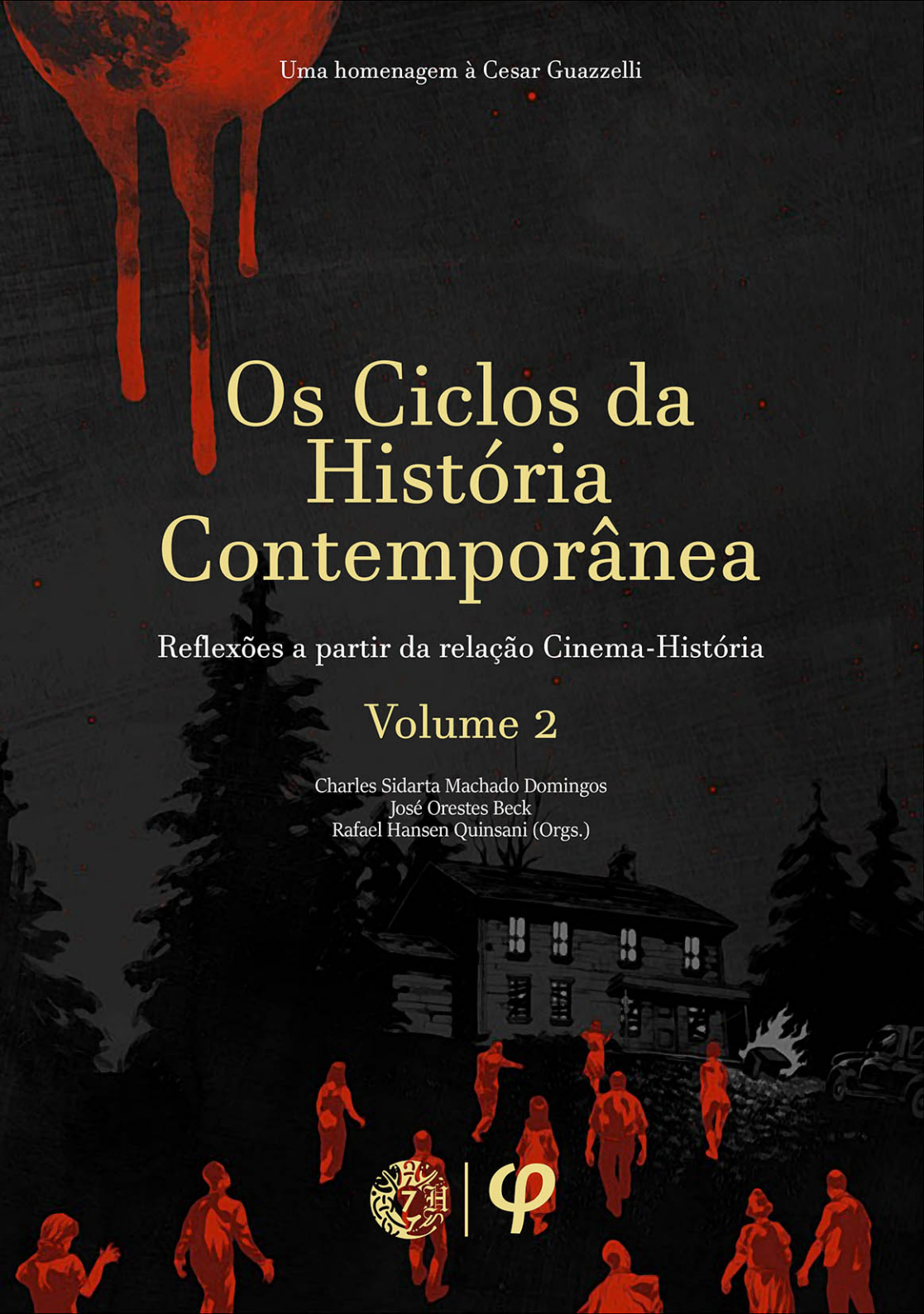
Uma homenagem à Cesar Guazzelli

Os Ciclos da História Contemporânea

Reflexões a partir da relação Cinema-História

Volume 2

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 inicio 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.

9 788556 963406

CC BY SA

editora fi
www.editorafi.org

Os Ciclos da
História Contemporânea

Série Historicus

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 2

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

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

http://www.abecbrasil.org.br

Série Historicus - 7

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

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

Os ciclos da história contemporânea, volume 2: 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.

338 p.

ISBN - 978-85-5696-340-6

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 **11**

Uma nova sexualidade no Cinema e na História

15 ..... **23**
***Belle de Jour* e a influência do Surrealismo nos anos 1960**
José Orestes Beck

16 ..... **43**
Sonhos de 68: sexo, cinema e... Revolução?
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli; Charles Sidarta Machado Domingos
José Orestes Beck; Rafael Hansen Quinsani; Sandro Gonzaga

17 ..... **67**
A primeira vez é inesquecível: *Barbarella* e os sonhos de uma geração
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli
Charles Sidarta Machado Domingos

18 ..... **91**
Sexo, verdades e cinematógrafo: *As invasões bárbaras* e o fim da História
Rafael Hansen Quinsani

A distopia da Contemporaneidade

19 ..... **117**
Esses momentos *"não"* ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva. *Blade Runner*: da pré-produção ao culto
José Orestes Beck

20 ..... **133**
Fim do homem, início dos mortos? Zumbis, apocalipse e a obra de George Romero
Carlos Augusto Falcão Filho
César Augusto Oliveira de Almeida
Rafael Hansen Quinsani

21 157
Gladiadores do futurou ou futuro dos gladiadores? Jogo, espetáculo e morte no *Rollerball*
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli
José Orestes Beck

22 177
Entre a crença e a desesperança, o drama existencial na iminência do fim: Andrei Tarkovski e *O Sacrifício de uma vida*
Rafael Hansen Quinsani

O esporte no Mundo Contemporâneo

23 203
A Barbárie anda a Cavalo: estepes, correrias e sangue
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

24 225
O Caminho para Berna passou por Kiev: Queda e Ascensão da Deutsch Nationalmannschaft Fussball
Gerson Wasen Fraga
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

25 253
A classe operária "não" vai ao paraíso: Ken Loach procurando Eric no mundo globalizado
Rafael Hansen Quinsani

A Contemporaneidade que se encerra

26 277
Onde começou o fim? Os maias e além...
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli
Sílvia Moehlecke Copé

27 305
"As Moscas Venceram..."
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Lista de Filmes..... 323

O Homenageado e os Organizadores..... 323

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 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.[1] 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?*[2] Reuniu este texto e pequenos ensaios no livro *Cinema e História*.[3] Foi além, chegando a propor uma nova área de pesquisa, denominada por Ferro de "sócio-história cinematográfica".[4] 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 inicio 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 sequencia de Ferro, postulou inovações e fomentou o debate. Este professor do

---

[1] 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.

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

[3] 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.

[4] MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, nº. 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.[5] 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.[6] Para Rosenstone, os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditarem 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,[7] implica pensar um novo patamar da relação Cinema-História. William Guynn 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

---

[5]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.

[6] ROSENSTONE, Robert. **El Passado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997, p. 16-7.

[7] GUYNN, William. **Writing history in film**. New Tork: 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.[8]

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.

[8] 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[9] – 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,

[9] Título do livro publicado a partir da tese de doutorado do Professor Cesar Guazzelli. Ver: 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.

História dos Estados Unidos e, sua filha dileta, 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. [10]

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.

[10] 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 contemporánea 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, nº.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.

Uma nova sexualidade no Cinema e na História

15

Belle de Jour e a influência do Surrealismo nos anos 1960

José Orestes Beck[1]

> "Cuando, una noche, todos los explotados sueñen que es preciso terminar e cómo terminar con el sistema tiránico que los gobierna, entonces, tal vez, la aurora surgirá en todo el mundo, sobre las barricadas."[2]

Este breve texto tem por finalidade analisar o filme *A Bela da Tarde*, pontuando principalmente as suas características surrealistas. Para melhor entender esta obra, dirigida pelo espanhol Luis Buñuel, se faz de suma importância abordar dois aspectos: o surrealismo e a própria biografia do diretor. Com relação ao surrealismo, precisamos retornar ao contexto histórico europeu, mais precisamente, de Paris, logo após o desfecho da Primeira Guerra Mundial, para assim poder analisar sua gênese na década de 1920, até sua dissolução no final dos anos 1960.

Com relação a Buñuel será traçado uma "*brevíssima biografia*" e comentários de seus principais filmes, dando preferência para aqueles que possuem traços surrealistas ou demonstram a ligação do diretor com o movimento surrealista.

---

[1] Licenciado em História/ UFRGS.

[2] SCHUSTER, Jean. El sueño y la revolutión. In: COELHO, Plínio Augusto (org.) **Surrealismo y Anarquismo**: Proclamas Surrealistas en Le Libertaire. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005, p. 46.

Para finalizar será traçado um levantamento das permanências do surrealismo na sociedade dos anos 1960.

A Europa do pós-Primeira Guerra Mundial e o Surrealismo

Após o final da Primeira Guerra Mundial a Europa sofre uma série de mudanças nas suas estruturas sociais e econômicas, principalmente um recrudescimento no questionamento dos valores burgueses. Dentro deste quadro surgem movimentos que contestam esta ordem, dentre estes está o dadaísmo. Criado em 1916, portanto ainda durante a guerra, em Zurique na Suíça[3] pelo romeno Tristan Tzara.

Tzara era o animador das reuniões no *Cabaret Voltaire*, porém havia um problema com Dadá, "não tinha programa, não pretendia nada, não pensava nada, e só criava para provar que a criação não representava nada".[4] Este espírito de contestação também soprava em Paris, onde três amigos André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault publicam a revista *Littérature,*[5] uma "antologia de bons autores e não um veículo de novas idéias rumo à visão moderna de literatura".[6]

Com a chegada de Tzara à Paris em 1920, *Littérature* perde suas características anteriores e se torna mais um veículo do pensamento Dadá. Após dois anos Breton e Tzara rompem, pois Dadá não era renovador, não produzia positivamente, só contestava.

Paralelamente já se anunciava o surgimento do surrealismo, em *Les Champs magnétiques*[7] Breton e Soupault utilizam um método chamado: *escrita automática*, a qual mais tarde

[3] A Suíça era um país neutro na Primeira Guerra Mundial e serviu de refúgio para vários artistas.

[4] ALEXANDRIAN, Sarane. **Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973, p. 33.

[5] Editada entre 1919-1921 (1ª Série), depois 1922-1924 (2ª Série).

[6] REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986, p. 7.

[7] Publicada nos volumes 7 a 12 de *Littérature*. A obra no seu conjunto é lançada em 1920.

chamariam de *escrita surrealista*, que consistia em "escrever sem emendas ou qualquer controle da razão, e o mais rapidamente possível, o que se passa no espírito quando conseguimos nos libertar suficientemente do mundo exterior".[8] Acrescentasse a isso a tendência surrealista que *Littérature* passou a ter. Estava lançada a semente do movimento.

Em 1924, o *Manifeste du surréalisme*, publicado por Breton é o marco do surgimento "oficial" do surrealismo. Ainda no mesmo ano a revista *Littérature* é substituída por *La Révolution Surréaliste*.[9]

O vocábulo "surrealismo" foi utilizado primeiramente por Guillaume Apolinaire em 1918, para adjetivar seu drama *"Les Mamelles de Tirésias"*. Mas somente no *Manifeste du surréalisme* é que ele terá uma definição mais precisa, esta dada por Breton:

> SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.
> ENCICL. *Filos.* O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.[10]

Um dos principais objetivos dos surrealistas é tornar o homem mais livre e criativo, acabar com os modos de opressão como atesta o surrealista Jean Schuster:

---

[8] ALEXANDRIAN, op.cit., p. 50.

[9] Editada entre 1924-1929, nºs 1 a 12.

[10] BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 58.

> O surrealismo baseia-se na ambição de restituir ao homem os poderes de que foi despojado por certas forças e certas instituições, muitas vezes com sua própria cumplicidade. Na galáxia surrealista, a idéia de liberdade talvez seja a única estrela fixa.[11]

Para tornar esse homem livre, os surrealistas se influenciaram nas teorias psicanalíticas freudianas, principalmente: a *da livre associação* e da descoberta do inconsciente no ser humano; e no *materialismo*, entre outros. Buñuel salienta que "o verdadeiro objetivo do surrealismo não era criar um novo movimento literário, ou pictórico, ou até mesmo filosófico, mas fazer explodir a sociedade, mudar a vida".[12]

Breton em seu *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*,[13] ainda atesta a necessidade de mudança dos valores estabelecidos, assim como a transformação da sociedade, dizendo que:

> É preciso não somente cessar a exploração do homem pelo homem, mas também a exploração do homem pelo pretenso "Deus" de absurda e provocadora memória. É preciso revisar, de alto a baixo, sem vestígios de hipocrisia e sem dilação nenhuma, o problema das relações do homem e da mulher. É preciso que o homem venha, com armas e bagagens, para o lado do homem. Chega de fraquezas, chega de infantilidades, chega de idéias de indignidade, chega de torpores, chega de pasmaceira, chega de flores nos túmulos, chega de instrução cívica entre duas aulas de gramática, chega de tolerância, chega de astúcia maliciosa!"[14]

---

[11] SCHUSTER, Jean. Surrealismo e Liberdade. In: PONGE, Robert (org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1991, p. 31.

[12] BUÑUEL, Luis. **Meu Último Suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 147.

[13] Este texto data de 1942, mas continua com o mesmo teor contestatório dos primeiros escritos surrealistas.

[14] BRETON, op. cit., p. 209.

No período logo a seguir ao lançamento do *Manifeste*, o surrealismo se torna um movimento mais bem articulado, mais engajado. Neste momento, vários de seus membros aderem ao Partido Comunista Francês (PCF). Schuster enuncia dois períodos distintos da relação dos surrealistas com o PCF: o primeiro compreenderia os anos de 1922-1935, período das adesões, e o segundo 1935-1969, de contestação, oposição.

O período inicial é caracterizado pelas filiações, isto se deve aos surrealistas que o aderiram, acreditarem que a estratégia do PCF era a verdadeira "portadora da liberdade". Já o subseqüente, pela radicalização da oposição a esse mesmo partido por acreditarem que este era "cúmplice da opressão e do terror stalinistas" e não mais portador das "exigências mais revolucionárias do marxismo".[15]

A relação do surrealismo com o PCF sempre foi muito tumultuada, desde as primeiras filiações em 1926-1927 até o rompimento definitivo com o partido em 1935. Breton, entre outros, desliga-se do partido (1928), mas continua colaborando com o mesmo, a ponto de, em 1930, trocar o nome da revista *La Révolution Surréaliste* para *Le Surréalisme au service de la Révolution.*[16] Segundo Ponge, ao que tudo indica, isso ocorreu porque o PCF pretendia "ter o monopólio do emprego do termo revolução".[17]

Em 1929 surgirá o *Second Manifeste du Surréalisme*, publicado no último exemplar de *La Révolution Surréaliste*, um verdadeiro "ajuste" do pensamento surrealista. Nesta época Salvador Dali e Buñuel aderem ao grupo, o primeiro um dos maiores expoentes da expressão pictórica do surrealismo e o segundo, incontestavelmente, o maior cineasta surrealista.

---

[15] SCHUSTER, op.cit., p. 33-34.

[16] Editada de 1930-1933, nºs 1 a 6.

[17] PONGE, Robert. O Surrealismo: Alguns elementos para discussão e debate. In: Centro de Estudos Marxistas. **As Portas de Tebas**: ensaios de interpretação marxista. Passo Fundo: UPF, 2002, p. 301.

A década de 1930 é marcada pela permanência de preocupações políticas. Dentre elas, destacam-se duas: a tentativa de prosseguimento de uma ação comum com o PCF (já citada anteriormente) e a tentativa de neutralizar a ascensão fascista.[18] Mas também é a época da internacionalização do movimento, conferências e exposições se espalham pela Europa, Japão e Estados Unidos. Nesta mesma década alguns surrealistas vão para o campo de batalha, caso de Benjamin Péret que vai lutar ao lado dos republicanos na Guerra Civil Espanhola.

A repressão stalinista na União Soviética fez com que os surrealistas começassem a "flertar" com os trotskistas – e mais tarde com os anarquistas – e abandonassem sua colaboração ao PCF. Em 1938, Breton se encontra com Trotski no México[19] e juntos escrevem o manifesto *Pour un art révolutionnaire indépendent*, cuja idéia principal resumida por Schuster é de que "o artista revolucionário não deve sofrer nenhum controle nem aceitar nenhuma diretiva do partido naquilo que concerne à sua atividade artística".[20]

Com o início da Segunda Guerra Mundial, os surrealistas se dispersam pelo mundo, muitos vão principalmente para os Estados Unidos e México. Os que ficam lutam na Resistência contra a ocupação nazista ou tentam articular algumas publicações. Os que partiram para o exílio trocam correspondências, escrevem, publicam revistas e organizam exposições. Podemos citar alguns feitos dessa época de incertezas e dificuldades: As *Exposición Internacional del Surrealismo*, no México (1940) e *Surrealist Exhibition*, em Nova Iorque (1942); A revista *VVV,*[21] publicada nos

[18] CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo.** São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 81-82.

[19] Já que também falaremos de cinema, recordemos o filme FRIDA de Julie Taymor, onde Diego Rivera (Alfred Molina) e Frida Kahlo (Salma Hayek) recebem Trotski e sua comitiva, em sua residência, que vira uma verdadeira fortaleza. Nesta comitiva estava André Breton, era o verão de 1938.

[20] SCHUSTER, op.cit., p. 34.

[21] Foram editados quatro números desta revista.

Estados Unidos por Breton, Duchamp, Max Ernst e David Hare (1942-1944); e o texto já citado, de Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* [22] (1942).

O retorno após a guerra não foi dos melhores para os surrealistas, como expressa Chénieux-Gendron: "a volta dos surrealistas à França realça uma ruptura entre o seu estado de espírito e as idéias que animam a maior parte dos franceses".[23] O movimento estava desmobilizado, desmotivado, mas mesmo assim procuraram novamente estabelecer uma certa coerência em suas ações.

Breton volta para a França em 1946, no entanto o grupo surrealista só começará a se rearticular a partir da *Exposition Internationale du Surréalisme* em Paris, no ano seguinte. Os surrealistas (grupo de Breton) voltam à panfletagem em 1947, atacam o imperialismo francês e o stalinismo e, em 1948 o alvo é a religião. Uma nova publicação só apareceria no final de 1947: *Néon* [24] e, com o final desta, um novo órgão coletivo só surgiria em 1952.

Neste interregno, os surrealistas utilizam os órgãos de divulgação de outros movimentos. A relação mais importante se daria com o *Le Libertaire,* de orientação anarquista. Esta colaboração se deu de outubro de 1951 a janeiro de 1953. Esse encontro procura "hacer surgir una teoría susceptible de dar un impulso nuevo y poderoso a la Revolutión Social",[25] os surrealistas condenavam os regimes políticos vigentes de toda natureza, sistemas capitalistas, democracias burguesas, colonialismos e os totalitarismos.

---

[22] Publicado na revista VVV em 1942.

[23] CHÉNIEUX-GENDRON, op.cit., p. 108.

[24] Editada entre 1948-1949, nºs 1 a 5.

[25]FERRUA, Pietro. Surrealismo y Anarquismo. La colaboración de los surrealistas en Le Libertaire, periódico de la Federación Anarquista de Francia. In: COELHO, Plínio Augusto (org.) **Surrealismo y Anarquismo**: Proclamas Surrealistas en Le Libertaire. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005, p. 15.

A partir de 1952, os surrealistas terão novos órgãos de difusão de suas idéias: *Médium – Informations Surréalistes;*[26] *Médium – Communications Surréalistes;*[27] *Le Surréalisme, Même;*[28] *L'Archibras;*[29] entre outros. Estas publicações cobrirão um período ininterrupto, que vai até 1969. O caráter politizado continua a se fazer presente nos textos das revistas, principalmente em *L'Archibras*, onde são publicados artigos sobre Cuba, Tchecoslováquia e o "maio francês".

No campo das artes plásticas duas grandes exposições surrealistas cobrem o mesmo período de tempo, são elas: *X Exposition Internationale du Surrélisme – Eros* (Paris 1959-1960) e *XI Exposition Internationale du Surrélisme – L'Écart Absolu* (Paris 1965-1966).

O animador do grupo surrealista, André Breton, morre em 1966. Isso não acarretou um rompimento imediato do grupo, "*mas obrigou a uma reflexão aprofundada sobre a definição mesma do Movimento".*[30] Jean Schuster sacramenta a dissolução definitiva do surrealismo com a publicação do artigo "*Le Quatrième Chant*", no jornal *Le Monde* do dia 04 de outubro de 1969.

BUÑUEL: Brevíssima Biografia e filmografia comentada

O cineasta espanhol Luis Buñuel nasceu em Calanda, uma pequena aldeia aragonesa, em 1900. Filho de uma família abastada teve uma infância despreocupada, muito aquém da realidade espanhola da época. Ainda jovem foi morar em Saragoça, onde estudou em um Colégio Jesuíta e completou seus estudos secundários. Como todo bom adolescente, torna-se contestador e, a

[26] Editada entre 1952-1953, nºs 1 a 8.

[27] Editada entre 1953-1955, nºs 1 a 4.

[28] Editada entre 1956-1959, nºs 1 a 5.

[29] Editada entre 1967-1969, nºs 1 a 7.

[30] CHÉNIEUX-GENDRON, op.cit., 117-118.

partir disso, assume uma postura anticlerical, se denominando ateu já na adolescência. Para iniciar seus estudos universitários foi para Madri, morou na *Residencia de estudiantes*, onde fez amizade com Dali e Lorca, entre outros. Em Madri, Buñuel teve contato com as vanguardas do momento: dadaísmo, surrealismo, comunismo, entre outras.

No ano de 1925 vai para Paris onde se familiariza, estuda e trabalha com cinema. Em 1929 encontra-se com Dali e escrevem o roteiro de *Um Cão Andaluz*, a partir da junção de seus sonhos. O filme critica instituições burguesas e religiosas, através de acontecimentos estranhos e sem uma seqüência lógica. O filme tem as características surrealistas, o que faz com que eles sejam imediatamente admitidos no círculo dos surrealistas.

Em seu livro semibiográfico,[31] Buñuel fala de sua identificação com o surrealismo: "Esse amor louco pelo sonho, pelo prazer de sonhar, totalmente desprovido de qualquer tentativa de explicação, é uma das atrações profundas que me aproximaram do surrealismo".[32]

Buñuel e Dalí se encontram no final do mesmo ano para iniciar um novo filme, *A Era de Ouro*. Como Buñuel tinha recebido dinheiro de sua mãe para rodar o filme anterior, precisou de um novo patrocínio, que veio de uma família aristocrática parisiense, os Noailles. Estes deram todo o suporte financeiro e liberdade total de criação. Este filme se transforma em um escândalo. A burguesia francesa fica chocada com seu caráter anticlerical, tanto que a obra fica proibida por cinqüenta anos, voltando a ser apresentada somente em 1980 em Nova Iorque.

Após filmar *A Era de Ouro*, Buñuel é convidado a passar uma temporada nos Estados Unidos. Lá trabalha como observador da MGM, para "aprender a magnífica técnica americana, que é a

[31] Definição dada pelo próprio Buñuel.

[32] BUÑUEL, op. cit. p. 127.

primeira no mundo",[33] palavras estas do representante geral do estúdio na Europa. Ao retornar à Espanha filma *Las Hurdes*, documentário que foi proibido pela censura, acusado de denegrir a imagem da Espanha no exterior.

Durante a Guerra Civil Espanhola exila-se na França e Estados Unidos.

Em 1940 é designado a trabalhar no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, como Editor Chefe, sua função: "selecionar filmes de propaganda antinazista [...] e distribuí-los em três línguas, inglês, espanhol e português. Destinavam-se à América do Norte e à América do Sul."[34]. Para essa designação, Buñuel já havia sido submetido a um "interrogatório" sobre suas ligações com o comunismo. Em 1942, Salvador Dali lança sua autobiografia intitulada "*A vida Secreta de Salvador Dali*", onde Dali se refere a Buñuel como ateu. Isto para ele é um grande golpe, que o faz pedir demissão, pois segundo ele: "de certa maneira, isso era mais grave que uma acusação de comunismo".[35]

De 1946 até 1960, Buñuel vive no México e dirige pelo menos duas dezenas de filmes. Entre estas obras destacam-se: *Os Esquecidos* (1950) que retrata a vida da juventude marginalizada nas favelas da Cidade do México; e *O alucinado* (1952) que aborda a paranóia, a obsessão e o ciúme. São também dessa fase: *Suzana* (1951); *Ensaio de um Crime* (1955) e *Nazarín* (1958).

No seu retorno à Espanha, depois de vinte e quatro anos, Buñuel é muito criticado pelos republicanos emigrados para o México. Já na Espanha filma *Viridiana* (1961), filme com teor extremamente anticlerical, classificado como blasfêmia e sacrilégio pelo jornal do Vaticano "*L'Osservatore Romano*". O filme é proibido pelo governo de Franco, mesmo assim é agraciado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes.

---

[33] Ibid., p. 176.

[34] Ibid., p. 254.

[35] Ibid., p. 256.

De 1962 a 1977 Buñuel filma em três países diferentes: México, França e Espanha.

No México filma *O Anjo Exterminador* (1962), crítica aos costumes da burguesia onde um grupo não consegue satisfazer um desejo simples: sair da sala; e *Simão do Deserto* (1965). Em 1970 roda na Espanha *Tristana: Uma Paixão Mórbida*, uma história de sedução e vingança.

Na França roda *Diário de Uma Camareira* (1964); *A Bela da Tarde* (1967), história de uma bela burguesa que procura realizar suas fantasias fora do casamento que não a satisfaz; *O Estranho Caminho de Santiago* (1969), uma crítica à igreja e suas instituições; *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), crítica à hipocrisia da vida social burguesa, utilizando pitadas de histórias surrealistas, que ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro; *O Fantasma da Liberdade* (1974), passagens surrealistas criticando os hábitos burgueses; *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (1977), trata do conflito de gêneros e é também o último filme do diretor.

Buñuel, já com setenta e sete anos, retira-se do cinema. Escreve sua biografia Meu Último Suspiro com a ajuda do amigo Jean-Claude Carrière, obra esta, lançada em 1982. Nela, ele encerra o livro falando da morte e do pesar de "abandonar o mundo em pleno movimento, como no meio de um folhetim".[36]

Luis Buñuel morreu na cidade do México em Julho de 1983.

Belle de Jour, Sexualidade e Surrealismo

O filme *A Bela da Tarde* de Luís Buñuel é uma adaptação da obra de Joseph Kessel. Talvez a obra mais conhecida de Buñuel – foi vencedora do Leão de Ouro do Festival de Veneza em 1967. O filme conta a história de uma bela burguesa, Sèverine Sérizy (Catherine Deneuve), que leva uma vida entediante e é freqüentemente acometida por fantasias sadomasoquistas. É

[36] BUÑUEL, op. cit., p. 363.

casada com Pierre (Jean Sorel) um médico bem sucedido. Sua vida conjugal não é satisfatória, talvez por isso ela mergulhe, constantemente, em seu mundo de *sonhos*.

A primeira cena da película é uma dessas fantasias de Sèverine, o espectador só descobrirá ao final. Ela e Pierre estão em uma carruagem onde ele comenta: "*sinto uma certa frieza em você*" e também lhe diz o quanto a ama. Essa tônica estará presente durante todo o filme. É incontestável o amor de Pierre por Sèverine e vice-versa. Porém, a consumação desse amor só é alcançada por ela à medida que suas fantasias se tornam realidade. Podemos deduzir que a frieza de Sèverine é o motivo de alguns de seus castigos em suas fantasias. O passeio que aparentemente é apenas um lazer se transforma em uma sessão de maltratos, em que Pierre é o mandatário. Enquanto os cocheiros arrastam Sèverine, ela exclama "*não é minha culpa*" e "*é sua culpa também*". Nessa fala pode-se constatar que algo não está bem no seu relacionamento. Logo após ela é açoitada pelos cocheiros e não pára de afirmar seu amor pelo marido que manda um deles a possuir. Percebe-se aí a enorme satisfação dela.

Na cena seguinte Pierre lhe pergunta: "*Em que está pensando?*", ela diz que pensa nele. Ele resolve deitar-se ao lado dela e neste momento, Sèverine nega a companhia de Pierre pela primeira vez.

Pierre e Sèverine estão em uma estação de esqui e aí entram em cena duas personagens essenciais para o desenrolar da trama: Husson (Michel Piccoli) e Renée (Macha Méril). Estes têm o papel de fazer que os desejos de Sèverine se concretizem. No táxi, Renée e Sèverine conversam sobre Henriette. Renée diz que esta *"recebe"* clientes, o que desperta nela um certo asco, mas em Sèverine, curiosidade. Renée comenta: *"Já pensou? Uma mulher como eu ou você se entregar ao primeiro que aparecer"*. Chegando em casa Sèverine derruba o vaso de flores que acabara de receber de Husson e na *toilette* derruba o perfume, o que acentua o ar de transtorno da personagem.

Neste instante, há o primeiro *flashback* do filme. Uma cena de provável abuso sofrido por Sèverine é mostrada. Mas não se pode definir por parte de quem. À noite quando Pierre está trabalhando no escritório ela pergunta ao marido se este já havia freqüentado bordéis e ele fica relutante em responder, mas com a insistência da esposa descreve como funciona e como ele se sentia proferindo a seguinte frase: *"Semen Retentum Venenum Est"*.[37] Sèverine fica irritada. Talvez pelo fato de o *"mundo masculino"* ter maior liberdade de extravasar seus desejos, enquanto os dela deveriam ficar aprisionados em seu íntimo. Pierre então novamente tenta a companhia dela, o que é negado pela segunda vez.

No clube, Husson assedia Sèverine após ela cruzar por Henriette, dizendo: *"nossa misteriosa Henriette"*, *"a mulher de duas faces e duas vidas"*, aproveita e fala que a maioria das mulheres que se vendem, o fazem por dinheiro e que conhece um bordel discreto situado na *11 cité Jean de Saumur*.

Sèverine procura o local, mas hesita adentrá-lo, senta-se em uma praça e seu olhar novamente a transporta para outra lembrança, quando ela, ainda menina, se nega a tomar a Eucaristia. Essa cena talvez explique Sèverine como futura *pecadora* e ao mesmo tempo revela a postura anticlerical de Buñuel. Sèverine então toma coragem e bate a porta de Madame Anaïs (Geneviève Page), que fica surpresa com uma mulher distinta procurando "serviço" e diz: "mas quem não precisa de dinheiro" e combinam o horário de trabalho, somente às tardes das 14 às 17 horas, o que definirá seu nome no bordel, "*Belle de Jour*".

Ao sair, procura Pierre no hospital e o convida para almoçar, ele declina do convite por estar muito ocupado. Talvez ela estivesse atrás de algum tipo de *"salvação"* que só poderia encontrar junto ao marido.

---

[37] Sêmen retido é veneno. Tradução do autor.

A tarde procura o bordel e logo é apresentada ao Sr. Adolphe (Francis Blanche), que pretere as outras *meninas*: Mathilde e Charlotte para ficar na companhia de *Belle*. Hesitante, ela sai do quarto, o que deixa Adolphe e Anaïs irritados. Após dizer que vai embora, ela é repreendida por Madame Anaïs que a interpela: *"tu prefere do jeito bruto"*. Mesma frase que Adolphe lhe dirá depois, no quarto. Isso atesta o caráter masoquista de Sèverine.

Chegando em casa, queima a *lingerie*, quase como num *"ritual de purificação"*. Pierre chega logo a seguir e vê a esposa deitada alegando estar doente. Ela fixa novamente o olhar e o segundo *sonho* é representado.

Nele, Pierre e Husson estão no campo em meio a um rebanho de gado. Husson pergunta como está a sopa e Pierre diz: *"está fria, não consigo esquentá-la",* como uma alusão a Sèverine. Pierre então pergunta se ali dão nome ao gado e este lhe diz que todos têm o nome remorso, menos o último, que se chama expiação. Husson pergunta: *"que horas são?"* Pierre responde: *"entre 2 e 5 horas, não mais que isso"*, evidentemente, referência ao horário de trabalho de *Belle de Jour*. Nisso, ela aparece de vestes brancas e amarrada. É xingada pelos dois que lhe arremessam lama e o marido, como antes, é apenas cúmplice. Sèverine como no *sonho* da carruagem passa o tempo todo afirmando seu amor por Pierre: *"Por favor, pare, eu te amo!"*.

Belle de Jour retorna ao bordel depois de uma semana. Ao tirar o casaco, Mathilde o pede emprestado e observa ser um *Cardin*. Charlotte pergunta: *"Quem é você?"*, não obtendo resposta. Professor Henri (Marcel Charvey), um famoso ginecologista chega em busca dos préstimos da casa. *Belle* é enviada ao quarto onde está o cliente. Este, se fazendo passar por um serviçal, começa a realizar sua fantasia, porém ela não se adapta as pretensões dele e é substituída por Charlotte. Então Madame Anaïs leva *Belle* a outro quarto, onde elas observam por um orifício o que se passa no aposento ao lado. Ao final da sessão de *voyeurismo, Belle* se diz

repugnada com o que vê e não acredita que alguém possa se rebaixar tanto, talvez se autocriticando.

Um asiático com uma caixinha misteriosa procura primeiramente por Mathilde que ao ver o conteúdo da caixa se recusa a atendê-lo. *Belle,* ao contrário, fica fascinada. Ele começa a tocar uns sininhos quase como num *"ritual de acasalamento"* e *Belle* se entrega a ele. Após a saída do cliente, a camareira, entra para arrumar o quarto e diz a Severine que tem medo desse homem, ao que ela responde: *"o que tu sabes sobre isso?"*, mostrando então, pelo seu ar de contentamento, que aquele homem que causa receio às outras a deixou extremamente satisfeita.

Na próxima tomada *Belle* está em um café quando é abordada por um Duque que lhe oferece dinheiro para ir ao seu castelo. Semi-nua, – a cena mais *picante* do filme – participa de uma cerimônia dentro de um caixão de onde ouve o Duque lamentando a perda da *"filha"*, culminando em um momento masturbatório dele sob o caixão.

À medida que ela vai se libertando sua relação com Pierre vai mudando, no começo do filme *Belle* se negava a "*ir para a cama*" com ele, agora ela se oferece fazendo o seguinte comentário: *"a cada dia amo mais você"*. Sua vida fora do casamento é o que faz esse casamento se "*consumar*".

Husson vai ao apartamento de Sèverine, por quem ela nutre verdadeiro asco, porém não o recebe, neste momento se desenrola mais um *devaneio*. Em um restaurante, os quatro amigos – Sèverine, Pierre, Husson e Renée – conversam descontraidamente, quando de repente Sèverine e Husson têm um "*encontro*" debaixo da mesa enquanto são observados pelas outras duas personagens. O diálogo desta cena é completamente surreal, tanto quanto é improvável o encontro embaixo da mesa, mas no mundo dos sonhos tudo é possível.

A próxima cena vai colaborar – e muito – para o desfecho do filme. Hyppolite (Francisco Rabal) e Marcel (Pierre Clémenti), dois

bandidos, que após executarem mais uma ação, vão fazer uma visita a um local freqüentado anteriormente por Hippolyte, a "*casa*" de Madame Anaïs. Recepcionados pelas *meninas*, Marcel escolhe *Belle de Jour*. Visivelmente, atraídos um pelo outro, ela lhe diz que não cobrará nada.

Em um passeio pela praia Pierre diz a esposa que acha ela cada vez mais distante, mas em pensamento ela relata que se sente cada vez mais próxima a ele e também pensa: *"procuro em você algo superior ao prazer"*. Eles estão nos anos sessenta, sexo e amor já não são elementos inseparáveis. A temática da sexualidade sempre presente no filme mostra incessantemente isso, Sèverine ama Pierre, mas não o deseja plenamente. Confirma-se isso na seqüência quando Marcel, completamente apaixonado por *Belle*, pergunta se ela gosta de outro e ela responde afirmativamente, mas também diz: *"são coisas diferentes"*.

Pierre e Sèverine aparentemente estão levando uma vida mais feliz, estão passeando e ele revela a ela seu desejo de ter um filho. Nesse instante, é inserida na cena, uma cadeira de rodas, como sinal de premonição, o que adianta o trágico desfecho do filme.

Husson faz uma visita a *11 cité Jean de Saumur* onde encontra Sèverine, esta lhe pede para não contar nada a Pierre e acusa-o de ser o responsável por ela estar ali. Anteriormente ela se negou a prestar seus serviços a ele mas, como forma de não ser importunada por Husson, ela lhe oferece seus préstimos. Husson lhe diz não querer, pois ela lhe atraía quando era Sèverine, a virtuosa esposa de Pierre e, agora como *Belle de Jour* não o impressiona mais.

Uma nova passagem surrealista transpassa esta cena. Pierre e Husson preparam as armas para um duelo. Vê-se que a mesa para Pierre esta disposta com instrumentos médicos. Os dois caminham, atiram, mas é Sèverine, que presa a uma árvore, termina por ser atingida na cabeça.

Belle, transtornada com seu encontro com Husson, informa a Madame Anaïs que não mais voltará. Ao sair é seguida por Hyppolite, que informa a Marcel onde Sèverine mora. Ele resolve então fazer uma visita a ela e lhe dá um ultimato: que ela se encontre com ele no Hotel du Bois, o que para ela é impossível, pois o encontro seria à noite. Após ele deixar o apartamento ouvem-se tiros, Sèverine corre e pela janela vê o marido caído ao chão, enquanto Marcel foge. Na fuga ele se envolve em um acidente, é perseguido e morto por um policial.

Na cena final Sèverine parece feliz cuidando de Pierre, que está em uma cadeira de rodas, e diz: *"desde o acidente não sonhei mais"*. Será a "expiação" referida na cena do rebanho de gado? Será que todos seus encontros, relações eram os remorsos?

Husson resolve visitar o amigo e antecipa a Sèverine que irá contar tudo a Pierre. Mas será que ele está em condições clínicas de assimilar estas informações? Sèverine se deixa novamente levar por seus *sonhos* e vê o marido recuperado lhe perguntando: "*Em que está pensando Sèverine?*". Ela responde: *"em você"*. Eles planejam férias e Sèverine caminha até a janela onde ouve novamente os cincerros do gado e o tilintar da carruagem.

Considerações finais

O surrealismo desde a sua gênese teve como princípio propulsor a busca pela liberdade, seus membros procuraram de todas as formas expressar essa liberdade, trouxeram o sonho para o mundo real, para eles o sonho não era o contrário da realidade, mas sim uma parte dela.

Buscaram através do engajamento político mudar a sociedade, libertar o homem dessa sociedade que o oprimia, seja militando ao lado do Partido Comunista Francês (PCF) ou contra este, quando sua direção passou a ter uma orientação stalinista; seja flertando com os trotskistas ou com os anarquistas. Lutaram

contra todos os tipos de opressão, publicando panfletos, editando suas revistas e manifestos ou organizando manifestações.

Nos anos 1960 não é diferente, os *slogans* utilizados pelos surrealistas estão de volta, agora pixados na Paris de 68: "*A imaginação no poder*" e "*É proibido proibir*". A juventude da época tem os mesmos anseios de mudança da sociedade, está em busca de maior liberdade e menor opressão, contestam os valores estabelecidos, se debruçam nos mesmos temas ideológicos.

Essa busca da liberdade não acabou em 1969 com a dissolução do grupo. Essa dissolução representou apenas o término das atividades surrealistas enquanto movimento organizado, pois o "espírito" surrealista continua.

Referências

ALEXANDRIAN, Sarane. **Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

BUÑUEL, Luis. **Meu Último Suspiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COELHO, Plínio Augusto (org.) **Surrealismo y Anarquismo:** Proclamas Surrealistas en Le Libertaire. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX. 1914-1991**.** São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs). **1968:** Contestação e Utopia**.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2003.

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968:** Barricadas do desejo**.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

PONGE, Robert (org.). **O Surrealismo.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

PONGE, Robert. O Surrealismo: alguns elementos para discussão e debate**.** In: Centro de Estudos Marxistas. **As Portas de Tebas**: ensaios de interpretação marxista. Passo Fundo: UPF, 2002.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo.** São Paulo: Ática, 1986.

16

Sonhos de 68: sexo, cinema e... Revolução?

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[1]
Charles Sidarta Machado Domingos[2]
José Orestes Beck[3]
Rafael Hansen Quinsani[4]
Sandro Gonzaga[5]

1968 é um ano emblemático para os historiadores. Muitas são as controvérsias a respeito da extensão de seus acontecimentos; contudo, em um ponto há relativo consenso: 68 representa a contestação ao mundo em que se vivia. E que mundo era este? No plano mais geral era o mundo da Guerra Fria, onde se confrontavam dois modos de produção, o capitalismo e o socialismo. Em um sentido mais estrito era um mundo ainda marcado por uma sociedade conservadora no plano das relações sexuais e afetivas.

Quarenta anos depois, em muitos aspectos o mundo mudou drasticamente; em outros, as permanências são visíveis, em maior ou menor grau. **Mas qual a visão contemporânea da sociedade sobre os eventos do ano de 1968?** Questão complexa e de difícil

[1] Professor Titular do Departamento de História e do PPG em História da UFRGS.

[2] Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

[3] Licenciado em História/UFRGS.

[4] Doutor em História/UFRGS.

[5] Mestre em História/UFRGS.

resolução. Complexa pela própria dinâmica da sociedade que não pode ser entendida como um bloco monolítico – muitas são as suas divisões. De difícil resolução principalmente em razão do "profundo desconhecimento e mistificação sobre o que foi 68 e sobre a sua complexidade e amplitude; o desconhecimento sobre o seu significado histórico; sobre as suas raízes e seu processo; mas, também, o desconhecimento dos seus efeitos históricos".[6]

Uma forma de nos aproximarmos dessa visão contemporânea sobre o 68 pode ser buscada através do cinema – pela forma como este representa os eventos daquele ano símbolo. Para tanto, nos valeremos neste trabalho coletivo do filme *Os Sonhadores* (*The Dreamers*), produção ítalo-britânico-francesa de 2003, dirigida por Bernardo Bertolucci, baseada no romance *The Holy Innocents* de Gilbert Adair – que foi o roteirista do filme.

Segundo o diretor, a película teve por objetivo primordial o resgate do movimento de Maio de 1968 na França, devido a opiniões recentemente divulgadas de que ele havia fracassado.[7] Contextualizar essa afirmação à luz da História é tarefa instigante; demonstrar os limites e contradições da abordagem cinematográfica em questão se configura como fundamental para o aprofundamento do conhecimento e a desmistificação sobre o ano de 1968.

O americano em Paris

Os Sonhadores é uma visão contemporânea sobre os acontecimentos de maio de 1968 em Paris. Já no início do filme, o estadunidense Mathew, ao narrar que *em 1968 tinha 20 anos e estava em Paris, para estudar francês,* aproxima os espectadores de uma lembrança sua, vista em retrospectiva. Dessa maneira, há um

[6] RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. Reflexões sobre 68. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra. **1968**: contestação e utopia. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2003, p. 121.

[7] BERTOLUCCI, Bernardo. Entrevista com Luis Carlos Merten. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 6/12/2004.

vínculo estabelecido pelo compartilhamento da experiência de quem conta a história – alguém representado pelo personagem Mathew – com quem quem a recebe – os espectadores do século XXI. Embora a narrativa inicie e temine com a Revolução tomando conta das ruas de Paris no maio de 1968, o enredo – e portanto a narrativa – no entanto, se passa quase todo entre paredes, centrado na relação entre ele próprio e os irmãos Isabelle e Theo.

Isso é possível em razão da seletividade da memória: ao valorizar determinados elementos – lembranças – outros são esquecidos. Na película de Bertolucci pouco se fala sobre o próprio país de Mathew e as condições que podem ter gerado seu "exílio voluntário", que acabou livrando-o das turbulências que atingiam os Estados Unidos: a questão racial atingira aparentemente seu clímax com o assassinato de Martin Luther King em 4 de abril, retirando do cenário político uma liderança moderada e pacifista, jogando o ativismo pelos direitos civis nas mãos mais radicais, como os Panteras Negras. Do mesmo modo esquece-se que no Vietnã do Sul, desde 30 de janeiro assistia-se a chamada "ofensiva do Tet", quando os *vietcongs* apoiados pelo exército do Vietnã do Norte atacaram posições norte-americanas e avançaram sobre diversas cidades, ocupando a antiga capital imperial Huê, e a própria embaixada dos Estados Unidos em Saigon. Os protestos pela igualdade racial se confundiam com as passeatas pela retirada das forças armadas norte-americanas do sudeste asiático; interna e externamente a grande potência ocidental mostrava suas fraquezas, e não por acaso Mao Tse Tung, o "grande timoneiro" da Revolução Chinesa – e um dos ícones prediletos dos jovens rebelados em Paris – se referia aos Estados unidos como um "tigre de papel".

Neste ambiente de dúvidas e ceticismo, impensável nos anos seguintes à Segunda Guerra, muitos estudantes estadunidenses recusavam-se a defender o país, fugindo às convocações para o serviço militar no Vietnã. Como a maior parte dos convocados era formada por negros, os ativistas dos direitos civis minavam os

discursos patrióticos alertando para os desequilíbrios internos: porque afro-descendentes tinham que matar asiáticos na defesa de valores da sociedade branca e racista? Aqueles que podiam, buscavam refugiar-se no Canadá ou nos países europeus, e Paris tornou-se uma referência importante. Mathew não era um caso isolado, e não foi casual a presença deste personagem na trama. Indícios disso podem ser vislumbrados quando Mathew começa a escrever uma carta para sua mãe, onde se lê: *espero que papai não continue zangado comigo*. Em uma sociedade belicista como a estadunidense, não é difícil imaginar que para muitos – e o pai do personagem pode ser um deles – não ir à guerra se constitua um motivo forte de irritação; outro indício pode ser associado ao seu medo pela deportação, quando os irmãos parisienses propõem uma pequena transgressão no Museu do Louvre. Porque esse medo de voltar a seu país? A ambigüidade do estadunidense da costa oeste – palco de importantes atividades contra a Guerra do Vietnã – portador de ideais pacifistas mas nada fazendo para o fim da guerra, chega ao seu ponto máximo na cena da em que divide a banheira com Theo e, em acalorada discussão, este questiona: *Você não devia estar no Vietnã*?. Ao reforçar esse argumento – verdadeiro e objetivo – mas sem fazer referências aos grandes movimentos pela paz, qual a **visão** que o diretor Bernardo Bertolucci acaba passando para os **contemporâneos** do século XXI, que pouco sabem **sobre o ano de 68**?

