida ao cargo.

Houston então estudou Direito, elegeu-se Promotor Público de Nashville em 1818, e tornou-se Comandante das Milícias do Tennessee. Apesar do contrariar a remoção dos *cherokee* e outras tribos para o oeste, apoiou sempre Jackson, e tornou-se deputado no Congresso nacional, de 1823 a 1827, quando foi eleito

---

<sup>26</sup> “Ligar o Texas mais e mais próximo da República”. VÁSQUEZ, Josefina Zoraida. The Colonization and Loss of Texas: a Mexican Perspective. In: RODRIGUES O., Jaime E. & VINCENT, Kathryn (Ed.). **Myths, Misdeeds, and Misunderstandings**. The Roots of Conflict in U. S –Mexican Relations. [Lanham \(Maryland\)](#): Rowman & Littlefield, 1997, p.69.

<sup>27</sup> “A fazenda da família Houston ficava na fronteira com a Nação Cherokee, e o acesso e comércio fáceis através da fronteira, Sam Houston encontrou muitas oportunidades para satisfazer sua curiosidade com aquela que era a mais avançada das chamadas Cinco Tribos Civilizadas”. HALEY, James L. **Sam Houston**. Norman (OU): University of Oklahoma Press, 2004, p.8.

governador do Tennessee. Em 1828 renunciou e abandonou a esposa, jamais dando as razões para isto. Voltou a viver entre os *cherokee*, e bebia tão compulsivamente que recebeu dos índios outro nome, “*Big Drunk*”. Estes problemas o afastaram do velho protetor Jackson.

Além de contrapor-se ao *Indian Removal Act* de 1830 que transferia os nativos para as reservas do Arkansas, assumiu a defesa dos *cherokee* e foi a Washington para denunciar fraudes dos agentes do governo. Em 1832 foi ofendido num discurso do deputado Stambery, um adversário ferrenho de Jackson, que depois o atacou armado com duas pistolas; Houston golpeou-o com um bastão, provocando-lhe grave trauma craniano e um coma de muitos dias.

Recebeu uma ordem de prisão pelo Congresso em abril de 1832 e a desobedeceu, com a ajuda de alguns amigos bem relacionados em Washington. Mais tarde Stambery obteve uma condenação no Cível a pagar uma indenização. Fugindo da lei, Houston abandonou os *cherokee* e fugiu para o estado de *Cohauila y Tejas* no final de 1832. Em menos de quatro anos seria o Comandante em Chefe dos *texicans* na guerra pela independência do Texas: “*I knew that a great destiny waited for me in the West.*”<sup>28</sup>

## **Jim Bowie, o Duelista Idealista!**

James Bowie nasceu em 10 de abril de 1796 em Logan, Kentucky, mas viveu a maior parte de sua vida na Louisiana. Adquiriu fama desde muito jovem como caçador de ursos e domador de *mustangs* selvagens. Junto com o irmão Rezin, alistou-se na milícia da Louisiana na guerra contra a Inglaterra em 1812. Depois de 1815, os irmãos fizeram fortuna especulando terras e traficando escravos.

---

<sup>28</sup> “Eu sabia que um grande destino me esperava a Oeste”. WARD, op. cit. p. 65.

Já conhecido pelos desmandos e bebedeiras, adquiriu fama de duelista apenas aos trinta anos. A história do seu duelo com o xerife Norris Wright, conta que matou o adversário mesmo baleado, usando o modelo de faca que leva seu nome.<sup>29</sup> (Outra versão diz que o irmão Rezin foi o inventor da faca, que presenteou a Jim após aquela luta.) Não há referências de outros duelos, mas é provável que a fama de Bowie não se resumisse a este primeiro confronto. Quando chegou ao Texas em 1º de janeiro de 1830 ele já possuía uma aura de irreverente, perigoso e destemido! Um guerreiro, em suma!

No Texas, adotou o Catolicismo e casou-se com Úrsula, rica *tejana* filha do vice-governador do estado. Em novembro de 1830, adentrou em território dos *comanches* com dez companheiros, alardeando depois que teria abatido mais de quarenta índios. Em 1831 perdeu a esposa e filhos numa epidemia de cólera, e esta tragédia levou-o de novo ao alcoolismo e aos desmandos. Sempre indisciplinado, Bowie desobedeceu a determinação do governo mexicano em 1832 para que os *texicans* entregassem as armas e libertassem os escravos. Fugindo num primeiro momento para os Estados Unidos, Jim retornou em com 3.000 homens armados, credenciando-se para o cargo de comando que receberia tempos mais tarde.

Depois, quando voltava à especulação de terras, houve a crise entre os *texicans* e o ditador Santa Anna, que ordenou a prisão de todos os rebeldes. Bowie organizou seus milicianos, e juntou forças com coronel Travis. Quando Austin foi escolhido para comandar o exército de voluntários do Texas, Bowie foi nomeado coronel, mandado para San Antonio em 1º de janeiro de 1836; comemorando a obtenção do novo cargo com uma memorável bebedeira, Bowie perdeu o mando para William Barret

---

<sup>29</sup> Atribui-se a Jim Bowie a invenção da faca de caça ou comando de lâmina larga, de uns 15 centímetros, com robusto cabo protegido por uma pequena guarnição. DOMENECH, Abel. **Del Facón al Bowie**. Buenos Aires: Editora El Alamo, 1988.

Travis, que então seria o condutor maior dos *texicans* no episódio do Álamo.

### **William Travis, o Ousado Carreirista!**

William Barret Travis nasceu em 9 de agosto de 1809 em Saluda, Carolina do Sul. Aos nove anos mudou-se para Sparta, Alabama. Muito precoce, foi professor na escola de Claiborne, no mesmo estado; com apenas 19 anos formou-se em Direito, e casou-se aos 21. Em sua rápida ascensão social, em 1829, publicou o jornal *Claiborne Herald*, tornou-se Maçom da Loja Três do Alabama, e ingressou na milícia do estado. Mas a rápida carreira de Travis foi interrompida dois anos depois com o trágico fim do seu casamento quando, após matar o amante da esposa, abandonou tudo e fugiu de Claiborne para evitar sua prisão e julgamento.

Como tantos outros perseguidos pela justiça nos Estados Unidos, em maio de 1831 emigrou para Anahuac, no norte do Texas, onde voltou a praticar a advocacia, mas tornando-se também jogador de cartas profissional e proxeneta. Sempre egocêntrico, entre 1833 e 1834 escreveu um minucioso diário que pretendia transformar em autobiografia, quando recém completara 25 anos.<sup>30</sup>

Participou ativamente nos primeiros distúrbios no norte do Texas entre os *texicans* e o governo do México, tornando-se um dos líderes do *War Party*, que pregava a abertura de hostilidades. Com o início da *Texas Revolution* em outubro de 1835, esteve em novembro no cerco a San Antonio; foi então nomeado tenente-coronel da Cavalaria, responsável pelo recrutamento para o Exército insurgente, uma tarefa difícil: “*Volunteers can no longer be had or relied upon...*”, queixava-se ele aos superiores.

---

<sup>30</sup> “Não se pode mais obter ou confiar nos voluntários...”. DAVIS, Robert E. (ed.). *The Diary of William Barret Travis* - August 30, 1833 - June 26, 1834. Waco TX: Texian Press, 1966.

Quando Travis chegou para reforçar os no Álamo, antiga missão próxima a San Antonio<sup>31</sup>, chefiava uma vintena de soldados. Promovido a coronel, assumiu o comando sobre os soldados regulares que já estavam no forte. Com a chegada das milícias de Jim Bowie, coube a Travis o comando geral das tropas; informalmente, no entanto, Travis chefiava o exército regular e Bowie os guerrilheiros que o haviam seguido.

A lenda sobre seu fim afirma que Travis, ao saber que não chegariam ao Álamo os reforços do coronel Fennian, traçou uma linha no pátio do forte, convidando aqueles que optassem por ficar em seus postos e sacrificarem suas vidas se alinhassem ao seu lado, o que teria sido a escolha de quase todos os soldados. Em 24 de fevereiro de 1836 escreveu a famosa carta *“To the People of Texas and All Americans in the World”*:

*“Fellow citizens and compatriots;  
I am besieged, by a thousand or more of the Mexicans under Santa Anna. I have sustained a continual Bombardment and cannonade for 24 hours and have not lost a man. The enemy has demanded a surrender at discretion, otherwise, the garrison are to be put to the sword, if the fort is taken. I have answered the demand with a cannon shot, and our flag still waves proudly from the walls. I shall never surrender or retreat. Then, I call on you in the name of Liberty, of patriotism & everything dear to the American character, to come to our aid, with all dispatch. The enemy is receiving reinforcements daily and will no doubt increase to three or four thousand in four or five days. If this call is neglected, I am determined to sustain myself as long as possible and die like a soldier who never forgets what is due to his own honor & that of his country. Victory or Death.  
William Barret Travis  
Lt. Col. Comdt.*

---

<sup>31</sup> A missão de San Antonio de Valero foi desativada em 1793. Em 1801 acampou no local um regimento de cavalaria espanhola formado por muitos oriundos de *El Álamo de Parras*, dando origem ao nome do local. PETITE, Mary Deborah. **1836 Facts about the Alamo and the Texas War for Independence**, Mason City (IA): Savas Publishing Company, 1999, p.3.

*P.S. The Lord is on our side. When the enemy appeared in sight we had not three bushels of corn. We have since found in deserted houses 80 or 90 bushels and got into the walls 20 or 30 head of Beeves.*<sup>32</sup>

Com menos de 200 soldados, Travis pereceu na batalha final de 6 de março aos 27 anos na defesa suicida de uma posição militar que só ele deu importância!

## **Davy Crockett, o Pioneiro de Fantasia!**

David Crockett nasceu em 17 de agosto de 1786 em Greene County, no Tennessee. Em sua autobiografia salienta a luta do pai contra os indígenas: *“He settled there under dangerous circumstances, both to himself and his family, as the country was full of Indians, who were at that time very troublesome.”*<sup>33</sup> As dificuldades da fronteira fizeram Davy tornar-se precocemente um explorador destes espaços. Aos oito anos já caçava com os irmãos. Isto contrariava o pai, que se negara a dar uma arma para que *“a boy’s missed shots”*, pretendendo que ele estudasse. Fugiu então

---

<sup>32</sup> “Prezados cidadãos e compatriotas: estou sitiado por mil ou mais mexicanos sob Santa Anna. Agüentei um bombardeio continuo e tiros de canhão por mais de 24 horas e não perdi um homem. O inimigo exigiu a rendição imediata, do contrário, a guarnição será passada pela espada, se o forte cair. Eu respondi à demanda com um tiro de canhão e a nossa bandeira ainda balança orgulhosamente nos muros. Eu nunca me renderei ou recuarei. Assim, os chamo em nome da Liberdade, do patriotismo e de tudo que mais querido ao caráter americano, para virem em nosso apoio, rapidamente. O inimigo está recebendo reforços diariamente e sem dúvida vai aumentar para três ou quatro mil em quatro ou cinco dias. Se este chamado for negligenciado, estarei determinado a me manter o mais longamente possível e morrer como um soldado que nunca esquece aquilo que ele deve a sua honra e a de sua pátria. Vitória ou morte. William Barret Travis. Comandante. O senhor está ao nosso lado. Quando o inimigo apareceu não tínhamos nem três celemins de milho. Desde então, encontramos em casas abandonadas 80 ou 90 celemins e trouxemos para dentro de nossos muros 20 ou 30 cabeças de gado.” UNKNOWN BINDING **Facsimile of letter written by Colonel William B. Travis, in command of the men defending the Alamo in 1836.** Austin TX: Texas State Library, 1952.

<sup>33</sup> “Ele se estabeleceu lá em circunstâncias perigosas, tanto para ele quanto para a sua família, já que a região estava repleta de índios, que eram bastante problemáticos no período”. CROCKETT, David. **A Narrative of the Life of David Crockett of the State of Tennessee.** Lincoln: Nebraska University Press, 1987, p. 15-16.

de casa e passou três anos vagando pelos povoados do Tennessee, afirmando mais tarde de conhecê-los todos.

Nestas aventuras, ganhou fama como caçador de ursos e outros animais de porte, além de um grande contador de suas próprias histórias. Casou aos 20 anos, e em 1813 engajou-se nos *Volunteer Mounted Riflemen* do Tennessee na guerra contra os *creek*, e em 1818 foi promovido a tenente-coronel do Regimento da Milícia do Tennessee. Seu prestígio como *frontierman* e miliciano, “*always delighted to be in the very thickest of danger*”<sup>34</sup>, deu-lhe prestígio para eleger-se deputado do Tennessee em 1821. Depois foi deputado do seu estado no Congresso, com mandatos de 1827 a 1831 e de 1833 a 1835.

Defensor dos pequenos posseiros que da fronteira, ele foi opositor de Jackson, em especial ao *Indian Removal Act* que transferia os *creeks*, *cherokees* outras tribos já “civilizadas” para o oeste, onde seriam invariavelmente furtados pelos próprios agentes do governo. Toda a iconografia de Crockett mostra-o como um novo Daniel Boone, com roupa de couro e gorro de pele, longo rifle Kentucky, o chifre com pólvora, e a faca de caça, a imagem do *leatherstocking* por excelência. Apesar de ter domínio do idioma, costumava expressar-ser como um homem rude da fronteira. Há suspeitas de que ele tenha imitado a imagem que lhe atribuíram numa peça do teatrólogo Hacket: “*The play was “The Lion of the West, or, a Trip to Washington”. Months before the first curtain was set to rise on the opening night in New York on April 25, 1831, rumor spread that the play’s central figure was a caricature of Congressman Crockett.*”<sup>35</sup>

No Congresso tornou-se emblema do Partido Anti-Jackson, que usou muito sua imagem, e a publicidade de seu nome cresceu

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>35</sup> “A peça foi chamada de ‘O Leão do Oeste’ ou ‘Uma Viagem a Washington’. Meses antes de sua estréia em Nova York, em 25 de abril de 1831, se espalharam rumores de que a peça central da peça era uma caricatura do congressista Crockett”. COBIA JR., Manley F. **Journey into the Land of Trials: The Story of Davy Crockett’s Expedition to the Alamo.** Franklin (TN): Hillsboro Press, 2003, p.5.

muito em todas as cidades. Isso o motivou a escrever sua autobiografia em 1834, na qual descreve seu passado na fronteira, dando pouca atenção aos seus anos de congressista: *"I'm that same David Crockett, fresh from the backwoods, half-horse, half-alligator, a little touched with the snapping turtle; can wade the Mississippi, leap the Ohio, ride upon a streak of lightning, and slip without a scratch down a honey locust"*.<sup>36</sup>

A derrota nas eleições de 1834 foram decisivas para a decisão de dirigir-se ao Texas, como salienta na autobiografia: *"I told the people of my district that I would serve them as faithfully as I had done; but if not ... you may all go to hell, and I will go to Texas."*<sup>37</sup>. Comandando os voluntários do Tennessee, Crockett dirigiu-se para o Texas em dezembro do mesmo ano. Em 1836 assinou o livro de adesão ao Governo Provisório do Texas, aderindo ao Partido da Guerra. No início de fevereiro foi para San Antonio, juntando-se a Bowie e Travis. Os *leatherstockings* de Crockett morreram fora do lugar na Revolução do Texas, originando outros mitos americanos destinados a representarem de outra forma a nação que emergia num Oeste cada vez mais distante.

## E Depois os *Texicans* Criaram o “Álamo” ...

A crise no Texas evoluiu devido ao rápido aumento de imigrantes dos Estados Unidos no norte mexicano. Desde 1833, Houston e demais membros do Partido da Guerra faziam apelos para a vinda de mais voluntários, que ecoavam mais nos estados do sul. Os milicianos foram chamados de *minutemen*<sup>38</sup>, da mesma

---

<sup>36</sup> “Sou o mesmo David Crockett, direto dos bosques, metade cavalo, metade crocodilo, um pouco tocado pela tartaruga esperta; posso vadear o Mississippi, pular o Ohio, cavalgar um raio e entrar em uma colméia sem um arranhão”.

<sup>37</sup> “Eu disse aos eleitores do meu distrito que eu os serviria fielmente como sempre fiz; mas se não... vocês todos podem ir ao inferno e eu irei ao Texas”.

<sup>38</sup> A expressão designava cidadãos comuns, habitualmente fazendeiros, capazes de em pouco tempo serem mobilizados como guerrilheiros, retornando as atividades civis quando encerrassem as

forma que na Guerra de Independência contra os ingleses. O apelo de Houston era claro: *“Let each man come with a good rifle and one hundred rounds of ammunition – and come soon.”*<sup>39</sup>

A tomada do poder no México pelo general Antonio Lopez de Santa Anna de início trouxe esperanças de que a separação do Texas de Coahuila permitisse a adoção de uma constituição como a dos Estados Unidos. Mas temendo intenções separatistas dos *texicans*, Santa Anna ordenou a invasão militar do Texas para desarmá-los. Assim, as moderadas propostas federalistas perderam espaço para as idéias mais radicais de independência, entre os *texicans*, mas também entre os *tejanos*. Já em plena rebelião, Houston foi nomeado *Major General* do Exército do Texas em novembro de 1835.

Os *minutemen* ganharam as primeiras batalhas e, já sob o comando de Sam Houston, derrotaram as forças mexicanas do incompetente general Cós, cunhado do ditador. O próprio Santa Anna assumiu o comando de 5.500 homens para acabar em definitivo com a ameaça de secessão. Houston então ordenou a Travis e Bowie que destruíssem Álamo, para privar o inimigo de uma base em local privilegiado. Mas para Travis o Álamo era *“the Key to Texas”*<sup>40</sup>, e junto com Bowie e Crockett resistiram com 182 homens ao assédio de 2.600 soldados de Santa Anna, à espera de reforços que nunca vieram criando assim um dos maiores mitos da história dos Estados Unidos.

Durante o sítio, Travis teria desfraldado a chamada *“Alamo Flag”*, um desafio contra o governo do México. Era a mesma bandeira mexicana, retirando da faixa branca central o escudo de armas – a águia que segura a serpente, da lenda *azteca* – que representava da autoridade centralizadora; em seu lugar, aparecia

---

operações para as quais haviam sido recrutados. Ficaram famosos nos pântanos da Virgínia comandados pelo legendário *Swamp Fox*.

<sup>39</sup> “Que cada homem venha com um bom rifle e mil rodadas de munição – e que venham logo”. WARD, op. cit., p. 71.

<sup>40</sup> Travis afirmava que o Álamo era *“the Kay to Texas”*. PETITE, op. cit. p.1.

a inscrição “1824”, numa referência à constituição do mesmo ano que garantiria a autonomia dos estados. Isto significaria, portanto, que este movimento autonomista não pertencia apenas aos *texicans*, mas a todos que recusavam a centralização do poder no México.

Depois de 13 dias de cerco, em 6 de março houve a batalha final do Álamo, com o extermínio de todos os *texicans*<sup>41</sup>. Isto transformou Davy Crockett no maior ídolo nacional: de 1835 a 1856 foram editados os *Crockett Almanacs*, fantasiando todas suas aventuras até sua morte heróica no Álamo. Os norte-americanos deram um nexu entre a expansão para o oeste e sua busca de liberdade e para eles valia a consigna apócrifa de Crockett: “*Always be sure you are right, then go ahead!*”<sup>42</sup>

Pouco antes, em 2 de março de 1836, havia sido proclamada a República do Texas; simbolicamente, era aniversário de Houston, que renascia para a vida pública<sup>43</sup>. A seguir foi elaborada a Constituição e eleito um Presidente interino; Houston foi feito Comandante em Chefe do exército. Ao sacrifício do Álamo somou-se a execução de 330 *texicans* do coronel James Fennian que se haviam rendido em Goliad, e os massacres, emulando o desejo de guerra e vingança: “*Trust in God and fear not! The victims of the Alamo and Goliad cry out for our vengeance. Remember the Alamo!*”<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Há versões de que Bowie e Crockett se renderam, mas foram executados ao final da batalha. SHENKMAN, Richard. “**I love Paul Revere, Whether He Rode or Not**” – Warren Harding. New York: Harper Collins, 1991, p. 194-195.

<sup>42</sup> “Sempre tenha certeza que está certo, então vá em frente”. Na profusa iconografia de Crockett, uma das imagens mais conhecidas é o quadro “*The Fall of the Alamo*”, de Onderdonk, em 1903, onde ele em seu aparece no centro, com suas roupas de pioneiro, usando o rifle como clava no assalto final dos mexicanos.

<sup>43</sup> WEEMS, John Edward & WEEMS, Jane. **Dream of Empire**. A History of the Republic of Texas 1836-1846. New York: Barnes & Nobles, 1995, p. 68.

<sup>44</sup> “Confiam em Deus e não tenham medo! As vítimas do Álamo e de Goliad demandam nossa vingança. Lembrem-se do Álamo!”. WARD, op. cit., p. 78.

No dia 21 de abril em San Jacinto, Sam Houston com 800 *texicans* surpreendeu 1.200 soldados mexicanos; atacando o centro de comando, Houston capturou o próprio Santa Anna, garantindo a independência do Texas. Em 10 de dezembro de 1836, foi oficializada a bandeira da República do Texas, conhecida como “A Estrela Solitária”; dois terços do campo foram divididos horizontalmente em duas listras branca e vermelha, como as na bandeira dos Estados Unidos; de forma análoga, o terço do campo à esquerda é azul, com a estrela branca representativa do Texas no centro dele.

Considerado junto com Stephen Austin um dos *Texas’s Fathers*, Houston foi eleito Presidente da República do Texas em 5 setembro de 1836. Fiel às antigas convicções, em 1837 presidiu a fundação da Maçonaria no Texas, e procurou assentar seus velhos amigos *cherokees*. Tentou ainda a anexação do Texas aos Estados Unidos, que foram muito relutantes em relação a esta proposta. Houston exerceria um segundo mandato em 1841, e em 1859 ainda seria governador do estado do Texas.<sup>45</sup>

A independência do Texas seria propalada nos Estados Unidos como uma segunda afirmação dos norte-americanos, e os símbolos construídos restituíam os antigos pioneiros e seus feitos nas fronteiras e na guerra de emancipação contra os ingleses. Os proscritos em seus estados eram agora os heróis que melhor representavam as qualidades americanas: iniciativa individual, capacidade empresarial, liderança, anseio por liberdade, afirmação sobre os “outros”, no caso os vizinhos mexicanos.

## **E no Fim o “Álamo” Criou um Império...**

A independência texana foi um preâmbulo para a guerra contra o México, pela qual este país perderia para os Estados Unidos mais de um terço de seu território. Os americanos

---

<sup>45</sup> Sam Houston foi o único político a governar dois estados americanos (Tennessee e Texas).

seguiriam ocupando as terras do Oeste, construindo uma sociedade diferente das suas origens. A luta contra os índios e a pecuária transformariam o antigo pioneiro caçador noutra modelo: os cavalarianos que os Estados Unidos mandavam para reprimir os indígenas, ou os *cawboy* dos *ranchs* ou das tropas pelas planícies, que também era estereótipo que foi copiado dos *vaqueros* dos *ranchos* mexicanos.

O Destino Manifesto legitimava a riqueza e a liberdade para os empreendedores. Um grande propagandista do oeste idealizado foi um antigo *cawboy*, caçador de bisões, *scout* e oficial da cavalaria, deputado e, finalmente, ator e produtor de *shows* para as platéias “civilizadas”: William Frederick Cody, o *Buffalo Bill*, criou um famoso circo, onde reproduzia as lutas da conquista do Oeste com personagens autênticos, como o cacique *sioux* Touro Sentado e o pistoleiro Wild Bill Hickok, e no qual desempenhava ele próprio um papel de protagonista; também, a exemplo de tantos, escreveu uma autobiografia<sup>46</sup>. A fronteira construía ainda suas representações, que eram acolhidas avidamente pelos consumidores dos centros urbanos do leste dos Estados Unidos e da Europa. Depois viriam os *westerns* do cinema, mas isto já é outra história!

## Referências

AVILA, Arthur Lima de. **E da Fronteira veio um Pioneiro**: a "frontier thesis" de Frederick Jackson Turner (1861-1932). 2006. Porto Alegre: PPG em História da UFRGS (Dissertação), 2006.

BINKLEY, William C. **The Texas Revolution**. College Station (TX): Texas A&M Press, 1979.

BOONE, Daniel & HAWKS, Francis L. **Daniel Boone**: His Own Story & The Adventures of Daniel Boone, the Kentucky Rifleman. Bedford (MS): Applewood Books, 1996.

---

<sup>46</sup> CODY, William Frederick. **A Autobiografia de Buffalo Bill**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

- CABEZA DE VACA, Alvar Nuñez. **Naufragios**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- CANTRELL, Gregg. Stephen F. Austin: **Empresario of Texas**. New Haven (CT) Yale University Press, 2001.
- COBIA JR., Manley F. **Journey into the Land of Trials: The Story of Davy Crockett's Expedition to the Alamo**. Franklin (TN): Hillsboro Press, 2003.
- CODY, William Frederick. **A Autobiografia de Buffalo Bill**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- COOPER, James Fenimore. **The Pioneers** (or The Sources of the Susquehanna). New York: Penguin, 1964.
- COOPER, James Fenimore. **The Last of the Mohicans**. New York: Bantam Books, 1989.
- COOPER, James Fenimore. **The Prairie**. New York: Penguin Books, 1987.
- COOPER, James Fenimore. **The Pathfinder** (or The Inland Sea). New York: Penguin Books, 1980.
- COOPER, James Fenimore. **The Deerslayer** (or The First Warpath). New York: Bantam Books, 1982.
- CRISP, James E. **Sleuthing the Alamo: Davy Crockett's Last Stand and Other Mysteries of the Texas Revolution**. New York: Oxford University Press, 2005.
- CROCKETT, David. **A Narrative of the Life of David Crockett of the State of Tennessee**. Lincoln (NE): Nebraska University Press, 1987, p. 15.
- DAVIS, William C. Three. **Roads to the Alamo**. The Lives and Fortunes of David Crockett, James Bowie, and William Barret Travis. New York: Harper Collins Publishers, 1998.
- DE VOTO, Bernard (ed.). **The Journals of Lewis and Clark**. Boston: Houghton Mifflin, 1999.
- DOMENECH, Abel. **Del Facón al Bowie**. Buenos Aires: El Alamo, 1988.

EDMONDSON, J.R. (2000). **The Alamo Story**: From Early History to Current Conflicts. Plano (TX): Republic of Texas Press, 2000.

FREITAS, Renata Dal Sasso. **Páginas do Novo Mundo**: um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos Estados brasileiro e norte-americano no século XIX. Porto Alegre: PPG História UFRGS (Dissertação), 2008.

GRONEMAN, Bill. **Death of a Legend**: The Myth and Mystery Surrounding the Death of Davy Crockett. Plano (TX): Republic of Texas Press, 1999.

GUAZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Fronteiras Americanas na Primeira Metade do Século XIX: o Triunfo das Representações nos Estados Unidos da América. In: **Anos 90**. Porto Alegre: Editora da UFRGS: dez. 2003, n.º 18, p.124-144..

HALEY, James L. **Sam Houston. Norman (OK)**: University of Oklahoma Press, 2004.

JAMES, Marquis. **The Raven**: A Biography of Sam Houston. Austin: University of Texas Press, 1998.

NOFI, Albert A. **The Alamo and the Texas War of Independence**. Heroes, Myths, and History. Cambridge (MS): Da Capo Press, 2001.

PETITE, Mary Deborah. **1836 Facts about the Alamo and the Texas War for Independence**, Mason City (IA): Savas Publishing Company, 1999.

SHENKMAN, Richard. **“I love Paul Revere, Whether He Rode or Not”** – Warren Harding. New York: Harper Collins, 1991.

STEPHANSON, Anders. **Manifest Destiny**: the American Expansion and the Empire of Right. New York: Hill & Wang, 1997.

TODISH, Timothy J.; TODISH, Terry & SPRING, Ted. **Alamo Sourcebook**, 1836: A Comprehensive Guide to the Alamo and the Texas Revolution. Austin: Eakin Press, 1998.

TRIPLETT, Frank. **The Life, Times & Treacherous Death of Jesse James**. New York: Konecky & Konecky, 1970.

TURNER, Frederick Jackson. **The Frontier in the American History**. New York: Dover, 1996.

VÁSQUEZ, Josefina Zoraida. The Colonization and Loss of Texas: a Mexican Perspective. In: RODRIGUES O., Jaime E. & VINCENT, Kathryn (Ed.). **Myths, Misdeeds, and Misunderstandings**. The Roots of Conflict in U. S -Mexican Relations. Lanham (MD): Rowman & Littlefield, 1997.

WARD, Geoffrey C. The West. **An Illustrated History**. Boston: Little, Brown and Company, 1996.

WEEMS, John Edward & WEEMS, Jane. **Dream of Empire**. A History of the Republic of Texas 1836-1846. New York: Barnes & Nobles, 1995.



***“That'll be the day”:***  
**O dia em que o *Western* virou História**

*César Almeida*<sup>1</sup>  
*Rafael Hansen Quinsani*<sup>2</sup>

*What makes a man to wander?*  
*What makes a man to roam?*  
*What makes a man leave bed and board*  
*And turn his back on home?*  
*Ride away, ride away, ride away*<sup>3</sup>

Ao longo dos últimos séculos a força e a presença dos Estados Unidos da América ao redor da terra lançaram sua sombra sobre territórios físicos e imaginários. A invenção do cinematógrafo no final do século XIX, e sua rápida expansão, permitiu ao filme um alcance nunca vivenciado pela arte e pelo entretenimento. O rápido desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a produção de milhares de filmes ao redor do mundo logo levou o cinema a lançar suas luzes para o passado, para a história e para o meio social, de forma analítica e interpretativa. O gênero do *Western*, ao retratar a formação

---

<sup>1</sup> Escritor e Crítico de cinema.

<sup>2</sup> Doutor em História /UFRGS.

<sup>3</sup> O que faz um homem vaguear? / O que faz um homem andar sem destino? / O que faz um homem deixar cama e mesa / E virar as costas para o lar? / Cavalgando, cavalgando, cavalgando

histórica e o processo de expansão e consolidação da nação estadunidense, constitui-se num dos melhores exemplos desse olhar analítico e interpretativo efetuado sobre o passado, desempenhando um papel crucial na formação pedagógica das sensibilidades históricas de várias gerações. Questões referentes à formação da identidade nacional, racial e cultural permeiam um grande número de películas realizadas ao longo do século XX. Robert Burgoyne destaca que estas questões têm surgido como tópico no final do século XX, tornando o passado uma área contestada, na qual a narrativa das pessoas excluídas dos relatos tradicionais se articula com a tradição dominante. Neste processo, o cinema atua reescrevendo cinematograficamente a História. Os filmes iluminam um desejo de refazer a ficção dominante e interrogam as reservas de imagens que moldam este domínio. Mas, será que somente filmes realizados no final do século XX protagonizam esse papel de reescrita e questionamento da História? Ao analisarmos o filme *Rastros de Ódio (The Searchers)*, realizado em 1956, pelo cineasta John Ford, destacaremos como esta película apresenta uma visão diferenciada do Oeste e do *Western* ao abordar os conflitos culturais e étnicos presentes na formação norte-americana.

Num viés metodológico, Sylvie Lindeperg desenvolve a concepção do Cinema-Eco, onde as representações cinematográficas anteriores a uma determinada película compõem um estoque de imagens já disponíveis sobre o passado representado e que povoa um determinado universo mental. Seu método é reunir camadas de escritas de um filme: roteiros, decupagens, orçamentos, censuras, correspondências entre cineastas. As mesmas permitem ler disputas cristalizadas “em torno do filme no seu fazer-se”<sup>4</sup>. Para a análise de *Rastros de Ódio*, as camadas abordadas serão a história do gênero do *Western*,

---

<sup>4</sup> LINDEPERG, Sylvie. Figuras do evento filmado: as anamorfoses da História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009. p. 284.

algumas apreciações sobre o oeste retratado, a formação e as obras de John Ford e os elementos narrativos que constituem a película.

## **O *Western* por sua excelência**

O *Western* constitui-se no gênero mais representativo do cinema e da cultura cinematográfica estadunidense, cujo legado sobrevive além do *The End* de cada filme assistido. Uma das definições mais clássicas afirmava que o *Western* era “o cinema americano por excelência”, porque cinema é movimento e são elementos do gênero a cavalaria, o tiroteio, a paisagem, a manada e os personagens tomados como inseparáveis do quadro geográfico<sup>5</sup>. Mesmo que estes elementos possam ser encontrados fora do *Western*, no interior do gênero eles simbolizam sua realidade profunda que é o mito, e o “*Western* é a união do mito com um meio de expressão”<sup>6</sup>.

A base das histórias abordadas pelos filmes foi influenciada pelas baladas que abordavam diversas temáticas, dentre elas a rotina do *cowboy*, o medo da perda da terra e o rancor com os outros povos. Da literatura, autores como David Thoreau, James Fenimore Cooper, Washington Irving e Mark Twain colaboraram na divulgação das histórias do oeste. Estas baladas e livros caracterizam esta jornada por um país novo que busca imortalizar seu passado recente conjugado com as influências mais antigas e européias. Os primeiros *Westerns* realizados no final do século XIX e no início do século XX são um prolongamento destes elementos.

Mas toda essa História não garantiu unanimidade ao gênero, desprezados por muitos pela sua simplicidade, infantilidade, e, principalmente, pela invenção do real histórico retratado. Contudo, ao analisarmos o gênero precisamos ter em conta que a relação do

---

<sup>5</sup> BAZIN, André. Prefácio. In: RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. p. 8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

*Western* com o real histórico é dialética e não direta. Pensado dentro de uma caracterização de arquétipos, evidencia-se de maneira geral, quatro antinomias: dentro-fora; bem-mal; força-fragilidade e selva-civilização. São heróis que salvam o grupo social a que pertencem, mesmo que momentaneamente, de um vilão maior. São arquétipos desenvolvidos pela sociedade, que cria os mitos que necessita. O cinema não prolonga um arquétipo, ele entra em sintonia com protótipos de formas humanas de existir, reposicionando os mitos. Neste esquema arquetípico, *Pater* encarna a origem, o histórico social do ser, o poder, Deus, o Capital. *Filius* caracteriza o herói, a síntese do trabalho vivo. *Diabolus* é o negativo, a morte e o prazer, o trabalho morto. *Spiritus* é a negação da negação, o feminino, o tempo livre. Aplicando esta estrutura ao gênero do *Western*, encontramos: os EUA como *Pater*; o herói como *Filius*; os índios como *Diabolus*; e a natureza, as mulheres e a amizade como o *Spiritus*<sup>7</sup>.

Dos elementos que compõem o gênero, o herói é a figura mais emblemática. Na maioria das vezes ele encarna o *Westerner*, o homem do oeste, onde se funde a dimensão humana com o épico, que amplia a lenda sobre suas proezas. Esta entidade vem de longe, carrega poucas coisas, tem um passado enigmático, e muitas vezes é perseguido pela justiça. Sua destreza se soma a uma masculinidade charmosa e a um intenso vigor físico. É lacônico. É dotado de uma força moral que se une com sua força física. Anda só ou acompanhado por uma figura cômica e, na maioria das vezes, é aquele que pode tomar as leis com as próprias mãos<sup>8</sup>. Entre os mais simbólicos encontra-se Shane, personagem de Alan Ladd.

As mulheres, nos *Westerns*, são dignas de amor e de piedade. São provedoras, doadoras de vida, e, por guardarem o

---

<sup>7</sup> Ver: CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>8</sup> SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e Alegoria no western americano. **Temática**, ano V, n 3, 2009.

futuro físico, precisam ser protegidas. Elas carregam a base moral da família, e mesmo não aparecendo em cena tanto quanto o herói, a mulher ocupa uma posição vital no nível simbólico. Em muitos casos ela é causa e motivo da ação. Algumas realizam a função de redentoras, funcionando como elemento de redenção para o herói, numa reflexão aos ideais de cavalaria medievais. Outras podem refletir Lilith, a personagem da mitologia hebraica que se rebelou ante a dominação masculina<sup>9</sup>. A personagem de Joan Crawford em *Johnny Guitar* é um exemplo da representação desta rebelião, que busca inclusive libertar-se da dominação econômica masculina. A mulher pode ser também a civilizadora quando casa com um mestiço ou quando domestica o homem, levando-o a deixar para trás seu passado e o obrigando a lavrar seu futuro. Nesse sentido, a atuação feminina em alguns filmes questiona a visão patriarcal imposta pela sociedade.

O olhar cinematográfico foi marcado pelo caráter patriarcal em relação à mulher. O olhar masculino atuou com um poder controlador sobre o discurso e o desejo. O cinema produzido em diversos países articulou-se desta forma, mas é sem dúvida, na esfera *hollywoodiana* que ele ficou mais destacado e foi difundido mais amplamente. É nas décadas de 1930 e 1940 que os mecanismos de controle exercem mais força. Nos anos 1950 tem início um desmoronamento destes mecanismos, que pode ser percebido nas películas pelos respingos de sexualidade, reconhecendo a força do perigo da sexualidade feminina que emanava no meio social. Diversos filmes apresentam e reafirmam o homem na sua superioridade econômica e social, outros destacam a imagem da mulher como do fetiche e o filme *Noir*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ, María Dolores Clemente. Mujeres del Far West: estereotipos femininos en el cine del oeste. *Área abierta*, n 17, 2007, p. 1-15.

<sup>10</sup> Os filmes denominados *Noir* foram produzidos ao longo das décadas de 1940 e 1950 nos EUA. A expressão *Noir* foi inventada pelos críticos franceses para designar um grupo de filmes com enfoque criminal e que eram caracterizados por algumas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam dos demais. A expressão *Noir* foi retirada da série de livros *Noire*, publicados pela Gallimard, com temáticas policiais. Cinematograficamente estes filmes apresentavam como

destaca a sexualidade explícita, caracterizada como algo maligno que deve ser destruído. Muitos filmes *Noir*, por não apresentarem relações familiares “normais” em seus enredos acabam destacando a mulher como portadora de uma postura independente. Todavia, estas mulheres muitas vezes dependem dos personagens masculinos para sobreviver e partilham do cinismo destes, o que transforma a independência num produto de degradação moral. Nos desvairados anos 1960, estes mecanismos não funcionam mais. Muitos filmes apresentam cenas de estupro onde não mais se encobre o uso do falo como meio de dominação. Mais do que uma liberação, o que as imagens cinematográficas apresentam é uma resistência, pois as mulheres buscam satisfazer-se e com isso levam os homens a confrontar-se com seus medos, com a própria sexualidade feminina. Nestas diferentes décadas, os signos *hollywoodianos* estavam carregados da ideologia patriarcal que sustentava as estruturas sociais. Desse modo, o cinema estrutura três instâncias de olhares masculinos: o olhar da câmera, dos realizadores; o olhar do homem dentro da narrativa; e o olhar do espectador masculino<sup>11</sup>.

A história do gênero começa com a obra *O grande roubo do trem*, de 1903, que antes de ser um *Western* podia ser

---

elementos: a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal e um profundo pessimismo e niilismo dos personagens. Estes componentes tendem a desorientar o espectador, introduzindo um elemento de insegurança que o insere na trama. Grande parte dos elementos estéticos está baseada no cinema expressionista alemão produzido no início do século XX. Os roteiros eram inspirados nos *pulps* magazines, revistas publicadas em papel barato e nos romances policiais de diversos autores, entre eles Dashiell Hammett. MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 11-113.

<sup>11</sup> O estudo de Ann Kaplan destaca no primeiro caso o filme *A dama das Camélias* (de George Cukor, 1936), no segundo *A Vênus loira* (de Joseph Von Sternberg, 1932) e no terceiro *A dama de Xangai* (de Orson Welles, 1948). Para a análise da década de 1960 a autora utiliza o filme *À procura de Mr. Goodbar* (de Richard Brooks, 1977) além dos filmes feitos por cineastas femininas independentes nos Estados Unidos e na Europa. KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. Para uma abordagem sobre a atuação feminista, ver o capítulo sobre o filme *Libertárias*, de Vicente Aranda, em QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

caracterizado como telejornalismo, pela sua proximidade temporal com o contexto retratado. O período compreendido entre 1903 e 1910 constitui-se na infância do gênero, onde o oeste filmado constitui-se num espetáculo para o leste, abordados em tom de documentário. De 1910 a 1920 o cinema começa a constituir uma linguagem própria com D.W. Griffith, que realiza vários “*Westerns* militares”. Há dois eixos temáticos nos filmes produzidos neste período: o ciclo de obras realizadas até 1915, que abordam a Guerra da Secessão, e o ciclo de filmes realizados até o final da década abordando a fronteira e seus pioneiros. Da década de 1920 até a década de 1930, realizam-se muitos filmes cujo destaque são coreografias e acrobacias dos protagonistas. A inserção do som marcou os filmes produzidos até 1939, e o principal desafio técnico era a equalização das danças, tiros e flechadas. Outra dificuldade era filmar em locações abertas devido a limitação dos microfones. A realização de *No tempo das diligências* por John Ford, em 1939, marca uma diferenciação com os outros *Westerns* realizados até este período. Com um roteiro mais acabado, Ford foi além do tiroteio, ao abordar a construção moral, social e psicológica da sociedade por meio dos personagens presentes na diligência<sup>12</sup>.

Com o início da Segunda Guerra Mundial o gênero enfrenta uma grande concorrência com os filmes de guerra. Neste período foram realizados os *Westerns* tradicionais (como os filmes sobre Búfalo Bill) e surgiu um novo tipo de *Western*, chamado de *Super-Western*, ou *Western* de tese. Esses filmes refletiam sobre o próprio gênero, a tal ponto que “as vísceras mitológicas do *Western* são autopsiadas”<sup>13</sup>. São exemplos deste estilo: *Consciências mortas* (William Wellman, 1943) *O Galante*

---

<sup>12</sup> Periodização de RIEUPEYROUT, op.cit. Outras abordagens sobre o gênero: MATTOS, A. C. **Publique-se a lenda**: a história do Western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. LEHMAN, Peter (Ed) **Close Viennings**: an anthology of new film criticism. Florida: University Press of Florida, 1990. SIMMON, Scott. **The invention of the western film**: a cultural history of the genre's first half-century. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. WALKER, Janet (Ed) *Westerns: films through history*. New York, Routledge, 2001.

<sup>13</sup> PERDIGÃO, Paulo. **Western Clássico**: gênese e estrutura de Shane. Porto Alegre: L&PM, 1985. p. 19.

*aventureiro* (William Wyler, 1940) *O proscrito* (Howard Hughes, 1943) *Shane* (George Stevens, 1953). Mas, é *Matar ou morrer* (de 1952), um dos títulos mais emblemáticos deste subgênero. Nesta obra de Fred Zinneman o herói interpretado por Gary Cooper é abandonado por todos os moradores de sua cidade para o confronto com um cruel bandido libertado da cadeia. Sozinho frente ao perigo, o herói tem medo, sentimento ausente nos filmes tradicionais do gênero.

Com o final da Segunda Guerra Mundial a produção de *Westerns* é retomada, mas nas décadas seguintes ela começa a decair. Contudo, fora dos EUA um novo tipo de *Western* começa a surgir. Um dos mais destacados exemplos é o *Spaghetti Western*. Na década de 1960, o impacto e o fascínio pelo *Western* não são apagados na Europa. Num processo de circulação cultural ele é reinventado, despontando como um dos gêneros de maior sucesso de público. Filmados externamente na região da Almeria da Espanha (a grande maioria) e internamente na *Cinncittá* em Roma, este gênero segue a tendência do estúdio de produzir seriados (os épicos “sandália e espada”, os filmes de horror e as sátiras de James Bond são alguns exemplos de destaque). Sua influência também se encontra no Neorrealismo, seja na experiência profissional ou na herança estética. A influência do Neorrealismo se estende pelo mundo, chegando ao Brasil, onde surge o Cinema Novo e ganha destaque a temática do cangaço. Com Glauber Rocha verificamos uma ruptura estética e temática, ao abordar o cangaceiro como o indivíduo passível de protagonizar a Revolução pela sua experiência rebelde. Também do oriente, principalmente de Akira Kurosawa, compõem-se o arcabouço estético. A abordagem desvelada pelo *Western* do Oeste moldou uma imagem atrativa aos europeus, seja pela imigração, pelo sonho de acumulação de dinheiro ou por uma utopia agrária de

fazendeiros livres, que já se encontrava propagada desde o século XIX, com a literatura de Fenimore Cooper e Karl May<sup>14</sup>.

A abordagem europeia do oeste destaca o contexto fronteiriço, enfocando o México e a Revolução Mexicana. Dentro do *Western Spaghetti* esses filmes ficaram conhecidos como *Zapata Western* (Alguns exemplos: *Uma bala para o General*, de Damiano Damiani, *Vamos a matar*, *Compañeros!*, de Sergio Corbucci, *Tepepa* de Giulio Petroni). Nesse contexto olhava-se para o Terceiro Mundo, devido aos inúmeros movimentos revolucionários que se construía naqueles anos<sup>15</sup>. No contexto europeu, marcado por uma americanização do âmbito cultural, pela urbanização e pelo fim do campesinato, forjava-se um estilo de filme que evidenciava e refletia esses elementos. Sua abertura estética, com movimentos de câmera ousados e uma intensa criatividade, somaram-se à construção de uma imagem diferente daquela dos *Westerns* estadunidenses. Um pistoleiro que agora é atormentado, marcado pela solidão e pelo individualismo, cuja sujeira e a barba por fazer o descaracterizam da imagem de bom-moço. Suas feições são marcadas pela dureza do dia-a-dia, pelo seu olhar petrificado. Um gênero que influenciará o próprio cinema estadunidense de Sam Peckinpah (*Meu ódio será sua herança*, *Pat Garret e Billy the Kid*) a Quentin Tarantino (*Cães de Aluguel* e *Kill Bill*), e que dentro de um processo de circulação cultural resgatou os mitos de uma fronteira imaginária a oeste<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Escritor alemão, autor das obras Winethou, que narra as aventuras de um teuto-cristão no oeste dos EUA com a peculiaridade de que o autor nunca havia saído de sua cidade na Alemanha.

<sup>15</sup> Neste período revolucionário, a estética cinematográfica também foi marcada por este contexto. Produziu-se um cinema que recortou e montou uma contra-imagem pedagógica e violenta e a redistribuiu para os meios de divulgação cinematográficos. O apelo à violência, numa clara influência do pensamento de Frantz Fanon e sua obra *Os condenados da Terra*, tornou-se necessário para suplantarem o estágio de colonialismo do Terceiro Mundo, do imperialismo econômico e cultural. Ver: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

<sup>16</sup> QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o *Western Spaghetti*: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *Conflitos Periféricos no século XX*. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251. Ver também: FRAYLING,

## O Oeste do *Western*?

O oeste retratado nas películas corresponde à fronteira de colonização, que se deslocou no tempo e no espaço. Este oeste físico é um lugar de baixa densidade populacional, que abrigava a maior parte das populações indígenas e um lugar de imensos horizontes. Este “Eldorado” encontrava-se à disposição, mas exigia métodos específicos de desbravamento. O Oeste criava a sensação de que um grupo de homens pertencia a um todo comum, cujos membros tinham que se adaptar a um ambiente novo. Entretanto, esses homens também levavam suas preconcepções culturais e não se eximiram de impô-las ao seu novo lar. A fronteira de colonização nasceu de uma sociedade que já havia alterado o equilíbrio entre o homem e a natureza, e foi responsável pela produção de um novo produto: a mente americana<sup>17</sup>. Ela constitui uma experiência única e fundamental, que resolveu o problema da constituição da identidade norte-americana após a Revolução de 1776, funcionando como uma força coesiva cujos desafios moldavam uma reação comum unindo diferentes nacionalidades. A chegada ao Pacífico produziu uma angústia referente ao próximo passo de expansão. Esta saída ocorreu pelo Imperialismo<sup>18</sup> e pelo

---

Christopher. **Spaghetti Westerns**: Cowboys and Europeans. From Karl May to Sérgio Leone. Nova York: IB Tauris Publishers, 2000.