A Sexualidade e a Música d'*Os Sonhadores*

O filme conta a história de três amigos que partem em uma jornada cinéfila e sensual. O tema sexualidade e música transpassa permanentemente a película: jovens de aproximadamente 20 anos, estão descobrindo os prazeres carnais da vida, a paixão pelo cinema e música.

Assim, o filme começa ao som da eletrizante música *Third Stone from the Sun*, de Jimi Hendrix, enquanto Mathew se desloca

até a *Cinemathéque Française*, onde conhece Isabelle e seu irmão Theo, nos protestos contra a demissão do diretor desta instituição. Este logo se diz apaixonado pelos novos amigos, com os quais discutia política, cinema, a falta de um grupo de *rock'n'roll* francês...

O encontro propicia a oportunidade para se conhecerem melhor: Theo resolve convidar o amigo para jantar em seu apartamento, onde Mathew começa a achar estranho o tipo de relacionamento que seus amigos nutrem entre si e sua família. O jovem estadunidense fica perplexo com a maneira como o pai de Isabelle a toca e como ela se despede do irmão antes de deitar: um beijo na boca.

O jantar também traz à tona um assunto que aparecerá no filme, porém em menor escala: o conflito de gerações. Theo diz não querer ficar igual ao pai, após uma discussão sobre a visão que ele tem de como as mudanças na sociedade devem ser feitas. A cena se encerra ao embalo de Janis Joplin, com a música *I Need a Man to Love*, faixa do disco *Cheap Thrills* de 1968, época em que ela cantava com o Big Brother & The Holding Company.

Após o jantar, Mathew é convidado para dormir no apartamento dos amigos; no aposento onde ficará há uma reprodução do quadro *A Liberdade Guiando os Povos,* de Eugène Delacroix, onde o rosto da personagem principal é trocado pelo de Marylin Monroe, uma ligação ao cinema que tanto amam como também uma referência ao erotismo, como se o diretor quisesse dizer que está substituindo o caráter político que o filme pretendia ter, pelo caráter sensual.

Mathew, após um pesadelo, procura o banheiro e vê os dois irmãos nus dormindo juntos – o que lhe causa ainda mais estranheza. Pela manhã ele é acordado por Isabelle que "tira o sono" de seus olhos como faz com Theo. Isso exprime o grau de intimidade que ele está adquirindo. Ele também é todo pudico, dizendo não estar vestido enquanto Isabelle tenta descobrí-lo – contraponto ao modo dos irmãos que se trocam e se desnudam a

todo tempo a sua frente. É importante destacar que a relação de Theo e Isabelle é a todo momento apresentada à Mathew através de um reflexo no espelho, uma janela ou porta entreaberta. O significado desses artifícios é a representação do choque da cultura estadunidense com a européia, pois ao mesmo tempo que essa diferença os separa, ela também amplia o interesse de um pelo outro – curiosidade tipicamente associada à juventude. Esse interesse é mútuo; já estava presente desde antes de se apresentarem um aos outros, como fica expresso nas conjecturas de Isabelle e Theo a respeito do "forasteiro". Fica ainda mais patente quando, no banheiro, enquanto os três se lavam, Mathew é convidado a sair da pensão onde se hospedava para ir morar com Theo e Isabelle. Nisto ela diz que o amigo tem lábios lindos e os toca, expressando mais uma referência sensual do filme.

No quarto de Theo, eles discutem quem é melhor comediante Keaton (estadunidense) ou Chaplin (europeu – inglês) ao som de *Ball and Chain* de Janis Joplin, que Isabelle insiste em colocar para tocar repetidamente, causando a ira de Theo. A seguir, numa primeira charada cinematográfica, Mathew tem seus conhecimentos de cinéfilo postos à prova, com uma cena de *O Picolino*. Após acertar, o rapaz é incitado a outra prova, representarem juntos a cena de *Band à part* em que três jovens correm pelas galerias do Louvre, havendo a necessidade de ser quebrada a marca exibida no filme. Desafio concluído e com a marca batida, Mathew é definitivamente aceito ao convívio dos irmãos.

Voltando ao apartamento, andam na chuva, ao som de *Queen Jane Approximately* interpretada por Bob Dylan. Com isso, os três "mergulhariam" definitivamente num jogo de sedução e luxúria: jogos se sucedem, confrontando conhecimentos de cinema com a audácia de pagar os castigos impostos pelos vencedores. Theo é desafiado a acertar a cena do filme *Blonde Venus* que Isabelle interpreta. Ele erra e é penalizado, tendo que se masturbar

em frente a uma foto da protagonista do filme Marlene Dietrich e na presença de Mathew e Isabelle.

Agora é a vez de Theo proferir o próximo enigma, utilizando uma cena de *Scarface - A vergonha de uma nação*. Ele diz que o estadunidense também deveria participar. Este, surpreso pergunta "O que eu fiz?" Theo dá por encerrada a competição e diz que os dois deveriam pagar a prenda. Mathew e Isabelle deveriam transar em frente ao quadro de Delacroix para uma reprodução inspirar a outra. Nisso Isabelle começa uma dança sensual, quase um *strip-tease* ao som de *La Mer* de Albert Lasry e Charles Trenet. Apavorado Mathew foge do quarto para a cozinha onde é encurralado por Theo. Isabelle chega com suas formas exuberantes à mostra e com a ajuda de Theo tira as roupas de Mathew. Ao desnudar Mathew por completo, ela encontra uma foto sua junto ao pênis do rapaz e, maliciosamente, diz a ele: *vejo que você me leva perto de seu coração*.

Os dois transam no chão da cozinha; Mathew completamente sem jeito – pois era virgem – começa a penetrar Isabelle. Após o ato Theo toca na vagina da irmã, que estava ensangüentada. Neste momento percebe-se que Isabelle também era virgem. Merece destaque que, à medida em que esses jogos "esquentavam", não receberam do americano quaisquer recriminações; depois da tórrida cena – presenciada despudoradamente por Theo –, Mathew aceita participar de todas as relações incestuosas dos dois irmãos e aquelas de *ménage a trois*, o que seria improvável para um americano recém chegado e ainda portador dos tabus da sociedade estadunidense dos anos sessentas. Aqui, de forma indireta, prenunciava-se a disseminação desta feroz rebeldia antiburguesa para os até então comportados Estados Unidos; mais tarde, a contracultura estadunidense – bem representada pelo movimento *hippie* – se encarregaria, até mais que os irrequietos estudantes franceses, de recusar os valores tradicionais que incensavam pátria, família e religião. Mathew, o americano em Paris, poderia ser um dos tantos estadunidenses que

no estrangeiro, a partir do convívio com a *bad companny*, viria a minar a sociedade ocidental e cristã dos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo, Theo começa a se sentir trocado por Isabelle, que conversando com Mathew fala de sua ligação com o irmão: *foi amor à primeira vista*. Levando-se em consideração que são irmãos gêmeos, este amor vem desde o nascimento. Mathew pergunta: *ele nunca esteve dentro de você?* Isabelle simplesmente responde: *ele está sempre dentro de mim*. Mostrando que, mais que uma relação carnal, esta é também uma relação psicológica. O ciúme de Theo se manifesta também na conversa subseqüente com Mathew, quando este último agradece por ter sido escolhido para Isabelle, mas Theo lhe diz que *não é para ser sempre os três*. Agora é a vez de Theo atestar sua ligação com Isabelle dizendo: *quando eu disse que éramos siameses, estava falando a verdade*.

A relação entre Theo e Mathew é sempre uma relação de tensão: seja pelos códigos culturais específicos de cada um, seja pela disputa de Isabelle, seja pela própria tensão sexual existente entre eles. Quando estão juntos na banheira, uma nova discussão é levantada. Quem é melhor guitarrista? Jimi Hendrix, estadunidense de Seattle, ou Eric Clapton, inglês que foi chamado de Deus, em um *grafitti,* "*Clapton is god*", em meados dos anos 1960, quando ainda tocava no John Mayall's Bluesbreakers. Isabelle se junta aos dois na banheira e atenua a tensão: *Meus pais só transaram uma vez na vida, por isso somos gêmeos, não quiseram fazer duas vezes*. Obviamente uma crítica a sexualidade dos pais. Nesse momento Mathew muda o rumo da conversa e começa a falar que ama os amigos, mas que é sempre ele que toma a iniciativa de falar.

Theo e Isabelle pedem então uma prova de amor a Mathew: gostariam de depilar seus pelos pubianos. Mathew fica extremamente irritado. Reclama das "obscenidades" dos irmãos, da relação "anormal" entre Theo e Isabelle – algo até então não expressado pelo estadunidense –; também aproveita e indaga porque ela nunca saiu com outro rapaz, demonstrando seu

interesse nela e, conscientemente ou não, provocando Theo. Assim, Mathew convida Isabelle para um encontro ao melhor estilo hollywoodiano: lanchonete, *coke*, para mais tarde assistir no cinema – agora no fundo e não mais como os cinéfilos – ao filme *Sabes o Que Quero* (*The Girl Can´t Help It – 1956*) com Jane Mansfield e música *You'll Never Know* com o conjunto – mais estadunidense impossível – The Platters.

Voltando do encontro, Isabelle nota que Theo está no quarto com outra mulher; o ciúme a abala. Mathew pede para eles irem ao quarto dela; apesar de alguma relutância da moça, ele está lá ao som de *The Spy* dos Doors e descobre que a Isabelle do quarto não é a mesma que ele conhece. Ela então aparece maravilhosamente caracterizada de Vênus de Milo. Segue-se uma bela cena de sexo oral, que é interrompida pela fúria de Isabelle ao descobrir que Theo está ouvindo *La Mer* no quarto ao lado.

Novamente no quarto de Theo, este e o estadunidense voltam a discutir, desta vez regado aos caros vinhos da adega do pai dos franceses. O epicentro da discussão é Mao Tsé Tung e a Revolução Cultural chinesa: ao passo que o francês destaca o teor da revolução, feita com livros e não com armas, o estadunidense – portador de uma influência essencialmente liberal – diverge ao criticar a proeminência e o monopólio de um único livro – o Livro Vermelho – como referência da revolução. Em seu ímpeto liberalizante, com o afloramento dos sentidos e das emoções produzido pelo vinho, Mathew diz que os chineses não passam de *figurantes* em sua revolução; e que se Theo realmente acreditasse no que dizia, estaria nas ruas de Paris, e não trancado no apartamento. A tensão novamente cresce entre os dois, a tal ponto que o componente homossexual da relação dá a impressão de que será desvelado.

Mas isso não acontece. Interrompidos por Isabelle, os dois não consumam a relação. A jovem francesa dá ares de uma leve repressão – estará também se sentido traída, agora pelo americano? – e os convida a vir a sala, onde tinha montado uma

espécie de "tenda" – já que o quarto de Theo não servia mais, por ele ter levado outra pessoa para lá. Insegura por ter quase presenciado a possível relação entre os rapazes, ela pergunta se o amor dos dois era para sempre, obtendo uma resposta afirmativa de Theo. Os três deitados nus são flagrados pelos pais, que deixam um cheque e voltam a sair. Isabelle acorda e fica transtornada ao ver o cheque, vai até a cozinha, liga uma mangueira à instalação de gás e a desenrola até a tenda, disposta a dar um fim em tudo aquilo ali – o que desperta a curiosidade dos espectadores sobre o acontecido, para desencadear reação tão radical. Repentinamente uma pedra quebra a vidraça e os três jovens irrompem para o mundo que existia fora do apartamento – o que, em certa medida, representa a Revolução como a salvação.

O filme encerra com Theo e Isabelle tomando posições de frente no protesto, enquanto Mathew se retira. A música final é *Non, Je ne regrette rien* (Eu não me arrependo de nada) na voz de Edith Piaf, o que pode ser entendido como uma mensagem de resistência do diretor, já que Bertolucci afirma que quando decidiu filmar *Os Sonhadores* tinha por idéia principal prestar uma homenagem aos "anos rebeldes" da década de 1960. Porém, esvaziou muito o significado daqueles anos em sua obra. Deixando aparentemente quase todo o caráter político de lado, o diretor dá muito mais ênfase ao triângulo amoroso de Theo, Isabelle e Mathew.

O cinema se auto-referencia

Na película de Bernardo Bertolucci a elegia ao cinema e a sua história permeiam toda obra. Como bem observa Mathew: *só os franceses para instalar um cinema num palácio*. O afinco pela sétima arte era tamanho, que os protagonistas preferiam sentar nas poltronas das primeiras fileiras para *receber as imagens primeiro*. E o inaugural ato político mostrado pelo filme é o afastamento do diretor da cinemateca Henri Langlois, louvado por

rearticular e exibir filmes de todos os gêneros ao invés de deixá-los arquivados. Esta paixão e fascinação pelo cinema é atributo marcante da França, como é caracteristicamente peculiar seu relacionamento com a cinematografia estadunidense.

O roteiro de *Os Sonhadores* é construído com menções, citações e exibições de filmes de grande destaque na história do cinema. E dos filmes inseridos, sua maioria é estadunidense. O primeiro filme que tem suas imagens apresentadas é *Acossado* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard. Isabelle menciona que suas primeiras palavras pronunciadas ao nascer foram: *New York Herold Tribune*!, ditas no filme pela personagem de Jean Seberg. Godard, tal como Bertolucci, começa a se destacar na sua carreira cinematográfica na década de 1960, constituindo uma geração que rompe com a tradição estética e lingüística dominante. O filme de Godard é um dos pontos de partida da *Nouvelle Vague*, movimento nascido através da *Cahiers du cinéma*, uma revista que reuniu críticos e especialistas e desenvolveu o conceito de *Politique des auteurs*, onde o diretor é responsável por todos os elementos que constituem a produção de um filme.[8] O segundo filme inserido é *Rainha Christina* (*Queen Christina* de Rouben Momoulian, 1933) onde a grande estrela Greta Garbo interpreta a rainha sueca do século XVII. O terceiro filme é *O Picolino* (*Top Hat* de Mark Sandrich, 1935) musical estrelado por Fred Astaire e Ginger Rogers. O quarto filme é *Bande à part* (também de Godard, 1964) Posteriormente *Freaks* (*Freaks* de Tod Browing, 1932) cujo enredo

[8] No início da década de 1960, François Truffaut questiona a formação do conceito, onde do ponto de vista de fora da França, a *Nouvelle Vague* se constituiria numa espécie de Associação de jovens cineastas, com um plano e uma estética acordados. Para ele o ajuntamento era fictício e o único ponto em comum era a liberdade de realização. "Não há linhas estéticas comuns, mas pontos de intersecção ao acaso". Não haveria uma ruptura, mas uma evolução. No final da década seus pensamentos se alteram e ele identifica como ponto em comum do movimento a soma de recusas, recusas de uma figuração, do uso da intriga teatral, de cenários caros e de cenas óbvias. "Um cinema comprometido, mas não de concessão". Reconhece o caráter intelectual dos realizadores e atribui as cinematecas como elemento chave na formação destes cineastas. Ver: TRUFFAUT, François. **O cinema segundo François Truffaut**. Textos reunidos por Anne Gillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 39-65.

retrata uma família de deformados e monstros bizarros. O sexto filme é *A Vênus Loira* (*Blonde Venus* de Josef Von Stenberg, 1932) onde a diva Marlene Dietrich interpreta uma cantora de cabaré. O sétimo registro é feito a *Scarface - A vergonha de uma nação* (*Scarface – The shame of the nation* de Haward Hawks, 1932) precursor dos filmes que abordarão o gangsterismo e a máfia, temas caros a Hollywood. O último filme citado é *Mouchette – A Virgem possuída* (*Mouchette* de Robert Bresson, 1967) adaptação do romance homônimo de Georges Bernanos.

A menção a estes filmes certamente é feita pelo seu estatuto de obras-primas alcançado ao longo da história do cinema. Mas ao analisar os temas retratados, podemos observar que seus enredos se relacionam com a narrativa empreendida por Bertolucci. *Acossado*, representa uma inversão de papéis de *Os Sonhadores*, pois Jean Seberg interpreta uma americana que residindo em Paris se envolve e esconde um criminoso. *Rainha Christina* retrata a história da nobre sueca que abdica o trono pelo seu amante. De certa forma, esta é a interrogação que o espectador projeta sobre a possível ação de Isabelle frente a seus dois amores, e a ambigüidade sexual da personagem de Greta Garbo não deixa de se associar a ambigüidade de Isabelle.

O Picolino é um musical, cujo enredo se constitui num mero pretexto para os números musicais protagonizados por Fred Astaire e Ginger Rogers. Tal como *Os Sonhadores*, o 1968 idealizado não está presente, pois o roteiro enfoca as relações emocionais dos personagens. É importante destacar, que a dualidade da relação de Isabelle e Theo, com seu amor e ódio imbricados, é verificada no real e no representado de *O Picolino*. Ginger Rogers e Fred Astaire protagonizaram um dos casais mais famosos e idealizados das telas, mas na vida real era conhecida a inimizade e ódio que nutriam um pelo outro.

Esta dicotomia real/representado é trazida à tona na exibição de uma cena de *Bande à part*, onde o trio central de protagonistas corre pelo interior do Louvre quebrando as regras da

ordem (assim como a protagonista do filme que ao se relacionar com dois ladrões e permitir que assaltem sua casa quebra as regras sociais e morais dominantes). Mathew hesita reproduzir a cena, pois teme ser deportado. Imediatamente Theo lhe responde: *Se eles não foram pegados, nós não seremos*. É o próprio estadunidense que aponta a diferença entre real e ficção. A menção a *Freaks* insere o estranhamento do tipo de relação vivida pelos irmãos, como sendo algo bizarro, uma aberração. Ela é reforçada numa fala posterior de Theo: *Nós somos monstros*.

A Vênus loira aborda a questão do adultério, ao retratar uma cantora de cabaré que aceita o dinheiro de um milionário para custear o tratamento médico de seu marido. O símbolo sexual encarnado na figura de Marlene Dietrich insere a fetichização e o erotismo também visualizado em Isabelle. A personagem de Dietrich sabe manipular as pessoas para alcançar seus objetivos. Este é o jogo realizado por Theo e Isabelle, que perdem a noção da fronteira entre o desejo e a autonomia. Como aponta Theo sobre os castigos aplicados: *Você acha que fazemos isso por obrigação*. E esta manipulação aparece fortemente na cena em que Isabelle obriga Theo a se masturbar diante da foto de Dietrich colada na parede. A manipulação realizada por Isabelle para satisfazer seus desejos, os desejos de Theo fluídos de gerações e divas do passado e o comportamento de uma geração, que não hesita em ejacular suas transgressões sobre o passado, ou sobre a imagem do passado.

A cena reproduzida de *Scarface* mostra uma cruz projetada pelas sombras de objetos como o prenúncio da morte de um personagem. Um recurso que atiça o espectador a procurar essa antecipação nas citações (passadas e futuras) presentes no filme de Bertolucci. Mas a obra de Hawks traz uma menção mais indireta: a questão social e os conflitos do banditismo são colocados em segundo plano diante da paixão que o protagonista desenvolve pela sua irmã, tocando aqui na questão do incesto, tensão sempre constante em *Os Sonhadores*. Não sabemos se houve a execução

do ato sexual entre os irmãos até que Theo tenciona Mathew e Isabelle a fazerem sexo na sua frente. Mathew titubeia, oscila pelo seu moralismo. Para obter a libertação inteira o homem deve "libertar-se ele mesmo do que foi feito de sua vida".[9] Todavia, este processo não se isenta de inserir elementos complicadores como a dor relacionada ao sexo. Toda ruptura deixa marcas e no caso de Isabelle essa marca é a perda da virgindade, que se correlaciona ao prazer, a dor e a emoção, fatores que não distinguimos em seu olhar e nas lágrimas derramadas após o ato sexual. Ao perceber o defloramento de Isabelle, Theo também instala uma ruptura ao banhar seus rostos com o sangue fruto de uma ruptura física que agora transborda para a instância moral e emocional. Se antes era Mathew o analisado, o estudado e explorado agora esse papel se inverte. Numa longa cena, Isabelle encontra-se deitada, imóvel e nua. Theo inicia um passeio sensorial pelo seu corpo, ao qual a câmera afobada antecipa sua trajetória e é obrigada a retornar. Mais atenta junto com Mathew, ela analisa cada pêlo e cada poro de Isabelle. Seu corpo preenche todo espaço enquadrado a ponto de dar a impressão que transbordará para fora da tela. Mathew chupa o dedão de Isabelle apreciando-o sofregamente. Desliza para seus tornozelos roliços, para suas pernas curvilíneas, mira sua vagina volumosa, onde aspira seu cheiro incipiente e observa seus pêlos não depilados. Segue para seu ventre convidativo, seus seios fartos e seus mamilos extensos, róseos e salientes. Não resiste a seus lábios que afloram e atraem em conjunto com seus olhos de ressaca. A penetração cultural se dá agora em todas as instâncias e Mathew passa a tentar controlar o ambiente e seu modo de produção e funcionamento do cotidiano.

Após uma noite de álcool e devaneios, o trio se refugia numa tenda armada na sala do apartamento por Isabelle. Quando seus pais se deflagram com os três nus e abraçados, o silêncio é a

[9] MENEZES, Paulo. **À Meia-luz**. Cinema e sexualidade nos anos 70. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 264-5.

principal reação. Isabelle acorda e percebe o cheque deixado sobre a mesa como consolo. Sua reação ante a descoberta é o suicídio. Aqui é inserida a cena final de Mouchette, onde a protagonista rola colina abaixo pondo fim a sua vida. No filme de Bresson a menina vive numa comunidade rural, onde é desprezada pelo pai e somente a mãe doente lhe dá alguma atenção. Cabe a ela o fardo de cuidar da casa e do irmão doente. Ela mantém um relacionamento com um homem que a usa como álibi para encobrir um assassinato. A ambigüidade deste relacionamento (e da cena de estupro de Mauchette) e do que é apresentado por Bresson se correlaciona com a cena de *Os Sonhadores*. Não sabemos o que houve com os três, mas o peso recaído sobre Isabelle leva-a à medida extrema do suicídio. Profundamente marcado pelo jansenismo, que atribui um destino e uma predestinação aos homens, a obra de Bresson insere o questionamento aos sonhadores: até onde vai nossa capacidade de se isentar de tudo o que está em nossa volta? A pedra que invade o quarto traz o político para a ação dos personagens. A Revolução se apresentava como necessária. "*A rua invadiu o quarto*" exclama Isabelle. É dado o sinal para a saída do apartamento.

Outras menções podem ser visualizadas através dos cenários do filme. No cinema, diversas películas são exibidas rapidamente no início da história. Também diversos cartazes são visualizados nas paredes, ganhando destaque *A Chinesa* (**Le Chinoise**, 1967) de Godard, curiosamente um filme símbolo sobre 1968, pela sua antevisão aos acontecimentos em Nanterre e por toda sua simbologia, não tem suas imagens exibidas, talvez pela diferença de abordagens pretendida de cada cineasta. Outro símbolo iconográfico é o rosto de Marilyn Monroe colado sobre o quadro de Eugene Delacroix: *A Liberdade Guiando os Povos*. A musa máxima produzida pelo cinema estadunidense é sobreposta a um símbolo máximo da cultura francesa e de sua iconografia. Outra dimensão em que está presente o cinema é a idealização do romance que Mathew tenta introjetar em Isabelle, ao levá-la para um encontro

tradicional: cinema, beijos e mãos dadas. Mas a descoberta e a invasão de Mathew ao quarto – até então não mostrado – de Isabelle somado aos gemidos e gritos de outra mulher e de seu irmão ouvidos pelo apartamento quebram a vivência da representação idealizada.

Junto às visualizações fílmicas e iconográficas, também se discute e se fala sobre o cinema. E este debate está marcado pelo debate entre os diferentes ponto-de-vista do europeu anteposto ao estadunidense. E debate mais acalorado ocorre entre as preferências por Charles Chaplin e Buster Keaton. Theo acusa os americanos de *não compreenderem sua própria cultura*.

Paris, Maio, 68

Embora o ano de 1968 esteja relacionado muito mais com o "espírito de uma época" do que com o ano propriamente dito, é inegável que um dos acontecimentos mais espetaculares e expressivos dessa época ocorreu em maio daquele ano. O Maio Francês não apenas pode ser identificado como o maior símbolo da contestação à sociedade capitalista de pós-guerra, mas também pode – e freqüentemente o é – ser colocado ao lado de convulsões sociais de amplitudes revolucionárias. Assim, o Maio Francês se insere como legítimo herdeiro de 1789, 1830, 1848 e 1871. Se as barricadas estudantis não foram capazes de apear a classe dominante do poder como na Revolução Francesa, ou declarar a comuna livre como em 1871, foi muito mais por contingências históricas do que por diferenças significativas no ímpeto revolucionário. É nesse quesito que se diferenciam os acontecimentos de Paris daqueles de Praga, do Rio de Janeiro e de alhures. Se os estudantes tchecos lutavam pelo afrouxamento das relações stalinistas e os brasileiros reagiam contra uma ditadura brutal, os jovens franceses, portadores da cultura revolucionária de seu país, propugnavam uma subversão política, social, econômica e cultural. No entanto, o Maio de 68 não pode ser entendido como

uma explosão estudantil de caráter limitado. Tampouco pode-se atribuir a derrota do movimento revolucionário à imaturidade dos estudantes como fica subentendido no filme de Bertolucci.

Os condicionamentos necessários para tal explosão vinham sendo estabelecidos nos anos pós Segunda Guerra Mundial. Entre as insatisfações da sociedade francesa, poderíamos nos debruçar sobre a política monetarista da V República, fundada pelo General De Gaulle em 1958, que arroxava salários e impedia uma atuação sindical combativa. Isso era facilitado devido ao fato de os sindicatos serem títeres da III Internacional e, portanto, seguirem a linha reformista da organização. No plano internacional, a França passava pelo trauma da descolonização e o governo era pressionado tanto pelos conservadores inconformados pela perda das colônias, quanto pela juventude progressista e/ou revolucionária que crescera entre o arcaísmo da sociedade metropolitana. A esses problemas gerais soma-se a contestação estudantil frente à ofensiva governamental no plano educacional. A reforma universitária causou frustração e descontentamento generalizado entre os estudantes franceses. O estopim que desencadeou a revolta foi uma manifestação, que por seu conteúdo e amplitude estava destinada não apenas a um ato isolado, mas também ao fracasso de suas reivindicações. Os estudantes, insatisfeitos com a péssima localização do recém criado campus de Nanterre e com os conseqüentes problemas burocráticos advindos do descaso do governo com questões essenciais como o adequado aparelhamento de uma moradia estudantil, organizaram um ato pacífico e reivindicatório. A reação do governo, que responsabilizava “pequenos grupúsculos” pelas manifestações, foi de repressão e fechamento do campus. Um dia depois, no dia três de maio, os estudantes no prédio central da Universidade de Paris, a Sorbonne, organizaram um ato de repúdio à atitude do governo. A reação foi ainda mais violenta, com a invasão policial e a prisão dos manifestantes. Desde a ocupação nazista a polícia não ocupava a Sorbonne. Os estudantes protestaram e tomaram o bairro

estudantil – *Quartier Latin* – em manifestações de protesto. Novamente a polícia agiu com brutalidade, prendendo e espancando centenas de estudantes. Mais de 500 estudantes foram presos e muitos foram julgados e condenados sumariamente.[10]

Ao contrário do que pretendia o governo, a escalada repressiva não amorteceu as manifestações estudantis. Muito antes pelo contrário. Nos dias que se seguiram, os protestos aumentaram e os confrontos com a polícia eram cada vez mais freqüentes. A população passou a repudiar a brutalidade policial e o Partido Comunista Francês (PCF) foi pressionado a se posicionar. A posição inicial do PCF, que controlava a maior central sindical do país – a Confederação Geral do Trabalho (CGT) – era de que os estudantes provocavam o enfrentamento. Entretanto, estava claro que as barricadas e os enfrentamentos eram fruto de uma reação estudantil frente à repressão policial. No sábado, dia 11, a União Nacional de Estudantes Franceses (UNEF) e as centrais sindicais chamaram uma paralisação nacional para o dia 13. O governo, acuado, suspende as punições e anuncia a reabertura da Universidade. Todavia, a semente da revolta já havia sido plantada e no dia 13 teve início a maior greve da história francesa, que colocou em xeque o governo De Gaulle. De solidariedade aos estudantes, os manifestantes passaram a uma atitude reivindicatória e desta para o plano político. Os trabalhadores exigiam a redução da jornada de trabalho para 40 horas sem prejuízo salarial, mas não exitavam em gritar "fora De Gaulle". Bandeiras rubro-negras tremulavam nas ruas de Paris e a Revolução era uma possibilidade quando dez milhões de trabalhadores paralisaram a França. As esperanças revolucionárias repousavam tanto no movimento operário que aderira maciçamente à greve, quanto no movimento estudantil – identificado por Herbert Marcuse como uma vanguarda capaz de

[10] PONGE, Robert. Maio de 1968: um mês que abalou a França. In: PONGE, Robert (org). **1968**: o ano das muitas primaveras**.** Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 32.

impulsionar a Revolução.[11] Além disso, a reação, como era de se esperar, não se fez presente, nem discursivamente, e muito menos com repressão. O fascismo parecia derrotado e os conservadores estarrecidos. De Gaulle estava na beira do abismo e um simples empurrão poderia dar cabo da V República.

Se as condições eram essas, por que o movimento de maio de 1968 foi derrotado? A explicação está na incapacidade da esquerda em dar o tiro de misericórdia no governo De Gaulle. O General, que obviamente não entregaria o poder facilmente, propôs uma solução eleitoral. Segundo o governo, ou os grevistas aceitavam as eleições, ou a polícia – e o exército – restabeleceriam a ordem. Em outras palavras, era o fim da greve e das manifestações ou a guerra civil. É possível, e até provável, que tenha sido um blefe. Entretanto, as forças políticas e sindicais aceitaram prontamente a proposta governamental. Quando nada porque o PCF e a CGT a muito haviam incorporado a palavra eleições ao seu vocabulário combativo em detrimento da palavra Revolução. A urna era a arma menos dolorosa, e ao final, a que se revelou mais eficiente para a virada gaullista. Os jovens – que não se configuram em uma classe social – abriram o caminho para os trabalhadores que, através de seus líderes renunciaram a possibilidade da subversão da ordem por vias revolucionárias. Apostaram nas eleições, que normalmente é vencida por quem as organiza, e perderam tudo, inclusive sua pauta reivindicatória. Aos estudantes, sobrou a etiqueta de provocadores da desordem e, como se não bastasse, 40 anos depois a culpa da derrota em certas interpretações...

[11] MARCUSE, Herbert. **El hombre unidimensional** : ensayo sobre la ideologia de la sociedad industrial avanzada. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 1987.

Concluindo

A visão contemporânea sobre o 68 produzida por Bernardo Bertolucci tem na negação das relações humanas constituídas até então sua maior caracterísitca. Isso fica evidente nas orgias quase desesperadas no apartamento – o que ofusca as ruas sendo tomadas pelos revolucionários na melhor tradição dos antigos *communards* – ao mesmo tempo que antecipa o *slogan* clássico da contracultura, "faça amor, não faça a guerra". As cenas de sexo quase diuturnas mal eram interrompidas para liquidarem as garrafas de vinho da casa. Sequer a chegada dos pais, que presenciaram perplexos os três amigos dormindo juntos de uma forma que mal podiam diferenciar os membros de uns e de outros, foi capaz de interromper o desregramento em que estavam; por iniciativa do próprio pai, o casal se retira, não sem antes deixar uma "mesada" para os filhos. De certa maneira, estaria aqui embutida uma crítica a uma juventude bem nascida, fortemente radicalizada, mas que dependia economicamente dos seus maiores e disto não abria mão; ou seja, um "radicalismo pequeno-burguês" que não tinha a consistência do movimento operário.

Seja por cansaço ou por conta dos estímulos que cada vez mais fortemente vinham da rua e penetravam no apartamento isolado, os três jovens saem de seu isolamento e se misturam aos revoltosos, que partem para o enfrentamento direto com a repressão policial. Seria esta a mensagem final desejada pelo diretor? Ou seria a revolução vivida nas ruas uma utopia tão legítima quanto aquela experimentada no refúgio em que se esconderam, para praticar todos os atos desejados? O filme começa e termina na revolução das ruas, mas dedica-se bem mais à exploração da revolução nos corações e mentes. Fica claro que na visão do diretor, o movimento não triunfou, mas também não foi um fracasso total como muitos apontam. Na esfera política a revolução não venceu, mas gerou mudanças profundas na esfera

cultural e comportamental, prova disso é a liberação sexual dos anos 1960.

Nessa época sexo e reprodução, são definitivamente dissociados – anteriormente eram tratados como uma única ação. A partir daí existe uma maior liberdade com relação ao prazer, principalmente feminino; as práticas sexuais ditas "anormais", tais como a masturbação e o sexo oral, são agora incentivadas. O corpo começa a ser visto de outra forma, não é mais algo para ser ocultado, mas sim algo para ser admirado e também utilizado como forma de expressão. É a época de uma melhor compreensão da sexualidade feminina. Com os métodos contraceptivos as mulheres podem se prevenir com relação a gravidezes indesejáveis, têm uma maior liberdade em relação ao ato sexual, podem sentir prazer sem maiores preocupações. Bertolucci envereda por este viés, o da sexualidade e sensualidade, o que não "arruína" o filme, mas peca ao deixar de fora da sua pretensa homenagem aos anos sessentas outros aspectos fundamentais para uma melhor compreensão daqueles anos.

O filme se encerra com Mathew se decepcionando com seus amigos incestuosos no único momento em que os sonhadores resolvem encarar a realidade, que literalmente havia entrado janela adentro para lhes salvar a vida. Mathew abandona os irmãos por acreditar que o coquetel molotov nada mais é do que *fascismo engarrafado* e que aquela atitude os rebaixaria ao mesmo nível da burguesia reacionária e que, portanto, estariam fadados ao fracasso, tanto político, quanto moral. Nada mais longe da realidade para o jovem Mathew de 1968, que na sua visão contemporânea pode ser Bernardo Bertolucci ou Daniel Cohn-Bendict. Todavia, se no final o estadunidense vai contra a multidão e Theo e Isabelle ficam juntos, seria apropriado dizer que Mathew estava certo ...ou será que podemos dizer que nos anos sessentas a multidão ia contra o americano?

Por fim, se as propostas revolucionárias de 68 foram derrotadas, é preciso ter no horizonte que "a derrota da revolução

de 68, a derrota parcial e o bloqueamento do processo revolucionário de 68 possibilitaram uma vitória histórica da barbárie; e quando se fala histórica, devemos reconhecer que é uma vitória temporária, limitada no tempo, que tem vida e que vai terminar. Uma vitória que como é histórica é prenhe de contradições, de limites e de possibilidades para o futuro".[12] O que pode ser depreendido da cena final do filme, que apresenta uma grande barricada, pois não é menos verdade que "a barricada fecha a rua mas abre o caminho".

Referências:

BERTOLUCCI, Bernardo. Entrevista com Luis Carlos Merten. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 6/12/2004.

MARCUSE, Herbert. **El hombre unidimensional** : ensayo sobre la ideologia de la sociedad industrial avanzada. 2ª d. Barcelona: Ariel, 1987.

MENEZES, Paulo. **À Meia-luz**. Cinema e sexualidade nos anos 70. São Paulo: Ed. 34, 2001.

PONGE, Robert. Maio de 1968: um mês que abalou a França. In: PONGE, Robert (org). **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial,1998, p.31-37.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs). **Cinema político italiano** – anos 60 e 70. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. Reflexões sobre 68. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra. **1968**: contestação e utopia. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2003, p. 121-124.

RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. **O século XX**: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações. Vol.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.133-159.

[12] RIBEIRO, op.cit., p. 124.

TRUFFAUT, François. **O cinema segundo François Truffaut**. Textos reunidos por Anne Gillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

17

A primeira vez é inesquecível: *Barbarella* e os sonhos de uma geração

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[1]
Charles Sidarta Machado Domingos[2]

Barbarella estava muitos anos adiante de seu tempo, mas era um daqueles filmes que não desaparecem depois de alguns meses. Quinze anos depois da estréia, ainda é exibido em cinemas do mundo todo e regularmente na televisão.[3]

Um historiador que admiramos muito certa vez escreveu que o "ofício dos historiadores é lembrar o que os outros esquecem".[4] Eis nossa tarefa neste texto: lembrar o ano síntese de 1968 analisando-o à luz da História. Para tanto, recorreremos ao

[1] Professor Titular do Departamento de História e do PPG em História da UFRGS.

[2] Doutor em História/UFRGS. Professor no IFSUL.

[3] VADIM, Roger. **Bardot, Deneuve & Fonda**. As memórias de Roger Vadim. São Paulo: Best-Seller, 1986, p. 322.

[4] HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos** – o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 13.

cinema, esse auxiliar da História; mais precisamente ao filme *Barbarella,* realizado pelo diretor Roger Vadim e protagonizado no papel-título pela atriz Jane Fonda.

O ano de 1968 foi o ponto culminante, o clímax, de um novo mundo instituído com o fim da II Guerra Mundial. Um mundo dividido entre duas formações econômico-sociais, a capitalista e a socialista. Um mundo temeroso de uma Terceira Guerra Mundial a ser deflagrada – principalmente no imaginário coletivo – com o uso das bombas nucleares, capaz de eliminar a própria espécie humana da Terra. Sua importância se deu, primordialmente, naquilo percebido por Luiz Dario Teixeira Ribeiro: "Foi também a recusa deste mundo, a tentativa voluntariosa de implodi-lo e construir uma nova sociedade e uma nova humanidade – democrática, socialista, coletiva e desalienada".[5] A recusa dos valores instituídos, a negação do *status quo da* Guerra Fria, o imaginário da ficção científica, e a ampliação dos sentidos e percepções são fenômenos característicos dessa geração que nasceu no pós-guerra. Em diferentes dimensões, todos eles estão presentes no filme *Barbarella.* Gravado em Roma, em 1967 teve sua estréia em novembro de 1968. Ao Brasil – especificamente Porto Alegre – chegou em abril de 1969. Constitui, dessa forma, uma fonte bastante interessante para o historiador, e um filme repleto de encantos.

A Sexualidade de Barbarella

Das muitas leituras possíveis sobre *Barbarella* talvez a mais explícita seja a que remete ao universo da sexualidade. A revolução sexual e o feminismo estão conjugados com a sociedade do pós-guerra: nessa nova organização da sociedade, a mão-de-obra feminina foi liberada para as atividades produtivas; no entanto,

[5] RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. 1968 no mundo. In*:* PONGE, Robert. **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 20.

sempre em uma condição subordinada aos homens, seja nos cargos de poder, seja na remuneração salarial. De acordo com Maria Eunice Maciel "os anos sessenta não inventaram o feminismo, a consciência ecológica ou a luta pelos direitos dos negros – e nem mesmo o amor livre –, porém forneceram um novo sentido, uma repercussão e um impulso que os colocaram em outro patamar".[6] Embora esse impulso não tenha se dado a partir do filme *Barbarella,* ele é importante pela protagonista feminina; ter neste misto de comédia e ficção científica o personagem principal desempenhado por uma mulher, com *status* de heroína, é uma mudança significativa e inovadora.

O filme inicia de uma forma bastante ousada, produto daquela época: um *strip-tease* que desafia a lei da gravidade. Passo a passo, a heroína se despe: em primeiro lugar suas mãos; após, pernas exuberantes; segue-se com o rosto, aparecendo lentamente em harmonia com o capacete que vai abrindo-se; seus cabelos loiros jogados para trás, como um efeito cascata; os braços também vão sendo despidos, até o aparecer das costas e suas curvas bem produzidas pela natureza; a nudez se faz total, embora haja a permanência de um letreiro inconveniente que vai seguindo a atriz em locais estratégicos. Tudo em efeitos de falta de gravidade, de maneira cadenciada. A beleza da atriz se coaduna com beleza plástica dos movimentos realizando uma cena clássica para o cinema.

Tudo isso ao som de uma canção de apologia a heroína, acentuando características positivas e carregadas de erotismo: Barbarella é psicodélica; é como uma concha, acolhedora, confortável, agradável; é um arco-íris que faz desaparecer as cores apagadas, e as cores do arco-íris são manifestações nobres da psicodelia, ao ampliarem a percepção visual; Barbarella levanta alto, as conotações são por demais explícitas, chegando a inclusive

[6] MACIEL, Maria Eunice. A (r)evolução dos costumes: nada mudou, tudo mudou. In: PONGE, Robert. **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 129.

fazer voar (aqui a letra é auto-explicativa, mais adiante ela fará o anjo Pygar voltar a ter vontade de voar); ela é capaz de eletrificar, o que implica uma grande produção de energia; capaz de acender às estrelas da noite e levar os homens – atores e espectadores – acima da estratosfera; Barbarella está morrendo de vontade de te abraçar e fazer amor; Barbarella é a mulher-maravilha no dizer da música e no entendimento geral da produção do filme; enfim, ainda de acordo com a canção, Barbarella é **única**.

Ao valorizar a sensualidade de Barbarella o diretor – que era casado com a atriz Jane Fonda – lhe atribui um diferencial, não às outras mulheres, mas em análise mais profunda, aos homens. É a sensualidade a maior arma de Barbarella em um mundo futuro, no qual as armas convencionais existem apenas no Museu do Conflito; prova disso é o irônico contraste entre a arma antiga, ineficiente – objeto de museu – oferecida à heroína e as armas dos vilões, o "raio positrônico".[7] Não seria aquela a arma capaz de dar poder a protagonista.

Em um mundo no qual a saudação é *"Amor!"* entende-se o papel preponderante da sensualidade feminina, capaz de colocar as mulheres de forma igual – não subserviente – aos homens. Mas a relação não se dá de forma simplista, numa dicotomia mulher boa *versus* homem malvado. A Rainha Negra, tão feminina quanto Barbarella, faz parte dos "quadros do mal" no filme, ao passo que o belo anjo Pygar condiz com sua atividade. Não por acaso, em que pese sua atração pelos varões, está implícita uma atração homossexual dela com a rainha sua principal inimiga, mas que terminou salvando do seu próprio mundo quando ele se desmanchou; já o anjo se mostra quase despido e, apesar de um porte atlético, predomina seu aspecto andrógino (talvez numa paródia das célebres discussões feitas a respeito da sexualidade dos anjos e seus correlatos no seio das igrejas cristãs). Não há, pois,

[7] Esta é uma referência explícita a Isaac Asimov; ele relatou que a descoberta dos positrons levou-o a imaginar robôs com "cérebros positrônicos". ASIMOV, Isaac. **Sonhos de Robô**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p.14.

uma clara subordinação de gênero entre os personagens centrais da história.[8]

Essa sensualidade é tão reforçada que fica patente no diálogo entre o Presidente da Terra e Primeiro-Ministro do Sistema Solar e a protagonista. Ao saudar o Presidente, Barbarella preocupa-se em vestir-se para receber suas ordens. O Presidente diz, de forma lúbrica, que Barbarella não precisa se preocupar em vestir-se por se tratar de um assunto de Estado. Logo, o Estado precisa da beleza e do poder de Barbarella, de sua sensualidade e sexualidade ainda não reforçada (sem dúvida, a cena protagonizada pela atriz na máquina de orgasmos – seria um *Orgasmatron*? – é das mais divertidas do filme; sua capacidade sexual é capaz de quebrar a máquina, dada sua potência energética já anunciada na música de abertura), quando o Presidente diz a Barbarella que ela é a garota para isto. Ao perguntar por que seria a pessoa indicada para a tarefa, o Presidente da Terra enfatiza que ela é ótima "astronavegadora" e que deve usar seu **talento incomparável** para preservar a segurança das estrelas e nosso planeta natal. Qual o talento incomparável de Barbarella? A sensualidade e a energia sexual como fica expresso quando da descrição do vilão Duran Duran pelo Presidente da Terra. Ao destacar que Duran era um *"cara bonitão"*, Barbarella dá uma risada lasciva, colocando a mão frente à boca de forma dissimulada. Na despedida, o Presidente sucumbe aos encantos de Barbarella: "*Um dia, Barbarella nós nos encontraremos,* ***pessoalmente".*** Fica sério, de forma rápida e sem graça, e se despede com a saudação *"Amor!"*

O filme traz inúmeras outras cenas nos quais os predicados sexuais de Barbarella são explorados enquanto elemento de poder. Por ora, ressaltamos estes. Ao lembrarmos das insígnias do maio francês, a que fica é: ***"****Quanto mais eu faço amor mais eu tenho*

[8] No entanto, no sistema planetário ALFA CETI Barbarella por duas vezes concedeu favores sexuais a homens que lhe cobraram por isto; e também duas vezes precisou de varões, para consertarem sua avariada espaçonave.

vontade de fazer a revolução, quanto mais eu faço revolução mais eu tenho vontade de fazer amor".