<sup>17</sup> Segundo a clássica interpretação de TURNER, Frederick Jackson. *Oeste Americano*: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América. Niterói: EdUFF, 2004. A teoria sobre a importância da fronteira é apenas uma que busca uma explicação global que alimente uma idéia central com diferentes traços culturais tidos como os mais constantes. O *Agrarismo* fundamenta-se em um conjunto de princípios gerais estabelecidos a partir da observação da vida do homem em sociedade, e se baseia na idéia de uma democracia apoiada na virtude dos pequenos agricultores independentes. Nesta perspectiva, o governo distante seria um mal necessário, e os pequenos agricultores são antepostos aos especuladores, que possuem a corrupção e as leis ao seu lado. A explicação da *Abundância* valoriza a riqueza natural, que permite a sustentação de um conjunto de atitudes sociais. Para o *Pragmatismo*, o homem deve afirmar sua independência para merecer a liberdade. Ver: FICHO, Jean-Pierre. **A civilização Americana**. Campinas: Papirus, 1990.

<sup>18</sup> Em sua essência, o Imperialismo é um sistema baseado na desigualdade das relações econômicas mundiais articulando práticas, teorias e atitudes a partir de um centro dominante que governa outros territórios. É pensar, colonizar e controlar terras e pessoas seja pela força, pela colaboração

prolongamento de uma fronteira imaginária, da qual o gênero do *Western* teve grande contribuição.

A chegada ao oeste foi impulsionada pela construção das ferrovias, surgidas também como uma demanda do próprio oeste. Elas permitiram o escoamento de mercadorias, de imigrantes, e da cultura<sup>19</sup>. Outro fator de atração foi à publicação da Lei de Terras em 1862 (*Homestead*) que concedia uma porção de cento e sessenta acres aos colonos. Ao contrário da idealização deste processo, muitos problemas surgiram, fazendo com que somente um quarto das terras fosse adquirido nos termos da lei. Boa parte delas estava mal localizada em relação às vias de comunicação, tinham um tamanho insuficiente para o sustento de uma família, seu cultivo exigia grande capital, nem todos os beneficiados possuíam habilitação e motivação para o cultivo da terra, e, como era possível se desfazer das terras por concessão, a concentração de grandes latifúndios foi um processo comum neste período. Todas estas dificuldades levam alguns autores a afirmar que foram as fronteiras de colonização industrial e urbana as áreas que ofereceram oportunidades no século XIX<sup>20</sup>.

A figura mais emblemática dos *Westerns*, o *cowboy*, “um ser que nasce do encontro do boi e do cavalo”<sup>21</sup>, foi um tipo limitado no tempo e no espaço. Num universo de sessenta milhões de pessoas, quarenta mil eram *cowboys*. Boa parte deles vivia no Texas, e eram responsáveis por conduzir um rebanho bovino a

---

política ou pela dependência econômica e cultural. Desde o século XIX, cultura e Imperialismo se mesclam, produzindo uma sociedade capitalista, burguesa e liberal moldada com base no progresso técnico-científico.

<sup>19</sup> Foram construídas quatro ferrovias transcontinentais, com o grande emprego de mão-de-obra chinesa, cujos trabalhadores eram elogiados pela disciplina e pela docilidade. A presença chinesa gerou grande preconceito entre os trabalhadores americanos. FOHLEN, Claude. **O faroeste** (1860-1890) São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>20</sup> Um exemplo cinematográfico deste fator pode ser visto no filme *A norte não manda recado* (*The ballad of Cable Hogue*, 1970, de Sam Peckinpah). No filme o protagonista tem uma propriedade no meio de um deserto, umas das poucas a possuir um poço de água. Sabendo do projeto de construção de uma ferrovia, ele projeta uma futura cidade a partir do seu poço.

<sup>21</sup> FOHLEN, op.cit., p. 106.

distâncias de até dois mil quilômetros<sup>22</sup>. Aos poucos o avanço das ferrovias foi substituindo o trabalho destes homens. Entretanto, o grande responsável pelo seu fim foi os cercamentos, com a difusão do emprego do arame farpado, que substituiu as cercas de madeira e de pedras, muito caras para a construção e manutenção<sup>23</sup>.

Outra figura central do oeste era o Índio. A História dos índios foi a história dos dominados, do confronto com o progresso humano que levou o homem a esquecer sua relação com a natureza. É justamente o embate com esta cultura do homem branco, progressista em sua autoimagem, que teme a natureza até que possa dominá-la, de caráter mercantil e para qual a guerra significa a conquista de território que pautará a história do índio após a chegada do homem branco.

No Norte, os índios seriam forçados a se mudar para o noroeste, para as áreas de sertão ocupadas por outros índios. No Sul, as principais nações não tinham para onde serem mandadas, pois já estavam todas rodeadas por territórios ocupados pelos brancos. Os Estados queriam que fossem transferidos para as regiões selvagens além do Mississipi. Contudo, alguns índios, atraídos pela perspectiva de terrenos de caça mais primitivos e mais distantes das colônias dos brancos, estavam dispostos a fazer a mudança. Em 1820, a expedição de Long informa sobre a impossibilidade das planícies centrais e meridionais serem habitadas, o que já havia sido feito anteriormente, em 1807. Essas áreas foram consideradas impróprias para qualquer população que não fosse nômade, nasceu o mito do “Grande Deserto Americano”: a existência de uma área imensa e inabitável.

Em 1825, o presidente James Monroe aprova a doutrina para a Fronteira, proibindo a interferência branca no mundo dos índios. O objetivo principal da Doutrina da linha de índios era a defesa não

---

<sup>22</sup> Ibid, p. 106.

<sup>23</sup> BURCHELL, R.A.; GRAY, R.J. A fronteira de colonização oeste. In: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Ed). **Introdução aos Estudos Americanos**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 19 p. 1

dos interesses dos índios, mas dos interesses dos americanos. Em 1830, “Faca Afiada”, como os índios chamavam o presidente Andrew Jackson, criou a lei de remoção de terras, que removia índios de suas terras, inclusive de algumas tribos já adaptadas a cultura dos homens brancos. O estabelecimento de Fortes<sup>24</sup> pontuando o território do oeste visava o controle da “fronteira índia permanente”, que curiosamente era móvel! Esta expansão da fronteira do oeste eliminava diretamente os índios pelos confrontos e também pelo extermínio dos bisões, essenciais aos índios, pois sua carne e seu couro forneciam alimento, vestimentas, armas e habitação. Aqueles que conseguiam sobreviver à guerra tinham que enfrentar as doenças e o uísque do homem branco<sup>25</sup>.

No confronto mútuo entre estas duas culturas, se havia alguma diferença, era que os brancos eram mais engenhosos na arte de matar e mutilar do que os índios. Como exemplo, eis o que disse William Sherman:

Temos que agir com severidade vingativa contra os Sioux, até exterminá-los, homens, mulheres e crianças [...] Quanto mais matarmos esse ano, menos teremos que matarmos na próxima guerra, pois quanto mais conhecimento tenho desses índios, mais me convenço de que todos têm de ser mortos, ou então reduzidos à condição de indigentes<sup>26</sup>.

Os valores da civilização também atingem a retórica e a forma de consolidação do pensamento. Assim, massacre é o termo utilizado para a morte de um ou dois brancos por índios; e luta e

---

<sup>24</sup> No filme, Ethan passa por uma série de fortes conforme seu relato aos seus vizinhos. Fort Richardson, Fort Wingate no Novo México, Fort Cobb em Oklahoma. Curiosamente no seu percurso inicial ele rumo do oeste para o leste, para depois percorrer o caminho do oeste.

<sup>25</sup> BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**: a dramática história dos índios norte-americanos. Porto Alegre: L&PM, 2009. p.19.

<sup>26</sup> TURNER III, Frederick W. Introdução. In: **Gerônimo**: uma autobiografia. Porto Alegre: L&PM, 198, p. 20.

batalha quando um ou dois brancos mataram dois e cem índios. Os índios atrapalham o avanço da civilização, pois como disse um branco da época, eram:

O bando de gambás mais miseráveis, sujos, piolhentos, maltrapilhos, ladrões, mentirosos, falsos, assassinos, desgraçados, inféis e repulsivos que o Senhor permitiu que infestasse a terra, cujo extermínio imediato e completo todos os homens, salvo os que comerciavam com os índios ou os representam, devem pedir em suas preces<sup>27</sup>.

Compostas por um grande número de tribos, os índios que habitavam o território estadunidense no século XIX já apresentavam uma configuração diferente do que aquela existente antes da chegada do homem branco. Os Sioux ocupavam a região do Minnesota. Viviam, no começo do século XVIII, nos bosques próximos aos Grandes Lagos, onde foram encontrados pelos exploradores franceses responsáveis por seu nome, que significa “inimigo”. Os Sioux Tétons eram ótimos cavaleiros, e dos Tétons Hunkpapas surgiu um dos caciques mais conhecidos: Tatanka Yotanka, o Touro Sentado, um dos protagonistas da Batalha contra o general Custer, travada em 1876.

Entre os Chayennes que viviam ao norte, destaca-se a tribo de Faca Embotada; ao sul, na região do Colorado, Chaleira Preta, Touro Alto e Nariz Romano são nomes de destaque. Os Kiowas viviam ao sul, na região do Kansas. Os Comanches deslocavam-se em pequenos grupos e ganharam fama pela agressividade. Mas foram os Apaches que figuraram entre os vilões mais cruéis nas histórias dos homens brancos. Eram hábeis guerrilheiros (chegaram a servir de inspiração para Che Guevara) e sua formação cultural valorizava a luta, a corrida e os saques. Os Navajos sofreram grande influência espanhola e cultivavam cereais. Os Utes viviam ao norte das Montanhas Rochosas. Toda

---

<sup>27</sup> Ibid., p.23.

esta gama de povos e territórios defrontou-se com a invasão de estrangeiros, ancorados por suas crenças e referendados pela Doutrina do Destino Manifesto, que atribuía aos brancos a vocação dada por deus para a posse e povoamento da nova Canaã. Desse modo, diante de tal transformação, o avanço da civilização dificilmente deixaria os índios incólumes aos efeitos da Bíblia, da espada e do álcool.

### **O Fordismo cinematográfico: publique-se a lenda!**

John Ford, cujo nome verdadeiro era John Martin Feeney, nasceu em Cape Elizabeth, estado americano do Maine, no dia 1º de Fevereiro de 1884. Seus pais eram imigrantes irlandeses que tentaram a vida na América de diversas formas e, em determinada época, foram proprietários até de um autêntico *saloon*. Entretanto, Ford resolveu seguir os passos do irmão mais velho, Francis Ford, e partiu para a Califórnia em 1914.

Francis já era uma figura estabelecida na indústria cinematográfica deste período trabalhando como ator e roteirista. John começou sua carreira como assistente do irmão, conseguindo seus próprios trabalhos em pouco tempo. Curiosamente, este futuro detrator do racismo atuou brevemente no clássico de D.W. Griffith *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, de 1915) como um membro da Ku Klux Klan.

Sua estréia como diretor aconteceu em 1917 com o filme *The Tornado* que, como vários outros trabalhos de Ford nestes primeiros anos, hoje é considerado perdido. Este primeiro curta-metragem pertencia ao gênero que fez John Ford famoso, o *Western*. A afinidade com as tramas passadas no Velho Oeste não é acidental. Nas palavras do cineasta John Milius, “*Ford e Hawks* (Howard Hawks, outro ícone do cinema) *eram mais próximos ao*

*Oeste do que nós fomos. Quando Ford começou sua carreira ainda havia bandoleiros no vale de San Fernando*<sup>28</sup>.

A consagração veio em 1935 com seu primeiro Oscar de direção, pelo filme *O delator* (*The informer*). Ford venceria a estatueta dourada como melhor diretor outras três vezes: em 1941 por *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*), em 1942 por *Como era verde meu vale* (*How green was my valley*) e em 1952 por *Depois do Vendaval* (*The quiet man*), estes dois últimos títulos marcaram um reencontro do diretor com suas origens irlandesas (cujo nome gaélico era Sean Aloysius O'Fearná).

No entanto, apesar do reconhecimento por trabalhos do gênero Drama, foi o *Western* que transformou John Ford no mito que é conhecido hoje. Foi com este gênero que o cineasta tocou a alma e a mente de gerações de apreciadores do cinema<sup>29</sup>. É um *Western* a obra-prima indiscutível de Ford, *Rastros de ódio* (*The searchers*).

Realizado pela Warner Brothers em 1956, *Rastros de ódio* teve o astro preferido de Ford, John Wayne, à frente do elenco. Wayne interpretou Ethan Edwards, um amargurado veterano da Guerra Civil que passa cinco anos de sua vida em uma incansável busca pela sobrinha que fora raptada por índios. Esta obra, por vezes sombria, baseou-se no romance homônimo de Alan Le May, que teve inspiração na história real de Cynthia Ann Parker, raptada por Comanches em 1836. Como no filme, o tio da jovem passou longos anos à sua procura. Só no Estado do Texas, sessenta e

---

<sup>28</sup> *The Searchers: An Appreciation*. Disponível no DVD do filme lançado no Brasil.

<sup>29</sup> Algumas obras sobre os *Westerns* de Ford: BOGDANOVICH, Peter. **John Ford**. Berkley: University Carolina Press, 1978. DARBY, William. *John Ford's westerns: a thematic analysis with a filmography*. North Carolina: McFarland, 1996. ECKSTEIN, Arthur M.; LEHMAN, Peter. **The Searches: essays and reflections on John Ford's classic western**. Detroit: Wayne State University Press, 2004. GALLAGHER, Tag. **John Ford: the man and his films**. Carolina: University Carolina Press, 1986. SMITH, Carlton. **Coyote Kills John Wayne: postmodernism and contemporary fictions of the transcultural frontier**. Hanover: University Press of New England, 2000. STUDLAR, Gaylyn; BERNSTEIN, Matthew (Ed). **John Ford made westerns: filming the legend in the sound era**. Indiana: Indiana University Press, 2001.

quatro casos de seqüestros como esse foram registrados no Século XIX.

Embora contasse com o maior cineasta e a maior estrela do cinema americano de todos os tempos e com irrefutáveis qualidades, *Rastros de Ódio* foi mal recebido por público e crítica. Isso se deveu, em grande parte, à extrema ambigüidade da obra. Até 1956, nenhum *Western* havia tocado tão profundamente na face obscura da construção dos EUA como nação e, principalmente, na relação da América com os povos indígenas. Além disso, o herói vivido por John Wayne possuía um passado nebuloso, que envolvia crime e adultério.

Os freqüentadores de cinema da época não estavam preparados para uma visão um tanto inovadora das velhas histórias de mocinhos e bandidos. Estas velhas concepções maniqueístas foram postas de lado pelo talento de Ford, e seus papéis deixaram de ser tão claros. O mocinho de Wayne demonstra grande crueldade em diversas ocasiões, despreza a religião e a vida em sociedade. A cavalaria, tão glorificada pelo cinema, já não é tão galante: ao ouvirmos o famoso toque de corneta, o notório sinal de que os heróis estão chegando, vê-se apenas um rastro de destruição e morte deixado pelos soldados, que não poupam mulheres e crianças. Os índios não são mais os monstros de outrora. Continuam como os antagonistas, mas não mais por serem malignos ou selvagens como o cinema os retratou por décadas.

O próprio Ford era uma figura um tanto ambígua: apesar de ter se declarado *Um liberal democrata e um rebelde*<sup>30</sup> em 1967, ele possuía em seu círculo mais íntimo de amigos notórios republicanos defensores da direita conservadora. John Wayne, James Stewart e Ward Bond estavam entre eles. Foi acusado de propaganda esquerdista por *As vinhas da ira* (adaptado do romance do John Steinbeck), mas no fim da vida apoiou Richard

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000406/bio>

Nixon e a Guerra do Vietnã<sup>31</sup>. Era um bruto ranzinza, mas possuía grande sensibilidade artística.

Sem sombra de dúvida, Ford foi uma figura singular no cinema. É interessante notar a evolução da sua visão das nações indígenas através dos anos. Da demonização do índio vista em *No tempo das diligências* (1939) até uma espécie de *mea culpa* notado em *Crepúsculo de uma raça* (1964).

Considerado um ano de ouro pelos cinéfilos, 1939 viu o lançamento de obras-primas como *O mágico de Oz*, *E o vento levou* e *A mulher faz o homem*. Junto com esta leva de clássicos pertence *No tempo das diligências* (*Stagecoach*). Trabalhando pela primeira vez com John Wayne como protagonista, Ford criou, no seu primeiro Western sonoro, um mito duradouro do cinema. Esta obra conta a história de um grupo heterogêneo de viajantes que atravessa as perigosas terras do Oeste americano em uma carruagem. A fragilidade do veículo contrasta com a dureza da paisagem. Entre os perigos enfrentados pelos peregrinos, está o de um ataque de índios guerreiros, o que realmente acontece. O índio é apresentado como uma criatura selvagem e irracional que poderia muito bem ser substituído por monstros ou demônios em uma trama de Fantasia. Não tem nenhuma outra motivação a não ser exterminar os *bons homens brancos* que atravessam suas terras. O único meio de enfrentar esta ameaça é matar para não morrer.

Por muitas décadas, *No tempo das diligências* foi o símbolo da celebração do genocídio indígena como algo imprescindível à

---

<sup>31</sup> A CIA promoveu uma ampla ação anticomunista na década de 1950. Com o intuito de divulgar a “liberdade militante”, que objetivava se antagonizarem aos valores comunistas e explicar o estilo de vida do mundo livre, diversos filmes e cineastas foram atingidos por estas ações. O escritório de Ford chegou a ser palco de uma destas reuniões. O produtor Cornelius Whiting recebeu dinheiro para a realização de filmes que divulgassem a cultura americana. *Rastros de Ódio* foi o primeiro filme produzido dessa leva. Destacamos que, se alguns filmes de Ford eram valorizados pela patrulha macartista, outros sofriam severas ressalvas e eram demonizados, como *As vinhas da Ira*. SOUNDEERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** A CIA na Guerra fria da cultura. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 310. Sobre a perseguição ao Macartismo: FERREIRA, Argemiro. **Caça as bruxas:** Macartismo: uma tragédia americana. Porto Alegre: L&PM, 1989. 121-153.

consolidação da América como nação. No entanto, já podem ser visíveis neste trabalho seminal de Ford algumas das características mais marcantes da visão do diretor sobre a sociedade americana: o icônico fora-da-lei Ringo (encarnado por Wayne) e a prostituta Dallas (Claire Trevor) são melhores seres humanos do que o industrial rico e a senhora respeitável.

Índios hostis também compuseram uma grande ameaça em *Ao rufar dos tambores* (*Drums along the Mohawk*), também de 1939. Primeiro filme colorido do cineasta, que mostra a luta de dois colonos interpretados por Henry Fonda e Claudette Colbert durante a Guerra de Independência americana. Apesar do diferente cenário e de outro contexto, a representação dos índios continuou a mesma.

Anos mais tarde, Ford abordou mais diretamente a questão das Guerras Indígenas em *Sangue de Herói* (*Fort Apache*, realizado em 1948). Baseado na vida do infame General George Armstrong Custer (1839-1876)<sup>32</sup> e no Massacre de Little Bighorn, *Sangue de*

---

<sup>32</sup> Existem diversas versões dos motivos pelo qual Custer teria atacado sem esperar as outras forças, desvalorizando o poder do inimigo: uma versão aponta a intenção do general de organizar uma batalha convencional, acreditando que, após uma breve escaramuça, os índios iriam para o norte, por onde avançavam as outras duas colunas. Uma segunda versão especula que Custer pensou que só havia mulheres e crianças e, desse modo, poderia capturar a aldeia com facilidade, forçando a rendição dos guerreiros, que ele acreditava estarem caçando. Não foi contemplado a possibilidade de conversar ou apresentar um *ultimátum*. Por fim, outra versão diz que o ataque, que ocorreu em 25 de junho de 1876, poucos dias antes do dia 4 de julho, onde se comemorava não só o Centenário da Independência, como haveria uma convenção do partido democrata para escolher os nomes dos candidatos à presidência. Custer teria pensado que um triunfo militar contra a maior concentração de índios já vista, e que seria vencida somente por ele, ajudaria para a escolha de seu nome ao cargo de presidente dos Estados Unidos. Na batalha, Custer dividiu seu regimento em quatro batalhões. O primeiro contava com 221 homens; o segundo com 175; o terceiro com 120; o quarto com 175; num total de 691 homens. As causas que levaram Custer a dividir suas forças são ignoradas, como também o é o fato de ele acreditar que um só Regimento poderia fazer sozinho a tarefa de todo um exército. Destaca-se que o general confiava na sorte que havia tido nas campanhas da Guerra Civil. Se a sorte o acompanhasse como antes, Custer seria o vencedor da maior horda de índios congregados até então, e seria o próximo presidente dos EUA. Custer havia criado uma estratégia de guerra convencional, sem ter em conta que as forças oponentes se caracterizavam pelas suas irregularidades, e suas ações eram baseadas em princípios muito diferentes dos da guerra tradicional. Ao término das lutas, estas passaram a ser conhecidas como “o massacre de Custer”. Políticos, jornalistas e a opinião pública em geral, pediram uma ampliação das forças armadas e uma ação imediata de punição contar os hostis. Todos os índios deveriam ser castigados. Ver: BROWN, Dee. **Massacre**. Índios derrotam Custer em Litte BigHorn. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

*Herói* pode ser considerado um dos primeiros filmes a tecer uma imagem mais positiva dos índios. Primeira parte da chamada Trilogia da Cavalaria, *Sangue de Herói* teve Henry Fonda e John Wayne à frente do elenco. O austero Fonda interpretou o arrogante e ambicioso Coronel Thursday, um oficial de carreira brilhante durante a Guerra Civil, mas sem experiência nas questões indígenas e no trato com os soldados. Seu contraponto está na figura do humanista Capitão York, vivido por Wayne, um homem que conhece profundamente o dia a dia do Forte Apache e a delicada relação com as tribos da região.

O Coronel Thursday, personagem inspirado em Custer, vê-se envolvido em um conflito com os Apaches quando estes denunciam as irregularidades do administrador de sua reserva. Ignorando a opinião do Capitão York, que defende honrar os tratados assinados pelo governo, Thursday toma o lado do administrador corrupto. Em uma tentativa de punir os índios insurgentes, Thursday acaba por provocar o massacre do seu próprio batalhão.

Em *Sangue de Herói*, os índios são vistos como um povo honrado. Entretanto, é visível a posição de que as tribos deveriam ser tratadas com dignidade apenas se permanecessem obedientes e nos limites das reservas estabelecidas pelos governantes. Apesar da pequena oportunidade de apresentar o seu lado da história, os índios ainda são os selvagens que precisam ser domados.

Este ponto de vista prosseguiu nos capítulos seguintes da Trilogia da Cavalaria: *Legião Invencível* (*She wore a yellow ribbon*, de 1949) e *Rio Grande* (1950), ambos estrelados novamente por John Wayne. O primeiro mostra Wayne como um envelhecido Capitão do Exército que recebe a missão de lidar com tribos de Cheyennes e Arapahos rebeldes após a derrota de Custer. O veterano oficial falha em sua missão, e tentando a todo custo evitar mais derramamento de sangue, decide pessoalmente negociar com o líder da revolta. Em *Rio Grande*, Wayne mais uma vez está no comando de um destacamento envolvido em conflitos armados, desta vez defendendo colonos dos constantes ataques dos Apaches.

Aqui, as relações índio/branco ficam no segundo plano em relação ao drama familiar do personagem de Wayne, cujo filho alistou-se no exército sem seu conhecimento.

### **E o Western virou História...**

Seis anos mais tarde veio *Rastros de ódio*. Este filme representou a fase intermediária de Ford entre a caracterização inicial do índio como vilão unidimensional e a vindoura retratação. Vale notar que desde seus primeiros *Westerns*, John Ford sempre optou por trabalhar com verdadeiros nativo-americanos, especialmente com os Navajos. Isso levou o diretor a ter um grande contato com a cultura indígena, além de ajudar diversas reservas carentes, que por décadas foram esquecidas pelo governo estadunidense.

O resultado desta convivência é visível em seus trabalhos a partir de 1956. O lado perverso da conquista do Oeste começa a aparecer com toda a sua crueldade em *Rastros de ódio*: massacres de inocentes, famílias destruídas por conflitos inúteis, culturas arrasadas por interesses sombrios. Tocando em temas delicados como racismo, miscigenação, religião e vingança, esta obra seminal de John Ford propõe-se a gerar intenso debate, ao invés de conceber soluções simplistas.

As implicações do racismo na sociedade são amplamente discutidas. Ethan Edwards, icônico personagem de John Wayne, é um homem profundamente afetado por sua repulsa aos Comanches. O racismo do herói é evidente desde as primeiras cenas. Contudo, sua compreensão e conhecimento da cultura Comanche e sua aversão pela vida social com seu próprio povo fazem de Edwards uma figura complexa. O relacionamento de Edwards com o personagem interpretado por Jeffrey Hunter, um jovem mestiço, faz uma boa análise do preconceito: no princípio há um estranhamento mútuo, provocado principalmente pela

antipatia de Edwards<sup>33</sup>. Com o passar dos anos e com a convivência forçada, os dois desenvolvem um forte sentimento de respeito e amizade.

Outra cena emblemática surge do encontro de Ethan Edwards com seu antagonista, Chefe Scar, raptor de sua sobrinha, curiosamente vivido por um ator branco, Henry Brandon. Após um rápido diálogo, no qual tanto Scar, quanto Edwards demonstram conhecimento do idioma de seu adversário, o segundo dispara maliciosamente: “*Você fala americano muito bem, para um Comanche! Alguém te ensinou?*” Ao que Scar responde: “*Você fala Comanche muito bem, alguém te ensinou?*” Há certa insinuação de que o personagem de Scar talvez fosse um homem branco, também raptado muito jovem como a sobrinha de Edwards, e agora um autêntico Comanche.

Obviamente, apesar de nivelar um pouco a balança histórica ao mostrar que o homem branco não era o herói imaculado do cinema de outrora, os índios ainda são os vilões de *Rastros de ódio*. Sobre a imagem dos nativo-americanos no *Western*, Ford declarou:

*Há algum mérito na acusação de que o índio não tem sido retratado com precisão ou honestidade em Westerns, mas também, esta acusação tem sido uma generalização ampla e muitas vezes injusta. O índio não deu boas-vindas ao homem branco... E este não foi diplomático... Se ele tem sido tratado injustamente por brancos em filmes, é por que, infelizmente, muitas vezes este foi o caso na vida real. Havia muito preconceito racial no Oeste<sup>34</sup>.*

Pouco depois de *Rastros de ódio*, o diretor iniciou uma etapa de desmistificação do Oeste, cujo principal representante é *O homem que matou o facínora* (*The man who shot Liberty Valance*,

---

<sup>33</sup> Sobre o racismo em *Rastros de ódio*: HUI, Arlene. The racial frontier in John Ford's *The Searchers*. *Revista Complutense de História da América*, v 30, 2004, p. 187-207.

<sup>34</sup> Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Searchers\\_\(film\)#Themes](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Searchers_(film)#Themes)

de 1962), filme que cunhou a notória sentença: “*Quando a lenda é mais interessante do que a verdade, imprima-se a lenda*”. Este período contou ainda com o poderoso libelo anti-racista *Audazes e Malditos (Sergeant Rutledge, 1960)*, no qual um jovem tenente interpretado por Jeffrey Hunter defende em corte-marcial um soldado negro, encarnado por Woody Strode, acusado injustamente de ter estuprado e assassinado uma menina branca. Esta película, bastante polêmica em seu lançamento, expõe o racismo contra os soldados negros dentro do exército americano.

Este período revisionista culminou em *Crepúsculo de uma raça (Cheyenne Autumn, 1964)*, último *Western* de John Ford e o capítulo final de sua saga como cronista do Oeste americano. Primeiro filme abertamente pró-indígena produzido em Hollywood, *Crepúsculo de uma raça* apresentou os índios como um povo culto e civilizado, vítima da invasão branca.

O roteiro conta a história do êxodo de uma tribo Cheyenne de sua reserva no Oklahoma até a terra natal no Wyoming. Os chefes Little Wolf (Ricardo Montalban) e Dull Knife (Gilbert Roland) conduzem cerca de três mil pessoas nesta árdua jornada, enquanto são caçados impiedosamente pelo exército. Nesta época Ford declarou: “Nós os tratamos mal, isso é uma mancha em nosso emblema; nós os roubamos, traímos, assassinamos e massacramos. Mas se eles matavam um homem branco, Deus, lá vinham as tropas!”<sup>35</sup>. A intenção do diretor era de realizar uma verdadeira elegia aos povos indígenas, além de um pedido de desculpas.

Aos poucos, o retrato dos nativo-americanos no cinema mudou, e mais filmes que os tratavam com a dignidade e o respeito merecidos surgiram. Produções como *Pequeno grande homem (Little Big Man, de 1970)*, *Quando é preciso ser homem (Soldier Blue, 1970)* e *Mais forte que a vingança (Jeremiah Johnson, 1972)* percorreram o caminho aberto por Ford. Também ganham

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000406/bio>

destaque: *O Vôo da Águia* (Anthony Harvey, 1979), *A vingança de Ulzana* (Robert Aldrich, 1972), *O desertor* (Burt Kennedy, 1971), *Um homem chamado cavalo* (Elliot Silverstein, 1970), *Dança com Lobos* (Kevin Kostner, 1990) *Gerônimo* (Walter Hill, 1993).

Depois de *Crepúsculo de uma raça*, John Ford dirigiu apenas mais um filme, o elogiado drama *Sete mulheres* (*7 Women* – 1966). O cineasta faleceu em 1973, mas o conjunto da obra que criou é imortal. Poucos foram tão fundo na investigação da natureza humana. Ninguém se igualou a ele nas livres pradarias da imaginação que permeiam o *Western*.

### **Indo além do horizonte...**

A porta se abre como as cortinas de um espetáculo, revelando uma paisagem arrebatadora. Ao fundo, um cavaleiro se aproxima lentamente. Um pequeno ponto na vastidão do deserto. O cavaleiro é Ethan Edwards, homem que enfrentou, e ainda enfrenta batalhas épicas. Uma delas, a Guerra Civil Americana, terminara três anos antes. Outra, nos confins de sua alma, não tem data para terminar.

Assim começa *Rastros de ódio*, obra imortal do cinema e a *magnus opus* do lendário cineasta John Ford. Um filme poderoso, capaz de tocar corações e mentes ainda hoje, passados mais de cinquenta anos de seu lançamento.

Desse modo, a questão racial foi investigada de forma mais complexa por Ford no final de sua carreira. A diversidade étnica da sociedade do oeste resulta das diferentes localizações geográficas, que permitiu a composição de uma representação mais complexa de atitudes de diferentes indivíduos. O filme fornece *insights* sobre o ponto de vista étnico de diferentes indivíduos e, por consequência, da sociedade norte-americana. O filme pode tocar nesta temática delicada, também pelo fim do código de censura, em 1956, que proibia a abordagem do assunto miscigenação e conflitos étnicos. O impacto ocasionado pela Segunda Guerra

Mundial e pelo Nazismo alertou a sociedade dos EUA do perigo e dos riscos da presença de ideologia extremada. Entre 1954 e 1956, período em que o filme de Ford foi realizado, ocorreu alguns avanços jurídicos e conquistas dos Movimentos dos Direitos Civis. O contexto de Guerra Fria disseminou o ideal anticomunista nos meios de comunicação e na sociedade. O desejo de Ethan de matar sua sobrinha parece corroborar a alteração dos argumentos da política externa dos EUA. Em vez dos argumentos “busca e salvamento” propagava-se o “cercar e destruir”. Os conflitos externos e internos do país estão refletidos nos conflitos pessoais e étnicos dos personagens. A estabilidade da casa da família depende da tranquilidade externa mantida por um aparato militar. O mestiço Martin senta junto à mesa de jantar, representando um incômodo do qual era preciso tolerar. A excepcional fotografia do filme e seus ângulos abertos captam um espaço que representa uma nação em crescimento, com territórios à espera de conquista, fator que se reflete no microcosmo social da casa da família Edwards.

A obra do artesão Ford, este herói não heróico, de olhar cruel e fala mansa, figura complexa e perturbada, cumpre sua jornada, unindo sua dimensão humana com o épico. Seu preconceito e sua perturbação agregam a tensão no meio social em que vive. Este protagonista dialoga com outras culturas, mas mantém com elas uma relação difusa e por vezes enigmática. Quando atira nos olhos de um índio morto, ele é repreendido por seus parceiros. Surpreendentemente ele declara: “*Sem os olhos ele não entra na terra prometida, tendo que vagar para sempre entre os ventos*”. Sutil ironia, ou destino inerente, o herói não se fixa na terra prometida e salva pela sua jornada...

Ethan Edwards, este melancólico Odisseu do Oeste, continuará vagando entre os ventos. Sua verdadeira busca não tem fim. Como dizem os versos da canção tema, ele encontrará sua paz de espírito. Mas onde? Cavalgando, cavalgando, cavalgando...

*A man will search his heart and soul  
Go searchin' way out there  
His peace of mind he knows he'll find  
But where, oh Lord, Lord where?  
Ride away, ride away, ride away<sup>36</sup>*

## Referências

- ALMEIDA, César. **Cemitério perdido dos filmes B**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- BOGDANOVICH, Peter. **John Ford**. Berkley: University Carolina Press, 1978.
- BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio: a dramática história dos índios norte-americanos**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- BROWN, Dee. **Massacre**. Índios derrotam Custer em Litte BigHorn. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- BURCHELL, R.A.; GRAY, R.J. A fronteira de colonização oeste. In: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Ed). **Introdução aos Estudos Americanos**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 19 p. 138-165.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos**. Brasília: UNB, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.
- DARBY, William. **John Ford's westerns: a thematic analysis with a filmography**. North Carolina: McFarland, 1996.

---

<sup>36</sup> *Um homem vai procurar em seu coração e alma / Vai procurar pela vastidão / Sua paz de espírito ele sabe que vai encontrar / Mas onde, oh Deus, onde? / Cavalgando, cavalgando, cavalgando*

- DAY, Kisten. "What makes a man to wander?": The Searchers as western odyssey. **Arethusa**, n 41, 2006, p. 11-49.
- ECKSTEIN, Arthur M.; LEHMAN, Peter. **The Searches**: essays and reflections on John Ford's classic western. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERNÁNDEZ, Maria Dolores Clemente. Mujeres del Far West: estereotipos femeninos en el cine del oeste. **Área abierta**, n 17, 2007, p. 1-15.
- FERREIRA, Argemiro. **Caça as bruxas**: Macartismo: uma tragédia americana. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FICHOU, Jean-Pierre. **A civilização Americana**. Campinas: Papirus, 1990.
- FOHLEN, Claude. **O faroeste** (1860-1890) São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FRAYLING, Christopher. **Spaghetti Westerns**: Cowboys and Europeans. From Karl May to Sérgio Leone. Nova York: IB Tauris Publishers, 2000.
- FREEDMAN, Carl. Post-hetero-sexuality: John Wayne and the constructions of American masculinity. [www.filmint.nu](http://www.filmint.nu) p. 16-31.
- GALLAGHER, Tag. **John Ford**: the man and his films. Carolina: University Carolina Press, 1986.
- GUADAGNIN, Paulo Roberto Rodrigues; ALMEIDA, César. O contexto de 1968 no filme *A Noite dos Mortos Vivos*. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **68**: História e Cinema. Porto Alegre: EST, 2008, p.217-232.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUBERMAN, Leo. **Nós, o povo**: a epopéia norte-americana. São Paulo: Brasiliense, 1966.

- HUI, Arlene. The racial frontier in John Ford's *The Searchers*. **Revista Complutense de Historia da América**, v 30, 2004, p. 187-207.
- KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KARNAL, Leandro. (Et ali) **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.
- LEHMAN, Peter (Ed) **Close Viengns: an anthology of new film criticism**. Florida: University Press of Florida, 1990.
- LEYDA, Julia. *Home on the range: space, nation, and mobility in John Ford's The Searchers*. **The japanese journal of American Studies**, n 13, 2002, p. 83-106.
- MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite: filme Noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MATTOS, A. C. Gomes. **Publique-se a lenda: a história do Western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinema-tógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009.
- PERDIGÃO, Paulo. **Western Clássico: gênese e estrutura de Shane**. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- QUINSANI, Rafael Hansen; MACEDO, José Rivair. O cinema político italiano e os transgressores anos 60: uma relação histórica, política e necessária. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008, p. 151-165.
- QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **Conflitos Periféricos no século XX**. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

QUINSANI, Rafael Hansen; GONZAGA, Sandro. A Vida dos Outros e de Todos Nós: a visão cinematográfica da República Democrática Alemã ou o Dia em que *o Big Brother* se afeiçoou ao *Little Brother*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9**: A História contemporânea no cinema. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p. 165-188.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes, os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SIMMON, Scott. **The invention of the western film**: a cultural history of the genre's first half-century. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SMITH, Carlton. **Coyote Kills John Wayne**: postmodernism and contemporary fictions of the transcultural frontier. Hanover: University Press of New England, 2000.

SOUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** A CIA na Guerra fria da cultura. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e Alegoria no western americano. **Temática**, ano V, n 3, 2009, p.

STUDLAR, Gaylyn; BERNSTEIN, Matthew (Ed). **John Ford made westerns**: filming the legend in the sound era. Indiana: Indiana University Press, 2001.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, Frederick Jackson. **Oeste Americano**: quarto ensaios de história dos Estados Unidos da América. Niterói: EdUFF, 2004.

TURNER III, Frederick W. Introdução. In: **Gerônimo**: uma autobiografia. Porto Alegre: L&PM, 198, p. 11-48.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

WALKER, Janet (Ed) **Westerns: films through history**. New York, Routledge, 2001.

### **Sítios consultados:**

<http://www.imdb.com/name/nm0000406/bio>

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Searchers\\_\(film\)#Themes](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Searchers_(film)#Themes)

## A fronteira ao revés: um cowboy perdido na maçã apodrecida

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli<sup>1</sup>*

*Arthur Lima de Avila<sup>2</sup>*

O filme analisado é *Midnight Cowboy*, de 1969, re-intitulado *Perdidos na Noite* na versão brasileira. Baseada no romance homônimo escrito por James Herlihy em 1965<sup>3</sup>, a película foi dirigida por John Schlesinger, e recebeu três prêmios *Oscar* da Academia de Cinema de Hollywood (Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Roteiro Adaptado). Foi estrelado por Dustin Hoffman, no seu segundo filme, e Jon Voigt, que debutava no cinema. No Brasil, o filme estreou em 1970. Antes do exame do filme propriamente dito, algumas considerações se fazem necessárias sobre o que representou – e ainda representa – a conquista do Oeste e a construção do mito da fronteira nos EUA.

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

<sup>2</sup> Professor Adjunto do Departamento de História e do PPG em História da UFRGS.

Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com bolsa do CNPq e cuja tese recebeu o Prêmio Capes 2011 em História. Atualmente, é Professor Adjunto no Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da América, Teoria da História, Historiografia e História dos Estados Unidos, atuando principalmente com os seguintes temas: teoria da história, história intelectual, usos do passado, historiografia norte-americana, história do Oeste norte-americano e dos Estados Unidos.

<sup>3</sup> HERLIHY, James Leo. *Midnight Cowboy*. New York: Ibooks, 2007.

## O Mito da fronteira: avanço para Oeste e Destino Manifesto

Dos mitos de fundação da nação norte-americana, o mais importante é, sem dúvida, o Mito da Fronteira. De acordo com esta mitologia, a conquista da natureza e a subjugação de nativos e outras minorias foram os meios pelos quais os Estados Unidos adquiriram uma identidade nacional, uma sociedade democrática, uma economia e uma sociedade “progressistas”. Através dele, os estadunidenses buscaram não só entender seu lugar na história, mas também justificar seu presente e projetar seu futuro. *Perdidos na Noite* foi, ao seu modo, uma releitura bastante interessante, e inteligente, da fábula-mor dos Estados Unidos.

Como todos os mitos, é extremamente difícil precisar a origem do Mito da Fronteira. Ainda assim, é possível afirmar que algumas de suas raízes mais antigas estão na experiência da Grande Migração dos puritanos, na década de 1640, quando milhares de refugiados ingleses buscaram abrigo nas então selvagens terras daquilo que seria mais tarde a Nova Inglaterra. Ali, os recém-chegados almejavam não só fugir das guerras religiosas que dilaceravam seu país de origem, mas construir um mundo à parte da Europa. Nas palavras de um de seus maiores pregadores, John Winthrop, os puritanos vieram à América para construir uma Nova Jerusalém, a famosa “*city upon a hill*”, impoluta e livre das corrupções e vícios que assolavam o Velho Mundo. O continente teria, assim, sido entregue a estes homens e mulheres pelo próprio Javé, para que uma nova Israel pudesse surgir em solo americano. Na visão destes irresolutos calvinistas, as colônias puritanas deveriam servir de exemplo de virtude e devoção para todos os povos e nações da Terra.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> SLOTKIN, Richard. **Regeneration through Violence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Após a Guerra de Independência e a consolidação do novo país, em fins do século XVIII e começo do XIX, esta idéia adquiriu um caráter mais secular, mas ainda bastante messiânico. Thomas Jefferson, o pai da Declaração de Independência e terceiro presidente dos Estados Unidos, tinha grandes sonhos para a nascente república: a colonização do que era então o Grande Oeste<sup>5</sup> com laboriosos e diligentes pequenos proprietários. Segundo o político, a República só poderia ser mantida virtuosa através da existência de uma quase infinita oferta de terras desocupadas, livres para o assentamento destes fazendeiros e suas famílias. Na imaginação jeffersoniana, elas escoariam os conflitos sociais das cidades do Leste e impediriam o surgimento dos problemas que afetavam a Europa: pobreza, corrupção e rigidez das estruturas sociais. Na fronteira, os homens não deviam nada a ninguém; alcançariam o topo da pirâmide social, ou falhariam em fazê-lo, somente por causa de seu próprio esforço e trabalho (ou da falta deles). Não é coincidência, portanto, que foi justamente durante o mandato de Jefferson que a Louisiana foi comprada da França e incorporada ao território dos Estados Unidos, em 1809.<sup>6</sup> A nação começava, assim, a alcançar seu chamado “desígnio evidente” de se estender de um oceano a outro.

Deste modo, a idéia do “*frontiering*”, isto é, o ato de contínua imigração aos limites da civilização, começou a ser entendida como sendo a própria definição da experiência americana: o verdadeiro americano era aquele que fugia dos espaços confinados do Leste, deslocava-se às regiões selvagens da fronteira e ali começava uma nova vida, livre das amarras que o prendiam anteriormente. Neste contexto, um dos elementos mais importantes do Mito começou a se solidificar: a necessidade uma fronteira além da fronteira, isto é, de uma região que pudesse ser colonizada assim que a anterior se

---

<sup>5</sup> Vale lembrar que quando de sua independência, o território dos Estados Unidos da América consistia somente das Treze Colônias da costa leste. As terras além dos Montes Apalaches e do Rio Mississippi ainda estavam sob domínio formal da Espanha ou da França.

<sup>6</sup> SMITH, Henry Nash. **Virgin Land**. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

tornasse por demais habitada ou civilizada. Os pioneiros, a linha de frente deste avanço ao Oeste, estavam sempre com seus olhos e sonhos voltados para a linha de horizonte. Como veremos mais adiante, eles acabaram tornando-se os primeiros heróis míticos dos Estados Unidos, graças aos seus feitos nesta fronteira quase indômita.

Ainda que fosse constantemente apregoada antes da metade do século XIX, a noção de um Destino Manifesto para os Estados Unidos só foi condensada em algo próximo a uma ideologia política e cultural durante a guerra contra o México (1846-1848). Em meio ao conflito, John O’Sullivan, um jornalista irlandês e ávido defensor do projeto expansionista, cunhou a expressão “destino manifesto”. Segundo ele, a Providência havia reservado continente à raça anglo-saxônica para que ali pudesse florescer o “regime democrático” e o “autogoverno federado” (é bastante óbvio que, para O’Sullivan, mexicanos, negros e índios estavam à parte desta democracia – sua inferioridade racial não lhes permitia incorporarem-se ao projeto americano). Na visão do escritor, a guerra contra o vizinho meridional não só era necessária, mas justificada porque abriria mais fronteiras para os norte-americanos e expulsaria aqueles que então eram seus “improdutivos” donos. A derrota mexicana significaria, assim, o triunfo da Vontade Divina.<sup>7</sup>

Com ou sem o auxílio de Deus, os Estados Unidos venceram o México e, no esteio da vitória, adquiriram um terço do território do país derrotado: boa parte da região que conforma o atual Oeste norte-americano foi cedida pelos hispânicos após o fim do confronto. Nas mentes dos expansionistas mais ferrenhos, consumava-se o plano divino para a República. Não faltaram aqueles que, extasiados com as novas aquisições, defendessem a conquista de todo o México ou mesmo do Canadá, ainda sob domínio inglês.<sup>8</sup> Se, para a tristeza destes homens, a história não

---

<sup>7</sup> STEPHANSON, Anders. **Manifest Destiny**. New York: Hill & Wang, 1997.

<sup>8</sup> WROBEL, David. **The End of American Exceptionalism**. Lawrence: University of Kansas Press, 1993.

se desenrolou deste modo, isto não impediu que o Mito da Fronteira acabasse por se tornar o principal veículo ideológico de interpretação da experiência histórica dos Estados Unidos, já em meados do século XIX.

Nas mãos de toda uma geração de ideólogos e pensadores (nos quais não faltaram historiadores...), o Mito foi transformado na celebração de uma nação que avançava diligentemente em direção ao Oeste e ao progresso, sem que nenhum tipo de barreira pudesse se interpor entre os norte-americanos e seu destino. Pessoas como o político Theodore Roosevelt, o pintor Frederic Remington, o historiador Frederick Jackson Turner e o escritor Owen Wister, entre muitos outros, celebraram, cada um a seu modo, a grande epopéia dos Estados Unidos: a transformação de uma continente selvagem em uma sociedade democrática e moralmente superior aos outros países do mundo.

Tudo isto, nos diziam eles, era resultado da conquista do Oeste, onde homens eram homens (a fronteira era um lugar masculino – mulheres e crianças eram coadjuvantes na conquista do Oeste) e onde a força física e o intelecto aguçado (talvez este mais do que aquela...) combinavam-se para a superação dos desafios de um ambiente inóspito, porém promissor, já que ali se plantaram as sementes do futuro brilhante para a nação. Entre 1860 e 1900, os norte-americanos foram inundados com imagens que glorificavam e exaltavam o passado fronteiriço, ao mesmo tempo em que a própria fronteira deixava de existir fisicamente.<sup>9</sup>

Do mesmo modo, no começo do século XX, a *frontier*, já consolidada na historiografia, na literatura e no teatro, também começava a ser representada pelo cinema, dando início àquele que é o gênero cinematográfico norte-americano por excelência (e que é satirizado por Schlesinger em *Perdidos na Noite*): o *western*, ou, como conhecido no Brasil, o filme de faroeste.<sup>10</sup> Para usar os

---

<sup>9</sup> O Censo Nacional de 1890 declarou oficialmente o fim da era expansionista, ao constatar que todas as terras do Atlântico ao Pacífico estavam colonizadas pelos norte-americanos.

<sup>10</sup> O primeiro *western*, *The Great Train Robbery*, foi lançado em 1903.

termos de um famoso historiador, nesta época os Estados Unidos tornaram-se uma “nação de pistoleiros”, orgulhosos de seu passado como conquistadores da natureza, indígenas e mexicanos.<sup>11</sup>

Na década de 1960, contudo, este mito autoglorificador e otimista começou a sofrer uma série de ataques, culminando com uma ampla crítica e revisão de algumas de suas proposições. A Guerra do Vietnã, o surgimento da contracultura, a crise econômica no Oeste, de onde milhares de pessoas emigravam anualmente em busca de emprego nas cidades, fizeram com que a idéia de uma nação que se auto-renovava a partir da experiência fronteiriça e a exaltação dos feitos dos pioneiros fosse posta à prova. A emergência dos grupos que lutavam pelos direitos civis das minorias (negros, índios, latinos, homossexuais, etc.), o lamaçal cada vez mais profundo no Sudoeste Asiático e o crescente e contundente conflito de gerações tornou a versão clássica do Mito bastante antiquada.