A Guerra Fria

O filme *Barbarella* é o retrato de uma época: a Guerra Fria. É curioso que a maior parte dos trabalhos sobre a Guerra Fria não destaquem a importância do ano de 1968. Uma das exceções a isso é o trabalho de John Gaddis, no qual ele afirma:

> O resultado foi o descontentamento com o mundo como era, **quer isso significasse a corrida de armas nucleares**, injustiça econômica e social, guerra no Vietnam, repressão no leste europeu, ou até mesmo a convicção de que as universidades tinham se transformado em instrumentos de uma velha ordem que devia ser derrubada. Era algo jamais visto: uma revolução que transcendia nacionalidades, dirigida contra os sistemas, os establishments, não importando sua ideologia.[9]

Embora haja um menor número de trabalhos que enfoquem o ano de 1968, o mesmo fenômeno se aplica: a ausência de referências explícitas à Guerra Fria. Mas uma boa exceção a isso é o trabalho de Luiz Dario Teixeira Ribeiro:

> Desde o início da década, desenvolviam-se, em todas as regiões, movimentos e práticas que iriam ser generalizadas e comuns à explosão de 1968. Lutava-se contra as ditaduras, **contra as ameaças nucleares da Guerra Fria**. Um dos primeiros movimentos foi o dos universitários japoneses contra o acordo de defesa que instalava armas nucleares no arquipélago (...).[10]

Muitas são as controvérsias a respeito da Guerra Fria, desde a periodização até mesmo a sua tônica, os elementos que melhor a

[9] GADDIS, John Lewis. **A Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 141.

[10] RIBEIRO, op. cit., p. 23.

representariam. Para alguns, como Déa Fenelon, a Guerra Fria teve início em 1945 com a Conferência de Yalta e se encerrou em 1963 com o Tratado de Proibição Limitada de Testes, o primeiro acordo entre Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) visando algum controle sobre as armas nucleares.[11] Autores como José Arbex Jr vêem a Guerra Fria num espectro temporal mais amplo.[12] Para ele, a Guerra Fria tem início também na Conferência de Yalta mas se estende até a atualidade (seu livro é de 1997), pois a influência se faz sentir em diversos aspectos sociais, como o uso da tecnologia, a invasão do Iraque pelos EUA, as experiências nucleares da França no atol de Mururoa em 1995. Além disso, aparecem algumas divisões, em alguns momentos, entre a "Primeira Guerra Fria" – aproximadamente de 1947 a 1953 – e a "Segunda Guerra Fria" – de fins dos anos 70 até a queda do Muro de Berlim e a dissolução da União Soviética – presentes em trabalhos como os de Fred Halliday e Eric Hobsbawm.[13]

Pensamos que a Guerra Fria foi uma disputa contínua entre dois sistemas díspares. Portanto concordamos com a análise de fundo realizada por Fred Halliday: "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." [14] Dessa maneira, acreditamos que a Guerra Fria tenha início em março de 1947 com o discurso do presidente americano Harry Truman onde afirmava que seu país não aceitaria a expansão soviética.[15] Apesar disso, não refutamos totalmente

[11] FENELON, Déa R. **A guerra fria**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

[12] ARBEX JR, José. **Guerra Fria***:* Terror de Estado, política e cultura. São Paulo: Moderna, 1997.

[13] HALLIDAY, Fred. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2007. HOBSBAWM, op. cit.

[14] HALLIDAY, op.cit., p. 206.

[15] Nesse ano, 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

recuar tal início para a Conferência de Potsdam, perto de Berlim, quando Truman informou a Stálin ser detentor da bomba atômica. Os marcos finais da Guerra Fria estão associados do fim da URSS em 1991, embora também reconheçamos como forte elemento simbólico a queda do Muro de Berlim em 1989.

Dos vários elementos que caracterizam a Guerra Fria há dois que se destacam, na nossa perspectiva: a relação entre os blocos e a questão nuclear. Embora não devam ser dissociados, uma vez que as armas nucleares foram o epicentro da corrida armamentista que dá sentido à relação entre os blocos, acreditamos que o filme *Barbarella* nos permite uma leitura baseada na não violência, sobretudo. A negação da violência está em conformidade com o espírito do ano de 1968, do qual o filme *Barbarella* é um produto, direto ou indireto.

Essa negação da violência, tão presente no movimento *hyppie* e na contracultura, tinha como insígnia *"Paz e Amor"*. Basta lembrar a saudação de Barbarella ao longo do filme: *"Amor!"* Uma saudação com alto potencial de crítica, tanto pelo intenso valor que expressa, como pela forma. Barbarella saúda o Presidente: em posição de sentido, como os militares; seu objetivo, no entanto, é a Paz; seja a paz no Vietnã, capaz de mobilizar boa parte das pessoas naquela época, seja a paz da Humanidade, constantemente em risco pela ameaça nuclear, conforme nos alerta Eric Hobsbawm: "Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade".[16]

---

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 minoria 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." TARR, David. **Nos bastidores da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Victor Publicações, 1966, p. 26.

[16] HOBSBAWM, op.cit., p. 224.

A corrida armamentista teve início em 1945 com a detonação das bombas atômicas (bombas A) em Hiroshima e Nagasaki. O domínio da bomba A de fissão nuclear constituía-se num *handcap* nada desprezível para os americanos nos primeiros anos da Guerra Fria.[17] Em 1949, a URSS detonava a sua primeira bomba A. Já em 1952, a primeira bomba de hidrogênio (bomba H) era testada pelos EUA. A distância no tempo tecnológico diminuiu, pois em 1953 a URSS repetiu o teste. A velocidade era tanta, que em 1954 os estadunidenses perderam o controle sobre um teste no Pacífico com a bomba H, que tinha uma potência 750 vezes superior à das bombas A de 1945. O horror nuclear era uma realidade: após a criação das bombas H de fusão nuclear, muitíssimo mais destruidoras, disseminou-se a consciência de que uma Terceira Guerra poderia acabar com a vida na Terra. Em 1957, a URSS contava com o primeiro míssil balístico intercontinental. Além disso, no mesmo ano lançara o Sputnik, o primeiro satélite artificial a entrar em órbita; poucas semanas depois, era a vez da cadelinha Laika também entrar em órbita, com o Sputnik 2. No fim da década de 1950, os EUA criaram bases de mísseis na Inglaterra, na Itália e na Turquia.

Um fato pouco lembrado da década de 1960 é importante para nossa análise: "a atriz Jane Fonda, já de grande sucesso nos anos 60, aparece com a multidão que marcha contra o funcionamento do reator nuclear Enrico Fermi em 1964".[18] Jane Fonda não é a Musa da História, mas foi a Musa dos Anos 60. E uma Musa engajada no movimento antinuclear, como ficaria explícito no filme *Síndrome da China*, além de uma ativista contra

[17] A cultura dos anos cinqüentas foi tão impregnada pela ameaça atômica que o maiô de duas peças recém inventado foi chamado de "bikini", numa alusão ao atol de Bikini onde houve um teste nuclear dos EUA (quanto menores, mais *megatons* eram creditados aos maiôs, comparando-os com o poder explosivo das bombas).

[18] MARTINI, Maria Luiza. Espetáculo: acontecimento e documento. In*:* PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, Imagens e Práticas Sociais**: percursos em História Cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2008, p. 191.

a violência da Guerra do Vietnã.[19] Em *Barbarella* essas duas dimensões de sua personalidade aparecem, ainda que de forma tímida.

No encontro de Barbarella com o Presidente isso fica mais nítido: seu espanto com o "raio positrônico" – uma alegoria da bomba H – só é possível de se entender numa sociedade pacífica, como a do ano 40.000 DC. Tanto que sua exclamação é rica de sentidos: *"O universo é pacífico há séculos!"*, seguida de sua profunda indagação filosófica: *"Porque alguém iria querer inventar uma arma?"* Essa questão é também do Presidente: *"Como posso saber?"* Daí a alfinetada, repleta de crítica e ironia na voz da agente: ***"Será que ainda estariam num estado primitivo de irresponsabilidade neurótica?"*** Resposta do Presidente: *"Exatamente isto. E se eles aprenderem deste jovem cientista o segredo do raio positrônico eles serão capazes de romper a adorável união do Universo"*. A cena termina com uma grande dificuldade da heroína em dizer a palavra "guerra", usando eufemismo: *"Isto significaria insegurança arcaica..."* O Presidente então completa: *"E guerra"*. *Barbarella* não assimila a realidade, e tenta contornar o termo, em nova alfinetada ao mundo bipolar: ***"Quer dizer concorrência egoísta e ..."*** O Presidente, já sem paciência: *"Eu quero dizer guerra. Conflitos entre tribos inteiras."* *Barbarella* acaba expressando toda a inconformidade com os rumos que o desenvolvimento tecnológico levou à humanidade: *"Eu não acredito nisto"*.

Nos Mundos da Ficção Científica: os Inimigos vêm de Fora?

Barbarella é uma ficção adaptada da HQ homônima criada pelo francês Jean Claude Forest em 1962. Ela tem alguns antecedentes importantes como referência, que por sua vez são

[19] Em 1972 Jane Fonda esteve no Vietnã, protestando pelo fim da Guerra; foi considerada traidora pelo governo de seu país, os EUA.

tributários de alguns modelos de herói desenvolvidos pela literatura. Na primeira obra literária genuinamente norte-americana, o escritor James Fenimore Cooper plasmou aquele que seria um modelo copiado pela maior parte da ficção produzida nos Estados Unidos, com repercussões para todo o mundo ocidental. Os romances que compõem *The Laetherstocking Tales,*[20] tratam do caçador Natty Bummpo, criado pelos índios nas fronteiras dos Estados Unidos de fins do século XVIII e inícios do XIX. A vida rude de *frontierman* faz com que ele tenha um aspecto exterior de selvagem, parecendo mais com os índios que com os brancos, e que saiba enfrentar e sobreviver a todas as dificuldades inerentes ao mundo bravio; onde os civilizados fracassam, o fronteiriço sobrevive e é o responsável pela ampliação do espaço. No entanto na medida em que a civilização avança trilhando pelos caminhos que ele abriu, o pioneiro segue para frente, porque não sabe mais viver nas sociedades daquele tipo.

Ele é um modelo de herói individual, que tem quando muito a companhia de algum selvagem similar aos que combate; mas a aparência bruta esconde sua origem como branco, fiel ao Estado e seus valores. Tornar-se muito parecido com o "outro" para melhor enfrentar o "outro" é a síntese destes fronteiriços, pioneiros das frentes de expansão na América. Toda uma literatura dedicada ao avanço e conquista do Oeste até a ocupação total do território dos atuais EUA, onde se difundiu popularmente nas chamadas *dime novels* (custavam 10 *cents*), nos espetáculos teatrais (como o famoso *Circo do Oeste* de Buffalo Bill) e, no fim do XIX, em duas artes irmãs, a História em Quadrinhos e o Cinema.[21] Mas assim como na História real a fronteira dos EUA se estendeu para outros

[20] Pela ordem de publicação (1823-1840): **Os Pioneiros**, **O Último dos Moicanos**, **The Preirie**, **The Pathfinder** e **The Deerslayer** (estes sem tradução). COOPER, James F. **Os Pioneiros**. Sintra: Ed. Europa-América, s/d (2 v.).

[21] As primeiras *dime novels* foram dedicadas a Davy Crockett. CROCKETT**,** David. **A Narrative of the Life of David Crockett of the State of Tennessee**. Lincoln: Nebraska University Press, 1987. Para Eisner, Cinema e HQ são Arte Seqüencial. EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

lugares, a cultura *western* foi adaptada para onde chegava sua civilização: África, Ásia, América do Sul e quem sabe, nos outros mundos.

Um herói muito renomado foi Tarzan, de Edgar Rice Burroughs. Filho do Lord Greystoke, John Clayton – o Tarzan – foi criado na selva pelos "grandes macacos",[22] tendo contato com os humanos só depois de adulto. Primeiro aprendeu a usar as armas dos nativos africanos, e só mais tarde dominaria os hábitos dos brancos, defendendo o Ocidente contra selvagens, povos perdidos, *boshes* (na Primeira Guerra) e soviéticos. Tarzan motivou muitos filmes e HQ, a mais famosa delas de Hal Foster, publicada em grandes jornais. Já outra grande rede contratou Alex Raymond, que criou *Jungle Jim,*[23] um aventureiro de lugares bravios. A mesma inspiração teve o Fantasma,[24] herdeiro de uma genealogia que passava de pai para filho a função de justiceiro, segredo apenas compartilhado pelos imaginários pigmeus Bandar de Bengala. Todos seguem o modelo do herói individual, às vezes aliado de selvagens – no caso de Tarzan dos próprios macacos – que são os únicos a compartilhar seus segredos.

Não era difícil, pois, pensar no enfrentamento com extraterrestres. As viagens interplanetárias já haviam aparecido em Júlio Verne, que pensou numa viagem à volta da Lua a bordo duma cápsula ejetada por um gigantesco canhão.[25] Certamente inspirado nele, o Hergé em 1953 e 1954 publicou em dois álbuns consecutivos a visita à Lua do personagem Tintin e seus amigos.[26] Mas nenhum deles referiu quaisquer encontros com outros seres

[22] Tarzan na "língua" dos macacos quer dizer "pele branca", o que dá uma idéia da xenofobia do autor. BORROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan o Filho das Selvas**. São Paulo: CODIL, 1959. FOSTER, Hal. **Primeira Aventura de Tarzan em Quadrinhos**. Rio de Janeiro: EBAL, 1975.

[23] RAYMOND, Alex. **Jim das Selvas**. Rio de Janeiro: EBAL, 1974.

[24] FALK, Lee & MOORE, Ray. **O Fantasma Sempre aos Domingos**. São Paulo: Opera Graphica Ed., 2006.

[25] VERNE, Julio. **Da Terra à Lua**. *À Roda da Lua.* Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

[26] HERGÉ. **Da Terra à Lua**. *Explorando a Lua.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

vivos ou mesmo vestígios deles. Bem diferente era a visão de H. G. Wells em *A Guerra dos Mundos*, fazendo da Terra o campo de batalha de humanos contra invasores marcianos;[27] num célebre programa radiofônico, Orson Welles transmitiu uma invasão como se fosse real, tendo provocado grande pânico nos ouvintes. O perigo residia lá fora, traiçoeiramente esperando uma oportunidade. A Guerra Fria coincidiria com a histeria dos "discos voadores", com relatos candentes de observações e hipóteses paranóicas de todo tipo;[28] algumas delas afirmavam que os "discos voadores" eram de procedência soviética.

A repercussão destes temas nas HQ e no Cinema foi intensa, a partir dos anos trintas. Na usual competição entre os jornais, Hal Foster criara Buck Rogers, enquanto Alex Raymond lançava seu personagem mais famoso, Flash Gordon. Na espaçonave do Dr. Zharkov – uma alusão à aliança dos EUA com a URSS na Segunda Guerra – e junto da bela Narda, Flash desembarcou no planeta Mongo, que padecia sob a cruel tirania do Imperador Ming. Os traços mongólicos e o nome do déspota apontavam para o perigo oriental, no caso o Japão. No final de muitas aventuras, Flash e seus aliados lideraram a vitória pela liberdade. Com uma nova espaçonave e armas ultramodernas, Flash, Zharkov e Narda voltam à Terra justamente a tempo de salvarem os Estados Unidos do ataque duma potência totalitária, a Espada Vermelha, cujo líder máximo tem uma grande parecença com Lênin.[29]

A ficção científica norte-americana opera muito com esta dificuldade em relação ao "outro", o desconhecido que deve ser conquistado ou catequizado, mesmo contra seus próprios

---

[27] WELLS, H. G. **A Guerra dos Mundos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. Popularizara-se a idéia de que algumas imagens da superfície marciana eram "canais" artificiais, comprovação de vida no planeta "vermelho".

[28] Está ainda na moda uma pseudociência chamada Ufologia (estuda os *UFO*, *Unidentified Flying Objects*, que em português significa Objetos Voadores Não Identificados, ou OVNI).

[29] RAYMOND, Alex. **Flash Gordon no Planeta Mongo**. De Volta à Terra. Rio de Janeiro, EBAL, 1982.

interesses; neste sentido, sua resistência já significa um perigo. O "outro" é um inimigo, tal como o indígena, o mexicano, o japonês, o alemão; e nos anos sessentas, o soviético, o chinês, o vietnamita; em algum momento, pois, seria o extraterrestre. A FC norte-americana se mostra quase sempre pessimista, como pode ser visto nas séries de TV *Perdidos no Espaço*, *Terra de Gigantes*, *Jornada nas Estrelas*, ou em filmes tais como *Guerra nas Estrelas, Blade Runner, Allien, Predador* e *Independence Day.*[30] E o pessimismo aumentou muito com algumas proezas soviéticas ainda nos anos cinqüentas.

Os "discos" moram ao lado: a URSS e a "corrida espacial"

A "corrida espacial" foi um aspecto muito peculiar da Guerra Fria. A URSS teve em relação aos EUA um grande avanço no campo aeroespacial no fim dos cinqüentas[31]: coube a ela o lançamento do primeiro satélite artificial, o Sputnik 1 em 4 de outubro de 1957; em 3 de novembro, seria o Sputnik 2, levando a cadela Laika, o primeiro ser vivo a andar no cosmos. Mas o acontecimento mais marcante, até a alunissagem americana em 1969, foi a primeira viagem de um cosmonauta, Yuri Alieksieivich Gagarin que, em 12 de abril de 1961 no Vostok 1 fez um vôo orbital saindo da base de Baikonur.[32] Em 6 de julho, Gherman Stepanovich Titov, fez dezessete voltas à Terra no Vostok 2, feito que os EUA custariam muito para alcançar.

[30] Curiosamente, a Ficção Científica soviética era otimista: se existissem civilizações mais adiantadas, elas já há muito viveriam no comunismo. Filmes otimistas como *E. T.*, *Contatos Imediatos de Terceiro Grau,* e *Inimigo Meu* não por acaso correspondem a um período menos tenso da Guerra Fria.

[31] Até os dias atuais, aviões de caça como o Mig-29 ou o Sukhoi-27UBK não têm comparativos no Ocidente.

[32] "A Terra é azul, e não vi Deus", disse Gagarin no seu vôo. As espaçonaves soviéticas sempre pousaram em terra, ao contrário das americanas que durante muito tempo desceram no oceano, em lugares muito imprecisos.

No ano seguinte, Adrian Nikolaiev no Vostok 3 em 11 de agosto, e Pável Popovich no Vostok 4 no dia 12, realizariam a primeira viagem conjunta. Este feito foi repetido em 14 de junho de 1963 por Valery Bykowsky com o Vostok 5, e pela primeira mulher, Valentina Tereshkova, no Vostok 6, fazendo a primeira comunicação por rádio entre duas naves. Em 12 de outubro de 1964 foi lançado o Voshkod 1, o primeiro com mais de um tripulante: Vladimir Komarov, Konstantin Feoktistov e Boris Yegorov. Em 18 de março de 1965, o Voshkod 2 levou Pavel Belyanov e Aleksey Leonov, que realizou o primeiro passeio fora da nave. Só em 14 de setembro de 1968 ocorreu a primeira viagem de uma nave não tripulada, a Zond V, capaz de dar a volta na Lua e retornar à Terra. O sucesso desta e de outras expedições fez com que os soviéticos desistissem de viagens tripuladas à Lua, abrindo caminho para os EUA.

Durante algum tempo o programa espacial norte-americano andou atrás dos rivais. Depois de Gagarin, Alan Shepard Jr. fez um vôo sub-orbital em 5 de maio, feito repetido por John Grisson em 21 de julho, logo após a saída de Titov. Os primeiros vôos orbitais dos EUA se deram apenas em 1962, com John Glenn Jr. dando uma volta na Terra em 20 de fevereiro, e Wally Schirra seis em 30 de outubro.[33] A "corrida" tomou rumo favorável a partir de 1968, já preparando a viagem lunar para o no ano seguinte. A ida da Apollo 11, iniciada em 16 de julho de 1969, teve como ponto alto a primeira caminhada humana na Lua, transmitida pela TV: *"Um pequeno passo para um homem, um gigantesco passo para a humanidade*", disse o comandante Neil Armstrong que, com Edwin Aldrin, plantou a bandeira americana em solo selenita, enquanto Michael Collins dirigia a nave principal em órbita lunar.

No entanto, tais ocorrências se deram algum tempo após a feitura de *Barbarella* e, mesmo que a possibilidade dos americanos

[33] Anos depois, Alan Shepard comandou a Apollo 14, que alunissou em 1971; John Glenn, com 77 anos e já tendo passado pelo Senado, fez parte da missão *Discovery* de 1998 para testar os efeitos espaciais em idosos.

chegarem à Lua estivesse dada, ainda não havia sido concretizada. Portanto, na película podem ser vistos alguns reflexos da Guerra Fria, especialmente o temor de que os soviéticos fossem capazes de um ataque bem sucedido ao Ocidente, similar ao do Presidente da Terra em relação ao trânsfuga Duran Duran. Não por acaso Barbarella serve um governo democrático contra o poder tirânico e totalitário da Rainha Negra; o cientista terrestre Duran em sua corte, detendo o "raio positrônico", indica a paranóia que havia nos países capitalistas – em especial nos EUA - em relação a espionagens em prol da URSS de segredos científicos relacionados ao poderio bélico.[34] A União Soviética assustava, e a ficção científica expressava isto desde antes da Segunda Guerra, o que não foi muito diferente no cinema dos anos sessentas.

Mundos Psicodélicos e Paraísos Artificiais

O uso de alucinógenos para obter clarividência, ou simplesmente euforia e prazer, foram marcantes no século XIX. Na França, Théophile Gautier em 1845 fundava e depois escrevia *O Clube dos Haxixins*, enquanto Baudelaire lançaria *Les Paradis Artificiels*; na Inglaterra, Thomas de Quincey já em 1821 escreveu *The Confessions of an English Opium Eater* e, no final do século, o grande Sherlock Holmes resolvia seus enigmas drogando-se com heroína.[35] Um possível controle químico das multidões no futuro foi mostrada por Aldous Huxley em *O Admirável Mundo Novo*, de 1931: nele os "epsilons", trabalhadores da casta mais baixa, eram dominados pelos "alfas" e "betas" devido ao fornecimento do Soma, uma droga que transmitia sensação de satisfação plena; o

[34] Como na prisão e execução do casal Julius e Ethel Rosemberg em 1953 nos EUA, em pleno macarthismo.

[35] GAUTIER, Théophile. **O Clube dos Haxixins** Porto Alegre: L&PM, 1986. BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos Artificiais**. Porto Alegre: L&PM, 1986. DE QUINCEY, Thomas. **Confissões de um Comedor de Ópio.** L&PM, 2001. DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes** – *Edição Definitiva e Comentada.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

mesmo autor em 1954 escreveu *The Doors of Perception*, um relato de suas experiências com mescalina.[36]

Porém no mundo real dos anos sessentas viveram a apologia dos paraísos artificiais, que compensariam as frustrações de uma sociedade competitiva e espoliadora. As drogas não eram apenas uma transgressão, mas uma nova forma de sociabilidade na medida em que liberavam os espíritos para sensações que não eram perceptíveis sem elas. Assim como houve uma redescoberta de técnicas orientais de meditação, como o *yoga*, e difundiram-se textos filosóficos e religiosos hinduístas e budistas, as drogas era usadas para explorar áreas da mente que estariam fechadas nas formas normais de percepção. Assim, além da maconha – a *marijuana* ou *grass* dos antigos *beatnicks* – que era um artigo barato e já tradicional, os sessentas consagraram o ácido lisérgico, o LSD, capaz de provocar autênticas "viagens".

Não poderiam faltar, no final da década de sessenta, referências culturais explícitas às drogas. Jim Morison, por exemplo, inspirou-se em *The Doors of Perception* para batizar a sua célebre banda de *The Doors* em 1965. Mas nenhuma teve mais repercussão que a canção de John Lennon *Lucy in the Sky with Diamonds*, cujas iniciais formariam a sigla LSD (além de outras alusões menos evidentes em outras faixas do mesmo álbum *Sgt. Peppers*, lançado por *The Beatles* em 1967).[37] Também deles, em 1968 estreou o desenho animado *Yellow Submarine*, onde os elementos psicodélicos são evidentes. Ainda em 1968 foi editado o livro do antropólogo Carlos Castañeda *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* que disserta sobre o uso do mescalina entre os índios Iaquis de Sonora.[38]

---

[36] HUXLEY, Aldous. **O Admirável Mundo Novo**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. *Las Puertas de la Percepción.* Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

[37] Lennon sempre negou, afirmando que a inspiração viera de um desenho de seu filho Julian, em idade escolar.

[38] CASTAÑEDA, Carlos. **A Erva do Diabo**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

Barbarella, além de uma aventureira do século XL que lutava pela liberdade e pela democracia, era um símbolo sexual que expressava também outras tantas bandeiras dos anos sessentas. Numa das cenas iniciais de *Barbarella*, o caçador Mark Hand que salva a vida da heroína cobra-lhe favores sexuais, que ela satisfaz de bom grado. Esperando que a relação se desse como na Terra – sem a conjunção carnal, mas usando drogas – ela acabou gostando do "modo antigo". Mas noutro momento, Dildano, o chefe da Revolução fez questão de mostrar-se à altura da "modernidade" da Terra do século XL e sua agente, e pratica a relação sexual com Barbarella usando a pílula que provoca "transferência de exaltação". Esta pílula da felicidade sexual – sem compromisso com a procriação – está também associada à difusão dos anticoncepcionais e seu papel na libertação feminina ocorrida nos anos sessentas.

A própria nave apresenta uma profusão de elementos psicodélicos nas formas e cores, rosa-choque por fora e laranja berrante por dentro, num contraste com o azul profundo dos olhos da atriz Jane Fonda. Para a compor sua figura *sexy*, ela foi vestida por Paco Rabane, um espanhol que ditava a moda de vanguarda; seus modelos metálicos insinuavam a lubricidade da agente. No entanto, o diretor Roger Vadim afirmou que "a indumentária de Super-Man, Buck Rogers, Flash Gordon e muitas outras personagens da mitologia futurista também eram sexy e eróticas. Por que as mulheres deveriam ser tratadas de maneira diferente?".[39] Mas mesmo que a figura da agente fosse inspirada em outros heróis espaciais, as referências sexuais nunca apareceram naqueles personagens, até porque havia muita censura nos EUA.

Num dos episódios finais, uma "bolha" emanada pela bondade de Barbarella protege a ela e a Rainha Negra, quando as duas mulheres tentam escapar ao "Mathmo" que se derramou pela

[39] VADIM, op. cit., p.323.

Cidade Negra destruindo tudo por onde passava, numa explosão de cores certamente psicodélica.[40] Esta "viagem" de Barbarella salvando sua odiada-amada inimiga pode ser interpretada também como uma referência psicodélica, numa *bad trip* "a bordo" do ácido lisérgico, denotando o fracasso da missão de devolver Duran e a arma "positrônica" e sendo "vomitada" pelas entranhas do planeta.[41]

Mas talvez a situação mais emblemática seja aquela cena que segue esta catástrofe, o encontro final com o "ornitantropo", o anjo cego Pygar. Também cega é a clássica alegoria da Justiça que, no entanto, sempre é feminina, se mostra sobriamente vestida e aparece equipada com a espada e a balança, fundamentais para o exercício de seu mister. Neste sentido, uma primeira interpretação seria de que a justiça aos moldes das democracias ocidentais estivesse com seus dias contados; mesmo que estes valores tivessem ainda defensores no sistema CETI, eles estavam "impotentes" num labirinto, como Pygar, incapacitado psicologicamente para "subir" até o primeiro encontro com Barbarella; outra mitológica figura alada, Ícaro, tentou sem sucesso fugir do labirinto de Creta. Por outro lado, a fuga e a salvação final nas asas de um anjo cego poderia significar agora uma *good trip*, numa referência-reverência do autor ao potencial libertador das drogas, quem sabe a única saída para um mundo onde nem o chamado socialismo real, menos ainda o capitalismo selvagem, apontava para soluções confiáveis.

O caráter libertário de *Barbarella* talvez seja comprometido por dois detalhes. O castigo da população hedonista que vive na Cidade Negra e foi totalmente tragada pelo "Mathmo", além dos rebeldes exterminados pelos raios "positrônicos" de Duran, podem significar uma interpretação burguesa, aos moldes daquela que foi

[40] Seria isto uma alusão ao destino similar do planeta Kripton, de onde foi lançado numa espaçonave o recém-nascido Kal-El que na Terra se tornaria o *Superman*?

[41] Este mundo ficava no sistema CETI, uma referência clara ao programa americano *SETI (Search of Extra Terrestrial Intelligence)*.

escrita por Lord Lytton sobre a hecatombe de Pompéia na erupção do Vesúvio.[42] Assim como neste drama, apenas os virtuosos escapam, e Pygar ainda protege a rainha má, pois *"anjos não tem memória!"* (Esta sua "amnésia" se deve a uma característica própria ou é mais uma referência burguesa ao uso das drogas?) Uma última questão: o mundo de Barbarella é psicodélico, de muita cor; associar o "mal" com o que é "negro" – a cidade, a rainha e sua guarda – justo na década em que a luta pelos direitos civis mobilizava multidões, nos parece um tanto insólito.[43]

A Título de Conclusão: Barbarella visita Porto Alegre

Aparentemente, a julgar pelas colunas dos principais jornais de Porto Alegre – *Correio do Povo*, *Folha da Tarde* e *Zero Hora* – quando o filme *Barbarella* foi passado em 1969, poder-se-ia pensar que tenha sido um fracasso de crítica. O mesmo, no entanto, não se aplica ao sucesso comercial que teve o filme: "Barbarella, na sua primeira semana de exibições, quebrou todos os recordes de renda em Porto Alegre. A fita faturou aproximadamente 36 milhões antigos. O recorde anterior era O Fofoqueiro, com 33 milhões antigos, em julho de 1968".[44] Mesmo assim, a crítica não dava o braço a torcer, rancorosa e preconceituosa com o erotismo presente na película: "E Barbarella bateu todos os recordes de bilheteria para um filme exibido apenas uma semana, rendendo, só no Cine Victória, quarenta mil cruzeiros novos. Até amanhã você poderá contemplar uma despida Jane Fonda e a desmistificação de um falso e enganoso diretor: Roger Vadim."[45]

---

[42] A busca do prazer pelos romanos recebe castigo quase divino; só Glauco e Ione, gregos e estóicos, sobrevivem à tragédia. BULWER-LYTTON, Lord Edward. **Os Últimos Dias de Pompéia**. São Paulo: Saraiva, 1949.

[43] Anos depois a trilogia de George Lucas *Guerra nas Estrelas* criaria o "lado negro da Força"!

[44] ZERO HORA, 19/04/69, p. 27 (Goida).

[45] FOLHA DA TARDE, Caderno Fim de Semana, 19/04/69, p. 11. (Emanuel Vieira).

Mas o interesse persistia. A prova maior é que no mês de abril de 1969 o jornal *Zero Hora* encartava, em cada edição, um pôster de uma grande personalidade, de um ídolo, ou de uma instituição: o primeiro foi de Claudiomiro, centroavante colorado; seguiu-se Alcindo, atacante gremista; a manequim Ana Maria; a banda *Mutantes*; Bráulio, meia do Internacional; Alberto, arqueiro do Grêmio; Jane Fonda como **Barbarella, em um pôster no qual aparecia com seu minúsculo traje de mãos dadas com o anjo Pygar;** o pastor pacifista Martin Luther King; e os 100 anos do *Instituto de Educação Flores da Cunha*, representado por uma bela colegial... Longe de nós querermos comparar Barbarella com futebolistas do Grêmio ou do Internacional; também não estamos comparando Barbarella com Rita Lee ou com o centenário Instituto de Educação; menos ainda com o defensor dos direitos civis dos negros nos EUA; quem fez essas comparações foi *Zero Hora*, ao colocá-los num mesmo patamar. E se assim o fez, foi por influência dos seus leitores, que ficaram encantados com Barbarella!

No ano de 1968 foram lançados três filmes futuristas de grande impacto: *2001, uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrik; *O Planeta dos Macacos*, de Franklin Shaffner; e *Barbarella*, de Roger Vadim. Nos dois primeiros, é muito evidente o propósito de contrastar aquele futuro imaginado no filme e algum tipo de passado para o tempo que está sendo vivido: a cena antológica de *2001* em que o hominídeo arremessa ao ar o osso que servira pela primeira vez como arma de caça e de guerra e este se converte numa nave espacial – que é talvez a maior síntese da História humana – informa que o mesmo ser habitante das cavernas foi capaz de viajar para a Lua; na cena final d'*O Planeta dos Macacos*, o cosmonauta Taylor com sua companheira Nova – uma humana intelectualmente inferior aos símios dominantes – se depara com as ruínas da Estátua da Liberdade e se dá conta de que ainda está na Terra, num futuro muito distante do tempo do qual saiu para seu périplo espacial.

Já em *Barbarella*, a heroína homônima vive todas suas aventuras num tempo futuro, e o seu passado, como foi salientado, também corresponde a um tempo futuro em relação ao presente do filme: a possibilidade de que ela encontre sociedades conflituosas e até em guerra – uma palavra quase proibida na Terra do século XL – fazem dos problemas do seu passado, ressurgidos no sistema CETI para onde foi mandada, um tempo próximo ao presente dos anos sessentas. Os fantasmas que assombram o mundo de Barbarella são os daquela época!

Referências

BARCELOS, Eduardo Dorneles. **Telegramas para Marte**. A Busca Científica de Vida e Inteligência Extraterrestre. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERGÉ, Pierre; POMEAU, Yves & DUBOIS-GANCE, Monique. **Dos Ritmos ao Caos**. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

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 nacionais brasileiro e norte-americano no século XIX. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de Mestrado), 2006.

FUENTES, Carlos. **Em 68**: Paris, Praga e México. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GARCIA, Marco Aurélio & VIEIRA, Maria Alice (org). **Rebeldes e Contestadores**: 1968 – Brasil/França/Alemanha. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

GLUCKSMAN, André & GLUCKSMAN, Raphaël. **Maio de 68 Explicado a Nicolas Sarkozy.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

GOIDA (GOIDANICH, Hiron Cardoso). **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1990.

HAWKING, Stephen. **O Universo numa Casca de Noz**. São Paulo: Mandarim, 2001.

HOLZMAN, Lorena & PADRÓS, Enrique Serra. **1968**: Contestação e Utopia. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2003.

MARQUEZI, Dagomir. **Auika**! Algumas Reflexões sobre a Cultura de Massas. São Paulo: Proposta Editorial, 1980.

MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PATATI, Carlos & BRAGA, Flávio. **Almanaque dos Quadrinhos**. 100 Anos de uma Mídia Popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SABIN, Roger. **Comics, Comix & Graphic Novels**. A History of Comic Art. London: Phaidon Press, 1996.

VENTURA, Zuenir. **1968** – O Ano que Não Terminou. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

_____. **1968**: o que Fizemos de Nós. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

18

Sexo, verdades e cinematógrafo: *As invasões bárbaras* e o fim da História

Rafael Hansen Quinsani[1]

"Sei que não serei um Arnold Toynbee ou
um Fernand Braudel,
então o que me resta é o sexo e o amor!"

Um personagem do filme

"... lá na sua universidade é igual ao filme
O declínio do império americano?"

De um professor gaúcho a um professor
canadense

No final da década de 1980 o mundo vislumbrava o que parecia o alvorecer de uma nova era. Crises, pessimismos e euforias coabitavam as mentalidades e o imaginário após a queda do Muro de Berlim. Em seguida, propagava-se ao vento que a História tinha chegado ao seu fim, pois finalmente o capitalismo havia vencido, e, para muitos, nem precisou vencer, pois ele nunca encontrou verdadeiramente adversário. Os anos seguintes ao

[1] Doutor em História/UFRGS.

encerramento do "breve século XX",[2] lembrando um historiador que um amigo admira muito, abriram as portas para transformações que ocorreram de forma acelerada e numa escala planetária pouco vista na História. O fim do século e do milênio trouxe à baila sentimentos escatológicos, um pouco frustrados (ou comemorados) com a sobrevivência física do mundo. Passados os primeiros vinte anos do século XXI, novamente a expectativa e o desejo do fim ressurgem em 2012, agora creditados aos Maias e suas supostas profecias. E nos dias atuais, como sobreviveu a História ao seu propagado fim perpetrado por intrépidos analistas vinte anos atrás? Para refletir sobre estas circunstâncias utilizaremos a obra cinematográfica *As Invasões bárbaras - Les Invasions Barbares*, de 2003, (e seu antecessor *O declínio do império americano - Le Déclin de l'Emíre Américain,* de 1986) do realizador canadense Denys Arcand trazendo à tona algumas ponderações e divagações sobre os anos deste presente que nos são apresentados.

Cinema, Canadá e Sexo

A película *As Invasões bárbaras* constitui-se numa obra especial. Sequencia do filme *O declínio do império americano,* lançado em 1986, a obra apresenta os mesmos personagens inseridos agora no contexto pós-11 de setembro, dezessete anos mais velhos e reunidos novamente devido ao estado de saúde do personagem Rémy. Relembrando o passado, projetando o futuro, divagando sobre História, sexo e outros assuntos estas duas obras apresentam um ponto de vista pouco explorado do ambiente acadêmico e seus protagonistas – ambiente que seu realizador conhecia muito bem.

[2] HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX. (1914-1991). São Paulo: Companhias das Letras, 1995.

Denys Arcand nasceu em Quebec e posteriormente mudou-se para Montreal onde estudou História, sendo influenciado pelo marxismo no início de seus estudos. A partir destas influências entrou no ramo cinematográfico estudando o cineasta soviético Sergei Eisenstein e sua teoria da montagem. Inicialmente, realizou documentários. Em 1962 fez um filme que abordava as experiências acadêmicas no que pode ser considerado um embrião para *O declínio do império americano* e *As invasões bárbaras*. Posteriormente realizou documentários sobre a História do Canadá e a indústria têxtil[3] até entrar na ficção na década de 1970. A obra de Arcand insere-se no perfil e na evolução histórica peculiar do cinema canadense.

O cinema canadense tem as características da História de seu país, marcado pelo caráter híbrido e triangular de sua formação étnica e cultural. Inglaterra, França e a cultura aborígene mesclam-se e demarcam a identidade canadense. Desde a colonização europeia, a questão nacional é muito presente na evolução histórica do Canadá. E tal como a América latina o cinema do Canadá tem uma sombra que atua muito mais do que um passivo reflexo: Hollywood e os EUA. Isto ocorre porque os EUA tratam o mercado cinematográfico canadense como uma extensão de seu território com enorme influência na distribuição e produção locais. Pode-se afirmar que o cinema hollywoodiano construiu as imagens associadas ao Canadá: um povo que fala francês, um habitat selvagem e montanhoso, as florestas e seus lenhadores e a neve.[4] Entretanto, ações estatais tiveram o objetivo de desfazer um pouco estas amarras do cinema Hollywood. Em 1939 foi criada a *National Film Board*, (NFB). No início ela dava suporte para a propaganda direcionada para a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente dedicou-se a produzir e distribuir filmes que refletissem a

[3] *On est au coton* (1970) foi proibida pelos organismos que a produziram. TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 29-30.

[4] MEDEIROS, Rosângela Fachel. Brasil e Canadá, tão longe, tão perto: cinema e identidade nacional. **Interfaces Brasil/Canadá**, n 4, p. 103-118, 2004.

diversidade da cultura nacional. O foco de sua produção concentrou-se em documentários e filmes de animação bastante reconhecidos nos festivais mundiais. O caráter documental reforçava a proposta de criar imagens reais de si mesmo que moldassem um imaginário comum. Esta base documental e televisa será a responsável pela formação de técnicos e cineastas que se projetarão ao mundo a partir dos anos 1960, onde encontramos alguns nomes significativos do cinema de ficção e de longas-metragens. Sua produção foi incentivada com a criação, em 1968, da *Canadian Film Development Corporation* (CFDC) dedicada ao incentivo de uma produção ficcional.

A temática do sexo, amplamente discutida pelos personagens de *O declínio do império americano* e *As invasões bárbaras* constitui-se numa constante presença nos filmes canadenses, associado a elementos fantásticos e bizarros. Um rápido olhar no rol das obras de alguns cineastas exemplifica essa afirmação. Um dos nomes mais conhecidos é David Cronenberg, que lançou seu primeiro longa-metragem em 1968. Realizou uma série de filmes que misturavam terror, sexo e criaturas bizarras. Em *Calafrios* (*Shivers/The parasite murders/They Came from within*) parasitas criados em laboratório para liberar a sexualidade humana acabam sendo soltos num prédio originando diversos bacanais entre seus habitantes. *Os filhos do medo* (*The brood*) narra a história de uma mulher que dá a luz a mutantes assassinos, materializando seu ódio contra humanos. No cultuado *A mosca* (*The fly*), refilmagem de *A mosca da cabeça branca* (*The fly, 1958*), um cientista sofre uma simbiose com uma mosca acidentalmente presente em uma experiência. *Enraivecida na fúria do sexo (Rabid)* é considerado uma obra que antecipa a presença da AIDS ao retratar uma mulher que sofre uma cirurgia plástica com uma experimental restauração de tecidos. Como resultado surge uma sequela inesperada: da axila da moça nasce um órgão alimentador que suga o sangue de suas vítimas, seduzidas pelo charme da mulher, transmitindo o contágio para o infectado que após um tempo acaba morrendo. *Na hora da*

zona morta (The dead zone), baseado na obra literária de Stephen King, mostra um homem que prevê o futuro e descobre que a possível eleição do próximo presidente dos EUA pode ocasionar uma guerra mundial! Seu retorno ao sexo ocorre com *Um método perigoso* (*A dangerous method*) realizado em 2011. Neste filme que coloca em cena o embate teórico, classista e afetivo de Sigmund Freud e Carl Jung no início do desenvolvimento da psicanálise, o sexo, a libido e a repressão são escrutinados de forma ímpar. O fascínio e a disputa provocados pela personagem Sabine Spielrein produzem cenas memoráveis, como aquela em que o doutor Jung desfere contundentes palmadas nas nádegas de Sabine, postada de quatro no divã. Graças ao inovador tratamento ela conseguiu aceitar (e aproveitar) o comportamento peculiar de chegar ao orgasmo ao ser espancada.

Ivan Reitman antes de realizar *Os caça-fantasmas* (*Ghostbusters*) nos EUA, em 1984, dirigiu no Canadá, nos anos 1970, *Cannibal Girls* e *Almôndegas (Meatballs)* na esteira dos filmes de Cronemberg. Norman Jewison voltou ao seu país depois de uma experiência como ator e roteirista na televisão inglesa. Migrou para os EUA onde realizou grandes obras: *A mesa do diabo (The Cincinnati Kid), Os russos estão chegando (The russians are coming), No calor da noite (In the heat of the night), Crown, o magnífico (The Thomas Crown affair), Um violonista no telhado (Fiddler on the roof),* e *Rollerball*. Já na década de 1990 ganha destaque Atom Egoyam, cujo primeiro longa é lançado em 1989. Aborda temas polêmicos em *Exótica*, *O doce amanhã* (*The sweet Hereafter*) e *O fio da inocência* (*Felicia's journey*).

Na esteira dessas temáticas e com inserção no mercado exterior, Arcand obtém grande reconhecimento com o lançamento de *O declínio do Império Americano*. A história de um grupo de amigos reunidos para um almoço de fim de semana é apresentada com uma narrativa entrecortadas com *flashbacks* destacando o ponto de vista de homens e mulheres sobre História, cultura e a obsessão pelo sexo no mundo ocidental. Os professores Rémy,

Claude, Pierre, Louise, Dominique, Diane destilam ironia sarcasmo e erudição em diálogos memoráveis e representados com naturalidade e leveza pelo elenco. Estes personagens verbalizam os sinais do declínio do seu mundo, que podiam ser vistos no desprezo pelas instituições, na degeneração das elites e na queda da taxa de natalidade. Sua representação mostrava uma burguesia intelectualizada ciente de suas limitações e de sua mediocridade. Contudo, se o império americano era o alvo do das análises (e do desejo) a queda presenciada três anos após o lançamento do filme foi de outro império.

Os finais do fim do século XX

Mais do que a derrubada de tijolos e cimento a queda do muro do Berlim ocorrida em 1989 constituiu o encerramento simbólico de um marco do século XX: a Guerra Fria. Ela teve como um dos seus símbolos máximos a Alemanha dividida. A ofensiva ocidental tem início em 1947 com a Doutrina Truman e o Plano Marshall que buscavam conter o comunismo. A Guerra Fria do período de Pós-guerra constitui-se num conflito ideológico entre duas potências vitoriosas, EUA e URSS, e seus aparatos militares, produzidos em escala industrial cada vez mais massiva. Como não houve uma declaração de guerra "nos moldes oficiais" ela foi denominada Fria, mas as vítimas e os mortos do Terceiro Mundo envolvidos nestas disputas descaracterizam esta frieza. Berlim era um elemento chave deste conflito, na medida em que os investimentos ocidentais objetivam demarcar uma propagada opulência ocidental ante o 'atraso' oriental. A década de 1950 é marcada pelo equilíbrio da corrida armamentista. O jogo de poder articula alianças dos dois blocos (OTAN, COMECON, PACTO DE VARSÒVIA). Somente na década seguinte o muro é erguido, produzindo dois Estados numa mesma nação. Berlim estava situada no lado oriental e o muro cercava a cidade, principalmente com a função de contenção da imigração, que também ocorria

pelos outros países do leste. Depois de alguns anos de coexistência pacífica, a década de 1970 caracteriza-se pela redução de gastos militares, a *Deténte*, que "não tinha como propósito o fim do conflito, mas estabelecer regras de como o conduzir".[5] Na Alemanha, os anos 1980 destacam-se pela abrangência da atuação da polícia política, a STASI, no lado oriental, mas cabe ressaltar que estas ações de perseguição e vigilância também foram empregadas em países ocidentais (as ditaduras latino-americanas são um claro exemplo). Com o posterior desmantelamento da URSS e o fim dos regimes comunistas a euforia dos dirigentes do mundo capitalista galgou as alturas e teóricos como Francis Fukuyama propagaram que a História chegava ao seu fim. O Ocidente enfim havia vencido. Mas que fim era esse?

Membro do governo dos EUA, Fukuyama publicou, em 1989, primeiramente um artigo (*The end of History?*) que se constituía num ensaio teórico e posteriormente foi ampliado para um livro (*The end of History and the last man*).[6] A obra de Fukuyama apresenta alguns sinais anunciadores do fim da Guerra Fria e defendia a tese de que o mundo estava retornado ao seu ponto inicial, que se constituía (para o autor) no contexto do triunfo inquestionável do sistema liberal do início do século XIX. Desse modo, sua tese estava relacionada à concepção que aponta o caráter incontornável da democracia de mercado tomada como um horizonte insuperável. O fim da História buscado por Fukuyama remontava a obra de Hegel e a tese do filósofo onde num contexto futuro as eliminações das contradições ocorreriam através da

[5] GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 187.