Mas, ao invés de se abandoná-lo, buscou-se invertê-lo ou adaptá-lo criticamente a esta nova conjuntura. Os “peles-vermelhas”, por exemplo, não eram mais os eternos bandidos, mas os verdadeiros heróis americanos, vítimas de um genocídio imoral e cruel, como demonstrado em filmes como *Pequeno Grande Homem (Little Big Man, 1970)*, dirigido por Arthur Penn e também estrelado por Dustin Hoffman; aqui, o Mito era desprovido de seu caráter nacionalista mais evidente, ainda que a expansão a Oeste continuasse sendo entendida como central à experiência histórica dos Estados Unidos. O que era antes positivo, contudo, agora se transformava em algo negativo e ridicularizado como tal. Igualmente, Sam Peckinpah fez de *Meu Ódio será Tua Herança*

---

<sup>11</sup> SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**. Norman: University of Oklahoma Press, 1992. O próprio termo “faroeste” é um aportuguesamento de “*far West*”, o Oeste longínquo, e última etapa da expansão territorial dos Estados Unidos, onde, teoricamente, os homens eram ainda mais bravos do que todos os fronteiriços anteriores. Logo, não é de se estranhar que uma das características primordiais destas áreas era a violência endêmica, justificada sempre como uma demonstração do valor e da coragem destes derradeiros pioneiros.

(*The Wild Bunch*, 1969) uma parábola do caráter intrinsecamente violento da sociedade fronteira, sem concessões à idéia de que esta violência seria moralmente justificada por um destino maior reservado aos americanos: sangue derramado era sangue derramado e ponto final. O *cowboy* e o pioneiro adquiriam, assim, uma face humana bastante cruel e incompatível com as premissas das versões anteriores do Mito. Para Penn, Peckinpah e outros, a nação só poderia conseguir ter um futuro melhor caso encarasse este passado obscuro de frente.

Sendo assim, é importante entender *Perdidos na Noite* como uma inteligente releitura do Mito, onde um empregado de um restaurante de beira de estrada, pouco brilhante, se fantasia de vaqueiro e deixa o Texas em direção ao Leste (que, no filme, adquire o caráter de uma fronteira invertida), em busca de oportunidades como um profissional do sexo, por assim dizer. O eterno desejo por uma nova *frontier*, onde uma outra vida poderia começar, continuava, assim, intacta. O que mudava era o sentido desta experiência: antes de ser um espaço de renovação e iluminação, a fronteira nova-iorquina era um lugar de degradação moral e social; um lugar de putos e putas, ratos e baratas, onde as promessas de uma vida melhor eram, no mínimo, fugazes e ilusórias.

## O homem americano: de pioneiro a vaqueiro

O primeiro grande herói mítico da formação dos Estados Unidos foi o pioneiro, o caçador de peles da Louisiana, inspirado no modelo equivalente dos colonizadores franceses. Este *pioneer* parecia muito com os indígenas: roupas de couro de gamo, gorro de castor ou *raccoon*, mocassins, o indefectível *tomahawck* ; do homem branco portava apenas o fuzil e a faca de caça. Este modelo, inspirado nos relatos como aquele de Daniel Boone<sup>12</sup> ,

---

<sup>12</sup> BOONE, Daniel & HAWKS, Francis L. *Daniel Boone: His Own Story & The Adventures of Daniel Boone, the Kentucky Rifleman*. Bedford (Mass): Applewood Books, 1996.

serviu como referência nas cidades do Leste para os homens que avançavam a fronteira do país. Da fronteira do Tennessee era oriundo David Crockett, também caçador e veterano nos encontros com os índios; vivendo como deputado na capital, adotaria as vestimentas típicas do *pioneer*, numa forma deliberada de usar politicamente a imagem de *westerner*<sup>13</sup>.

Em 1834, Crockett, à testa de vários seguidores do Tennessee, imigrou para o território mexicano do Texas, incorporando-se aos americanos que lá estavam lutando pela sua autonomia. Abatido com os poucos homens que resistiram ao ataque do exército mexicano ao Álamo, Crockett fez da independência texana uma recriação da própria guerra pela construção dos EUA, e levou para as pastagens do Texas a pouco provável imagem dos caçadores das florestas da Louisiana<sup>14</sup>, fazendo uma ponte com o outro tipo que seria a representação idealizada do homem americano: o *cowboy*. Após a guerra contra o México, quando os EUA incorporaram grande parte do território deste país, o Texas se converteu no grande produtor de gado bovino; com destino às grandes cidades do Leste, os rebanhos eram conduzidos pelos *cowboys*, uma versão texana do *vaquero* do norte mexicano. Como o *pioneer* antes, o *cowboy* simbolizava o sucesso da conquista do Oeste.

Um dos dois principais personagens de *Perdidos na Noite* é o texano Joe Buck (John Voigt), jovem bonito e atlético, mas inculto e pouco inteligente. A roupa usada por Joe tem suma importância: ela marca o início, quando o reles serviçal de uma lanchonete se transforma no *cowboy*, bem como o final, quando o *cowboy* fracassado desiste da sua meteórica conquista. A vestimenta é propositadamente “carnavalizada”, reforçando a imagem simplória de Joe: as botas de vaqueiro, o cinturão, o lenço e as camisas –

---

<sup>13</sup> CROCKETT, David. *A Narrative of the Life of David Crockett of the State of Tennessee*. Lincoln: Nebraska University Press, 1987.

<sup>14</sup> O contraste dos homens do Tennessee com suas roupas de couro é muito explorado na película *The Álamo*, de 1960, dirigida e estrelada por John Wayne no papel de Davy Crockett.

todas semelhantes, bordadas com motivos florais ou pássaros, variando nas cores berrantes – estão exageradamente enfeitadas, certamente pouco apropriadas para o uso no trabalho; se salva o chapéu preto, bastante comum nos *ranchs* do Texas. A peça que mais chama a atenção é o jaquetão de couro, estreitado na cintura e debruado de franjas, num formato estilizado daqueles que usavam os caçadores e indígenas da Louisiana: a figura do *cowboy* de alguma maneira fica subvertida pela indumentária do *pioneer* que o antecedeu.

Esta visão estereotipada dos homens do Oeste não era novidade: o próprio William Frederick Cody, o *Buffalo Bill*, no seu famoso circo mostrava-se com uma vestimenta que mesclava as roupas do pioneiro com as do *cowboy*<sup>15</sup>; nos espetáculos que representavam a conquista do Oeste – dele faziam parte figuras históricas, como o cacique *sioux Touro Sentado* ou o pistoleiro *Wild Bill Hicock* –, o *pioneer*, o *cowboy* e o *scout* do exército se mesclavam e resumiam na imagem criada por William Cody para si mesmo, numa unidade representativa do americano ideal. Joe Buck, vindo do Texas para Nova Iorque, é tributário desta ilusão do passado; assim como *Buffalo Bill* e mais tarde Theodore Roosevelt, fez o caminho inverso daquele dos criadores da nação. O Oeste corria agora para o Leste!

### **O *cowboy* e a representação do macho conquistador**

Os povos pastores invariavelmente construíram seus mitos afirmando a virilidade de seus homens: a lavoura é reservada para as mulheres, eventualmente com o auxílio de velhos e crianças; os varões adultos estão no pastoreio, que é nobilitado por natureza. (Isto de alguma forma recria a divisão dos grupos de caça e coleta, com os homens destinados à primeira e as mulheres à segunda). Este mundo essencialmente masculino se observa entre beduínos

---

<sup>15</sup> CODY, William Frederick. *A Autobiografia de Buffalo Bill*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

dos desertos, tártaros e cossacos das estepes, gaúchos dos pampas, e também nos *cowboys* do sudoeste dos EUA. Lidar com o gado nos grandes *ranchs* do Texas, implicava no enfrentamento diário com os perigosos *longhorns*, o que se acentuava na condução das tropas por muitos dias, sujeitas a “estouros” e intempéries. Só os muito “machos” sobreviviam, e esta noção foi disseminada desde as *dime novels* do século XIX, e em especial pelo gênero cinematográfico do *western*, decerto uma referência para o filme<sup>16</sup>.

Um dos primeiros a explorar esta característica atribuída aos *cowboys* foi Theodore Roosevelt no início de sua carreira política. Formado em Direito por Harvard, tinha verdadeira obsessão pelo Oeste, para onde imigrou com o objetivo de tornar-se um verdadeiro *cowboy* e caçar os últimos bisões das planícies e ursos pardos das Rochosas. Quando iniciou a guerra contra Espanha, Roosevelt embarcou para Cuba levando um regimento de cavaleiros do Texas, os *rough riders*, dos quais propalou grandes feitos em combate<sup>17</sup>. Após a rendição da Espanha, os EUA tornaram-se os virtuais conquistadores do Caribe, além de terem aberto o caminho do Pacífico para a Ásia. Como presidente, ele instituiu a política do *big stick*, intervindo militarmente em favor dos interesses imperialistas norte-americanos. Foi ele o primeiro – mas não o último, por certo – a ocupar a Casa Branca usando uma imagem recuperada e fortalecida do *cowboy*.

Herdeiro – mesmo sem saber – desta tradição, Joe Buck buscou a “conquista” da / na cidade de Nova Iorque. Ingenuamente atribuía à cidade uma falta de homens realmente “machos”, já que os hábitos urbanos afeminam seus habitantes. Bastava assim apresentar-se com seu tipo físico e travestir-se de *cowboy*, representação do passado vigoroso / vitorioso dos EUA<sup>18</sup>, para ter

---

<sup>16</sup> Isto está presente no título original da película, *Midnight Cowboy*, que se perdeu na versão brasileira.

<sup>17</sup> ROOSEVELT, Theodore. **The Rough Riders**. New York: Dover Publications, 2006.

<sup>18</sup> Vale lembrar que os EUA estavam na época envolvidos na Guerra do Vietnã, cuja repercussão não era animadora para a autoimagem vencedora das armas americanas.

todas as mulheres da cidade ao seu dispor; baseado nisto, o futuro não seria apenas fácil como radioso. Escutando programas de rádio que entrevistavam mulheres nas ruas da *Big Apple*, Joe reforçava sua idéia pré-concebida da cidade, imaginando-se como um garanhão por certo irresistível. (No final dos anos sessentas, esta prostituição masculina ainda era uma novidade, e por conta disto o filme causou muito impacto nos grupos conservadores). Mas a cidade vingou-se do pretense conquistador!

### **O cowboy entre putas e putos**

Já em seu primeiro passeio pelas grandes avenidas de Nova Iorque, Joe Buck procurou insinuar-se para mulheres que via como clientes potenciais para seus dotes; suas abordagens beiravam o ridículo, acentuando o acento texano da fala e indagando sobre obviedades – a localização da Estátua da Liberdade, por exemplo – para reforçar a idéia de que vinha de fora, não fazendo parte dos “meio-homens” da cidade. No entanto, na primeira investida “bem sucedida”, quando se retirava ao final do ato sexual descobriu surpreendido que a mulher, Cass (Sylvia Miles), era uma prostituta “de luxo”, a quem teve de remunerar. Em função deste fracasso, facilmente caiu nas mãos do primeiro escroque com quem entabulou uma conversa num balcão de bar.

Aqui, aparece o segundo personagem da trama, Enrico Salvatore Rizzo (Dustin Hoffman); contrastando com Joe, era franzino e aleijado, mas ladino. Elogiando a espantosa camisa de Joe, Rizzo ganhou sua confiança; sabedor das suas dificuldades em descobrir as nova-iorquinas sequiosas de sexo, foi informado pelo novo amigo da necessidade de um *manager*, que “casualmente” era amigo de Rizzo. Na saída do bar, sintomaticamente Rizzo foi satirizado por um homossexual muito estereotipado, que o chama de “Ratso”, clara alusão a sua origem siciliana comparada aos ratos que povoam os esgotos de Nova Iorque. Rizzo, ainda bem vestido com terno de linho, rebate que seu apelido seria “Rico”, uma

corruptela do pré-nome Enrico e representativo de sua boa condição econômica. Extorquindo mais dinheiro de Joe, Rizzo leva-o até a moradia do suposto *manager*, o velhote O’Daniel (John McGiver), que se revela um fanático religioso que na verdade está em busca de adeptos para sua seita.

Inicia a rápida derrocada do pretenso conquistador. As trapaças sofridas aceleraram o fim do dinheiro, que se seguiu à expulsão do hotel onde se hospedava, sem direito a retirar a bagagem (uma mala de couro de boi também espantosa), o que o deixa literalmente com a roupa do corpo. A situação de miséria obrigou-o a freqüentar sessões contínuas de cinema para poder dormir, além de dificuldades até para comer. Observando “michês” que freqüentam as calçadas em pontos estratégicos à esperando propostas de homossexuais, Joe não vê alternativa e também se posta esperando algum convite: o garanhão que buscava agradar todas as mulheres ofereceu seus préstimos profissionais aos putos enrustidos, que andavam quase escondidos por Nova Iorque. (Esta parte do filme também pareceu muito ousada na época, motivando reações indignadas de setores religiosos e reacionários nos EUA e em outros países). A desventura culmina num primeiro encontro, com um jovem estudante, que depois do “programa” revela não ter como pagá-lo; apesar do desespero, Joe ainda manteve o controle e não agrediu o rapaz.

### **O cowboy entre ratos e baratas**

No auge do desconsolo, quando avistou Rizzo no interior de um bar chegou a sorrir-lhe antes de lembrar-se da patranha em que tinha caído. Sem outra opção, aceita os préstimos de Rizzo, pois pelo menos poderia ter um lugar para dormir. Já com trajes quase esfarrapados, com seu caminhar claudicante acentuado, o esperto malandro tosse incessantemente, tentando acalmar-se com tônicos baratos. A moradia tratava-se de uma acanhada peça num prédio condenado pelas autoridades, e que sequer uma entrada

tinha. Para lá, Joe transporta até o último piso uma inútil geladeira que serviria, de acordo com o anfitrião, para proteger os alimentos das baratas. Um rato disputando comida com as baratas: a analogia neste ponto é muito clara! Sem energia elétrica, uma pequena torneira que pinga sem parar numa pia imunda, andrajos como roupas de cama e precários utensílios, o quarto de Rizzo / Ratso pouco diferia dos becos e esgotos mais sujos. Raras vezes o cinema mostrou uma visão tão despida de *glamour* de Nova Iorque.

Joe Buck e Rizzo passaram a viver de pequeníssimos golpes, furtando frutas em bancas, enchendo com suas roupas as máquinas das lavanderias quando os usuários na estão olhando, empenhando os poucos haveres, como o rádio portátil do texano. O inverno cada vez mais rigoroso tornou as condições de vida intoleráveis, como evidencia no filme o pingo da torneira congelado ao amanhecer. Ainda assim, Joe se mostrava vaidoso da própria imagem, ressaltando a musculatura e as fantásticas camisas; quando Rizzo contestou, dizendo-lhe que a roupa era espalhafatosa e digna de um homossexual, a reação do simplório *cowboy* foi indagar: “- Mas... e John Wayne?” Se nada é mais macho que um vaqueiro texano, o veterano ator de tantos *westerns* era garantia de que as vestimentas de Joe Buck estão à altura do papel que pretende. Por diversas vezes Joe sonha com seu passado, quando aparece bem moço e envolvido com uma jovem; aparentemente este caso amoroso mal resolvido teve algum tipo de influência no cinismo que tem no presente em relação às mulheres, vistas como desejosas de sexo, nada mais.

Na verdade, a única esperança dos dois residia no tão esperado sucesso de Joe na profissão de amante profissional a que se propusera. Para favorecê-la, Rizzo se tornou literalmente um misto de *manager* e criado do amigo, preparando-lhe refeições – que nem sempre eram bem apreciadas – ou lavando-lhe as roupas. Uma vez mais o texano vai à luta, agora sob orientação de alguém que ainda é mais miserável. Durante o curto lapso em que Rizzo

observa Joe abordar a jovem que pensara havê-lo contratado para acompanhá-la, deixou-se levar por devaneios nos quais os dois amigos estão na cálida Flórida, cercados de mulheres e divertindo-se plenamente; neste sonhar acordado, Rizzo deixa de ser o miserável Ratso, e é como Rico que ganha do galã Joe a disputa pelas belas fêmeas e até disputando uma carreira à beira-mar. No entanto, na medida em que ia se tornando evidente que a investida seria mais um fracasso do pretense atleta sexual, também se esboroavam as fantasias de Rizzo, de volta à miséria.

### **O cowboy entre embalos e brochadas**

Sem que esperassem, cruzam pelo seu caminho alguns tipos estranhos, meio *punks* e meio *hippies*, que sem mais nem menos convidam Joe e Rizzo para uma festa no Soho, bairro boêmio de Nova Iorque. A festa era realmente de muito embalo, com música a todo volume, fartura de comida e bebida, e muitas mulheres. Uma destas convivas, Shirley (Brenda Vaccaro), logo se sentiu atraída pelo *cowboy*, e aos poucos vai se aproximando e entabulando conversa com Joe. Uma cena realmente tragicômica – demonstrativa do grau de alienação do texano relativa aos hábitos daquelas pessoas – mostra um cigarro de maconha que passa de mão em mão até chegar a Joe Buck, que o coloca nos lábios e aí o mantém, tragando a fumaça de quando em quando, como quem fumasse um cigarro de palha, enquanto os parceiros da roda reclamam. Bem diferente é a ação de Rizzo, que enche os bolsos de comida, apesar de ser admoestado por um dos promotores da festa, que insiste na gratuidade da ceia, por certo desconhecendo totalmente a miséria dos visitantes.

Mais tarde, confirmando o interesse de Shirley por uma noite em companhia de Joe, Rizzo age como empresário, negociando o pagamento antecipado – que, também comicamente, inclui uma corrida de táxi para retornar ao seu tugúrio – e assegura as maiores vantagens para seu “pupilo”. Mas haviam

terminado os embalos, e o *cowboy*, quando finalmente alcançou o objetivo que o trouxera à Nova Iorque, não conseguiu levar ao cabo seu intento. Desconsolado – sem esquecer a tradicional frase “*-Isto nunca me aconteceu antes!*” – recebeu um inesperado e cálido apoio de sua parceira / cliente, que procurou distraí-lo com jogos e bebidas; o “tratamento” funcionou, e o texano pode enfim oferecer seus préstimos profissionais para Shirley. Ela, no outro dia, mostrou-se disposta a recomendá-lo para suas conhecidas; a decoração do apartamento sugere que Joe agora encontrou mulheres endinheiradas, que pagarão muito bem, pelos serviços sexuais.

O anticlímax da história o aguardava na chegada ao “lar”, levando alimentos e remédios para Rizzo, a quem encontra em meio a severos acessos de tosse, sem poder mais mover os membros inferiores. Tratava-se não mais de encetar a vida que desejava, mas oferecer ao amigo a sua maior aspiração, mesmo numa atitude desesperada que não salvaria sua vida. Levar Rizzo para a Flórida, abandonando a *Big Apple* que tão carrasca fora com os dois. Isto custava dinheiro e, uma vez mais, Joe vai procurá-lo entre os homossexuais que no anonimato da grande cidade procuram satisfação para os desejos que mantém secretamente. O cliente desta ocasião foi Towny (Bernard Hughes), aparentemente um empresário de meia idade em viagem pretensamente de negócios. A carteira recheada de muitas notas provoca uma reação muito agressiva de Joe, que passou a espancar sua vítima, tendo-o abandonado possivelmente muito ferido, senão morto. Completou-se a seqüência de desgraça do “herói” americano: profissional do sexo, os pequenos trambiques e finalmente um crime violento!

### **Uma nova fronteira para o *cowboy***

Em casa, Rizzo ardia em febre, tossia muito e empapava-se de suor. Joe carrega Rizzo e novamente iniciou uma viagem interestadual, desta vez rumo à ensolarada Flórida, sonho dos

velhos e aposentados dos EUA. Nas tentativas de Rizzo para saber o que aconteceu no último encontro profissional de Joe, o *cowboy* tergiversou sobre o assunto, visivelmente constrangido pelo que fizera. Em determinado momento, Joe ao despertar, surpreendeu Rizzo aos prantos, motivado por um episódio de incontinência urinária; fazendo brincadeiras, o texano conseguiu fazer o amigo rir da sua própria miséria física, num dos momentos mais tocantes do filme.

Numa das paradas do ônibus, Joe comprou roupas novas, apropriadas para o calor que já se faz sentir no estado sulino, muito diferente do frio hostil de Nova Iorque. Foi com raiva que jogou numa coleta de lixo todas as peças da vestimenta de *cowboy*, que tanto orgulho lhe trouxera no início: botas, chapéu, o jaquetão de caça, e a fantástica camisa foram despidos e jogados fora como uma mudança de pele, marcando uma nova vida. Vida que não teria Rizzo, que termina morrendo antes de concluir a viagem, vestido com uma camisa estampada com palmeiras tropicais, digna dos turistas mais extravagantes, e decerto, muito semelhantes àquelas que apareciam nos sonhos jamais realizados. O único gesto de calor humano em toda a história havia sido de Rizzo no túmulo do pai, quando furtou flores de uma sepultura vizinha para enfeitar o túmulo; agora, morto o amigo, permanecia abraçado pelo *cowboy*, por certo algo que raramente tivera em vida. A nova América do fim dos sessentas mostrava-se muito cruel com seus filhos!

## Referências

- AVILA, Arthur Lima de. **E da Fronteira veio um Pioneiro**: a frontier thesis de Frederick Jackson Turner (1861-1932). Porto Alegre: UFRGS (Dissertação), 2005.
- BOONE, Daniel & HAWKS, Francis L. **Daniel Boone**: His Own Story & The Adventures of Daniel Boone, the Kentucky Rifleman. Bedford (Mass): Applewood Books, 1996.

CODY, William Frederick. *A Autobiografia de Buffalo Bill*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

CROCKETT, David. **A Narrative of the Life of David Crockett of the State of Tennessee**. Lincoln: Nebraska University Press, 1987.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Fronteiras Americanas na Primeira Metade do Século XIX: o Triunfo das Representações nos Estados Unidos da América*. **Anos 90**. Porto Alegre: PPG em História da UFRGS, n.18, dezembro 2003.

HERLIHY, James Leo. **Midnight Cowboy**. New York: Ibooks, 2007.

ROOSEVELT, Theodore. **The Rough Riders**. New York: Dover Publications, 2006.

SLOTKIN, Richard. **Regeneration through Violence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

SMITH, Henry Nash. **Virgin Land**. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

STEPHANSON, Anders. **Manifest Destiny**. New York: Hill & Wang, 1997.

TURNER, Frederick Jackson. **The Frontier in the American History**. New York: Dover, 1996.

WROBEL, David. **The End of American Exceptionalism**. Lawrence: University of Kansas Press, 1993.



## “Quatro de Julho, um *western* no espaço!”

*Cesar Augusto Barcellos Guazzelli<sup>1</sup>*

*José Orestes Beck<sup>2</sup>*

No dia 28 de dezembro de 1895 em Paris, no *Grand Café* um seleto grupo de expectadores teve a oportunidade de presenciar o prodígio da primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Uma pequena seqüência que apresentava o avanço de um trem deixou o público espantado. Fruto de pesquisas e investigações de muitos anos, o cinematógrafo criava uma ilusão que nada deixava a desejar em relação à realidade. O século XIX foi o século das transformações, o século dos avanços tecnológicos, o século que havia se “apaixonado” pela ciência. Dentro dessa conjuntura que surge o cinema.

Um novo século estava por se descortinar e a Exposição Universal de 1900 era a prova de que esse novo tempo estava fadado a ser o “século do progresso”. Lá estavam presentes as principais descobertas e tecnologias – telégrafo sem fio, telefone, fonógrafo, radiografia e o cinematógrafo, entre tantas outras - e dessas só se esperava uma coisa: que fossem as precursoras de avanços ainda mais extraordinários.

Quando os irmãos Lumière começaram a explorar comercialmente o cinematógrafo, Georges Méliès foi um dos

---

<sup>1</sup> Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

<sup>2</sup> Licenciado em História/UFRGS.

primeiros a adquirir um desses aparelhos, e cria o filme que é considerado – por muitos especialistas – a primeira ficção científica cinematográfica: *A Viagem à Lua (Le Voyage Dans La Lune – 1902)*.

*Independence Day* é uma das tantas obras de ficção que trata de um tema que exerce fascínio: a existência de vida – especialmente de seres inteligentes – fora da Terra. Esta possibilidade adquiriu força em 1877 quando o astrônomo italiano Giovanni Schiaparelli descreveu linhas na superfície de Marte que, à observação telescópica, pareciam retilíneas, ele as denominou de *canali*. Durante muito tempo, os “canais” de Marte foram interpretados como evidências de vida inteligente neste planeta, especialmente pelas insistentes pesquisas do americano Percival Lowell. Mesmo que mais tarde fosse provado que os “canais” não existiam, sobreviveu a idéia de que havia “marcianos”, ou ao menos de que eles tivessem existido no passado.

Também é oriunda do século XIX uma das principais teorias sobre a origem da vida na Terra, a Panspermia: segundo ela, teria havido muito remotamente uma “semeadura” de bactérias capazes de sobreviverem às duríssimas condições de uma “viagem espacial”. Mesmo que outras descobertas e experimentações retomassem as possibilidades da vida ter se desenvolvido na Terra sem a participação de seres extraterrestres, os debates se reacenderam em 1996 com bastante alarde feito devido a formações encontradas no meteorito ALH 84001,<sup>3</sup> que poderiam ser vestígios de microrganismos extraterrestres.

Estas questões, mais além das especulações dos *ufólogos* (ou *ufologistas*),<sup>4</sup> constituem o objeto de uma ciência relativamente

---

<sup>3</sup> Este meteorito, com idade aproximada de 4 a 5 bilhões de anos, foi encontrado na Antártida, e seria proveniente de Marte. O “arremesso” de um fragmento da crosta marciana contendo microrganismos por uma explosão vulcânica ou pelo choque com algum grande meteoro foi chamado de “panspermia balística”. BARCELOS, Eduardo Dorneles; QUILLFELDT, Jorge Alberto. Onde estão todos os outros? *Scientific American Brasil*. São Paulo, Vol. 2, nº 19, dez. 2003, p. 28.

<sup>4</sup> Neologismo derivado da sigla *UFO (Unidentified Flying Object)*, em português OVNI (Objeto Voador Não Identificado). A Ufologia é uma pseudociência bastante divulgada e popularizada.

recente, a Exobiologia. A afirmação desta ciência precisou reunir uma plêiade de estudiosos de distintas áreas do conhecimento, como astrônomos, biólogos, ecologistas, físicos, geneticistas, geólogos, químicos e outros mais, a Exobiologia – ou Astrobiologia – permanece estranhamente como uma “ciência em busca de um objeto”. Apesar disto, foi contemplada com enormes recursos materiais e financeiros nos Estados Unidos, na antiga União Soviética e em outros países europeus.

A Exobiologia foi desenvolvida pela *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) em 1959. O maior incremento dos estudos astrobiológicos veio em 1961 com a criação do *Search for Extra-Terrestrial Intelligence* – “Busca por Inteligência Extraterrestre” – mais conhecido pela sigla SETI, que possui um enorme aparato para captar possíveis emissões eletromagnéticas espaciais que não possam ser identificadas como naturais.<sup>5</sup> Uma das mais intrigantes contribuições do SETI é a discussão – ainda hoje interminável! – sobre a possibilidade de existência da vida fora da Terra a partir de um cálculo matemático-probabilístico conhecido como Equação de Drake. Esta proposta foi formulada pelo astrônomo norte-americano Frank Drake em 1961 durante o Encontro de Green Bank, na West Virginia – quando se estabeleceram os princípios científicos do SETI – e procurava fazer uma estimativa das eventuais civilizações extraterrestres na Via Láctea que pudessem estabelecer comunicações.<sup>6</sup>

A Equação de Drake se expressa pela fórmula:  $N = R \times fp \times ne \times fl \times fi \times fc \times L$ . O significado desta equação é o seguinte: **N** é o número de civilizações extraterrestres com os quais a Terra

---

<sup>5</sup> Em nosso país a Exobiologia foi objeto de pesquisa de Eduardo Dorneles Barcelos, Graduado em História na UFRGS, com Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da USP. De 1994 até 2002, foi assessor especial da Agência Espacial Brasileira. BARCELOS, Eduardo Dorneles. **Telegramas para Marte. A Busca Científica de Vida e Inteligência Extraterrestres**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>6</sup> A equação também é chamada de Equação de Green Bank. Por ser muito citada pelo astrônomo e ficcionista Carl Sagan, alguns a conhecem como Equação de Sagan.

poderia fazer algum tipo de contato; **R** é a taxa de formação de estrelas na Via Láctea; **fp** é a fração de estrelas com sistemas planetários; **ne** é o número aproximado de planetas orbitando estas estrelas com possibilidades de sustentarem vida; **fl** é a fração dos planetas que teriam condições para o desenvolvimento de vida; **fi** é a fração dos que poderiam desenvolver vida inteligente; **fc** é a fração daqueles onde as formas de vida inteligente podem e querem estabelecer contatos com outras civilizações; **L** é a duração do tempo em que estas civilizações emitem sinais de comunicação. O astrônomo e ficcionista Carl Sagan sugeriu um fator bizarro a ser acrescido à Equação de Drake: a capacidade de uma civilização se auto-destruir – como é o caso da humanidade numa guerra nuclear – que reduziria substancialmente a possibilidade de um contato, mesmo que os demais fatores fossem favoráveis.<sup>7</sup>

Uma outra ponta deste véu era o Paradoxo de Fermi, como se chamou a irônica observação do físico italiano em 1950, quando se discutia as grandes possibilidades de civilizações extraterrestres devido à enorme quantidade de estrelas e à antiguidade do Universo: “*Onde está todo mundo?*” Ou seja, porque não existem evidências empíricas consistentes sobre a presença de extraterrestres, sejam sinais de suas eventuais passagens, presenças confirmadas de naves, ou mesmo de sinais vindos de lugares distantes da galáxia.<sup>8</sup> De qualquer forma, tendo em vista que a velocidade da luz é de 300.000 quilômetros por segundo, as chances de estabelecermos um contato direto com uma eventual civilização extraterrestre seriam daqui a no mínimo seiscentos anos, o que sem dúvida é desanimador para quem sonha com este momento ímpar na História!

---

<sup>7</sup> O próprio Drake estabeleceu seus cálculos a partir de dados que estimou para os diferentes fatores: **R** = 7 por ano; **fp** = 0,5; **ne** = 2; **fl** = 0,33; **fi** = 0,01; **fc** = 0,01; **L** = 10.000 anos. Como resultado deste cálculo, **N** = 7 x 0,5 x 2 x 0,33 x 0,01 x 0,01 x 10.000 = 2,31. Como seria de se esperar, a Equação de Drake recebeu muitas críticas, especialmente pelo caráter muito especulativo de suas estimativas.

<sup>8</sup> Estão descartadas aqui as manifestações tão populares propaladas pelos ufólogos e observadores dos famosos “discos voadores”, visto que seus “achados” jamais se constituíram em provas.

## A Viagem à Lua – A primeira ficção científica

Georges Méliès em 1902 realiza o filme que é considerado o marco inicial do cinema de ficção científica: *Le Voyage Dans La Lune*.<sup>9</sup> A película conta a história de um grupo de astrônomos que durante um congresso científico tenta organizar uma expedição à Lua. O plano é aceito e a aventura começa com o lançamento do foguete por um canhão, após a alunissagem os astrônomos se deparam com seres hostis, os *selenitas*. Após um embate com os habitantes lunares os astrônomos conseguem retornar ao foguete e ao voltar à Terra caem no mar, onde se passa outra aventura, agora submarina. Ao final os viajantes são saudados como heróis. Este pequeno filme de 14 minutos é extremamente inovador para sua época, apesar de sua simplicidade. As produções nessa época eram curtas, quase sempre não passavam de dois minutos e sempre representavam a vida cotidiana. O filme de Méliès acaba por separar ficção de não-ficção, pois sua obra tem apenas por intenção o entretenimento.

O filme foi inicialmente mal recebido pelos empresários cinematográficos, mas após sua exibição pública se converteu em um sucesso, tendo sido distribuído por toda a Europa e posteriormente nos Estados Unidos da América. Méliès produziu várias obras<sup>10</sup> a seguir do lançamento de Viagem à Lua, mas não teve o mesmo êxito e arruinado abandonou a produção de filmes.

Analisando a filmografia de Méliès podemos afirmar que no período entre o lançamento de A Viagem à Lua e o início da Primeira Guerra Mundial, o cinema de ficção científica está calcado

---

<sup>9</sup> Esse filme foi inspirado em duas obras de grandes escritores de ficção: *Da Terra à Lua* de Júlio Verne, editada em 1865 e *Os Primeiros Homens a Chegar à Lua* de H. G. Wells, lançada em 1895.

<sup>10</sup> Entre elas uma adaptação de 20.000 Léguas Submarinas (*Vingt Mille Lieues Sous Les Mers*), patrocinada pelo próprio Julio Verne, produzida em 1907. Também cabe citar: A Conquista do Pólo (*À La Conquête Du Pôle*) de 1912, obviamente inspirado nas expedições ao Ártico e à Antártida que ocorreram no início do século XX.

em duas temáticas que se co-relacionam: a exploração de uma nova fronteira<sup>11</sup> e a utilização da ciência para tal feito.

## **A Primeira Guerra Mundial e o Entre-Guerras**

O mundo fascinado pela ciência no início do século XX começa a ver com desconfiança a utilidade da mesma. A Primeira Guerra Mundial começa a devastar a Europa e a esperança de um mundo melhor através dos avanços científicos se torna uma grande decepção. O avião que conquistou o céu, agora é utilizado para bombardeio; os dirigíveis se tornam armas; os tanques servem para invasões; e todos esses engenhos agora estão a serviço do extermínio de vidas. Com a guerra se conhece o lado nefasto da ciência. A Alemanha sai derrotada do conflito e isto se reflete no cinema criado nesse país após o término da guerra.

O cinema alemão atinge o auge na década de 1920 e as principais temáticas contidas nessas produções são: a criação da vida artificial; a cidade do futuro e a viagem espacial. Na primeira temática podemos citar como precursora a obra *Humunculus* de Otto Rippert, que mostra um sábio criando um homem artificial e esta criatura se revolta contra seu criador. Deste mesmo segmento podemos citar também *Der Golem, Wie Er In Die Welt Kam* de Paul Weneger, que apresenta o mito da tradição judaica do ser criado a partir de uma estátua de argila, no filme o rabino que “desperta” o *Golem* perde o controle sobre o mesmo e este se transforma em uma criatura maléfica.<sup>12</sup>

Já na segunda temática – a cidade do futuro – *Metropolis* é seu principal expoente, filme do diretor Fritz Lang rodado em

---

<sup>11</sup> Esse tema é recorrente na ficção científica, o início do seriado Jornada nas Estrelas dos anos 1960, começa com a narração: “*Space: The Final Frontier*”

<sup>12</sup> Na tradição judaica o criador do *Golem* deve escrever sobre a testa da criatura as 72 letras do nome secreto de Deus. Esse tema foi explorado pela série de TV Arquivo X, no episódio *Kaddish*, no Brasil saiu com o título *Oração Para Um Morto*, presente na quarta temporada exibida nos Estados Unidos em 1997.

1926. A película mostra uma “cidade perfeita”, mas para garantir o seu funcionamento, no subterrâneo existe uma realidade bem atroz. Trabalhadores e máquinas em jornadas incessantes, um mundo bem diferente do visto na superfície. O argumento do filme é simplório: o filho do mestre da cidade se apaixona por uma moça que vive no subterrâneo, para impedir a consumação dessa paixão, o mestre da cidade encarrega um cientista de criar uma criatura – um robô – para substituir a amada do filho, que é então seqüestrada. Depois da substituição, o robô se encarregaria de insuflar uma rebelião dos trabalhadores do mundo interior. A jovem seria condenada pelo ato e “eliminada”, mas isso não acontece. Durante a rebelião, o cientista e a farsa do robô são descobertos, parte do mundo subterrâneo é devastado, mas graças ao filho do mestre da cidade e sua amada a população do subterrâneo escapa e os dois mundos vivem em paz.

A temática das viagens espaciais nesse período é candente na película: *Die Frau Im Mond*, também de Fritz Lang produzida em 1928. O roteiro do filme conta a história de um cientista que maravilhado com os avanços da ciência, acredita ser capaz chegar ao satélite natural do nosso planeta. Um triângulo amoroso, espionagem e uma possível existência de ouro na superfície lunar pontuam essa obra. Mas o mais espetacular é a preparação da viagem imaginada por Lang, que se utilizou da ajuda de Hermam Oberth<sup>13</sup> para criar o cenário perfeito da construção do foguete até sua partida.

Ainda nesse período entre guerras começa a se destacar a produção de filmes nos Estados Unidos da América. Passado o pior da Grande Depressão (1929) a produção estadunidense começou a dar ênfase a gêneros cinematográficos que “desviassem” da temática social, se destacando a comédia, o horror e a ficção científica. No terceiro segmento citado podemos perceber que

---

<sup>13</sup> Hermam Oberth era romeno naturalizado alemão, trabalhou em projetos de foguetes na Alemanha. É o criador da V1.

várias temáticas que estavam presentes no cinema alemão passam a integrar o imaginário das realizações nos Estados Unidos, inclusive por causa da ascensão do nazismo na Alemanha vários realizadores se transferiram para a América. Fazendo um paralelo com as produções alemãs, *Frankenstein*<sup>14</sup> de James Whale também trabalha com a temática da criação do homem artificial. Esse clássico do horror/ficção científica conta a história de um cientista – Dr. Frankenstein – que tenta “driblar” a morte, fazendo experiências eletroquímicas com pedaços de cadáveres. Ele então “constrói” uma criatura que já nasce com uma sede assassina<sup>15</sup> e se revolta contra seu criador.

Com relação à temática das viagens espaciais podemos citar: Flash Gordon. Adaptado para o cinema – formato seriado – a partir das aventuras escritas por Don Moore e desenhadas por Alex Raymond<sup>16</sup>. Foram três séries produzidas: *Flash Gordon* (1936); *Flash Gordon: Trip to Mars* (1938) e *Flash Gordon: Conquers the Universe* (1940). A bordo do foguete projetado pelo Dr. Zarkov, Flash Gordon e sua namorada Dale Arden são enviados ao planeta Mongo, pois este iria se chocar com a Terra, o ano era 2015. Chegando lá tem que enfrentar o imperador Ming que se auto proclama Imperador do Universo.

Nesse período também são bastante representativos os filmes baseados em experiências científicas é o caso do já citado *Frankenstein; O Médico e o Monstro* e *O Homem Invisível*. *O Médico e o Monstro*<sup>17</sup> em seu enredo, conta a proeza de Henry

---

<sup>14</sup> Baseado no romance homônimo escrito por Mary Shelley em 1816. Esta obra-prima do horror foi escrita numa viagem aos Alpes. Mary, seu marido e o poeta Byron ficaram presos no hotel durante uma nevasca e resolveram começar a narração de histórias fantásticas e de fantasmas. Combinaram então de criar romances a partir das narrações, porém só Mary concluiu o combinado.

<sup>15</sup> No romance de Mary Shelley a criatura começa a cometer atos bárbaros contra sua vontade, somente para se vingar da repulsa dos homens, da falta de amizade e de um amor.

<sup>16</sup> Alex Raymond era desenhista da *King Features Syndicate* e também foi responsável pelos desenhos de Jim das Selvas e o Agente Secreto X-9.

<sup>17</sup> Baseado no livro *O Médico e o Monstro* escrito em 1885 por R. L. Stevenson. Na primeira metade do século XX, teve três adaptações para o cinema, em 1920 de John Robertson, 1932 de Rouben Mamoulian e 1941 de Victor Fleming.

Jekyll que criou uma poção que fazia “despertar” seu lado sádico e homicida, e este se transformava em Mr. Hyde. A cada transformação Mr. Hyde ia se apoderando da personalidade inicial de Jekyll, até cometer suicídio no laboratório londrino.

O Homem Invisível,<sup>18</sup> filme de 1933, conta as peripécias de um cientista que conseguiu a fórmula para se tornar invisível. Um exemplo da ciência usada para o mal, ao se tornar invisível – Griffin – aproveita para praticar atos condenáveis. O filme mostra um homem dotado de um poder extraordinário, que não soube conviver com isto. Ao final da película a neve engana o homem invisível – pois deixava visíveis suas pegadas – que recebe um tiro fatal.

## **Heróis solitários nas selvas e nas guerras**

Na esteira de uma tradição apologética dos homens da fronteira, Edgar Rice Burroughs em 1912 criou seu Tarzan dos Macacos,<sup>19</sup> que reinou sobre animais e homens numa África disputada ferozmente pelas potências ocidentais. John Clayton, *Lord Greystoke*, perdeu os pais ainda bebê, e foi criado pelos “grandes macacos” tornando-se um deles. Ainda menino revirando os guardados da cabana onde nasceu, aprendeu a ler e escrever sozinho. Já adulto, foi capaz mais tarde de recuperar seu posto e fortuna na aristocracia inglesa, vivendo de tempos em tempos aventuras prodigiosas na selva onde, além dos grandes macacos, reinava sobre uma imaginária tribo africana. Vivenciando todos os grandes eventos do século XX, Burroughs em alguns dos livros coloca Tarzan em enfrentamento direto com inimigos do “mundo livre”. Assim, ele luta contra os alemães na Primeira Grande Guerra em “Tarzan, o Destemido”, de 1919 e “Tarzan, o Terrível”

---

<sup>18</sup> Baseado no livro homônimo de H.G.Wells publicado em 1897.

<sup>19</sup> BURROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan, o Filho das Selvas**. São Paulo: Cia. Distribuidora de Livros (CODIL), 1959. A saga de Tarzan é formada por 26 livros (alguns são edições póstumas), dos quais 18 foram editados no Brasil.

de 1921; mais tarde, combate os agentes soviéticos de Stálin em “Tarzan, o Invencível” de 1930, e “Tarzan, o Triunfante”, de 1931; finalmente, em “Tarzan e a Legião Estrangeira” de 1947, o herói – na condição de Greystoke, não de Tarzan – aparece inusitadamente como piloto da RAF na Segunda Guerra, e aventura-se em Sumatra, ocupada pelos japoneses (o lorde inglês finalmente envolvia-se pessoalmente na defesa do país de seu criador).<sup>20</sup>

Personagem de dezoito livros, Tarzan desde os anos trintas atraiu a atenção dos produtores e diretores de cinema, e houve muitas versões cinematográficas dele. A mais canônica delas foi a primeira que apareceu no cinema falado: “Tarzan, o Filho das Selvas” (*Tarzan the Ape Man*), dirigido por W. S. Van Dyke, apresentaria o campeão olímpico de natação de 1924 e 1928 Johnny Weissmuller no papel-título, acompanhado de Maureen O’Sullivan como Jane Porter. A dupla estrelaria até 1948 mais onze filmes, e o seu estereótipo seria repetido nas muitas outras versões: Tarzan é infantilizado, mal consegue falar e precisa sempre da assistência da presença civilizada de Jane, muito ao contrário de John Clayton dos livros. (Também nesta versão foi criado o famoso “grito” de Tarzan, na verdade um efeito de sonoplastia.) Além do cinema, Tarzan teve também inúmeras adaptações em HQ por autores muito variados.<sup>21</sup>

Bem semelhante à história de Tarzan foi “O Fantasma” (*The Phantom*),<sup>22</sup> uma HQ criada por Lee Falk com desenhos de Ray Moore. Também um justiceiro que vive nas selvas junto a uma feroz tribo de pigmeus, o “Fantasma que Anda” passa seu cargo de

---

<sup>20</sup> BORROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan, o Destemido. Tarzan, o Terrível. Tarzan, o Invencível. Tarzan, o Triunfante.** São Paulo: CODIL, 1959. BORROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan e a Legião Estrangeira.** Lisboa: Portugal Press, s/d.

<sup>21</sup> O mais famoso deles foi Hal (Harold Rudolph) Foster, que adaptou diversas das aventuras de Tarzan de 1931 a 1937. O primeiro volume delas – uma versão de *Tarzan, o Filho das Selvas* – foi editado no Brasil: FOSTER, Hal. **A primeira aventura de Tarzan em quadrinhos.** Rio de Janeiro: EBAL, 1975.

<sup>22</sup> FALK, Lee & MOORE, Ray. **O Fantasma (Somente aos Domingos).** São Paulo: Ópera Graphica, 2006.

geração a geração, de forma que para os demais ele é imortal. Além de perseguir quadrilhas de bandidos – especialmente piratas, origem da luta do primeiro Fantasma – o herói é um baluarte dos Estados Unidos nas selvas: o último deles, o personagem da história de Falk e Moore, foi educado em escolas e universidades americanas onde, além de um aprendizado enciclopédico, também desenvolveu aptidões atléticas inigualáveis. Sua eterna namorada é a jornalista Diana Palmer, a quem visita sob disfarce, como o misterioso Mister Walker (afinal, ele é o “Fantasma que Anda”).

O ocidente – vale dizer os Estados Unidos – conquistava o planeta e levavam a todos os rincões a mensagem irrecusável da liberdade individual e empresarial, e tinha seus próprios heróis para defendê-las onde corresse riscos. O homem do Oeste transportou-se para outros lugares, defendendo a América onde ela corresse riscos; o modelo do *western*, com seus sucedâneos, tomava conta de outros cenários, aparecendo nas guerras no Pacífico, nos campos europeus contra os nazistas, e mais tarde no enfrentamento ao “perigo vermelho”.

Um herói de história em quadrinhos inventado especialmente a participação americana na Segunda Grande Guerra foi o Capitão América. Ele é uma produção da *Marvel Comics*, e foi criado por Joe Simon e Jack Kirby em 1941. O Capitão América é um soldado americano lutando na Europa contra os nazistas; num clichê muito comum na gênese de super-heróis, ele resultou de um experimento científico que visava a criação de um regimento de “super-soldados”, mas que se restringiu ao jovem Steve Rogers. Com um uniforme rutilante, que copiava as cores da bandeira dos Estados Unidos, e usando como arma apenas um escudo, *Captain America Comics* teve enorme popularidade, inclusive entre as tropas americanas na Europa.

**30 de outubro de 1938**

Na noite de 30 de outubro de 1938 quem ligou seu rádio na emissora CBS, pôde ouvir o relato de um tal Orson Wells anunciando fatos inusitados. Segundo o narrador, a Terra há muito estava sendo observada por inteligências superiores que apenas aguardavam o momento ideal para começar sua invasão. Quando a “palavra” foi passada para outro narrador que dizia estar em um hotel de Nova Iorque é que vem a notícia bombástica que um meteorito havia caído em Nova Jersey e que estranhas criaturas aparelhadas com armamento muito superior ao dos “terrâqueos” estavam começando um massacre. Outro narrador transmitia um comunicado do Ministério da Defesa, pedindo calma e informando medidas de proteção a serem tomadas. Ao final da transmissão os invasores marcianos já estavam na Quinta Avenida e os gritos de pavor aumentam e acabam por se tornarem reais fora das ondas do rádio.

O pavor tomou conta das ruas, pessoas fugiam, outras compravam todas as formas de víveres para armazenar, lojas foram saqueadas, muitas pessoas se feriram, algumas até se mataram, as igrejas ficaram lotadas de refugiados.

Mas por que todo esse alarde? A Europa e o resto do mundo viviam o temor do início de um novo conflito mundial, os estadunidenses viram nesses invasores marcianos a personificação de possíveis agressores do “mundo livre”. Se os invasores eram de Marte, eles também poderiam ser nazistas, comunistas e até mesmo japoneses. Mesmo os Estados Unidos da América estando geograficamente mais distante dos pontos nevrálgicos de um possível conflito, o medo que se apoderou da população era fruto dos perigos que pairavam sobre o mundo naquele momento de incertezas.