[6] O artigo de Paulo Roberto de Almeida traça um panorama da composição das ideias de Fukuyama. O autor lembra que os detratores do teórico esqueceram-se de mencionar o ponto de interrogação no final do título do artigo, que não remetia a uma afirmação peremptória, mas levantava uma hipótese. O que Almeida esquece é que na publicação do livro (de alcance e abrangência de público muito maior), ocorrida em 1992, a interrogação "sumiu". ALMEIDA, Paulo Roberto de. O fim da história, de Fukuyama, vinte anos depois: o que ficou? **Meridiano**, n 114, p. 8-17, 2010.

estabilização de Estado absoluto.[7] A proposta de Fukuyama pode apresentar uma fácil aceitação do ponto de vista intelectual, mas é desprovida de maior importância explicativa do ponto de vista prático, uma vez que o final filosófico não corresponde ao final concreto da história. Contudo, as coincidências dos fatos presenciados levaram os agentes políticos à encampação dessas teses e seus variados usos. A vitória do capitalismo, compreendido como o sistema natural de funcionamento do mundo ganhou horizontes e defensores afoitos em ocupar o espaço deixado pelos regimes socialistas. Entretanto, os fatos que se seguiram desmancharam no ar desejos e concepções nem tão sólidas como eram supostas.

Do fim às invasões

Neste curto espaço de tempo, crises, conflitos e revoluções emergiram no mundo, até que em 2001 a maior potência mundial foi atacada no seu âmago. Dezessete anos depois de seu primeiro filme, Arcand retorna aos personagens agora envelhecidos no contexto do século XXI. Em *As invasões bárbaras* Rémy está hospitalizado, vitimado por um câncer terminal. Divorciado e longe de seus filhos (Sébastien mora em Londres e trabalha no mercado financeiro enquanto Sylvaine vive em alto mar navegando pelo mundo) ele ainda enfrenta dificuldades no tratamento recebido do hospital por conta do sistema de saúde nacionalizado. Recusando-se a ser transferido para os EUA a solução encontrada por Sébastien para Rémy é subornar funcionários e o sindicato (tipificado como mafiosos) e improvisar um quarto num andar desocupado do hospital. Este retrato representa um momento específico do contexto de saúde: no Canadá o sistema de saúde é financiado pelo setor público e administrado num base regional

[7] A crítica a estas concepções pode ser muito bem verificada no livro de Perry Anderson. ANDERSON, Perry. **O fim da história**: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

pelas províncias. Diferentemente do Brasil e de outros países a primeira consulta é com o clínico geral que encaminha para um especialista e os exames realizados são enviados diretamente para o médico.[8] Para não padecer na fila de espera um exame, Sébastien leva Rémy para os EUA numa clínica particular. Curioso que ela faça o caminho inverso do documentarista Michael Moore, que foi ao Canadá descobrir o porquê de seus habitantes não empreendiam chacinas periódicas mesmo com a venda de armas liberadas.[9]

Mesmo na iminência do seu fim, Rémy não deixa de expressar e fortalecer suas crenças e concepções teóricas. Diante da freira que insiste em dialogar, Rémy expressa seu ateísmo e seu anticlericalismo. Valendo-se da História lembra que apesar de todas as atrocidades do século XX a Igreja Católica foi uma das maiores responsáveis dos genocídios e extermínios dos povos indígenas desde o século XVI. "A História da humanidade é uma História de horror" lembra Rémy. Mesmo com a dor e o sofrimento não perde o bom humor lembrando que continua lascivo, libertino e devasso agora na companhia de "sua estóica mulher e das charmosas amantes". Ainda no hospital, quando a câmera passeia pelos corredores lotados vemos uma pessoa assistindo a um programa de televisão onde são exibidas as imagens do atentado de 11 de Setembro em Nova York. Comentando as imagens um professor diz que até aquele momento o império americano havia conseguido manter os bárbaros longe de suas fronteiras. O ataque representava "o início das grandes invasões bárbaras".

---

[8] MOURA, Miguel Carneiro de. Mudanças de gestão do sistema de saúde: o modelo canadiano. **GE**, vol 13, p. 105-110, 2006.

[9] Ver o documentário *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002). Sobre o sistema de saúde estadunidense ver Sicko (2007). Aqui, quando busca um lugar que oferece acesso gratuito ao atendimento e remédios Moore volta-se para o sul da fronteira indo encontrar em Cuba esses recursos. Mas faça-se justiça, Moore não encontrou estes benefícios em todo território cubano, somente naquele fora dos limites da Base de Guantánamo.

Ao caracterizarmos as duas últimas décadas como os primeiros vinte anos do século XXI destacamos que o 11 de setembro não é encarado como uma ruptura que funda uma nova era, ou o possível marco do final de um século XX prolongado. Seu acontecimento é mais uma consequência da ruptura de 1989 e 1991. A possibilidade de seu acontecimento tem suas raízes nas modificações iniciadas na era pós-Guerra Fria e sob a égide de uma unipolaridade.

Dois dias após o atentado, Bush Filho declarou que o fato presenciado não era um ato terrorista, mas sim um ato de guerra. Extirpando ambiguidades e centrando-se num maniqueísmo extremo anunciou que "o que está em jogo agora não são diferentes opções econômicas ou políticas, mas nossa própria sobrevivência – na guerra contra o terrorismo, ou vocês estão conosco ou estão contra nós".[10] Somente em dezembro veio à tona as declarações de Osama Bin Laden que referendaram o bombardeio realizado sobre o Afeganistão, um país com defesas aéreas precárias. Longe destes debates verbais, as vítimas de ambos os lados não fizeram declarações.

A postura impositiva de sua política externa já havia sido delineada por diversos teóricos, entre eles a secretária de Estado Condoleezza Rice. Percebendo a dificuldade dos EUA em definir seus interesses num mundo unipolar ela elencou o que deveria ser as prioridades do país: vencer uma guerra o mais rápido possível; fomentar a economia de livre mercado; renovar as alianças estratégicas; avançar nas relações fora do mundo ocidental; e por fim, não vacilar com os Estados-bandidos.[11] O ataque ao

[10] ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 167.

[11] LESSA, Carlos; COSTA, Darc; EARP, Fábio Sá. **Depois do atentado**: notícias da guerra assimétrica. Rio de Janeiro: Garamond, 2002, p. 44. Por Estados bandidos são entendidos aqueles que fomentam o terrorismo: Irã, Iraque, Afeganistão, Coréia do Norte. Destacamos que após o atentado o "Eixo do mal" foi inserido em diversos filmes e seriados televisivos produzidos nos EUA. Alguns exemplos: os filmes *Salt, Esquadrão Classe A, Guerra ao terror, Agente 86,Vale das Sombras, etc.* Os seriados: *Covert Affairs, Person of interest, Human Target, Burn notice, Nikita, Rubicon, Chuck, Undercovers*, Hawai 5-0, *Bones*, etc...

Afeganistão refez insolitamente a antiga aliança vencedora do Segunda Guerra Mundial: EUA, Rússia e Inglaterra. A Rússia concedeu apoio cedendo o espaço aéreo e com a venda de armas obsoletas para os adversários dos Talibãs.[12] Esta reação do Estado estadunidense ainda operava nos moldes da guerra tradicional, diferentes dos métodos operativos de seus novos inimigos. A guerra atual é assimétrica em termo dos seus atores, dos seus objetivos e dos seus meios. Os adversários não requisitam território, se camuflam na população comum e apoiam-se em ONGs. A guerra assimétrica ocorre de forma irregular em todo o espaço mundial. Não há frente nem retaguarda, ela ocorre sob uma descentralização operativa. Sua vitória é mais política que militar.[13] E com o 11 de Setembro a grande vitória política foi referendar o direito de um ataque preventivo ao que, no presente, não precisa representar uma ameaça clara, mas pode, no futuro, vir a ser. Um paralelo com os criminosos presos antes de cometer os crimes apresentado no ano seguinte em *Minority Report*, de Steven Spielberg.[14] O que no conto de Philip Dick soava com um alerta foi utilizado como fator de inculcação da ideologia dominante. A verdadeira catástrofe já é esta vivida sob a sombra da ameaça permanente de uma catástrofe. A fantasia paranoica chega ao ponto de desconfiarmos que o mundo em que vivemos seja falso, tal qual apresentado no filme *Matrix*. Com esse ato o elo entre o futuro e o presente é fechado, obrigando-nos a viver num futuro-presente. O grande efeito político-ideológico foi o fortalecimento da hegemonia estadunidense no mundo. A guerra contra o terrorismo apresenta uma inédita mobilização dos aparatos repressivos e ideológicos do Estado.

---

[12] Em troca do apoio na aliança, Vladimir Putin pediu três coisas: liberdade para punir províncias rebeldes como a Chechênia, reescalonamento da dívida externa russa, e apoio na entrada da Rússia na OMC e OTAN. LESSA; COSTA; EARP, op. cit., p. 51.

[13] Ibid., p. 89-98.

[14] ŽIŽEK, 2002, op. cit., p. 9.

Entre as causas das guerras ocorridas no século XXI está o processo de descolonização que deixou por toda parte querelas de *fronts* não solucionados, onde criaram-se domínios de Estados Nacionais frágeis, contestados pelos seus próprios membros. Hoje presenciamos Estados fortalecidos e a nações enfraquecidas. Esses conceitos exprimem as tensões dos novos tempos. A desestabilização das grandes narrativas e do declínio dos valores universais ocasiona uma crise ética. Num contexto de crise da nação como podemos produzir fronteiras simbólicas que definam o que é bárbaro e o que civilizado?[15] Após o 11 de setembro o bárbaro deixou de ser territorializável. Quem deve receber o revide pelo ataque ao World Trade Center? Onde está o agressor?

A partir destes marcos podemos caracterizar Rémy como uma simbolização do pensamento nacionalista remanescente dos ideais da Revolução Francesa em conflito com a globalização, representada pelos seus filhos Sébastien e Sylvaine. Rémy encarna o cidadão enquanto Sébastien encarna o consumidor, que não lê livros,[16] prefere os videogames e que invade o território da velha cultura. Sua filha é a representação extrema do novo mundo, pois vive navegando pelos oceanos, sem fronteira, sem nação, sem lugar fixo, sem base sólida, numa superfície fluída e em constante movimento. Este não parece ser o mundo de Rémy, que olha da janela do hospital o vai e vem incessante de carros transitando em imensos viadutos, suspensos do chão. Se com Fukuyama o fim era mais filosófico que concreto, no contexto atual nos deparamos com os limites da geografia ante um processo de globalização avassalador. Amplo e polissêmico, passível de múltiplas variáveis e metáforas, o termo globalização foi aplicado na esfera acadêmica

[15] Em artigo publicado em um periódico, a historiadora Céli Pinto aponta que elementos conectam as manifestações da Espanha, Chile e Inglaterra. Enquanto na Espanha e Chile os jovens são tratados como protestantes na Inglaterra são vândalos, pois não são brancos nem de classe média. São os "outros".

[16] Nesta cena sua mãe lembra: "mas ele ganha em um mês o que você ganha em um ano".

em diversas leituras que recuam no passado e vislumbram o desenvolvimento da globalização em contextos anteriores.[17]

O contexto neoliberal moldou uma visão da globalização como um desdobramento inevitável do capitalismo, um coroamento necessário, harmônico e funcional ancorado no paradigma evolucionista. Contra esta visão, Hobsbawm nos lembra que a globalização não é um processo universal que atua da mesma forma em todos os campos da atividade humana, e não é facilmente transposta para a esfera política.[18] Se, por um lado, temos acesso mais amplos aos bens produzidos, por outro lado, não temos o acesso equivalente. Propaga-se o desejo de garantir o acesso tendencialmente igualitário num mundo marcado pela desigualdade, o que leva a globalização a produzir um impacto mais sensível para os que menos se beneficiam dela. A globalização divide. A globalização une. Ela divide enquanto une. Ser local num global produz uma sensação de angústia, pela necessidade imposta e vivenciada de estar em movimento mesmo estando fisicamente imóvel. "Tirar a espera do desejo é tirar o desejo da espera".[19] Desse modo, globalização está presente na realidade e no

[17] O conceito globalização chegou aos dicionários em 1961 com o sentido de tornar as coisas mundiais em abrangência e aplicação. Logo em seguida foi utilizado por organizações como World Wildlife Fund (WWF) e Anistia Internacional. Nos anos 1980 virou um chavão burocrático e empresarial. Somente no final do século XX surge seu antônimo, a antiglobalização, com os protestos que emergiram ao redor do mundo em virtude das conseqüências sociais. Estas diferentes denominações surgem do impacto das transformações, quando os modos de ser, agir e pensar são abalados. As metáforas e expressões descritivas e interpretativas circulam pela produção científica: "Aldeia global", "Fábrica global", "Nova Babel", "*Shopping center* global", "*Disneylândia* global", "Desterritorialização". Estas leituras abrem diferentes pontos de vista, suscitam ângulos de análise priorizando um determinado aspecto social, geográfico, histórico, cultural ou econômico. IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 13-25. ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.14.

[18] HOBSBAWM, Eric. **O novo século**: entrevista com Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 50-51.

[19] BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 87. Também contra esta visão idealista da globalização, Milton Santos aponta a existência de três mundos em um só. O mundo *como se vê*, que corresponde a globalização como fábula; o mundo *tal como ele é*, equivalente a globalização como perversidade; e o mundo *como ele poderia ser*, a visualização de outra globalização. SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

pensamento, imprimindo desafios e molduras aos seres humanos, levando a percepção de que o globo terrestre não é mais apenas uma figura astronômica, pois a "terra se tornou mundo".[20]

Rémy e seus amigos conversam e analisam seus passados intelectuais. Lembram que em cada época adotaram Sartre, Camus, Fanon, Marcuse, Soljnitsyn... não faltando um "ismo" para suas coleções. Na busca de sentido passaram pelo marxismo, estruturalismo, situacionismo, desconstrucionismo... e até pelo cretinismo! Mas será essa nossa herança?

Fim das utopias e das ideologias?

Na atualidade, vivemos um paradoxo muito bem destacado por Terry Eagleton: os últimos anos foram marcados pelo ressurgimento e pela intensificação de diversos movimentos ideológicos ao redor do mundo, mas surpreendentemente (ou nem tanto), diversas correntes teóricas proclamam que o uso do conceito de ideologia é obsoleto. Este ceticismo epistemológico, marcado pelo abandono e pelo pré-conceito dos referencias marxistas, caracteriza-se por uma reciclagem da rejeição produzida no Pós-Segunda Guerra, principalmente devido ao peso que o fascismo e o stalinismo impuseram ao período. A discrepância é que, no século XXI, não há uma fundamentação política para esta rejeição, tal qual houve na segunda metade do século XX. O que antes era considerado dogmático, fechado e inflexível, hoje é referendado como teleológico, totalitário e metafísico.[21] O desenvolvimento do conceito de ideologia apresenta duas ramificações: uma, epistemológica, centrada na análise das ideias de verdadeiras e falsas cognições e ilusões; outra, sociológica, que enfoca a função das ideias na vida social. Não menos ramificada e até contraditória constitui-se a crítica das últimas décadas que, ou

[20] IANNI, op. cit., p. 13.

[21] EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 11-2.

visualiza a ideologia como racional ao extremo, ou a considera um fanatismo extremado desprovido de racionalidade.

A ideologia corresponde ao conjunto de representações, práticas e comportamentos processados consciente ou inconscientemente. Segundo Michel Vovelle, ao atingir representações mais complexas, cresce a dificuldade de explicar um grande número de dados. Por outro lado, comparando ao conceito de mentalidade, o conceito de ideologia seria mais amadurecido e elaborado, uma vez que expressa um reflexo conceitual de uma prática, provindo de um modo de pensar calcado no empírico. Entretanto, não haveria motivo para considerar a Mentalidade como inferior à Ideologia, enxergando "traços de mentalidades" ou "ideologias em migalhas".[22] Mas o medo do reducionismo econômico não pode levar o historiador a debruçar-se em "histórias escritas em camadas de ar".

Desse modo, a partir dos anos 1970, desenvolve-se uma quantidade substancial de trabalhos que fazem uso dos conceitos de representação, mentalidade ou imaginário. A profusão ocorreu em quantidade tão significativa, que muitas vezes, foram desconsideradas as conexões com os elementos empíricos. As críticas aos referenciais marxistas vinham de diversos lados e o questionamento da noção de verdade tornou infrutífero diferenciar falso ou verdadeiro, o que, por consequência, desarmou a utilização do conceito de ideologia pensado como falsa consciência.[23] Ideologia passou a ser um conceito marginalizado, hostilizado e por vezes esquecido. Todavia, ao pensarmos o cinema inserido dentro de uma base social, seu uso se justifica para não perdermos o elo entre a teoria e a práxis, possibilitando que não pensemos o conteúdo e os elementos estéticos de um filme desconectados de sua base social, do seu meio de produção.

---

[22] VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 20.

[23] MARTINS, Luis Carlos dos Passos. Ideologia, imprensa e História: apontamentos para o uso do conceito de ideologia pela historiografia. In: SILVEIRA, Helder Gordim da (et ali) **História e ideologia**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009. p. 356.

A força do termo reside em sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são centrais e as que não são. Nem toda ideologia está associada à classe dominante e nem tudo é ideológico, pois existem dois níveis de interesses: o ideológico e o não ideológico. "Uma discussão entre marido e mulher, à mesa do café [...] não é necessariamente ideológica [...] se não há nada que não seja ideológico, então o termo se invalida por completo"[24]. Na sociedade capitalista atual, os meios de comunicação disseminam a ideologia dominante, mas seu efeito vai além dessa transposição, pois mais ideológico é o fato de o espectador, por exemplo, assistir as produções como um indivíduo passivo reflexivamente. Para além dessas abordagens economicistas, para as quais o capitalismo recente opera praticamente sem ideologia, e para as culturalistas surgidas na década de 1970 como uma reação ao reducionismo econômico,[25] a saída se encontra na mescla entre cultura e economia, ao apontar que seus respectivos desenvolvimentos podem estar marcados por fluxos e ritmos diferentes. Em termos de infra-estrutura, as bases do atual contexto começaram a ser assentadas no final da Segunda Guerra com a reorganização das relações internacionais, a aceleração da descolonização e o surgimento de uma nova base tecnológica para o sistema econômico. A partir da década de 1960, o avanço da globalização transformou o mundo num conjunto único de atividades interconectadas. Esta globalização gerou o avanço da desigualdade econômica e social no interior das nações e entre elas, efeito que constituiu a base das tensões políticas e sociais das últimas décadas. Segundo Eric Hobsbawm, o avanço dos interesses supranacionais e a perda do monopólio de poder efetivo dentro das fronteiras, enfraquecem o papel político e o poder público do Estado. Entretanto, isto não o tornou indispensável, muito menos

[24] Ibid., p. 21-2.

[25] JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996. p. 22-5.

ineficaz, uma vez que soube usar o desenvolvimento tecnológico para acompanhar e controlar os assuntos de seus cidadãos, e também para enfrentar as turbulências econômicas e suas conseqüências sociais. Em decorrência disso, a "política tornou-se cada vez mais um exercício de evasão, pois os políticos temiam dizer aos eleitores o que eles não queriam ouvir".[26] Ao longo das últimas décadas, o cidadão se retira da política, e a identificação com a Nação passou a ocorrer muito mais através do esporte e da cultura. Este contorno que o político realiza em torno do cidadão ampliou a função política dos meios de comunicação, que cada vez mais passaram a ser usados e a ser temidos.[27]

Todavia, no âmbito superestrutural, uma necessária ruptura social e psicológica só foi possível na década de 1960. Assim, para que essa ruptura ocorresse, as estruturas de sentimento já estavam dadas anteriormente e convergiram no contexto da metade da década de 1970. Mas esta lógica cultural do capitalismo tardio não se apresenta como um dominante cultural, pois há margem para a presença e coexistência de uma série de características diferentes, mesmo que num patamar subordinado. Se o espectador, ao colocar-se passivamente em uma poltrona para absorver todo o jogo de luz e sombras coadunado para potencializar a mensagem ideológica está sujeito a uma absorção passiva, diversos filmes, através de seus conteúdos e de sua constituição estética, trabalham para romper e instaurar um elemento reflexivo, questionador e provocador. Eles produzem e escrevem uma história, levando o espectador a refletir e questionar o passado e sua concepção. Estes elementos permitem perceber uma diferenciação da doxa pós-moderna que em diversos momentos apresenta a realidade como

[26] HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 558.

[27] Ibid., p. 10-1 e 554-559.

produto de um discurso. É preciso ir além dos simples discursos de resistência[28] propagados nos diais atuais.

Conclusão sem fim?

De 2003 até os dias atuais muitas fatos eclodiram no mundo, processos se intensificaram, mas permanece a sensação de que há algo de errado no mundo de hoje. A desigualdade opera um efeito corrosivo apodrecendo as sociedades por dentro. Nestes vinte anos do século XXI, temos que ter ciência que, ao pensar numa sociedade de consumo nem todos seus membros consomem. Desfez-se o Muro de Berlim, mas ergueram-se outros muros: físicos nas fronteiras do México com os EUA e em Israel e Palestina; outro imaterial que cria um cinturão sanitário do descompromisso. Criou-se um mundo que funciona apenas para sócios, uma classe global que faz tudo privadamente, suas atitudes são marcadas pelo medo da vida social externa. Trocamos o direito pela permissão. A ideologia não se exime de atuar descaradamente mostrando que é correto transferir bilhões de dólares aos já ricos e que este processo respingará automaticamente nos menos favorecidos.[29] Aquilo que é mais assustador: a transformação do passado recente em zona de penumbra,[30] a ponto do século XX já ser quase esquecido:

> Este caráter desconcertante e estranho do passado – que precisa ser domesticado com um significado ou lição contemporânea antes que possamos abordá-lo – é, sem dúvida, em parte resultado da assustadora velocidade contemporânea. A

[28] Como exemplo peculiar ŽIŽEK cita o filme *Shrek*, louvado pelos críticos como um exemplo de resistência, uma vez que realiza deslocamentos e reinscrições da história tradicional. O autor aponta que estes deslocamentos não são símbolos de uma resistência ou possuem um potencial subversivo, mas através destes deslocamentos contou-se a mesma história mantendo a base tradicional intacta. ŽIŽEK, (2002), op. cit., p. 89.

[29] ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 17.

[30] HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios**: 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 15-8.

> "Globalização", guarda-chuva para tudo, da internet à escala sem precedentes das trocas econômicas transnacionais, revirou a vida das pessoas de um modo que seus pais ou avós teriam dificuldade de imaginar. Muito do que fora considerado familiar e permanente por décadas, ou mesmo séculos, agora ruma celeremente para o esquecimento[31].

Denys Arcand termina sua trilogia com *A idade da inocência* (*L'Age des Ténèbres)* sem os personagens dos filmes anteriores. No sofrimento no caminho até a morte, o que fere Rémy não é o medo de perder sua vida de agora, mas a angústia de perder a vida que já passou. Afinal de contas ele é historiador! Com a morte física do historiador, quem escreverá a História? Seus alunos sonolentos e pouco afetivos? Uma geração que não lê livros?

Mesmo com sua morte sua presença ainda se vincula aos remanescentes pela presença da História, materializada nos seus livros mostrados pelo passeio da câmera e pelo olhar de Nathalie. Mesmo com diálogos e temas pouco afeitos a um público mais amplo, o encanto do filme está em falar do local, mas abordando assuntos universais como o embate do passado versus o presente; o materialismo versus idealismo; a temporalidade *versus* a inevitabilidade da morte; e claro, sexo!

O conflito entre pai e filho além mostrar as diferenças de gerações destaca que inicialmente o ponto de partida dos dois era uma intolerância mútua. Sua superação só é possível pelo afeto. Este conflito tem uma mediadora, Nathalie, revisora como profissão, passa a auxiliar Rémy na revisão de seus olhares. Este continua um mulherengo inveterado. No hospital lamenta que com o avançar da idade não sonha mais com mulheres, mas com o mar do Caribe! Lembra-se de sua infância quando "vertia rios de espermas" passando as noites com a atriz Inês Orsini, depois com a cantora Françoise Hardy e sua voz que entoava *Tous les garçons et*

[31] JUDT, Tony. **Reflexões sobre um século esquecido (1901-2000).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 17.

filles de mon âge, com a voluptuosa atriz Julie Christie, com a tenista Chris Event e com a dançarina Karen Kain...

No encerramento de sua obra Arcand aponta que uma saída para a sobrevivência nos dias atuais é a crença na amizade e na afetividade, tal como também lembrou Ken Loach em *À procura de Eric* (*Looking for Eric*, 2009), que podemos mudar nossa vida, sonhar sonhos utópicos sobre alternativas diferentes para nosso presente e nosso futuro é possível.[32] Os desafios são enormes, mas podemos começar acreditando nos amigos e na força coletiva de um ideal. A música que encerra *As invasões bárbaras*, cantada pela mesma Françoise Hardy dos sonhos de Rémy referenda esses elementos:

> Muitos de meus amigos vieram das nuvens,
> Com o sol e a chuva como bagagem.
> Fizeram a estação da amizade sincera,
> A mais bela das quatro estações da terra.
>
> Têm a doçura das mais belas paisagens,
> E a fidelidade dos pássaros migradores.
> E em seu coração está gravada uma ternura infinita,
> Mas, às vezes, uma tristeza aparece em seus olhos.
>
> Então, vêm se aquecer comigo,
> E você também virá.
>
> Poderá retornar às nuvens,
> E sorrir de novo a outros rostos,
> Distribuir à sua volta um pouco da sua ternura,
> Quando alguém quiser esconder sua tristeza.
>
> Como não sabemos o que a vida nos dá,
> Talvez eu não seja mais ninguém.

[32] QUINSANI, Rafael Hansen. A classe operária "não" vai ao paraíso: Ken Loach procurando Eric no mundo globalizado. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, Jose Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs.). **Vida é jogo!:** ensaios de História, Cinema e Esporte. Porto Alegre: Letra & Vida, 2011, p. 68-82.

Se me resta um amigo que realmente me compreenda,
Me esquecerei das lágrimas e penas.

Então, talvez eu vá até você aquecer
Meu coração com sua chama[33]

Assim, a História ainda não acabou, mas os bárbaros continuam por aí... inclusive quando nos olhamos no espelho! Precisamos fugir de uma dialética imobilizadora que pode surgir na expectativa de um evento messiânico, dos fins que surgem de tempos em tempos. Podemos não alcançar a genialidade de um Toynbee ou Braudel, mas não podemos deixar de tentar...

...E claro, nunca deixando de sonhar com as mulheres...

Referências:

ALMEIDA, Paulo Roberto de. O fim da história, de Fukuyama, vinte anos depois: o que ficou? **Meridiano**, n 114, p. 8-17, 2010.

ANDERSON, Perry. **O fim da história**: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BLACKBURN, Robin. (org) **Depois da queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

[33] Tradução disponível no portal Terra do original *L'amitié:* Beaucoup de mes amis sont venus des nuages / Avec soleil et pluie comme simples bagages / Ils ont fait la saison des amitiés sincères / La plus belle saison des quatre de la terre / Ils ont cette douceur des plus beaux paysages / Et la fidélité des oiseaux de passage / Dans leurs cœurs est gravée une infinie tendresse / Mais parfois dans leurs yeux se glisse la tristesse / Alors, ils viennent se chauffer chez moi / Et toi aussi tu viendras / Tu pourras repartir au fin fond des nuages / Et de nouveau sourire à bien d'autres visages / Donner autour de toi un peu de ta tendresse / Lorsqu'un autre voudra te cacher sa tristesse / Comme l'on ne sait pas ce que la vie nous donne / Il se peut qu'à mon tour je ne sois plus personne / S'il me reste un ami qui vraiment me comprenne / J'oublierai à la fois mes larmes et mes peines / Alors, peut-être je viendrai chez toi / Chauffer mon cœur à ton bois.

CORRÊA, Felipe Botelho. A crise das fronteiras simbólicas da nação: uma leitura dos filmes *As Invasões bárbaras* e *Caché*. **Eco-pós**, vol 9, n 1, p. 210-221, 2006.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. Contradictions and paradoxes in Denys Arcand's *The Barbarian invasion*. **London Journal of Canadian Studies**, n 21, p. 3-18, 2005/2006.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997.

GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A barbárie anda a cavalo: estepes, correrias e sangue! In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, Jose Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs.). **Vida é jogo!:** ensaios de História, Cinema e Esporte. Porto Alegre: Letra & Vida, 2011, p. 15-29.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios**: 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **O novo século**: entrevista com Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JUDT, Tony. **Reflexões sobre um século esquecido (1901-2000).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LESSA, Carlos; COSTA, Darc; EARP, Fábio Sá. **Depois do atentado**: notícias da guerra assimétrica. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

MARTINS, Luis Carlos dos Passos. Ideologia, imprensa e História: apontamentos para o uso do conceito de ideologia pela historiografia. In: SILVEIRA, Helder Gordim da (et ali) **História e ideologia**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009. p. 356.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. Brasil e Canadá, tão longe, tão perto: cinema e identidade nacional. **Interfaces Brasil/Canadá**, n 4, p. 103-118, 2004.

MOURA, Miguel Carneiro de. Mudanças de gestão do sistema de saúde: o modelo canadiano. **GE**, vol 13, p. 105-110, 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

QUINSANI, Rafael Hansen. A classe operária "não" vai ao paraíso: Ken Loach procurando Eric no mundo globalizado. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, Jose Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs.). **Vida é jogo!:** ensaios de História, Cinema e Esporte. Porto Alegre: Letra & Vida, 2011, p. 68-82.

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, 2009.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Petrópolis: Vozes, 2010.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011

ŽIŽEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

A distopia da Contemporaneidade

19

Esses momentos "*não*" ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva. *Blade Runner*: da pré-produção ao culto.

José Orestes Beck[1]

Esse breve texto não tem por finalidade criar uma análise mais aprofundada das várias temáticas contidas na película de Ridley Scott, mas apenas contar um pouco da história de como uma estrutura de roteiro baseada no livro de Philip K. Dick, *"Do Androids Dreams of Eletric Sheep?",* transformou-se em um dos mais cultuados filmes de ficção-científica da história do cinema.

Em um primeiro momento será mostrado todo o intrincado *"jogo"* que está por trás da realização de um filme: a construção do roteiro, a organização das equipes e a produção. Depois será apresentada uma breve sinopse de *Blade Runner*, mostrando a história que se passa em um fantástico mundo criado pelo cinema. Na terceira parte serão analisados alguns dos fatos e fenômenos que levaram o filme a se transformar em um *cult-movie* e, para finalizar, serão tecidas algumas considerações sobre o assombroso cenário da Los Angeles de 2019.

[1] Licenciado em História/UFRGS.

Um começo difícil

A trajetória da realização de *Blade Runner* no cinema começa em meados dos anos 1970 quando o roteirista Hampton Fancher resolve investir em uma história de ficção-científica, acreditando ser este o gênero cinematográfico "do momento". Como ele mesmo relata: "havia cheiro de ficção-científica em Hollywood!".[2]

Um amigo, Brian Kelly, mostra-lhe o livro de Philip K. Dick *"Do android dreams of eletric sheep?"* e sugere trabalhar em um roteiro baseado no mesmo. Fancher admite não ter gostado da história, mas a acha comercial e resolve construir o roteiro, entusiasmado com as possibilidades visuais do relato. Para isto, tentam adquirir os direitos para a construção do roteiro, mas Philip K. Dick rejeita a proposta.[3] Os dois não desistem e Fancher escreve a primeira estrutura de roteiro para o filme.

A partir desse momento, Fancher inicia uma "cruzada" em prol da materialização de seu projeto. Convida o diretor Robert Mulligan a integrar o projeto, mas por não concordar com as idéias centrais do roteiro se afasta. Por sua vez, Brian Kelly consegue que o experiente produtor britânico Michael Deeley se interessasse pelo roteiro. Então Fancher e Deeley se colocam a escrever uma segunda versão do roteiro intitulada *"Android"*. Esse roteiro foi enviado para várias produtoras e diretores – entre eles, o britânico Ridley Scott que acabara de ter grande êxito com seu segundo filme *Alien*: *o oitavo passageiro* (1979). Ele descarta de imediato, argumentando seu desinteresse por regressar aos filmes de ficção científica.[4]

---

[2] SAMMON, Paul M. **A Blade Runner History**, p.7 (tradução nossa). Disponível em: <http://bladerunnerthemovie.warnerbros.com/downloads/pdfs/BR_HISTORY_PT1.pdf> Acesso em: 08 jun. 2009.

[3] Em 1969, o diretor Martin Scorcese já havia tentado transformar o livro de Dick em um filme, mas o projeto foi cancelado. Em 1974, a Herb Jaffe Associates Inc. que havia conseguido os direitos do livro também não conseguiu realizá-lo.

[4] Na realidade Scott estava cotado e interessado em trabalhar no filme *Duna*, pois achava que assim estaria indo na direção a *Guerra nas Estrelas*, grande sucesso da ficção-científica.

Fancher e Deeley não ficam plenamente satisfeitos com o roteiro *"android"* e continuam aperfeiçoando-o. Fancher redige uma terceira versão chamada *"Mechanismo"* e uma quarta denominada *"Dangerous Days"*. Deeley já estava disposto a abandonar o projeto, devido ao desinteresse por parte das produtoras e diretores, porém, mesmo assim, resolve re-enviar o roteiro a Scott, só que agora intitulado *"Dangerous Days"*. Scott resolve aceitar e responde a Deeley expressando-lhe seu agrado pelo que considera um relato com enormes possibilidades para a construção de um ótimo "*film noir* urbano futurista".[5] Depois de revisar a última versão do roteiro *"Dangerous Days"*, Ridley Scott assina contrato com Deeley em fevereiro de 1980 para dirigir o filme.

O diretor seria o primeiro grande astro ligado ao filme. Com isso, Michael Deeley procura a produtora Filmways Pictures para dar prosseguimento ao projeto e estipulam um orçamento de aproximadamente 12,5 milhões de dólares para iniciar as filmagens. Para complicar ainda mais a situação, a Filmways passa por uma séria crise financeira e retira-se do projeto a poucas semanas do início das filmagens. A solução encontrada para procurar novos investidores foi organizar uma verdadeira exposição e apresentar o trabalho realizado até ali para outros executivos do cinema.[6] Diante da magnitude do projeto, Deeley decide incorporar outros produtores e convida a recém formada Ladd Company – a produtora de Alan Ladd Jr – ,[7] a Tandem Productions e a poderosa produtora asiática Run-Run Shaw.[8]

---

[5] DANGEROUS DAYS: Making Blade Runner. Dirigido e Produzido por Charles de Lauzirika: Estados Unidos: Warner Brothers, 2007. DVD

[6] Entre esses executivos estavam representantes da Metro Goldwin Meyer (MGM) e United Artists (UA).

[7] A produtora Ladd Company já havia colaborado com Ridley Scott em *Alien – o oitavo passageiro*.

[8] A produtora Run-Run Shaw de Hong Kong era especializada em filmes policiais e de artes marciais.

Nos meses seguintes, durante o processo de re-elaboração do roteiro, Fancher e Scott entram em uma relação cada vez mais desgastante. O roteirista aposta em uma história mais romântica, enquanto o diretor se empenha em um relato mais áspero. Riddley acha o roteiro com muitas cenas internas. Ele queria que o mundo que existe fora do apartamento fosse revelado, contrariando o roteirista que achava que o filme ficaria melhor contando com um maior número de cenas internas, como havia imaginado inicialmente. Esse mundo externo imaginado por Ridley tinha muita influência dos *comics* da revista Heavy Metal, principalmente do artista Moebius. Foi assim que a Los Angeles de 2019 começou a ser criada!

Um outro problema com o roteiro de Fancher foi a inexistência de uma cena de amor mais explícita. Deeley, que acreditava que o filme não era comercial, achava que o roteiro necessitaria de uma cena mais "quente" para que o filme se tornasse mais rentável. Fancher não queria desestruturar seu roteiro e por isso foi afastado da equipe. Em seu lugar foi chamado David Peoples. Esta foi a maneira encontrada pelos produtores para modificar o roteiro e construir um filme mais comercial, já que Peoples trabalharia a partir das idéias de Scott. Por sua vez ele se adapta rapidamente as exigências de Ridley Scott e o processo de produção se acelera.

Entre os poucos acordos que Scott e Fancher tiveram, destaca-se a mudança do título para *Blade Runner*, tomado de uma novela de William Burroughs. Depois descobriu-se que também havia outro livro com o nome de *Blade Runner*, este do escritor Andre Norton.

Na busca de um protagonista para o filme, Ridley Scott e Michael Deeley especularam os nomes de Robert Mitchum e Dustin Hoffman, dentre outros. Finalmente, por recomendação de Steven

Spielberg, se decidem por Harrison Ford.[9] Depois de várias sessões de testes outros atores se incorporam ao elenco, entre eles: Sean Young, Hutger Hauer e Daryll Hannah.

Scott começa a procura pelas locações onde serão rodadas as cenas que criarão a Los Angeles do futuro. Ele visita várias cidades, entre elas: Boston, Chicago e Nova Iorque; buscando os cenários naturais apropriados para o filme. Mas, por motivos de orçamento, finalmente decidem "rodar" o filme nos estúdios da Warner Brothers.

As filmagens se iniciam em 08 de março de 1981 e se estendem sob um ambiente de permanente tensão entre o diretor e os investidores; o diretor e o elenco; e entre o diretor e toda sua equipe. Obsessivo com minúcias na filmagem, Scott foi criando um clima de aversão. Várias tomadas da mesma cena, trabalho do anoitecer ao amanhecer, na chuva: esse ritmo fatigante desagradava a muitos. A insistência de Ridley Scott pela forma perfeita terminou por exceder o orçamento e esgotar a tolerância do elenco e de sua equipe de produção.

Os desacordos entre os investidores e Scott, aumentaram pela extrapolação de gastos de produção e pelos decepcionantes resultados da pré-estréia.[10] Eles mandam a produtora efetuar algumas mudanças no conteúdo do filme. Entre elas, a inclusão de uma narração em *off* e um final feliz que Scott tanto desaprovava. Finalmente, em 25 de junho de 1982, estreava *Blade Runner*.

O enredo

No ano de 2019, as colônias interplanetárias são exploradas e trabalhadas por avançados andróides conhecidos como *replicantes*. Uma vez que os recursos naturais parecem esgotados em nosso

[9] Harrison Ford já havia feito trabalhos bastante significativos como o capitão da Falcon Millennium, Han Solo, nos dois primeiro filmes da série *Guerra nas Estrelas*; e *Indiana Jones*. Trabalhou também com Francis Ford Copolla em Apocalypse Now!.

[10] Foram duas sessões: Denver, 05 de março de 1982; e Dallas, 06 de março de 1982.

planeta, as árduas tarefas que realizam estes escravos são fundamentais para fins de preservação e continuidade da sociedade humana. A Corporação Tyrell, encarregada da fabricação dos *replicantes*, desenvolveu uma série aperfeiçoada conhecida como Nexus-6. Unidades especializadas, com maior inteligência, autonomia e com certa capacidade para desenvolver emoções. Para poderem ser controlados, os Nexus-6 foram desenvolvidos para terem uma vida útil de somente quatro anos.

Seis *replicantes* se rebelam em uma das colônias espaciais, assassinando 23 pessoas e retornando a Terra. Mesmo sob proibição se transladam de maneira clandestina para a cidade de Los Angeles. Diante de eventualidades como esta, as autoridades formaram um esquadrão de policiais conhecidos como *blade runners*, dedicados ao extermínio desses *replicantes*.

Dos seis Nexus-6 que voltaram à Terra, apenas quatro seguem vivos e suspeita-se que tenham se infiltrado na Corporação Tyrell. Um deles, Leon Kowalski, dispara contra o agente Holden enquanto este lhe aplica o teste *Voight-Kampf*, desenvolvido para identificar *replicantes*. O ex-policial Rick Deckard (Harrison Ford), experiente na caça destes andróides, é reintegrado sob coação para se encarregar da localização e extermínio dos quatro Nexus-6 que perambulam pela cidade. O capitão Bryant, chefe do esquadrão, mostra a Deckard as imagens e dados dos suspeitos. Trata-se de Leon Kowalski, Zhora, Pris (Daryl Hannah) e do líder, Roy Batty (Rutger Hauer). Deckard se pergunta por que os *replicantes* voltaram, se sabiam as conseqüências que isso acarretaria.

O *blade runner* inicia sua busca no edifício sede da Corporação Tyrell, onde se encontra com o poderoso gênio da biomecânica Eldon Tyrell e sua assistente Rachael (Sean Young). Ali, a pedido do próprio Dr. Tyrell, Rachael se submete ao teste de empatia *Voight-Kampf* cujo resultado a deixa perplexa. Ela também é uma *replicante*, o protótipo experimental mais avançado que, diferentemente dos outros, possui memórias implantadas.

Deckard, acompanhado pelo agente Gaff, vasculha o quarto de hotel onde está alojado Leon. Chega ao local através de dados obtidos durante a entrevista em que foi baleado o agente Holden. O quarto está vazio. Ali Deckard recolhe uma espécie de escama que encontra na banheira e também algumas fotografias que estavam guardadas em uma gaveta. Os *replicantes* Leon e Roy se dirigem ao laboratório genético onde o Sr. Chew desenvolve olhos para Corporação Tyrell. Em um ambiente criogênico, Leon abre o agasalho protetor de Chew expondo-o a uma temperatura extrema, enquanto Roy o interroga sobre questões de morfologia, longevidade e datas de ativação. O velho Chew confessa não ter respostas para tais perguntas, mas diz quem as tem: J. F. Sebastian.

Deckard volta a seu apartamento e encontra Rachael o aguardando. Angustiada, ela se empenha em demonstrar que o teste *Voight-Kampf* a que foi submetida é uma farsa, e que não é uma *replicante*, senão um ser humano como qualquer outro. Para isto, mostra a Deckard uma fotografia de infância na qual aparece junto a sua mãe. Ele lhe explica que suas memórias foram implantadas e que na realidade pertencem a uma sobrinha de Tyrell. Atordoada, Rachael deixa cair algumas lágrimas e abandona apressadamente o local.

Enquanto isso a *replicante* Pris, seguindo um plano traçado por Batty, se encontra com J. F. Sebastian na entrada do Edifício Bradbury, um velho prédio abandonado de Los Angeles no qual o solitário Sebastian, afetado pela síndrome de Matusalém, mora com uma tropa de "brinquedos vivos", suas próprias invenções. Pris consegue abrigo com o geneticista e prepara assim o encontro de Roy e Sebastian no dia seguinte.

Em seu apartamento, Deckard analisa as fotografias encontradas no quarto de Leon. Mediante diversas ampliações consegue visualizar um rosto de mulher. Trata-se da *replicante* Zhora. Seu passo seguinte consiste em averiguar a origem de estranha escama que havia recolhido na banheira do hotel.

Deckard descobre que se trata de uma escama de serpente artificial de alta qualidade, na qual existe um número de série do fabricante gravado. O fabricante é um egípcio chamado Abdul Ben Hassan. Ameaçado, ele revela a Deckard que havia produzido a serpente a pedido do proprietário do Taffey Club, um bar localizado no bairro chinês. O *blade runner* se dirige ao mencionado clube para interrogar Taffey Lewis, mas não obtém nenhuma informação. Ainda arrependido pelo desafortunado encontro com Rachael e com uma crescente crise de identidade, Deckard decide contatá-la por videofone e a convida para beber algo e conversar. Rachael se nega – alegando não freqüentar este tipo de local – e corta bruscamente a comunicação. Nesse instante, começa o espetáculo de uma bailarina exótica apresentada como "Salomé e sua serpente". É a *replicante* Zhora. Ao terminar a apresentação, Deckard a encontra no camarim. Zhora, sentindo-se enganada, o ataca e trata de fugir. Depois de uma árdua perseguição, ela é eliminada pelos tiros do *blade runner* em plena via pública. A morte de Zhora é observada por Leon, que permanece escondido entre a multidão curiosa.

Uma vez que Deckard se dispõe a abandonar a cena da execução, se detém em comprar uma garrafa de bebida. O capitão Bryant intercepta-o para lhe dar os parabéns e o informa que Rachael fugiu da Corporação Tyrell e, portanto, deve ser eliminada. Em um beco, o *blade runner* é surpreendido por Leon, disposto a vingar a morte de Zhora. Depois de uma árdua luta, Leon é atingido na cabeça por um disparo preciso de Rachael, que prontamente aparece.

Em seu apartamento, Deckard se recupera da briga que quase acabou com sua vida. Rachael o acompanha. Sentindo-se ameaçada quer fugir, mas é advertida que ele não a caçará, mas alguém o fará. A *replicante* quer saber quanto tempo lhe resta de vida. Observa algumas fotografias sobre um velho piano que, para sua própria surpresa, começa a tocar enquanto o *blade runner*

dorme. Deckard desperta, tenta seduzir Rachael que tenta escapar, mas é detida por ele na porta.

Roy Batty conhece J. F. Sebastian por intermédio de Pris. Com o propósito de ter acesso ao seu criador, aproveita uma partida de xadrez que o projetista genético e seu chefe jogam à distância. Coagido por Roy, o geneticista conduz o *replicante* até o gigantesco edifício piramidal, sede da Tyrell. No elevador Sebastian se comunica com seu superior, enquanto o Nexus-6 lhe murmura um movimento de xeque-mate que desperta o interesse de Tyrell. Da intimidade de seus aposentos, revisa o tabuleiro de xadrez e permite o ingresso de seu empregado. Por fim, o *replicante* e seu criador se encontram. Roy exige mais vida e Tyrell se nega argumentando que todas as opções de aplicação genética conduzem a extinção e trata de consolar Roy, desesperado pela impossibilidade de prolongar sua vida. Profundamente aflito, o Nexus-6 esmaga a cabeça de Tyrell e também assassina Sebastian.

Rick Deckard é informado sobre os homicídios de Tyrell e Sebastian. Por ordem da polícia se dirige ao Edifício Bradbury onde Pris o espera camuflada entre os manequins e brinquedos. Depois de ser atacado, elimina a *replicante*. Roy, que já apresenta sintomas de extinção, volta ao edifício onde encontra o cadáver de Pris. Ali acontece uma sangrenta perseguição na qual Deckard é acuado pelo poderoso Nexus-6, irado pelo esgotamento de seu prazo de vida. Depois de ser perseguido por corredores sombrios e de subir penosamente até o terraço do prédio, com os dedos quebrados e a mercê do *replicante*, Deckard está a ponto de cair, mas Roy consegue puxá-lo. O Nexus-6 salva a vida de seu perseguidor e depois de confessar sua dor e resignação, se extingue. O *blade runner* sente-se surpreso com o gesto de humanidade de Roy.

Deckard regressa ao seu apartamento em busca de Rachael, que dorme profundamente. Ele a desperta com sutileza, reiterando seu amor. Teme por sua vida e quer levá-la a um lugar mais seguro. Mas antes de deixar o apartamento encontra um origami no piso. Trata-se de um pequeno unicórnio colocado ali pelo

agente Gaff, como sinal de que ele resolveu deixar a *replicante* viver. O *blade runner* se lembra das palavras de Gaff: "*Que pena que ela não vai viver, mas afinal quem vive*".

O culto

Quando *Blade Runner* foi lançado os resultados de bilheteria não foram os esperados e a maioria da crítica especializada considerou o filme uma grandiosa obra visual com um enredo muito fraco. Talvez isso tenha ocorrido porque o filme mostrava um futuro muito próximo e sombrio, ao contrário de outras películas de ficção-científica que mostravam galáxias muito, muito distantes, uma realidade muito diferente da terrestre: é o caso da série *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. Já outros filmes mostravam um futuro próximo, mas com um visual muito "limpo": caso de *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick. O futuro imaginado para *Blade Runner* era muito opressor, como atesta a atriz Sean Young: "Quando foi lançado, ele era intenso demais, com aquela escuridão e pobreza, aquela projeção do que seria a vida em 2019".[11]

Outros motivos que influenciaram na baixa audiência de estréia de *Blade Runner*, segundo Paul Sammon, foram: 1º) Parte da platéia que foi assistir ao filme queria ver Harrison Ford num filme mais "dinâmico", como seus filmes anteriores: *Guerra nas Estrelas* e *Indiana Jones*; 2º) *Blade Runner* estreou em um momento inoportuno; a época do ano na qual os grandes estúdios dão prioridade para lançamentos de comédias, dramas e filmes de ação; 3º) O filme foi lançado juntamente com uma enxurrada de grandes sucessos: *Conan – O Bárbaro*, *Jornada nas Estrelas II – A Ira de Khan*, *Poltergeist*, e sem dúvida o que mais atrapalhou foi

[11] DANGEROUS DAYS. *op.cit*.

E.T. – O extraterrestre, grande sucesso de Steven Spielberg, lançado algumas semanas antes.[12]

Apesar dessa escassa arrecadação nas bilheterias e das críticas negativas nas primeiras semanas após a estréia, *Blade Runner* recebeu prêmios da Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão (BAFTA)[13] e duas indicações ao prêmio Oscar em 1982: direção artística e efeitos especiais.

Nos anos seguintes à estréia de Blade Runner, observa-se um fenômeno que ajudará muito na transformação da película em um *cult-movie,* o advento do videocassete (VHS). O crescimento da comercialização desse tipo de mídia, principalmente para locação, juntamente com sua exibição na televisão, fez com que o filme, que ficou pouco tempo em cartaz, fosse mais assistido.

Outro fato que impulsionou ainda mais o crescimento da legião de fãs do filme foi o aparecimento de uma cópia do *"workprint"* em um festival de cinema 70mm, no começo dos anos 1990. Essa era uma versão muito diferente da lançada em 1982, era a versão que Scott queria ter lançado, mas os executivos, que por motivos contratuais passaram a ter controle sobre o filme, mandaram que fosse modificada. Percebendo que a audiência do filme durante o festival foi boa, a Warner Brothers resolveu lançar o filme em 35mm.

Dez anos depois de sua estréia, *Blade Runner* está de volta às telas na *"Versão do Diretor"*. Essa versão tem pequenas modificações: a narração em *off* de Deckard é suprimida; é inserida a cena com um unicórnio galopando num bosque e é eliminado o final feliz. Essas modificações reforçam a atmosfera de incerteza e pessimismo que envolve a película.

---

[12] SAMMON, Paul M. **A Blade Runner History**. p. 2. Disponível em: http://bladerunnerthemovie.warnerbros.com/downloads/pdfs/ BR_HISTORY_PT3.pdf > Acesso em: 08 jun. 2009.

[13] Recebeu os prêmios de Melhor Fotografia, Melhor Figurino e Melhor Produção de Arte. Também foi indicado para os prêmios de: Melhor Edição, Melhor Maquiagem, Melhor Trilha Sonora, Melhores Efeitos Visuais e Melhor Som.

Nos anos 1990 outras novas tecnologias contribuem ainda mais para o aumento do culto ao filme. São elas: a TV por assinatura, a *internet* e o *DVD*. A internet, sem dúvida, foi e é o suporte mais importante para o crescimento do culto, como cita a manchete do jornal *Correio do Povo*: "**Blade Runner tem seu 'templo' ideal - Fãs do filme que revolucionou o cinema de ficção há 20 anos encontram o espaço perfeito na Internet**".[14] Para cada *click* nos sites de busca, aparecem milhares de resultados sobre *Blade Runner*. São *sites* especializados na discussão sobre o filme, *FAQs*, *blogs* que debatem desde temas mais técnicos de sua realização até os mais filosóficos sobre sua interpretação.

Depois de 25 anos de sua estréia, *Blade Runner* volta novamente às telas na *"Versão Definitiva do Diretor"* apresentada no respeitado Festival de Veneza. Para comemorar essa data, a Warner lançou uma *"maleta especial"* que inclui *dvd's* com as cinco versões lançadas do filme e muito material extra, incluindo: certificado autografado por Ridley Scott, origami do unicórnio, *mini-posters*, miniatura do *spinner* [15]e uma mini tela em *3-D*.[16]

Hoje *Blade Runner* é um dos maiores filmes de ficção-científica de todos os tempos, juntamente com *Guerra nas Estrelas* e *2001: Uma Odisséia no Espaço*.

Considerações sobre a Los Angeles de 2019

A Los Angeles do filme *Blade Runner* é uma cidade devastada por uma Guerra Mundial.[17] Com seu ecossistema quase que

---

[14] CORREIO DO POVO. Terça-feira, 16 de julho de 1992, p. 6.

[15] Carro Voador.

[16] Esse material especial intitulado "*Blade Runner Five-Disc Ultimate Collector's Edition*" foi lançado somente nos Estados Unidos. No Brasil foi lançado material semelhante, porém com apenas três discos (foram suprimidas a versão *workprint* e o dvd de extras); também foram suprimidos os mini-posters.

[17] No livro de Dick essa guerra é chamada de Guerra Mundial Terminus e ocorreu em 1992. A cidade do livro não é Los Angeles e sim São Francisco.

completamente destruído se transformou em um lugar quase impossível de se viver, com prédios gigantescos de 400 andares, uma chuva incessante, muita publicidade e escuridão.

Nesta cidade agora só vivem os *"indesejados"*, pois os que podem e têm condições já estão nas colônias espaciais. *Out-Door's* voadores convidam: *"Uma nova vida espera por você nas colônias extraterrestres. A chance de começar de novo numa terra dourada de oportunidades e aventuras!"*, mas nem todos são aceitos nesse "*Novo Mundo"* como é o caso de J. F. Sebastian, que apesar de ser um geneticista bem sucedido e trabalhar na Corporação Tyrell, não foi *"selecionado"* por não ter passado no exame médico, em razão de sofrer da Síndrome de Matusalém.

A cidade também é superpopulosa, poluída – e não somente poluição orgânica, mas também poluição sonora e visual. O cenário é opressor, tomado por anúncios gigantescos de megacorporações, propaganda sonora e visual móvel e muito *neon*. Nas metrópoles atuais como Xangai, Pequim, Tóquio e Nova Iorque a realidade da propaganda já é bem próxima à do filme e "o efeito visado na propaganda é, sobretudo, ótico. Esse alvo é ditado pela preponderância da visão sobre a audição no mundo contemporâneo".[18] Já a população que forma essa megalópole futurista é formada por várias etnias, mas principalmente asiáticos, que inclusive utilizam uma nova língua resultante da mistura do inglês, japonês, alemão e espanhol.[19]

Outro tema bastante considerável sobre essa Los Angeles futurista – como também toda sociedade do futuro – é o dos desenvolvimentos técnico-cientificos, principalmente a engenharia genética e sua ligação com as megacorporações.

---

[18] SILVA, Rafael Afonso da. Blade runner: o humano na época de sua reprodutibilidade técnica. **Revista Tecnologia e Sociedade.** Nº4 2007. Ed. UTFPR Curitiba, p. 186. Disponível em: <http://www.ppgte.ct.utfpr.edu.br/rev04/09_blade_runner_o_humano_na_poetica_de_sua_reprodutibidade_tecnica.pdf> Acesso em: 15 jun. 2009.

[19] DANGEROUS DAYS. *op.cit*.

O filme se passa em um mundo devastado, mas com um apelo tecnológico muito visível. Vive-se em um mundo que apresenta problemas de saúde básica e saneamento em contraste com uma tecnologia avançada de criação de andróides e de manipulação midiática. Exemplo disto é a Corporação Tyrell, que já no começo do filme mostra toda sua grandiosidade, quando da aparição de sua sede piramidal, que se destaca absurdamente do resto da cidade. A Tyrell é responsável pela produção dos *replicantes*, que nada mais são que artefatos biomecânicos, construídos para trabalhar nas colônias espaciais, cada um com uma função determinada.[20] Como o próprio Dr. Eldon Tyrell fala a Deckard no começo do filme "*Nossa meta é o comércio. Nosso lema é 'mais humanos que os humanos'*". Como os *replicantes* são apenas uma mercadoria muito avançada, porque lhes dariam uma vida útil maior que quatro anos? Uma tecnologia muito avançada certamente tem um custo muito elevado.

Podemos notar também alguns pontos interessantes com relação aos personagens do filme: tanto J. F. Sebastian quanto Tyrell têm algum tipo de problema físico. Sebastian, como dito anteriormente, sofre de Síndrome de Matusalém, um envelhecimento acelerado das células e Tyrell têm um problema de visão, que o faz necessitar usar óculos. Nesse mundo de grande evolução tecnológica, onde a biomecânica se sobressai, essas enfermidades já não poderiam ter sido sanadas?

Esses são apenas alguns dos muitos temas que o filme aborda e podem ser debatidos. Mas algo é certo: aquele futuro imaginado por Philip K. Dick e Ridley Scott que tanto assustou a platéia na estréia de *Blade Runner* em 1982 está mais próximo do que podemos imaginar.

[20] Podemos citar Roy que é um modelo de combate e Pris que é um modelo básico de prazer.

Referências

AMARAL, Adriana. A metrópole e o triunfo distópico – a cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk. **Revista Intexto**. v.2, PPGCOM - UFRGS 2005. Disponível em:<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4211/4465> Acesso em: 05 jun. 2009.

BRAGA, Ana Lívia. O cinema enquanto fonte de compreensão da realidade: Blade Runner e seu repertório simbólico. **O olho da História** – Revista de Ciência, Cultura, Cinema e Sociedade, Ano 10, n.6. Disponível em: <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/artigos/cinemarealidade.pdf> Acesso em: 16 jun. 2009.

CORREIO DO POVO: Terça-feira, 16 de Julho de 1992.

DANGEROUS DAYS: *Making Blade Runner*. Dirigido e Produzido por Charles de Lauzirika: Estados Unidos: Warner Brothers, 2007. DVD

DICK, Philip K. ***Blade Runner*** – O Caçador de Andróides. Clube do Livro. São Paulo, 1988.

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins de. Como a ficção científica conquistou a atualidade. **INTERCOM** – Revista Brasileira de Comunicação, v.28, n.2. 2005. Disponível em: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewFile/911/693> Acesso em: 12 jun. 2009.

SAMMON, Paul M. **A Blade Runner History**. Disponível em: <http://bladerunnerthemovie.warnerbros.com/downloads/pdfs/BR_HISTORY_PT1.pdf>
<http://bladerunnerthemovie.warnerbros.com/downloads/pdfs/BR_HISTORY_PT2.pdf>
<http://bladerunnerthemovie.warnerbros.com/downloads/pdfs/BR_HISTORY_PT3.pdf> Acesso em: 08 jun. 2009.

SILVA, Rafael Afonso da. Blade runner: o humano na época de sua reprodutibilidade técnica. **Revista Tecnologia e Sociedade**. Curitiba, n.4, p.181-204, 2007. Disponível em: <http://www.ppgte.ct.utfpr.edu.br/rev04/09_blade_runner_o_humano_na_poetica_de_sua_reprodutibidade_tecnica.pdf> Acesso em: 15 jun. 2009.

SILVA, Wanderlice Maria Pereira da. **A astúcia da mímesis e a (des)qualificação do humano?** : a diluição das fronteiras entre orgânico e mecânico. UFPE, Recife, 2008. Disponível em: <http://www.bdtd.ufpe.br/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5223> Acesso em: 15 jun. 2009.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **A metrópole replicante**: de Metrópolis a Blade Runner. Unicamp, Campinas, SP. 2002. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000300091> Acesso em: 05 jun. 2009.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. Blade Runner: a eterna busca e/ou a busca do eterno. **Revista Fragmentos**. v.7, n.1 p.117-131. jul./dez. 1997. Disponível em:<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6012/5558> Acesso em: 01 jun. 2009.

20

Fim do homem, início dos mortos? Zumbis, apocalipse e a obra de George Romero[1]

Carlos Augusto Falcão Filho[2]
César Augusto Oliveira de Almeida[3]
Rafael Hansen Quinsani[4]

O temor, o fascínio e a reverência dos vivos perante os mortos ultrapassam os horizontes temporais do ser humano moderno. Na História, a morte traz inúmeras possibilidades de

[1] Este texto foi elaborado com base nas conferências dos palestrantes, com a colaboração de Rafael Hansen Quinsani e aproveitando e adaptando partes do artigo publicado no livro **68**: História e Cinema. Ver: ALMEIDA, César; GUADAGNIN, Paulo. O Contexto de 1968 no filme *A noite dos mortos vivos*. In: PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **68**: História e cinema. Porto Alegre: EST, 2008.

[2] Doutorando em Educação pela ULBRA. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Luterana do Brasil (2005), Especialização em Literatura Brasileira pela PUCRS (2007), Especialização em EAD pelo SENAC (2008) e Mestrado em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (2010). Atualmente é professor da Universidade Luterana do Brasil e também cursa o doutorado em Educação na mesma instituição. É escritor. Seu primeiro romance foi publicado em 2012 com o título Protetores pela Editora Underworld. Já publicou mais de vinte contos em diversas antologias, é editor da Argonautas Editora e um dos idealizadores do evento Odisseia de Literatura Fantástica de Porto Alegre. Publicou os livro de contos Mausoléu (2013), Treze (2016) e Comboio de Espectros (2017). Atua na Feira do Livro de Porto Alegre como curador do evento Tu, Frankenstein - desde 2013 até 2016. https://dudaescritor.wordpress.com/

[3] Escritor e Crítico de Cinema. Publica artigos sobre cinema desde 2008. Lançou, em 2010, o livro "Cemitério Perdido dos Filmes B", que compila 120 resenhas de sua autoria. Em 2012, organizou "Cemitério Perdido dos Filmes B: Exploitation" com textos próprios e de outros 11 críticos de cinema. Escreve ficção, com o pseudônimo Cesar Alcázar, e atua como editor e tradutor. Já ministrou os cursos “Sam Peckinpah – Rebelde Implacável”, “Blaxploitation – O Cinema Negro Americano dos Anos 70” e “Zumbis no Cinema – Eterno Retorno” pela Cine UM.

[4] Doutor em História/UFRGS.

reflexão, como, por exemplo, quando o passado passa a ser visto como algo não realmente morto e dotado da capacidade de irromper no presente a qualquer momento, lembrando que a herança dos mortos tem poder sobre os vivos. Na mentalidade coletiva a separação entre a vida e a morte não apresenta um corte nítido. Até mesmo para a Igreja Católica a separação radical entre a alma e o corpo no momento da morte progrediu lentamente. Também, presente desde longos anos, a ideia do fim do mundo e do homem permeia diferentes culturas e é reatualizada de tempos em tempos. Não demorou muito para que a associação dos mortos com a escatologia fosse realizada. É no século XX, com o advento do cinema, que esta associação é levada ao extremo e maximizada na cultura cinematográfica e na mentalidade coletiva. De todos os monstros icônicos do cinema de Horror, o zumbi é sem dúvida o mais versátil. Desde os primórdios do cinema, sua figura sombria e assustadora tem sido usada para representar as mais diversas ideias e teorias. Irracional, letárgico e decadente, o zumbi pode surgir como metáfora para nossos medos de muitas formas. Refletir sobre esses elementos a partir da sintomática obra do cineasta George Andrew Romero será o objetivo deste texto.

A história, mortos e zumbis: uma longa duração.

O tema "mortos vivos" não era nenhuma novidade quando começou a aparecer no cinema. Criaturas que voltam da morte estão presentes em diversas culturas. Desde o início dos tempos elas começaram a povoar a imaginação dos seres humanos. No século XIX, a literatura foi responsável pela consagração definitiva destes monstros: em 1817, a escritora britânica Mary Shelley criou em seu livro *Frankenstein* um ser construído a partir de pedaços de cadáveres trazido de volta à vida por intermédio da ciência; no mesmo século, o espanhol Gustavo Adolfo Bécquer escreveu em suas *Leyendas* sobre Cavaleiros Templários cujos esqueletos voltavam à vida em busca de vingança; em 1897, o irlandês Bram

Stoker escreveu o livro *Drácula*, abordando com o mais popular tipo de morto vivo, o vampiro.

Já os mortos vivos de Romero fazem referência a uma outra criatura, que se originou no continente africano: o zumbi. Entre as hipóteses da origem da palavra zumbi está a palavra *jumbie*, termo que os ameríndios usavam para "fantasma". Contudo, a mais provável é que a palavra zumbi provenha da língua quimbundo (*mbundu*), uma das línguas do grupo banto mais presentes em Angola, sendo falada por cerca de três milhões de pessoas naquela região, como primeira ou segunda língua[5].

Contudo, a palavra também é associada a uma instituição de algumas sociedades africanas na qual a pessoa banida de uma comunidade é recebida por outra como um “não-vivo”, ocupando um *status* próximo a uma forma de escravidão. Por este motivo, também podemos considerar a palavra zumbi como escravo, não no sentido ocidental, e sim com um sentido espiritualizado, como alguém ligado aos dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, ou, pelo contrário, que não possui mais lugar no mundo dos vivos, mas ainda não chegou ao mundo dos mortos. Na América, o termo foi re-significado para identificar um ritual da religião sincrética denominada vodu. Era considerado uma metáfora da escravidão, mas estava mais ligada a drogas artesanais capazes de criar um estado de morte aparente com posterior perda de capacidade cerebral[6].

---

[5] “Possui outros nomes e variações tais como: *mbundu*, *loanda*, *luanda*, *lunda*, *loande*, *mbundu do norte*, *nbundu*, *n'bundo* e *kindongo*. O português acabou anexando muitos termos lexicais desta língua, obtidos quer na África, quer no Brasil. Considerando esta origem africana, encontramos alguma dificuldade para a definição do termo, pois apesar de muitos considerarem que significa "o espírito de uma pessoa morta", ou “escravo”, enquanto instituição social, ao pesquisarmos diretamente no idioma quimbundo encontramos a construção cuja raiz significa Deus (Nzambi, Deus todo poderoso), como em *Betamena Nzambi!* (Curva-te para Deus!), ou *Ni Nzambi* (com Deus). A forma mais aproximada da ocidental nos coloca diante da construção *Rizumbila* (vulto) e *Kanzumbi* (alma do outro mundo)”. ALMEIDA, César; GUADAGNIN, Paulo. O Contexto de 1968 no filme *A noite dos mortos vivos*. In: PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **68**: História e cinema. Porto Alegre: EST, 2008, p. 218.

[6] “Um caso famoso foi o de Wilfred Doricent, de 17 anos, que retornou à sua família no Haiti após estar oficialmente morto por 18 meses. Em março de 1998, ficou gravemente doente e subitamente

Os filmes de zumbis e George Romero

Entre o fato e a lenda, o cinema não demorou a explorar este tema fascinante. É interessante notar a mudança de enfoque em relação ao zumbi desde os anos 1930, época dos primeiros filmes sobre o assunto, até o primeiro filme de Romero em 1968. No início, o zumbi é uma ameaça restrita a ambientes exóticos, produto do misticismo de uma cultura inferior e selvagem na visão dos "heróis", sempre estrangeiros na América Central. Depois começam a atingir áreas urbanas, frutos da radiação atômica ou de invasões alienígenas, em uma clara alusão ao horror nuclear e à paranóia anticomunista dos anos 1950.

Para alguns estudiosos, o primeiro zumbi cinematográfico pertence ao grande clássico do expressionismo alemão *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene. Neste filme, o maligno Dr. Caligari hipnotiza o sonâmbulo Ceasar, ordenando-o a cometer assassinatos. O visual cadavérico de Ceasar e sua postura inexpressiva lhe deram o título de zumbi,

---

morreu. Seu corpo tinha inchado e exalava um odor tão pútrido que seu pai teve que apressar os procedimentos para o funeral. Contudo, sem que ele soubesse, Wilfred foi transformado em um zumbi, ou "morto vivo", sob as ordens de adversários de seu pai, que se encontrava no meio de uma disputa territorial. Um *bokor* (feiticeiro da linha negra do vodu) ministrou um poderoso *coup poudre*, um pó envenenado, que fez Wilfred entrar em coma profundo. O *coupe poudre* tem como substância principal a tetrodoxina, encontrada no veneno de peixes teleósteos, sendo muito mais potente do que o cianureto e, em pequenas quantidades, produz paralisia total do corpo. Uma pessoa que tenha ingerido esse veneno pode ser facilmente considerada morta, ainda que mantenha parcialmente seus sentidos. Na noite seguinte ao seu funeral, o túmulo de Wilfred foi violado e seu corpo retirado. O *bokor* provavelmente ministrou em Wilfred uma droga feita com uma planta que os haitianos conhecem como "*concombre zumbi*" (pepino zumbi) fazendo-o voltar à consciência. O pepino zumbi contém estramônio de datura, um componente alucinógeno que também contém atropina, o antídoto da tetrodoxina. Depois de padecer dos efeitos do veneno, do medo, da confusão e, às vezes, da falta de ar no caixão, a pessoa transforma-se em um "rascunho" do que foi um dia. Passados 18 meses, Wilfred, libertado ou foragido, voltou para a família. Sombrio e taciturno, não mostrava agora sequer metade da inteligência ou ânimo que costumava ter. Não lembrava de coisas importantes e apresentava sintomas de autismo. Wilfred contou que estava consciente de tudo o que lhe ocorrera, como os preparativos para o enterro, mas não podia falar ou mover-se. Lembrava-se como fecharam a tampa do caixão e o lamento de sua família enquanto o sepultavam em um túmulo de cimento sob a terra". Ibid., p. 219-22.

embora não seja um morto vivo. O primeiro filme a contar oficialmente com zumbis em sua trama foi *Zumbi branco* (*White zombie,* 1932), do diretor Victor Halperin, sendo um dos grandes sucessos do lendário ator iugoslavo Bela Lugosi, que estava no auge de sua carreira pouco tempo após interpretar o morto vivo Drácula, na obra homônima de 1931. No filme de Halperin, ele interpreta um feiticeiro vodu que comanda um exército de zumbis escravos. A história se passa no Haiti e o herói da trama é um jovem americano que tem sua noiva transformada em zumbi pelo personagem de Lugosi. É importante destacar que os mortos vivos deste filme são usados como escravos por seu mestre em suas plantações, mas também são usados para matar qualquer um que atravesse seu caminho. Assim começou o reinado de horror dos zumbis no cinema. Cinco anos mais tarde, o mesmo Halperin voltou ao tema no filme *Revolt of the Zombies* (Revolta dos zumbis, 1936), e, desta vez, a trama gira em torno de um cientista criando um exército de zumbis para serem usados em guerras.

O Haiti também é o cenário da obra prima do cineasta Jacques Tourneur *A morta viva* (*I walked with a zombie,* 1943). Neste filme, mais uma vez os zumbis são frutos de rituais vodus. A trama acompanha a jornada de uma enfermeira canadense até a América Central, onde ela vai cuidar da esposa de um rico fazendeiro. A mulher está em um estranho estado catatônico e logo a enfermeira, impressionada com as superstições locais, começa a investigar uma possível ligação da doença de sua paciente com os rituais religiosos da ilha.

Com o fim da Segunda Guerra e o novo cenário político mundial, o cinema foi seriamente afetado pelo horror nuclear e pela paranóia anticomunista. Surgiram assim os monstros radioativos, as invasões alienígenas e a desconfiança em relação ao futuro da humanidade. Nesta época, os zumbis deixaram os cenários exóticos para aparecerem no meio urbano americano. Dois filmes desta época são bastante marcantes: *Plano 9 do espaço sideral* (*Plan 9 from outer space,* 1958), do notório Ed Wood,

conhecido como o pior diretor de todos os tempos, e *Invisible invaders* (1959), de Edward L. Cahn, estrelado pelo veterano John Carradine. Os roteiros destas duas obras são bastante semelhantes. Em ambos os filmes, alienígenas invadem o planeta Terra e ressuscitam mortos. Em *Plano 9*, a intenção dos viajantes espaciais é chamar a atenção dos humanos para o perigo das armas nucleares; em *Invisible invaders* o objetivo é criar um exército de mortos vivos para conquistar o planeta.

É deste mesmo período o livro *Eu sou a lenda* (*I am legend*), escrito por Richard Matheson. Neste revolucionário conto de Horror, uma epidemia de proporções apocalípticas leva as pessoas à morte para, em seguida, retornarem ao mundo como vampiros. O cenário de catástrofe mundial e a descrição dos vampiros apresentada por Matheson, bastante distante da figura glamorosa do cinema, foram cruciais para a mudança de rumo que o subgênero cinematográfico dos zumbis tomou no início dos anos 1960. Porém, antes que a primeira versão para o cinema do livro de Matheson chegasse às telas, o diretor de documentários industriais Herk Harvey produziu de forma independente o filme *Carnival of souls* (1962). Apesar de não se tratar exatamente de um filme com zumbis, *Carnival of souls* também contém imagens que influenciariam enormemente o trabalho futuro de George Romero.

No ano de 1964 chegou aos cinemas *Mortos que matam* (*The last man on Earth*, 1964), uma coprodução entre Estados Unidos e Itália dirigida a quatro mãos por Sidney Slakow e Ubaldo Ragona. Adaptado de *Eu sou a Lenda*, *Mortos que matam* conta com o lendário Vincent Price no papel do homem que luta sozinho contra uma horda de zumbis vampiros. O filme de Salkow/Ragona segue fielmente o livro de Richard Matheson, com várias cenas que tiveram grande importância na concepção da obra de Romero, como o sítio a casa de Robert Morgan (Vincent Price) e o cenário apocalíptico mostrando uma grande cidade abandonada.

A lendária produtora britânica de filmes de Horror, *Hammer Films*, famosa pelas séries cinematográficas de Drácula,

Frankenstein e outros monstros, também deu sua contribuição ao gênero com *Epidemia de zumbis* (*The plague of the zombies*), dirigido por John Gilling em 1966. Este filme é um retorno às origens dos zumbis no cinema, com enfoque no vodu haitiano. Como novidade, *Epidemia de zumbis* desenvolve a sua trama em uma cidadezinha no interior da Inglaterra, apesar de possuir todos os estereótipos das aventuras colonialistas típicas dos ingleses. É a última película sobre zumbi a não sofrer influência de George Romero. Na história, uma estranha epidemia toma conta de uma cidade inglesa. O médico Sir. James Forbes (André Morell) é chamado pelo doutor Peter Thompson (Brook Williams) para investigar a misteriosa praga. Squire Clive Hamilton (John Carson), está matando pessoas e usando magia negra para criar um exército de zumbis para trabalhar em uma mina abandonada.

O fator Romero: *A noite dos mortos-vivos*

Um dos cineastas que melhor soube aproveitar as possibilidades narrativas das histórias protagonizadas por zumbis foi George A. Romero. Nascido em Nova Iorque no ano de 1940, Romero mudou-se para a região industrial de Pittsburgh ainda muito jovem. Foi durante o seu curso na *Carnegie Mellon University*, na década de 1960 em Pittsburg, que Romero começou a dirigir comerciais para TV e pequenos documentários industriais. Mais tarde fundou com os amigos Russel Streiner e John A. Russo a produtora *Image Ten Productions*. Cansados da tediosa rotina dos comerciais para televisão, o trio decidiu realizar um longa metragem de horror para tentar lucrar com o que eles chamaram de "sede pelo bizarro" da indústria cinematográfica. Curiosamente, o primeiro esboço do roteiro do que viria a ser *A noite dos mortos vivos* era uma comédia intitulada simplesmente *Monster flick* (Filme de monstro). Logo, a história desenvolvida por Romero em parceria com John A. Russo tomou um rumo bastante assustador e com tons apocalípticos, mostrando uma trama em que cadáveres

reanimados atacavam os vivos. Com o roteiro finalizado, Romero, Russo e Streiner começaram a planejar a produção do filme, que agora se chamava *Night of Anubis* (Noite de Anúbis).

O projeto do filme *Night of Anubis* foi apresentado para a produtora *Hardman Associates*, de Karl Hardman e Marilyn Eatsman, que teve grande interesse no filme: o agora quinteto de produtores começou a levantar fundos para o projeto. Assim, foram reunidos centenas de investidores que contribuíram com 300 dólares cada, permitindo que o filme fosse captado em preto e branco. As filmagens ocorreram ao redor da cidade de Pittsburg, entre junho e dezembro de 1967. Pouco depois do início das gravações, o título mudou novamente, dessa vez para *Night of the flesh-eaters* (A noite dos comedores de carne humana). Vários membros da equipe dividiram-se em diversas funções durante as filmagens. Um ótimo exemplo do espírito da produção de *A noite dos mortos vivos* foi Karl Hardman, que atuou como maquiador, engenheiro de som, fotógrafo (das imagens exibidas durante os créditos finais) e ator, além de ser um dos investidores originais com a sua *Hardman Associates*. Com seu projeto finalizado, Romero e Streiner procuraram um distribuidor para o filme, rebatizado finalmente de *Night of the living dead*, talvez por causa do nome anterior possuir uma similitude demasiada com o título do filme de 1964 de Jack Curtis *The Flesh Eaters* (*Comedores de carne*). O filme foi levado para Nova Iorque em busca de um distribuidor no dia 04 de abril 1968, data em que foi assassinado Martin Luther King! Muitos serão aqueles que recusarão o filme de Romero, mas, finalmente, o cineasta consegue um contrato para exibir o filme pela primeira vez em Pittsburgh, no Fulton Theatre, em 02 de outubro 1968.

O roteiro pode parecer simples, porém há muito mais para se ver além do que aparece na tela. Um casal de irmãos, Johnny (Russel Streiner, um dos produtores) e Barbra (Judith O'Dea), está visitando o cemitério onde seu pai está enterrado. Na hora de partir eles são atacados por um cadáver. Johnny é ferido

gravemente na luta com a criatura e Barbra foge. Ela então encontra abrigo em uma casa abandonada. Em seguida, Ben (Duane Jones) chega a mesma casa à procura de proteção. Após bloquear portas e janelas, eles encontram mais cinco pessoas que haviam se escondido no porão. Entre eles, o paranóico e covarde Cooper (Karl Hardman, da *Hardman Associates*), sua esposa Helen (Marilyn Eastman, esposa de Hardman na vida real), e sua filha (Kyra Schon), que foi ferida pelos monstros. Com a casa cercada pelos mortos vivos, eles testemunham o avanço da epidemia pelo país através da televisão. Ben e Cooper entram em atrito pela liderança do grupo, e as tensões crescem ao ponto de colocar as vidas de todos em grave risco. Nas palavras do próprio Romero: "O filme começa com uma situação já bastante desintegrada, ao ponto de haver pouca esperança, e move-se progressivamente para o desespero absoluto e a tragédia final". Neste filme, Romero mostrou o início do alastramento dos zumbis, começando a afetar pequenos e isolados grupos de pessoas. Contudo, no final do filme, é dada uma visão mais global do desastre quando se assiste à formação de milícias armadas, um claro sinal de que a praga está se alastrando. O elenco escalado por Romero e seus associados contém apenas dois atores profissionais: Duane Jones e Judith O'Dea. Colocar um negro e uma mulher como protagonistas de um filme era algo extremamente incomum no cinema americano da época. O personagem Ben foi concebido como um rude caminhoneiro branco, no entanto, Duane Jones fez uma excelente leitura do papel e acabou sendo o ator escolhido. Esta escolha (e o trágico destino de Ben) acabou dando ao filme uma grande discussão quanto ao seu conteúdo antirracista. George Romero afirma que esta não era a sua intenção original e, em sua opinião, Jones era apenas o ator mais qualificado para o papel. Judith O'Dea, a outra atriz profissional do elenco, interpreta Barbara, que originalmente seria a única sobrevivente do grupo. Contudo para reforçar o caráter niilista da trama, sua personagem perdeu

bastante força, e com isso, deixou de ser uma referência aos movimentos feministas daquele período.

A maior parte da crítica de Romero vai para o individualismo da sociedade moderna americana, o principal responsável pela derrota dos humanos vivos, e não a "invasão externa" representada pelos mortos vivos. Por ser uma produção independente de baixo custo, um filme "B", *A noite dos mortos vivos* foi distribuído no circuito dos *drive-ins* e dos cinemas hoje conhecidos como *grindhouses* (pulgueiros). Mesmo assim, o impacto no público e na crítica especializada foi impressionante. Era impossível ignorar a obra de Romero. Os jornais publicaram artigos que iam do repúdio completo à aclamação. A Igreja condenou o filme, enquanto milhares de jovens lotavam as sessões. Em termos financeiros, *A noite dos mortos vivos* revelou-se um excelente investimento. Teve um orçamento de 114.000,00 dólares e rendeu internacionalmente uma bilheteria de cerca de 40 milhões de dólares, sendo o filme de Horror independente mais lucrativo de sua época. No entanto um grande erro foi cometido pela empresa encarregada de distribuir a obra: o registro do *copyright* não foi impresso nas películas exibidas nos cinemas, como mandava a lei de direitos autorais americana. Assim, o filme passou para o domínio público, e a maior parte dos lucros obtidos não foi parar nas mãos de seus verdadeiros autores. Hoje, *A noite dos mortos vivos* é campeão em versões para DVD além de ser o filme mais popular (com cerca de 450.000 *downloads* até abril de 2008) no *Archive.org*, um site do governo americano que oferece *downloads* gratuitos de materiais em domínio público.

Em *A noite dos mortos vivos*, um grupo de pessoas isoladas em uma casa nos subúrbios de Pittsburgh passa a enfrentar o perigo ocasionado por uma invasão de cadáveres reanimados famintos por carne humana. Encurraladas, são vitimadas por um perturbador sentimento de claustrofobia e impotência, além de terem de administrar os problemas de relacionamento, o que torna os zumbis o menor dos problemas. Dessa forma, Romero atacou o

individualismo crescente da sociedade americana, além de revelar os conflitos raciais e de gênero latentes no período. Esta abordagem neorrealista surpreendeu público e crítica, transformando *A noite dos mortos vivos* em um clássico instantâneo.

Apesar do enorme e inesperado êxito do filme, a continuação foi realizada apenas uma década depois. O resultado foi *O despertar dos mortos* (*Dawn of the Dead),* que também se tornou um grande clássico do Cinema de Horror. A trama, em grande parte situada em um enorme *shopping center*, fazia uma crítica feroz ao consumismo da sociedade americana. Mais uma vez Romero aliava com perfeição terror e crítica social. Os acontecimentos descritos em *Dawn of the Dead* talvez sucedam a uma semana depois do primeiro filme, quando a ameaça dos mortos vivos se tornou uma ameaça global e a ordem encontrou dificuldades em ser restaurada, começando-se a assistir à derrocada da civilização perante um inimigo invencível. Em uma época no qual a mídia começava a demonstrar o verdadeiro poder que detinha, Romero inicia a história num estúdio de televisão dominado pela confusão que é gerada pela falta de informação e excesso de desinformação provocada pela praga de zumbis que se alastra por todo o mundo. Com muitas emissoras já fora do ar, limitam-se a transmitir debates infrutíferos e exacerbados, entre "intelectuais", sobre a origem da praga e a melhor forma de resolver a crise. Dois jornalistas e dois policiais, informados de que a situação está fora de controle, resolvem fugir juntos em um helicóptero. Com o tempo, o grupo vê-se forçado a aterrissar no terraço de um gigantesco centro comercial abandonado. Fugindo a epidemia que se alastra pelo país, quatro pessoas se refugiam em um grande *shopping-center* e fazem dele se castelo particular. Alguns dos mortos vivos perambulam no seu interior, sendo sugerido que talvez tivessem uma recordação vaga de um lugar que os fizeram felizes algum dia. Com o fim da civilização provocado pelo domínio dos zumbis, vale a lei do mais forte, e o

grupo terá de defender o seu refúgio dos sonhos contra monstros e outros humanos.

Já em *Day of the Dead,* o terceiro filme, quase toda a população está morta, e os governos deixaram de existir. A história decorre, alternativamente, numa cidade da Florida completamente deserta, a não ser pelos mortos vivos que perambulam pelas ruas, e em um laboratório subterrâneo onde um conjunto de cientistas e militares trabalham para encontrar uma explicação, e talvez uma solução, para o fenômeno. No filme, Romero ataca o militarismo da era Reagan, mostrando um mundo devastado pelos zumbis, onde os poucos humanos restantes vivem em bases subterrâneas controladas pelo exército. Neste filme são os vivos que estão debaixo da terra, tornando presente o medo da época a uma guerra nuclear. O tom extremamente sombrio da história contrasta com o clima de paródia dos outros filmes de zumbis da época, como *A volta dos mortos vivos* (*Return of the living dead*, 1985). Por esse motivo o trabalho de Romero foi um grande fracasso e, por muito tempo, *Dia dos mortos* foi o capítulo final da série.

O fator Romero 2– A Missão: *Terra dos mortos* e o século XXI

A era Bush, o atentado contra o *World Trade Center* em 11 de Setembro de 2001, e a paranoia antiterrorismo mostraram a Romero que era hora de trazer os zumbis de volta às telas para realizar mais uma contundente crítica ao cenário político de seu país. Vinte anos após *O dia dos mortos,* o cinema presenciou o lançamento de *Terra dos mortos* (*Land of the Dead)*. Desta vez o cenário é uma grande cidade fortificada, onde os ricos vivem em uma grande e bela torre, enquanto os pobres amontoam-se pelas ruas decadentes. O conflito de classes acaba colocando a cidade a mercê dos famintos mortos vivos do exterior. *Terra dos mortos* mostra Romero em grande forma criativa aos 65 anos de idade. Este filme também possibilitou o encontro entre dois ícones do

cinema dos anos 1960. O ator escolhido para viver o tirânico governante da cidade foi Dennis Hopper, lendário diretor e ator de *Sem destino* (*Easy rider*, 1969). Esta foi a primeira vez que Hopper e Romero trabalharam juntos, mesmo com a afinidade de temas apresentadas por suas realizações cinematográficas. Ainda em *Terra dos mortos* podemos ver uma bela homenagem ao já citado filme de Herk Harvey, *Carnival of souls*, com Romero reproduzindo com seus zumbis a famosa cena dos fantasmas saindo de dentro da água da obra de Harvey.

A turbulência política dos EUA durante a administração polêmica de George W. Bush ofereceu o pano de fundo apropriado para a volta dos zumbis de Romero às telas. Esta popularidade de George Romero no século XXI fez com que, pela primeira vez, o já veterano cineasta trabalhasse com o apoio de um grande estúdio e, por consequência, com um grande orçamento. Contudo, o Romero da maturidade não esmoreceu ou tampouco se vendeu aos lugares comuns hollywoodianos. Sua crítica deixou de lado as sutilezas e traçou um panorama nu e cru da política e sociedade americana dos anos 2000.

Uma análise detalhada de *Terra dos Mortos* merece atenção. Percebe-se na construção dos personagens estereótipos que lembram uma acirrada luta de classes. O filme pode ser compreendido como uma obra voltada para a exposição do terror, e também, para relações de poder.

Logo no início o espectador é apresentado ao universo ficcional do filme por imagens de noticiários e a narrativa de jornalistas. O espectador descobre desde o princípio que nesse cenário encontrará zumbis que se alimentam de carne humana. Essas criaturas são antagonistas do *Homo sapiens-sapiens* e representam o final dos tempos.

Em *Terra dos Mortos* a sociedade precisa se readequar. Os sobreviventes se "fecham" em uma cidade, prontos para defendê-la. Percebe-se a criação de novas atividades, uma nova estrutura de poder e jogos para se divertir em meio ao caos. Entre as novas

atividades geradas se vê uma parte da população empunhando armas de fogo para proteger uma cidade que ainda não foi tomada pelos zumbis. Motoqueiros mercenários, todos armados, que se aventuram além dos "muros" da metrópole para eliminar os mortos-vivos, encontrar mantimentos e materiais que possam ser úteis. Desses saques e explorações comerciantes e traficantes também se valem da venda de objetos. A cidade apresentada no filme representa uma visão extremada daquilo que Umberto Eco denominou como a medievalização do cotidiano contemporâneo[7]. Dos condomínios privados e murados aos *shoppings* e edifícios comerciais, visualizamos no filme uma cidade cercada por um rio, mas que aprofunda as desigualdades internas e a divisão de classes, isolando de forma mais radical ricos e pobres. No período medieval europeu a construção de muralhas e de complexos sistemas de defesas, se não afastava completamente o medo dos seus habitantes servia para enfraquecê-lo, permitindo um convívio constante. A presença do medo traz aos seres humanos a insegurança, principalmente pelo temor da morte. A exacerbação do medo é responsável por comportamentos aberrantes, fazendo desaparecer uma apreensão correta da realidade. No mundo antigo o medo era compreendido como um poder mais forte que a capacidade humana, e os rituais e oferendas buscavam desviar o terror para os inimigos. Na modernidade a incerteza produz um medo contínuo. Jean Delumeau aponta que o medo gera temor, espanto e terror daquilo que é conhecido, enquanto a angústia produz uma inquietação, ansiedade e melancolia diante do desconhecido, sentimentos vividos como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos identificável. Na angústia a imaginação tem um papel maior que e a realidade[8].

---

[7] ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 73-100.

[8] DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente - 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

No filme, a nova estrutura de poder conta com um governante que vive no prédio mais alto da região, sendo líder do conselho de poderosos que vivem no local e bajulado por um mercenário que lhe traz presentes tentando obter privilégios. Essa edificação é o centro político mais poderoso da cidade. Os "nobres" ou a "aristocracia" vivem em seu interior. "Nobres" e "aristocracia" no sentido de representar os privilegiados, aqueles que vivem na corte, já que o prédio faz a função de uma torre, um castelo urbano rodeado pela "plebe", os seja, os personagens do filme que não tem acesso à esfera das decisões e das regalias.

Os jogos são representados por atividades singulares que utilizam zumbis. Num deles, os mortos-vivos são algemados para servirem de tiro ao alvo. E, no outro, sujeitos rejeitados pela sociedade, são jogados desarmados em uma arena para tentar sobreviver ao ataque das criaturas. No primeiro, o jogo ridiculariza o outro, representado pelos zumbis, criaturas irracionais e abjetas. No segundo, percebe-se que não existem mais julgamentos, o personagem rejeitado, terá de sobreviver pelas suas próprias forças. As leis que regem esse cenário, não são mais as leis de uma sociedade de direito ou democrática, mas sim de uma sociedade ditatorial, regida pela vontade de um único sujeito que comanda a vida das pessoas observando-as do alto de uma torre.

Cada personagem tem o seu papel social como constataremos a seguir. Podemos perceber que suas características físicas e ideais são estereótipos bem marcados que contribuem para o desenvolvimento do enredo. Destacaremos os zumbis e o seu líder (Eugene Clark), Cholo DeMora (John Leguizamo), Kaufman (Dennis Hopper), Charlie (Robert Joy) e Riley (Simon Baker, atualmente protagonista da série estadunidense *O Mentalista*).

A massa de zumbis é um arremedo do que outrora fora em vida. É possível perceber que as criaturas realizam mecanicamente as funções que realizavam no passado. Suas antigas profissões ou ações gestuais são repetidas, percebendo-se com maior clareza no

trabalho de um dos personagens protagonista, que se torna o líder dos zumbis. Esse personagem, desprovido de nome, aparece como frentista em um posto de gasolina. Ele é negro e desde o princípio do filme aparenta ser diferente dos seus outros companheiros. Sua diferença consiste em duas atribuições desenvolvidas ao longo da narrativa que o humanizam, tornando-o singular:

Quando os seus iguais são caçados pelos motoqueiros mercenários, o protagonista zumbi destila toda a sua raiva contra os inimigos. Por outro lado, sente tristeza quando membros da sua estirpe são assassinados sem piedade pelos inimigos. Com isso, Romero produz no telespectador simpatia ao desamparado e ao injustiçado. Nesse caso, quem sofre injustiças, são os zumbis, tendo seu território invadido e seus indivíduos exterminados. O desconhecido, o grotesco e o perigoso devem ser eliminados pelo grupo que vem da cidade.