Os marcianos não invadiram a Terra, mas o temor de um novo conflito de alcance mundial se concretizou. O nazismo avançava sobre a Europa, o conflito não afetava o restante do mundo, mas já apresentava influências no *modus vivendi* dos Estados Unidos da América. No ano de 1939 iniciava-se uma

caçada a personalidades do cinema que tivessem simpatia com o comunismo. Durante o período da guerra o cinema estadunidense de ficção científica passou por um momento de estagnação. Foram poucas as películas de destaque e a insistência em continuações apenas apresentaram filmes de baixa aceitação, caso do monstro criado pelo Dr. Victor Frankenstein e do Homem Invisível.<sup>23</sup> O anticomunismo durante a guerra fez várias “estrelas” se distanciarem dos estúdios, por medo de acusação de envolvimento com o “país do socialismo”. Em 07 de dezembro de 1941, com o ataque à *Pearl Harbor*, os Estados Unidos da América entram no conflito, o pânico de um ataque contra os estadunidenses se fez realidade através das bombas japonesas. Toda a nação estadunidense trabalhava no esforço de guerra, inclusive o cinema, com seus filmes documentais sobre o conflito tais como *Por que lutamos?*<sup>24</sup> A duração do conflito era incerta, enquanto a Alemanha devastava a Inglaterra com suas V1, os estadunidenses trabalhavam em uma arma que decidiria a vitória: a bomba atômica. Nos dias 6 e 9 de agosto de 1945, são devastadas pelo poderio atômico as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, respectivamente. A Alemanha nazista é derrotada, o Japão capitula frente à devastação de suas cidades, a União Soviética aliada dos Estados Unidos da América é uma das vencedoras da guerra. Agora outros medos povoam o imaginário dos indivíduos: um possível avanço comunista na Europa e o temor de um conflito nuclear.

## O mundo dividido: a Guerra Fria

---

<sup>23</sup> Sobre a criação de Frankenstein foram feitos seis filmes pela Universal Pictures. *Frankenstein* (1931); *A Noiva de Frankenstein* (1935); *O Filho de Frankenstein* (1939); *O Fantasma de Frankenstein* (1942); *Frankenstein Encontra o Lobisomem* (1943) e *A Casa de Frankenstein* (1944). A Universal lançou no Brasil um *box* contendo os seis filmes. Já o Homem Invisível teve algumas seqüências, que ficaram muito longe do argumento original. Uma bem peculiar é *O Homem Invisível Contra a Gestapo (Invisible Agent)* de 1942.

<sup>24</sup> Série de documentários de propaganda produzidos de 1943 a 1945, totalizando sete filmes. São eles: *Prelude To War*; *The Nazis Strike*; *Divide And Conquer*; *The Battle Of Britain*; *The Battle Of Russia*; *The Battle Of China* e *War Comes To America*.

A aliança entre os Estados Unidos da América, país capitalista e a União Soviética de orientação socialista só foi possível durante a existência de um inimigo em comum, a Alemanha nazista. Ao final da guerra os Estados Unidos saíram como principal potência do planeta, já a União Soviética teve sua economia exaurida e grande parte da sua população morta durante o combate. Em julho de 1945 acontece a Conferência de Potsdam, onde os países capitalistas deixam muito claro sua preocupação: o crescimento da influência soviética no leste europeu. O mundo está dividido em duas esferas de influência: uma capitalista, outra socialista, mas somente um bloco é detentor da tecnologia da bomba atômica, o que dá certa vantagem aos capitalistas. Porém em 1949, um novo equilíbrio é dado ao conflito: a União Soviética testa sua bomba atômica. Os Estados Unidos então tentam tomar a dianteira novamente e anunciam a fabricação de um artefato bélico ainda mais poderoso: a Bomba de Hidrogênio. Na década de 1950, a corrida armamentista, a corrida espacial e o conflito entre as duas Coreias aumentam ainda mais a concorrência entre estadunidenses e soviéticos.

Logo após o início do conflito ideológico gerado pela Guerra Fria, são registradas as primeiras aparições de discos voadores. Desde a antiguidade foram relatados fenômenos inexplicados nos céus do planeta, mas somente em junho de 1947 é cunhada a expressão “disco voador”. Em um vôo em seu avião particular, Kenneth Arnold, diz ter avistado vários objetos voadores em forma de disco, voando em formação a uma velocidade vertiginosa.<sup>25</sup> No mês seguinte um suposto disco voador cai em Roswell,<sup>26</sup> no estado do Novo México. O mistério dos discos voadores começa a gerar

---

<sup>25</sup> Esse é o ponto inicial das investigações da pseudociência Ufologia.

<sup>26</sup> Talvez o incidente mais famoso da Ufologia. Alega-se que a força aérea estadunidense tenha resgatado alienígenas e sua espaçonave, e os levado para uma base aérea localizada, na - não menos famosa - Área 51, no deserto de Nevada. O governo estadunidense só admitiu a existência da Área 51 em 1994.

especulações por parte da imprensa: Seriam esses objetos voadores engenhos soviéticos enviados para espionar o território estadunidense e traçar planos estratégicos? Num momento em que a aliança russo-americana já está se deteriorando é uma explicação muito mais plausível do que uma invasão marciana.

## **Cinema *Sci-Fi* durante os primeiros anos da Guerra Fria**

Até o início dos anos 1950 a produção cinematográfica de ficção científica permaneceu estagnada, o que era ficção e se tornara realidade – a bomba atômica – ainda estava muito presente na memória dos indivíduos. O cinema de ficção científica dentro desse contexto de Guerra Fria se apropria de alguns temas que permaneceram durante muito tempo em destaque: o medo da devastação nuclear; os discos voadores e a exploração espacial.<sup>27</sup>

A corrida espacial foi um dos grandes atrativos da Guerra Fria e certamente inspirou muito os filmes de ficção científica. No dia 04 de outubro de 1957 foi lançado o foguete que transportava o primeiro satélite artificial da Terra, o *Sputnik*, os soviéticos tomavam a frente da conquista do espaço. Em breve os estadunidenses também o fariam, com a *Explorer*, no final de janeiro do ano seguinte. Mesmo carregada de um significado ideológico e político, a conquista espacial trouxe para a ciência o caminho de uma futura exploração do infinito, o velho sonho do homem de ir à Lua começava a se tornar possível.

Irving Pichel dirige em 1950, *A conquista da Lua (Destination Moon)* filme que aborda a exploração lunar. O enredo

---

<sup>27</sup>A exploração espacial também foi inspiração para um sucesso da televisão: a série Perdidos no Espaço (*Lost in Space*) de Irwin Allen que estreou em 1965. E a Guerra Fria estava muito presente nos episódios. A seguir uma transcrição do primeiro episódio da primeira temporada: “Este vôo histórico precedido por quase uma década de pesquisa e preparativos intensos, foi envolvido pelas mais rigorosas precauções de segurança. Outras nações, necessitando desesperadamente de espaço para habitar em nosso planeta super povoado concorrem com os Estados Unidos da América. Nações que não se intimidariam em recorrer aos mais vis atos de sabotagem.” Era a cena do lançamento da espaçonave Júpiter II que levaria a família Robinson, o piloto Don West, e o intruso sabotador Dr. Smith para o espaço.

conta a história de um general estadunidense que decide ir à Lua, na primeira tentativa a missão falha devido a uma sabotagem, patrocinada por uma “potência estrangeira”. A viagem só é possível através do investimento de uma empresa privada, pois – segundo o filme – é imprescindível que os Estados Unidos da América sejam os primeiros a chegar ao satélite para provar sua superioridade tecnológica e lá instalar uma base estratégica para “vigiar” os pontos nevrálgicos da Terra. Podemos notar que nessa película a ciência está aliada ao Exército e também ao capital privado, a exploração puramente científica agora se tornara uma expedição militar, e o mais incrível nas montanhas da Lua é descoberto urânio. Tecendo um paralelo com o filme *A Mulher na Lua* de Fritz Lang, mencionado anteriormente, notamos que a corrida do ouro se transformou em corrida pelo urânio, conseqüentemente pela bomba atômica.

O medo da devastação nuclear está presente em forma de advertência em várias películas entre elas: *Rocket Ship XM*, filme de 1950, onde uma missão espacial ao chegar a Marte descobre que a sociedade local havia sido devastada por uma catástrofe nuclear e os sobreviventes se tornaram verdadeiros trogloditas. Em *A Primeira Espaçonave em Vênus (First Spaceship To Venus - 1960)*, co-produção da Alemanha Oriental e Tchecoslováquia, o mesmo acontece só que agora com a sociedade venusiana. Mas o filme que realmente mais se destaca nesse tema é *O Dia Em Que A Terra Parou (The Day The Earth Stood Still - 1951)*, dirigido por Robert Wise. Klaatu é um emissário espacial que está encarregado de transmitir a mensagem que as guerras no planeta Terra deveriam cessar, pois estas podiam colocar em perigo todo o universo. A mensagem anti-bélica presente no filme é evidentemente uma repreensão da utilização da energia atômica, e mostra claramente o temor de um combate nuclear entre Estados Unidos e União Soviética.

Já os discos voadores e uma possível invasão alienígena estão presentes em muitas películas principalmente nos anos 1950 e

1960. O medo do “outro”, o *alien*, é evidente na sociedade estadunidense nesse período, o perigo de uma infiltração do comunismo nos Estados Unidos está sempre presente no imaginário coletivo. Muitos juraram ter visto marcianos, quando da apresentação de Wells na CBS, outros muitos viram discos voadores e alienígenas, mas o perigo maior estava em qualquer ser humano, pois esse poderia ser um espião soviético. Essa paranóia de uma provável invasão, seja marciana, seja comunista se reflete no cinema.

Exemplo clássico desse cinema é *A Guerra dos Mundos (The War of Worlds - 1953)*.<sup>28</sup> A ação do filme se passa quando discos voadores começam a pousar na Terra, seus ocupantes começam uma batalha contra os humanos. Nenhum exército podia conter o avanço da invasão, a conquista era iminente. Mas os próprios micróbios da atmosfera terrestre se encarregaram de dizimar os invasores. Dentro deste tema podemos destacar ainda: *The Man From Planet X (1951)*; *Invaders From Mars (1953)*; *Devil Girl From Mars (1954)*; *Earth VS. Flying Saucers (1956)*; *Invasion Of The Saucers-Men (1957)*.

### **Sci-Fi's de alienígenas após 1970 até *Independence Day***

O cinema de ficção científica está sempre atrelado aos avanços da ciência e tecnologia, por isso a partir da década de 1970 podemos ver surgir uma nova vertente de temáticas para essas obras. As temáticas anteriores não foram descartadas, apenas foram menos utilizadas em relação às novas. Os avanços da genética, cibernética, entre outros trouxeram às telas do cinema andróides, clones, mundos virtuais e inclusive dinossauros.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>Baseado no livro homônimo de H.G. Wells editado em 1898, bastante fiel ao livro o filme somente substituiu o local da invasão da Inglaterra para os Estados Unidos da América.

<sup>29</sup> Em *Jurassic Park* a engenharia genética é a responsável por trazer os dinossauros de volta a vida. Nos anos 1950 e 1960 energia atômica era a responsável. O uso indiscriminado de tal fonte de energia trouxe a vida O Monstro dos Tempos Perdidos (*The Beast From 2.000 Fathoms - 1953*) e o

O segmento das películas sobre alienígenas tiveram sua produção bem reduzida com o afrouxamento da caça aos comunistas. A indústria cinematográfica estadunidense começou a deixar de lado esse “inimigo invasor”, mas não o esqueceu completamente.

Na década de 1970 podemos destacar três películas que foram sucesso de bilheteria ou se tornaram *Cult Movies*, relacionadas com a temática alienígena. A primeira, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters Of The Third Kind - 1977*) dirigido por Steven Spielberg, apresenta a história de Roy Neary que diz ter sido abduzido,<sup>30</sup> mas ninguém acredita no seu relato. Desacreditado ele decide largar a família e procurar um sentido para o fato ocorrido. O ápice do filme ocorre no momento do contato<sup>31</sup> com os alienígenas e o pouso da nave-mãe sobre a montanha *Devil's Tower*. No ano seguinte é a vez do *Superman* (*Superman - 1978*), estrelado por Christopher Reeve, que conta a trajetória de Kal-el no planeta Terra. Para fugir da destruição do planeta Krypton, Jor-el envia seu filho numa espaçonave para um lugar seguro, a Terra. Aqui o extraterrestre se transforma em Clark Kent, é um repórter do jornal *Planeta Diário* e vive uma vida pacata, até o momento que tem que se transformar no Super-Homem e usar seus poderes para defender a humanidade. *Alien, o oitavo passageiro* (*Alien - 1979*) de Ridley Scott é outro exemplo dessa “safra”. Terror espacial que mostra a nave cargueiro *Nostromo* atendendo um pedido de socorro. Encontram uma nave alienígena abandonada que continha somente ovos, ao examinar

---

monstro atômico japonês Godzila (*Gojira - 1954*) posteriormente surgiram Gamera (*Daikaijū Gamera - 1966*) e Ghidra (*Ghidra - The Three-Headed Monster - 1965*).

<sup>30</sup> A grosso modo a abdução é o caso em que alguém é levado contra a própria vontade a bordo de uma espaçonave.

<sup>31</sup> Os Contatos Imediatos são classificados em três categorias, enumeradas pelo astrônomo e investigador J. Allen Hynek e primeiramente sugeridas em seu livro *The UFO Experience: A Scientific Inquiry* de 1972. O de Primeiro Grau: Observação/Avistamento de um ou mais OVNI's; Segundo Grau: A prova física (radiação, interferência eletromagnética, agroglicos,...) e o Terceiro Grau: Todos os dois anteriores, acrescidos de interação com o alienígena.

esses ovos um dos tripulantes é infectado por um parasita. Ignorando as orientações da tenente Ripley o infectado é socorrido e levado a bordo da *Nostromo*. Dias depois nasce, através do tórax do infectado, uma criatura que colocará em risco toda a tripulação.

Os anos 1980 trarão uma plêiade de alienígenas, dos mais diversos tipos e “temperamentos”. O filme *E.T.- O Extraterreste* (*E.T.: The Extra-Terrestrial - 1982*) de Steven Spielberg, mostra as aventuras de um alienígena “simpático” que apenas quer voltar para casa, não tendo absolutamente nada de ameaçador. Esse não é o caso de *Enigma de Outro Mundo*<sup>32</sup> (*The Thing - 1982*) de John Carpenter que mostra uma criatura que se apodera do corpo de pesquisadores na Antártida, e de *Força Sinistra* (*Life Force - 1985*) onde um alienígena se apodera do corpo de uma bela jovem pra conseguir seduzir suas vítimas e obter o que lhe mantém vivo: a força vital humana. Nesta década também se destacam: *O Predador* (*Predator - 1987*) de John McTiernan, onde um grupo de soldados caça e são caçados por um alienígena; e *O Segredo do Abismo* (*The Abyss - 1989*) onde é encontrada uma espaçonave alienígena nas profundezas do oceano.

No começo dos anos 1990 foram produzidos dois interessantes filmes que tratam o tema abdução. São eles *Intruders* (*Intruders - 1992*) de Dan Curtis e *Fogo No Céu* (*Fire In The Sky - 1993*). O primeiro mostra várias seqüências de experiências praticadas por alienígenas em humanos, já o segundo é baseado em um relato de Travis Walton que diz ter sido abduzido na frente de vários amigos por um raio de luz,<sup>33</sup> tendo ficado desaparecido por cinco dias esse retorna e descreve as experiências que sofreu dentro de uma nave espacial. Em 1995 é lançado *A Experiência*

---

<sup>32</sup> Refilmagem de O Monstro do Ártico (*The Thing From Another World - 1951*) Com o diferencial de agora se passar no pólo sul.

<sup>33</sup> No Brasil existem relatos de perseguições de luzes vindas do céu que aconteceram no Pará em 1977. A Força Aérea Brasileira se encarregou das investigações da conhecida “Operação Prato”, relatos desses fenômenos inclusive viraram documentário do *History Channel* com o título de *Brazilian's Roswell*.

(*Species*) o filme mostra um ser híbrido, meio alienígena e meio humano, que aparenta ser uma criança e está em cativeiro em um laboratório. Após uma ordem para destruir o “espécime” esse consegue fugir e se transforma em uma bela mulher que precisa acasalar imediatamente para proliferar sua espécie.

Em 1996 o tema das invasões alienígenas volta com força em duas películas: a comédia *Marte Ataca!* e *Independence Day*. No primeiro, os alienígenas estão invadindo a Terra e o embaixador marciano causa pânico e destruição, a resistência não encontra formas de eliminar os agressores até que um garoto descobre que a música que sua avó ouve em uma velha vitrola é capaz de destruir os alienígenas. Em *Independence Day* a história não é diferente. Naves espaciais começam a aparecer em várias capitais do planeta, a população entra em pânico e começa a fugir. O envio de um código através de um sinal de satélite só é descoberto por um cientista que trabalha em uma rede de televisão. Esse sinal nada mais é do que uma contagem regressiva para uma invasão, que ocorrerá em 4 de Julho – dia da independência estadunidense. O presidente dos Estados Unidos da América organiza uma grande resistência, único problema é que todas as naves possuem um escudo de proteção. Ao visitar a Área 51 o presidente é avisado da existência do alienígena e da nave resgatados em Roswell em 1947. Estudando a espaçonave o cientista de telecomunicações descobre uma maneira de neutralizar o escudo de proteção das espaçonaves por um curto período. Ele descobre também que com a instalação de um vírus de computador na nave-mãe todos os escudos poderiam ser desligados e assim as espaçonaves poderiam ser destruídas.

Esses dois filmes possuem exatamente a mesma fórmula dos feitos na década de 1950-60, e podem ser considerados uma grata homenagem aos cineastas que produziram os primeiros filmes de alienígenas que tanto foram importantes para tornar a ficção científica um sucesso.

## Heróis solitários ao pôr do sol...

Por fim, voltemos a atenção para o filme *Independence Day*. Aqui seria possível a ilação com um dos roteiros mais característicos dos filmes de *western*, que poderia ser assim resumido: uma pequena povoação do Oeste será atacada por poderoso grupo de perigosos bandidos; o xerife local convoca a população para ajudá-lo na tarefa hercúlea de defender cidade, e as “forças vivas” se acovardam; então, ele próprio, auxiliado por pessoas marginalizadas, rechaça os invasores. Salvam-se todos graças ao herói solitário, que às vezes recebe o auxílio corajoso dos mais humildes ou mesmo dos elementos indesejáveis! Este roteiro pode ser percebido, guardadas as proporções e tempos históricos, ao de *Independence Day*: o presidente-xerife contou com o prestimoso auxílio de um negro e de um judeu, onde alguns *WASP* se assustaram, e na última hora a salvação veio através de um bêbado que sacrificou a própria vida.

Por outro lado, o roteiro de uma hipotética guerra entre os terrestres contra habitantes de outras plagas do Universo, teria os seguintes pontos: um ataque dos alienígenas sem provocação, procurando rápida e cruelmente a conquista da Terra; a despeito de uma brutal inferioridade tecnológica, os humanos reagem contra os atacantes, liderados por heróis carismáticos; nestas ações de guerrilha, também aqueles oriundos das camadas mais baixas da população protagonizam feitos de bravura, ao passo que os mais favorecidos socialmente podem mostrar medo, ou mesmo traírem abertamente seus iguais. Este clichê também é aplicável a *Independence Day*, e é uma característica por excelência da ficção científica norte-americana.

O Cinema *Western* é uma das mais típicas produções culturais dos Estados Unidos. A caminhada inexorável dos pioneiros ocupando terras e expandindo fronteiras prestava-se muito adequadamente para a apologia da sociedade norte-americana contemporânea, que ainda ampliava suas áreas de

influência sobre o planeta. Desde seus inícios, e amparado por uma literatura que lhes antecederam,<sup>34</sup> os filmes *westerns* moldaram uma imagem da nação onde os valores individuais se sobrepõem, e onde os “melhores” são os que enfrentam as piores adversidades com galhardia e sacrifício pessoal. Os exemplos citados foram escolhidos arbitrariamente, mas servem para apresentar algumas destas características que também serão caras a *Independence Day*.

Talvez um dos primeiros modelos clássicos seja *No tempo das diligências (Stagecoach)*, um *western* de John Ford de 1939, que lançou John Wayne como um grande astro do cinema, no papel do fugitivo Ringo Kid, injustamente condenado à prisão no passado. Entre os demais personagens presentes no microcosmo da diligência, estão o médico bêbado Doc Boone e a prostituta Dallas; junto com Ringo, eles são os grandes defensores do grupo que tenta sobreviver ao ataque dos ferozes *apaches*. Mais do que a ação propriamente dita é a tensão entre personalidades tão heterogêneas que dão o clima do filme, revelando que aqueles capazes de enfrentar todas as adversidades podem proceder dos subterrâneos da sociedade, afirmando-se sobre os assim chamados “homens bons”.<sup>35</sup> (Aqui pode estar presente um dos grandes

---

<sup>34</sup> A principal referência é o escritor James Fenimore Cooper, com sua série de cinco romances sobre a fronteira oeste intitulada *The Leatherstocking Tales*. COOPER, James F. **The Pioneers**. New York: Penguin, 1964. **The Last of the Mohicans**. New York: Bantam Books, 1989. **The Prairie**. New York: Penguin Books, 1987. **The Pathfinder**. New York: Penguin Books, 1980. **The Deerslayer**. New York: Bantam Books, 1982.

<sup>35</sup> O filme foi baseado no conto *Stage to Lodbury* de Ernest Haycox (1937). Este texto foi por sua vez influenciado pelo conto de Bret Harte escrito em 1869, “Os proscritos de Poker Flat” (*The Outcasts of Poker Flat*), onde o jogador Oakhurst, a cafetina Mother Shipton, a prostituta Duches e o bêbado Uncle Billy, os “imorais” expulsos da cidade, assumem um comportamento digno que os “bons cidadãos” não tiveram. HARTE, Bret. Os proscritos de Poker Flat. In: **Os melhores contos do faroeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 21-32. Outra possível influência seria o conto “Bola de Sebo” (*Boule de Suif*) de Guy de Maupassant (1880), no qual a prostituta Bola de Sebo entrega-se à sanha dos prussianos na França ocupada de 1870, na defesa de burgueses e clérigo que a desprezam por sua condição social. MAUPASSANT, Guy. **Boule de Suif**. Paris: Gallimard, 1999. *Stagecoach* teve duas refilmagens homônimas: uma em 1966 dirigida por Gordon Douglas, que tem como curiosidade a atuação de Bing Crosby no papel do bêbado Doc Boone; uma película para TV de Ted Post, com adaptações do roteiro original, tendo Kris Kristofferson no papel de Ringo Kid e o cantor *country* Willie Nelson como um inusitado Doc Holliday!

paradoxos da cultura americana: por um lado, retoma a idéia ancestral de “democracia”, onde cada indivíduo vale pelas suas ações mais que pelas origens; por outro, são sacrificados aqueles que de alguma forma estão “sobrando” na busca por um mundo civilizado.)

O reverenciado cineasta japonês Akira Kurosawa afirmava que se inspirou em *Stagecoach* para realizar um de seus filmes mais famosos: *Sete Samurais* (*Sichinin no Samurai*) de 1954. Ambientado no século XVI, quando a afirmação do governo central do *Xogunato* marginalizou os antigos samurais que serviam aos senhores feudais dos *daimios*, o enredo gira em torno de uma aldeia de camponeses assolada por bandidos que vivem à custa do arroz que produzem. Contratados pela aldeia, sete daqueles antigos “senhores da guerra” que viviam sem destino alugando suas armas enfrentam a horda de assaltantes. Em Kurosawa a questão social circula entre os vassalos desempregados aos aldeões servos dos grandes senhores, mostrando uma transição decisiva por que passava o Japão.

Num interessante exemplo de circulação da cultura, foi baseado na película de Kurosawa que, em 1960, John Sturges criou *Sete homens e um destino* (*The Magnificent Seven*), transportando a trama para uma aldeia camponesa do México, igualmente explorada por uma quadrilha de *desperados*. Amedrontados e sem recursos, os aldeões recorrem a sete pistoleiros americanos, também à margem de uma sociedade que não comporta mais pessoas de conduta duvidosa. Terminado um longo ciclo de guerras na fronteira com o México, os mercenários que haviam prestado seus serviços em tempos tão belicosos estão em demasia. E assim como os samurais de Kurosawa, os sete *gunfighters* comandados pelo carismático Chris (Yul Brynner) protegem os camponeses com o sacrifício de suas próprias vidas (quatro deles sucumbem).

Dentre uma prodigalidade de heróis solitários que defendem comunidades inteiras que se acovardam frente a ataques de foras

da lei, assumiram papéis centrais dois *westerns* do início dos cinquentas. De alguma forma, refletiam uma nova era cheia de pessimismo nos Estados Unidos, marcada pela Guerra da Coréia externamente e pelo “macarthismo” dentro de casa. Os heróis não são mais todo-poderosos, mas inseguros nas suas ações e ambivalentes ante os perigos.<sup>36</sup>

O primeiro deles foi *Matar ou Morrer (High Noon)* de Fred Zinnemann (1952), no qual o xerife Will Kane (Gary Cooper) de uma pequena cidade enfrenta sozinho um perigoso bando de assassinos. Este filme, baseado num *pulp fiction* muito conhecido intitulado *Tin Star*,<sup>37</sup> tornou-se marcante pela aparente fragilidade do herói que titubeia ante a possibilidade de um enfrentamento solitário, só ao final do enredo se consuma. Compensando as traições que sofreu o xerife Kane ao recuperar a auto-estima na sua vitória, abandona a cidade que o maltratou e arremessa a “estrela de lata” que representava sua autoridade ao solo poeirento.

No ano seguinte foi lançado o filme *Os brutos também amam (Shane)*<sup>38</sup> de George Stevens. Shane é pistoleiro que vê uma oportunidade de mudar de vida, deixando uma longa trajetória de mercenário para integrar-se a uma comunidade de pequenos agricultores no Wyoming. Vítimas da sanha dos grandes criadores de gado, que ocuparam antes o território, os *farmers* tentam organizar-se coletivamente para resistir ao assédio dos poderosos. Isto acaba forçando Shane a retomar suas armas e enfrentar sozinho os rancheiros e seus capangas, retornando ao final para a vida errante que levava antes. É importante aqui a transição de um

---

<sup>36</sup> MATTOS, Antônio Carlos Gomes. **Publique-se a lenda**: a história do western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 42.

<sup>37</sup> A expressão significa Estrela de Lata, e era uma forma pejorativa de tratar os xerifes, delegados e *rangers* no Oeste americano.

<sup>38</sup> Esta é talvez a mais estúpida versão em português do título de uma película norte-americana! Raras vezes foi visto um título tão distante da trama do filme, ao mesmo tempo em que nada tinha a ver com o original, que se refere ao nome do personagem central! O filme é uma adaptação de um romance de mesmo nome escrito em 1949 por Jack Schaefer.

enfrentamento clássico com bandidos para uma questão social, que agora colocava a disputa entre classes antagônicas: *ranchers*, grandes criadores, contra os *farmers*, pequenos proprietários. Esta transição no processo de ocupação da terra também tornava o mundo dos homens de armas como Shane um passado sem volta.<sup>39</sup>

Um exemplo mais recente desta visão de um herói solitário é *Um estranho sem nome (High Plains Drifter)*, de 1973, dirigido e estrelado por Clint Eastwood. Matando três pistoleiros que uma pequena cidade do Arizona havia contratado para sua defesa contra uma quadrilha de criminosos que vai assaltá-la, o “estranho sem nome” enfrenta sozinho o ataque dos facínoras, mas impõe tal terror à cidade – pintando-a toda de vermelho e rebatizando-a de *Hell* – que ao não se percebe quase vantagens na sua contratação. Sonhos recorrentes do “estranho” mostram um xerife sendo torturado até a morte ante a indiferença da população, sugerindo que o forasteiro estaria na verdade levando ao cabo uma possível vingança contra antigas vilanias dos covardes que dominam a cidade. Este anjo vingador paradigmaticamente é auxiliado apenas por um anão, aparentemente deficiente mental, um marginalizado que agora se diverte ao ver as arbitrariedades do feroz xerife contatado contra os poderosos.

O *western* foi uma das formas preferenciais de divulgação dos valores culturais norte-americanos. Associada à idéia de democracia, liberdade e individualismo, propalava-se também uma diferença com “outros”, e estes “outros” que punham em perigo a sociedade americana iam-se sucedendo no tempo e no espaço. Tinham sido franceses no período colonial, mais tarde ingleses na

---

<sup>39</sup> O autor Paulo Perdigão faz uma análise metuculosa desta película, destacando como aspecto mais original o fato da história mostrar a perspectiva de um menino, permitindo uma interpretação ambígua que mistura fantasia e realidade. PERDIGÃO, Paulo. **Western clássico** – Gênese e estrutura de Shane. Porto Alegre: L&PM, 1985. Em 1985 apareceria uma versão atualizada no filme dirigido e estrelado por Clint Eastwood: *O cavaleiro solitário (The Pale Rider)*, onde um pistoleiro que havia se tornado pregador assume a defesa de mineiros indefesos contra uma poderosa empresa mineradora de um inescrupuloso homem de negócios com uma quadrilha de capangas armados.

Guerra de Independência; depois vieram os indígenas, os mexicanos, novamente os indígenas, os espanhóis etc. Os clichês usados para a expansão rumo ao Oeste mantiveram-se com novos formatos, na literatura e no cinema.

A cultura norte-americana gerada no processo de construção nacional, onde a expansão e ocupação dos novos espaços eram condições fundamentais. Nesta trajetória, a “identidade americana” se constituía sempre em relação a “outros”, invariavelmente colocados numa oposição que só poderia ser resolvida pela sua destruição. Nos tempos coloniais os “outros” eram indígenas e franceses, que no movimento de independência foram trocados por novos indígenas e pelos ingleses; na marcha para o Oeste surgiram mais indígenas, mexicanos e novamente os ingleses... Quando os Estados Unidos encetaram sua caminhada rumo ao imperialismo, se sucederam espanhóis, latino-americanos de variadas procedências, japoneses, alemães, e finalmente os soviéticos!

Assim, não é casual que em plena Guerra Fria o foco dos problemas se deslocasse para outras representações do mundo americano ameaçado. A presença soviética na corrida espacial trouxe para o imaginário a possibilidade de uma “guerra nas estrelas” ocorrendo entre as duas superpotências mundiais. Assim, em grande medida os novos heróis e suas batalhas galácticas recriaram o mito do Oeste, onde uma vez mais a cultura, a moral e a identidade americana sobreviverão graças aos indivíduos que, novos xerifes, reúnem forças para combater pela pátria.

## Referências

ALMEIDA, César. **Cemitério Perdido dos filmes B**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

BARCELOS, Eduardo Dorneles; QUILLFELDT, Jorge Alberto. Onde estão todos os outros? **Scientific American Brasil**. São Paulo, Vol. 2, nº 19, dez. 2003.

- BARCELOS, Eduardo Dorneles. **Telegramas para Marte**. A Busca Científica de Vida e Inteligência Extraterrestres. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan, o Filho das Selvas. Tarzan, o Destemido. Tarzan, o Terrível. Tarzan, o Invencível. Tarzan, o Triunfante**. São Paulo: CODIL, 1959.
- BORROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan e a Legião Estrangeira**. Lisboa: Portugal Press, s/d.
- CAPELATO, Maria Helena (et al.). **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.
- FALK, Lee & MOORE, Ray. **O Fantasma (Somente aos Domingos)**. São Paulo: Ópera Graphica, 2006.
- FERRO, Marc. **A Grande Guerra**. 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 1993.
- FOSTER, Hal. **A primeira aventura de Tarzan em quadrinhos**. Rio de Janeiro: EBAL, 1975.
- HARTE, Bret. Os proscritos de Poker Flat. In: **Os melhores contos do faroeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 21-32.
- JUDT, Tony. **Pós-guerra**. Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MARTINS, Alice Fátima. Sobre os embates entre nós e os *aliens*. **Caligrama** – Revista de estudos e pesquisas em linguagem e mídia. Vol.2 n.2 mai/ago 2006. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_5/AliceMartins.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_5/AliceMartins.pdf)>
- MATTOS, Antônio Carlos Gomes. **Publique-se a lenda**: a história do western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MAUPASSANT, Guy. **Boule de Suif**. Paris: Gallimard, 1999.

MAZOWER, Mark. **O continente sombrio**. A Europa no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOBOA, Igor Carastan. Cinema de Ficção Científica e Guerra Fria. **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. n. 34 Tecnologia, Cotidiano e Poder. São Paulo : EDUC, 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2482/1577>>

NOURMAND, Tony; MARSH, Graham. **Film Posters** – Science Fiction. Köln: Taschen, 2006.

PERDIGÃO, Paulo. **Western clássico** – Gênese e estrutura de Shane. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SCHNEIDER, Steven Jay (Ed.Geral). **1001 Filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextavante, 2008.

## **A Guerra Fria no Cinema**



## Um é pouco, dois é bom, três é demais: os Mísseis de Outubro e o Outono da Guerra Fria

*Charles Sidarta Machado Domingos<sup>1</sup>*

*O ofício do historiador é lembrar o que os outros esquecem.<sup>2</sup>*

### **A Bomba Atômica: 65 anos atrás**

Em agosto de 1945 a Segunda Guerra Mundial já estava decidida. As tropas dos Aliados já tinham dominado Berlim. Hitler, o mais cruel homem que a História já viu, suicidara-se em 30 de abril, ante a iminência da invasão da capital alemã pelas tropas do Exército Vermelho Soviético. Uma semana após sua morte, a Alemanha Nazista assinava sua rendição nas duas frentes de batalha: Reims, na França em 07 de maio e em Berlim, libertada pelos soviéticos, no dia 08 de maio. Não havia mais razão para a guerra continuar, pois o último pilar de sustentação do Eixo estava também debilitado: o Japão sabia que seu futuro era certo e inglório.

06 de agosto de 1945: Hiroshima. O avião estadunidense Enola Gay arremessa um objeto cilíndrico, com 3 metros de

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

<sup>2</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o Breve Século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 13.

comprimento e 70 centímetros de diâmetro, pesando 4 toneladas. Seu nome era Little Boy e mudaria para sempre a História da Humanidade.

09 de agosto de 1945: Nagasaki. Do ventre de outro avião estadunidense saía Fat Man, com 3 metros e meio de comprimento e 1 metro e meio de diâmetro, pesando 4 toneladas e meia.<sup>3</sup> O horror era generalizado. A vida humana se dissolvia com o vento que vinha da América do Norte.

Mais da metade da cidade de Hiroshima foi destruída. A morte chegou aos seus habitantes como uma luz alaranjada e uma rajada de vento.<sup>4</sup> Era a visão mais próxima do fim do mundo que até hoje se teve notícia. Mas não foi o fim do mundo para todos que estavam lá, em Hiroshima. Houve sobreviventes embora eles tenham perdido muito da própria vida: são os *hibakushas*, os filhos da bomba.

Para os filhos da bomba o que se viu não foi o cogumelo de fumaça que o restante da Humanidade tomou conhecimento logo depois da tragédia. Para os *hibakushas* o que se viu foi o clarão. Não foi a escuridão – tão associada com o medo e o desconhecido – mas sim a luz que irradiou destruição; quase como numa inversão do nosso imaginário a respeito da morte. Perto de 50% das pessoas que estavam num raio de 2 Km do epicentro da explosão foram mortas: “o calor e o fogo foram a primeira causa da destruição, provocando ferimentos e mortes. A segunda foi o impacto da explosão”.<sup>5</sup> O número de feridos foi elevadíssimo. Também houve conseqüências como queimaduras, câncer, alterações genéticas nas gerações sucessivas, queimaduras de retina, discriminação social.

---

<sup>3</sup> RIBEIRO, Jayme. Os “filhos da Bomba”: memória e história entre os relatos de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki e a ‘Campanha pela Proibição das Bombas Atômicas’ no Brasil (1950). In: **Outros Tempos**, Vol.6, nº 7, 2009, p. 148.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>5</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 154.

Merece relatar que a exposição direta ao gigantesco deslocamento de ar poderia, até mesmo, deslocar os membros das pessoas. São numerosos os depoimentos em que aparecem pessoas sem algum pedaço do corpo, ou cujos olhos estavam saltados, ou ainda cujas vísceras estavam expostas. Alguns *hibakushas* relataram o que presenciaram: “vi uma menina de uns quatro anos com a barriga e os intestinos pendurados para fora; vi uma jovem mãe carregando uma jovem nas costas, e essa criança estava sem cabeça”.<sup>6</sup>

Durante todo o resto do século XX aquelas pessoas que sobreviveram às bombas atômicas estiveram incompletas: faltavam-lhes membros, paz, e parte da alma. Sobravam-lhes doenças, limitações, medos.

O equilíbrio trágico entre o que faltava e o que sobrava era a memória. Hoje, a memória virou História. E sobre a História deve-se conhecer para refletir; refletir para aprender.

## A Guerra Fria

Muitas são as polêmicas quanto ao início da Guerra Fria.<sup>7</sup> Ponto pacífico, no entanto, é que emergiram da Segunda Guerra Mundial apenas duas potências, que foram se tornando tão fortes que passaram a ser consideradas superpotências: os Estados Unidos da América do Norte (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). No entanto, embora vitoriosos, não saíram da Segunda Guerra Mundial com a mesma grandeza: ao passo que os EUA tiveram perdas humanas no conflito na ordem de 300 mil pessoas, a URSS foi devastada: 27 milhões de soviéticos foram mortos na II Guerra Mundial.<sup>8</sup> Em termos de tecnologia, a

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>7</sup> GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. A primeira vez é inesquecível: *Barbarella* e os sonhos de uma geração. In: PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008, p. 203-204.

<sup>8</sup> GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 8.

URSS também saiu derrotada: os EUA já contavam com a Bomba Atômica desde julho de 1945. Somente em 1949 a URSS conseguiu fabricar sua primeira Bomba Atômica – com um gigantesco esforço patrocinado por Stalin. Houve uma grande surpresa para os EUA, pois esperavam que a URSS só contasse com a Bomba Atômica por volta de 1951-1953. Todavia, em 1949 os estadunidenses já contavam com cerca de 200 bombas atômicas. A inferioridade soviética era uma realidade!

Mas era uma realidade do imediato pós-guerra. Ao longo da década de 1950 a URSS foi se reestruturando econômica e demograficamente.<sup>9</sup> O atraso tecnológico em relação aos EUA também vinha sendo superado; basta lembrar que a distância da produção da primeira Bomba de Hidrogênio dos EUA para a URSS foi de pouco mais de um ano (EUA: 1/11/1952; URSS: 12/08/1953).<sup>10</sup> E diferentemente da Bomba Atômica, obtida com um misto de esforço tecnológico e espionagem, a Bomba de Hidrogênio soviética foi um produto genuinamente comunista. A URSS também tomava a dianteira na “corrida espacial”: o primeiro míssil balístico intermediário (agosto de 1957); o primeiro satélite artificial a entrar em órbita – Sputnik (outubro de 1957); “a cadela Laika, o primeiro ser vivo a andar no cosmos”<sup>11</sup> (novembro de 1957, a bordo do Sputnik 2), também foi obra dos soviéticos. Dessa época, já era possível enviar uma Bomba Atômica das URSS direto para os EUA em cerca de 30 minutos.<sup>12</sup>

Os EUA, por sua vez, ainda detinham ampla maioria de ogivas nucleares nos anos 1950. Na Europa, contavam com bases militares na Turquia, Itália e Inglaterra: todas contando com Bombas Atômicas e “mirando” a URSS. Desde 1956 os EUA tinham

---

<sup>9</sup> DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. **O Brasil e a URSS na Guerra Fria: a Política Externa Independente** na imprensa gaúcha. Porto Alegre: Letra & Vida, 2010, p. 34.

<sup>10</sup> DELMAS, Claude. **Armamentos Nucleares e Guerra Fria**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 10.

<sup>11</sup> GUAZZELLI, DOMINGOS, op.cit., p. 208.

<sup>12</sup> GADDIS, op.cit., p. 65.

autonomia de vôo por sobre o território soviético, com os aviões U-2. Levou alguns anos para que os soviéticos pudessem ter alguma forma de resposta a “intromissão” dos EUA em seu território aéreo: até 1960 os estadunidenses passearam tranquilamente pelos céus de Moscou.<sup>13</sup>

As duas superpotências são filhas de revoluções que mudaram – e melhoraram – a vida de seus povos.<sup>14</sup> A dos EUA se deu ainda na “Era das Revoluções”, em 1776; já a revolução socialista na URSS ocorreu na “Era dos Extremos”, em 1917. Uma revolução parecia pouco, duas talvez fosse bom para a História: dava um certo equilíbrio de poder nas relações internacionais. O que a História demonstrou é que três revoluções foi demais para o mundo da Guerra Fria.

## A Revolução Cubana

A ilha de Cuba foi colonizada pelos europeus (espanhóis) que chegaram lá em 1511. Como todos os outros países da América – inclusive os EUA – sofreu grande exploração econômica por parte dos conquistadores, em conformidade com o quadro do “pacto colonial” proveniente dos tempos do Antigo Regime.

Em fins do século XIX, os cubanos travaram duas guerras de Independência – a primeira duraria 10 anos (1868-1878), a segunda 3 anos (1895-1898) – tendo quase 400 mil mortos em combate.<sup>15</sup> (É interessante perceber que morreram mais cubanos lutando pela Independência de seu país do que estadunidenses pela liberdade do mundo na II Guerra Mundial). Em 15 de fevereiro de

---

<sup>13</sup> Em 1º de maio de 1960 os soviéticos abateram o avião U-2 pilotado pelo estadunidense Francis Gary Power. GADDIS, op.cit., p. 70.

<sup>14</sup> Para o conceito de Revolução ver DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A História me Absolverá: as barbas da Revolução nas barbas do Império. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9: a História Contemporânea no Cinema**. Porto Alegre: EST, 2009, p. 100-103.

<sup>15</sup> DOMINGOS; GUAZZELLI, op.cit., p. 103-104.

1898, quando as forças cubanas estavam prestes a expulsar os espanhóis, houve a explosão do navio estadunidense *Maine*, que estava ancorado no porto de Havana. Em razão disso, os Estados Unidos da América declaram guerra à Espanha e interviram em território cubano.<sup>16</sup>

Nessa época, os Estados Unidos começavam a emergir como a principal força imperialista na América Latina – suplantando a Inglaterra. Cuba se constituía como seu principal laboratório. Os EUA mantiveram o controle político e econômico sobre o país, tendo intervindo militarmente de forma direta após a decretação da *Emenda Platt* entre 1906 e 1909, em 1912, e de 1917 a 1923.<sup>17</sup> Mesmo com a revogação da *Emenda Platt* em 1934 – em sintonia com a Política de Boa Vizinhança de Franklin Delano Roosevelt – os governos cubanos não passavam de marionetes orquestrados pelos embaixadores estadunidenses no país. Tudo isso acabou incendiando o nacionalismo cubano, propalado por José Martí nos fins do século XIX, e lhe dando forte conteúdo antiimperialista, o que equivale a dizer, antiestadunidense – e que foi atualizado por Fidel Castro e seus companheiros na década de 1950.

Após mais de dois anos de luta contra o Exército de Fulgêncio Batista, os “barbudos” se aproximavam da vitória. No último dia do ano de 1958, Fulgêncio Batista, na iminência da derrota para os guerrilheiros e já sem o apoio dos EUA, fugiu para São Domingos deixando a presidência de Cuba. O Ano Novo talvez nunca tenha sido tão representativo do desejo de mudanças como foi aquele 01 de janeiro de 1959. A população saiu às ruas e saudou os guerrilheiros. Fidel Castro realizou seu primeiro discurso como líder da Revolução em Santiago de Cuba, no dia 2 de janeiro. E tomou o rumo de Havana, a capital. Nesse caminho, desfilou em jipes sendo aclamado pelo povo.

---

<sup>16</sup> O pretexto foi a explosão do navio *Maine*, creditada aos espanhóis. Apenas em 1913 ficou provado que o *Maine* explodiu por defeito próprio.

<sup>17</sup> GOTT, Richard. **Cuba**: uma nova História. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 133.

De acordo com o calendário da Revolução, 1961 é o ano da Educação. Nesse ano, os estudantes tiveram licença das escolas e foram aos vilarejos mais longínquos, dentro da campanha de alfabetização que a Revolução organizara. Cuba, até então, tinha elevado índice de analfabetismo: 40% de sua população não sabia ler nem escrever. Com os esforços protagonizados pelos 100 mil estudantes-professores, ao final de 1961 o índice de analfabetismo em Cuba era de 3,9%, o mais baixo de toda a América Latina. Bases militares, como o anexo de *Camp Colúmbia* em Marianao, subúrbio de Havana, foram transformadas em escolas. Foram construídas mais de 3 mil escolas no período de 1959 a 1961. Richard Gott afirma que, “como prometera Castro, a Revolução aboliu o analfabetismo em um ano. A campanha foi um de seus maiores triunfos”.<sup>18</sup>

Porém, a dimensão de importância desse dado fica um pouco obscurecida em razão dos acontecimentos que ocorreram nesse ano, e seus desdobramentos ocorridos em 1962. Em abril de 1961, no dia 13, houve um incêndio provocado por contrarrevolucionários na loja El Encanto, no centro de Havana. Uma trabalhadora foi morta e houve diversos feridos. No dia 15, aviões bombardearam o aeroporto de Santiago de Cuba e mais dois campos de pouso na capital: morreram 7 pessoas e houve 53 feridos. O objetivo era avariar a Força Aérea Cubana, pois no dia 17 mais de 1500 homens, treinados pela CIA na Guatemala, invadiram Praia Girón, na Baía dos Porcos.<sup>19</sup> A resistência se deu pelas milícias formadas por Che Guevara e comandadas por Fidel Castro – Che, nesse momento, estava em Havana, para preservar a segurança da capital. As forças cubanas foram vitoriosas e foi nessa conjuntura que Fidel Castro declarou o caráter socialista da Revolução, em 16 de abril, quando, já informado dos planos da CIA, acusava os EUA da responsabilidade dos atentados no país.

---

<sup>18</sup> GOTT, op.cit., p. 217.

<sup>19</sup> DOMINGOS; GUAZZELLI, op.cit., p. 120.

## Kennedy e Krushev

Em setembro de 1959, o primeiro-ministro da URSS Nikita Krushev aceitou o convite do presidente Dwight Eisenhower para uma visita diplomática aos Estados Unidos. Krushev chegara aos EUA decidido a evidenciar as conquistas da URSS no campo do desenvolvimento, da ciência e da tecnologia: prova disso é que “insistiu em viajar para Washington em um avião novo e ainda não testado, para que suas dimensões intimidassem seus anfitriões”.<sup>20</sup> Embora não houvesse sido acertado nenhum acordo entre os EUA e a URSS, a viagem de Krushev serviu para mostrar aos EUA que “a União Soviética tinha um novo tipo de chefe, muito diferente de Stalin. Restava esperar para ver se isso o tornava mais ou menos perigoso”.<sup>21</sup>

As eleições presidenciais nos EUA aconteceram em 1960. O candidato democrata era John Fitzgerald Kennedy, que fazia oposição ao governo do republicano Dwight Eisenhower. Kennedy acusava, nos debates televisionados, Eisenhower pela inferioridade de mísseis dos EUA em relação à URSS – embora soubesse que essa inferioridade não existia realmente.<sup>22</sup> A retórica da Guerra Fria, certamente, angariou alguns votos para o candidato democrata e católico.

O ano de 1961 foi o primeiro ano do governo Kennedy. Foi um ano de muitos reveses para os estadunidenses na Guerra Fria: Yuri Gagarin, cosmonauta soviético, foi o primeiro homem a entrar em órbita e voltar à Terra. A invasão à Baía dos Porcos foi um fracasso, atingindo o presidente John Kennedy que em “18 de novembro de 1960 [...] recém-eleito presidente dos EUA, foi oficialmente informado por Allen Dulles e Richard Bissel de que a

---

<sup>20</sup> GADDIS, *op.cit.*, p. 68.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 71.