O zumbi humanizado, também se torna na película, a humanização do outro. Nesse caso, podendo significar a importância de aprender a respeitar àqueles que não conhecemos e, por consequência, a cultura que nos é diferente. Num dado momento do filme, os zumbis em sua trajetória para a vingança, para a invasão da torre do ditador, passam por um terreno abandonado. Um terreno onde era construído um prédio. Nele encontram diversas ferramentas: picaretas, martelos e britadeiras, entre outros itens. Fica clara a identificação dos zumbis com a classe proletária. Eles são como a massa de trabalhadores. Destituídos da boa vida da torre em que vive o ditador empunham as ferramentas de trabalho como verdadeiras armas. Para sobreviver no novo cenário, necessitam fazer uma revolução, tal qual a Revolução Russa de 1917, que galgou os bolcheviques ao poder destituindo a nobreza czarista.

Quando o protagonista zumbi começa a raciocinar fica evidente o quanto este ato é importante para realizar uma mudança. Cabe levantar o questionamento se Romero está falando de zumbis ou está falando dos indivíduos que vivem na sociedade

capitalista através de uma metáfora? Será que por isso fogos de artifício eram lançados nos céus pelos motoqueiros mercenários, como se fosse uma grande festa? Seduzidos pelo presente, que logo se desvanecia na noite, os zumbis voltavam para suas tarefas domésticas e seu trabalho mecânico impedindo-os de pensar.

O zumbi protagonista é um sujeito moderno. Está imbuído de ideais libertários, igualitários e fraternais. É uma cria dos ideais lançados pelo Iluminismo e, também, pelos exemplos da Revolução Francesa e dos processos de Independências em toda a América. Interessante notar, que no filme, pode se perceber esses ideais associados ao socialismo, já que são os zumbis que com ferramentas de operários assumem a luta armada contra o poder estabelecido.

Para destacar o estereótipo atribuído a Cholo o denominaremos de Latino. Este personagem manifesta claramente seu interesse por ascensão social. Seu desejo é morar no prédio/torre onde vivem os poderosos. Deseja mudar seu status naquela sociedade assolada pelos zumbis não querendo ser um simples mercenário. Ele gostaria de ter os mesmos privilégios daquela nova aristocracia. Ao ser negado sua ascensão, pelo líder da cidade, compreende que se trata apenas de um peão nas engrenagens do sistema. O Latino, sem obter os privilégios que sonhava se vê sem saída. Com o futuro que planejava desmoronando diante de si, só resta se voltar contra Kaufman. Então, finalmente, se rebela, depois de escapar de uma tentativa de assassinato. O próprio Latino no decorrer da película é transformado em zumbi. Como um dos representantes dos "Outros", somando-se a turba que invade a torre, consuma sua vingança contra o opressor.

Kaufman é o Ditador, líder da nova sociedade que se isola em uma torre, cercada por águas de um rio, tal qual um castelo medieval. Dentro da torre vivem os nobres, às suas margens o povo. Aqui se vê uma clara divisão social, entre elite e as classes populares. As novas leis são feitas para privilegiar os ricos, sendo a

massa explorada, contribuindo ativamente para a segurança da cidade e a manutenção dos serviços básicos. Um personagem secundário, importante de se notar, é Charlie, denominado aqui de o Cristão. Ele possui o rosto deformado, sinalizando que também uma espécie de monstro como os zumbis ou simplesmente mais um dos excluídos pela sociedade. Em determinado momento do filme, Charlie afirma que ainda acredita no paraíso. Sua fé contrasta com o inferno na terra representado pela proliferação e a ameaça zumbi.

Além da figura de Charlie, o cristianismo também é representado quando um sujeito de aparência flagelante alerta: "Desista da vida de pecados, volte para Deus!". Interessante notar que esse aviso é dado logo quando é focalizada a bandeira dos Estados Unidos grafitada em um muro. Religião e nacionalismo se fundem em uma proposta: a salvação eterna representada pela religião e pela democracia como nação. São exatamente esses dois elementos, religião e nação, que nos parecem perdidos em meio ao caos zumbi.

Repleta de jogos de azar, bebida e prostituição, a cidade não condiz com uma sociedade cristã ideal. Sem um governo democrático e presidencialista não temos uma nação em que vigora a famosa tríplice iluminista de igualdade, liberdade e fraternidade. A presença zumbi pune os pecadores e os ditadores nesse cenário. Riley, o estadunidense, ocupa lugar de destaque como o herói que salvará a si mesmo e o grupo que o acompanha. Ele é branco, olhos e cabelos claros. Desenvolve um relacionamento amoroso com uma das personagens (Slack, interpretada por Asia Argento, filha do cineasta Dario Argento), demonstrando que existe algum tipo de esperança para àquele mundo.

Os Estados Unidos da América possuem uma população de várias etnias em seu território, no entanto, a marcação de Riley como personagem principal intensifica a valorização de um grupo sobre o outro. Assim, justificamos a escolha de estadunidense

como denominação e caracterização principal de seu estereótipo. Essa marca identitária fica mais evidente ao final do filme, como relataremos a seguir.

O personagem zumbi, liderança negra daquela massa de monstros, antes dele, desprovida de objetivos maiores que a sobrevivência, e o personagem Latino, rebelde, poderiam ser os grandes heróis da película, não fosse pelo final. Quando o líder zumbi, após o sucesso da invasão da torre, inicia uma caminhada para ir embora tem seu destino alterado por Riley. É o estadunidense que diz para um sujeito do seu grupo, que tinha o zumbi negro na mira de uma arma de fogo, para que não fizesse o disparo. Assim, o zumbi poderia seguir seu próprio caminho. Ou seja, quem decide a salvação do zumbi é o homem branco. Ele se torna a representação da justiça, da ordem e da paz. No fim das contas o poder de decisão é dele.

Desse modo podemos destacar que o gênero fantástico e o realismo se adaptam num mesmo filme. A fantasia é representada pelos zumbis, afinal, nesse mundo os mortos voltaram à vida. Já o realismo escancara as diferenças sociais, políticas e econômicas vigentes em nossa sociedade ocidental, cristã e capitalista. Pode-se ver um filme que articula oposições em conflito, tais como, ditadura versus democracia, poderosos versus oprimidos e pecado versus virtude. Em seu desfecho, percebe-se uma mensagem que reitera os valores de uma sociedade ocidental marcada pela religião cristã e também pelos ideais iluministas presentes na democracia moderna, presidencialista e capitalista.

Romero ainda: os zumbis ainda nos rondam

A maior saga de zumbis cinematográficos poderia ter sido encerrada com o fracasso de *Dia dos mortos*. No entanto, a popularização do mercado de home vídeo ajudou a manter viva a memória da "Trilogia dos Mortos" original. Os filmes de Romero se eternizaram no imaginário popular, e a internet provocou uma

nova demanda por trabalhos de sua autoria. O já veterano cineasta não perdeu o fôlego e, em 2007, voltou ao seu tema preferido mais uma vez. Em *Diary of the Dead,* ainda inédito no Brasil, Romero ataca a obsessão americana pela mídia, contando a história de um grupo de jovens que está fazendo um filme e testemunha o começo da epidemia de zumbis. Romero, ao falar sobre a mensagem que gostaria de passar com o filme *Diary of the Dead*, sentenciou:

> Se eu tivesse que sintetizar em uma frase, seria "fiquem mais espertos". O maior problema, a meu ver, hoje é o público. As pessoas não se incomodam em fazer sua lição de casa. Elas simplesmente não sabem separar as coisas – acreditam em tudo o que ouvem nas suas "caixas", sejam elas quais forem. As pessoas têm que ficar mais espertas. Continuam mandando seu dinheiro a tele-evangelistas, continuam votando em idiotas[9].

Passados vintes anos do final da Guerra Fria a esperança de um mundo melhor propagada por aqueles incautos que anunciavam o fim da história tornou-se um sentimento quase ilusório. O aumento da população vivendo num mesmo espaço onde há menos recursos vitais disponíveis acirrou a competição dos menos favorecidos, que se tornam mais agressivos, contra a classe que deseja preservar suas vantagens. O avanço tecnológico ampliou o acesso a armamentos e já não é necessário o poder do Estado Nacional para infligir perdas aos inimigos. O individualismo, o consumismo e o militarismo ainda pautam o cotidiano e a ideologia vigente. Se os mortos-vivos ainda representam o fim do mundo, não podemos esconder de nossa retina que a crise ecológica, a crescente revolução biogenética e o agravamento das divisões sociais podem representar o ponto zero do apocalipse capitalista contemporâneo[10]. Sair deste estado constante de negação fetichista em que vivemos pode ser uma

[9] Disponível em: < http:www.omelete.com.br/cine/100010861> Acesso em 25 de fevereiro de 2008.

[10] ŽIŽEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 9-16.

solução e para isto Romero apontou alguns sinais desde os turbulentos anos 1960.

A abordagem do Terrorismo realizada por Romero difere daquela realizadas por outros diretores. A película *Bastardos Inglórios,* de Quentin Tarantino, se enquadra na produção de novas formas de nostalgia, onde o novo se aproxima do simulacro. A presença do caráter retrô promove uma esvaziação, uma vez que transforma o passado em objeto de consumo. A guerra vista no filme é esvaziada e apolítica e podemos dizer que a presença do Holocausto está na sua ausência. No seu lugar entra uma vingança (imaginária) em forma de terrorismo, que representa a legítima guerra pós-moderna travado no século XXI: sem regras, sem uniformes, sem prisioneiros, porém com torturas. A visualização dessas práticas no passado acaba referendando-as no presente em que a película é produzida e assistida. Na ausência da bipolarização da guerra fria e do grande inimigo comunista sempre presente, busca-se o inimigo no passado para legitimar as ações do presente. Podemos caracterizar o filme como uma meta-ficção, uma vez que o espectador não realiza conexões extradiegéticas com o contexto do passado, mas realiza pontes com o próprio cinema e seus referenciais. Por isso o passado é visual, não histórico. Assistir ao filme tornar-se um jogo de descoberta das referências utilizadas[11]. O fato de experimentá-las descontextualizadas mantém o espectador dentro da ficção. Romero projeta a ação num futuro incerto, mas nem tanto improvável, uma vez que lida com elementos do presente. Também, ao articular a morte e o medo que advém dela, une a decadência material com a espiritual, projetando um apocalipse assustador.

E assim continua a saga de George A. Romero. Um cineasta diferenciado, que procura sempre fazer de suas obras algo mais do que apenas diversão. Para alguns, a faceta de crítico da sociedade

[11] COSTA, Bruno César Simões. **Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo**. Porto Alegre, Dissertação (Mestrado em Comunicação), PUC-RS, 2011.

de Romero é bem mais forte do que seu trabalho como diretor de filmes de Horror, como pode ser conferido em 1979, quando a exibição de *O despertar dos mortos* na Europa foi um sucesso arrebatador. Devido a isso, várias produções surgiram no mercado tentando capitalizar na nova vertente de filmes de zumbis. Uma dessas produções foi *Zombi II*, dirigida pelo "Maestro del gore" Lucio Fulci. *O despertar dos mortos* chamou-se *Zombi* em sua versão italiana e o filme de Fulci, além de ser anunciado como uma suposta continuação do filme de Romero, tinha muito em comum com a obra original. Em certa ocasião, um repórter perguntou maliciosamente a Lucio Fulci qual era a diferença entre o seu filme e o de Romero. Fulci respondeu: "Eu faço cinema. George Romero faz política". E assim, o medo, a morte, os mortos e os zumbis continuam rondando a sociedade...

Referências:

ALMEIDA, César. **O cemitério perdido dos filmes B**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

ALMEIDA, César; GUADAGNIN, Paulo. O Contexto de 1968 no filme *A noite dos mortos vivos*. In: PDRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **68**: História e cinema. Porto Alegre: EST, 2008. p. 217-232..

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

COSTA, Bruno César Simões. **Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo**. Porto Alegre, Dissertação (Mestrado em Comunicação), PUC-RS, 2011.

CHANDA, Nayan. **Sem Fronteira**: os comerciantes, missionários, aventureiros e soldados que moldaram a globalização. Rio de Janeiro: Record, 2011.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente- 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FILHO, Lúcio Reis; SUPPIA, Alfredo. Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a laicização do zumbi no cinema. **Mneme**, 2011, p. 272-285.

FRIEDRICH, Otto. **O fim do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; BECK, José Orestes. Gladiadores do futuro ou futuro dos gladiadores? jogo, espetáculo e morte no *rollerball*. In: 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: Letra & Vida, 2011.

HOBSBAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Petrópolis: Vozes, 2010.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

ŽIŽEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012

21

Gladiadores do futurou ou futuro dos gladiadores? Jogo, espetáculo e morte no *Rollerball*

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[1]
José Orestes Beck[2]

Presságios e sinais: da realidade de hoje à invenção do amanhã

Antes da discussão sobre o mundo futuro mostrado em *Rollerball*, é interessante refletirmos sobre três histórias do século passado, todas elas de conhecimento geral, e que mereceram muitas atenções, gerando divulgação e debates pelos órgãos de imprensa de todo mundo.

A primeira história se passou nos Estados Unidos.

Em 25 de fevereiro de 1964, o jovem norte-americano Cassius Clay aos 22 anos tornava-se o mais jovem Campeão Mundial[3] de Boxe de Pesos-Pesados (ou de Todos os Pesos) ao derrotar Sonny Liston, o temido *Big Bear*. No mesmo ano ele converteu-se ao Islamismo e adotou o nome Muhammad Ali, pelo qual se tornou mais conhecido. Em 20 de junho de 1967, depois de ter-se recusado a prestar serviço militar, foi condenado em

[1] Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

[2] Licenciado em História/UFRGS.

[3] De 1963 até 1983 houve apenas uma organização internacional deste esporte, o Conselho Mundial de Boxe ou CMB (*World Boxing Council*).

primeira e segunda instância; como conseqüência teve seus títulos cassados, foi proibido de lutar nos Estados Unidos e teve seu passaporte confiscado. Já veterano, em 30 de outubro de 1974, em Kinshasa, capital do Zaire, disputou contra o poderoso George Foreman aquela que é tida como a maior luta de boxe de todos os tempos, tornando-se uma vez mais o incontestável Campeão Mundial. Em 1984, foi diagnosticado como portador de Mal de Parkinson, uma doença degenerativa do sistema nervoso central, provavelmente causada pelos mínimos – mas múltiplos! – traumatismos crânio-encefálicos que sofreu ao longo de sua carreira como boxeador.

A segunda história se passou no Brasil – e também noutros lugares, claro!

Em 1980, o Conselho Nacional de Desportos (CND) autorizou a formação de clubes-empresas, após cinco anos de demanda pela Confederação Brasileira de Vôlei, abrindo caminho para a formação de associações esportivas desvinculadas dos clubes tradicionais. Além do vôlei, também noutros esportes como basquete e futebol de salão, desapareceu progressivamente a presença dos clubes, com monopolização pelas equipes formadas e sustentadas por empresas privadas. Parte desde processo, em 1982 o mesmo CND autorizou o uso da propaganda nos uniformes dos clubes de futebol, que paulatinamente adotaram este tipo de publicidade, até que se tornasse uma das principais fontes de arrecadação. A enorme popularidade dos clubes de futebol indica que a eventual substituição destes por associações empresariais está muito distante. Não se pode, entretanto, afirmar categoricamente que não ocorrerá o mesmo fenômeno observado noutras práticas esportivas. Em 2011 o *Futbol Club Barcelona*, que possui atualmente o maior quadro associativo e a maior equipe de futebol do mundo, também cedeu às pressões econômicas e adotou a propaganda na camisa do clube. Além disto, já existem clubes muito importantes que foram "adquiridos" por agentes privados,

como os casos do *Manchester United Football Club* e da *Associazione Calcio Milan*.[4]

A terceira história se passou nos Estados Unidos – e no planeta Terra.

Formada por John D. Rockefeller em 1870, a *Standard Oil* chegou a dominar 90% das refinarias de petróleo norte-americano. O óleo era transportado nas ferrovias de Cornellius Vanderbilt, também ele um grande magnata monopolista. Mais tarde, as leis da Corte Suprema do país condenaram o monopólio do petróleo, e a *Standard* dividiu-se em várias empresas menores, entre elas a *Exxon,* a *Atlantic* e a *Mobil*, todas pertencentes ao mesmo grupo de Rockefeller. Em 1901 os empresários J. P. Morgan, Elbert H. Gary, Andrew Carnagie e William Henry Moore associaram-se na *U.S. Steel*, que chegou a produzir 67% de todo aço norte-americano; controlavam também grande parte da mineração de carvão, transportes ferroviários e energia elétrica e o governo dos Estados Unidos precisou intervir. Estes e outros exemplos foram estudados por Lênin, que concebeu o conceito de Imperialismo, quando os grandes conglomerados financeiros dominaram todas as regiões do planeta através do capital financeiro, que resultara da fusão do capital industrial com o bancário. Tais empresas tinham muito mais poder que os Estados nacionais.[5]

Temos aqui histórias de atletas-gladiadores de presença marcante no cenário mundial; clubes que se perdem no tempo junto com o afeto de suas torcidas, trocados por empresas que formam equipes milionárias para competições de alto rendimento e vendem espetáculos; grandes conglomerados que dominam

[4] Uma excelente ficção sobre o fim do futebol como o conhecemos é um livro futurista de Enki Bilal e Patrick Cauvan. Os clubes são substituídos por escretes com o nome dos países, e os uniformes cada vez parecem mais com armaduras como em "*Rollerball*". BILAL, Enki; CAUVAN, Patrick. **Hors Jeu**. Paris: Éditions Autrement, 1987.

[5] LÊNIN, Vladimir Ilitch. **O Imperialismo**: fase superior do capitalismo. São Paulo: Editora Global, 1979.

diferentes atividades econômicas e controlam os mercados e ditam regras aos governos nacionais. Todas estas coisas, e muitas mais, são prenúncios de hoje – e de um passado ainda recente! – que foram projetados para o futuro sombrio de *Rollerball*.

Para avaliarmos os principais significados passados pelo filme, traremos à baila três outras criações futuristas que abordam situações semelhantes àquelas de *Rollerball*: os livros *Admirável Mundo Novo* e *1984*, de Aldous Huxley e George Orwell respectivamente, e o filme *Blade Runner* de Ridley Scott (eventualmente serão feitas algumas referências pontuais a outras produções ficcionais que também tratam do futuro da humanidade.) Mas antes de tudo trataremos dos principais aspectos da película.

"Morituri te salutant!" [6]

O filme norte-americano *Rollerball* – no Brasil passou com o "originalíssimo" subtítulo *Os Gladiadores do Futuro* – foi lançado em junho de 1975, dirigido por Norman Jewison com roteiro de William Harrison, baseado no conto *Roller Ball Murder* de sua própria autoria.[7] A película conta a história de Jonathan E. (James Caan), passada no ano de 2018. Esta é a época do Estado Corporativo Global, com as gigantescas corporações de Energia, Transporte, Alimentação, Comunicação, Luxo entre outras. Em lugar de clubes, são estas instituições que organizam suas equipes de *Rollerball*, que recebem simplesmente o nome das cidades que sediam as corporações. Energia fica em Houston, e assim se chama a equipe da corporação. Nela atua Jonathan E. que, apesar de veterano ainda é o maior jogador de *Rollerball* de seu tempo.

---

[6] Assim se dirigiam os gladiadores ao Imperador romano nos jogos do Circo antes das lutas mortais. A saudação completa era *"Ave Cæsar! Morituri te salutant!"* ("Salve Cesar: os que vão morrer te saúdam").

[7] HARRISON, William. **Roller Ball Murder and Other Stories**. London: Robson Books, 1975.

Esse esporte é uma mescla de diversos jogos existentes hoje, com algumas reminiscências até de um passado mais remoto. Trata-se de um jogo de ataque de uma equipe contra a defesa da outra, sendo objetivo dos atacantes fazer um *goal* que consiste no arremesso de uma esfera de aço num cone magnético; se a bola for tomada pelo adversário, passa a outra equipe a ser atacante, invertendo o jogo. O esporte é praticado numa pista circular, rodeada por uma tela protetora e inclinada em direção ao centro; os jogadores se deslocam patinando, recebendo auxílio de três motocicletas para impulsionar ou proteger o portador da esfera. A bola, objeto dos atletas, é lançada na velocidade de um tiro, e na seqüência é apanhada no momento adequado pelo capitão de uma das equipes, que passa à posição de ataque.

A bola é disputada com muita violência, com os jogadores golpeando-se mutuamente, valendo agredir severamente os adversários, atropelá-los com as motos ou derrubar os motociclistas, resultando sempre em muitos feridos e até mortos. As armaduras dos jogadores são semelhantes às do Futebol Americano, mas lembram também aquelas dos gladiadores do Circo Romano. A presença das motocicletas, a extensão da pista, e forma como se movimentam remetem ao *Motocross*. Os patins, o tamanho da esfera e a violência das disputas assemelham-se ao Hóquei, mas também as diversas formas de Luta Livre. Já a forma da disputa, invertendo-se as ações de ataque e defesa lembram o Beisebol. De alguma forma, mesmo trazendo de volta a crueza dos jogos romanos, o filme se reporta aos esportes norte-americanos.

O grande dilema é criado a partir do jogo que inicia o filme, entre Houston e Madrid. Desde o começo do filme o jogo do *Rollerball* é apresentado com toda sua violência, destacando a atuação fora de série de Jonathan, marcando os dois tentos que definem o resultado a favor de sua equipe. Seu desempenho é garantido em grande parte pela participação do companheiro Moompie (John Beck), um jogador avantajado que se coloca em posições onde pode proteger Jonathan do assédio dos adversários

(também é um amigo que o acompanhando fora do campo de jogo é sempre divertido e hedonista.).

Logo após a partida, surgem problemas trazidos pelo principal executivo de Energia, Mr. Bartholomew: o *Rollerball* para o Estado Corporativo é *"um esporte desenhado para mostrar a futilidade do esforço individual"*, justamente o contrário do que Jonathan está representando com suas atuações espetaculares. O indivíduo não pode aparecer mais que a Corporação. Assim, o melhor jogador é instado a aposentar-se antes de encerrar a temporada para não comprometer o equilíbrio alcançado no controle social. A retirada precoce seria compensada com uma série de privilégios, garantindo uma ascensão social difícil numa sociedade tão hierarquizada. Jonathan não esquece que sua esposa Ella (Maud Adams) foi-lhe tomada por interessar a um executivo importante, que sequer é nominado e não aparece no filme, simplesmente pelo desejo de alguém situado numa posição superior.

A determinação de Jonathan E. em disputar a semifinal contra Tóquio, contrariando a decisão de Energia, leva a uma mudança nas regras do jogo, liberando a partida de quaisquer penalidades e terminando com as substituições. Nesta árdua partida, que visava liquidar com Jonathan, a grande vítima é Moompie, que se gabava antes da disputa de que o seu tamanho gigantesco garantiria a vitória contra os *"japoneses baixinhos"*; no entanto, é atacado ferozmente e sofre lesões graves que lhe causam morte cerebral. Cada vez mais rebelde Jonathan se recusa a autorizar eutanásia assistida ao amigo e procura respostas no grande Centro de Computadores de Genebra, onde se encontra o Banco de Dados que encerra todas as informações do mundo. Mesmo com o auxílio dos responsáveis, ele não encontra resposta para suas dúvidas e descobre que longos períodos da História, incluindo diversas produções culturais importantíssimas tinham sido "apagados" da única memória preservada.

Ainda tentando conquistar Jonathan, Bartholomew acena com a "devolução" da esposa Ella que também tenta demover o ex-marido da sua cartada final. Assim, no jogo que encerra a temporada contra Nova Iorque, a liquidação do atleta rebelde tornara-se o principal objetivo do jogo. Para tanto, foram eliminadas todas as restrições à violência a fim de facilitar a eliminação do jogador, representante do valor individual que desafiava e vencia as adversidades. A partida não teria penalidades, substituições e seria jogada sem limite de tempo. A vitória final de Houston teve Jonathan como único jogador sobrevivente à carnificina. O perplexo Bartholomew foi obrigado a assistir sua volta olímpica, já sem o elmo protetor, sob uma extraordinária ovação ao atleta que ousou enfrentar as Corporações.

Na Roma Antiga, os escravos que lutavam para diversão dos expectadores do Circo se chamavam Gladiadores porque sua arma mais comum era o gládio, espada curta de dois fios criada para os combates corpo-a-corpo das falanges romanas. Eles se dividiam em muitas categorias: havia os *samnitas*, com armamento mais pesado; os *myrmillonis*, portadores de gládios, escudos grandes e elmos ovalados com uma crista sagital; os *trácios*, com escudos redondos e as *sicas*, adagas curvas balcânicas; os *reciários*, com tridentes numa mão e redes na outra... Talvez os mais impressionantes fossem os *andábatas*, os quais duelavam montados às cegas, usando elmos que tapavam seus olhos. Fossem cegos ou não, todos morriam no fim, a não ser que caíssem na graça dos assistentes por algum ato sobre-humano de valentia. Em *Rollerball* os polegares para cima do Circo foram trocados pela saudação crescente do nome do herói. E daí Jonathan não morreu no fim...

Escolha seu futuro, primeira parte: o Mundo Novo de 753 DF?

É bastante conhecido o romance de Aldous Huxley *Admirável Mundo Novo*.[8] Neste livro publicado em 1931, em plena crise do mundo ocidental contemporâneo, o autor mostra sua visão do futuro da humanidade, imaginando uma sociedade do ano 753 DF (Depois de Ford), o que equivaleria ao ano 2616 da Era Cristã. Esta parábola apresenta o mundo totalmente organizado e hierarquizado. Uma Sociedade, onde as posições são definidas previamente à "fabricação" das pessoas, produzidas artificialmente nos Centros de Incubação e Condicionamento (CIC). Nestes locais são definidas as castas sociais: as altas, formadas pelos Alfas que dominam o saber e pelos Betas que realizam trabalhos especializados; as baixas, Gamas, Deltas e Epsilons, trabalhadores produzidos pelo processo Bokanovsky, capaz de reproduzir muitas vezes um óvulo fecundado. Estas castas se diferenciam também pela cor das roupas que usam. O condicionamento que recebem nos CIC tem por objetivo garantir a estabilidade social, o que também é alcançado pela distribuição de Soma, uma droga que acalma os eventuais anseios dos trabalhadores inferiores.

Paralelamente a este mundo da Utopia, controlado pela suprema autoridade, a Senhora Fordeza – outra irônica referência a Ford – existe a Reserva Selvagem, lugar onde vivem humanos primitivos, que se reproduzem biologicamente. Neste mundo novo sem conflitos, não há espaço para a ciência, a arte ou a criação, pois trariam inconformismos e transtornos. O grande prazer no mundo da Utopia é a atividade sexual desenfreada que não tem quaisquer fins de procriação. O equilíbrio alcançado se vê ameaçado quando da Reserva Selvagem são resgatados uma mulher Beta, que lá se extraviara numa excursão feita anos antes, e seu filho John, resultado de uma relação com o atual Diretor da CIC de Londres. A partir daí a trama mostra os riscos dos

[8] HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1982.

comportamentos anômalos para a Utopia. A ordem foi restaurada pela firme ação da Senhora Fordeza, confinando os rebeldes a lugares onde não seriam mais ameaças.

O mundo de 753 DF parece limpo, ordenado, as pessoas são satisfeitas e... Entediadas! O mundo de 2018 DC parece limpo, ordenado, as pessoas são satisfeitas e... Entediadas! Também é uma sociedade unificada, pois não existem nações se digladiando. Há um governo invisível, formado pelos "cérebros" das corporações, que se servem dos executivos – como Mr. Bartholomew, de Energia – para suas ações demiúrgicas. Desapareceram as doenças e as necessidades materiais, não há trabalho em excesso. No entanto, a sociedade é também hierarquizada, e a ascensão se mede por cartões de privilégios. As uniões amorosas – como a que no passado Jonathan teve com Ella – não importavam; o craque é recompensado com a bela Daphne (Barbara Trenthan), mulher fútil, mas sexualmente ardorosa. As festas lembram as orgias descritas por Petrônio para os tempos do Imperador Nero[9]: muita bebida e comida servida em triclínios como os de Roma, sexo desmedido, divertimentos enfastiados, como queimar árvores...

Jonathan, o rebelde, afirma: *"Houve um tempo em que a humanidade pode optar entre a liberdade e o conforto, e ela escolheu o conforto."* Conformada com sua vida, aparentemente também com o casamento arranjado, sua ex-esposa Ella retruca: *"Mas conforto é liberdade. A história da civilização é a luta contra a pobreza e a necessidade."* Em outra cena, numa sauna luxuosa onde se encontra com Moonpie, o atleta máximo lembra-se das palavras de Mr. Bartholomew: *"A sociedade corporativa é o destino inevitável, um mundo de sonhos materiais em que tudo que o homem toca pode ser mudado"*. Sobre sua vida de "gladiador" a serviço do Estado Corporativo para dar prazer à sociedade, Jonathan afirma: *"Por toda minha vida tenho sido tocado,*

[9] PETRÔNIO. **Satyricon**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

acariciado, golpeado... pouco importa como...” O povo tem seu *Panis et Circensis* [10], , os antepassados do Soma! Mas Jonathan não quer ser pão...

Escolha seu futuro, segunda parte: com o Grande Irmão em 1984 DC?

Em 1949 o escritor George Orwell, um antigo comunista que desde a Guerra Civil Espanhola se desiludira com a União Soviética, escreveu o sombrio “*1984*” [11], que se tornou um ícone entre os textos críticos ao Totalitarismo. Trata-se de um mundo futuro ainda dividido, não mais em Estados nacionais, mas em três grandes regiões: Oceania, onde se passa a trama, Eurásia e Lestásia. Existe uma guerra permanente, com a aliança de duas destas potências contra a terceira, num revezamento constante.

Oceania vive sob a tutela do IngSoc, o partido único comandado pelo *Big Brother* (Grande Irmão) que provê as necessidades de todos. A pirâmide social tem uma ampla base formada por Proles, trabalhadores que vivem em precárias condições materiais, constituindo 85% da população. O Partido Externo é constituído por funcionários administrativos, compondo 13%. Os 2% restantes ocupam cargos no Partido Interno que tem o controle de toda a sociedade. Todos têm seus atos totalmente vigiados pela Teletela que invade os lares desde o despertar: *“O Grande Irmão está te observando!”*. Existe uma permanente reeducação através da Novilíngua, que reduz as expressões idiomáticas e suprime palavras que se tornem perigosas – ou *crimidéias* – nesta linguagem re(des)construída. A história de Oceania é sempre recontada para que não apareçam contradições entre o que é dito e praticado no presente em relação ao passado,

[10] Expressão latina que significa “Pão e Circo”. As elites imperiais romanas ofereciam estas benesses para a população como forma de cooptação.

[11] ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

como as alianças entre as potências, por exemplo. Um mecanismo peculiar de atrelar os indivíduos ao Estado são as sessões de "Dois Minutos de Ódio", onde os espectadores assistem a propaganda contra os inimigos seguida de mensagens positivas do Grande Irmão, que fazem a catarse de todos.

O Estado se divide em grandes Ministérios, cujos nomes contradizem completamente suas reais funções: o Ministério do Amor, por exemplo, se encarrega da segurança de Oceania e em suas dependências ocorrem torturas e violências contra os dissidentes. O personagem da história, Winston Smith, pertence ao Partido Externo e trabalha no Miniver, o Ministério da Verdade, que se ocupa justamente de apagar dos escritos e documentos aquelas coisas do passado que possam comprometer o Estado no tempo presente.[12] As informações de que dispunha por esta posição levaram-no a questionar o sistema, procurando eventuais parceiros para unir-se à mítica Fraternidade, uma organização clandestina comandada pelo arquiinimigo do Grande Irmão, o "traidor" Emanuel Goldstein. Winston encontra em Júlia, funcionária da Polícia do Pensamento, uma parceira e amante. É através dela que chega a O'Brien, homem do Partido Interno. A ação isolada de Winston redunda em fracasso, pois seu aliado buscava justamente os dissidentes. A sociedade totalitária permanece como sempre.[13]

---

[12] Numa sociedade assim os livros são perigosos porque transmitem idéias. Sobre isto há outra obra canônica, *"Farenheit 451"*, publicada em 1953: BRADBURY, Ray. **Farenheit 451**. Rio de Janeiro: Globo, 2009. Baseado no livro, François Truffaut lançou em 1966 o filme homônimo. O título se refere à temperatura ideal para queimar papel, ou seja, livros.

[13] O maior problema do romance é seu título/data. Afinal, passou o ano de 1984 e as "previsões" pessimistas de Orwell não se cumpriram. Mas isto também vale para *Rollerball* e *Blade Runner*, datados para 2018 e 2019 respectivamente; mesmo que ainda faltem alguns anos, é mais provável que nos atinja o Fim do Mundo, previsto para 2012 pelo Calendário Maia, do que tempo suficiente para tantas mudanças. Há, no entanto, alguns aspectos da vida contemporânea que se assemelham perigosamente a "1984", em especial no que diz respeito à vigilância da sociedade como um todo. Isto ocorre também através da "criação" de um inimigo, que pode ser o "terrorista" desde fora, ou o "bandido" desde dentro. Assim, os atos de força – desde a intervenção militar no Iraque à tomada do Morro do Alemão no Rio de Janeiro – se justificam mesmo em sociedades democráticas. Sobre a observação constante da sociedade, ver: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

Rollerball guarda algumas semelhanças com o futuro sombrio de 1984. De certa forma, as Corporações se assemelham aos Ministérios que controlam todos os atos sociais. O Estado Corporativo se afirmou depois de um tempo de guerra, a qual não é mais necessária como em *"1984"* de Orwell. As Corporações no presente se afirmam sem destruição física, pois já houve uma liquidação das mentes, enquanto os corpos são bem tratados e recebem satisfação e prazer. Assim como havia uma hierarquia beneficiando os Ministérios com seus funcionários do Partido Interno e do Externo, apenas os privilegiados das Corporações têm acesso a todos os bens.

Para o Estado Corporativo, as ações individuais precisam ser obstaculizadas. Isto exige necessariamente uma alienação, garantida pela manipulação dos registros. Contrariamente à energia e velocidade do *Rollerball*, o ritmo da vida cotidiana é lento, quase hipnótico, submetendo o pensamento individual a um entorpecimento. As informações que Jonathan E. pede ao amigo Cletus (Moses Gunn) são truncadas e o Banco de Dados é tão corrompido quanto os escritos produzidos no Miniver onde trabalhava Winston. [14] As lacunas da memória que impedem a Jonathan conhecer sua verdade são bem mais extensas, pois apagaram todo um século da história humana: para eliminar os Papas desonestos do século XIII, desapareceu também a obra de Dante. No filme, o computador atua resumindo/falsificando o "conhecimento", que tem a forma líquida, simbolizando que o mesmo pode ser moldado ao formato que se deseja. Mas Jonathan não quer ser líquido...

[14] Usamos aqui o termo "corrompido" para os acervos de memória coletiva com sentido duplo: como algo destruído, amputado ou necrosado, e também com o significado de falsificado, subornado.

Escolha seu futuro, terceira parte: caçando andróides em 2019 DC?

Uma terceira referência que nos ocorre ao analisarmos *Rollerball* é outro filme: *Blade Runner* – no Brasil recebeu o subtítulo O Caçador de Andróides – que tem seu cenário futurista em 2019. Trata-se de uma película de Ridley Scott lançada em 1982, não tendo, portanto, qualquer tipo de influência em *Rollerball*.[15] A comparação se torna quase inevitável devido à proximidade da datação dos dois "futuros" – 2018 e 2019, respectivamente – e de algumas das fantasias pensadas nos dois casos.

Ao contrário da Houston *clean* de Jonathan E. e seus conterrâneos, *Blade Runner* se passa na Los Angeles de 2019, uma megalópole imunda e conturbada, onde até o trânsito de veículos aéreos é caótico. As condições precárias de vida na Terra praticamente exterminaram outras formas vivas. Os animais que aparecem no filme são apenas réplicas robotizadas de seres vivos. A procura de recursos materiais deu origem à colonização de outros planetas; e para realizá-la foram criados pela *Tyrrel Corporation* andróides quase idênticos aos humanos, os Replicantes, muito aperfeiçoados quanto à força e resistência, mas planejados para apenas quatro anos de vida. Um motim destes andróides deu origem aos *Blade Runners*, um grupo policial especializado na caça e extermínio de Replicantes. A ameaça de quatro andróides que retornaram à Terra para arrancarem de seus criadores tempos de vida equivalentes aos dos humanos, faz com que a polícia recorra a Deckard (Harrison Ford), um cínico *Blade Runner* que já estava aposentado.

O Caçador de Andróides ao longo da narrativa liquida os quatro Replicantes procurados, finalizando sua tarefa com o mais

[15] O roteiro de *Blade Runner* foi baseado em "Do Androids Dream of Electric Sheep?" In: DICK, Philip K. **Four Novels of The 1960s.** New York: The Library of America, 2007, p. 431-608. O texto foi publicado originalmente em 1968.

perfeito deles, Roy Batty (Rutger Hauer). Porém, nesta trajetória de extermínio surgem muitos questionamentos no matador, especialmente em relação ao caráter "humanitário" da criação e depois da eliminação dos andróides. Estas dúvidas que surgem quando Deckard conhece Rachel (Sean Young), uma fascinante Replicante que, por ter uma "memória" implantada, pensa ser sobrinha do próprio Tyrrel. Mais tarde, no encontro final com o perigoso Roy, Deckard recebe dele uma lição de vida que o faz mudar de atitude e abandonar Los Angeles com Rachel. Ela era mais aperfeiçoada que os demais Replicantes, pois seu tempo de vida era ilimitado. Gera-se a dúvida se Deckard era ou não era um Replicante, retomando-se a questão que caracteriza a "humanidade" dos seres.

Em *Rollerball*, apesar da aparente "limpeza" da paisagem, fica evidente a violência localizada como forma de equilibrar a sociedade. Em lugar dos Replicantes, os superatletas como Jonathan, precisam ser liquidados após seu tempo de vida útil, pois a rebeldia deles – como no filme! – poderá comprometer o bom funcionamento do sistema. O *Rollerball* é a única forma de estimular as emoções humanas, mas elas não podem ultrapassar o círculo das arenas. Assim como os Replicantes não podem retornar à Terra, os jogadores não serão aceitos no convívio social a não ser aposentados. A brutalidade é a garantia de que não se sobressaiam os interesses individuais.

A pergunta/título de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* – o livro em que se baseou *Blade Runner* – aponta para a possibilidade de que os andróides possam "sonhar", o que implica um grau de humanização inaceitável para uma sociedade humana.[16] Em *Rollerball,* os próprios humanos não devem ser estimulados a sonhar. No caso de Jonathan E., sonhar significa decidir seu próprio destino e não se dobrar às decisões da

[16] Uma situação análoga aparece no conto *Sonhos de Robô* de Asimov, publicado na coletânea homônima: um robô que sonhou foi eliminado pelo perigo potencial que traria para os humanos. ASIMOV, Isaac. **Sonhos de Robô**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

Corporação. *"Jogadores entram e saem, mas Jonathan sempre fica"*, manifesta-se Mr. Bartholomew ainda no início do filme. Mais adiante Cletus dirá ao amigo: *"Eles têm medo de você!"*. O individualismo sonhado por Jonathan tem o mesmo risco que os sonhos dos robôs.

Ainda chama a atenção, nos dois filmes, as determinações superiores vêm de Corporações. Desde a fundação dos Estados Unidos, a liberdade foi construída como o mais alto valor cultural, sempre associada à preservação da vontade de cada um; por outro lado, foi no capitalismo norte-americano que a formação dos grandes oligopólios tornou-se a principal característica ainda no século XIX, criando os grandes magnatas em todos os campos da produção. Jonathan quer ser livre...

Visões de liberdade e tirania

O mundo de *Rollerball* é essencialmente urbano! Mesmo a suntuosa casa onde vive Jonathan – num amplo parque, longe o bastante para exigir um helicóptero – não tem a aparência de uma propriedade rural. Apesar dos nomes das equipes serem os das respectivas sedes, não aparece uma única cena que identifique as cidades por onde circula a equipe de Houston. Apenas no final da narrativa há uma cena que mostra imagens de Brasília, Roma e Nova Iorque, mas apenas como pano de fundo, para situar o ambiente do filme com alguma ligação ao passado. Mas a idéia de liberdade e o mundo urbano não costumam aparecer associados na cultura dos Estados Unidos: a liberdade norte-americana está nos grandes espaços, na conquista de terras e na abertura de novas frentes. O americano livre foi construído na Fronteira agreste, enfrentando as asperezas de uma natureza selvagem e os adversários que disputavam a ocupação dos espaços. Forjando-se

como homens duros e determinados, muito diferentes daqueles que usufruem das benesses da Civilização.[17]

Este mito de origem é especialmente visível nas ficções futuristas. Elas podem ser épicas, reproduzindo toda uma tradição baseada no "Destino Manifesto" que coloca o(s) mundo(s) como um lugar a conquistar, trazendo novamente o "homem da Fronteira" que uma vez mais vai desbravar e conquistar o desconhecido, defendendo os eternos valores da liberdade e da escolha individual.[18] Mas também costumam ser pessimistas, dando pouco crédito aos avanços da Civilização, que corrompe, entorpece e avilta os ideais formadores do homem americano. A virilidade e a coragem nesta visão são antípodas do conforto e do refinamento. Nas malhas da Civilização podem ser armadilhas que prenderão para sempre o homem e seus ideais. O "amolecimento" do indivíduo permite que ele seja subjugado por um poder sem face, que pode ser o Estado totalitário ou a ditadura mais sutil dos grandes conglomerados. Nos anos 60 e 70, pairava o temor de que algum tipo de inteligência artificial pudesse assumir o controle da existência de toda a humanidade.[19]

Por outro lado, foi justamente a partir do aventureiro que abriu as fronteiras para a nação que se criou o "monstro". A

[17] A teoria de que nas fronteiras se forjou o verdadeiro espírito americano foi elaborada pelo historiador Frederick Jackson Turner. Distante dos grandes centros e contando apenas com seu próprio valor e iniciativa, o fronteiriço traz consigo o sentido pleno da liberdade. TURNER, Frederick J. **The frontier in american history**. New York: Dove, 1996. Ver mais sobre esta chamada *frontier thesis* em GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; AVILA, Arthur Lima de. As estrelas solitárias: o general e os três coronéis que fundaram a República do Texas nesse volume.

[18] Uma referência entre tantas é a trilogia *Guerra nas estrelas* de George Lucas. Luke Skywalker e Han Solo, entre outros, são heróis individuais que fazem parte da Aliança Rebelde, defensora da democracia, contra o Império Galáctico, tirânico e opressor. Ver mais sobre confrontos com inimigos extraterrestres no futuro em GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; BECK, José Orestes. Quatro de julho, um western no espaço nesse volume.

[19] A referência mais conhecida no cinema é o supercomputador HAL 9000 que comanda a nave espacial *Discovery One* no filme de Stanley Kubrik *2001: uma Odisséia no Espaço*, outra ficção que se tornou anacrônica. O roteiro foi escrito em co-autoria com Arthur Charles Clarke, baseado no seu conto *The Sentinel* publicado em 1951. CLARKE, Arthur C. The Sentinel. In: **The Collected Stories of Arthur C. Clarke**. New York: Tom Doherty Associate Book, 2002, p. 301-308.

liberdade auferida longe dos centros urbanos – que se "civilizavam" pelo cosmopolitismo em contato com os europeus – gerou aquela espécie de iniciativa privada que se associava invariavelmente a uma diminuição nos escrúpulos para seguir em frente: um fronteiriço não apenas compartilha espaços e culturas com os "outros", ele também precisa de uma boa dose de autonomia para fazer frente àqueles. Dos fronteiriços pouco atentos às regras surgiram os principais empresários no grande desenvolvimento das forças produtivas que experimentaram os Estados Unidos após a Guerra da Secessão, marco na liquidação dos resquícios das relações sociais pré-capitalistas. A formação dos grandes oligopólios por sua vez favorece enormemente a reprodução ampliada do capital. A oferta de bens materiais passou a caracterizar a opulência dos Estados Unidos com seus novos ideais de consumo e prazer. O conforto e a ociosidade eram avessos ao modo americano dos tempos da conquista e formação da nação.

Os esportes fazem parte do chamado Processo Civilizatório. Eles atuam como mediadores da violência nas sociedades contemporâneas, substituindo os combates de fato entre grupos, cidades ou países. As lutas de fato perdem lugar para as disputas simbólicas.[20] Neste longo processo, as relações sociais próprias do capitalismo se sobrepõem progressivamente às pré-capitalistas, alterando também a inserção dos esportes nas diversas sociedades contemporâneas. Identidades solidamente constituídas como família, igreja, clubes e outras associações, que eram marcadas por relações afetivas, progressivamente deram lugar a outras relações mais afinadas com o capitalismo plenamente desenvolvido. Famílias nucleares cada vez menores existem enquanto os filhos não são adultos e se retiram para formar seus próprios núcleos familiares, que mantém cada vez menos vínculos com os

[20] Ver ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **Deporte y Ocio en el Proceso de la Civilización**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

antepassados; as religiões tradicionais dão lugar a novos cultos que fazem do dinheiro sua principal vinculação com o mundo divino, com o qual estabelecem relações quase "econômicas" para auferir benefícios. Em relação aos esportes, diminuem os vínculos emotivos com os clubes tradicionais, tornados eles próprios mercadorias e entra cada vez com maior força o espetáculo, que pode prescindir da presença de público desde que sua exposição seja dada de forma eficaz pela mídia, especialmente televisiva.

A presença de Jonathan E. no mundo das Corporações, contrariando a marcha da Civilização, é o resgate daquele antigo homem da fronteira que se retirava cada vez que a civilização chegava perto, até o momento em que não havia mais para onde fugir. Ele foi John em *Admirável Mundo Novo*, ou Winston em *"1984"*, também Deckard em *Blade Runner*. Poderia ser também o astronauta Bowman desligando o computador HAL 9000 que representa a Civilização do ano 2001, ou Taylor, outro astronauta que combate sozinho a nova Civilização dos símios,[21] ou também Thomas, o piloto de caça/presidente, que conquista uma nova independência, desta vez para todos os humanos.[22] Mas todos eles são versões do herói da Fronteira americana, que sozinho avançava a nação, trazendo atrás a "civilização" que viria oprimi-lo. Se a sua presença – certamente uma personagem digna de Gary Cooper, John Wayne, Audie Murphy ou Clint Eastwood – nos momentos mais trágicos era marcada no cinema pelas monumentais trilhas sonoras de Ennio Morricone e outros, Jonathan em *Rollerbal* se apresenta e se despede ao som da *Tocata e Fuga em Ré Menor, BWV 565* de Johan Sebastian Bach!