CIA treinava forças paramilitares na Guatemala com o propósito de promover um ataque anfíbio contra Cuba; e, em linhas gerais, do plano para assassinar Fidel Castro”.<sup>23</sup> Além disso, houve a construção do Muro de Berlim, em 13 de agosto.<sup>24</sup> Para piorar, Krushev anunciava em alto e bom som que faria testes nucleares com a potência de 100 megatons (o que equivalia a 7 vezes a potência do maior teste nuclear realizado até então).<sup>25</sup>

Após essa sequência de desafios impostos pelos soviéticos, Kennedy precisou dar uma resposta, através de um porta-voz do governo, demonstrando publicamente que os EUA estavam em igualdade com a URSS na corrida armamentista: “Temos capacidade de lançar um segundo ataque pelo menos tão amplo quanto o primeiro dos soviéticos. Portanto, estamos confiantes em que eles não provocarão um gigantesco conflito nuclear”.<sup>26</sup> Tudo levava a crer que a ameaça seria suficiente para estabilizar a possibilidade de um conflito entre as superpotências; mas não o foi! Se dois era bom (EUA e URSS), três era demais (EUA, URSS, Cuba).

## Os Mísseis de Outubro

Aviões U-2 sobrevoavam Cuba, como de costume, em 14 de outubro de 1962. Porém, dessa vez, as fotografias tiradas pelos pilotos trouxeram um elemento inesperado: foram descobertas

---

<sup>23</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **De Martí a Fidel**: a Revolução Cubana e a América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 255. Interpolações nossas.

<sup>24</sup> DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Política Externa Independente e Guerra Fria: intrincadas relações de um golpe militar no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **Ditaduras Militares na América** Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2004, p. 207.

<sup>25</sup> O teste atômico de maior potência até então tinha sido realizado pelos estadunidenses no Oceano Pacífico em 01 de março de 1954. BRAVO, como ficou conhecido, tinha 750 vezes mais potência que a Bomba Atômica de Hiroshima. Como dito anteriormente, 100 megatons equivalia a 7 vezes potência de BRAVO, ou seja, 5250 Bombas Atômicas. O mundo estaria perto do fim! (O teste foi realizado em 1961, porém com 50 megatons – o que ainda era um excesso de riscos).

<sup>26</sup> GADDIS, op.cit., p. 72.

diversas bases de mísseis nucleares sendo construídos em Cuba, “segundo a CIA, os mísseis tinham alcance de 1600 Km e tinham capacidade de atingir grande parte da orla marítima oriental do país [EUA]. Uma vez armados e prontos para disparo, poderiam explodir sobre Washington em 13 minutos (...)”.<sup>27</sup>

Essa informação foi passada ao presidente dos Estados Unidos no dia 16 de outubro – data que passou a ser conhecida como o “primeiro dia da Crise dos Mísseis”. O presidente convoca seus principais assessores para uma reunião de emergência: a questão que se coloca é “o que fazer?”. As opções acabam se restringindo a duas: invadir Cuba ou realizar um bloqueio marítimo, denominado de “quarentena”. A decisão só foi tomada no dia 22, uma segunda-feira: evitariam a invasão e utilizariam a “quarentena”.

Às 19 horas o presidente John Kennedy realizou um pronunciamento na televisão para “mais de 100 milhões de americanos (...), a maior audiência para um pronunciamento presidencial até então”.<sup>28</sup> O discurso foi realizado em 17 minutos e estava estruturado em 7 pontos principais, onde destaca-se o ponto 3, no qual o presidente ampliava a Doutrina Monroe para os tempos da Guerra Fria: “3. A política desta nação será considerar qualquer lançamento de projétil nuclear de Cuba contra qualquer nação do hemisfério Ocidental como um ataque da URSS contra os EUA, o que requer uma adequada resposta de represália contra a URSS”.<sup>29</sup> A Organização dos Estados Americanos (OEA) aceitou o argumento de expansão da Doutrina Monroe e apoiou a medida de quarentena por unanimidade. Debates na ONU foram realizados entre os representantes dos EUA (Stevenson) e da URSS (Zorin). Stevenson levou à melhor.

---

<sup>27</sup> DOBBS, Michael. **Um minuto para a meia-noite**. Kennedy, Kruschew e Castro à beira da guerra nuclear. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 18. Interpolações nossas.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 68. Interpolações nossas.

<sup>29</sup> CASTAÑARES, Juan Carlos Pereira; LILLO, Pedro Antonio Martínez. **Documentos básicos sobre historia de las relaciones internacionales (1815-1991)**. Madri: Complutense, 1995, p. 547.

Em 26 de outubro o primeiro-ministro da URSS envia uma carta ao presidente dos EUA propondo a retirada do armamento nuclear de Cuba em troca do compromisso estadunidense de não mais tentar invadir a ilha. Os americanos respiram aliviados! Porém, poucas horas após, mas já no dia 27 chega uma segunda carta de Krushev:

Nós aceitamos retirar de Cuba aqueles materiais que você qualificou de ofensivos, e podemos comprometer-nos a isso no seio das Nações Unidas. Em reciprocidade, seus representantes farão uma declaração no sentido de que os EUA, considerando as dificuldades e a ansiedade do Estado soviético, retirarão da Turquia materiais ofensivos similares.<sup>30</sup>

O que fazer frente à nova situação? A guerra nuclear está a um passo de ter início. Os assessores de Kennedy o aconselham a tentar negociar. E ele manda uma carta para Krushev nos seguintes termos:

Nós, por nossa parte, estamos dispostos – mediante o estabelecimento dos adequados acordos realizados através das Nações Unidas para assegurar a continuidade e por em marcha desses compromissos – ao seguinte: a) Levantar imediatamente as medidas de quarentena em vigo; b) Dar segurança contra a invasão de Cuba. Confio em que as outras nações do hemisfério Ocidental estão dispostas a atuar do mesmo modo.

O efeito de tal acordo sobre a tensão mundial nos permitirá continuar trabalhando acerca de um acordo geral referente a “outros armamentos” como você propõe em sua segunda carta que foi feito pública.<sup>31</sup>

A Crise dos Mísseis, a fase mais quente da Guerra Fria, foi solucionada. Só por isso sabemos que ela existiu.

---

<sup>30</sup> CASTAÑARES; LILLO, op.cit., p. 549.

<sup>31</sup> Ibid., p. 551.

## Conclusão

Em 1963, poucos meses após a Crise dos Mísseis, foi assinado por vários países do mundo, entre os quais EUA e URSS o Pacto de Paz Atômica.<sup>32</sup> Esse acordo, embora não proibisse a produção das bombas, limitava os testes nucleares na atmosfera. Seguiram-se novos acordos, como o de 1968 e o de 1972. Todos eles, e alguns outros, ainda dentro da lógica da Guerra Fria – que se mantinha viva e potente.

Porém, o mundo esteve sempre rondado por um fantasma de destruição nuclear após aquele outono, no hemisfério Norte, de 1962. Resta saber porquê o mundo quase entrou em um inverno permanente naquele momento? Quais foram os motivos da instalação dos mísseis em Cuba?

O primeiro deles foi a necessidade da defesa de Cuba e de sua revolução socialista.<sup>33</sup> Os cubanos revolucionários remetiam Nikita Krushev às lembranças de seus heróis, como Lênin e seus companheiros de 1917. Além disso, a idéia do internacionalismo era um velho sonho dos marxistas autênticos – e em algum momento de sua vida Krushev foi um autêntico marxista. Um camponês que foi alfabetizado pela Revolução de 1917 e que conseguiu chegar ao mais alto grau do poder em seu país: esse era Nikita Krushev.

O segundo motivo foi restabelecer o equilíbrio do estratégico do poder.<sup>34</sup> Se a URSS estava em relativa igualdade com os EUA na Guerra Fria, não poderia ser ameaçada pelos mísseis instalados na Turquia, Itália e Inglaterra e não ter uma ameaça de igual calibre. Era preciso ser tão ameaçador quanto o seu inimigo.

---

<sup>32</sup> DOMINGOS, op.cit., 2004, p. 211.

<sup>33</sup> DOBBS, op.cit., p. 51; ZORGBIBE, Charles. **Historia de las relaciones internacionales**, 2: Del sistema de Yalta a nuestros dias. Madri: Alianza Editorial, 1997, p. 310.

<sup>34</sup> ZORGBIBE, op.cit., p. 311.

Comecei este texto escrevendo sobre os horrores causados pelas Bombas Atômicas em Hiroshima e Nagasaki, nos dias 06 e 09 de agosto de 1945. Terminei de escrevê-lo próximo aos dias 17 e 18 de maio de 2010 quando a principal agenda da ordem internacional envolve, novamente, a questão nuclear.

No dia 17 de maio o presidente Lula (Brasil) e o primeiro-ministro Erdogan (Turquia) conseguiram realizar um acordo limitando o enriquecimento de urânio pelo Irã, do presidente Mahmoud Ahmadinejad. Parecia a solução para o problema do retorno do fantasma nuclear. Contudo, no dia 18 de maio, os Estados Unidos do democrata Barak Obama, juntamente com os demais membros do Conselho de Segurança Permanente da ONU (Rússia, Inglaterra, China, França) decidiram que a Declaração de Teerã não tinha valor e que o Irã deverá receber sanções pelo projeto nuclear.

Em última instância, o que se percebe é que mesmo em uma situação subalterna aos EUA os demais países do Conselho de Segurança não aceitam perder a influência sobre o poder político no mundo. Eles se uniram à única superpotência do mundo para impedir um novo rearranjo da ordem internacional no início do século XXI. Preferiram a força ao diálogo, esquecendo que “há um milhão de razões para a gente ter argumentos para construir a paz e não há nenhuma razão para a gente construir a guerra”.<sup>35</sup>

Passaram quase 50 anos da Crise dos Mísseis. E parece que muitos não aprenderam nada com a História.

## Referências

CASTAÑARES, Juan Carlos Pereira; LILLO, Pedro Antonio Martínez. **Documentos básicos sobre historia de las relaciones internacionales (1815-1991)**. Madri: Complutense, 1995.

---

<sup>35</sup> SILVA, Luís Inácio Lula da. Disponível em [www.netmadeira.com/noticias/mundo/2010/5/17/lula-diz-que-acordo-com-irao-e-vitoria-da-diplomacia](http://www.netmadeira.com/noticias/mundo/2010/5/17/lula-diz-que-acordo-com-irao-e-vitoria-da-diplomacia) Acesso em 21 de maio de 2010.

- DELMAS, Claude. **Armamentos Nucleares e Guerra Fria**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DOBBS, Michael. **Um minuto para a meia-noite**. Kennedy, Kruschev e Castro à beira da guerra nuclear. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Política Externa Independente e Guerra Fria: intrincadas relações de um golpe militar no Brasil. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **Ditaduras Militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2004, p. 205-215.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A História me Absolverá: as barbas da Revolução nas barbas do Império. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9: a História Contemporânea no Cinema**. Porto Alegre: EST, 2009, p. 99-124.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. **O Brasil e a URSS na Guerra Fria: a Política Externa Independente na imprensa gaúcha**. Porto Alegre: Letra & Vida, 2010.
- GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- GOTT, Richard. **Cuba: uma nova História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. A primeira vez é inesquecível: *Barbarella* e os sonhos de uma geração. In: PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008, p. 199-215.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos – O Breve Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

RIBEIRO, Jayme. Os “filhos da Bomba”: memória e história entre os relatos de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki e a ‘Campanha pela Proibição das Bombas Atômicas’ no Brasil (1950). In: **Outros Tempos**, Vol. 6, nº 7, p. 148 <http://www.outrostempos.uema.br/> Acesso em 21 de maio de 2010.

SILVA, Luís Inácio Lula da. **Lula diz que acordo com Irão é vitória da diplomacia.** Disponível em [www.netmadeira.com/noticias/mundo/2010/5/17/lula-diz-que-acordo-com-irao-e-vitoria-da-diplomacia](http://www.netmadeira.com/noticias/mundo/2010/5/17/lula-diz-que-acordo-com-irao-e-vitoria-da-diplomacia) Acesso em 21 de maio de 2010.

ZORGBIBE, Charles. **Historia de las relaciones internacionales**, 2: Del sistema de Yalta a nuestros días. Madri: Alianza Editorial, 1997.



## **Guerra Fria, horror quente: a bomba, de novo... Mas agora em *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick**

*Charles Sidarta Machado Domingos<sup>1</sup>*

### **Introdução**

Ao longo da História do Ocidente, muitas vezes o medo do “final dos tempos”, do “último dos dias” ou mesmo do “fim do mundo” assolou os seres humanos, seja individualmente, seja nos mais distintos grupos sociais. Em algumas situações, o “fim do mundo” é um produto da natureza como ondas gigantescas ou grandes terremotos; em outras, é o sobrenatural que se encarregaria de dizimar a vida na Terra como punição pelos pecados dos homens; não é de todo estranho, ainda, que no imaginário social os responsáveis pelo fim da vida na Terra sejam visitantes de outros lugares, como os extraterrestres.

Mas há, também, aquelas situações nas quais o responsável pela catástrofe é o próprio ser humano. Pensamos, nesse caso, em especial, no século XX, mais precisamente na sua segunda metade. Tempo no qual a evolução das comunicações, o encurtamento das distâncias (inclusive para fora do planeta), a potência das armas se tornaram tão intensos que é difícil compará-los a outros períodos

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

históricos. O mesmo tempo em que o mundo passara a ter duas possibilidades de formação econômico-social, que se opunham e procuravam se justificar, inclusive ideologicamente, como a mais atraente.

É nesse momento que a tecnologia se acelerou de maneira surpreendentemente rápida, acarretando dois fenômenos muito particulares: a corrida espacial e a corrida armamentista. Diz-se corrida pois, em termos mais superficiais, não deixava de ser uma disputa entre quem era mais eficiente, entre quem era mais produtivo. Quem fabricava os melhores foguetes, quem fabricava as armas mais potentes, aquelas que seriam capazes proporcionar a destruição em massa. Em suma, quem seria capaz de destruir o mundo.

Esse é o tempo da Guerra Fria.

### **Um pouco mais sobre a Guerra Fria**

Naquele 6 de agosto algo até então muitas vezes temido pelos seres humanos ao longo da História tomava forma. Do ventre do avião Enola Gay é arremessado um objeto cilíndrico de 3 metros de comprimento e 70 centímetros de diâmetro pesando 4 toneladas: era o “pequeno garoto” do presidente Harry Truman que antecederia o “homem gordo” que jogaria todo seu peso no dia 09 de agosto para mostrar aos soviéticos quem mandava naquele novo mundo que se descortinava com a vitória sobre as forças do Eixo em 1945.

O palco no qual o “pequeno garoto” e o “homem gordo” fizeram sua estreia era o Japão, mais precisamente – e respectivamente – as cidades de Hiroshima e Nagasaki. Mais da metade de Hiroshima foi destruída. Metade das pessoas em um raio de 2 quilômetros foram mortas – além do elevadíssimo número de feridos! O horror era generalizado. A vida humana se dissolvia com o vento que vinha da América do Norte.

Era a visão mais próxima do fim do mundo que até hoje se teve notícia.

O período histórico de 1945 a 1989 é conhecido por Guerra Fria. Em termos muito gerais, pode ser entendido como o momento de uma grande oposição entre dois modos alternativos de vida, a saber, o capitalismo e o socialismo. Dessa oposição, traço importante é a corrida armamentista que teve início com a detonação das Bombas Atômicas estadunidenses sobre as cidades japonesas em agosto de 1945. Um ato covarde, pois a Segunda Guerra Mundial já estava liquidada desde maio, quando as tropas nazistas foram encurraladas pelas forças estadunidenses em Reims e pelo exército soviético em Berlim, nos dias 7 e 8 respectivamente.

Ao longo do tempo, de acordo com Fred Halliday, os estudiosos de Relações Internacionais tem tido certa “relutância em analisar o fenômeno em termos teóricos”.<sup>2</sup> Não seria exagero apontar que os historiadores também apresentam essa dificuldade, o que pode ser depreendido da leitura de obras sobre a Guerra Fria.

Procurando solucionar essa deficiência, Halliday se preocupa em destrinchar as quatro abordagens consideradas por ele como mais importantes: a realista, a subjetivista, a internalista e a intersistêmica.<sup>3</sup>

O autor aponta que a abordagem realista entende a Guerra Fria como uma continuação do conflito, mesmo que com novas características como “as armas nucleares, a corrida armamentista e a rivalidade ideológica entre o capitalismo-comunismo”.<sup>4</sup> Desse modo, a abordagem realista não poderia dar conta da complexidade que o mundo de pós-guerra traz para a análise meticulosa da situação.

---

<sup>2</sup> HALLIDAY, Fred. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2007, p. 71.

<sup>3</sup> Idem, p. 189.

<sup>4</sup> HALLIDAY, op. cit., p. 189.

A perspectiva subjetivista preconiza o papel desempenhado pelos atores diretamente envolvidos na formulação das políticas externas, sejam esses atores individuais (políticos) ou coletivos (opinião pública). O eixo central dessa “escola” está calcado na percepção, seja ela correta ou equivocada, do contexto internacional através da informação, pois “o conflito poderia ter sido evitado se somente cada um dos lados tivesse sido melhor informado sobre o outro”.<sup>5</sup> A abordagem subjetivista necessita, desse modo, de grande argúcia do analista bem como de informações precisas. Esquece-se, no entanto, que um fenômeno como a Guerra Fria se alimenta justamente da ocultação das melhores informações.

Para Fred Halliday a abordagem internalista destaca a “dinâmica da Guerra Fria dentro, ao invés de entre, dos blocos contendores”.<sup>6</sup> Assim, a Guerra Fria seria uma necessidade para as duas formações econômico-sociais, pois justificaria uma série de medidas tomadas com objetivos internos sob uma camuflagem externa. Entender a Guerra Fria a partir dessa visão internalista oculta as diferenças entre as formações econômico-sociais, pois restringe o olhar apenas para o teatro doméstico, prejudicando a comparação entre os produtos das duas realidades.

A “escola” intersistêmica, por sua vez, entende a Guerra Fria como uma disputa entre duas formações econômico-sociais distintas. Através da análise dos pronunciamentos e das práticas dos atores privilegiados do sistema é possível verificar o estatuto de competição que existia entre as duas superpotências, cada qual querendo afirmar-se como mais universalista.

Embora seja uma corrente muito forte entre os estudos de Relações Internacionais,<sup>7</sup> a abordagem realista não parece dar

---

<sup>5</sup> Idem, p. 190.

<sup>6</sup> Idem, p. 190.

<sup>7</sup> Para além do próprio Halliday, ver o ensaio de Williams Gonçalves. GONÇALVES, Williams. Relações Internacionais: um balanço teórico-histórico. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco

conta do fenômeno Guerra Fria por não entendê-lo a partir de suas especificidades plenas. Ao não distingui-la do período entre guerras ou mesmo do pós-Guerra Fria, o realismo perde o componente de historicidade para analisar as relações entre os Estados. A mesma falta de densidade se aplica ao paradigma subjetivista, pois há um forte componente de idealismo presente, obstaculizando o entendimento das condições herdadas do passado em sua análise.

A disputa na forma de entender a Guerra Fria se acirra entre as abordagens internalista e intersistêmica, também conhecidas, respectivamente, como sistema e conflito. Dentre os autores que melhor representam os dois paradigmas, fizemos a opção de trabalharmos com Noam Chomsky e Fred Halliday em razão de fazerem parte de um mesmo arcabouço teórico, o marxista, e pelo alcance de suas reflexões perante a Academia.<sup>8</sup>

Os argumentos expostos aqui, representativos da abordagem internalista e da abordagem intersistêmica, tem a finalidade de exemplificar as diferentes leituras feitas sobre a Guerra Fria para, em seguida, esclarecer ao leitor nossa orientação teórica sobre a questão.

Noam Chomsky demonstra, em seus estudos, uma crítica intensa aos Estados Unidos da América (EUA) e à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) nos quadros da Guerra Fria. Para o autor, que vive e produz em solo estadunidense, tanto seu país quanto a URSS obtiveram vantagens no clamor ideológico da Guerra Fria:

---

Carlos. **O Século Sombrio**: uma História Geral do Século XX. Rio de Janeiro: Campus, 2004, p. 39-42.

<sup>8</sup> Dentro desses mesmos critérios, poderíamos ter também escolhido trabalhar com os artigos de Edward Thompson e Eric Hobsbawm presentes em BLACKBURN, Robin. **Depois da Queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Não o fizemos em razão de estarmos mais convencidos dos argumentos de Chomsky e Thompson enquanto leitura “de fundo” da Guerra Fria, em específico.

O fato básico e crucial, que nunca é demais repetir, é que o **sistema** da Guerra Fria é altamente funcional para as superpotências, e é por isso que ele persiste, apesar da probabilidade de mútua aniquilação no caso de uma falha acidental, que ocorrerá mais cedo ou mais tarde.<sup>9</sup>

Seria mais realista considerar o **sistema** da Guerra Fria como uma macabra dança da morte na qual os governantes das superpotências mobilizam suas populações em apoio a medidas severas e brutais contra as vítimas no interior daqueles que consideram seus respectivos domínios, onde estão “protegendo seus legítimos interesses”. Com esta finalidade, o recurso à suposta ameaça do poderoso inimigo global tem-se verificado dos mais úteis. Neste sentido, a Guerra Fria revelou-se altamente funcional para as superpotências, sendo este um dos motivos pelos quais persiste, não obstante a perspectiva de dizimação recíproca se o **sistema** sair dos trilhos, o que provavelmente acontecerá mais cedo ou mais tarde.<sup>10</sup>

Percebe-se que, para o autor, tanto EUA quanto URSS utilizam-se da retórica apocalíptica da Guerra Fria para defender/expandir os interesses mais prementes de seus governantes. Não há maiores críticas a esse respeito. Todavia, nos parece que Chomsky, ao associar diretamente os governantes das superpotências com o papel de cada sistema econômico-social, limita em muito os aspectos ideológicos de cada superpotência. A nosso ver, embora sua crítica não seja desvalida de conteúdo histórico, ela coloca no mesmo nível as duas concepções de mundo em disputa no período conhecido como Guerra Fria, ocultando, assim, elementos significativos de análise.

Fred Halliday, talvez, seja a maior expressão do paradigma intersistêmico. O autor demonstra que há diferenças entre as duas

---

<sup>9</sup> CHOMSKY, Noam. Armas Estratégicas, Guerra Fria e Terceiro Mundo. In: THOMPSON, Edward (org.). **Exterminismo e Guerra Fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 190. Grifos meus.

<sup>10</sup> CHOMSKY, Noam. **Rumo a uma nova guerra fria**: Política Externa dos EUA, do Vietnã a Reagan. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 321-322. Grifos meus.

formações econômico-sociais, logo, elas não buscavam os mesmos objetivos. Ao enfatizar que o capitalismo existe e faz parte das características de uma das formações econômico-sociais, embora os teóricos da Guerra Fria obscureçam esse fato, Halliday consegue fortalecer sua tese de que há diferenças fundamentais entre EUA e URSS.<sup>11</sup> Logo, fica patente que o conflito entre Estados Unidos e União Soviética existe e molda as relações internas e externas:

*Enquanto os dois sistemas distintos existiram, o **conflito** da Guerra Fria estava destinado a continuar: a Guerra Fria não poderia terminar com o compromisso ou a convergência, mas somente com a prevalência de um destes sistemas sobre o outro. Somente quanto o capitalismo prevalecesse sobre o comunismo, ou vice-versa, o conflito intersistêmico se encerraria<sup>12</sup>.*

Despojado de suas referências específicas aos EUA [George Kennan], e de seu tom vanglorioso, isto apresentou um programa claro para a conduta de um **conflito** intersistêmico, baseado, acima de tudo, na competição entre dois sistemas e no objetivo, não da paz ou do compromisso, mas de finalmente prevalecer sobre o outro. O que é impressionante é como esta formulação, explicitada em uma das afirmações estratégicas clássicas da Guerra Fria, encontrou tão pouca reflexão na teoria das RI ou em subseqüentes reflexões sobre o caráter essencial do conflito<sup>13</sup>.

A experiência histórica provou que Halliday estava correto. A Guerra Fria terminou tendo tido um vencedor e um derrotado. No entanto, cabe o registro de que quando Noam Chomsky escreveu os dois textos utilizados aqui, havia muitas indefinições quanto ao futuro da Guerra Fria. Ao passo de quando Fred Halliday escreveu seu livro a Guerra Fria já estava encerrada e os Estados Unidos eram a potência hegemônica no sistema internacional.

---

<sup>11</sup> HALLIDAY, op. cit., p. 195.

<sup>12</sup> Idem, p. 192. Grifos em negrito meus.

<sup>13</sup> Idem, p. 194.

## ***Dr. Fantástico: produto da Crise dos Mísseis***

O filme *Dr. Fantástico: ou como aprendi a deixar de me preocupar e amar a bomba* (*Dr. Strangelove or: how i learned to stop worrying and Love the bomb*), dirigido por Stanley Kubrick é produzido na esteira da Crise dos Mísseis de 1962, momento no qual há exatos cinquenta anos o mundo esteve à beira de um conflito nuclear de dimensões incalculáveis. Em outubro de 1962, na pequena ilha de Cuba, na América Central, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas desafiava a ordem geopolítica da Guerra Fria ao instalar mísseis nucleares a menos de 100 milhas dos Estados Unidos da América do Norte. Não é exagero destacar que foi o momento de maior tensão de toda a Guerra Fria, como destaca John Gaddis:

Esta inacreditável sucessão de eventos, hoje vista universalmente como a que mais perto levou, durante a segunda metade do século XX, a uma terceira guerra mundial, proporcionou um relance de um futuro que ninguém desejava: o de um conflito que se projetaria além dos limites, da razão e da possibilidade de sobrevivência.<sup>14</sup>

A URSS, desde julho, vinha enviando esforços militares para Cuba. Ao todo, foram mais de 50 mil militares e 158 ogivas nucleares.<sup>15</sup> Deve-se relatar que foi a partir dos vôos U-2 sobre Cuba, realizados em 14 de outubro de 1962, que as primeiras informações do que estava acontecendo na ilha vieram à tona. Embora esses vôos não fossem novidade, dessa vez, as fotografias tiradas pelos pilotos trouxeram um elemento inesperado: foram descobertas diversas bases de mísseis nucleares sendo construídos em Cuba, “segundo a CIA, os mísseis tinham alcance de 1600 Km e

---

<sup>14</sup> GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 75.

<sup>15</sup> DOBBS, Michael. **Um minuto para a meia-noite**: Kennedy, Krushev e Castro à beira da guerra nuclear. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 77.

tinham capacidade de atingir grande parte da orla marítima oriental do país [EUA]. Uma vez armados e prontos para disparo, poderiam explodir sobre Washington em 13 minutos [...]”.<sup>16</sup>

Essa informação foi passada ao presidente dos Estados Unidos no dia 16 de outubro – data que passou a ser conhecida como o “primeiro dia da Crise dos Mísseis”. O presidente convoca seus principais assessores para uma reunião de emergência: a questão que se coloca é “o que fazer?”. As opções acabam se restringindo a duas alternativas: invadir Cuba ou realizar um bloqueio marítimo, denominado de “quarentena”.<sup>17</sup> A decisão só foi tomada no dia 22, uma segunda-feira: os EUA evitariam a invasão e utilizariam a “quarentena”.

Nesse dia, às 19 horas, o presidente John Kennedy realizou um pronunciamento na televisão para “mais de 100 milhões de americanos [...], a maior audiência para um pronunciamento presidencial até então”.<sup>18</sup> O discurso foi realizado em 17 minutos e estava estruturado em 7 pontos principais, onde destaca-se o ponto 3, no qual o presidente ampliava a Doutrina Monroe para os tempos da Guerra Fria: “3. A política desta nação será considerar qualquer lançamento de projétil nuclear de Cuba contra qualquer nação do hemisfério Ocidental como um ataque da URSS contra os EUA, o que requer uma adequada resposta de represália contra a URSS”<sup>19</sup>. A Organização dos Estados Americanos (OEA) aceitou o argumento de expansão da Doutrina Monroe e apoiou a medida de quarentena por unanimidade. Debates na ONU foram realizados entre os representantes dos EUA (Stevenson) e da URSS (Zorin). Stevenson levou à melhor.

---

<sup>16</sup> DOBBS, op.cit., p. 18.

<sup>17</sup> Idem, p. 46.

<sup>18</sup> Idem, p. 68. Interpolações nossas.

<sup>19</sup> CASTAÑARES, Juan Carlos Pereira; LILLO, Pedro Antonio Martínez. **Documentos básicos sobre historia de las relaciones internacionales (1815-1991)**. Madrid: Complutense, 1995, p. 547.

Em 26 de outubro o primeiro-ministro da URSS envia uma carta ao presidente dos EUA propondo a retirada do armamento nuclear de Cuba em troca do compromisso estadunidense de não mais tentar invadir a ilha. Os americanos respiram aliviados! Porém, poucas horas após, mas já no dia 27 chega uma segunda carta de Krushev:

Nós aceitamos retirar de Cuba aqueles materiais que você qualificou de ofensivos, e podemos comprometer-nos a isso no seio das Nações Unidas. Em reciprocidade, seus representantes farão uma declaração no sentido de que os EUA, considerando as dificuldades e a ansiedade do Estado soviético, retirarão da Turquia materiais ofensivos similares.<sup>20</sup>

O que fazer frente à nova situação? A guerra nuclear está a um passo de ter início. Os assessores de Kennedy o aconselham a tentar negociar. E ele manda uma carta para Krushev nos seguintes termos:

Nós, por nossa parte, estamos dispostos – mediante o estabelecimento dos adequados acordos realizados através das Nações Unidas para assegurar a continuidade e por em marcha desses compromissos – ao seguinte: a) Levantar imediatamente as medidas de quarentena em vigo; b) Dar segurança contra a invasão de Cuba. Confio em que as outras nações do hemisfério Ocidental estão dispostas a atuar do mesmo modo.

O efeito de tal acordo sobre a tensão mundial nos permitirá continuar trabalhando acerca de um acordo geral referente a “outros armamentos” como você propõe em sua segunda carta que foi feito pública.<sup>21</sup>

A solução, enfim, foi encontrada. Os soviéticos retiraram os armamentos de Cuba e o mundo passou incólume pelo momento

---

<sup>20</sup> Idem, p. 549.

<sup>21</sup> Idem, p. 551.

de maior tensão da Guerra Fria. Evidentemente, as consequências não tardariam a aparecer. E no plano na cultura, *Dr. Fantástico*, realizado apenas um ano e meio após os eventos de outubro de 1962, seria a expressão mais bem acabada daqueles 13 dias.

### ***Dr. Fantástico* e as contingências da História**

*Dr. Fantástico* data de 1964, na esteira da Crise dos Mísseis, mas também em um momento muito peculiar para a vida política dos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã – conflito intensificado ainda mais com a posse de Lyndon Johnson após o assassinato de John Kennedy em novembro de 1963 (não queremos com isso poupar ou mesmo diminuir as responsabilidades de Kennedy frente ao conflito, apenas registrar que Johnson aplicou muito mais recursos – humanos e financeiros – para atingir os objetivos perseguidos pelo presidente que fora assassinado).<sup>22</sup>

O tema central de *Dr. Fantástico* é a catástrofe nuclear. As imagens, já conhecidas, de Hiroshima e Nagasaki seriam utilizadas de forma estilizada no filme, também como um alerta para evitar a repetição do uso de armas nucleares agora na Guerra do Vietnã. Desse modo, *Dr. Fantástico* traz embutido um forte componente de denúncia satírica, com o objetivo de, através do riso, ter um alcance muito maior em seus propósitos.<sup>23</sup>

O filme traz uma ruptura importante no sentido da realização da crítica fora dos cânones vigentes no cinema de

---

<sup>22</sup> Uma boa análise sobre o envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã, em especial comparando os governos Kennedy e Johnson pode ser encontrada em CHOMSKY, Noam. **Camelot**: os anos Kennedy. São Paulo: Scrita, 1993, p. 117-130.

<sup>23</sup> O próprio diretor da película tem depoimento nesse sentido: “Comecei a trabalhar no roteiro, com todas as intenções de fazer do filme um tratamento sério do problema da guerra nuclear accidental. A medida que tentava imaginar a maneira pela qual as coisas realmente podiam acontecer, me vinham ideias que devia descartar em virtude de que eram muito cômicas. Me dizia a mim mesmo: ‘não posso pôr isso; as pessoas ririam’. Mas em um mês mais ou menos, comecei a me dar conta de que tudo o que estava jogandopro lixo eram as coisas mais verdadeiras”. KUBRICK apud MALAND, Charles. Doctor Strangelove: comedia de pesadilla e ideologia del consenso liberal. In: ROLLINS, Peter C. **Hollywood**: el cine como fuente histórica. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1987, p. 259.

Hollywood (mesmo que não seja uma produção hollywoodiana!). Até então, os filmes dos grandes estúdios cinematográficos criticavam exclusivamente o modo de vida soviético, ignorando os componentes essenciais do modo de vida estadunidense, que estava despertando, na metade dos anos 1960, do “sonho americano” característico do imediato pós-guerra da década de 1950.

A ruptura fica mais evidente no fato da crítica ser realizada aos alicerces das duas sociedades hegemônicas da Guerra Fria, e não mais exclusivamente ao pólo comunista (o filme critica, e com certa ênfase, inclusive o pólo capitalista). Assim, são possíveis elementos de análise, a partir da leitura do filme, as **forças armadas**, a **política** e o **progresso tecnológico**.

Tendo as **forças armadas** como elemento de análise, é impossível não se fazer o registro do personagem Jack Ripper (uma clara alusão a Jack The Ripper, nosso conhecido por Jack o Estripador). Ripper é um oficial paranóico. Lembra James Forrestal, oficial da Marinha Estadunidense que na década de 1950 se suicidou pulando a janela do quarto de hospital onde estava internado porque via os russos chegando ao seu encontro pelo mar.<sup>24</sup>

E essa é outra característica importante do personagem Jack Ripper, que traduz o sentimento de uma grande parcela da população estadunidense daquele período: o anticomunismo. Pelo grau extremado, característico do projeto de sátira proposto pelo diretor do filme, o personagem Ripper trata o comunismo como uma doença. Assim, ele tem grande preocupação com a pureza original, quer seja, o modo de vida estadunidense, que não deve ser “contaminado” pelo germe exótico, o comunismo.

Mas Jack Ripper não é o único elemento de crítica as forças armadas. O general Tergeson é outro exemplo disso: inspirado em

---

<sup>24</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 232.

Curtes Le May,<sup>25</sup> o Comandante da Força Aérea que mais insistia no bombardeio a Cuba em 1962 e que, em 1945, ordenou ataques devastadores ao Japão, o general Tergeson é um linha-dura, um falcão. É um católico que não vê problemas em matar 20 milhões de pessoas desde que com isso impeça o avanço do comunismo.<sup>26</sup>

Em relação ao elemento **política**, a figura do presidente dos EUA é uma figura moderada. O personagem lembra muito Adlai Stevenson, democrata duas vezes derrotado nas eleições presidenciais. E justamente por ser moderado é visto pelos setores conservadores como fraco, pois não tem o controle sobre a bomba e está sem possibilidade de intervenção.

A própria relação entre o presidente dos EUA e o primeiro-ministro da URSS é demonstrada de uma forma jocosa. O tom é de sentimentalismo exacerbado, evidenciando uma relação diplomática bastante frágil, haja vista que o soviético se ofende com facilidade ao passo que o estadunidense procura, de todas as formas, ter um comportamento compreensivo – bem de acordo com a imagem de fragilidade já passada acerca da incapacidade de controlar/emitir a ordem de detonação do ataque nuclear (no que foi suplantado por Ripper).

Ao acentuar a fragilidade do presidente dos EUA, Kubrick fortalece seu argumento de que a guerra – ou a hecatombe nuclear – pode ser consequência de atos que escapam ao controle e à razão. Afinal, se o presidente dos EUA não tem controle sobre as armas nucleares de seu país (ou se o primeiro ministro da URSS é retratado como um bêbado, incapaz de compreender o que se passa ao seu redor) como poderão as populações confiar no equilíbrio de terror da Guerra Fria?

---

<sup>25</sup> “Logo após a crise dos mísseis, LeMay se tornaria a inspiração para o personagem Buck Tergeson, o descontrolado general da Força Aérea no filme *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick.” DOBBS, op.cit., p. 123.

<sup>26</sup> É muito possível que não passe de uma coincidência, nesse caso. Mas 20 milhões foi o número de soviéticos mortos ao final da Segunda Guerra Mundial no enfrentamento com os nazistas.

Já o **progresso tecnológico** está presente na substituição do homem pelas máquinas em prol de uma eficiência total. E dessa vez não é por acaso: a Máquina do Fim do Mundo é soviética, em alusão ao grande progresso tecnológico que a URSS adquire ao longo dos anos finais da década de 1950 e nos 1960.<sup>27</sup>

A crítica mais intensa, a nosso ver, de toda a película de Stanley Kubrick, está presente, justamente, na abordagem do progresso tecnológico. O capitão inglês, Mandrey, após sucessivas tentativas, acaba por conseguir descobrir o código secreto necessário para abortar a missão que se dirigia a URSS, fazendo-os voltarem a solo estadunidense. É imprescindível que o presidente dos Estados Unidos seja imediatamente comunicado para evitar a hecatombe nuclear! No entanto, e para desespero do capitão (e de muitos espectadores!), as telecomunicações estão todas cortadas...

Mandrey, que está sob a custódia do militar estadunidense (mais uma metáfora cristalina sob a condição da Inglaterra frente aos EUA no pós-guerra) encontra um telefone público dentro da base militar. No entanto, não consegue realizar a ligação que salvaria o mundo: o público (telefone) está subordinado ao privado (moeda). É o interesse individual que é denunciado por se sobrepor aos direitos civis, portanto coletivos, mais fundamentais, quer seja, o direito à vida. **O mundo, com toda a riqueza produzida, fica a mercê da destruição por 10 centavos!!!** A vida humana, de toda a espécie humana, em última análise, não vale 10 centavos.

Porém, ainda há uma última alternativa: o ícone maior do capitalismo estadunidense, a marca de refrigerantes Coca-Cola. Próximo ao espaço do telefone público havia uma máquina de refrigerantes da Coca-Cola, abarrotada de moedas. A solução, de

---

<sup>27</sup> Nunca é demais lembrar que, em 1957, são os soviéticos que pela primeira vez lançam ao espaço um satélite artificial, o Sputnik. Também são os soviéticos pioneiros ao lançarem ao espaço o primeiro ser vivo, a cadela Laika (em torno de um mês após o lançamento do Sputnik). E, em 12 de abril de 1961, os soviéticos chegavam ao auge na corrida espacial: Yuri Gagarin, o cosmonauta que pilotava a espaçonave Vostok I, era o primeiro homo sapiens a entrar em órbita - e retornar vivo para contar a História!

teor *robinwoodiano*, exprime certa relutância do militar estadunidense sob o argumento canônico – e porque não dizer dogmático – do desrespeito à propriedade privada.<sup>28</sup> Mas a situação era extrema! O capitalismo, nascido da Dupla Revolução (Industrial e Francesa), faria uma concessão à vida e tentaria evitar a prédica de Karl Marx de que “tudo que é sólido se desmancha no ar”. Porém, já era tarde...

### **A título de conclusão: o enigmático *Dr. Strangelove***

O filme de Kubrick antecipa, em poucos anos, mas com uma visão muito ampliada, o que seriam os anos finais da década de 60, em especial após o 68. A sexualidade que tentava se libertar de uma sociedade conservadora e profundamente religiosa permeia toda a película que é repleta de referências eróticas. Essas referências eróticas são associadas com a violência, seja ela concreta como nos casos da metralhadora ou das explosões ao final do filme que lembram o clímax da relação sexual, seja no plano do universo simbólico como os aviões que representam o ato sexual ao início do filme ou mesmo com a cena na qual a Bomba Atômica é cavalgada pelo caubói estadunidense.

Mas a violência não existe apenas pela força. Em certo sentido, é possível lembrarmo-nos de Gramsci que, ao falar de hegemonia, alerta que é necessário, na formação do consenso, que a força seja equilibrada com o convencimento. No caso concreto do filme *Dr. Fantástico*, o que equilibra a força das armas na obtenção desse consenso é o moralismo católico, muito bem expresso na personagem do general Tergeson. Após a relação sexual com a secretária que almejava obter o *status* de esposa, o general a

---

<sup>28</sup> A propriedade é tratada como direito natural do homem desde a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 26 de agosto de 1789. Só esquecem-se de dizer que quem preconizou esse item, no segundo artigo da referida Declaração, não foram as pessoas sem propriedade, mas sim os burgueses que inauguram um mundo novo, sem dúvida muito melhor que o mundo antigo, mas ainda pleno de erros e injustiças!

mandou rezar antes de dormir, em uma clara referência à expiação dos pecados. O moralismo católico faz da culpa sexual a maior de todas as culpas – maior, inclusive como frisado no filme, do que a morte de 20 milhões de seres humanos, preconizada por Tergeson/ Le May.

É importante percebermos que a sexualidade serve, inclusive, como elemento de coesão para o filme. Afinal, qual a característica que mais aproxima o militar (Tergeson), o comunista (o embaixador da URSS), o democrata (presidente dos EUA) e o nazista (Dr. Strangelove)?

A resposta está relacionada ao fim da relação monogâmica... mas dentro de uma perspectiva machista. Seria necessário o “sacrifício” de cada homem em ficar com dez mulheres “de natureza altamente excitante” para a manutenção do desenvolvimento da raça humana após a hecatombe nuclear. Notem que não é a emancipação sexual da mulher que será capaz de iniciar um mundo novo, porque não é essa a preocupação das personagens, eles não estão interessados na mudança, mas sim na reprodução (e nos perdoem o trocadilho!!!). O que querem Tergeson, o presidente dos EUA, o embaixador da URSS e o nazista é a manutenção do *status quo*, incapazes de perceber que essa situação foi gerada pela corrida armamentista que é um produto da Guerra Fria.

Porém, diferentemente da corrida armamentista, o personagem Dr. Strangelove, tem um passado que antecede a própria Guerra Fria. Ele é um nazista que foi incorporado a um dos pólos vencedores da Segunda Guerra Mundial que combatiam justamente... os nazistas! Dr. Strangelove não é um caso ficcional, tampouco caso único, muitos dos cientistas que serviram Hitler foram absorvidos pelos institutos de pesquisa do mundo livre, tentando ocultar sua identidade e seu passado.

Ao final do filme, Dr. Strangelove levanta-se, quase por milagre, da sua cadeira de rodas. A cena, talvez, possa ser mais lembrada pelo seu caráter inusitado e, por que não, ridículo.

Todavia, o exagero da cena tem uma razão profunda. É um alerta, possivelmente a crítica mais intensa de toda a película: Kubrick, ao seu modo, irreverente, nos traz uma lição, que parecer manter a atualidade em 2012: o fascismo não morreu! O fascismo está em cadeira de rodas. E está apenas esperando para se levantar!

## Referências:

BLACKBURN, Robin. **Depois da Queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

CASTAÑARES, Juan Carlos Pereira; LILLO, Pedro Antonio Martínez. **Documentos básicos sobre historia de las relaciones internacionales (1815-1991)**. Madri: Complutense, 1995.

CHOMSKY, Noam. Armas Estratégicas, Guerra Fria e Terceiro Mundo. In: THOMPSON, Edward (org.). **Exterminismo e Guerra Fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHOMSKY, Noam. **Camelot**: os anos Kennedy. São Paulo: Scrita, 1993.

CHOMSKY, Noam. **Rumo a uma nova guerra fria**: Política Externa dos EUA, do Vietnã a Reagan. Rio de Janeiro: Record, 2007.

DOBBS, Michael. **Um minuto para a meia-noite**: Kennedy, Kruschew e Castro à beira da guerra nuclear. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Cultura de pós-guerra: o aspecto nuclear e sua negação. **Sociais e Humanas**. Santa Maria, v. 23, n 01, 2010.

GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GONÇALVES, Williams. Relações Internacionais: um balanço teórico-histórico. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. **O Século Sombrio**: uma História Geral do Século XX. Rio de Janeiro: Campus, 2004.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. A primeira vez é inesquecível: *Barbarella* e os sonhos de uma geração. In: PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **68**: História e Cinema. Porto Alegre: EST, 2008.

HALLIDAY, Fred. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2007.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MALAND, Charles. Doctor Strangelove: comedia de pesadilla e ideologia del consenso liberal. In: ROLLINS, Peter C. **Hollywood**: el cine como fuente histórica. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1987.

## **O cinema político italiano e os transgressores anos 1960: uma relação histórica, política e necessária**

*Rafael Hansen Quinsani<sup>1</sup>*

A fantasia deve tomar algo de emprestado da interpretação da realidade, mas não há necessidade de recorrer a artifícios ou alterar os eventos, os fatos reais, para criar maior credibilidade cinematográfica. A verdade contém tamanha fantasia que não é necessário acrescentar mais, ou manipulá-la. Basta interpretar a história de modo correto. Meu método é o de sempre: basta colocar o homem no centro [...] e se intervenho nos fatos com método investigativo é para indagar sobre o homem.

Francesco Rossi.

O ano de 1968 foi o ano culminante de contradições acumuladas. Contradições que se relacionam com o contexto de pós-Segunda Guerra Mundial, e com os traumas materiais e psicológicos ocasionados por ela. Na Itália, o ápice dos movimentos de contestação ocorreu em 1969, caracterizando o período com uma crise mais prolongada e profunda, marcado por uma grande mobilização das massas. Destacam-se uma forte contestação à universidade e o protagonismo assumido pelo operariado na sua luta pelo controle da produção, sendo que suas manifestações

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS.

foram nomeadas como o **Outono Quente**.<sup>2</sup> Esta “longa duração” do 68 italiano pode ser caracterizada como o “maio rastejante”, pelo seu prolongamento e tensão constantes verificados. Assim, este prolongamento se enquadra na análise de Fredric Jameson, que aponta uma periodização do final da década de 1960 entre os anos 1972 e 1974.<sup>3</sup>

Todos esses elementos se coadunam na forma de fazer cinema, ou seja, na sua estética e nos elementos ideológicos envolvidos na realização de um filme. *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* (ISCADQS) deve ser situado neste contexto, bem como no gênero do cinema político italiano. Seu início ocorreu no começo da década de 1960 e prolongou-se até a década de 1970. Lançado em 1969, esta película de Elio Petri <sup>4</sup> tornou-se símbolo deste gênero que sacudiu espectadores, cineastas e instituições. Realizado em 1968 e lançado no ano seguinte, foi aclamado em diversos festivais, recebendo a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Petri, um dos mais ousados e inquietos cineastas do gênero, pontuou sua carreira com filmes que realizavam críticas contundentes ao meio social, à política e à religião de seu país. O cineasta efetuou uma rica parceria com o ator Gian Maria Volonté, que marcou sua carreira pela escolha de filmes de cunho fortemente políticos, nos quais atuou. Em ISCADQS ele interpreta um Comissário de Polícia recentemente elevado ao posto de comandante da polícia política que decide colocar à prova todo sistema legal ao assassinar

---

<sup>2</sup> RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. 1968 no mundo. In: PONGE, Robert. **1968: o ano das muitas primaveras**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 26-7.

<sup>3</sup> JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.89.

<sup>4</sup> Elio Petri (1929-1982). Filho de uma família de operários, foi militante do Partido comunista Italiano até 1956. Em 1951 foi autor da pesquisa jornalística que deu origem ao argumento do filme *Roma às onze horas* (*Rome: are 11* de Giuseppe de Santis). Foi crítico do periódico *L'Unitá*, escreveu roteiros e dirigiu documentários até realizar, em 1961, seu primeiro filme de ficção: *O Assassino*. PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. (orgs) **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006 p.101-2.

Augusta Terzi, sua amante (representada por Florinda Bolkan<sup>5</sup>), e deixar, propositalmente, um rastro de provas e vestígios, confiante na sua impunidade, pelo prestígio e poder de seu cargo e pela dinâmica de funcionamento do sistema. E é exatamente com um assassinato que Petri surpreende o espectador quando inicia o filme. O olhar astuto do personagem de Gian Maria Volonté, quando espera na rua para entrar na casa de sua amante, é repassado ao olhar do espectador pelos inúmeros recortes e closes minimalistas mostrando o cenário, os objetos e os personagens. O negro presente no véu da personagem e nos lençóis de sua cama compõe um prenúncio de morte. Metodicamente, o policial deixa pistas espalhadas por todo apartamento: pegadas, impressões digitais, a linha azul da gravata nas unhas da amante. Introduzindo mais um grau de ironia, o policial toma para si duas garrafas de *champagne* da geladeira do apartamento e dirige-se ao seu trabalho para receber os cumprimentos e felicitações pela sua promoção. Ao deparar-se com um suspeito sendo interrogado e ouvir deste “Sou inocente”, ele dispara: “Só existe um homem culpado entre nós”. Com o mote da história desvelado, Petri insere o suspense na interposição dos *flashbacks* de momentos vividos pelo casal com o avanço da investigação e a dúvida sobre sua condenação. O retorno à cena do crime insere a presença da imprensa, quando um repórter pede alguma dica e o policial responde: “Foi o marido”. Após assumir a chefia de um setor da polícia, ele empreende um discurso que retrata o contexto e o pensamento da direita italiana: “é dever combater os subversivos, as greves, o vandalismo, os assaltos, os estudantes...” todos colocados no mesmo patamar. E essa profusão de transgressões deve ser enfrentada de modo amplo e ordenada pelo Estado. Visualizamos todo o sistema de

---

<sup>5</sup> Nascida no Brasil em Uruburetama, filha de pai holandês e mãe índia, partiu para a França em 1967 e para Roma em 1968. Neste ano estreou com o filme *Momentos eróticos (Una ragazza piuttosto complicata)* de Damiano Damiani. Realizou mais de 60 filmes até 2006. A própria atriz atribui a sua naturalidade em se desnudar em cena a sua descendência indígena, e este fator, impressionou os realizadores do filme, além do seu perfil um tanto exógeno, idealizado a personagem por Elio Petri. Ver: PRUDENZI; RESEGOTTI, op., cit., p. 157-165.

informática, capaz de traçar o perfil político de milhares de suspeitos. As formas de ação estatal perpassam as ações humanas com a prática da tortura executada num regime democrático. Tortura presente no interrogatório de Antonio Pace, um estudante que também se relacionava com Augusta, presente no cotidiano do casal central, vista como um fetiche pela personagem Augusta e como um prolongamento do *modus-operandi* estatal para os atos cotidianos no personagem de Gian Maria Volonté. Com o aumento da repressão pelo Estado, aumenta o grau de ação e o impacto dos atos realizados pela esquerda, que quase não tem voz no filme, mas que se expressa de forma contundente na postura de Pace, e, na sua atuação conjunta, quando milhares de estudantes são presos e, no trajeto para e na delegacia, entoam seus hinos e empunham seus livros vermelhos. Quanto mais a pressão do contexto aumenta, mais pressão o policial sofre e mais o cerco se fecha. Numa cena final desconcertante e mordaz, Petri reúne todos os personagens protagonistas do poder para uma purificação/depuração/julgamento do protagonista do filme.

A análise realizada neste texto intercalará a evolução histórica e cinematográfica italiana com o enfoque dos pontos de destaque dos eventos de 1968 abordados pelo filme: a questão estudantil, o movimento operário e a questão político/moral na atuação dos indivíduos frente a um determinado contexto.

Após o impacto estrondoso da Segunda Guerra Mundial, surge, na Itália nos anos 1950, o cinema Neorrealista. Um gênero marcado pelos poucos recursos disponíveis para a produção dos filmes, que utilizou as cidades como cenários, levando a câmera às ruas e produzindo uma estética que buscava, ao máximo possível, se aproximar do real, da linguagem do documentário e, portanto, se diferenciando dos filmes produzidos durante e pelo regime fascista.

Deste período ficaram na memória do espectador brasileiro os filmes do personagem *Totó* marcados pelo seu autodeboche, além dos dramas humanos retratados com extrema sensibilidade e

emoção.<sup>6</sup> Neste contexto se molda toda uma geração cinematográfica que atuará como protagonista nos anos 1960 e 1970. Esta formação ocorre pela sua participação como assistentes de direção, operadores de câmeras, diretores de fotografia e técnicos de cineastas como *Roberto Rossellini* e *Vitório De Sicca*. Se a geração da década de 1950 ficou marcada pela saída dos cenários, seus antecessores foram formados dentro deles. Na década de 1930, iniciou-se a construção da *Cinecittá*,<sup>7</sup> finalizada em 1937. Este complexo de estúdios foi responsável pela crescente produção italiana e européia, e até 1943 possuía 1200 empregados, tendo realizado 279 filmes.<sup>8</sup>

Na década de 1960, essa produção realizada dentro dos estúdios é retomada, num primeiro momento, para a produção de filmes para *Hollywood*, principalmente devido à mão-de-obra barata, fator importantíssimo na realização de épicos como *Ben-Hur* e seus mais de 6000 figurantes. Portanto, essa geração dos anos 1960 possuía uma consciência industrial, não se incomodando com o mercado e o relacionamento com o Estado.

Assim, os cineastas das décadas de 1960 e 1970 se apropriaram das noções dos mestres do Neorrealismo adaptando temas, argumentos e formas de expressão. Buscaram produzir um cinema marcado pelo empenho social e civil que pretendia falar pela sociedade. Um cinema que, sendo militante, inserido na causa da solidariedade internacional, fosse além, denunciando o

---

<sup>6</sup> PRUDENZI; RESEGOTTI, op. cit., p. 12.

<sup>7</sup> É interessante notar a variedade de filmes produzidos pelo estúdio no formato de séries ou seriados. Entre 1958 e 1964, foram filmados 190 épicos *Sandália* e *Espada*, entre 1959 e 1963 destacaram-se os filmes de horror. Entre 1964 e 1967 as sátiras de James Bond, e o mais fértil de todos, o *Spaghetti Western*, com mais de 600 filmes produzidos entre 1964 e 1981. Ver: QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **Conflitos Periféricos no século XX**. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p.227-251.

<sup>8</sup> PRUDENZI; RESEGOTTI, op. cit., p. 15.

rearranjo da exploração dos trabalhadores, escancarando o cinismo e a corrupção das instituições burguesas e capitalistas.

Se no âmbito cinematográfico estas décadas foram de agitação, o contexto social e político traçaram caminhos paralelos e intercambiantes. Na década de 1950, a Itália sofreu um forte movimento de imigração do sul para o norte, onde se efetuou uma brutal exploração operária. Esse processo expôs as falhas da unificação realizada no século XIX, desvelando as permanências do preconceito e da segregação interna italiana.

O desenvolvimento do movimento operário é acompanhado por uma evolução da reflexão sobre a teoria revolucionária, que nos anos 1960 girava em torno da margem de atividade prática. No âmbito político, a vitória de Aldo Moro e da social-democracia, em 1963, era vista como a derrota da classe operária, uma derrota que podia ser atribuída à classe como um todo ou aos organizadores e dirigentes dessa classe. Para Mario Tronti,<sup>9</sup> aqueles que viam no marxismo a ideologia do movimento operário estavam equivocados, esta deveria ser a teoria revolucionária. Fundamentalmente, pela crítica a ideologia burguesa, desejava-se uma teoria que marcasse o ponto de vista dos operários, não fazendo uma assimilação passiva de sua tradição.

Nessa teia cultural, surgem diversos grupos de reflexão, também voltados para ações e práticas. Como exemplo, podemos citar: *La Classe Operária*; *La Classe*; *Potere Operário*; *Contrapiano*; *Quaderni Rossi*. Este último é responsável pela renovação da esquerda extra-parlamentar. Suas atuações chegam ao ápice em 1959, ocorrendo um total de cinquenta milhões de horas de greves, levando inclusive a uma mudança de eixo político do governo para a centro-esquerda.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976, p. 32-3.

<sup>10</sup> MOULIER, Yann. Prefácio à edição francesa. In: TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976, p. 358-9.

Em um período de crise social, onde se esboça uma situação de mudança, as lutas operárias prescindem de organização e novas camadas sociais entram em cena no jogo de disputa. Tanto sindicalistas como teóricos viam no partido o protagonista e o eixo centralizador, mas a explosão dos acontecimentos traçou caminhos diferentes. Às vésperas de 1968, os sindicatos organizavam somente uma parte da classe operária. As instâncias sindicais nas empresas ou não existiam ou tinham funções meramente burocráticas, e o Partido Comunista Italiano (PCI) estava presente somente nas empresas mais importantes. Como consequência, as centrais sindicais focalizam-se nas batalhas de alcance geral, voltados para a melhoria de vida do operariado. Em 1968 têm início greves prolongadas, acentuando os conflitos e surpreendendo os sindicatos, que apresentam um crescimento neste período. Mas os núcleos operários escapam ao seu controle, ocorrendo a formação dos Comitês Unitários de Base (CUBs), compostos por operários filiados e por não filiados a sindicatos que sofreram uma forte influência das idéias estudantis. Eles ganham um caráter combativo pela pressão organizada exercida e uma forte motivação no desencadeamento da luta antes que na execução dos seus métodos.

As reivindicações da década de 1960 podem assim ser sintetizadas: concessão de aumentos de salários independentes da produtividade; 40 horas de trabalho pagos como 48 horas; a eliminação das categorias hierárquicas; a inclusão do tempo gasto com o transporte na jornada de trabalho. Um marco do ano de 1968 é a greve de cem mil trabalhadores da Fiat, em Turim. Em setembro do mesmo ano, um congresso realizado em Veneza sela a união com os estudantes. Em julho de 1969 o processo se intensifica com as barricadas na Fiat. A síntese das reivindicações se expressa no slogan entoado pelos operários: *Vogliamo tutto!* Queremos tudo!<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> MOULIER, op. cit., p.360.

No filme posterior a ISCADQS, Elio Petri realiza uma abordagem específica sobre a classe operária italiana em *A classe operária vai ao paraíso*, realizado em 1971. Esta obra narra a história do operário Lulu (Gian Maria Volonté) que, após perder um dedo de sua mão num acidente de trabalho, acaba entrando no mundo sindical levando seus colegas consigo. Marcado por um tom cômico, este filme desvela com maestria o cotidiano e as formas de pensamento de um operário, além de retratar o impacto do consumismo na sua vida e de sua família. Todo seu tempo e seus pensamentos eram preenchidos pela permanência da imagem do trabalho fabril, a ponto de só ter desejo sexual pela manhã, quando acordava pensando nas máquinas e no ritmo frenético de trabalho. Com este filme, Petri realizou uma análise sobre o efeito que a questão operária ocasionava no seu tempo presente.<sup>12</sup>

Com este contexto de ebulição social e união contestatária, o filme ISCADQS apresenta-se como resultado de uma criação coletiva, embasado na forma de trabalho desenvolvida por um grupo de cineastas, atores, roteiristas e produtores que conviviam e debatiam, gestando um cenário intelectual possível para este processo de criação. A participação de Gian-Maria Volonté vai muito além de sua atuação como ator: ele construiu o personagem junto com o diretor e o roteirista, desde a produção do argumento até a escrita do roteiro. Seu uso de gestos largos, o cuidado com os detalhes, nos cacoetes com o colarinho da camisa, com seu cabelo e seu olhar, são exemplos de adaptação pessoal de trechos e diálogos do roteiro ao seu estilo de interpretação. Como resultado, compôs um estereótipo e um protótipo do pequeno burguês, marcado por

---

<sup>12</sup> É interessante observar, que num percurso de três filmes, Elio Petri realiza uma abordagem ampla do contexto italiano, do “longo 1968”. ISCADQS foi lançado em 1969, *A classe operária vai ao paraíso* (*La classe operaria va in paraíso*) em 1972, e, em 1975, *O juízo final* (*Todo Modo*), onde o cerne de sua crítica é a questão religiosa associada a política do país. Neste filme visceral e desconcertante, Gian Maria Volonté interpreta Aldo Moro, que, junto com vários políticos do Partido Cristão, se isolam numa propriedade campestre da igreja para um retiro espiritual, comandando por um padre interpretado por Marcelo Mastroianni. Mais que a reflexão espiritual, este encontro desvela os acordos e alianças políticas, trazendo a tona a sordidez, o cinismo e imoralidade que redundam numa espiral de loucura, sarcasmo e morte.

suas aspirações reprimidas, escancaradamente fascista, machista e sádico, que sabe ser “*fraco com os fortes e forte com os fracos*”<sup>13</sup>. Seu perfil de burocrata pode ser visualizado no caráter metódico, expresso tanto nos atos cotidianos e até mesmo nas relações sexuais - como na cena em que dobra pacientemente sua roupa ante a personagem de Augusta, que se encontra nua à sua espera. A música de Ennio Morricone integra a composição desse quadro, com seu compasso metódico, que mantém sua base, alterando somente o ritmo conforme a cena e também inserindo um tom irônico com os tilintares, quebrando o raciocínio e o envolvimento do espectador.

Tendo por base esses elementos, duas dimensões podem ser percebidas na abordagem que o filme realiza. Uma dimensão é externa, pública, e a narrativa desenvolve o tema do poder policial, da dimensão política da ação burocrática dos aparelhos de Estado. Outra é interna, marcada por seqüências de *flashbacks* que desenvolvem as inquietações psicológicas do protagonista. Fica evidente que os realizadores do filme agregaram ao enredo uma interpretação psicanalítica do comportamento do personagem de Gian Maria Volonté.<sup>14</sup> Associado a isto, pode-se notar a crítica social dos realizadores ao conferir ao Estado uma dimensão quase religiosa, algo que se revela no comportamento do personagem principal e mesmo em alguns elementos cênicos: o crucifixo em seu pescoço visualizado na cena em que assassina sua amante; a confissão de culpa e a ingestão do sal purificador, oferecido por um subordinado; a recorrência de alusões a culpa, pecado e redenção no comportamento e ação do personagem. Enquanto na dimensão externa temos um cidadão respeitado, poderoso, acima da lei, internamente ele mostra-se fraco, confuso, infantil e desprezado pela amante.

---

<sup>13</sup> PRUDENZI; RESEGOTTI, op. cit., p.24.

<sup>14</sup> Dado confirmado pelo roteirista Ugo Pirro. Ver: PRUDENZI; RESEGOTTI, op. cit., p. 49-51.

No ponto de vista dos realizadores, o poder não está obrigatoriamente associado com a posição social e política dos indivíduos. O estudante Antonio Pace (Arturo Dominici), não apresenta um comportamento passivo, mesmo quando está sendo interrogado pelo todo-poderoso chefe de polícia. Sua postura é de imposição, de contestação, que referenda muito bem as atitudes dos estudantes no final da década. Pannunzio (Aldo Rendine), policial e auxiliar do chefe de polícia, tem o poder à sua disposição, mas é caracterizado como alguém covarde. Mas a grande oposição ao personagem central está em Augusta Terzi. Na busca de afirmação de seus desejos, ela vai além dos limites consensuais do meio social. Pode-se argumentar que ela morre vítima de seu próprio desafio, e suas atitudes marcam a contestação e uma nova postura feminina que emergia nos anos 1960. Ousada na intimidade, dominante nas relações sexuais, onde logo na abertura do filme ela é mostrada projetando-se por cima de seu amante, ela envolve-se, através de suas relações pessoais, com o poder e com as instituições. O confronto que o feminismo inseria na sociedade e sua contraposição pode ser visualizado na morte da personagem, mas uma atitude tão extrema indica o tamanho desta transformação naquele contexto e no futuro que se orquestrava.

O filme ISCADQS põe em questão a perspectiva da direita do movimento estudantil. Num processo de desvalorização, a contagem do número de prostitutas (60 mil) e do número de estudantes envolvidos em passeatas, se equivale para deslindar esta desvalorização e depreciação idealizada pelo aparato institucional. Outros filmes do cinema político também abordaram a questão estudantil. *H2S*, de Roberto Faenza, realizado em 1968, mostra os estudantes oprimidos pelo poder, num tom subversivo tão forte que foi censurado e retalhado pelo governo italiano. Um ano antes, Marco Bellochio, assim como Jean-Luc Godard que realizou *A Chinesa (La Chinoise)* em 1967, antecipa os eventos do ano de 1968 retratando os maoístas na cidade de Ímola com o filme *A China está próxima (La Cina è vicina)*. Bernardo Bertolucci filma

*Antes da Revolução (Prima della rivoluzione)*, retratando o PCI através das festas de unidade, onde se realizavam espetáculos, shows, filmes, reunindo membros do partido e também não filiados.

A visão da ‘velha ordem’ estabelecida no poder fica bem clara em ISCADQS. Em uma cena, o chefe de polícia afirma: “- Não há distinção entre um criminoso e um ativista”. “Em todo criminoso pode se ocultar um subversivo, e em todo subversivo um criminoso”. A solução não se encontra pela educação, “pois reprimir o mal é promover a cura”. A instrumentalização do aparato investigativo da polícia, buscando analisar os dados armazenados sobre os indivíduos investigados se justifica porque “a Revolução é como sífilis, fica no sangue”. Ou seja, o posicionamento político e comportamental está associado à herança familiar, e, portanto, a uma constituição de classe. O início do movimento estudantil contrapunha essa velha elite contra essas novas forças. As reivindicações estavam concentradas no âmbito acadêmico: a eliminação do sistema de notas, a demissão dos reacionários, a concessão de bolsas de estudo, a permissão de realização de assembleias, a prestação de contas por parte dos professores e uma maior autonomia no currículo. Como nos outros movimentos, a partir de 1969, ocorreu uma radicalização, pela maior politização e por uma ênfase empreendida contra o Estado burguês. O apoio e realização de greves ilegais e a grande influência do Maoísmo levou ao desejo de negação, a destruição das estruturas republicanas pós-fascistas.<sup>15</sup>

A crescente radicalização política e sindical leva, no início dos anos 1970, a uma guinada de alguns grupos para o lado da luta armada. Formam-se as *Brigatti Rossi*, As Brigadas Vermelhas, fenômeno muito estudado historicamente e psicologicamente pelo grande abalo que ocasionou em todos os níveis da sociedade

---

<sup>15</sup> JUDT, Tony. Espectros da Revolução. In: **Revista Piauí**. n 23, 2007 Disponível em: <<http://www.revistapiaui.com.br/artigo.aspx?id=22&pag=6&anteriores=1&anterior=52007>> acesso em 09 de agosto de 2008.

italiana. Para compreender a dinâmica de ação deste movimento é necessário recuar alguns anos da história italiana. A permanência de tendências fascistas após a Segunda Guerra Mundial é muito forte na Itália. Esta influência do pensamento fascista na direita pode ser percebida quando, em 1964, Aldo Moro chegou a cogitar uma intervenção militar, inclusive preparando a organização de campos de prisioneiros, devido à crescente tensão social em voga, que ameaçava a pretendida estabilidade política.

É um erro pensar que os estudantes, promotores dessa luta, eram todos de origem burguesa. A expansão econômica inseriu no meio universitário um grande número de estudantes oriundos de diversas classes sociais. A Universidade de Roma, dos seus cinco mil estudantes regulares, passa a ter, em 1968 cinquenta mil.<sup>16</sup> Somado a isto, não se podem ignorar os problemas internos, como a aglutinação da periferia, o consumismo desenfreado, a redução dos salários, a degradação ambiental, a crescente violência e o uso de drogas. Esta degradação social vem acompanhada por uma seqüência de atentados promovidos pela direita, que se diferenciavam da atuação da esquerda. Esta pretendia gerar uma espiral de violência atacando o coração do Estado,<sup>17</sup> em contraposição aos atentados promovidos pela direita, que atingiam civis em quantidades expressivas e pretendiam provocar o medo na sociedade. A seqüência factual exemplifica muito bem: Piazza Fontana em Milão, em 1969; Piazza Della Loggia, na cidade de

---

<sup>16</sup> DOGGAN, Christopher. *The Republic. In: A concise history of Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.270.

<sup>17</sup> A ponto de Umberto Eco dizer que os atentados das Brigadas Vermelhas inauguram a era da semiótica na Itália, porque atingem os símbolos. FABRIS, Mariarosaria. Proibido ultrapassar a esquerda: as Brigadas vermelhas na visão de Gianni Amélio, Marco Bellocchio e Marco Tullio Giordana, In: CAPELATO, Maria Helena (et. ali) **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 176. Christopher Dougan aponta que as Brigadas Vermelhas se inspiraram no movimento guerrilheiro *Tupamaro*, surgido no Uruguai nos anos 1960. Para mais detalhes sobre a guerrilha tupamara ver FERNANDES, Ananda Simões; PADRÓS, Enrique Serra. Estado de Sítio: Dan Mitrione, a tortura e a presença estadunidense no Uruguai. In: GUAZZELLI; PADRÓS, op. cit.,p. 201-225.

Brescia em 1974; o trem Italicus, também em 1974, e a estação Bologna, em 1980.<sup>18</sup>

O cinema abordou esta temática de diferentes formas. Na década de 1980, Giuseppe Ferrara em *O Caso Aldo Moro (Il Caso Moro)* e Giani Amélio com *Colpiare al cuore*, retratam em tom documental a ação das Brigadas Vermelhas, destacando o elemento político. No século XXI, os filmes *Bom dia, noite (Buongiorno, notte)* e *O melhor da juventude (Lo meglio gioventù)*, ambos realizados em 2003, retratam com um olhar sentimental os fatos vivenciados na dimensão do cotidiano.<sup>19</sup> Seu enfoque carrega uma força dramática envolvente que pode levar a uma abordagem maniqueísta e caricatural dos personagens. Este ponto de vista deixa o elemento político ausente.<sup>20</sup>

Um dos pontos centrais do filme de Petri é o questionamento dos valores morais e os valores democráticos. Ugo Pirro, roteirista do filme, quando se dirigia à sua residência estava parado em um congestionamento. Com a pista da direita livre, ele viu um carro seguir pela faixa proibida, e pensou: o que ocorreria se os guardas o parassem e descobrissem que o motorista era um policial? Aconteceria algo com ele? Petri gostou do argumento e logo começou o trabalho de desenvolvimento do filme. Em ISCADQS, os questionamentos dos componentes democráticos centram-se na corrupção da gestão de poder regida pelas regras partidárias. Um problema moral, correlacionado à postura do Estado e as formas de atuação de seus representantes. A crítica de Petri à democracia centra-se nos seus valores basilares. Um Estado proposto para garantir a liberdade de seus protagonistas, transborda sua função organizativa para exercer um controle extremo, controle do cotidiano, nas ruas, dentro de residências, na ação das pessoas.

---

<sup>18</sup> FABRIS, op. cit., p. 175.

<sup>19</sup> FABRIS, op. cit., p. 173-192.

<sup>20</sup> Estes fatos se aproximam muito do ocorrido no Brasil, principalmente, na abordagem cinematográfica dos últimos anos, que se dedica ao enfoque do cotidiano e das relações pessoais dos protagonistas da luta armada durante o regime ditatorial, extirpando o político do representado.

Uma ação que produz medo, elemento essencial no jogo da tortura, no jogo político-social. E é justamente movido por um desejo de justiça que os realizadores do filme deslindam os mecanismos de classe, do confronto de classe e como os atos individuais se relacionam com este confronto.

O contexto do início dos anos 1960 apontava para uma guinada liberal, mas ocorreu justamente o oposto: o intenso acúmulo de fortunas pessoais, na crescente corrupção e no crescimento da máfia e seus tentáculos. As obras deste período criticam o transformismo, ou seja, a realização de alianças para a obtenção da maioria com a realização de acordos que fugiam dos programas dos partidos políticos.

O início da abordagem destas questões, pelo cinema político italiano acontece com Francesco Rossi em *As mãos sobre a cidade* (*Le mani sulla città*), em que aborda a legalização da ilegalidade, onde a corrupção torna-se um modelo institucional. Dentro do cinema político surge um subgênero que aborda a justiça, os filmes de “juízes e magistrados”. Seu questionamento centra-se no desejo de vingança do cidadão, onde o indivíduo isolado substitui o Estado, fator muito abordado no cinema estadunidense com filmes como *Perseguidor implacável* (*Dirty Harry*, de Don Siegel, 1971) e *Desejo de Matar* (*Death Wish* de Michael Winner, 1974). Com certeza o cineasta que mais abordou este tema e de forma muito contundente foi Damiano Damiani. Em *Confissões de um comissário de polícia* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*), de 1972, ele retrata a história de um comissário que se defronta com um procurador da república sobre a investigação de um atentado que envolve o governo e a máfia. A intenção de Damiani era olhar e questionar o universo jurídico, visto como inviolável ou problemático em casos isolados. A lei, estando amarrada na sua aplicabilidade, ocasiona o principal sofrimento a um regime democrático. Atribui-se a Damiani um profundo engajamento social, a ponto de colocar o tratamento formal e estético dos filmes em segundo plano. A isso, o próprio

cineasta responde: “*não pode haver ética sem estética e vice-versa*”. Dentro do gênero do cinema político, poucos cineastas separavam as duas coisas e não visualizavam o político ausente da dinâmica do processo cinematográfico. Com um caráter mais reflexivo Damiani realizou *O dia da coruja (Il giorno della civetta)*, em 1968. Declinou para um tom de denúncia nas obras seguintes: *Como matar um juiz (Perché si uccide un magistrato)* em 1975, *Eu estou com medo (Io ho paura)* em 1977 e *Advertência (L'avvertimento)* em 1980. Abordou a questão da máfia, mostrando o ponto de vista das classes baixas e não dos grandes “Kapos” em *Os poderes da Máfia (Un uomo in ginocchio)* de 1979.

Se os acontecimentos de 1968 surpreenderam uma sociedade que se acreditava imune a convulsões ou Revoluções, a mesma análise pode ser aplicada ao âmbito cinematográfico. Num contexto marcado pelo aumento da industrialização e pela massificação da cultura, o cinema político italiano insere o elemento político na realização, na reflexão e debates que o cinema proporcionava. Ao enfocar o real, desnudar as estruturas da sociedade, ele parece se contrapor à função destacada por Marc Ferro, na qual o cinema expressa o inverso de uma sociedade, de que a imagem traz implicitamente a informação,<sup>21</sup> a ideologia que se contraria a intenção de quem realizou o filme. No cinema político italiano a realidade está escancarada nas suas representações, em cada fotograma, em cada instante absorvido pelo espectador. Realidade de múltiplas direções, críticas, assim como são múltiplos os pontos de vista dos realizadores. Diante disto o Estado apresentou seu contra-ataque: censura, corte de verbas, perseguições. Como aponta Hobsbawm, os intelectuais de regimes onde a ausência de uma imprensa e política livres vigoravam, incorporavam a “sensação de ser necessário ao seu

---

<sup>21</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: \_\_\_\_\_. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.79-115.

público”.<sup>22</sup> Essa análise também se aplica a regimes democráticos onde os intelectuais estão em choque com o sistema, e aqui podemos situar a Itália.

Uma das críticas aos eventos de 1968 era de que não havia uma coordenação, mas uma simultaneidade de acontecimentos, onde o desejo revolucionário marcou e determinou mais que uma possível situação revolucionária.<sup>23</sup> Isso, no entanto, pode ser refutado, tanto no contexto histórico como no cinema. A possibilidade de transformação social estava presente e era visualizada como possível para os indivíduos destes conturbados anos. Para os cineastas, atores e produtores isto não se separava de suas obras, de suas concepções, de seu modo de vida. Foi um cinema que incorporou tradições, e heranças, mas reposicionou esses elementos<sup>24</sup> para o questionamento, a insatisfação e a transformação.

---

<sup>22</sup> HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. 1914-1994. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 489.

<sup>23</sup> MATOS, Olgária. C. F. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 9.

<sup>24</sup> Um dos mais destacados exemplos é o Spaghetti Western. Na década de 1960, o impacto e o fascínio pelo Western não são apagados na Europa. Num processo de circulação cultural ele é reinventado despontando como um dos gêneros de maior sucesso de público. Filmados externamente na região da *Almeria* da Espanha (a grande maioria) e internamente na *Cinecittá* em Roma, este gênero segue a tendência do estúdio de produzir seriados (os épicos sandália e espada, os filmes de horror e as sátiras de James Bond são alguns exemplos de destaque). Sua influência também se encontra no Neo-realismo, seja na experiência profissional ou na herança estética. A influência do Neo-realismo se estende pelo mundo, chegando ao Brasil, onde surge o Cinema Novo e ganha destaque a temática do cangaço. Com Glauber Rocha verificamos uma ruptura estética e temática, ao abordar o cangaceiro como o indivíduo passível de protagonizar a Revolução pela sua experiência rebelde. Também do oriente, principalmente de Akira Kurosawa, compõem-se o arcabouço estético. A abordagem desvelada pelo Western do Oeste, moldou uma imagem atrativa aos europeus, seja pela imigração, pelo sonho de acumulação de dinheiro ou por uma utopia agrária de fazendeiros livres, que já se encontrava propagada desde o século XIX, com a literatura de Fenimore Cooper e Karl May. A abordagem européia do oeste destaca o contexto fronteiriço, enfocando o México e a Revolução Mexicana. Dentro do Western Spaghetti esses filmes ficaram conhecidos como Zapata Western (Alguns exemplos: *Uma bala para o General*, *Quien Sabe?* de Damiano Damiani, *Vamos a matar, companheiros! Compañeros!*, de Sergio Corbucci, *Tepepa* de Giulio Petroni) Nesse contexto olhava-se para o Terceiro Mundo, devido aos inúmeros movimentos revolucionários que se construíam naqueles anos. No contexto europeu, marcado por uma americanização do âmbito cultural, pela urbanização e pelo fim do campesinato, forjava-se um estilo de filme que evidenciava e refletia esses elementos. Sua abertura estética, com movimentos de câmera ousados e uma intensa criatividade, somaram-se à construção de uma imagem diferente

Enfim, o cinema político italiano foi um gênero que centrou seu ponto de vista na realidade e não se calou a verdades incômodas. Houve censura e ele a enfrentou. Buscou realizar um olhar transcultural e transnacional nas suas temáticas sociais e políticas sem detrimento da forma. Um cinema que não recusa o político. Como expôs Roberto Faenza: “Para mim, todo cinema é engajado, porque não é uma atividade banal”,<sup>25</sup> pois: “existem dois tipos de cineastas: os que usam o filme para ganhar dinheiro e os que usam dinheiro para fazer um filme”.<sup>26</sup> Elio Petri não deixou de realizar críticas ao individualismo, ao espírito de competição, como quando declarou numa entrevista após a premiação de ISCADQS com o Oscar de melhor filme estrangeiro: “Eu me sinto como se tivesse voltado à infância e recebido um franco sorriso de um adulto que gosta de determinada atitude nossa”.<sup>27</sup>

Nos dias atuais a realidade é fugidia e marcada por um vazio cultural, político e institucional. Se retratar isso equivale a “narrar o nada”, nas palavras de Ugo Pirro,<sup>28</sup> a este vazio, os cineastas da atualidade respondem, no máximo, com metáforas, ou com o desvio de abordagens políticas. Algo diferente do desejado pelo cinema político italiano, um cinema que nega ao espectador sua posição de espectador.<sup>29</sup> Diante desses elementos, ISCADQS e os demais filmes do cinema político italiano jamais serão datados. Ver e rever sempre será necessário, será histórico e será político, a não ser que desejem que pensemos (e atuemos) como espectadores.

---

daquela dos Westerns estadunidenses. Um pistoleiro que agora é atormentado, marcado pela solidão e pelo individualismo, cuja sujeira e a barba por fazer o descaracterizam da imagem de bom-moço. Suas feições são marcadas pela dureza do dia-a-dia, pelo seu olhar petrificado. Um gênero que influenciará o próprio cinema estadunidense de Sam Peckinpah (*Meu ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*), *Pat Garret e Billy the Kid*) a Quentin Tarantino (*Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*) e *Kill Bill*) e que dentro de um processo de circulação cultural resgatou os mitos de uma fronteira imaginária a oeste. Ver: QUINSANI; GUAZZELLI, op., cit., p.227-251.

<sup>25</sup> FAENZA *apud* PRUDENZI; RESEGOTTI, op. cit., p. 149.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 206-7.

<sup>28</sup> *Id.*, *id.*, p. 52.

<sup>29</sup> AVELAR, José Carlos. O paraíso do espectador. In: PRUDENZI; RESEGOTTI, op. cit., p.169.

## Referências:

- AVELAR, José Carlos. O paraíso do espectador. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs). **Cinema político italiano** – anos 60 e 70 São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 168-199.
- CANOVA, Patrícia. **Cinema Italiano e Il/legalità**. Percorso Frammenti di storie italiane p. 25-31 Disponível em : <[http://www.lombardiaspettacolo.com/cinema/pdf/ARRIVANO\\_I\\_FILM\\_2001\\_2002.pdf](http://www.lombardiaspettacolo.com/cinema/pdf/ARRIVANO_I_FILM_2001_2002.pdf)> acesso em 09 de agosto de 2008.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.
- DOGGAN, Christopher. The Republic. In: **A concise history of Italy**. Cambridge University Press.
- FABRIS, Mariarosaria. Proibido ultrapassar a esquerda: as Brigadas Vermelhas na visão de Gianni Amélio, Marco Bellocchio e Marco Tullio Giordana, In: CAPELATO, Maria Helena (et. ali) **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 173-192.
- FERNANDES, Ananda Simões; PADRÓS, Enrique Serra. Estado de Sítio: Dan Mitrione, a tortura e a presença estadunidense no Uruguai. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.) **Conflitos Periféricos no século XX**. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 201-225.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: \_\_\_\_\_. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.79-115.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. 1914-1994 São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- HOLZMAN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra. **1968**: Contestação e Utopia. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2003.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JUDT, Tony. Espectros da Revolução. In: **Revista Piauí**. n 23, 2007 Disponível em: <<http://www.revistapiaui.com.br/artigo.aspx?id=22&pag=6&anteriores=1&anterior=52007>> acesso em 09 de agosto de 2008.

MAITAN, Lívio. Os instrumentos de luta da classe operária: algumas notas e as lições essenciais da experiência italiana. In: **A resposta operária à inflação, desemprego e emigração**. Lisboa: Antídoto, 1975, p. 81-99.

MATOS, Olgária. C. F. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOULIER, Yann. Prefácio a edição francesa. In: TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976, p. 355-395.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs). **Cinema político italiano** – anos 60 e 70 São Paulo: Cosac Naify, 2006.

QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **Conflitos Periféricos no século XX**. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. 1968 no mundo. In: PONGE, Robert. **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.19-29.

TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VERCELLI, Cláudio. **Cinema Resistente**: Uno sguardo d'insieme sulla raffigurazione della resistenza dal dopoguerra ad oggi p. 303 – 388 Disponível em: <<http://www.israt.it/download2/at11/vercelli2.pdf>> acesso em 09 de agosto de 2008.

VERGERO, Flavio **Cinema italiano**: tra neorealismo e commedia. Percorso Frammenti di storie italiane. p. 17-24 Disponível em: <[http://www.lombardiaspettacolo.com/cinema/pdf/ARRIVANO\\_I\\_FILM\\_2001\\_2002.pdf](http://www.lombardiaspettacolo.com/cinema/pdf/ARRIVANO_I_FILM_2001_2002.pdf)> acesso em 09 de agosto de 2008.



**A Vida dos Outros e de Todos Nós:  
a visão cinematográfica da República  
Democrática Alemã ou o Dia em que o *Big  
Brother* se afeiçãoou ao *Little Brother***

*Rafael Hansen Quinsani*<sup>1</sup>

*Sandro Gonzaga*<sup>2</sup>

O passado recente sempre parece diferente visto pelo binóculo de  
um futuro distante.

*John Lewis Gaddis*

É um privilégio para um escritor ter presenciado o fim de três  
Estados: a República de Weimar, o Estado fascista e a RDA. Não  
creio que eu viva o bastante para ver o fim da República Federal.

*Heiner Müller*

A invenção do cinematógrafo no final do século XIX  
constituiu-se em um marco na história mundial. Dos múltiplos e  
diversificados caminhos após o seu nascimento, o cinema

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS.

<sup>2</sup> Mestre em História/UFRGS. Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), graduação em Bacharelado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008), Mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013) e Pós-graduado em Educação para a Diversidade com ênfase em Educação de Jovens e Adultos (2014).

consolidou-se como a expressão artística por excelência do século XX. Desde os tempos remotos, as imagens têm o poder (de ação e de reação) de provocar os mais variados sentimentos. Acessível e universal em sua essência, a imagem, quando passou a ser projetada pelo cinematógrafo, se disseminou rapidamente por todo o planeta, atingindo diferentes classes sociais. O cinema configura-se como linguagem em permanente autodescoberta, que faz uso pródigo de tudo o que veio antes dele, como a música, a pintura, a literatura e a arquitetura, mas que também sabe se reinventar, alternando a forma do homem olhar o mundo, de olhar a História e de produzir a História. Sendo o cinema um dos melhores propagadores de modos de vida, por ser um meio que permite a socialização de sonhos, de necessidades e de utopias (e que, portanto, tem a possibilidade de intervir na História), um importante questionamento deve ser respondido pelo historiador: como ocorre a interação da obra com a sociedade e, por consequência, como a obra reconstrói a História nas suas narrativas.

A produção histórica não se limita somente àquela produzida no âmbito científico. A História designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Nestas operações se baseiam os modos de pensar da História como ciência, bem como orienta os interesses e carências dos homens, sua ação e percepção dos efeitos das ações do tempo.<sup>3</sup> Desta matriz de carências e operações o cinema também extrai seu embasamento para a construção de suas narrativas, mas o apresenta de forma diferenciada e utilizando outros métodos daqueles empreendidos pelos historiadores. Assim, não cabe ao historiador fechar os olhos para o cinema, seus desafios e os diferentes usos e abusos realizados com a História. Renunciar ao debate e a reflexão implica na perda da função social e política que o fazer historiográfico carrega e dele somos indissociável.

---

<sup>3</sup> RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001.

A partir do filme *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*) de Florian Henkel von Donnersmark, realizado em 2006, e que aborda o contexto da República Democrática Alemã (RDA) e a atuação de sua polícia política, a STASI, entre os anos de 1984 e 1993, refletiremos quais as implicações que este filme apresenta para a construção de uma interpretação histórica por ele objetivada. Analisaremos o grau de influência do contexto de produção e do contexto retratado sob o âmbito de três esferas: o Cinema **na** História, a História **no** Cinema e a História **do** Cinema.<sup>4</sup>

Analisar o período do Pós-guerra da Europa implica se deparar com passados sobrepostos e complexos. Tony Judt indica cinco eixos narrativos que podem ser realizados sobre o período que vai de 1945 a 1989: é um período marcado pela redução geográfica da Europa; neste período se enfraquecem as “narrativas-mestras” e verificamos a ausência de um projeto ideológico abrangente; o “modelo europeu” para o continente surgiu tardiamente; é uma época marcada pelas relações com os EUA; por fim, é um período em que os relatos foram marcados pelo silêncio e pela ausência. “O silêncio em relação ao passado recente foi condição para o futuro europeu”.<sup>5</sup> O filme aqui analisado quebra um silêncio sobre o passado recente alemão: a atuação da STASI e a aplicação do Terror de Estado na RDA. Expressivo é o fato de que a maioria da história narrada se passa em 1984, ano simbólico e visualizado por George Orwell em sua singular obra, como o ano máximo do Terror e de suas conseqüências no futuro, que no imediato pós-guerra se configurava sombrio, incerto e desconcertante.<sup>6</sup> Contudo, ao mesmo tempo em que quebra um silêncio, o filme deseja impor

---

<sup>4</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

<sup>5</sup> JUDT, Tony. **Pós-guerra**. Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 18-24.

<sup>6</sup> George Orwell terminou de escrever sua obra em 1948, mas em 1946 ele já a escrevia isolado numa cidade da Escócia. Ver GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 1-3.

outros silêncios, que tem suas ramificações entrelaçadas ao passado, ao presente e ao futuro objetivado. Nossa análise abordará, inicialmente, o contexto histórico que se desenrola do imediato pós-guerra até a queda do Muro de Berlim, símbolo máximo da Guerra Fria, e a conseqüente unificação alemã, no intuito de melhor situarmos o período retratado na película de Florian Henkel von Donnersmark. Também, com o mesmo objetivo, situaremos a obra dentro do desenvolvimento artístico-cultural, sobretudo no que diz respeito à produção cinematográfica alemã.

A Alemanha dividida talvez seja o símbolo mais evidente do período denominado Guerra Fria. Seu início normalmente é considerado a partir da dupla ofensiva ocidental de 1947 com a Doutrina Truman e o Plano Marshall, medidas, política e econômica respectivamente, destinadas à “contenção do comunismo”, sobretudo na Europa ocidental, após a Segunda Guerra Mundial, de onde a URSS emerge com imenso prestígio político e militar por seu papel decisivo na vitória dos aliados sobre a Alemanha nazista. Em uma perspectiva ampla, a Guerra Fria pode ainda ser analisada como um conflito ideológico inaugurado com a Revolução Russa de 1917, pois desde então a hostilidade ocidental frente ao primeiro país declaradamente socialista torna-se intensa, inclusive “esquentando” a guerra em no mínimo duas oportunidades, com invasões ao território russo-soviético na Guerra Civil (1918-1921) e no decorrer da Segunda Guerra Mundial com a invasão nazista em 1941. Entretanto, a Guerra Fria “clássica” é caracterizada pelo conflito ideológico entre as duas principais potências vencedoras na Segunda Guerra, EUA e URSS, pela constante disputa entre suas indústrias militares, mormente no âmbito nuclear, e espaciais. Além disso, a Guerra Fria, caracterizada pela ambígua política de enfrentamento futuro, combinada com a desesperada política de distensão entre as potências, em virtude da “destruição mútua assegurada”, pode perfeitamente ser considerada uma “Guerra Quente” se

atentarmos para as inúmeras guerras travadas no chamado “Terceiro Mundo”. Portanto, o termo “Guerra Fria”, além da sua consolidação historiográfica, tem valor prático apenas no que concerne uma declaração formal de guerra, combinada com ataques aos respectivos territórios dos EUA e da URSS. Para muitas regiões do planeta, a guerra foi muito quente e suas conseqüências são imensuráveis. É significativo o fato de muitos historiadores considerarem o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki em 1945, como o primeiro ato da Guerra Fria mais do que um último ato da Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que a destruição das cidades japonesas, além de criminosa, era totalmente desnecessária, uma vez que o Japão encontrava-se isolado após as derrotas de seus aliados do Eixo e sua rendição era uma questão apenas de tempo, muito provavelmente curto. Portanto, o ataque nuclear só pode ser interpretado como uma demonstração de força ao ainda aliado militar, mas inimigo político-ideológico, soviético, à custa da população civil japonesa.<sup>7</sup>

Nesta fria disputa ideológica entre dois sistemas, a questão alemã tornou-se peça chave, uma vez que o país encontrava-se, em 1945, sob ocupação das quatro potências vencedoras da guerra.<sup>8</sup> Além disso, a capital Berlim – que estava inteiramente localizada na zona de ocupação soviética – encontrava-se igualmente dividida entre os quatro países. Dessa forma, a questão alemã passou a ser pautada, sobretudo, pelo estatuto de Berlim. Poucos anos após o final da guerra (1948-49), ficava evidente a impossibilidade de convivência entre os dois pólos tão próximos. Quase uma dezena de países europeus declarou-se República Popular, de caráter

---

<sup>7</sup> Para uma imersão na caracterização da Guerra Fria ver BROUÉ, Pierre. **União Soviética**. Da revolução ao colapso. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1996; GADDIS, op.cit., HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; JUDT, op.cit.; SOUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

<sup>8</sup> Além de EUA e URSS, Grã-Bretanha e França eram as outras potências ocupantes.

socialista<sup>9</sup> recusando outrossim os dólares do Plano Marshall. Na parte de ocupação ocidental, a desnazificação foi relegada a segundo plano em prol da reconstrução da Alemanha capitalista. Assim, o número de dólares injetados na Alemanha derrotada foi infinitamente superior a qualquer outro país. A dureza do pós-guerra oriental contrastava com a opulência ocidental. Stálin mandou bloquear as vias terrestres que davam acesso à Berlim ocidental no intuito de inviabilizar a permanência das potências capitalistas na cidade. O Bloqueio de Berlim durou aproximadamente um ano (junho de 1948 a maio de 1949) e foi suspenso devido a sua inutilidade frente aos recursos empenhados pelos EUA (ponte aérea para abastecimento de Berlim ocidental) e pela crescente hostilidade ocidental agora materializada militarmente com a criação da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) em abril de 1949.

Por um lado, o ocidente negava qualquer tipo de reparação da sua zona de ocupação à URSS, desrespeitando, assim, os acordos entre as potências vencedoras ainda durante a guerra, quando na conferência de Yalta (fevereiro de 1945) Roosevelt e Stálin haviam estabelecido acordos neste sentido. Assim, a parte oriental da Alemanha derrotada acabou arcando com os custos da guerra praticamente sozinha. Por outro, era negado qualquer tipo de ajuda econômica aos países que estivessem sob a zona de influência socialista. Pelo lado soviético, era impossível direcionar esforços para uma reconstrução dos países sob sua influência uma vez que a URSS chegava à exaustão econômica e demográfica em decorrência da guerra travada dentro do seu território. Dessa forma, o ocidente negava qualquer tipo de coexistência entre os mundos socialista e capitalista, mesmo à custa de uma Alemanha dividida. Assim, em setembro de 1949 é proclamada a República Federal Alemã (RFA), com capital em Bonn. Sem alternativa, a

---

<sup>9</sup> Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária, Iugoslávia e Albânia, além da Alemanha oriental (RDA), a maioria deles libertados do jugo nazista pelo Exército Vermelho.

República Democrática Alemã (RDA) é proclamada em outubro, estabelecendo um regime de corte stalinista no coração da Europa. *A vida dos outros* foca, sobretudo, o ambiente controlador e repressivo na RDA nos anos 1980 onde muitas das estruturas eram herdeiras do período stalinista, tendo, entretanto, o que pouco se observa na película, sensíveis diferenças, tanto temporais, quanto espaciais.

A década de 1950 é caracterizada como o período de maior tensão da Guerra Fria. A URSS consegue, em 1949, testar a sua primeira bomba nuclear, equilibrando a corrida armamentista que ora pendia para o lado ocidental. Além disso, a Revolução Chinesa, também em 1949, não obstante sua incompatibilidade com o regime soviético, o que se verificaria com maior evidência na década seguinte, fez com que o mundo socialista crescesse territorial e demograficamente. A crescente instabilidade capitalista na região fez com que os EUA se envolvessem na Guerra da Coreia (1950-53), conflito que quase detonou a Terceira Guerra Mundial. As políticas ocidentais seguiam vários caminhos paralelos e complementares: perseguição aos comunistas, sobretudo dentro dos EUA através de uma verdadeira “caça as bruxas” conhecida como macarthismo;<sup>10</sup> reestruturação econômica dos países devastados pela guerra no intuito de descaracterizar a crítica socialista interna; descolonização afro-asiática para que a maior economia mundial de pós-guerra, os EUA, ampliasse seus mercados o que, conseqüentemente gerou uma “re-colonização econômica”, ou neocolonialismo; pressão aos governos nacionalistas da América Latina que buscavam uma política econômica independente gerando, entre outros acontecimentos, o suicídio de Getúlio Vargas, presidente do Brasil. Finalmente, e aqui o ponto que mais nos interessa, o re-armamento da RFA e do Japão, este ingressando na Organização do Tratado do Sudeste Asiático (OTASE) e aquela ingressando na OTAN.

---

<sup>10</sup> O nome provém do senador mais voraz na luta anticomunista estadunidense Joseph McCarthy.