Um único órgão, um único músico, um único deus! A justa homenagem ao último e único herói, Jonathan E.

---

[21] *O Planeta dos Macacos (Planet of the Apes*) de Franklin Schaffner, lançado em 1968. O roteiro era baseado no romance *O Planeta dos Macacos* (*La Planète des Singes*) do francês Pierre Boulle, publicado em 1963. Teve várias continuações de baixa qualidade e uma refilmagem em 2001. Em 2011 foi lançado *Planeta dos Macacos: a Origem*.

[22] *Independence Day* de Roland Emmerich, lançado em 1996. Ver

Referências

ASIMOV, Isaac. **Sonhos de Robô**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BILAL, Enki; CAUVAN, Patrick. **Hors Jeu**. Paris: Éditions Autrement, 1987.

BRADBURY, Ray. **Farenheit 451**. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

CLARKE, Arthur C. The Sentinel. In: **The Collected Stories of Arthur C. Clarke**. New York: Tom Doherty Associate Book, 2002, p. 301-308.

DICK, Philip K. **Four Novels of The 1960s.** New York: The Library of America, 2007.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **Deporte y Ocio en el Proceso de la Civilización**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; AVILA, Arthur Lima. As estrelas solitárias: general e os três coronéis que fundaram a República do Texas. In: GUAZZELLI, Cesar A. B.; FERREIRA, Letícia S.; MONTEIRO, Lucas M.; GONZAGA, Sandro (orgs). **Tio Sam vai à guerra**: os conflitos bélicos dos Estados Unidos através do cinema. Porto Alegre: Editora Suliani Letra & Vida, 2010, p. 45-62.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; BECK, José Orestes. *Quatro de julho, um* western *no espaço*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; Et. ali. **Tio Sam vai à guerra**: os conflitos bélicos dos Estados Unidos através do cinema. Porto Alegre: Editora Suliani Letra & Vida, 2010. p. 253-274.

LENIN, Vladimir Ilitch. **O Imperialismo**: fase superior do capitalismo. São Paulo: Editora Global, 1979.

HARRISON, William. **Roller Ball Murder and Other Stories**. London: Robson Books, 1975.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1982.

PETRÔNIO. **Satyricon**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TURNER, Frederick J. **The frontier in american history**. New York: Dove, 1996.

22

Entre a crença e a desesperança, o drama existencial na iminência do fim: Andrei Tarkovski e *O Sacrifício de uma vida*

Rafael Hansen Quinsani[1]

Sou uma vela consumida no festim.
Colhe minha cera ao alvorecer,
E esta página te contará um segredo:
Como chorar e onde ser orgulhoso,
Como distribuir o último terço
De prazer, e tornar fácil a morte,
E então, ao abrigo de um teto qualquer,
Brilhar, como uma palavra, com luz póstuma.

Arseni Tarkovski

Como amo teus olhos, minha amiga,
E a chama radiante que neles dança,
Quando por um instante fugaz eles se erguem
E teu olhar voa célere
Como o relâmpago do céu.

[1] Doutor em História/UFRGS. Agradeço a professora Fatimarlei Lunardelli pelo acesso a um amplo material sobre o cineasta e ao professor Anderson Zalewski Vargas por dividir a mesa da conferência que originou este artigo.

Mas há um encanto mais poderoso ainda
Nos olhos voltados para o chão
No momento de um beijo apaixonado,
Quando brilha por entre as pálpebras baixas
A sombria, obscura chama do desejo.

Fyodor Tyutchev

Quando desaparece o negro da tela do cinema o que visualizamos é uma imagem com uma nitidez opaca. Junto com a imagem uma música suave compõe o clima. A câmera está fixa e assim permanecerá por quase seis minutos enquanto transcorrem os créditos da obra a ser assistida. A ação está com o espectador. Basta alguns segundos para a inquietação e a impaciência. Entretanto, basta alguns segundos para a curiosidade e a contemplação. A imobilidade aqui é aparente: enquanto a imagem se apresenta fixa nosso olhar delineia seus cantos, explora suas cores, penetra na sua profundidade. O filme em questão é *O Sacrifício*, do cineasta Andrei Tarkovski. Síntese de suas concepções, verdadeiro "filme-testamento" de um artista exilado, esta película servirá de base para nossa reflexão sobre o drama existencial na iminência de um fim do mundo/do homem. Para compreendê-la será necessária uma abordagem que entrelace a vida deste polêmico cineasta, suas concepções artísticas e seus filmes anteriores, numa analogia ao que a pesquisadora Sylvie Lindeperg denominou 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. Estas camadas permitem ler disputas cristalizadas "em

torno do filme no seu fazer-se".[2] Desse modo, este texto perpassa a infância, a criação e a morte nos filmes e na vida do cineasta entrecruzadas pelos elementos destacados.

Infância, Cinema e Estado

Andrei Arsenyevic Tarkovski nasceu em Yurievets, próximo a Moscou no ano de 1932. Filho de um poeta e tradutor e de uma editora circulou por caminhos diferentes até seguir a tradição intelectual da família. Em 1951, após ingressar no Instituto de Estudos Orientais, seguiu com uma expedição geológica para a Sibéria. Retornou do frio para ingressar na VGIK, a Escola da União dos Institutos de Cinema da União Soviética, em 1953.[3] Formou-se em 1960 sob a supervisão do cineasta Mikhail Romm, também jornalista, escultor, tradutor e roteirista.[4]

Pensar e analisar o cinema soviético implica não desconectar política e ideologia. A partir da Primeira Guerra Mundial realizaram-se esforços para unir o elemento propagandístico aos filmes. Analisar o caráter de propaganda implica não desvincular seu desenvolvimento dos espectadores, pois em nenhuma outra expressão artística a obra e o espectador se desenvolveram juntos como ocorreu no cinema. Em nenhum outro lugar cinema e política caminharam de mãos dadas como na URSS.[5] Estas experiências artísticas foram resultados de um processo histórico mais amplo: a tomada e afirmação do poder pelos bolcheviques em 1917. Desse modo, o cinema soviético pode ser classificado em

---

[2] 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. 283-300.

[3] DOS SANTOS, Joel Marçal Gonçalves. **Por uma teologia da imagem em movimento**: uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A. Tarkovski, no horizonte da teologia de Paul Tillich. São Leopoldo: EST, (Tese de Doutorado), 2006, p. 22-4.

[4] TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

[5] FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folk. **Cinema e política.** São Paulo: Paz e Terra, 1976.

etapas, delimitadas conforme o movimento de censura ideológica desenvolvido, que sinalizavam tendências de estilo nas obras produzidas conforme a mitologia política oficial do momento.[6] Da revolução de 1917 até o simbólico ano de 1929, encontramos um cinema que pode ser caracterizado como revolucionário. A arte foi responsável pela materialização do espírito da revolução e consolidação do socialismo. O tema central das películas gira em torno do sonho com a revolução, sonho que com o estabelecimento do regime se transformou num símbolo nacional e aos poucos passou a ser visto como uma recordação. A fase stalinista delineou o período de 1930 a 1953, centrando o foco na construção na imagem de um grande líder e no contexto bélico com o advento da Segunda Guerra Mundial. A fase seguinte, caracterizada como fase do degelo, vai de 1953 a 1967, e é marcada pela renovação artística e antistalinista[7], a ponto de serem cortadas as imagens de Stálin dos filmes antigos, tal como a exclusão de Lênin e Trotsky ocorrida trinta anos antes. De 1967 a 1985, a fase da estagnação foi marcada por um neostalinismo dos anos Brejnev, e iniciou uma lenta transformação na produção cinematográfica e artística. A fase da Perestroika, de 1986 a 1991, abriu a inserção do cinema soviético no plano mundial e também foi responsável por coproduções. Reunidos no 5º Congresso dos Cineastas Soviéticos, a

[6] JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção do cinema de Andriêi Tarkóvski**: a perspectiva inversa como procedimento. São Paulo: PUC-SP, (Tese de Doutorado), 2007. Também: HUESO MONTÓN, Angel Luis. Rupturas y transformaciones. La 'Perestroika' en el cine soviético. **Quintana**, n 5, p. 133-43, 2006.

[7] Destacamos a fala de Nikita Kruschev no XX Congresso do Partido: "Nossos filmes históricos e militares e algumas obras literárias nos fizeram mal. Porque seu propósito real é glorificar Stalin como gênio militar. Considerem *A Queda de Berlim* e lembrem como ele é ali o único a agir ou dar as ordens de uma sala onde todas as cadeiras estão vazias... Onde está o alto comando militar? Onde está o Politburgo? O filme nada diz sobre eles e suas responsabilidades. Stalin atua por todos... Assim, toda a corrente de acontecimentos é representada á nação. E por quê? De modo a envolver Stalin com a glória, apesar dos fatos e em conflito direto com a verdade histórica. [...] Qualquer que fosse o conhecimento que Stalin tivesse do campo ou da agricultura, ele o catara apenas nos filmes. Esses filmes haviam dado nova roupagem e embelezado a verdadeira situação da agricultura, e muitos deles descreviam a coletivização como se ela tivesse realmente sobrecarregado os fazendeiros com perus e gansos. Obviamente o próprio Stalin acreditava que a realidade era essa". FURHAMMAR; ISAKSSON, op. cit., p. 26.

categoria demarcou desejos (o reconhecimento do cinema como trabalho intelectual) e posturas (a ruptura administrativa) para a produção dos anos vindouros, que se transformou com o cinema pós-soviético a partir da dissolução da URSS em 1991.

Ser cineasta na URSS implicava ser diplomado numa escola de cinema. O trabalho estava inserido numa extensa estrutura. Cada república tinha seu estúdio de produção, e a URSS dispunha de três, sendo a Mosfilm onde Tarkovski realizou seus trabalhos. Para dar inicio a um filme era preciso enviar a sinopse para a aprovação. Posteriormente, o roteiro deveria ser submetido a três estruturas: o diretor de estúdio, o diretor artístico e a Goskino, órgão com status de ministério e que sobreviveu até o ano 2000. A remuneração era concedida por metro de filme realizado e cabe questionar se alguns cineastas não realizaram películas com longas metragens para receber uma remuneração maior.

Ao abordarmos a censura estatal soviética, cabe não perder de vista que a presença do caráter político, da censura e dos elementos de propaganda também é encontrada nos filmes realizados no ocidente, principalmente nos EUA. Leif Furhammar e Folke Isaksson destacam que a fórmula básica (com variações) do caráter propagandístico consiste em três pontos: a apresentação de um idílio harmonioso, seguido de uma força exterior que ameaça a estabilidade, e, por fim, a defesa heroica do *status quo*. O reforço de atitudes estabelecidas é um fator importante no condicionamento de respostas do público. Assim, os condicionamentos ideológicos e econômicos também exercem influência nos produtos artísticos em sistemas políticos diferentes da URSS.[8] A lealdade do cinema estadunidense à sociedade ocidental e sua ideologia não é menos rígida daquela verificada no cinema soviético.

[8] É importante Lembrar que o Pentágono mantém um departamento responsável por avaliar roteiros para empréstimo de material bélico.

> Uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. Isso não apresenta obrigatoriamente teses políticas, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los sob formas atraentes. Seja por causa ou apesar de sua intenção, tal indústria se torna política.[9]

Mas na URSS, havia ainda um elemento centralizador da produção artística: o Realismo socialista. O realismo surge no século XIX como um conceito de acento político e ideológico. Seus lócus era a escola literária e pictórica que se opunha ao Romantismo do período. Na URSS, este realismo ganhou o complemento "socialista" e fundamentalmente se opunha ao formalismo visto como antirrevolucionário e burguês. Em 1932, um decreto canoniza-o como a única diretriz para a produção e expressão artística socialista. A fórmula narrativa já havia encontrado sua orientação em Gorki e Lenin: a História como modelo a ser imitado, os heróis vistos como protagonistas, uma repulsa ao individualismo e a clareza na exposição dos fatos. Esta representação do mundo uniforme, linear e progressiva resultava numa visão apriorística que impedia o espectador "de se movimentar". Porém, esses princípios básicos se tornavam mais atraentes na teoria do que na prática. Nos anos 1930, um ferrenho debate opunha cineastas "antigos" e "novos". Os primeiros defendiam que os filmes deveriam ser dominados pelas massas, e os novos cineastas preferiam o abordar o indivíduo dentro da massa. Tornando dogma e vítima de atitudes opressivas, este realismo, na prática, acabou por se constituir num realismo com limitações; esvaziado de sua vitalidade artística, deixou de ser a expressão de mentes livremente criativas. Também falhou duplamente no que se refere à educação: não era apreciado pelo

[9] FURHAMMAR; ISAKSSON, op. cit., p. 52-3.

povo, porque era "chato"; e pela grotesca falsificação da realidade que operava. Com o tempo, o "terror político engoliu o cinema soviético", e no final dos anos 1930 o patriotismo conectou-se com ideais pré-revolucionários, tornando os generais tzaristas modelos a serem seguidos. Evoluindo e mantendo-se nas décadas seguintes, o realismo socialista não foi imune a transformações, e um dos realizadores que soube imprimir seus objetivos e transformações foi Tarkovski.

A infância de uma arte

Muito além do que realizar filmes, Andrei Tarkovski preocupou-se em refletir sobre os diversos componentes teóricos do cinema, seu status como arte. Além dos roteiros escreveu diários, anotações, artigos e, pouco antes de sua morte, lançou um livro apresentando estes elementos. *Esculpir o tempo* constitui-se uma obra fundamental para conhecer o trabalho do cineasta e o próprio cinema.

Tarkoviski destaca a importância da conexão de seus filmes com os espectadores. De forma honesta e surpreendente apresenta cartas escritas por espectadores com diversos comentários sobre seus filmes:

> Vi seu filme, *O Espelho*. Assisti até o fim, apesar da grande dor de cabeça que me foi provocada na primeira meia hora pelas tentativas de analisa-lo, ou de ao menos compreender alguma coisa do que nele se passava [...] Faz meia hora que sai do cinema, onde assisti seu filme *O Espelho*. Pois muito bem, camarada diretor!! Também o viu? A impressão que tenho é que há algo de doentio nesse filme... Desejo-lhe todo sucesso em sua carreira, mas asseguro-lhe que não precisamos de filmes assim [...] Que vulgaridade, que porcaria! Bah, que revoltante! [...] É de admirar que as pessoas responsáveis pela distribuição dos filmes aqui na União Soviética deixem passar tais disparates [...] O aparecimento do filme de Tarkovski, *O Espelho*, despertou grande interesse no IFAC, como, de resto, em toda Moscou [...]

> Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pode saber disso? [...] Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha [...] Queremos que saiba que o número dos seus simpatizantes e dos admiradores do seu talento, que esperam ansiosamente por cada novo filme seu, é muito maior do que pode transparecer a partir dos dados estatísticos da revista A tela soviética. [...] O seu dom de penetrar no mundo emocional de adultos e crianças, de fazer-nos sentir a beleza do mundo que nos circunda, de mostrar os valores autênticos, e não os falsos, desse mesmo mundo [...][10]

O centro da reflexão do cineasta está no caráter artístico do cinema e dos seus realizadores. A vocação do artista deve levar em conta seus deveres e responsabilidades com as pessoas. A criação artística não está sujeita a leis absolutas. Seu objetivo é o conhecimento do mundo e apresenta uma ligação orgânica da forma e conteúdo. Para Tarkovski a arte tem o objetivo de explicar ao artista e aos que o cercam qual o significado da existência do homem, pois sua evolução é um processo torturante de autoconhecimento. O homem estabelece uma correlação de si com o mundo no anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele. Por isso, a arte constitui-se no meio de assimilação do mundo onde o homem conquista a realidade mediante sua experiência subjetiva.[11]

É por destacar este caráter subjetivo que o cineasta diferencia arte e ciência. Nesta última, uma pessoa deve recorrer a processos lógicos de pensamento e seu ponto de partida requer um tipo de educação para penetrar no sistema científico. Nesse ponto, podemos questionar esta concepção dualista e que coloca em esferas opostas arte e ciência. Segundo Jorge Nóvoa, é a relação Cinema-História que realiza a articulação de uma Razão Poética

[10] TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 2-7.

[11] TARKOVSKI, op. cit., p. 5-37.

que leva em conta o valor epistemológico da imaginação. Insere-se aqui a questão de como o racionalismo cartesiano pode dar conta do sentimento e da emoção na produção de um conhecimento. Pesquisas recentes realizadas pela neurobiologia apontam que a redução das emoções pode constituir uma fonte de comportamento irracional. O "Erro de Descartes" consiste em separar corpo e mente, vendo o ato de pensar como uma atividade separada do corpo.[12] A constituição e desenvolvimento da linguagem cinematográfica desenvolveu imagens com poder de substituir a realidade que se exibe diante de nós. Pensar no novo paradigma da Razão Poética permite estabelecer uma alavanca para a reconstrução do paradigma científico da História. Um filme narra, explica e apreende acontecimentos individuais, coletivos, sociais, psicológicos e históricos. Seu objetivo é entreter, mas na sua constituição faz uso de argumentos racionais e todos os ingredientes da vida, das carências de orientação. Quando procura representar, traduzir e interpretar a complexidade do real, o cinema trai, mente e altera. Mas os documentos falsos ou enganadores têm utilidade, uma vez que eles podem ensinar sobre o objeto de sua mentira, ou falsificação, e até mesmo o porquê, de suas intenções neste procedimento. O conteúdo de um documento ultrapassa a intenção de quem o registrou. Como lembrou Koselleck, "o controle das fontes assegura a exclusão daquilo que não deve ser dito. Mas esse mesmo controle não prescreve aquilo que pode ser dito".[13] Assim, a escrita cinematográfica possibilita uma linguagem capaz de, na sua exposição, fundir dialeticamente a multiplicidade dos tempos históricos, auxiliando os historiadores a

[12] DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 279.

[13] KOSELLECK, Reinhart**. Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 141.

ampliar sua capacidade de produzir conhecimento e potencializar sua transmissibilidade.[14]

Para Tarkovski o artista é um servidor que deve pagar pelo dom recebido. Contudo, o homem moderno não está disposto a este sacrifício. Ele permanece surdo ao sofrimento do artista, pois a cultura de massa cria barreiras entre o homem e as questões de sua existência. Embasado nestas concepções de arte, Tarkovski aponta o cinema como uma obra de autor. A concepção escolhida pelo diretor dará ao filme sua unidade final e ele passa a ser um artista quando em sua mente seu sistema particular de imagens começa a adquirir forma.

Tarkovski defende a especificidade do cinema. Para ele, a tentativa de adaptar características de outras artes privou o cinema de sua essência. A literatura recorre a palavras para descrever o mundo, enquanto num filme o mundo se manifesta diretamente a nós. O cinema constitui-se na primeira forma de arte que nasceu em decorrência da inovação tecnológica, um instrumento para ampliar o domínio sobre o real e sobre o tempo. O tempo é condição de existência do nosso eu e necessário para uma pessoa realizar-se como personalidade. É um estado. O passado é o portador de tudo o que é constante na realidade do presente, é mais real, pois o presente "esvai-se entre os dedos". Quando o cinema domina o tempo ele se torna uma nova musa. O cinema registra uma impressão do tempo. Tem o poder de repetir, retornar e imprimir em celuloide a realidade do tempo. Para o cineasta o que nos leva a assistir um filme é essa necessidade humana de dominar e conhecer o mundo. Ao dominar a realidade e o tempo, o cineasta se transforma num escultor do tempo.

> [...] Qual a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como '***esculpir o tempo***'. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura

[14] NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do "novo" pensamento. In: NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON (orgs.), op. cit., p. 159-190.

> obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um 'bloco de tempo' construído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica [...].[15]

A obra de arte deve ser acabada. Citando Friedrich Engels, Tarkovski destaca que quanto mais ocultas as concepções do autor melhor será a obra. Também lembra Ovídio, para quem a arte consiste em ocultar a arte. Neste ponto o cineasta critica Sergei Eisenstein e a montagem do filme *Ivan, O terrível,* pois neste filme, tudo o que visualizamos é marcado pela concepção do autor. O cineasta questiona a teoria da montagem desenvolvida por Eisenstein e percebe-se claramente a diferença de concepção artística dos dois cineastas. Enquanto Eisenstein buscava a criação, o choque emocional do espectador pelo conflito, Tarkovski o fazia através da conciliação. Enquanto o primeiro foi influenciado pela corrente construtivista que concebe o artista como um engenheiro e recusa a mimese realista da arte, o segundo foi moldado pelo simbolismo espiritualista.[16] Tarkovski vale-se de Paul Valéry, lembrando que para uma obra de arte estar concluída tudo o que sugere sua manufatura deve estar invisível. Nos dias atuais a personalidade adquiriu tamanha importância que a obra pronta parece contrária a verdade, necessitando com isso visualizarmos o processo de criação. A partir disso, aponta que os cineastas sentem-se artistas de segunda categoria porque ainda procuram por sua linguagem. A trajetória de autoconsciência é difícil pela posição ambígua entre arte e indústria.

Depois destas ponderações o cineasta inicia a reflexão sobre os diversos elementos técnicos do cinema. Para ele, a imagem

---

[15] TARKOVSKI, op. cit., p. 72.

[16] SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 109-141.

cinematográfica não é composta. Nenhum componente pode ser autônomo. O fator dominante é o ritmo. A montagem deve permitir que as cenas se juntem espontaneamente conforme a tendência interior do material originado durante as filmagens. Não é a junção de tomadas que cria o ritmo, mas esta junção proporciona que o tempo flua através das tomadas. Tarkovski lembra que a montagem existe em todas as formas de arte. No cinema ela não é apenas uma etapa no final da produção, é pressuposto da filmagem.

Neste ponto a percepção da montagem como processo concernente desde o início da filmagem permite uma reflexão sobre a escrita e a narrativa na produção de uma obra de História. A ampla produção de obras históricas em diversas esferas da sociedade é um fenômeno crescente nas últimas décadas. O cinema é um dos protagonistas dessas visões históricas empreendidas por diversos filmes. Contudo, dentro do âmbito científico e mesmo fora dele, referendou-se que escrever a História é uma tarefa atribuída aos historiadores. Ao refletir sobre a constituição de seu paradigma científico, sobre a constituição do saber histórico, os métodos de pesquisa encabeçam o topo destas reflexões. Dedicar-se às formas e funções do saber histórico parece um desvio de teoria, levando a evasão o caráter científico do trabalho do historiador.[17] As regras da escrita historiográfica, a "poética normativa" do trabalho historiográfico estavam à margem, ou mesmo fora do olhar do profissional de História. Para muitos profissionais, escrever a História é um processo realizado com naturalidade, onde a competência literária não é discutida. A narrativa produzida pelos historiadores é encarada como uma consequência automática das regras da pesquisa histórica. Entretanto, a História precisa ser

[17] RÜSEN, Jörn. **História Viva**. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: UNB, 2007. 9-16.

escrita e como demonstra Jörn Rüsen, este processo faz parte da constituição da Matriz Disciplinar da História.[18]

Nas décadas recentes, questões e debates levantados no campo da teoria literária obrigaram historiadores a refletir e questionar diversos elementos da escrita e da constituição da narrativa histórica: a articulação da garantia discursiva da validade de sua interpretação com a recepção de seus destinatários e o interesse das possibilidades estéticas da narrativa são alguns exemplos. Esta análise empreendida pela teoria literária insere a ficcionalidade no próprio fundamento da História, ela não é mais "o outro", seu oposto binário da facticidade. Numa outra posição extremada a facticidade conferiu ao contexto construído pela interpretação histórica realizada a partir dos fatos, sustentados pelas fontes, uma facticidade semelhante aos próprios fatos. Isto ocorreu devido ao forte empirismo embasado no prestígio das ciências naturais oriundo do século XIX.

Os fundadores da História na Antiguidade, Heródoto e Tucídides, não deixaram indicação nas suas obras sobre qual a forma adequada de uma narração histórica. Esta estava atrelada à eloquência judiciária. A reabilitação da herança greco-romana empreendida a partir do século XIV foi uma escolha entre outras possíveis. As diferentes visões sobre o caráter da narrativa demonstram que a consolidação do paradigma científico não se fez de modo rápido e consensual.[19] Humboldt é considerado por muitos um dos fundadores da História científica atribuindo ao trabalho do historiador "expor aquilo que aconteceu". As faculdades imaginativas devem estar subordinadas a experiência e a investigação da realidade. Por outro lado, Droysen busca

[18] RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001. 26-38.

[19] Por Exemplo, Mably destacava que a ficção torna a verdade agradável. Thierry apontava que os homens deveriam "entrar" na narrativa. CEZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência: notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. **História Unisinos**, v 8, n 10, p. 11-34, 2004.

responder por que a história é necessária e quais as implicações quando se pensa historicamente.[20] Este recuo ao século XIX, demonstra como a propagada crítica interna e a tomada de consciência atribuída ao (Pós)Modernismo,[21] não era uma inquietação nova, nem somente oriunda das áreas exteriores da disciplina histórica.

Tal como na escrita da História, o cinema agrega os elementos subjetivos e emocionais, mas muitas vezes o que é visto na tela é tomado como real, como verdadeiro. O grande poder do cinema está na força do seu efeito de real, na sua representação do real. O fazer científico da História está calcado em uma ideia de racionalidade e, principalmente, de determinados métodos. Entretanto, a história não se limita somente à ciência da história, ela também designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Nestas operações se baseiam os modos de pensar a história como ciência, nesse sentido, pensar a ficção histórica produzida pelo cinema permite ao historiador refletir, a partir de um âmbito teórico, as finalidades da pesquisa empírica, além de examinar sua própria pesquisa e as teorias que esta pesquisa utiliza para chegar ao seu objetivo.

Ciência, arte e História. Depois de abordar estes elementos é hora de adentrar na filmografia de Tarkovski.

Da infância ao Sacrifício

O primeiro longa-metragem do cineasta é *A infância de Ivan* lançado em 1962, época do esplendor de Kruschev. Sua carreira tem início na fase cinematográfica do degelo, fator que contribui para sua inserção no meio cinematográfico, sendo reconhecido fora da URSS. Este singelo, mas sombrio filme retrata a história de um

[20] CALDAS, Pedro Spinola Pereira. **Que significa pensar historicamente**: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen. Rio de Janeiro Tese (Doutorado em História), 2004.

[21] MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a História**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 9-29.

garoto que atua como espião no front nazista da Segunda Guerra. A infância roubada pela guerra, obscurecida, encoberta pela fumaça dos combates demarca o inicio da carreira de Tarkovski. O que atraiu o cineasta no conto de Bogomolov foram três temáticas: o destino do protagonista, a abordagem da guerra sem mostrar confrontos militares, pois foca seu intervalo, e, por fim, a personalidade do garoto, que desejava cumprir sua missão a qualquer custo contra o desejo dos seus superiores, tal como a carreira do cineasta. As questões: onde estamos agora? O que é exatamente a Rússia? Porque lutamos? Nortearam a confecção da obra.[22]

Ainda nos anos 1960, Tarkovski realiza seu mais longo filme. *Andrei Rublev,* concluído em 1966, aborda a vida do pintor de ícones homônimo do período medieval. Devido à censura e a estrutura burocrática ele chegou a Cannes somente em 1969 e foi liberado na Rússia em 1972.[23] O objetivo do cineasta era reconstituir para o público moderno o mundo real do século XV. Para chegar à verdade psicológica precisou se afastar da verdade arqueológica.[24] O foco da obra centrou-se na trindade, elemento chave para Rublev. O regime clerical e autoritário não permitia o exercício laico de uma atividade artística. Neste contexto, a claridade e harmonia confrontavam-se num contexto de brutalidade e barbárie das invasões tártaras. A polêmica do filme estava na abordagem do povo russo, visto como fraco e vitimado pelos ataques tártaros. O tema central da obra é a incursão do Monge Rublev, personagem que materializa a síntese cultural russa, saindo do mosteiro e deparando-se com o estranhamento do seu mundo e de si mesmo.

[22] JALLAGEAS, Neide. O sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram o cinema). **ARS**, vol 200, 2007, p. 128-141.

[23] DOS SANTOS, op. cit., p. 40.

[24] TARKOVSKI, op. cit., p. 91-2.

Adentrando no rol das ficções-científicas *Solaris,* de 1972, é uma adaptação do livro de Stanislaw Lem, reconhecido escritor polonês que criou uma obra ímpar discutindo as limitações do conhecimento humano.[25] No filme o personagem Kelvin, um psicólogo de uma agência espacial, é enviado a uma estação espacial que gravita em torno do planeta Solaris. Fenômenos estranhos têm acontecido com a tripulação: alucinações, enlouquecimento e suicídio. Solaris tem uma superfície fluída em constante movimento que imita formas reconhecíveis, desde figuras geométricas até corpos humanos. Na estação, Kelvin depara-se com a surpreendente situação: o planeta mantém contato com os seres humanos a partir do inconsciente, materializando seus desejos e entes falecidos, no caso sua ex-mulher Harey. A viagem ao espaço transforma-se em uma viagem ao interior e ao passado dos personagens.

Apenas dois anos após *Solaris*, o cineasta produz seu filme mais polêmico e hermético: *O espelho*. Construído com base em suas memórias e sentimentos apresenta tempos simultâneos, onde passado, presente, futuro e sonhos se entrecruzam. *Stalker*, de 1979, marca o retorno à ficção-científica "disfarçada" abordando a existência de uma zona proibida, afetada pela queda de um meteorito ou acidente radiológico. Neste local os desejos se realizam. Um escritor, um químico e o Stalker, o condutor são os personagens que desafiarão esta Zona. Se no filme anterior, *Solaris*, o planeta satisfazia todos os desejos íntimos, aqui a Zona mostra a impossibilidade de se atingir uma crença pura. O cenário pós-apocalíptico, devastado foi considerado um prenúncio do desastre nuclear de Chernobyl. A viagem ao desconhecido, que necessita de fé e coragem também é uma metáfora da viagem ao interior do homem, ao seu inconsciente. O território conhecido como Zona apresenta algumas características: ou se respeita ou se

[25] LEM, Stanislaw. A razão pessimista: "macaco de viagem" entrevista de Jacek Zakawski. **Revista Fênix**, vol 3, n 2, p. , 2006.

é castigado, quanto mais longe maior o risco, possui um complexo sistema de armadilhas, nela os lugares seguros transformam-se em inseguros, ela permite a entrada dos infelizes e tudo se altera num instante. Slavoj ŽiŽek destaca que a Zona apresenta cinco interpretações para um russo: um Gulag, um território atingido por uma catástrofe tecnológica, uma área exclusiva da *Nomenklatura*, um território estrangeiro, e uma área atingida por um meteorito.[26] Com este filme melancólico e pessimista Tarkovski se despedia de sua terra natal e iniciava uma viagem ao Ocidente.

Nostalgia lançado em 1983 na fase mais difícil de sua vida. Coprodução com a Itália, esta obra retrata a busca de um escritor russo por manuscritos do compositor Pavel Sosnóvski, que viveu no século XVIII. Longe de casa, o escritor embate-se com a sedutora tradutora Eugenia e a memória de sua esposa abandonada.[27] Neste cenário bucólico também encontra Domênico, considerado louco pelos habitantes e que pede ao russo que o ajude a cumprir uma missão: atravessar uma piscina vazia com uma vela acesa, cena que se tornou um dos mais famosos planos-sequencia da história do cinema.

Depois do lançamento de *Nostalgia*, Tarkovski inicia a composição do roteiro de *O Sacrifício*. Entretanto, a ideia da obra surgiu ainda na URSS e a história centrava-se num herói curado por uma feiticeira. O exílio e suas dificuldades alteraram a história. As filmagens aconteceram em 1985 na Suécia, onde o cineasta contou com um tradutor para auxiliá-lo. Parte da equipe tinha no

[26] ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 117.

[27] "O universo de Tarkovski é fortemente centrado no homem e marcado pela oposição mulher-mãe. A mulher provocante e sexualmente ativa (cuja atração se manifesta numa serie de códigos, como os cabelos longos e despenteados de Eugenia em *Nostalgia*) é rejeitada como uma criatura histérica e falsa, e posta em contraste com a figura maternal, com seu cabelo preso e penteado. Para Tarkovski, quando uma mulher aceita o papel de ser sexualmente desejável, está sacrificando o que tem de mais precioso, a essência espiritual do seu ser; ela desvaloriza a si própria e assume uma existência estéril. O universo de Tarkovski está impregnado de uma repugnância mal dissimulada pela mulher provocante; a essa figura, inclinada a incertezas histéricas, ele prefere a presença tranquilizadora e estável da mãe". Ibid., p. 112.

currículo diversos trabalhos com Ingmar Bergman. Durante a montagem da obra o cineasta descobriu que estava com câncer de pulmão e sua situação se agravou a cada dia. Não obteve autorização para retornar à URSS, e seu filho, que havia ficado, não foi liberado para deixar o país. Foi com a intervenção de François Miterrand que o garoto, com dezesseis anos, pode viajar, se despedir do pai e receber o prêmio especial do Júri em Cannes.[28]

O filme apresenta a história de Alexander, um ex-ator, escritor e crítico de arte que reside numa casa próxima ao mar numa paisagem bucólica. Após a apresentação dos créditos iniciais tendo como imagem de fundo o quadro de Leonardo Da Vinci *A adoração dos magos* acompanhada da música de Bach *A paixão de Cristo segundo São Mateus*, vemos Alexander e seu pequeno filhinho à beira-mar plantando uma árvore. O garoto não fala, pois recupera-se de uma cirurgia na garganta, e Alexander fala continuamente. No seu monólogo apresenta a história de um monge que pediu a um aluno que regasse uma árvore seca todos os dias, até que ela viesse a florescer. Ainda à beira-mar junta-se aos dois o carteiro Otto, que traz um telegrama de amigos de Alexander parabenizando-o pelo aniversário. Os dois travam um longo diálogo onde Otto questiona seu amigo sobre seu relacionamento com deus "-nenhum" responde Alexander. Nietzsche e o eterno retorno também entram na conversa. No caminho de volta à casa, encontra sua esposa Adelaide e seu amigo médico Vitor.

Já na casa da família conhecemos Marta, enteada de Alexander e as duas empregadas da casa, Júlia e Maria. O aniversariante é presenteado por Vítor com um livro com reproduções de gravuras de ícones russos antigos. Otto traz um grande quadro com um mapa da Europa do século XVII. O ambiente familiar é conturbado por um ruído intenso e tremores que derrubam vários objetos. Na televisão, assistem ao primeiro

[28] JALLAGEAS, op. cit., 2007 p. 148-50.

ministro anunciar o que parece ser o início de uma guerra nuclear. Com o pânico instalado Alexander resolve recorrer a deus rezando e prometendo sua casa em sacrifício. Otto indica que Alexander deve ir até a casa de Maria e consumar uma relação sexual para sua família seja salva. Sonhos, premonições e um tom onírico permeiam estas passagens do filme. Após acordar em sua casa, o protagonista constata a volta da normalidade e decide honrar seu sacrifício colocando fogo em sua casa. A família que havia saído para uma caminhada retorna correndo e uma ambulância saída do nada recolhe Alexander. Ao acompanhar a estrada que a ambulância percorre a câmera depara-se com o garoto que carrega dois baldes com água até a árvore seca plantada pelo pai. Cansado, ele recosta-se na árvore e pronuncia suas únicas palavras do filme: "– No princípio era o verbo. Por que papai?".

O próprio Tarkovski enxerga o filme como uma parábola. Destaca o fato de que o amor é um sentimento unilateral. Aquele que é capaz de sacrificar a si mesmo nos dias atuais é visto como idealista pouco prático, pois o ato do sacrifício se opõe ao hedonismo e ao materialismo vigentes.[29] O filme não apresenta o sacrifício como um ato de grandeza e como sua execução implica a presença de violência nossa cultura o vê como um gesto de demência, pois não compreendemos o fator ritualístico.

O Sacrifício reúne todos os elementos presente em seus filmes anteriores. A arte, além do quadro de Leonardo mostrado na abertura e em outras cenas, também está presente no livro e no mapa que se inserem na história. O sonho, que expressa com riqueza o jogo de relacionamento da ficção com a realidade permeia o filme. Tarkovski faz desse jogo a observação da vida, onde a fronteira entre ficção e real não é fixa nem óbvia. Seu realismo é intimista, pois repercute no estado interior dos personagens. A infância, muda e sob o olhar dos adultos, está presente na obra. A datcha, a casa familiar simboliza as raízes, a

[29] TARKOVSKI, op. cit., p. 260-273.

segurança e a infância. O ambiente marca os espaços: o andar superior é o de trabalho, o inferior do espaço doméstico. O corredor representa a fuga, visto somente nos sonhos[30]. A água, presente no ambiente e nos sons, realiza uma associação com o inconsciente, também funcionando como espelho, o duplo de uma imagem. Os elementos da natureza, principalmente o barro, destaca a imobilidade, a matéria acumulada e abandonada.[31] A ambiguidade da figura da mulher, oscilando entre o temor e a admiração, a castidade e a sensualidade marca fortemente o filme. Maria, quase uma feiticeira, que na sociedade moderna representava o desafio da ordem, o ritualístico,[32] permite ao herói a purificação do mundo através do sexo. No plano estético, os longos planos-sequencias impossibilitam o desvio do olhar, permitem o ir e vir dos personagens, elevam a percepção de sons, detalhes dos cenários e daquilo que se encontra fora do quadro. Por fim, a árvore plantada representa a tentativa de religação com os frutos. Como lembra o próprio cineasta, regar algo infrutífero é um ato de fé. E o filme encerra com uma pergunta de quem realiza a primeira fala: "–No começo era o verbo. Porque papai?", lembrando que uma palavra necessariamente não precisa ser dita, mas partilhada, o poder de recriação do mundo da fala.

Desse modo, diante do fim do mundo/homem, o filme propõe que entre a crença e a desesperança, o ser humano deve voltar-se para a crença, não descartando o sacrifício. O homem arcaico sente-se vinculado ao cosmos. No elemento particular do comportamento consciente ele não reconhece um ato que não tenha sido praticado por outra pessoa e a legitimação desse ato ocorre por intermédio de um modelo extra-humano. Assim, não reconhecemos o sacrifico porque não praticamos.[33] Quando

[30] JALLAGEAS, 2007, op. cit., p. 147.

[31] DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 95.

[32] DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**: 1300-1800. Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

[33] ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992, p. 17-8.

Alexander decide dar um passo adiante ele se conecta com esse elemento das sociedades arcaicas, buscando restaurar uma unidade primordial preservando o presente. Para Tarkosvki a arte cumpria o papel do sacrifício. Ele buscou construir seus valores artísticos ressaltando que a liberdade necessita do esforço moral e pode ser expressa pela arte.[34] Recordamos uma cena do filme *Dr. Jivago* monumental obra de David Lean que narra os acontecimentos da Revolução Bolchevique entre a Primeira Guerra Mundial, a Guerra Civil e a Segunda Guerra Mundial. Após Jivago e seus familiares entrarem em um trem um soldado avisa que há um prisioneiro anarquista a bordo.[35] A câmera foca o personagem em questão algemado ao beliche. Estendo as mãos e mostrando as algemas para todos eles declara: "– Todos vocês são gado! Eu sou o único homem livre deste trem!". Mesmo "algemado" ao sistema, e também por causa dele, Tarkovski seguiu em frente em nome do que acreditava. Com certeza assistindo e nos confrontando com seus filmes entendemos que seu sacrifício valeu a pena.

Referências:

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. **Que significa pensar historicamente**: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen. Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em História), PUC-RJ, 2004.

CASANOVA, Basílio. Sacrificio de Andrei Tarkovski. **Trama y Fondo**, n 18, p. 107-118, 2005.

CARVALHO, Diego. Stalinismo, cultura e cinema na URSS. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, p. 1-15, 2011.

CEZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência: notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. **História Unisinos**, v 8, n 10, p. 11-34, 2004.

[34] TARKOVSKi, op. cit., p. 283-4.

[35] Interpretado por Klaus Kinski.

DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**: 1300-1800. Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DOS SANTOS, Joel Marçal Gonçalves. **Por uma teologia da imagem em movimento**: uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A. Tarkovski, no horizonte da teologia de Paul Tillich. São Leopoldo: EST, (Tese de Doutorado), 2006.

DUNLOP, John B. Religious themes in recente soviet cinema. P. 210-226.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992

FERREIRA, Jerusa Pires; SOUZA, Adriano Carvalho Araúho e. Andrei Rublióv: impressões sobre tempo/espaço. **Cadernos CERU**, n 1, p. 61-70, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FRIEDRICH, Otto. **O fim do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSON, Folk. **Cinema e política.** São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GIRALT, Gabriel. Andrei Tarkovsky's adaptation of motifis embedded in Leonardo da Vinci's The adoration of the magi. **Canadian Journal of film studies**, vol 14, n 2, p. 71-83, 2005.

GIRALT, Gabriel. Images of war in Andrei Tarkovsky's The Sacrifice: four levels os meaning. **Film-Historia**, vol 9, p. 55-70, 1999.

HUESO MONTÓN, Angel Luis. Rupturas y transformaciones. La 'Perestroika' en el cine soviético. **Quintana**, n 5, p. 133-43, 2006.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção do cinema de Andriêi Tarkóvski**: a perspectiva inversa como procedimento. São Paulo: PUC-SP, (Tese de Doutorado), 2007.

JALLAGEAS, Neide. O sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram o cinema). **ARS**, vol 200, p. 128-141, 2007.

KATHALIAN, Marcos. Concepções de montagem em Sokúrov: a síntese cm duas vertentes do cinema russo. **Contracampo**, n 23, p.222-234, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006

LEM, Stanislaw. A razão pessimista: "macaco de viagem" entrevista de Jacek Zakawski. **Revista Fênix**, vol 3, n 2, p. , 2006.

MARTINS, Gelise Cristine Ponce; FRANCISON, Moisés Wagner. Cinema e História: o caso do cinema bélico soviético no pós-guerra. **História, imagem e narrativa**, n 14, p. 1-26, 2012.

MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a História**. Petrópolis: Vozes, 2009.

NOVA, Cristiane. Revolução e contrarrevolução na trajetória de Eisenstein. **O Olho da História**, n, 1995.

NÓVOA, Jorge. Antinomias de Eisenstein. Uma biografia contra o poder e as imagens de Stálin (ser artista na URSS). **La biografía fílmica**: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine, p. 99-123, 2011.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009.

ORSINI, Cecilia Maria de Brito. *O sacrifício*: é preciso ver o que o artista preparou para nós. **Ide**: psicanálise e cultura, n 31, p. 94-97, 2008.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a guerra civil espanhola. Porto Alegre: UFRGS, (Dissertação de Mestrado), 2010.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, Jörn. **História Viva**. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: UNB, 2007.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 109-141.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Petrópolis: Vozes, 2010.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

YAEL, Dina. Embalsamar el tiempo, esculpir el cine. In: FERRÉ, Pablo (org). **Curso de lenguaje cinematográfico**. N 1, 2001, p.25-29.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.

O esporte no Mundo Contemporâneo

23

A Barbárie anda a Cavalo: estepes, correrias e sangue

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[1]

O *Buzkachi* e o Pólo: assim cavalga a humanidade!

O Curso de Extensão (Ciclo de Cinema) *"Vida é Jogo, Jogo é História: Esporte e Civilização"* foi inaugurado, não por acaso, com a projeção do filme *Os cavaleiros do Buzkashi (The Horsemen)*, justamente por apresentar um jogo que parece o oposto do que pensamos ser "civilização". Esta sessão foi intitulada "Camelos, carneiros e cavaleiros: civilização ou barbárie?" com o propósito de chamar a atenção para esta discussão, crucial desde o século XIX, especialmente como justificativa para o exercício da dominação das nações "civilizadas" sobre os povos "bárbaros", condenados ao atraso e dificultando o progresso daquelas.

A imagem das dezenas de exímios ginetes disputando a carcaça de um carneiro – quem sabe um bode ou um novilho? – em pleno galope, sem poupar chicotadas àquele que conduzia a presa rumo ao ponto de chegada, dificilmente faria pensar no *Buzkashi* como um jogo de homens "civilizados"! Mas qual seria a diferença essencial para o Pólo? Este também é jogado por equipes de cavaleiros, numa também mede forças e habilidades de homens e montarias, num gramado de razoável extensão. A grande

[1] Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

diferença é a "bola": no Pólo é uma esfera com oito centímetros de diâmetro, enquanto no *Buzkashi* é o *buz*, o referido carneiro degolado para este fim. Enfim, a bola é a "civilização", e o *buz* a "barbárie".

Considera-se o *Buzkashi* como natural das planícies do norte do Afeganistão, mas ele também é praticado por povos vizinhos, como Cazaques, Quirguizes, Tadjiques, Turcomanos, Uzbeques, além de Pachtuns, Hazaras e em algumas regiões da Turquia. É disputado por duas equipes. Há mais tempo, o número de cavaleiros era indefinido, assim como o tamanho do campo e a duração do jogo, que poderia durar muitos dias. Em 1955, o *Buzkashi* foi normatizado pela Federação Olímpica Afegã, passando a ser disputado em Kabul um campeonato nacional: cada equipe conta com cinco a quinze *chapandazs*, a cancha mede 400 metros quadrados e a partida tem dois tempos de 30 minutos. Basicamente o jogo é assim: todos os ginetes tentam, sem desmontar, agarrar o *buz* que se encontra no *hallal*, o "círculo da justiça"; o *chapandaz* que levanta o *buz* tenta percorrer o campo até a outra extremidade e retornar ao círculo inicial, acossado pelos adversários que disputam a posse da carcaça e desferem golpes de chicotes, geralmente entre os dentes.[2]

O jogo requer em quase toda sua duração, grande habilidade para montar, pois já presume que o ginete montado possa levantar um *buz* de até quarenta quilos com uma das mãos e atravessá-lo na sela do cavalo em disparada. Quando dois *chapandazs* lutam pelo *buz*, geralmente soltam as mãos das rédeas e controlam os cavalos apenas com as pernas, o que exige muita força física e coordenação motora. Assim, tanto cavalos como cavaleiros exigem muito tempo de preparação. Os animais a partir dos três anos ficam por cinco ou seis anos treinados pelos *mahtars*, atuando mais uns vinte no *Buzkashi*. A formação de um *chapandaz* também

[2] EDITORA ABRIL. Buzkashi, o violento jogo nacional do Afeganistão. **Todos os Jogos**. São Paulo: Ed. Abril, 1978, p. 170.