No lado oriental, a URSS e as Repúblicas Populares procuravam emular seus antagonistas em todos os âmbitos. Na esfera econômica, foi criado em 1949 o Conselho de Ajuda Econômica Mútua (CAEM ou COMECON<sup>11</sup>), integrando as economias planejadas, uma vez que o Plano Marshall as excluía da “reconstrução européia”. Militarmente, os países socialistas se articularam no Pacto de Varsóvia (1955) fazendo frente à OTAN. Internamente, as Democracias Populares caracterizaram-se pela repressão aos movimentos antissocialistas que instabilizavam o chamado “socialismo realmente existente”. Assim como a RFA era a ponta de lança ocidental no conflito da Guerra Fria, a RDA tornou-se a peça chave dos países socialistas da Europa do Leste, uma vez que tinha uma situação econômica muito superior dentro do CAEM.

As relações entre RDA e RFA nos anos 50 refletiam o clima de tensionamento internacional. Homens como Konrad Adenauer, chanceler e principal liderança da Alemanha ocidental nos primeiros anos da Guerra Fria, pressionavam a política interna no sentido de afastamento da RDA inviabilizando a unificação do país. No lado oriental, a RDA, economicamente mais forte que seus aliados também virava o imã no intuito de se consolidar como país independente e hegemônico, ao lado da URSS, no bloco socialista. Destarte, a situação que configurava dois Estados dentro de uma mesma nação, acentuava-se durante o período mais tenso da Guerra Fria terminando com a construção do Muro de Berlim em agosto de 1961. Entre 1945 e 1961, cerca de 3 milhões de pessoas trasladaram para a RFA<sup>12</sup> através de Berlim ocidental e, muito provavelmente, a RDA ficaria praticamente desocupada em poucos anos. Deve-se ressaltar que a política ocidental em relação à Berlim era extremamente agressiva do ponto de vista econômico. Os

---

<sup>11</sup> Sigla em inglês, recorrente na historiografia.

<sup>12</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Do ideal socialista ao socialismo real**. A reunificação da Alemanha. São Paulo: Ensaio: 1992, p82.

investimentos na parte ocidental da cidade superavam os de outras regiões, e inclusive de outros países, na ânsia de acentuar as contradições que levariam a absorção da RDA pela RFA. A administração democrata de John Kennedy não admitia qualquer recuo na questão de Berlim, quando nada porque uma revolução de caráter nacionalista havia triunfado em Cuba, infligindo fragorosa derrota aos mercenários oriundos de Miami para derrubar a Revolução e, finalmente, passado à órbita do bloco socialista em 1961. Berlim, neste contexto de latino-americanização da Guerra Fria, deveria ser o baluarte europeu do ocidente. Bertolt Brecht, profeticamente, na década de 1930 dizia que “do rio que tudo arrasta se diz que é violento, mas ninguém diz violenta as margens que o comprimem”, nos fornece uma excelente metáfora para a realidade da Guerra Fria. Portanto, o muro que estancou a hemorragia demográfica visava à proteção da soberania alemã oriental que, sem essa medida drástica, deixaria de existir em poucos anos haja vista os esforços ocidentais na desestabilização do regime.

A década de 1960 da Guerra Fria é caracterizada pela política de coexistência pacífica. Após a última tensão que quase desencadeou o conflito nuclear, quando em 1962, Fidel Castro autorizou a instalação de mísseis soviéticos em Cuba,<sup>13</sup> EUA e URSS mantiveram intenso contato no intuito de deslindar questões que poderiam levar ao conflito nuclear, a essa altura fatal para a destruição mútua. A Coexistência Pacífica tinha, para o bloco socialista, o pressuposto de que o capitalismo inviabilizar-se-ia na medida em que o socialismo o superaria de forma inquestionável em alguns anos. Deslocava-se assim, o conflito caracterizado pela corrida armamentista/nuclear para outras esferas, mormente a corrida espacial.

No caso alemão, a divisão consolidada pelo muro

---

<sup>13</sup> Nikita Khrushchov, secretário Geral do PCUS e líder da URSS, acabou entrando em negociações com o presidente Kennedy e recuando da decisão, provocando protestos de Fidel Castro.

consolidara-se e a política de enfrentamento tendia a arrefecer tal como as relações internacionais entre leste e oeste. Sobretudo após as manifestações de descontentamento que varreram o mundo por volta de 1968, ficava evidente que o povo alemão não compactuaria com as tensões impostas pela conjuntura da Guerra Fria. Entretanto, reformas no aparato burocrático da RDA eram impensáveis para os dirigentes socialistas, como os alemães puderam conferir com a repressão ao movimento de reformas ocorrido na Tchecoslováquia em 1968. No ocidente, as contestações geraram as condições para a mudança de governo, agora social-democrata. O premier alemão Willy Brandt, favorável a uma aproximação com o leste (*Ostpolitik*) dá então início à política que levaria, duas décadas depois à reunificação alemã. Cabe salientar que a RDA até então sequer era reconhecida diplomaticamente pela maioria dos países ocidentais. Com o relaxamento das tensões leste-oeste, a Alemanha oriental acabou sendo aceita na ONU em 1973.

A década de 1970 reforçou a disposição das potências para a política de coexistência pacífica. Os EUA derrotados no Vietnã e abalados com a primeira crise do petróleo, em 1973, interessavam-se pela política de distensão (*détente*) que diminuía os gastos militares. A URSS exaurida pelas dispendiosas corridas armamentista e espacial, igualmente necessitava da *détente*. Ora, era natural que as Alemanhas se aproximassem nesta conjuntura. Economicamente a RFA tinha recursos para financiar a supremacia da RDA sobre os outros países do leste. Além das rotas para Berlim ocidental, a RDA podia barganhar com o petróleo negociado no CAEM, altamente inflacionado no ocidente. Essa espécie de “minidétente”, desagradava tanto a estadunidenses, receosos de uma hegemonia econômica alemã no continente europeu, quanto a soviéticos, preocupados com uma Alemanha reunificada e rearmada a partir da OTAN. Entretanto, as aproximações não cessaram devido ao óbvio favorecimento alemão em detrimento das ambições de seus padrinhos.

Os anos 1980, período retratado pela película de von Donnersmark, são, portanto, anos de progressiva aproximação entre RDA e RFA. É significativo que o elemento mais focado pelo autor seja o Terror de Estado dentro da sociedade alemã oriental, em particular, e das Democracias Populares, em geral. Na medida em que as relações internacionais tendiam às negociações diplomáticas, aos acordos econômicos intersistemas e à desaceleração da corrida armamentista, a política interna dos países ficava mais livre para o exercício da repressão. Note-se que nos referimos a *países* (em geral), não especificando quais, nem mesmo seu sistema econômico-social, porquanto a política de Terror de Estado não é uma especificidade dos regimes socialistas e muito menos da Alemanha oriental. Os anos 1970 são, por exemplo, os anos de maior repressão das Ditaduras Cívico-Militares da América Latina. Na democrática Alemanha ocidental, a repressão aos movimentos sociais é constante e a perseguição a jovens supostamente ligados à Facção Exército Vermelho (*Baader-Meinhof*) tomava proporções fascistas no governo social-democrata. Entretanto, o filme analisado apresenta uma faceta do Terror de Estado alemão oriental, evidentemente enfatizando os aspectos mais nefastos das chamadas democracias populares.

Entendendo o Terrorismo de Estado como uma ação estatal que extrapola os limites constitucionais e/ou institucionais com o intuito de enquadrar, vigiar, atemorizar, perseguir e punir a população, sobretudo por motivos políticos, não negamos, em absoluto, o fato de configurar-se a Alemanha oriental e as democracias populares como tal. A STASI, retratada no filme, foi o aparelho repressivo do Terror de Estado alemão na RDA enquanto esta existiu. Todos os quadros dirigentes tinham formação baseada no modelo repressivo soviético de base stalinista e mantinham contato permanente com o KGB e o *Politburo* soviético. Entretanto, a ditadura alemã oriental não pode, como sugere *A vida dos outros*, ser antagonizada à democracia, esta entendida como um valor universal, uma vez que no chamado “mundo livre” ocidental

a prática de Terrorismo de Estado era amplamente utilizada pelas democracias liberais.<sup>14</sup> Para uma aproximação conceitual, por certo arbitrária e pouco esclarecedora para a complexidade do conceito, todavia compatível com as dimensões e os propósitos deste artigo, caracterizamos ainda o Terror de Estado como

Um modelo estatal contemporâneo que se vê obrigado a transgredir os marcos ideológicos e políticos da repressão ‘legal’ (a consentida pelo marco jurídico tradicional) e deve apelar a ‘métodos não-convencionais’, intensivos e extensivos, para aniquilar a oposição política e o protesto social, seja este armado ou desarmado.<sup>15</sup>

Além da *Ostpolitik*, que permitiu uma reaproximação com a RFA, a RDA adquiria mais autonomia frente à URSS na medida em que a *Glasnost* e a *Perestroika* avançavam na pátria do socialismo realmente existente. No plano externo soviético, Gorbatchov respondia à reativação da Guerra Fria pelo trio de ferro Reagan-Thatcher-João Paulo II com a revogação da Doutrina Brejnev,<sup>16</sup> com a redução nos gastos militares e com a progressiva desvinculação dos governos socialistas com o PCUS. As contradições do sistema socialista alemão oriental apareceram de forma mais evidente durante os anos em que o SED (Partido Socialista Unificado da Alemanha), partido do governo, e o seu braço repressivo, a STASI (Serviço de Segurança do Estado) ficavam mais livres da pressão internacional (tanto socialista,

---

<sup>14</sup> Para um aprofundamento do conceito Terrorismo de Estado conferir PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay** ... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. 875 p. 2 v.. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

<sup>15</sup> BONASSO, Miguel. Prefácio. In: Pietersen, Jean et al. **Terrorismo de Estado**. El papel Internacional de EE. UU. Navarra: Txalaparta, 1990, p. 9. *Apud* PADRÓS, op.cit., p. 27-28. Tradução nossa.

<sup>16</sup> Lionid Brejnev foi o líder soviético nos anos 60 e 70 e foi um dos responsáveis pela reativação da política repressiva stalinista. A Doutrina Brejnev é uma alusão às constantes intervenções das tropas do Pacto de Varsóvia na supressão dos movimentos oposicionistas no leste europeu.

quanto capitalista).

Essas contradições agudizaram-se no período retratado pelo filme, sobretudo após a subida de Gorbatchov ao poder soviético. Se, por um lado a URSS anunciava reformas internas e suspensão das responsabilidades externas, revogando a Doutrina Brejnev e desativando progressivamente as tropas do Pacto de Varsóvia, por outro, Gorbatchov criticava as relações cada vez mais intensas entre os alemães temendo, com certa razão, uma reunificação alemã sob a tutela da RFA a ameaçar o seu território. Na RDA, o governo do SED, sobretudo na figura de seu secretário geral Erich Honecker, também seguia caminhos contraditórios. Ao mesmo tempo em que intensificava relações econômicas e diplomáticas com a RFA, criticava o reformismo soviético, acusando-o de subverter o socialismo. *Glasnost* e *Perestroika* seriam fatais para a RDA assim como o foram para a URSS. Honecker sabia tão bem quanto Gorbatchev que os pilares do governo para sufocar a oposição interna residiam em suas estruturas policial (STASI) e militar (Pacto de Varsóvia). Além disso, nem a própria STASI se encontrava livre de contradições internas. Esta se configurava à imagem e semelhança do KGB e era muitas vezes mais fiel aos ditames do Kremlin do que ao próprio governo do SED<sup>17</sup>. Ao criticar a pátria do socialismo, Honecker ia se isolando de seu aparato repressivo, que, no entanto, era seu sustentáculo interno. De fato os seguidores de Honecker cairiam progressivamente, culminando com a própria queda do secretário geral 1989. Afastados os conservadores, a onda reformista que inviabilizou o socialismo europeu entre 1989 e 1991, inundou a RDA forçando a represa que impedia a unificação. Faltava ainda uma barreira de cerca de 150 metros de aço, concreto e arame farpado.

A queda do Muro de Berlim em novembro de 1989, é considerada o símbolo máximo do final da Guerra Fria, embora esta tenha se extinguido oficialmente com a desintegração da URSS

---

<sup>17</sup> MONIZ BANDEIRA, op. cit., p. 100-101.

em 1991. De fato, após a progressiva decadência do Terrorismo de Estado de corte stalinista imperante na RDA, o único obstáculo restante à absorção demográfica e econômica da RDA pela RFA era o muro. E, na prática, nem mesmo este apresentava-se eficiente, uma vez que as fronteiras de outros países socialistas como Polônia, Tchecoslováquia e Hungria, eram ainda mais vulneráveis por volta de 1989, podendo os alemães orientais trasladarem à Europa ocidental através destes países.

Uma vez aberta as fronteiras entre os dois estados alemães, reiniciava-se o processo interrompido em 1961. A constante imigração não privava a RDA apenas de seus melhores quadros profissionais, mas a própria constituição populacional do país decrescia em poucas semanas. Por mais que uma parte significativa da população apresentasse indícios de que desejasse uma reforma capaz de preservar o sistema socialista, e de fato apresentava, em nível pessoal essa possibilidade era cada vez menos aceitável. Uma moeda forte, combinada com um consumismo deslumbrante, ao alcance de uma população forjada por décadas na frugalidade da economia planificada, configurava-se como um terremoto, não apenas econômico, mas também cultural.

A reunificação econômica deu-se já no início de 1990, o que tornaria a unificação política inevitável em pouquíssimo tempo. Com uma economia estancada pelo caos econômico do CAEM, e funcionando apenas pelos aparelhos ocidentais, era natural que o processo de reunificação alemã fosse unilateral. A eutanásia da RDA pela RFA provocaria uma fissura ainda mais extensa no tecido social alemão oriental e suas conseqüências seriam incalculáveis. Nem a RFA, e muito menos a RDA tinham interesse no agravamento da situação. A conquista alemã da Copa do Mundo em 1990 foi o cimento nacionalista da reunificação política que, ao fim e ao acabo, acabou sendo a absorção da RDA pela RFA.

O filme *A vida dos outros* busca a representação de um dos inúmeros aspectos históricos inerentes ao período em que a

Alemanha encontrava-se dividida. Este é o objetivo do cineasta e é cumprido com rara maestria. Nosso objetivo, puramente histórico, consiste em elucidar e analisar criticamente, tanto o filme como um produto histórico de sua época, quanto a realidade representada, inclusive àquela que não foi representada. Passemos então a uma análise mais apurada da produção cultural alemã, em geral, e da película de von Donnersmark, em particular.

Para uma análise aqui proposta do filme, abordaremos brevemente o contexto histórico-artístico, destacando a literatura, a história e a cinematografia que se desenvolveram no período de pós-guerra que servirá de escopo para a análise do filme aqui realizada.

Na literatura, a divisão do país também marcou o desenvolvimento no seu período de pós-guerra. Na RFA, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pelas críticas à sociedade de consumo. O ano de 1968, expoente máximo dos movimentos de contestação e rebeldia, agrega um engajamento que retrocede para um tom mais intimista nos anos 1970. Na RDA o compromisso social tem um caráter constante. Antes de 1949, o que marca esta geração literária é o seu caráter antifascista e a volta do exílio (seja dos campos de concentração ou da clandestinidade). Depois de 1949, o realismo socialista operado pela regulação do Estado dá o tom das narrativas. A insatisfação entre os escritores torna-se crescente e, com a expulsão de Wolf Bierman, em 1976, mais de cem escritores abandonam o país no período de 1976 a 1989.

No campo historiográfico, a *Zeitgeschichte*, a História do Tempo Presente, também terá seu desenvolvimento marcado pela existência de dois Estados alemães em zonas antagônicas de alianças, e que será responsável pela produção de uma História dupla e dividida. Seu enfoque será sobre as causas e não sobre as conseqüências da não-unificação do Pós-guerra. A primeira metade da década de 1960 será marcada por uma visão pró-ocidente, que será revisada na segunda metade da década, produzindo uma visão idealista da Guerra Fria, principalmente pela impossibilidade de

acesso aos arquivos. Na década de 1980, a *Zeitgeschichte* abandona sua posição híbrida, dada pela sua relação com a politologia, e passa a focar mais as questões políticas e sociais. Depois de 1989, a abertura dos arquivos da RDA propiciou um novo acesso às fontes ocultadas, permitindo uma revisão de interpretações sobre a Segunda Guerra e o Nazismo. O enfoque atual centra-se no estudo do aparato e grupos do regime comunista, na dominação e independência intelectual e nas formas com que os governos agem e se relacionam com a História.<sup>18</sup>

Vinculado ao processo historiográfico está a atuação do Estado e dos meios sociais. A narração pública do passado é articulada por um “trabalho de orientação oficial” denominado *Aufarbeitung*. Através de diferentes impressos, vídeos, organização de associações de vítimas da STASI e pela preservação de seus arquivos ocorre uma imposição sobre a forma de escrita e sobre seu conteúdo,<sup>19</sup> imposição esta direcionada pelo Estado. São sintomáticos os títulos atribuídos a estas comissões. Em 1992, é criada a Comissão para a História e Conseqüência da Ditadura do Partido Comunista da Alemanha. Ela publica, em 1995, seu relatório com dezoito volumes e mais de quinze mil páginas. Outra comissão, para a Superação das Conseqüências da ditadura do Partido Comunista no Processo de Unificação também publica um relatório com mais de quinze mil páginas em 1998.

O cinema europeu é tido, na maioria das vezes, como um cinema de caráter mais intelectual, um “cinema de arte”, anteposto ao cinema dito “comercial”, produzido nos EUA. Contudo, se observarmos o desenvolvimento da história cinematográfica europeia, constataremos que a relação estética e de produção encontra-se muito próxima do cinema estadunidense, a ponto de Pierre Sorlin afirmar que “os europeus criam e imaginam um

---

<sup>18</sup> BERNECKER, Walther L. La investigación histórica del ‘tiempo presente’ en Alemania. In: **Cuadernos de Historia Contemporânea**, n° 20, 1998, p. 83-98.

<sup>19</sup> ALEMÁN, Manuel Maldonado. La narrativa de la unificación alemana. Presupuestos, temas y tendencias. In: **Revista de Filología Alemana**, n° 28, 2005, p. 89-112.

mundo através das lentes e dos objetivos de *Hollywood*".<sup>20</sup> E o cinema estadunidense desenvolveu e gerou uma estética clássica, caracterizada pela coerência narrativa, por uma trilha sonora explicativa, por diálogos audíveis, por bons atores e atrizes e por uma trama com um final não ambíguo. Entretanto, cabe destacar que houve diferenciações e reações, em diversos lugares do mundo, inclusive nos próprios EUA.

Mesmo com a grande presença estadunidense nas salas de exibição européias, a indústria do velho continente não chegou a enfrentar um colapso. Muito pelo contrário, na década de 1950 ela chegou a igualar o número de produções com Hollywood.<sup>21</sup> O que ocorreu a partir daí foi uma fragmentação de sua produção, principalmente pela língua, e pela mentalidade dos espectadores dispostos a assistir enredos com temáticas locais. A década de 1960 configurar-se-á como o auge dos movimentos, o Neo-Realismo italiano, a *Novelle Vague* francesa, o *Free Cinema* britânico, Os *Nuevos Cines* latino-americanos introduzem uma nova concepção ao conceito de cinema, acentuando o caráter artístico, galgando um novo papel aos diretores e redirecionando o interesse do público para questões estéticas e inovadoras. A efervescência cultural desta década será tão grande, que nos anos 1980 surgirá um desejo de revisar o passado sessentista, principalmente pela melancolia e pela visão de decadência presentes neste período.

O cinema alemão apresenta ápices e declínios ao longo do século XX, no que tange seu volume de produção, suas inovações estéticas e sua inserção internacional. Na década de 1920, o movimento expressionista fincou suas marcas na história do cinema mundial ao inovar a estética cinematográfica e relacionar-se com as artes plásticas de forma surpreendente. O expressionismo não chegou a constituir propriamente um gênero,

---

<sup>20</sup> SORLIN, Pierre. *Cine europeus, sociedades europeas*. 1939-1990. Barcelona: Paidós, 1996, p. 11.

<sup>21</sup> Na década de 1950 os EUA produziram cerca de 500 filmes por ano. Os europeus cerca de 450. SORLIN, op.cit., p. 12.

foi antes uma experiência cinematográfica autoral e sofisticada, demarcada por algumas estratégias visuais - a composição da cenografia com cenários bizarros, e estruturas de narrativas ancoradas em temáticas fantásticas. Foi um cinema que buscou uma identidade nacional (retrocedendo ao gótico medieval) e também não vacilou em aproveitar as oportunidades de conquistar mercados externos com produções de alto nível artístico. Os anos 1930 foram marcados pelo exílio de cineastas (F.W. Murnau em 1926 e Fritz Lang em 1935), principalmente dirigindo-se aos EUA e pelo caráter de propaganda desenvolvido pelo regime nazista, sobretudo através da obra de Leni Riefenstahl. O pós-guerra iniciará com um vácuo de produções, principalmente pela suspensão da vida cultural ante a necessidade de suprir as carências básicas da população exaurida, mas esta situação precisa ser matizada. Se a indústria cinematográfica levou algum tempo para se recuperar, as salas de exibição voltaram a ser reativadas rapidamente e aqui, a divisão alemã marca a sua história também na exibição fílmica. Em 1946 a RDA criou a *Deutsche Film AG* (DEFA) nos moldes da produtora UFA, que objetivavam produzir grandes filmes que primavam pelo rigor técnico. Já no lado ocidental, poucos filmes de impacto artístico foram produzidos, principalmente pela imposição dos EUA de reservar o mercado para as películas produzidas em Hollywood, além de controlar o desejo do que o público deveria assistir. A produção local foi marcada pela realização dos *Heimatfilmes*, ou “filmes de terra de natal”, essencialmente dramas familiares focados nos acontecimentos do cotidiano.<sup>22</sup>

O ano de 1961 constitui-se um ano chave para a História alemã. O muro é erguido. O passado começa a desvelar-se com os julgamentos de nazistas, que atingem um grande impacto no meio social. Adenauer implanta uma série de medidas de censura nos

---

<sup>22</sup> CANÉPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 311-320.

meios de comunicação forjando uma atmosfera para ressaltar o lado benevolente da ajuda dos EUA à RFA encobrendo a imposição da cultura estadunidense que se executava.<sup>23</sup> A televisão começa a galgar a audiência dos frequentadores das salas de cinema. A queda do cinema comercial somado a uma crise ideológica criou um ambiente propício para novas experiências. O ano de 1962 será um ano chave para o desenvolvimento do atual cinema alemão. Neste ano é lançado o Manifesto de *Oberhausen*,<sup>24</sup> texto escrito por um grupo de cineastas, em sua maioria realizadores de curtas-metragens, que se conectavam com os movimentos estrangeiros e pretendiam criar um novo cinema de ficção, ancorado na liberdade criativa e de financiamento. A publicação deste manifesto expõe as contradições que se desenvolviam no todo social alemão. Ao mesmo tempo, em que os cineastas propagavam a necessidade de uma liberdade autoral, estavam em busca de um público e exigiam apoio para a exibição. Os EUA eram criticados por sua postura imperialista, mas ressaltado por sua excelência técnica. Essas experiências e conflitos gerarão frutos artísticos ímpares. Contudo, uma mudança real ocorrerá somente a partir de 1966, onde os filmes ganham uma preocupação social, mais do que estética. Esses filmes farão uma crítica a RFA e em sua maioria renunciarão a um final feliz. Seus temas enfocarão as conseqüências do milagre

---

<sup>23</sup> NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog**: O cinema como realidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 132.

<sup>24</sup> “O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemãs, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção dos críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos idéias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo Alemão. Nós estamos prontos a correr riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema”. Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962. In: CÂNÉPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 313-314.

econômico alemão, a anteposição de gerações, uma crítica a sociedade de consumo anteposta à felicidade cotidiana.

Diferentemente da França, onde o “cinema de autor” terá uma recepção dentro e fora do país, os alemães ficaram mais isolados, o que levou uma segunda geração de cineastas a se afastar dos ideais do manifesto, realizando uma crítica mais indireta. O tom acusatório dirigido à própria audiência, encarado como uma forma arrogante pelo público produziu uma indiferença para os filmes mais críticos. É criado então o Comitê do Jovem Cinema Alemão, a partir da iniciativa de Alexander Kluge e sua influência nos círculos políticos. Na década de 1970, é feita uma revisão crítica dos *Heimatfilme* e diversos filmes alemães se relacionam diretamente com os filmes de gênero (*Gangster, Western*)<sup>25</sup> estadunidenses, buscando compreender a influência dessa cultura sobre seu próprio público. A parceria com a televisão na produção de ficções e documentários, somado à criação do FFA, um fundo que recolhia parte do preço dos ingressos e os destinava para a produção de filmes dará um novo fôlego aos cineastas alemães.

Reiner Werner Fassbinder foi autor de uma filmografia variada, realizando mais de quarenta filmes e muitos trabalhos para a televisão. Foi o analista da pequena burguesia com destaque para o enfoque do cotidiano, sempre marcado pela estreiteza dos ambientes e do uso da luz. Werner Herzog, autor de *Nosferatu, Aguirre - A cólera dos deuses* e *Woysek* destacou-se como o

---

<sup>25</sup> É interessante destacar que a influência do Western é verificada em todo continente europeu. A partir de 1964 o Western é recriado na Europa, principalmente pela Itália. As produções multi-regionais foram rotina neste gênero e a Alemanha estará presente em diversos filmes. Klaus Kinski atuou em vários filmes (com destaque para *Por um punhado de dólares* de Sergio Leone). Também a obra de Karl May foi adaptada com sucesso para o cinema. Este peculiar escritor, que nunca havia deixado o solo alemão, escreveu relatos de viagem e histórias passadas no oeste estadunidense que foram as principais responsáveis pela propagação do fascínio pelo oeste e o Western na Europa. Ver: QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **Conflitos Periféricos no século XX**.: Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251.

cinasta dos marginais e solitários, retratados em diferentes contextos. Foi um cineasta formado fora do meio urbano, para ele a câmera era um meio de experimentação, de buscar imagens nunca vistas, diferentes. Esta geração dos anos 1970 nem sempre atuou sincronizada com o Cinema Novo Alemão. Herzog talvez seja o melhor exemplo. Fundou sua própria produtora, produzia em Munique, se relacionou intrinsecamente com o Cinema Novo brasileiro, numa relação de “ecos recíprocos”.<sup>26</sup> Herzog melhor expressa também a relação com o cinema dos EUA, principalmente com *New American Cinema*, o cinema *Underground* surgido a partir da revista *Film Culture*. Desde o Expressionismo, um tema comum e contínuo parece marcar o desenvolvimento do cinema alemão. Sigfried Kracauer já apontava um denominador comum para os filmes produzidos no período pré-nazismo: a divisão da alma humana entre a submissão e a rebelião. O medo da tirania e do caos estava presente no inconsciente alemão e os diferentes elementos (a temática, a luz, a cenografia) de diversos filmes sinalizam esse caráter.<sup>27</sup> Em Herzog, o conflito entre homem e natureza é um dos eixos centrais de várias de suas obras. A impotência (ou a sensação de) do homem diante da soberania da natureza. Uma continuidade parece estar presente ao se observar um dos temas centrais de *A vida dos outros*: o indivíduo anteposto ao poder da estrutura. Wim Wenders é o que melhor representa e efetivou o desejo de filmar fora do país, relacionando sua carreira com os EUA. Da filmografia de Wenders, cabe destacar um filme singular, sintomático no contexto de 1989. *Asas do desejo*, rodado em 1987 narra a história de homens e anjos convivendo numa Berlim dividida. Enquanto os mortais podem enxergar o mundo colorido e ter sentimentos, os anjos, que vivem no alto dos prédios, não têm sentimentos e enxergam o mundo em preto e branco.

---

<sup>26</sup> NAGIB, op. cit., p. 134.

<sup>27</sup> KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Numa divisão horizontal da realidade, Wenders apresenta uma divisão vertical, que é subvertida pelos anjos, o que pode sinalizar uma metáfora do presente desejado e de um futuro próximo desejado e visualizado. Diferentemente de Hollywood que conseguiu e sabia unir entretenimento com um certo compromisso político, mesmo que sem um grande enriquecimento cinematográfico, os alemães não foram capazes de realizar esta articulação. A saída era, ou se adequar aos padrões de Hollywood, ou realizar filmes menores aos quais os alemães não tinham experiência de produção.

Para além do próprio cinema alemão, a Berlim dividida foi objetivo de análise, protagonista ou pano de fundo para diversos filmes. *Cassino Royale* (John Huston, 1967), uma comédia peculiar da série de espionagem do clássico James Bond mostra a divisão alemã através de estereótipos como a ânsia de ir para o ocidente quando um pedaço do muro é derrubado. *Um, dois, três*<sup>28</sup> de Billy Wilder (1961) denuncia a corrupção da classe dirigente oriental. Um dos temas presentes nos filmes, e constante em muitos outros, é a Coca-cola como símbolo ocidental. A protagonista do filme, filha de um diretor da empresa é enviada para Berlim para fugir de um pretendente de casamento. Na Berlim dividida, a Coca-cola enfrenta um grave problema: a bebida é contrabandeada para o lado oriental, mas os cascos não são devolvidos! Já nos anos 1980 *Top Secret* (1984) destila ironia e escracho sobre o lado oriental.

No final do século XX e início do século XXI ocorre uma retomada do cinema alemão. Marcado por coproduções com outros países europeus, este cinema alcançou enorme sucesso tocando em temas particulares. A diferença estava na estética. Reunificação e imigração eram os temas mais candentes e principalmente como a população se colocava diante deles.

---

<sup>28</sup> No Brasil o filme recebeu o inacreditável título de: Cupido não tem bandeira. Conforme: TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996, 675-676.

*Contra a parede* (de Fatih Akin, 2004) abordou a questão da imigração e das relações com a Turquia. *A Queda* (de Oliver Hirschbiegel, 2004) renovou e polemizou o enfoque sobre Hitler. *Edukators* (de Hans Weingartner, 2004) mostra que a resistência atual ainda é possível e que as relações pessoais podem ter contornos diferentes daqueles considerados padrões. O conflito de gerações na atualidade traz à tona o conflito de gerações ocorrido em 1968, quando as gerações mais velhas foram cobradas pela responsabilidade do III Reich e pela ineficiência da desnazificação política e mental.

*O que fazer em caso de incêndio* (de Gregor Schnitzler, 2001) retoma o debate sobre as divergências de gerações sob uma ótica diferente: enfocando os conflitos dentro da mesma geração. Na Berlim da década de 1980, um grupo de anarquistas que vivem à margem da sociedade, coloca uma bomba em um prédio que acaba explodindo somente na década seguinte. Imagens e registros das ações podem incriminar os responsáveis, quase todos inseridos no mundo burguês e indispostos a se defrontar com seu passado e comprometer seu presente.

O maior sucesso desta retomada foi a tragicomédia *Adeus Lênin* (de Wolfgang Becker, 2003), recriando a história da queda do muro a partir de elementos do cotidiano da RDA. Ao narrar a história de um filho que tenta produzir o cotidiano e a história da RDA após a queda do muro, para sua mãe doente, esta obra mostra muito bem as conseqüências quando não se dominam os códigos produzidos em uma nova sociedade, levando seus cidadãos a se sentirem estrangeiros em seu próprio país. Este filme é o exemplo máximo da *Ostalgie*,<sup>29</sup> a “Nostalgia do Leste” originada após a queda do muro e do início do processo de unificação. Ela é produto de um sentimento de perda, porque as diferenças econômicas ainda são marcantes e as projeções de futuro ainda não se

---

<sup>29</sup> Ost significa leste. A palavra foi associada à nostalgia. O preconceito e as diferenças também ficam claros no uso corrente das expressões **Ossies** (orientais) e **Wessies** (ocidentais).

realizaram. Acima de tudo, ficou presente um muro mais duradouro, o muro das idéias, das emoções e dos sentimentos. A unificação correspondeu a uma implantação de um sistema econômico e político pelo ocidente.

Em 2006, ocorreu na Alemanha a Copa do Mundo. Para incentivar a torcida e a população alemã a se envolver com seu selecionado e seu país, foi realizada em 2004 a película *O milagre de Berna* (de Sönke Wortmann). O filme conta a história de um jovem alemão que se defronta com o retorno de seu pai dos campos de concentração soviéticos. Ambos precisam aprender a conviver em mundos diferentes e com “familiares desconhecidos”. Ao reconstituir a final da Copa de 1954, na Suíça, em que a seleção alemã, contra todas as probabilidades, chegou a final e derrotou a favorita Hungria de *Puskas*, o filme ressalta as qualidades nacionais de bravura, disciplina e predestinação, mas o faz assumindo suas fragilidades e buscando-as reverter para seu propósito.

Depois de destacado o contexto histórico-artístico chegamos em 2006, ano em que foi realizado *A vida dos outros*. Por um corredor longo e acinzentado um guarda conduz um prisioneiro para o interrogatório. Numa sala simplória, seu interrogador o espera com uma face inalterável e fria. Um corte e percebemos que o interrogador agora está numa sala de aula, exibindo a gravação da cena anteriormente visualizada. Assim nosso personagem principal, Wiesler, é apresentado: membro da STASI, a polícia política da RDA, a guardiã do escudo e da espada do partido. Em seguida, já visualizamos os outros dois personagens que formarão o triângulo central: Georg Dreyman e Christa-Maria Sieland, autor e atriz de teatro da RDA. Anton Grubitz, superior de Wiesler, incita-o a observar a dupla, sabendo que o ministro da cultura tem uma atração por Christa, e buscando com isso ascender na burocracia estatal. A STASI instala escutas em todo apartamento de Dreyman, considerado um dos poucos artistas leais ao socialismo. Conforme Wiesler vai se familiarizando com a história e a vida de

Dreyman e Christa seu comportamento também muda e ele passa a atuar em prol dos dois personagens. *A vida dos outros* é um filme de baixo orçamento (2 milhões de dólares), que alcançou sucesso internacional e ganhou diversos prêmios,<sup>30</sup> entre eles o Oscar de filme estrangeiro superando o favorito *O labirinto do Fauno* de Guillermo del Toro. Florian Henkel von Donnersmark é um cineasta com formação universitária e a idéia inicial do filme surgiu quando ele realizava um exercício na faculdade em 1997. Ele idealizou como seria Lênin ouvindo *Appassionata* de Beethoven com fones de ouvido, uma vez que o mesmo Lênin havia dito que se escutasse uma música tocante como essa não conseguiria levar à diante a Revolução. Posteriormente Von Donnersmark começou a pesquisar e desenvolver o argumento do filme. Ele entrevistou agentes e vítimas da STASI, pesquisou livros e artigos num período de um ano e meio. Mais um tempo equivalente foi necessário para a escrita do roteiro que teve cinco versões até a final filmada. Se em *Adeus Lênin* visualizamos um Estado em queda, em *A vida dos outros* além deste Estado em queda presenciamos a atuação deste Estado no exercício do terror físico e psicológico imposto a população.

Desde 1945, diversas obras, livros e filmes tentam contribuir com modelos de construção da memória, e o fazem confrontando o espectador com um passado reprimido. Contudo, a forma de perceber este confronto depende da posição em que se encontra este espectador ante o representado. E, nos dias atuais, como encaramos este filme, o que percebemos e observamos?

---

<sup>30</sup> Mais de 33 prêmios: em 2006, foi vencedor na premiação de cinema da Bavária (Alemanha) nas categorias de ator (Ulrich Mühe), direção para jovem realizador e roteiro; Vencedor no German Film Awards, a eleição oficial do país, dos troféus de filme de ficção, direção, ator, ator coadjuvante (Ulrich Tukur), roteiro, fotografia e direção de arte; Ganhou o BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro; Ganhou o Independent Spirit Awards de Melhor Filme Estrangeiro; Ganhou 3 prêmios no European Film Awards, nas categorias de Melhor Filme, Melhor Ator (Ulrich Mühe) e Melhor Roteiro; Ganhou o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de Melhor Filme Estrangeiro; Ganhou o Prêmio Bodil de Melhor Filme Não-Americano; Ganhou o Prêmio do Público no Festival de Locarno; Ganhou o Prêmio do Público no Festival de Rotterdam.; Ganhou o Prêmio do Público no Festival de Montreal; Ganhou o Prêmio do Público e o de Melhor Ator (Ulrich Mühe), no Festival de Copenhagen

O primeiro ponto a se destacar é a questão da autenticidade. Tudo no filme converge para que o espectador esqueça que a representação da história realizada é uma narração fictícia. Tudo é feito para que tomemos como verdade o representado, que nos identifiquemos com os horrores, para que a compreensão do passado se dê por uma emoção interiorizada. Temos no filme um culto ao autêntico. O Ator Ulrich Mühe que interpreta Wiesler foi vigiado pela STASI. Os equipamentos de espionagem presentes no filme são autênticos (foram emprestados por um colecionador para a produção do filme). Os arquivos visualizados são os da STASI. O som do filme foi gravado em formato analógico e não digital, para se aproximar ao ambiente e percepção da época. Um Historiador (Manfred Wilke) foi contratado para servir de consultor para a película. Optou-se pelo uso de cores claras, e não cinzas, visando destacar a plasticidade e a textura dos ambientes. As ruas foram adaptadas para se assemelharem ao máximo com as ruas da RDA, vazias e deterioradas. Diante de todos esses elementos, soa estranha a declaração do ator Ulrich Mühe: “O sol também brilhava na RDA, e as ruas não eram tão vazias como o filmado [...] no sentido dramático o trabalho é legítimo, ele ficou totalmente plausível, tem a atmosfera, a ditadura era assim”.<sup>31</sup> Parece haver uma incongruência nesta declaração ante todos os itens apontados.

O diretor se propõe a criar uma autenticidade, mas acaba realizando uma fábula emoldurada num contexto histórico. E o faz oferecendo uma reconstrução de diferentes possibilidades de ações de uma pessoa qualquer em determinadas circunstâncias históricas. O foco central do filme é a percepção de como se comportam os homens quando estes têm um poder absoluto sobre os outros e como um cidadão pode fazer ascender sua humanidade num contexto de Terrorismo de Estado. O passado retratado serve de sustentação retórica para um conjunto de efeitos dramáticos visando produzir emoções para o presente. A narrativa é centrada

---

<sup>31</sup> Entrevista disponível no dvd do filme lançado no Brasil.

em um homem – Wiesler – e em sua transformação ao longo da história. Esta transformação pessoal é verificada em diversos filmes através dos desenvolvimentos de temáticas em que o algoz se afeiçoa pela vítima, da humanização verificada ante um caráter a-sentimental. Segundo os psicanalistas, esta transformação é fruto da capacidade de formar modelos implícitos de condutas e experiências dos outros, num processo conceituado como “simulação encarnada”, onde a existência de mecanismos inconscientes e pré-reflexivos colocam-se ante ações e emoções observadas, e ativam representações internas dos estados mentais e corporais dos outros.<sup>32</sup>

Se há um embasamento para a representação desta empatia pelo outro, tal como nós espectadores sentimos ao visualizar a história de Wiesler, há um problema moral nesta dupla relação, de Wiesler com suas vítimas e dos espectadores com Wiesler. O protagonista não tem problemas em abandonar suas crenças, pois ele está do lado dos bons, ou seja, do nosso lado. Mas não podemos nos esquecer, que ele não apaga seu passado e seus atos ao se transformar. Ele continua exercendo a função de espião, de torturador. Cabe questionar, o que aconteceu com as outras vítimas com qual ele não se afeiçoou? Há relatos de alguns casos de complacência e deserção na STASI, mas também é fato que as poucas deserções de agentes foram punidas com a pena de morte. Qual será então o limite de atuação do indivíduo ante a estrutura?

A dominação se fixa num ritual que impõe obrigações, direitos e procedimentos. Ela cria regras que colocam em cena uma violência meticulosamente repetitiva. Quem domina o jogo da história é aquele que sabe se apoderar das regras, quem sabe tomar o lugar de quem utiliza as regras, quem sabe disfarçar-se para perverter as regras.<sup>33</sup> Esse parece ser o caso dos superiores de

---

<sup>32</sup> DIAMOND, Diana. Empatia e identificación en el film de Von Donnersmarck “La vida de los otros”. In: **Aperturas Psicoanalíticas**. Revista Internacional de Psicoanálisis, nº 31, 2009.

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 15-37.

Wiesler. Anton Grubitz, chefe do departamento de cultura declara: *Estou sempre maquinando algo*. Ele retira do relatório a informação de que o ministro Hempf se encontrou com Christa: *Não podemos monitorar altos oficiais*. Artistas reunidos na casa de Dreyman demonstram a revolta contra os burocratas do Estado: *Gente gorda e pomposa, os manda-chuvas*. O filme também destaca que Christa e Dreyman jogam e se relacionam com o Estado. Ao acusar seu namorado de complacência com a situação política de seu país, Christa declara: *Porque nos deitamos com eles? Porque eles decidem*.

Enfim, qualquer homem pode ser bom, mesmo um oficial da STASI. A transformação é possível e no filme ela se dá pela cultura, pelo seu atribuído caráter humanizador. Bom é aquele que pode e consegue emocionar-se com os grandes valores transmitidos pelos “bens culturais”. Logo esta ação do personagem legitima a própria ação do espectador. Podemos inserir duas questões neste ponto: qual o papel da cultura nos dias atuais? Tem ela um caráter humanizador ou serve somente como um consolo, uma esfera de beleza fora da civilização tecnológica?<sup>34</sup> Questões complexas e que extrapolam nosso propósito neste artigo.

Florian Henkel von Donnersmark coloca-se ao lado da primeira alternativa e executa sua tese valendo-se dos grandes “bens culturais” que o ocidente produziu. Wiesler lê Brecht com os olhos marejados. É singular o poema que ele lê:

Um dia de setembro sob um luar melancólico  
 Em silêncio de baixo de uma árvore  
 Eu segurei meu amor lívido e saliente  
 Entre meus braços como um sonho amável  
 Sobre nós um céu de verão  
 Havia uma nuvem que atraiu minha atenção  
 Era branca e muito alta

---

<sup>34</sup> MAÍSO, Jordi. Adiós al Ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia e memoria. In: **Fedro**, Revista de Estética y Teoría de las artes, nº 7, 2008, p. 35-37.

E quando voltei a olhar para cima, ela não estava.<sup>35</sup>

Este poema representa o amor tentador, entretanto esquivo e inalcançável. Como o amor de Christa e Dreyman para Wiesler. O casal divide sentimentos, tem uma vida múltipla; Wiesler tem o sexo pago com seu tempo cronometrado, a recusa do carinho pela prostituta, uma vida vazia e padronizada pelo Estado. Esta cena em que Wiesler lê Brecht deitado no sofá da sua sala, após pegar o livro no apartamento de Dreyman e Christa simboliza uma ruptura. Quando inicia a investigação, o agente se antepõe a todas as atitudes e ao comportamento dos seus investigados. A diferença entre eles é marcada pelos espaços que ambos ocupam. O andar superior ao apartamento do casal é antigo, escuro, quase um monastério onde ele aparenta ser o prisioneiro. Seu comportamento é objetivo, ele funciona como uma máquina, as máquinas representadas estão em sincronia com seus gestos, elas se articulam com o espetáculo dirigido por Wiesler. Aos poucos seu comportamento começa a se alterar, sua visão sobre a vida do casal começa a relativizar. Ele desenha no chão do sótão a planta do apartamento abaixo. Ele passa a mimetizar os gestos quando dorme na mesma posição que Dreyman. Ambos em esferas diferentes que se conectam pelo nosso olhar, uma vez que, como espíões os espectadores encontram-se numa posição máxima, acima de Wiesler, pois vemos o que ele não vê e vemos o que ele executa. A ruptura ocorre quando ele entra no apartamento e passa a sentir o que até então apenas ouvia, ele toca nos lençóis, busca sentir os cheiros daquilo que não tem e que almeja. De observador ele passa a interlocutor quando conversa com Christa num bar num diálogo que se apresenta tenso para o espectador, pois o limite entre o que Wiesler diz e que não pode dizer permeia cada fala. A partir daí a ação dos três personagens passa a se conectar de outra forma, todos resistem, cada um a sua maneira.

---

<sup>35</sup> Tradução livre da versão citada no filme.

Christa resiste ao assédio de Hempf, Dreyman passa a escrever artigos denunciando o alto índice de suicídios na RDA e Wielser passa a fraudar os relatórios, encobrendo as reuniões no apartamento e inventando uma peça de teatro como mote para essas reuniões. Aqui, temos uma inversão, pois até então Dreyman era quem escrevia ficções e Wiesler relatava os fatos “tal qual aconteceram”.

Assim, no contexto atual, quando mais se aniquila o indivíduo pelo sistema econômico, mais o individualismo se propaga como ideologia. Os liberais proclamam em alto e bom som: a saída está no indivíduo, não no Estado. Sintomático, que o filme retrate o abuso de poder e o conflito como algo que pertence ao passado, um passado superado do qual estamos a salvo de suas permanências e heranças. Mas isto não se verifica. Por trás desse passado superado estão suas permanências que se verificam no presente. Nem todos são bons seja em ambas das esferas agora desfeitas da Guerra Fria. A democracia não se descasou da opressão. O esquecimento que o filme deseja não é somente do passado, mas fundamentalmente do presente, do presente que destoa daquele objetivado pelos detentores do poder e que deve ser excluído das representações que se fazem dele. Para realizar isso, o filme o faz propagando os valores liberais e comportamentais que são caros aos estadunidenses e que estes fazem questão que sejam tomados como universais. E o filme o faz através de uma estética clássica, aos moldes *Hollywoodianos*, com um roteiro ordenado, uma música que auxilia a narrativa, com bons diálogos e bons atores.

O filme é produto de um contexto, de um processo e de uma estrutura. O próprio filme *A vida dos outros* é o melhor exemplo contra aquilo que ele propaga, do poder máximo disponível ao indivíduo. O cinema é reflexo de uma realidade determinada que serve de escopo para a fabricação de imagens e sons a partir de uma realidade organizada ou não. A partir destas imagens, o cinema cria uma realidade imaginária que corresponde à ficção do

filme, que não nos remete para o real, mas para um real induzido. Não se trata de julgar a maneira como se refere ao real induzido, uma vez que este real cinematográfico só existe no mundo imaginário, que procura sua realidade na ficção do filme e no modo de funcionamento desta ficção. E se o que vemos em um filme se assemelha ao real é porque a ficção é fabricada a partir de elementos reais. A resposta de Wiesler: *É para mim* – dita ao livreiro, que lhe pergunta se o livro que está comprando (escrito por Dreyman narrando os episódios de sua investigação e dedicado a HGW XX/7, seu registro na STASI) é para presente, pode ser transformada em uma pergunta: esse filme é para mim? Ao que respondemos: depende de quem assiste.

### Referências:

- ALEMÁN, Manuel Maldonado. La narrativa de la unificación alemana. Presupuestos, temas y tendencias. *In: Revista de Filología Alemana*, nº 28, 2005, p. 89-112.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Do ideal socialista ao socialismo real**. A reunificação da Alemanha. São Paulo: Ensaio, 1992.
- BEN, Julia María Labrador. Good Bye, Europa del Este. La desaparición de la Europa de los bloques y el difícil camino hacia una nueva identidad en la Europa del Este a través del cine. *In: ARBOR*. Ciência, pensamiento y cultura, Julho-agosto, 2006, p. 537-544.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-196.
- BERNECKER, Walther L. La investigación histórica del ‘tiempo presente’ en Alemania. *In: Cuadernos de Historia Contemporânea*, nº 20, 1998, p. 83-98.
- BLACKBURN, Robin. (org) **Depois da queda**. O fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

- BROUÉ, Pierre. **União Soviética**. Da revolução ao colapso. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1996.
- CANÉPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. *In*: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 311-320.
- CANÉPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. *In*: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 55-88.
- CAPELATO, Maria Helena (et ali). **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARRITHERS, Michael. "Presenciando un naufragio": las figuraciones alemanas al afrontar el pasado para enfrentar el futuro. *In*: **Revista de Antropologia Social**, nº15, 2006, p. 193-230.
- DIAMOND, Diana. Empatia e identificação en el film de Von Donnersmarck "La vida de los otros". *In*: **Aperturas Psicoanalíticas**. Revista Internacional de Psicoanálisis, nº 31, 2009.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FLACH, Elmir. **A unificação alemã no contexto das relações germano-soviéticas** (1985-1990). Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2007.
- FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". *In*: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 15-37.
- GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUDT, Tony. **Pós-guerra**. Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

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

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.

MAÍSO, Jordi. Adiós al Ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia e memoria. *In: Fedro*, Revista de Estética y Teoría de las artes, nº 7, 2008, p. 26-42.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog**: O cinema como realidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay ...** Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. 875 p. 2 v.. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

PFLAUM, Hans Günther; PRINZLER, Hans Helmut. **El cine en la República Federal de Alemania**. El nuevo cine alemán. Origen/Situación actual. Bonn: Inter Naciones, 1983.

QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. *In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). Conflictos Periféricos no século XX*. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251.

RODRIGUES, Gabriela; PADRÓS, Enrique Serra. Edukators – seus dias de fartura estão contados: reflexões sobre o 68 alemão, suas persistências e contradições. *In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra. (Orgs) 68: História e Cinema*. Porto Alegre: EST, 2008. p.233-247.

ROSENSTONE, Robert. **El Passado en imágenes**. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001.

SORLIN, Pierre. **Cine europeus, sociedades europeas**. 1939-1990. Barcelona: Paidós, 1996.

SOUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** A CIA na Guerra Fria da cultura. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TELLES, Lucas Travassos. O cinema contemporâneo alemão e a identidade cultural. Disponível em:  
<<http://www.eco.ufrj.br/pet/atividades/pesquisa/pesqcol/cinemaidentidades/index.htm>>. Acesso em 15 de maio de 2009.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

## **Guerra Fria e Rocky Balboa: a ideologia e o golpe em uma era**

*Charles Sidarta Machado Domingos<sup>1</sup>*

Passados mais de 20 anos do final simbólico da Guerra Fria (1989) algumas de suas imagens ideológicas ainda persistem com força na atualidade. Prova disso é a grande aceitação que o filme *Rocky IV* ainda tem nessa segunda década do século XXI no Brasil – e talvez não seja exagero dizer no mundo ocidental.

*Rocky IV* é um daqueles filmes que carregam com força todo o ambiente social de sua criação: as vestimentas e os cortes de cabelo dos personagens, o deslumbramento com a tecnologia em seus usos domésticos ou pela música e inserções de “vídeo-clips” ao estilo MTV, tudo remonta, de modo indefectível, aos anos 1980.

*Rocky IV* pode ser entendido como um filme de boxe, portanto, de esporte. E filmes sobre o esporte, em grande parte das vezes, despertam a atração do público que vai aos cinemas, como pode ser observado pelos outros textos que fazem parte desse livro. Porém, *Rocky IV* traz elementos muito singulares e que não passam despercebidos em uma análise menos superficial: ao contrário das produções anteriores e posteriores (o primeiro data de 1976, o último de 2006) *Rocky IV* tem a política como elemento central.

---

<sup>1</sup> Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

Não a política nacional dos Estados Unidos da América (EUA). *Rocky IV* não fala da oposição entre o Norte e o Sul como em *Tempos de Glória*; nem do macartismo, presente em *Boa Noite, e Boa Sorte*; tampouco aborda um escândalo das proporções do caso Watergate como *Todos os Homens do Presidente* ou mesmo o confronto entre republicanos e democratas presente em *W*. A política presente em *Rocky IV* é a política internacional. É a política que moldou o mundo por mais de 40 anos e que entrou para a História com a denominação de Guerra Fria.

### **Rocky IV e o início da Guerra Fria**

No nosso entendimento, a Guerra Fria foi uma disputa contínua entre dois sistemas alternativos de vida. Portanto, concordamos com a análise de fundo realizada por Fred Halliday, para quem “a Guerra Fria não terminou por causa do equilíbrio do poder, ou de uma exaustão mútua, mas pela prevalência de um bloco sobre o outro, por causa de uma vitória sistêmica”.<sup>2</sup> Em razão disso, acreditamos que a Guerra Fria tenha início em março de 1947 com o discurso do presidente estadunidense Harry Truman, no qual ele afirmava que seu país não aceitaria a expansão do modo de vida soviético.<sup>3</sup>

Desse modo, a justificativa do governo dos Estados Unidos para o início da Guerra Fria se encontra na Doutrina Truman. A partir da ideia de “Contenção”, os EUA pretendem se “proteger” da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).<sup>4</sup> O filme *Rocky*

---

<sup>2</sup> HALLIDAY, Fred. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007, p. 206.

<sup>3</sup> Todavia, não refutamos totalmente recuar o início da Guerra Fria para a Conferência de Potsdam, nos arredores de Berlim, quando Truman informou a Stálin ser detentor da Bomba Atômica.

<sup>4</sup> Em 1947, o presidente dos EUA se dirigiu ao Congresso e pediu novas dotações orçamentárias para sua política externa, para sua estratégia de contenção à URSS: esse pedido ficou conhecido como Doutrina Truman. O eixo dessa doutrina é que estavam em jogo dois sistemas alternativos de vida, sendo que: “Um sistema de vida é baseado na vontade da maioria e é caracterizado por instituições livres, governo representativo, eleições livres, garantias da liberdade individual, liberdade de palavra e de religião e ausência da opressão política. O segundo sistema de vida baseia-se na vontade de uma

IV faz uso dessa mesma estratégia a partir da cena da entrevista coletiva que antecede a luta entre Apollo e Drago a tal ponto que a referida cena se constitui enquanto uma metáfora do próprio início da Guerra Fria:

Repórter: Apollo, o que fez você decidir dar esse show com o Drago?

Apollo: Chame isso de responsabilidade.

Repórter: Responsabilidade? Como?

Apollo: Preciso ensinar esse garoto a boxear no estilo americano.

Repórter: Drago não é um pouco inexperiente para estar no ringue com você?

Apollo: Algumas pessoas só aprendem na pancada.

Repórter: Alguma previsão de nocaute?

Apollo: Não estou com raiva dele. Só quero mostrar que a Rússia não tem todos os melhores atletas.

Podemos perceber, através do diálogo acima, a identidade estabelecida pelo filme entre Apollo e os EUA (o que mais tarde ficará ainda mais evidente quando o personagem entrar no ringue vestido como o Tio Sam) e Drago e a URSS. Apollo se reveste da mesma “responsabilidade” que os Estados Unidos se intitularam perante a América Latina com a Doutrina Monroe<sup>5</sup> e que, posteriormente à Segunda Guerra Mundial, assumiram perante todo o globo terrestre. É por essa razão que é preciso “ensinar esse garoto a boxear no estilo americano”. O garoto não é outro senão a União Soviética, filha de uma Revolução (1917) muito mais jovem que a Revolução Americana (1776). Além de ensiná-lo ao *estilo*

---

minorias imposta à força sobre a maioria. Apóia-se no terror e na opressão, numa imprensa e numa rádio controladas, em eleições marcadas e na supressão das liberdades individuais. Acredito que deva ser a política dos Estados Unidos apoiar povos livres que estão resistindo às tentativas de dominação de minorias armadas ou as pressões externas” Harry Truman *apud* TARR, David. **Nos bastidores da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Victor Publicações, 1966, p. 26.

<sup>5</sup> Assim como a Doutrina Truman, a Doutrina Monroe (1823) tinha como justificativa ideológica a defesa frente inimigos externos (no caso o Império Russo que tinha a soberania sobre o Alasca até sua venda para os EUA em 1867 e a Espanha que almejava, com o auxílio da reação organizada pela Santa Aliança, reconquistar suas colônias americanas que estavam se independizando).

*americano*, Apollo afirma que *algumas pessoas só aprendem na pancada*, numa demonstração da capacidade militar dos EUA e seu uso para subjugar os demais povos do planeta.

Ao mesmo tempo em que o filme pretende enfatizar essa força estadunidense, projeta os EUA e seu duplo como não sendo portador de ódios. O objetivo é apenas demonstrar que a URSS não tem “todos” os melhores atletas da face da terra. Com isso, os Estados Unidos se colocam com relativa igualdade frente à União Soviética, procurando angariar apoios da platéia por não aceitar a hegemonia soviética de forma passiva.

Não aceitar a imposição da hegemonia dos soviéticos nos esportes é outra maneira de dizer que não se aceita nenhum tipo de hegemonia da URSS. Identificar qualquer tipo de hegemonia soviética como sinônimo de agressão é recuperar cânones do início da Guerra Fria, em especial da declaração da Doutrina Truman, que previa atacar com objetivo de expansão, mas sob a justificativa ideológica de estar se defendendo:

Repórter: Drago, o que você acha de lutar com o ex-campeão mundial?

Drago: (Silêncio).

Apollo: A língua dele não passou na alfândega.

Ludmilla: Meu marido está muito contente com esta oportunidade. É o seu sonho.

Repórter: Como assim?

Ludmilla: No nosso país, Apollo Creed é bem conhecido e muito respeitado. Seria uma boa vitória.

Apollo: Espere um minuto. Vitória? Você realmente acha que pode me dar uma surra?

Ludmilla: Ele não veio aqui para perder.

Apollo: Calma aí, senhorita. Ele perderá majestosamente.

Ludmilla: Como pode estar tão certo?

Apollo: Já venci os melhores. Já aposentei mais gente do que a Previdência Social.

Nicoli: Com licença. Você não está sendo muito realista.

Apollo: Por que diz isso? Do que está falando?

Nicoli: Você pode boxear, mas está velho demais para vencer Drago.

Apollo: Isso é um fato?

Nicoli: Sim, e pode ser doloroso.

Apollo: Coloque essa massa capada no ringue comigo e você verá o que é dor.

Ludmilla: Por que você nos insulta?

Apollo: Espere um pouco. O malvado não sou eu. Eu vim falar sobre uma luta amigável até você começar.

Nicoli: Você é quem agrediu. É óbvio. Eu quero dizer à imprensa que Drago nem deveria lutar com esse homem. Ele já era.

Apollo: Tragam esse trambolhão para o ringue agora.

(Levantam. Drago, provocado, empurra Apollo).

Apollo: Eu já disse o que penso. Terminamos isso no ringue. Você (Nicoli) e seus fantoches que se calem. Você já era.

Assim como nas palavras da Doutrina Truman, na qual os Estados Unidos se colocavam como os defensores do “Mundo Livre” em oposição aos soviéticos, referidos por Truman como *terroristas, opressores, controladores e supressores* da democracia, é de Apollo Creed que parte a primeira provocação dos Estados Unidos no filme: – *A língua dele não passou na alfândega*. É o mesmo personagem que não aceita, sob nenhuma forma, nem mesmo no campo das possibilidades, que um estadunidense possa perder pela força para um soviético. E parte para o ataque verbal, insultando os soviéticos até ser repreendido e declarar que não é ele o malvado, atraindo a atenção do público para quem realmente oferece o perigo, em um jogo de identidade claramente baseado na oposição nós *versus* eles.

Ao final da entrevista coletiva, Apollo trava um diálogo com Rocky. Sua preocupação está centrada em seu desempenho:

Apollo: Como me saí?

Rocky: Muito estridente para o meu gosto.

Apollo: Mas bom?

Rocky: Sim, muito bom.

Não é o desempenho na luta do esporte – pois essa ainda não aconteceu – que preocupa Apollo/EUA. O que o pugilista quer saber é como ele se saiu na provocação frente aos soviéticos. O que ele quer saber, mesmo, é se desempenhou bem o seu papel no filme e na História!

## **Colando os fotogramas da Guerra Fria**

A Guerra Fria é um fenômeno da História do Século XX. Poucas pessoas lembram, mas Estados Unidos e União Soviética foram aliados quando ainda não eram superpotências durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Foi na segunda metade do Século XX que a Guerra Fria se tornou uma realidade e um imaginário para os países e as populações. Podemos compreender melhor a Guerra Fria a partir de uma divisão em três momentos: Guerra Fria Clássica (1947-1972); Détente (1973-1980) e Nova Guerra Fria (1981-1991).

Foi durante a Guerra Fria Clássica que a URSS obteve sua Bomba Atômica em 1949, rompendo com o monopólio de armas nucleares dos EUA. Nesse mesmo ano aconteceu a Revolução Chinesa, ampliando consideravelmente o socialismo no mundo (em que pese nos anos 1960 haver muitas divergências entre URSS e China) e dando maior paridade ao confronto entre capitalistas e socialistas. No início da década de 1950 temos a Guerra da Coreia que colocou claramente URSS e EUA em lados distintos. A partir de 1955 a URSS se reergue econômica e demograficamente e passa, agora sim, a ser uma rival plenamente capaz de assustar aos EUA. Dois anos após, os soviéticos lançam o primeiro satélite espacial e em 12 de abril de 1961 (passaram já 50 anos!!!) Yuri Gagarin, da URSS, é o primeiro homem a entrar em órbita. É desse período, no mês de outubro de 1962, que o horror nuclear parecia estar acontecendo com a Crise dos Mísseis. Os próximos 10 anos foram de medo cotidiano de uma hecatombe nuclear desencadeada pela temida Terceira Guerra Mundial. A partir de 1972, no entanto, é

fechado o primeiro acordo entre as superpotências para limitação de armas nucleares, o Acordo de Limitação de Armamentos Estratégicos (SALT).

É o SALT que desencadeia o período da Détente. Todavia, seria demasiada inocência acreditar ser ele o responsável pela progressiva diminuição da produção bélica dos dois países. O que coloca os EUA em um momento de retração na indústria militar nada mais é do que a Crise do Petróleo de 1973. É um grande choque para todo o mundo capitalista.

Assim como na década de 30, a URSS não sente o impacto direto da crise do mundo capitalista. Nesse momento, a razão são as vastas jazidas de petróleo da Sibéria que garantem a sua auto-suficiência energética. Some-se a isso o fato simbólico de terem sido o país que mais ganhou medalhas nas Olimpíadas de Munique em 1972 e temos a Détente balançando para um lado com mais força.

Nas Olimpíadas de 1976, dessa vez ao lado dos EUA, em Montréal (Canadá), novamente o grande destaque em número de medalhas é a URSS. Cada vez mais, cada vez mais perto. É o momento no qual a URSS dispara em termos tecnológicos sob o comando de Leonid Brejnev. Os EUA parecem sem reação. E a URSS perde o senso da medida: a ilusão de que o socialismo triunfará parece estar prestes a deixar de ser ilusão. E isso permite, somado aos grandes lucros advindos do petróleo, que se deixe de produzir alimentos para investir todos os esforços em tecnologia industrial.

Em 1977, Jimmy Carter assume a presidência dos EUA completando seu mandato no início de 1981. Nesses quatro anos, a lembrança (ideológica???) que fica é de sua luta pelos direitos humanos. E esquece-se, quase sempre, que é seu governo que retoma a produção do complexo industrial-militar nos Estados Unidos. A economia volta a se organizar a partir da produção de armas. E se criam conflitos para aumentar o mercado por essas armas, como foi o apoio aos “Contra” na Nicarágua revolucionária

e o rearmamento de tropas de El Salvador.<sup>6</sup> E na relação do imaginário procura-se também retomar os espaços: é o caso do Esporte, onde a incapacidade de mostrar uma rápida retomada da supremacia leva ao boicote das Olimpíadas de Moscou sob alegações superficiais. No bloco soviético as coisas também começam a se modificar: ao priorizar a produção de tecnologia militar a URSS começa a perder o apoio dos demais países socialistas por não enviar apoio econômico em acordo com as necessidades crescentes e ficar refém de países capitalistas, como a França, para a produção de seus alimentos.

É a partir de 1981, no entanto, que tem início a Nova Guerra Fria. Através de uma atualização do discurso da “Contenção” presente na Doutrina Truman é chegada, novamente, a hora de se defender do perigo comunista. Para tanto, se faz necessário um “esforço de guerra em tempos de paz”, algo muito característico da Guerra Fria. A produção, que vinha sendo reorientada desde os anos Carter, passa a se intensificar cada vez mais gerando a “militarização da economia”. O projeto “Guerra nas Estrelas” gera gastos extraordinários para os EUA, na ordem de um trilhão de dólares. A lógica deixa de ser o investimento apenas na produção de armas de agressão; em acordo com a atualização da “Contenção” a proposta é contar também com armas de defesa capazes de impedir a agressão soviética.

Esses gastos dos EUA são em grande medida cobertos pela valorização do dólar, o que atrai grandes montantes vindos da América Latina, em especial dos países dominados pelas ditaduras civil-militares como o Brasil, a Argentina, o Chile e o Uruguai. Mas não são capazes de cobrir todo o déficit! Do lado da URSS, a aventura militar no Afeganistão também desperdiça recursos

---

<sup>6</sup> Para saber mais sobre a Nicarágua e sua Revolução ver FRAGA, Gerson Wasen; WASSERMAN, Claudia. Canções e Revoluções na América Latina: a luta sandinista na Nicarágua. In: GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9**: a História Contemporânea no Cinema. Porto Alegre: EST, 2009, p. 145-163.

internos. Em 1982, pelo esgotamento econômico propiciado pela militarização da economia soviética, a Doutrina Brejnev não tem mais sustentação. Os países socialistas da Europa questionam cada vez mais a supremacia da União Soviética. Para evitar passar por uma situação pública de vexame, é a vez da URSS boicotar as Olimpíadas de 1984 em Los Angeles. A exaustão econômica é seguida pela crise do imaginário em um golpe ainda mais forte do que aquele que aconteceu durante o XX Congresso do Partido Comunista da URSS em 1956, quando Nikita Kruschev revela ao mundo os crimes de Stálin.

No dizer de Noam Chomsky temos a “América Ressurgente”. No ano em que Ronald Reagan vai disputar a sua reeleição é produzido e tem sua estréia o filme *Rocky IV*. Não há documentos disponíveis, ainda, que comprovem que o filme fora encomendado pelo presidente dos Estados Unidos. Mas é inegável que a nova luta de Rocky Balboa é a luta da América. E a sua vitória frente ao capitão Drago se não é um prenúncio, é uma injeção de ânimo para um povo que também está passando por um processo de esgotamento econômico, que fica muito visível em 1987. Assim como na luta final de *Rocky IV* os dois contendores estão no limite de suas forças, na segunda metade da década de 1980 Estados Unidos e União Soviética estão nos seus estertores. Vencerá a Guerra Fria aquele que ainda tiver a última reserva de forças – extraída sabe-se lá do suor de quem.

### ***Rocky IV* – O golpe em uma era**

*Rocky IV* teve sua apresentação ao mundo no ano de 1985. Sua estrutura narrativa é bem simples: há um “inimigo”, há “uma vítima” e há um “mocinho”. A inovação, para a época, é a intermitência de cenas de filmes anteriores da série compondo um *vídeo-clipe*. Porém, há elementos dispersos ao longo dos 88 minutos da película que reforçam o simbolismo e a carga ideológica do filme com objetivos bem definidos.

Começamos pelo “inimigo”. O Capitão Ivan Drago é um atleta soviético e um oficial do Exército Vermelho. Embora o filme não enfatize, Ivan Drago não é um atleta profissional, haja visto que na URSS o esporte não era profissionalizado – embora o Estado Soviético cobrasse intensa dedicação dos atletas aos seus treinamentos. Drago é apresentado pela primeira vez no filme vestido de militar, o que simbolicamente remete à força e à guerra. Mais ainda, é apresentado por Nicolí Koloff como alguém imbatível, pois *ninguém pode igualar sua força, resistência e agressividade*. Há uma insistente associação homem/máquina ao longo do filme: Drago não apenas é um militar, ele é calado, contido, objetivo, frio, insensível, quase desumano como mostra sua fala após o confronto com Apollo Creed: – *Se ele morrer, morreu*.

Ivan Drago também é treinado com o emprego de alta tecnologia, Os recursos de computação gráfica utilizados em seu treinamento, se hoje parecem brincadeira, na metade dos anos 80 eram espantosos. Além disso, *Rocky IV* tem um discurso desmoralizador frente aos soviéticos: a oposição entre as palavras de Nicolí, *Ivan é treinado naturalmente*, contrasta com a aplicação de injeção de esteróides mostrada mais adiante. Além de tudo, os soviéticos são mentirosos e trapaceiros, é o que explicita a narrativa do filme. O mundo não pode cair sob seu domínio!

A “vítima” é Apollo Creed. Alguém plenamente identificado com os valores estadunidenses e que, por isso mesmo, não simpatiza com os soviéticos: – *Eles querem nos fazer de bobos*, reclama Apollo. *Nos* é nós, a platéia dos EUA e do mundo ocidental. Nós devemos nos identificar com Apollo: ele desfruta as benesses do capitalismo como todos nós gostaríamos de desfrutar; ele sofreu derrotas, como todos nós sofremos; ele está envelhecendo, como todos nós envelhecemos; ele é alegre e contrasta com Drago que vem de uma sociedade sem alegrias, como demonstram as cenas de irrupção dos dois lutadores em Las Vegas. A luta de Tio Sam Apollo é a luta de todos nós, homens comuns, é o que diz o filme.

Sua derrota, em termos tão trágicos, é a derrota do “mundo livre” frente aos “autoritarismos”, uma derrota que irá acontecer – se não a impedirmos – também de forma trágica como uma explosão nuclear.

Eis que surge o “mocinho”. Rocky Balboa. Descendente de italianos pobres que vieram fazer a vida na América que acolhe a todos. Alguém que venceu na vida pelo próprio esforço, tão de acordo com os cânones capitalistas que regem os Estados Unidos. Um homem apegado à família e aos amigos. Rocky luta pela honra à memória de Apollo, mesmo que essa honra dê espaço para um leve sentimento de vingança. Rocky Balboa tem o seu valor. Ao ser questionado por um repórter sobre os rendimentos que terá com a luta ele responde: *Dinheiro nenhum. Essa luta não é por dinheiro.* No país do lucro e do consumismo, Rocky é uma reserva moral: é a própria humanização do capitalismo. O filme deixa claro que o dinheiro não é tudo. O que não fica aparente é que esse discurso é muito conveniente para um país em crise econômica, como o são os EUA desse período. Por fim, Rocky fará o sacrifício de lutar no Natal, pois os soviéticos sequer respeitam Nosso Senhor Jesus Cristo. Que tipo de povo é esse?

Apesar da simplicidade da narrativa há um personagem que, mesmo secundário, também traz uma importante contribuição ideológica para o filme. Paulie, o dileto amigo da família Balboa. Capaz de acompanhar Rocky nas agruras da União Soviética, Paulie faz a crítica mais direta ao modo de vida soviético: – *Não mantemos nossa gente detrás de um muro com metralhadoras.* É a crítica recorrente do ideário liberal: a falta de liberdade para os outros. E essa é uma crítica potente para os povos do Ocidente, que se identificam com Paulie quando esse diz: – *Eu sou a maioria inquieta*”. Paulie ama a liberdade, assim como o bom povo estadunidense.

## Concluindo no último assalto

A última luta de Rocky é na distante União Soviética. O caráter terminal da luta encerra muitas dúvidas: Se Drago é imbatível, Rocky morrerá? Será o fim da liberdade? Será o fim da Guerra Fria?

Há diversos modos de se encarar a Guerra Fria. Porém, dois deles tem maior aceitação perante os historiadores. Para um grupo, a Guerra Fria é um sistema: ela é benéfica para as duas formações econômico-sociais, pois ela garante o desenvolvimento constante de Estados Unidos e União Soviética.<sup>7</sup> Para o outro grupo, a Guerra Fria é um conflito: é a competição entre os blocos que engendra a dinâmica internacional e que alimenta a disputa ideológica entre capitalismo e comunismo.<sup>8</sup>

*Rocky IV* desconsidera totalmente o primeiro modo de vislumbrar a Guerra Fria. Se aproxima, em muitos pontos, do segundo modo, como pode ser percebido pelas palavras do protagonista: – *Mas para me vencer, ele terá de me matar. E para me matar ele precisa ter coragem de ficar diante de mim. E para fazer isso, ele deve estar disposto a morrer também.* Apenas um poderá vencer, o outro será eliminado é a mensagem que o filme induz sobre a plateia.

No entanto, há uma mudança nos últimos minutos do filme. Rocky Balboa vence a luta mas não tira a vida de Drago. Professa, inclusive, um discurso que à primeira vista tem o teor pacifista e que ele encerra dessa maneira: – *Se eu posso mudar, vocês podem mudar, todo mundo pode mudar.* Rocky muda dominando seu desejo de vingança, nobre que é. Ele é aplaudido pela platéia fictícia do filme, composta de atores que interpretam os soviéticos, inclusive pelo sócia de Mikhail Gorbachev.

---

<sup>7</sup> Esse grupo, também conhecido como “internalista”, tem em Edward P. Thompson e Noam Chomsky seus expoentes.

<sup>8</sup> Também conhecido como “intersistêmico”. Seu nome mais expressivo é Fred Halliday.

Mas examinando com mais atenção e sob o olho da História podemos entender no que realmente consistia esse discurso. Ele prega a mudança sim, mas não a mudança individual. Ele quer a mudança do estatuto da Guerra Fria. Assim como Ronald Reagan, Rocky quer acabar com a Détente e busca na re-atualização do discurso da Contenção a estratégia para atingir a Nova Guerra Fria e a partir dela mudar o mundo: mudá-lo acabando com a Guerra Fria através da vitória estadunidense.

## Referências

- BLACKBURN, Robin (org.). **Depois da Queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- CHOMSKY, Noam. **Rumo a uma Nova Guerra Fria**. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. **O Brasil e a URSS na Guerra Fria**: a Política Externa Independente na imprensa gaúcha. Porto Alegre: Suliani Letra & Vida, 2010.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Cultura de pós-guerra: o aspecto nuclear e sua negação. **Sociais e Humanas**. Santa Maria, v 23, n 01, 2010, p. 117-125.
- FRAGA, Gerson Wasen; WASSERMAN, Claudia. Canções e Revoluções na América Latina: a luta sandinista na Nicarágua. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9**: a História Contemporânea no Cinema. Porto Alegre: EST, 2009.
- GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. A primeira vez é inesquecível: *Barbarella* e os sonhos de uma geração. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **68**: História e Cinema. Porto Alegre: EST, 2008, p. 199-215.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9: a História Contemporânea no Cinema**. Porto Alegre: EST, 2009.

HALLIDAY, Fred. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2007.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEWIN, Moshe. **O século soviético**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

POWASKI, Ronald E. **La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991**. Barcelona: Crítica, 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: UNESP, 2003.

TARR, David. **Nos bastidores da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Victor Publicações, 1966.

THOMPSON, Edward (org.). **Exterminismo e Guerra Fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

## Lista de Filmes

### **O Álamo**

*The Álamo*. Western, 161 min. Estados Unidos, 1960.

**Direção:** John Wayne

**Roteiro:** James Edward Grant

**Produção:** James Edward Grant, John Wayne, Michael Tiomkin

**Música:** Dimitri Tiomkin

**Fotografia:** William H. Clothier

**Elenco:** John Wayne, Richard Widmark, Laurence Harvey.

**Sinopse:** Este filme, que reconstitui a luta do Estado do Texas para separar-se do México, é uma das duas incursões de John Wayne como diretor. Pontuado por uma trilha sonora memorável, o filme valoriza os feitos de heroísmo dos personagens David Crockett e James Bowie, e valoriza o tom épico da defesa do forte Álamo.

### **Apocalypto**

*Apocalypto*, Ação, 139 min, Estados Unidos, 2006.

**Direção:** Mel Gibson

**Roteiro:** Mel Gibson, FarhadSafinia

**Produção:** Mel Gibson, Bruce Davey, Sergio Miranda

**Música:** James Horner

**Fotografia:** Dean Semler

**Elenco:** Gerardo Taracena, Raoul Trujillo, Dalia Hernández.

**Sinopse:** O império maia está em declínio e os governantes resolvem construir mais templos e oferecer sacrifícios humanos na tentativa que a prosperidade volte. Para isso capturam indivíduos para serem sacrificados: entre estes está Jaguar Paw que

posteriormente consegue fugir e empreender uma desesperada corrida para resgatar e salvar sua mulher e filho.

### **À Procura de Eric**

*Looking for Eric*, Drama, 116 min, Inglaterra, França, Itália, Bélgica, Espanha, 2009.

**Direção:** Ken Loach

**Roteiro:** Paul Laverty

**Produção:** Pascal Caucheteux, Rebecca O'Brien

**Música:** Isobel Griffiths, Steve Price

**Fotografia:** Barry Ackroyd

**Elenco:** Steve Evets, Éric Cantona, Stephanie Bishop, Laura Ainsworth

**Sinopse:** A película do cineasta britânico Ken Loach narra a conturbada vida do carteiro Eric, que vê seu mundo desabando. A aparição de seu ídolo, o jogador Éric Cantona do Manchester United, altera sua vida e leva Eric a defrontar-se com seu passado e desafiar seu presente. A obra de Loach destaca a importância do futebol na vida cotidiana e as implicações do mundo globalizado no esporte.

### **Barbarella**

*Barbarella*. 98 min. França/Itália, 1968.

**Direção:** Roger Vadim

**Roteiro:** Terry Southern

**Produção:** Dino di Laurentiis

**Música:** Bob Crewe e Charles Fox

**Fotografia:** Claude Renoir

**Elenco:** Jane Fonda, Milo O'Shea, John Phillip Law

**Sinopse:** A sensual heroína dos quadrinhos Barbarella em uma aventura espacial. No século 41 ela precisará impedir que uma nova arma seja disseminada, a fim de manter a paz no universo, onde as guerras já haviam sido abolidas há muito tempo.

### **A Bela da Tarde**

*Belle de Jour*. 100 min. França/Itália, 1967.

**Direção:** Luis Buñuel

**Roteiro:** Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière

**Produção:** Robert & Raymond Hakim

**Música:** —

**Fotografia:** Sacha Vierny

**Elenco:** Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli

**Sinopse:** Séverine Sérizy é uma bela burguesa casada com Pierre, um médico bem sucedido. Sua vida conjugal é insatisfatória e entediante, o que a leva a mergulhar constantemente em um mundo de sonhos e fantasias sadomasoquistas.

### **BladeRunner – Versão definitiva do diretor**

*Blade Runner – The final cut*. Aventura, 117 min. Estados Unidos, 2007.

**Direção:** Ridley Scott

**Roteiro:** Hampton Fancher, David Peoples – baseado no livro “*Do Androids Dreams of Eletric Sheep?*” de Philip K. Dick

**Produção:** Michael Deeley, Hampton Fancher

**Música:** Vangelis

**Fotografia:** Jordan Cronenweth

**Elenco:** Harrison Ford, RutgerHauer, Sean Young, Daryl Hannah, Edward James Olmos

**Sinopse:** A Corporação Tyrell cria o mais avançado modelo de androide, os Nexus-6, conhecidos como replicantes. Para tentar um prolongamento de sua vida útil, os replicantes procuram por seu criador. Para detê-los é acionado o policial Deckard do esquadrão conhecido como Blade Runner. Uma grande aventura em um futuro próximo e sombrio.

### **Casanova e a Revolução**

*La Nuit de Varennes*. Drama, 116 min. França/Itália, 1982.

**Direção:** Ettore Scola

**Roteiro:** Sergio Amidei

**Produção:** Renzo Rossellini, Lise Fayolle

**Música:** Armando Trovajoli

**Fotografia:** Armando Nannuzzi

**Elenco:** Marcello Mastroiani, Jean-Luis Trintignant

**Sinopse:** Ao narrar a viagem de fuga de uma condessa para Varennes em 1791, no prolongamento da Revolução Francesa, e o seu encontro com Casanova, Tomas Paine e Restif de La Bretonne, Ettore Scola realizou uma análise social da sociedade francesa, valendo-se de um apurado conhecimento histórico e de um refinado humor.

### **Os Cavaleiros do Buzkashi**

*The Horsemen*. Drama, 109 min. Estados Unidos, 1971.

**Direção:** John Frankenheimer

**Roteiro:** Joseph Kessel, Dalton Trumbo

**Produção:** Edward Lewis

**Música:** George Delerue

**Fotografia:** André Domage, James Wong Howe, Claude Renoir

**Elenco:** Omar Sharif, Leigh Taylor-Young, Jack Palance, David de Keyser

**Sinopse:** Na preparação para o buzkashi real em Kabul, capital do Afeganistão, o chefe de clã, Tursen escolhe seus melhores chapandaz e cavalos para a competição. Este delega seu melhor cavalo, Jahil, a seu filho Uraz. Perto da vitória, Uraz sofre um acidente e outro cavaleiro de seu grupo vence a prova montando Jahil. Na viagem de retorno a sua província, Uraz passará por várias provações e grandes mudanças na sua vida.

### **Dr. Fantástico**

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Comédia, 95 min, Inglaterra, 1964.

**Direção:** Stanley Kubrick

**Roteiro:** Stanley Kubrick, Terry Southern

**Produção:** Stanley Kubrick, Victor Lyndon

**Música:** Laurie Johnson

**Fotografia:** Gilbert Taylor

**Elenco:** Peter Sellers, George C. Scott

**Sinopse:** Depois de realizar diversos filmes *noir* e a produção *Spartacus*, Kubrick realiza seu mais sarcástico filme. General paranoico coloca em risco à paz mundial ao ordenar um ataque a URSS. Realizado após a Crise dos Mísseis e num dos auges da Guerra Fria, esta comédia de humor negro explora de forma impor o militarismo e o apocalipse nuclear. Destaque para Peter Sellers na interpretação de três papéis, entre eles o Doutor criador da bomba que dá nome ao filme.

### ***El Derecho de Vivir en Paz.***

Documentário, 100 min, Chile, 1999 (remasterizado em 2003).

**Direção:** Carmem Luiz Parot

**Roteiro:** Carmem Luiz Parot

**Produção:** Carmem Luiz Parot

**Música:** ---

**Fotografia:** ---

**Elenco:** Mauricio Torres (narração)

**Sinopse:** Este belíssimo documentário reconstrói a trajetória pessoal e artística de Victor Jara. A partir destes elementos podemos visualizar o contexto político, econômico e cultural do Chile do período do pré-golpe até os anos iniciais da ditadura.

### **Fidel**

*Fidel.* Drama, 151min. Estados Unidos, 2002.

**Direção:** David Atwood

**Roteiro:** Stephen Tolkin – baseado nos livros “*Guerrilla Prince*” de Georgie Anne Geyer e “*Fidel Castro*” de Robert E. Quirk

**Produção:** Jose Ludlow

**Música:** John Altman

**Fotografia:** CheccoVarese

**Elenco:** Víctor Huggo Martin, Gael García Bernal, Patricia Velásquez, José Maria Yazpik

**Sinopse:** Produzido originalmente como uma minissérie para um canal por assinatura, o filme mostra os principais episódios da vida do “Comandante” a partir de 1949: a revolução frustrada contra Fulgêncio Batista; seu aprisionamento e exílio; a aliança com Ernesto “Che” Guevara; seu retorno final à Cuba depondo o regime e sua ascensão ao poder.

### **Independence Day**

*Independence Day*. Aventura, 145 min. Estados Unidos, 1996.

**Direção:** Roland Emmerich

**Roteiro:** Dean Devlin, Roland Emmerich

**Produção:** Dean Devlin

**Música:** David Arnold

**Fotografia:** Karl Walter Lindenlaub

**Elenco:** Will Smith, Bill Pulmann, Jeff Goldblum.

**Sinopse:** Às vésperas das comemorações do Dia da Independência (estadunidense) poderosas espaçonaves alienígenas começam a aparecer em massa nos céus das maiores metrópoles mundiais. Depois de fulminantes ataques a resistência está nas mãos de um destemido piloto da força aérea, de um cientista e do presidente dos Estados Unidos da América.

### **As invasões Bárbaras**

*Les invasions barbares*, Drama, 99 min, Canadá, França, 2003.

**Direção:** Denys Arcand

**Roteiro:** Denys Arcand

**Produção:** Daniel Louis, Denise Robert

**Música:** Pierre Aviat

**Fotografia:** Guy Dufaux

**Elenco:** Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Marie-Josée Croze

**Sinopse:** Passados dezessete anos, o cineasta canadense Denys Arcand dá sequência aos personagens apresentados em *O Declínio*

*do império americano.* No contexto pós-11 de setembro acompanhamos o drama do Professor de História Remy, sofrendo com um câncer terminal e com o difícil relacionamento com os filhos. Seus colegas e amigos retornam para um reencontro onde a amizade, cultura e história serão debatidas de forma sarcástica e irônica.

### **Investigação Sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita**

*Indaginesuuncittadinoaldi sopra diognisospetto. 112 min. Itália, 1970.*

**Direção:** Elio Petri

**Roteiro:** Elio Petri e Ugo Pirro

**Produção:** Marina Cicogna e Daniele Senatore

**Música:** Ennio Morricone

**Fotografia:** Luigi Kuveiller

**Elenco:** Gian Maria Volontè, Florinda Bolkan, Gianni Santuccio

**Sinopse:** Um policial mata sua amante e deixa uma série de pistas sobre seu ato com a intenção de desafiar o sistema e a ordem legal. Partindo desse argumento Elio Petri e Ugo Pirro realizaram uma análise da atuação do indivíduo diante das estruturas do poder. O filme mostra o ponto de vista da direita sobre os acontecimentos do final da década de 1960 na Itália.

### **Mísseis de Outubro**

*The Missiles of October. Drama, 150 min. Estados Unidos, 1974.*

**Direção:** Anthony Page

**Roteiro:** Stanley R, Greenberg

**Produção:** Robert Berger, Herbert Brodtkin

**Música:** Lawrence Rosenthal

**Elenco:** William Devane, Martin Sheen, Howard da Silva.

**Sinopse:** Esta produção para TV mostra a dramatização de 13 dias de outubro de 1962, a chamada “Crise dos Mísseis de Cuba”. Será que o mundo esteve à beira de um conflito nuclear? A película mostra as negociações entre as duas principais potências da época:

URSS e EUA na figura de seus líderes, Kruschew e Kennedy. O episódio mais contundente da Guerra Fria é recriado com extremo requinte e perfeição.

## **Jango**

Documentário, 100 min, Brasil, 1984.

**Direção:** Sílvio Tendler

**Roteiro:** *Maurício Dias e Sílvio*

**Produção:** Antônio José da Matta, Maurício Dias, Hélio Ferraz Denise Goulart, Lúcio Kodato, Francisco Sérgio Moreira, Milton Nascimento, Geraldo Ribeiro, Sílvio Tendler, Wagner Tiso, José Wilker

**Música:** Milton Nascimento e Wagner Tiso

**Fotografia:** Lúcio Kodato

**Elenco:** João Goulart e José Wilker (narração)

**Sinopse:** Este filme descreve a carreira política do ex-presidente brasileiro dosando os elementos didáticos e emocionais de forma primorosa.

## **O Milagre de Berna**

*Das Wundervon Bern*, Drama, 118 min, Alemanha, 2003.

**Direção:** Sönke Wortmann

**Roteiro:** Sönke Wortmann, Rochus Hahn

**Produção:** Sönke Wortmann, Tom Spiess, Hanno Huth

**Música:** Marcel Barsotti

**Fotografia:** Tom Fährmann

**Elenco:** Louis Klamroth, Peter Lohmeyer, Johanna Gastdorf, Mirko Lang

**Sinopse:** A película aborda a Alemanha do Pós-Segunda Guerra com o retorno de um ex-prisioneiro dos campos soviéticos tendo que reconquistar sua família e seu filho, feito que ocorre através do futebol. Realizado em 2003, no conjunto dos preparativos para a Copa da Alemanha de 2006, este filme apresenta a campanha do

selecionado alemão até a final épica contra o fantástico time da Hungria, no mundial de 1954.

### **Perdidos na Noite**

*Midnight Cowboy*. 113 min. EUA, 1969.

**Direção:** John Schlesinger

**Roteiro:** Waldo Salt

**Produção:** Jerome Hellman

**Música:** John Barry

**Fotografia:** Adam Holender

**Elenco:** John Voight, Dustin Hoffman, Sylvia Miles

**Sinopse:** Joe Buck é um caubói que vai para Nova Iorque tentar ganhar algum dinheiro prestando serviços sexuais. Porém lá, conhece a realidade nua e crua das grandes cidades. A amizade com um vigarista e seus planos de irem para a Flórida é a única coisa que faz esta jornada valer a pena.

### **Rastros de Ódio**

*The Searchers*. Western, 119 min. Estados Unidos, 1956.

**Direção:** John Ford

**Roteiro:** Frank S. Nugent

**Produção:** Merian C. Cooper, Patrick Ford

**Música:** Max Steiner

**Fotografia:** Winton C. Hoch

**Elenco:** John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood.

**Sinopse:** Depois de regressar da Guerra da Secessão, Ethan depara-se com um ataque ao rancho de família realizado pelos Comanches. É na busca da sobrinha, raptado pelos índios, que a história do filme se concentra, desvelando a importância do oeste na formação da nação americana. Sutileza, brilhantismo estético e densidade psicológica dos personagens compõem esta obra-prima da sétima arte.

### **Rollerball – Os gladiadores do futuro**

*Rollerball*. Ação, 125 min. Estados Unidos, 1975.

**Direção:** Norman Jewison

**Roteiro:** William Harrison

**Produção:** Norman Jewison, Patrick J. Palmer

**Música:** André Previn

**Fotografia:** Douglas Slocombe

**Elenco:** James Caan, John Houseman, Maud Adams, John Beck, Moses Gunn

**Sinopse:** No futuro não existem mais países, o mundo agora é controlado por corporações. Doenças, fome e miséria foram erradicadas, o planeta vislumbra um período de estabilidade e conforto, porém a censura e a liberdade individual foram cerceadas. O rollerball é a forma de entretenimento criada para distrair as atenções da massa, mas um jogador se torna ídolo desse novo e único esporte e isso desagrade os executivos das corporações.

## **Rock IV**

*Rock IV*. Ação, 91 min. Estados Unidos, 1985.

**Direção:** Sylvester Stallone

**Roteiro:** Sylvester Stallone

**Produção:** Robert Chartoff, Irwin Winkler

**Música:** Vince DiCola

**Fotografia:** Bill Buttler

**Elenco:** Sylvester Stallone, Dolph Lundgren, Brigitte Nielsen, Carl Weathers, Talia Shire

**Sinopse:** Quando Apolo Creed morre no ringue durante uma luta exibição com o soviético Ivan Drago, o campeão mundial Rocky Balboa decide vingar o amigo. Enquanto o lutador soviético se prepara para o combate utilizando a mais avançada tecnologia, Rocky se submete a um treinamento mais rudimentar. O filme mostra um dos segmentos em que a disputa entre estadunidenses e soviéticos foi mais obtusa durante a Guerra Fria, o esporte.

## **O Sacrifício**

*Offret*, Drama, 142 min, Suécia, Inglaterra, França, 1986.

**Direção:** Andrei Tarkovski

**Roteiro:** Andrei Tarkovski

**Produção:** Anna-Lena Wibom

**Música:**

**Fotografia:** Sven Nykvist

**Elenco:** Erland Josephson, Susan Fleetwood, Allan Edwall

**Sinopse:** Último filme do consagrado e polêmico cineasta russo Andrei Tarkovski. Um ex-ator e escritor vive com sua família e seu pequeno filho numa casa isolada à beira de um litoral. Diante da notícia de uma hecatombe nuclear ele sucumbe à religiosidade e promete um sacrifício em troca da salvação do mundo.

## **Os Sonhadores**

*The Dreamers*. 114 min. Inglaterra/França/Itália, 2003.

**Direção:** Bernardo Bertolucci

**Roteiro:** Gilbert Adair

**Produção:** Jeremy Thomas

**Música:** Jean Constantin, Antoine Duhamel, Tony Williams

**Fotografia:** Fabio Cianchetti

**Elenco:** Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel

**Sinopse:** A paixão pelo cinema, a música, o sexo e os acontecimentos de 1968. Com esses elementos envolventes, Bernardo Bertolucci mostra o seu ponto de vista do contexto a partir das relações e conflitos de um triângulo amoroso envolvendo um estadunidense e dois franceses em um apartamento de Paris.

## **Terra dos Mortos**

*Land of the dead*, Terror, 97 min, Canadá, França, Estados Unidos, 2005.

**Direção:** George Romero

**Roteiro:** George Romero

**Produção:** Mark Canton, Peter Grunwald, Bernie Goldmann

**Música:**Reinhold Heil, Johnny Klimek

**Fotografia:**Mirosław Baszak

**Elenco:** Simon Baker, Asia Argento, Dennis Hopper, John Leguizamo

**Sinopse:** O cineasta George Romero revolucionou o cinema independente no ano de 1968 com *A noite dos mortos vivos*. Após duas continuações ele retorna aos zumbis retratando um mundo dominado por eles. Numa cidade sitiada e marcada por agudas divisões de classe todos se depararão com a evolução dos mortos-vivos e a proximidade do fim dos tempos.

***Vamos a matar compañeros!*** (*compañeros*)

Western Spaghetti, 117 min, Itália/Espanha/Alemanha, 1970.

**Direção:** Sergio Corbucci

**Roteiro:** Sergio Corbucci, Massimo De Rita e José Frade

**Produção:**Antonio Morelli

**Música:**Ennio Morricone

**Fotografia:**Alejandro Ulloa

**Elenco:** Franco Nero, Tomas Milian, Jack Palance, Fernando Rey, Íris Berben, José Bódalo, Eduardo Fajardo, Karin Schubert, Gino Pernice, Álvaro de Luna, Jesús Fernández, Claudio Sarchilli, Lorenzo Robledo, Giovanni Petrucci, Gérard Tichy

**Sinopse:** O filme aborda diversos aspectos da Revolução Mexicana através dos personagens Sueco, um contrabandista de armas, e Basco, um proletário que acaba se tornando revolucionário. Os dois se unem numa viagem que tem como objetivo resgatar um professor preso nos EUA.

**A vida dos outros**

*Das Leben der Anderen*. Drama, 137 min. Alemanha, 2006.

**Direção:** Florian Henckel von Donnersmarck

**Roteiro:** Florian Henckel von Donnersmarck

**Produção:** Quirin Berg, Max Wiedemann, Claudia Gladziejewski

**Música:** Stéphane Moucha, Gabriel Yared

**Fotografia:** Hagen Bogdanski

**Elenco:** Martina Gedeck, UlrichMühe, Sebastian Koch, UlrichTukur, Thomas Thieme**Sinopse:** A história recente da República Democrática Alemã (de 1984 a 1993) é narrada a partir da atuação de Wiesler, um agente da STASI, a polícia que deveria atuar como “a espada e o escudo” do partido. Ao investigar a vida de um dramaturgo e uma atriz, Wiesler acaba alterando sua postura e agindo contra sua instituição.



## O Homenageado e os Organizadores



### O Homenageado

#### **Cesar Augusto Barcellos Guazzelli**

É Licenciado e Mestre em história pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutor em Historia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutorado na Universidade Nacional de General Sarmiento. Atua como Professor Titular do Departamento de História e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Áreas de atuação: Teoria e Metodologia da História, História da América e História do Rio Grande do Sul, com ênfase nas fronteiras durante o século dezenove. Criador da área de História Social do Futebol. Coordenador do GT Fronteiras Americanas da ANPUH.

## Os Organizadores

### **Charles Sidarta Machado Domingos**

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em História pela UFRGS. Autor de *O Brasil e a URSS na Guerra Fria: a Política Externa Independente na Imprensa Gaúcha*. Porto Alegre: Suliani Letra e Vida, 2010. Atualmente é Professor de História no Câmpus Charqueadas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-riograndense (IFSUL). Tem experiência na área de História Contemporânea.

### **José Orestes Beck**

Licenciado e Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Organizador de *A Prova dos 9: a História Contemporânea no Cinema*. Porto Alegre: EST, 2009. Professor de História na Prefeitura Municipal de Tapes. Tem experiência na área de História Contemporânea.

### **Rafael Hansen Quinsani**

Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e graduação em Bacharelado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010). Doutor em História pela UFRGS. Autor de *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola*. São José dos Pinhais, Estronho, 2014. Tem experiência na área de História, com ênfase em Cinema-História, História Contemporânea e Teoria da História e Historiografia, atuando principalmente nos seguintes temas: Cinema-História; Guerra Civil Espanhola; Revolução Mexicana; Teoria e Metodologia da História; Historiografia; Ensino de História; Ditadura Civil-Militar Brasileira.