é rigorosa, e eles costumam jogar dos vinte até os cinqüenta anos. Atualmente existem *chapandazs* profissionais, que são contratados por *beis* – os senhores ricos – anualmente ou por temporadas, sendo muito prestigiados.[3]

Por violento que pareça, o *Buzkashi* inegavelmente é um jogo, após o qual os participantes confraternizam, contam vantagens, se desculpam por exageros nas disputas com os adversários, e provavelmente marquem um novo jogo mais adiante. Ele é, portanto, uma evidência do mesmo "Processo Civilizador" – para usar a expressão consagrada por Norbert Elias[4] – que chegou até o Pólo, da mesma forma com o folclórico *calcio* de Florença foi um dos precursores do futebol moderno, por exemplo.

Então, por que o *Buzkashi* traz a marca da "barbárie" e evoca de uma forma tão candente a fera humana espreitando escondida pela vida em sociedade? Isto reacende uma velha questão: o pânico que, desde a antiguidade, as sociedades sedentárias tinham perante populações nômades, as quais se deslocavam com suas tendas e rebanhos, com homens e mulheres montados. Esses mesmos pastores poderiam transformar-se em hordas de guerreiros a cavalo, pilhando, destruindo, e criando extremas dificuldades para bloquear seus avanços ou para persegui-las.

Outra explicação que reforça a "barbárie" dos povos pastores são seus hábitos carnívoros. O raciocínio mais simplista afirma que o convívio com o sacrifício dos animais desde cedo traria um embrutecimento destas pessoas, que não mais seriam capazes de respeitar a vida humana. O sangue derramado dos animais acostumaria os pastores nômades ao morticínio, e os guerreiros a cavalo teriam sido sempre cruéis com os inimigos vencidos.

---

[3] Ibid., p. 170-172.

[4] ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994 (2 vol.). Ver também ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **Deporte y Ócio en el Proceso de la Civilizacion**. Madrid: FCE, 1992.

Mas o *Buzkashi* traz ainda uma questão que também provoca pruridos nos ditos "civilizados": ele é um costume de povos estigmatizados pelo Islamismo. Derivado do mesmo tronco judaico de onde brotou o Cristianismo, de forma simplista, o Islã é considerada uma religião "oriental" retrógrada, que incita a violência, originando comportamentos fundamentalistas que impedem a racionalidade, a qual impregna a "civilização". O sofisticado pensamento filosófico, a tolerância com outras crenças e o passado aberto a contribuições culturais de outras procedências são obscurecidos por noção reducionista dos muçulmanos.

Herdeiros das "hordas" vindas das estepes asiáticas e temperadas pela adoção do islamismo, os afegãos – e seus vizinhos da Ásia Central – praticantes do *Buzkashi* são exemplos típicos do Oriente! Oriente este que foi construído a partir das visões preconceituosas do Ocidente – ou seja, dos europeus[5] – e que apresenta invariavelmente aspectos exóticos, tramas misteriosas, paisagens imponentes e, especialmente, a idéia de um descompasso e um atraso, atávicos, que resistiram (e resistem!) por séculos os ditames da vida contemporânea.

Pretendemos assim, discutir alguns daqueles argumentos que atribuíram às sociedades pastoras e maometanas – orientais, portanto! – o estigma da "barbárie". Tais questões aparecem pautando a película *Os Cavaleiros do Buzkashi*.

A "barbárie" pratica jogos... "bárbaros"!

Como definir se um jogo é "bárbaro" ou não? Em princípio, deve-se pensar na existência de regras que sejam acatadas por todos os praticantes do jogo, e que haja algum tipo de arbitragem que garantam a justiça do resultado alcançado. Elias e Dunning observam que "el desarrollo del deporte mostro una evolución

[5] Não custa lembrar que Ocidente e Oriente são sempre posições espaciais em relação aos que as nomeiam. Por exemplo, no senso comum a China é um país do Oriente; no entanto, do ponto de vista geográfico a China é Ocidental em relação à Califórnia!

global Del código de sentimientos en la misma dirección" levando a "un aumento de la sensibilidad en lo que se refiere a la violencia".[6] Neste sentido, é interessante pensar como evoluíram, por exemplo, as modalidades de luta de maneira geral. Desde o Pancrácio praticado nas Olimpíadas, onde não havia quase limites para os contendores, até entre o Boxe que se pratica hoje, houve muitas etapas intermediárias que foram reduzindo progressivamente a violência: tempo limitado das lutas, equipamentos de proteção, equilíbrio no peso dos lutadores etc. Mantém-se, no entanto, a representação da luta entre indivíduos pela sobrevivência ou pela supremacia num grupo, da mesma forma que entre animais que disputam liderança num grupo ou defendem seus espaços.

A habilidade em cavalgar faz parte deste conjunto de esportes que simbolizam a luta pela vida. Os cavaleiros medievais, em seus torneios, armados com suas pesadas armaduras de guerra e corcéis ajaezados, preparavam-se para as batalhas verdadeiras que viriam, ao mesmo tempo em que aliviavam as tensões existentes entre grupos rivais, uma função fundamental nos esportes em geral. Mas, se a cavalaria pesada da Idade Média européia podia exercitar-se nos combates simulados singulares, os povos pastores de maneira geral praticavam exercícios coletivos, pois na sua forma de guerra a cavalaria ligeira era a principal forma de ataque e defesa.

Cavalos são animais selecionados e treinados para os mais variados fins. Animais pesados e fortes são usados para tração; mais leves e rápidos para carreiras e saltos. Até que a seleção das variedades chegasse a um "puro-sangue" inglês adequado para o Turfe ou para provas de Hipismo, outras qualidades se mantiveram similares às de antanho quando pensamos nos cavaleiros das estepes eurasianas, dos desertos arábicos ou dos pampas sul-americanos. Nestes casos, valem mais outras

[6] ELIAS; DUNNING, op.cit., p. 33.

características, como resistência, seja às condições ambientais ou as exigências dos cavaleiros.

Tradicionalmente, os "esportes campeiros" reprisam as dificuldades dos homens nas atividades de pastoreio. Acertar uma pequena argola com um simulacro de lança, a prova por excelência das Cavalhadas nordestinas, simula as manobras que os vaqueiros executam para controlar o gado que se refugia nas caatingas, onde de nada vale o manejo do laço. A Vaquejada, da mesma forma, é a derrubada da rês em disparada apenas com as mãos. Nos Rodeios já tão profissionalizados que se desenvolveram nos Estados Unidos, tais qualidades também são preservadas. Entre gaúchos argentinos, uruguaios e rio-grandenses, ou *huasos* do Chile, *llaneros* da Venezuela, *charros* do México e outros tantos, invariavelmente aparecem três provas que medem a capacidade dos cavalos e cavaleiros: controle de animais xucros – como as "gineteadas" tão populares entre os gaúchos – simulando a doma; os torneios de laço, capacidade exigida pela vida pastoril; diversas formas de carreira, que testam a condição dos cavalos. Se os cavalos das hordas mongóis foram a origem das montarias de tártaros e cossacos, dos árabes também surgiram os corcéis andaluzes, que na América formariam a raça crioula, a qual, com pequenas variações, esteve presente de norte a sul do continente.

De certa forma, estes são os mesmos atributos que são apreciados nos mais sofisticados hábitos dos aristocratas ingleses. Se as carreiras são profissionalizadas e servem apenas como espetáculo, a Hípica ou a Equitação são prerrogativas das elites capazes de suportar os elevados custos de manutenção de cavalos, equipamentos apropriados e profissionais variados para o trato dos animais. Como foi assinalado antes, o Pólo é uma disputa cujas regras atenuam muito seu grau de violência se comparado ao *buzkashi*, mas os princípios mais gerais do jogo não mudam. Já a Caça à Raposa, por exemplo, está carregada da mesma violência que tinha a caça quando era atividade de sobrevivência; a diferença

é que atualmente a raposa não é morta para alimentar o caçador, mas pura e simplesmente por diversão dos esportistas.[7]

O *buzkashi* é um jogo com regras obedecidas por todos. É uma bela representação da luta pela vida, com a encenação de uma batalha entre duas "tribos" pela mesma comida, que premiará o grupo mais dos mais fortes e hábeis. O jogo, apesar do inusitado de suas coreografias – homens fazendo acrobacias para levantar, conduzir e defender o *buz* dos adversários – não deixa de ser uma imitação tão "civilizada" quanto os esportes eqüestres que citamos. A diferença é a "bola"![8]

A "barbárie" vem da Mongólia no lombo do cavalo!

A assim chamada Revolução Agrícola trouxe para as sociedades humanas a condição de produzir seus próprios alimentos através da domesticação de espécies vegetais e animais, possibilitando o sedentarismo e o desenvolvimento urbano.[9] Se aceita a agricultura como uma "invenção" feminina, na medida em que, nos grupos caçador-coletores, cabia às mulheres a coleta de alimentos, a caça seria uma prerrogativa masculina. Neste sentido, a domesticação dos animais substituiria a caça na oferta de alimentos de origem animal, também ela uma atividade masculina.

É importante salientar aqui que a apropriação dos rebanhos nestas sociedades antecedeu a da terra, na medida em que a

[7] ELIAS; DUNNING, op.cit., p. 38.

[8] No Rio Grande do Sul, na fronteira com o Uruguai ainda se pratica o Jogo do Pato. Popular no Rio da Prata desde o período colonial, dois grupos de cavaleiros jogavam fazendo passes visando atingir uma meta usando um pato vivo como "bola". Mais tarde o pato passou a ser jogado preso a uma gaiola feita de couro, com alças para segurá-la. Atualmente, apenas a esfera com alças faz o papel do antigo "pato", e são bem definidas as regras, o tamanho da cancha e o número de disputantes. Como em tantas outras coisas, argentinos e uruguaios reivindicam a criação do Jogo do Pato, que foi declarado *Deporte Nacional* pela Argentina em 1953. Uma versão deste jogo foi adotada em 1970 na França, com o nome de *Horseball*, disseminando-se para outros países. A "barbárie" americana se "civiliza" na Europa!

[9] Sem entrar nas polêmicas que existem sobre o tema, cito apenas o arqueólogo marxista CHILDE, Vere Gordon. **O que aconteceu na História?** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

transumância dos animais dava conta das pastagens e aguadas necessárias; como já observara Engels, a própria lenda bíblica mostra o patriarca Abraão como proprietário de rebanhos.[10] Nas páginas seguintes, o mesmo autor aponta que é a propriedade da terra – seja ela coletiva ou privada – que causaria a proliferação de conflitos, menos evidentes em sociedade pastoras que se deslocam por grandes espaços, com uma noção muito mais vaga de pertencimento.[11]

Conduzir rebanhos exigia grande domínio das cavalgaduras: animais ao mesmo tempo ágeis e resistentes eram notoriamente ariscos e ardorosos, e a arte para montá-los se adquiria desde a infância. É notável ainda nas sociedades pastoras que também as mulheres cavalguem a semelhança dos homens, o que para os europeus "civilizados" isto parecia selvagem e até obsceno.[12]

A busca por forragens e água para os rebanhos trouxe confrontos com povos sedentários e já urbanizados desde a Antigüidade. O mito das Amazonas entre os helenos desde os tempos homéricos, provavelmente reflita as desvantagens dos carros de combate contra a cavalaria ligeira das estepes.[13] As terras ocupadas tornaram-se assim objetos de pilhagens, e as sucessivas "hordas" de guerreiros montados que vinham do leste assombraram o Império Romano primeiro, e quase toda a Europa

---

[10] ENGELS, Friedrich. **El origen de la família, la propiedad privada y El estado.** Moscú: Editorial Progreso, 1979, p. 51-52.

[11] Assemelhando-se neste aspecto aos antigos "territórios de caça" tribais.

[12] Possivelmente este visão pejorativa se deva a preconceitos em relação à virgindade "ameaçada" pelo modo "masculino" de montar, além da impossibilidade de usar trajes femininos adequados, como vestidos ou saias. Na prática da equitação, mesmo em jogos difíceis como na Caça à Raposa, as mulheres sentavam de lado em selas especiais chamadas selins, podendo montar com longas saias rodadas!

[13] Carros de combate com diferentes graus de blindagem eram usados desde o Novo Império egípcio, além de hititas e outros povos mesopotâmicos. Gregos e romanos também os adotaram. Os carros eram conduzidos por dois, três ou até quatro cavalos, com um condutor mais um ou dois guerreiros que manejavam dardos ou flechas. Os ágeis cavaleiros das planícies eurasianas deslocavam-se com muito maior rapidez que os carros, e os ginetes usavam suas armas com desembaraço, sendo muito mais eficazes. Os macedônios foram exemplos disto: Filipe (o nome derivade *Philo Hippus*, o "amigo dos cavalos") e seu filho Alexandre usaram a cavalaria ligeira como uma arma para suas conquistas.

medieval depois. Os hunos de Átila, em meados do século V, quase conquistaram Roma e Constantinopla e deixaram raízes em praticamente todos os povos do continente. Muito depois, no início do século XIII, a unificação das tribos mongólicas sob Gêngis Khan, que, partindo do lago Baikal (atual Mongólia), deu início a uma sucessão de conquistas, avançando até o Báltico ao norte e ocupando o Oriente Médio, Irã, Afeganistão, Paquistão, alcançando parte da Índia.

Os ataques mongóis eram efetuados por cavaleiros que usavam as mãos apenas para uso do arco, controlando as montarias com as pernas. Ataques rápidos, fugas simuladas e emboscadas garantiam vitórias surpreendentes, que eram espalhavam sua fama e desencorajavam os inimigos. Foram incorporando outros povos pastores, como os tártaros, originários do deserto de Gobi (norte da China), que se disseminaram por diversas regiões durante a expansão mongol, antepassados de grande parte dos povos turcomanos da Ásia Central.[14] O primeiro grande conquistador turcomano foi o uzbeque Tamerlão, que no século XIV tomou grande parte do antigo império dos mongóis, em nome do Islã. Também muçulmanos foram os criadores do Império Mogol[15] no século XVI, que desde a Ásia Central estendeu-se até grande parte da Índia.

Mesmo que nas origens os mongóis e seus sucessores estivessem associados a chacinas e saques, também se sedentarizaram e construíram Estados centralizados. Em muitas partes, desenvolveram mais a "civilização" que seus contemporâneos europeus.[16]

---

[14] É constituída por Azerbaijão, Cazaquistão, Quirguizistão, Tadjiquistão, Turcomenistão e Uzbequistão, antigas repúblicas soviéticas hoje independentes. Estes países estão ao norte do Irã e do Afeganistão, entre o mar Cáspio e a China.

[15] Não confundir "Mogol" com "Mongol", apesar da origem étnica e cultural daqueles!

[16] É inegável que Samarcanda ou o Taj Mahal sejam das mais belas criações humanas!

A "barbárie" cria, come carne e sacrifica animais!

Aos pastores, mesmo quando se sedentarizam e perdem aqueles atributos que definem as "hordas", resta a pecha de serem sanguinários porque matam os animais que comem. Nesse raciocínio, os agricultores são considerados menos agressivos; as plantas não sentem dores nem sofrem ao serem colhidos! Desta forma, o Oriente representado aos olhos ocidentais está ligado "naturalmente" à violência pelos hábitos intrínsecos àqueles que vivem do abate de reses.[17]

Curiosamente, é também do Oriente que veio a doutrina da *ahinsa*, a "não violência", incorporadas ao Hinduísmo ao longo do quarto século AC como uma contrapartida ao crescimento do Budismo, iniciado por Sidarta Gautama no sexto século A.C., e especialmente o Jainismo, criado por Mahavira nos cem anos seguintes. A *ahinsa* foi mais tarde associada à teoria do *kharma*, que resulta de todos os atos de um indivíduo em todas suas reencarnações; a "não violência" é uma das formas de propiciar a purificação do *kharma* até a perfeição.[18] No entanto, também na Índia houve em épocas anteriores o culto a deuses da natureza que exigiam sacrifícios de animais.[19]

Mas, por certo, aproxima-se mais de nós a tradição bíblica, onde desde o início os sacrifícios de animais são os preferidos pelo Senhor, *Iahweh* (Javé). Enquanto os sacrifícios do plantador Caim geravam fumaça rasteira, os animais imolados pelo irmão Abel subiam aos céus deleitando o Criador; daí surge o ciúme que provocou o fratricídio, podendo ser considerado o primeiro

---

[17] Ver, por exemplo: SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo o Civilización y Barbarie**. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1952, p.42-43. SARMIENTO, Domingo Faustino. **El General Fray Félix Aldao Gobernador de Mendoza**. Santiago de Chile: Imprenta Gutemberg, 1889.

[18] PARAMANANDA, Swami (Tradução e Comentários). **The Upanishads**. Cohasset (MA): Vedanta Centre Publishers, 1981, p. 26-27. BUSSE, Inês (Tradução). **Os Upanishads**. Lisboa: Editora Europa-América, s/d, p. 72-73.

[19] RENOU, Louis. **Hinduísmo**. Lisboa: Editora Verbo, 1980.

sacrifício humano.[20] Mais adiante, o patriarca dos hebreus, Abraão, foi testado por Iahweh, que lhe exigiu a imolação do único filho, o jovem Isaac; impedido no último instante pelo anjo do Senhor, um carneiro foi sacrificado em lugar do rapaz.[21] No templo do Senhor, mais tarde criado pelos seus seguidores, os sacrifícios eram oferecidos por todos os fiéis, e lavados a cabo pelos Levitas, que exerciam a função sacerdotal.

No entanto, é no Cristianismo que o sacrifício atinge o seu momento mais caro á tradição do Ocidente. O anúncio desta imolação já aparece no próprio batismo de Jesus por João Batista, quando este disse "Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo."[22] Na Última Ceia, Cristo se oferece simbolicamente em sacrifício ao repartir o pão e o vinho entre os Apóstolos: partindo o pão, disse "Tomai e comei, isto é meu corpo"; passando o vinho, acrescentou "Bebei dele todos, pois isto é meu sangue".[23] O sacramento da Eucaristia, presente em todas as igrejas cristãs constituídas representa este momento, a morte do próprio deus para ressuscitar depois.

Se uma das raízes fundamentais da cultura Ocidental, a religiosa, legitimava os sacrifícios animais, também a herança profana do passado greco-romano afiançava este morticínio. Entre os helenos, a presença de sacrifícios isolados ou coletivos[24] de animais era habitual, com diferenças para cada divindade, especialmente entre as "diurnas" e as "noturnas". Na mitologia, existem também relatos de sacrifícios humanos. Um dos mais conhecidos, devido à tragédia de Eurípedes, é o de Ifigênia,[25] a própria filha do rei de Micenas, Agamemnon, comandante do

[20] **BIBLIA DE JERUSALEM**. Genesis 4: 3-8. São Paulo: Paulus, p. 39.

[21] Ibib., Genesis 22: 10-14, p. 61.

[22] Ibid., João 1: 29, p. 1844.

[23] Ibid., Mateus 26: 26-29, p. 1751-1752.

[24] A palavra "hecatombe" deriva daí; em grego significa sacrifício de cem bois, sendo depois generalizada para sacrifícios coletivos.

[25] EURÍPEDES. **Ifigênia em Aulis**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

exército aqueu que se dirigia para Tróia. A escolha da vítima se devia a uma vingança de Ártemis, deusa da caça, que tivera sua floresta sagrada profanada por aquele. No último momento, a vítima desapareceu substituída por uma corça branca, o que lembra muito o mito bíblico de Isaac.

Mais conhecidos são os ritos de Dionísio, o deus vindo do Ásia, associado com a cultura das parreiras e a invenção do vinho. Seus rituais, os Mistérios Dionisíacos, eram realizados com, danças, música, muitos sacrifícios de animais, além de orgias sexuais desenfreadas, sob efeito de grande consumo de vinho.[26] As mulheres que faziam parte dos Mistérios eram chamadas de *Mênades*, e na lenda contada na tragédia *As Bacantes*, elas enfurecidas pela loucura do vinho, matam e devoram o rei de Tebas, Penteu, que se opunha aos ritos do deus.[27]

No entanto, não apenas nos relatos dos rituais mitológicos arcaicos aparecem os sacrifícios. Mesmo no período chamado Clássico, eles se faziam presentes inclusive entre os pensadores mais conhecidos. No diálogo *Apologia de Sócrates*, Platão descreve que, após o grande filósofo ter ingerido o veneno mortal a que fora condenado pelo tribunal ateniense, pouco antes de morrer, lembra aos seguidores de sacrificarem um galo a Asclepius, o deus da Medicina.

Entre os romanos não era diferente a postura perante rituais sagrados imolando animais. Também, de certa forma, os jogos no Circo, eram sacrifícios humanos: antes de iniciarem suas lutas, os gladiadores saudavam o Imperador com as palavras "*Ave Cæsar, morituri te salutan.*"[28] O mesmo se pode inferir em relação às vítimas que eram jogadas às feras no Circo romano. Portanto, se os Ocidentais se orgulham de sua herança da "civilização" greco-

---

[26] Dionísio também era chamado de Baco, de onde derivou a expressão "bacanal" para festas deste tipo.

[27] VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 156-162. EURÍPEDES. **As Bacantes de Eurípedes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

[28] Tradução do latim: *"Salve Cesar, os que vão morrer te saúdam!"*

romana, não deveriam estranhar o abate dos animais, atribuindo-lhe uma característica dos povos "bárbaros".[29]

A "barbárie" pratica a Guerra Santa!

Outra filiação atribuída à "barbárie" seria o Islamismo. Desde a conquista da Península Ibérica em 711 D.C., destruindo o reino dos visigodos e estabelecendo o Emirado – mais tarde Califado – de Córdoba, os muçulmanos tornaram-se os principais inimigos da cristandade européia. A trajetória dos "infiéis" iniciara no ano 622, quando Maomé, o Profeta, partiu de Meca para Medina, na Arábia, onde uniu tribos beduínas com os habitantes locais retomando a cidade sagrada e impondo seu credo monoteísta. O Alcorão, o livro "revelado" por *Alá* – o deus único – tornou-se a referência do novo credo; divide-se em 114 Suras (ou Suratas) todas numeradas e com títulos adequados aos assuntos tratados, de diferentes extensões, e que foram ditadas em vários lugares. Após a morte de Maomé, diversas versões do Alcorão foram unificadas, aparentemente durante o califado de Abu Bakr.

No entanto, a expansão do Islã da Península Arábica para a Mesopotâmia, de início, e para o norte da África, depois, exigiu a presença de colaboradores que fizessem das chefias tribais uma verdadeira corte: o árabe não era uma língua culta, e faltava um corpo de funcionários capazes de formar um sistema eficiente na organização do califado que se expandia. Contatos com sociedades próximas, como Bizâncio, Pérsia e Egito, exigiam letrados, intérpretes, financistas e outros sábios, o que trouxe a necessidade de incorporarem primeiramente gregos helenísticos, e mais tarde

[29] É bem conhecida a teoria de Freud sobre o desenvolvimento da civilização: o sacrifício do pai tirânico e violento pela horda primitiva dos filhos, que se banqueteiam do cadáver paterno e distribuem entre si as mulheres; a culpa gerada por este ato ancestral geraria os tabus e interdições que permitiriam a vida em sociedade, reprimindo aqueles impulsos naturais. FREUD, Sigmund. El malestar en la cultura. In: _____ *El* **malestar en la cultura y otros ensayos**. Buenos Aires: Alianza, 1992, p.7-88.

judeus, cristãos, ortodoxos e coptas ao governo dos Califas.[30] Estes novos funcionários traduziram as obras gregas para o árabe, iniciando o desenvolvimento das ciências, da filosofia e das artes nos califados. Por esta importância, as Gentes do Livro – como era chamada a Bíblia sagrada dos judeus e cristãos – tornaram-se *dimmi*, os protegidos, que podiam conservar suas religiões.[31]

A tolerância a estes credos se manifestou no próprio Alcorão, com o reconhecimento aos vinte e quatro Profetas que precederam Maomé,[32] como aparece na sexta Surata, intitulada *Al'Anam* (O Gado):

> Agraciamo-lo com Isaac e Jacó, que iluminamos, como havíamos iluminado anteriormente Noé e sua descendência, Davi e Salomão, Jó e José, Moisés e Aarão. Assim, recompensamos os benfeitores. E Zacarias, Yáhia (João), Jesus e Elias, pois todos eles se contavam entre os virtuosos. E Ismael, Eliseu, Jonas e Lot, cada um dos quais preferimos sobre os seus contemporâneos. 33

O Islã reconhece quatro livros sagrados, "revelados" para os seguintes Profetas: *"1 – Old testament to Moses (peace upon him). 2 – Psalms of David (peace upon him). 3 – New testament to Jesus christ (peace upon him). 4 – Holy Koran to our beloved prophet, Muhammed (peace upon him).*[34]

Dentre todos, o maior destaque é dado a Jesus, que é o último dos Profetas e antecede o próprio Maomé. A 19ª Surata recebe o nome de *Máriam* (Maria), a mãe de *Isa* (Jesus), e seu texto atribui a *Alá* (Deus), "o que tudo pode", paternidade de Jesus: "Este

---

[30] MANTRAN, Robert. **La expansión musulmana (siglos VII al XI).** Nova Clio, n 20. Barcelona: Editora Labor, 1975, p. 222.

[31] Ibid., p. 182-183.

[32] SOYMEN, Mehmet (Compiler) & EKMELEDDÍN, Íhsan (Translator). **Concise Islamic Catechism**. Ankara: Directorate of Religious Affairs, 1979, p. 24-25.

[33] **ALCORÃO SAGRADO** (Tradução e Comentários de HAYEK, Samir El). Surata 6: 84-84. São Paulo: Tangará, 1975.

[34] SOYMEN, op. cit., p. 21.

é Jesus, filho de Maria; é a pura verdade, da qual duvidam. É inadmissível que Deus tenha tido um filho. Glorificado seja! Quando decide uma coisa, basta dizer-lhe: Seja!, e é." [35] Portanto, não vem do Alcorão o fundamentalismo anti-cristão.

O Islã acata os dizeres do Genesis em relação à origem dos árabes e seu parentesco com os hebreus. Sem filhos, Sara ofereceu a escrava Agar para procriar com Abraão, que dele teve o filho Ismael[36]. Anos depois, com o nascimento do próprio filho Isaac, Sara coagiu Abraão a expulsar Agar e Ismael, para que este não comprometesse a herança do filho legítimo. Agar, no entanto, foi consolada pelo Anjo que lhe transmitiu a palavra de Iahweh: "Ergue-te! Levanta a criança, segura-a firmemente porque eu farei dela uma grande nação." [37] Essa é a origem dos árabes na lenda bíblica, nunca negada por hebreus ou cristãos, que mais tarde chamavam-nos também de "agarenos" ou "ismaelitas". Mais tarde, os laços entre os filhos de Abraão se estreitariam quando o Esaú, filho de Isaac, desposou uma filha de Ismael.[38]

Mesmo na ocupação de *Al Andaluz,* como chamavam a Península Ibérica, os muçulmanos foram tolerantes com judeus e cristãos não conversos, mas que adotaram parte da língua e da cultura árabe, numa mestiçagem que resultou na população *moçarabe*, que significa "arabizado". Mais tarde, com o aumento das conversões, os neo-muçulmanos, chamados *muladis*, cresceram em relação aos *moçarabes* e se converteram na parcela mais importante da população. Em relação aos judeus, quando se acentuou a perseguição nos reinos cristãos durante a Reconquista, tiveram como refúgio o reino de Granada, último bastião mourisco

[35] Surata, op. cit., 19: 34-35.

[36] **BÍBLIA DE JERUSALEM**. Genesis 16: 15-16, p. 54.

[37] Ibid., Genesis 21: 18-21.

[38] Ibid., Genesis 28: 6-9.

na Espanha, e mais tarde no em regiões do império turco-otomano.[39]

Uma grande contribuição do exército que ocupou *Al Andaluz* foi a introdução na Europa, da cavalaria ligeira, que havia liquidado com os cavaleiros visigodos, de movimentos lentos pelo peso de suas armaduras e pelo tamanho das montarias capazes de sustentá-los em combate. Usando os ágeis cavalos árabes, a cavalaria dos invasores se comportou como os citas do passado em relação aos pesados carros de combate de gregos e romanos. Como reza a centésima Surata, dita *Al Adiat* (Os Corcéis), "Pelos corcéis resfolegantes, Que lançam chispas de fogo, Que atacam ao amanhecer, E que levantam nuvens de poeira, E que irrompem, nas colunas adversárias", [40] é impossível dissociar a expansão muçulmana de sua cavalaria. Mas este traço, presente decerto nas áridas terras da Ásia Central e do Afeganistão, não pode ser dissociado do grau de desenvolvimento das sociedades maometanas e de sua tolerância habitual com outros credos, especialmente judeus e cristãos.[41]

O filme: um *chapandaz*, um servo, uma puta e um cavalo!

Os Cavaleiros do Buskashi (*The Horsemen*) é um filme de John Frankenheimer, lançado nos Estados Unidos em 1971. Em Maimana, província de Faryab no norte do Afeganistão, o chefe local Tursen (Jack Palance) prepara seus *chapandazs* e cavalos para enviar a Kabul, na disputa do primeiro *Buzkashi* real. Jahlil, o melhor de todos os cavalos de sua criação será montado por Uraz (Omar Sharif), filho de Tursen, e considerado também o melhor

[39] Estes judeus de origem ibérica e assentados no Orienta Médio eram chamados de *sefarditas*, com uma cultura diferente dos *asquenazitass*, que permaneceram na Alemanha e na Europa Oriental.

[40] **ALCORÃO SAGRADO**. Surata 100: 1-5.

[41] Em geral os Sunitas tiveram mais esta condição que os Xiitas. O crescimento de fundamentalistas, no *Magreb* em especial, como no século XI os Alamorávidas, no XII, os Almohades, e alguns outros grupos depois, não invalida estas considerações mais gerais.

chapandaz de Maimana. Durante o jogo, Uraz muito próximo da vitória foi derrubado e fraturou a perna esquerda. Quando se recuperou no hospital de Kabul, foi informado pelo servo Mucki (David de Keysar) que outro cavaleiro, do mesmo grupo que representava Maimana, havia ganhado o *Buzkashi*, cavalgando Jahlil que vagava desmontado pelo campo de jogo. Mucki amava e se orgulhava muito do animal, pois havia sido ele quem o treinara por muitos anos.

Inicia a longa volta de Uraz e Mucki atravessando a cavalo pelas montanhas. Uraz foge do hospital com Mucki, repudia o tratamento ocidental, retirando a tala de gesso da perna, atando-a com páginas arrancadas do Alcorão. Atendido e tratado numa das paradas pela prostituta Zareh (Leigh Taylor-Young), mesmo assim repele a jovem ao sabê-la pertencente a uma das castas Intocáveis. Como fez um testamente legando Jahlil a Mucki caso não sobrevivesse. Isto provoca a cobiça de Zareh, que seduz o servo e tramam o assassinato de Uraz. Mais adiante, Uraz aposta todo seu dinheiro e mais o valor do cavalo numa luta de carneiros, na que o jogador Hayatal (Peter Jeffrey) patrocina um carneiro que tem apenas um chifre. Além do cavalo, Uraz agora possui muito dinheiro, e sabe que sua morte é desejada pelos dois acompanhantes.

Pouco antes de chegarem a Maimana, o estado de Uraz obriga a um hospedeiro que pratique a amputação de sua perna, o que Uraz disfarça até chegar à casa paterna. Tursen, sabedor das traições de Mucki e Zareh, submete-os ao julgamento do próprio Uraz, que absolve o servo enquanto Zareh será banida. Como conseqüência deste ato, Tursen presenteia Mucki com o cavalo ambicionado. Mostrando ao pai sua própria mutilação, Uraz também usufrui dos encantos de Zareh antes que ela parta de Maimana. Ao final, quando Tursen está no banquete que preparou para homenagear o campeão do torneio de Kabul, Uraz interrompe a cena fazendo diversas provas mostrando ser um ginete supremo, revelando depois a todos sua mutilação. Parte com o Hayatal, que

ironicamente observa que terá em seu elenco também um *chapandaz* sem uma perna.

Há diversas considerações a fazer sobre o filme. Como observamos anteriormente, trata-se de uma sociedade que herdou diversas tradições, marcadamente pelos antepassados mongóis e pela adoção do islamismo. A hierarquia social é bem marcada, entre os senhores – de terras, rebanhos e cavalos – e seus servos, inclusive aqueles que tratam diretamente dos animais. Neste meio, entre senhores e servos, vivem os *chapandazs*, numa condição peculiar que lhes é dada pela prática do jogo. As mulheres têm uma posição social subalterna, o que se acentua quando a origem de casta – aqui uma clara influência indiana – é inferior, o que só permitia o exercício da prostituição. O conflito com os novos tempos aparece explicitamente durante a curta temporada em Kabul, um grande e estranho aglomerado urbano mesmo para um homem rico como Uraz. Isso fica bem estereotipado na troca do tratamento médico moderno pelos poderes divinos que teria o Alcorão usado nas ataduras.

O filme mostra outros espetáculos reveladores da "barbárie". Há muitas lutas entre animais, assistidas por multidões. Hayatal, dono do carneiro corneta imbatível nas marradas contra os adversários, também aparece apostando com Uraz numa luta entre camelos. Um exame um pouco mais detido nos hábitos "civilizados" mostrará que algumas modalidades de lutas entre animais persistem no Ocidente, apesar das proibições legais. A mais famosa delas é a Rinha de Galos, presente em quase todos os países.[42] Lutas de cães também são promovidas em vários países: aos *Bulldogs*, já quase arcaicos, somaram-se várias raças

[42] Na literatura existem casos emblemáticos: o "galista" Chicken George (HALEY, Alex. **Root**: Saga of na American Family. New York: Vanguard Press, 2007) e o coronel na extrema pobreza que se recusou a vender o galo campeão (GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. **El Coronel no Tiene Quién le Escriba**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003).

selecionadas pela força e agressividade, como *Bull-Terriers*, *Pitbulls* e *Rottweilers*.[43]

Mudaram também os hábitos dos cavaleiros. Na viagem de retorno, Uraz escuta o relato numa taverna sobre um lendário *chapandaz* de Maimana, que ele sabe ser pai, Tursen! No jogo rememorado, a estepe se perdia de vista, a quantidade de cavaleiros era imensa, e havia muito mais riscos e dificuldades que no jogo praticado em Kabul. Por outro lado, a nova vida de Uraz como um profissional a serviço de um apostador, mostra uma quebra nas relações familiares tradicionais, e a estirpe sonhada por Tursen vai extinguir-se junto com o patriarca. *Buzkashi* e *chapandaz* tornam-se passado!

Em 1988, foi lançado o filme *Rambo III*. Nessa história, o herói Rambo entra no Afeganistão para resgatar seu antigo superior, Coronel Trautman, preso pelos soviéticos que ocupavam o país. Aliado dos afegãos que resistiam à intervenção, Rambo – como filho de navajo, era exímio ginete – está jogando o *Buzkashi* com seus hospedeiros, quando a festa é interrompida pela chegada da "cavalaria" inimiga, uma esquadrilha de helicópteros da URSS.

Esses *chapandazs* que albergaram Trautman e Rambo eram os *Talibans*, muçulmanos fundamentalistas que se tornaram os principais inimigos dos Estados Unidos. O que era "primitivo" em *"Cavaleiros do Buzkashi"* foi legitimado como símbolo de resistência à opressão comunista em nome da "liberdade" defendida pelos norte-americanos, voltou a ser "primitivo" quando o modelo de democracia que o Ocidente oferecia não era aceitável. O Afeganistão, enfim, voltava a ser Afeganistão!

E os norte-americanos continuaram sendo os baluartes da "civilização"...

[43] A expressão inglesa *Bull* (Touro) deriva do esporte original que consistia em atacar touros ferozes com cães treinados para derrubá-los, por esta razão chamados de *Bulldogs*.

Referências

ALCORÃO SAGRADO (Tradução e Comentários de HAYEK, Samir El). São Paulo: Tangará, 1975.

BIBLIA DE JERUSALEM. São Paulo: Paulus.

BUSSE, Inês (Tradução). **Os Upanishads**. Lisboa: Editora Europa-América, s/d.

CHILDE, Vere Gordon. **O que aconteceu na História?** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

EDITORA ABRIL. Buzkachi, o violento jogo nacional do Afeganistão. In: **Todos os Jogos**. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994 (2 vol.).

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **Deporte y Ócio en el Proceso de la Civilizacion**. Madrid: FCE, 1992.

ENGELS, Friedrich. **El origen de la família, la propiedad privada y El estado.** Moscú: Editorial Progreso, 1979.

EURÍPEDES. **As Bacantes de Eurípedes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Aulis**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FREUD, Sigmund. El malestar en la cultura. In: _____. *El* **malestar en la cultura y otros ensayos**. Buenos Aires: Alianza, 1992.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. **El Coronel no Tiene Quién le Escriba**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

HALEY, Alex. **Root**: Saga of na American Family. New York: Vanguard Press, 2007.

MANTRAN, Robert. **La expansión musulmana (siglos VII al XI).** Nova Clio nº 20. Barcelona: Editora Labor, 1975.

PARAMANANDA, Swami (Tradução e Comentários). **The Upanishads**. Cohasset (MA): Vedanta Centre Publishers, 1981.

RENOU, Louis. **Hinduísmo**. Lisboa: Editora Verbo, 1980.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo o Civilización y Barbarie**. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1952.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **El General Fray Félix Aldao Gobernador de Mendoza**. Santiago de Chile: Imprenta Gutemberg, 1889.

SOYMEN, Mehmet (Compiler) & EKMELEDDÍN, Íhsan (Translator). **Concise Islamic Catechism**. Ankara: Directorate of Religious Affairs, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

24

O Caminho para Berna passou por Kiev: Queda e Ascensão da Deutsch Nationalmannschaft Fussball

Gerson Wasen Fraga[1]
Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[2]

O ano é 1954. Em Essen, cidade do interior de uma Alemanha outrora devastada pela guerra vive o pequeno Matthias Lubanski (Louis Klamroth), um garoto tímido que, a par de seu pouco jeito para jogar futebol, gosta de passar largos momentos correndo atrás de uma bola em companhia de seus amigos. Além disto, Matthias também acompanha os treinos do seu clube do coração, o *Rot-Weiss-Essen,* sendo uma espécie de mascote do artilheiro do time, o jovem atacante Helmut Rahn.

---

[1] Professor de História na UFFS-Erechim. Possui licenciatura em História (2002) e bacharelado em História (2003) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2004 tornou-se mestre em História pela mesma instituição, com a dissertação " Brancos e Vermelhos: a Guerra Civil Espanhola através das páginas do jornal Correio do Povo (1936-1939). Em 2009, também pela UFRGS, tornou-se doutor em História com a tese " A Derrota do Jeca na Imprensa Brasileira: nacionalismo, civilização e futebol na Copa do Mundo de 1950", trabalho que daria origem ao livro " Uma Triste História de Futebol no Brasil. O Maracanaço: nacionalidade, futebol e imprensa na Copa do Mundo de 1950", publicado pela editora Méritos em 2014. É professor Adjunto IV da Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Erechim, trabalhando especialmente com as disciplinas de História da África, História Indígena, História Contemporânea, História do Futebol, História da Imprensa e História e Cinema. É também professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) e do Programa de Pós-Graduação em História, ambos da UFFS. É coordenador do Centro de Documentação e História Oral do Campus Erechim.

[2] Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

Matthias vive uma infância normal ao lado de sua mãe, Christa (Johanna Gastdorf), proprietária de uma pequena lanchonete, e de seu irmão mais velho, Bruno (Mirko Lang), um jovem de declaradas simpatias pelo comunismo soviético. Esta tranquilidade, contudo, é abalada pelo retorno de seu pai, Richard Lubanski (Peter Lohmeyer), um ex-soldado alemão, quando este é libertado de um campo de prisioneiros na União Soviética após anos de cativeiro. Sem entender os códigos da nova Alemanha, tampouco a realidade de sua família, Richard pretende impor em sua casa uma rígida disciplina, desestruturando a tranquilidade até então existente.

As preocupações do pequeno Matthias, contudo, não se limitam a sua tensa relação com o pai até então desconhecido. Ao mesmo tempo em que este turbilhão atinge sua vida, seu amigo e ídolo Helmut Rahn é convocado para integrar a seleção alemã que irá disputar a Copa do Mundo de 1954 na Suíça – a primeira em que a Alemanha participaria após a trágica experiência do nazismo. Sem seu "mascote", Rahn talvez não tenha o mesmo desempenho mostrado nas fileiras do *Rot-Weiss-Essen*, prejudicando, assim, o desempenho de uma seleção alemã que entrava completamente desacreditada na competição.

Este é, em linhas gerais, esse é o enredo de "*O Milagre de Berna*" (*Das Wunder von Bern*), produção alemã de 2003 filmada no esteio das comemorações do cinquentenário da primeira conquista alemã em uma Copa do Mundo e dirigida por Sönke Wortmann, um sociólogo e cineasta que, durante três anos, em sua juventude, tentou a carreira de jogador de futebol.

Buscando a reprodução perfeita de lances da partida final entre Alemanha e Hungria e propondo uma trama que se desenvolve em três frentes diversas (a família Lubanski; o cotidiano da seleção alemã na Suíça e o trabalho de um repórter alemão que, recém-casado, vê-se na contingência de cobrir a competição ao lado de sua jovem esposa que nada entende de futebol), *O Milagre de Berna* permite-nos uma série de análises a

respeito do cotidiano do futebol e dos sentidos normalmente atribuídos a um selecionado nacional. Mais do que isto, o filme de Wortmann nos remete a um momento muito particular da identidade nacional alemã, o primeiro grande momento de celebração coletiva após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o que, por vezes, é descrito como o momento em que os alemães teriam voltado a ter o direito de cantar seu hino com orgulho, sem que fosse atribuído a um sentimento bélico de revanchismo.

Seleção Nacional da Alemanha: muito barulho para quase nada...

O futebol é antigo na Alemanha. Vindo da Inglaterra, assim como noutros países europeus, ele chegou primeiro nas cidades portuárias. Em Hamburgo, foi fundado em 29 de setembro de 1887 o mais antigo clube de futebol alemão: o *Hamburger Sport-Verein*, chamado também de *HSV*. Antes da virada do século, apareceriam, entre outros, o *Hertha Berlim,* em 1892, o *Stuttgart,* em 1893, o *Fortuna Düsseldorf,* em 1895, o *Hannover 96* e o *Leipzig,* em 1896, o *Eintracht Frankfurt,* em 1899. Em 1900, seria a vez do *Bayern München*, do *Kaiserslautern* e do *Borussia*, para citar alguns dos mais conhecidos. O fato mais importante deste ano, no entanto, seria a reunião de 86 clubes de futebol para fundarem em 28 de janeiro a *Deutscher Fussaball-Bund (DFB)*, que viria a ser uma das maiores associações esportivas do mundo.

Apesar deste protagonismo no futebol europeu continental, a participação de selecionados nacionais da Alemanha não foi destacada. Nas Olimpíadas, onde o esporte figura-se oficialmente desde 1908, não houve sequer uma medalha para os germânicos. Na Copa do Mundo da Itália, em 1934, a seleção da Alemanha conquistou o terceiro lugar; o poderoso esquadrão dos donos da

casa[3] sagrou-se campeão, mas os alemães tinham sido derrotados pela Tchecoslováquia, o que decerto não foi bem recebido pelos nazistas que recém chegavam ao poder. Tal como ocorria na Itália, as vitórias nesta e noutras modalidades esportivas se tornavam decisivas para a afirmação do Terceiro Reich, pois seriam, para os nazistas, uma evidência da superioridade racial ariana.

Já em 1935, a Alemanha havia intensificado suas atividades esportivas e atléticas, tanto em competições nacionais quanto fora do país. Uma das mais importantes partidas de futebol foi tratada com a Inglaterra, bem de acordo com a política externa de Chamberlain, [4] tolerante em relação à expansão nazi-fascista do continente. Contraditoriamente, este jogo foi marcado para o estádio *White Hart Lane*, do Tottenham, um dos mais antigos e tradicionais clubes londrinos, muito identificado com a comunidade judaica da cidade. Este campo tinha apenas 30.000 lugares, enquanto no *Empire Stadium* de Wembley cabiam mais de 100.000 espectadores. A provocação gerou grandes protestos da torcida do clube, com uma repercussão negativa na imprensa de Londres. Apesar de tudo, mais de 8.000 torcedores alemães compareceram ao jogo. Apenas a derrota dos alemães para os ingleses[5] por três a zero atenuou esta incômoda visita.

Mas as atenções do Reich não se restringiam ao futebol, e a preparação para os jogos olímpicos na Alemanha serviria muito aos propósitos nazistas. Desde o início do Terceiro Reich, em 13 de março de 1933, o Ministro da Propaganda Joseph Goebbels

---

[3] Os fascistas adotaram um estratagema para formarem uma grande equipe: incorporaram jogadores de ascendência italiana, os *oriundi*, nascidos em outros países, como os argentinos Orsi, Guaita e Monti, vice-campeões na Copa de 1930, a até o paulista Amphilóquio Marques – o Filó – que era Guarisi pelo lado materno.

[4] Arthur Neville Chamberlain (1869-1940). Exerceu o cargo de Primeiro Ministro Britânico de 1937 até o ano de sua morte. Era um antissemita convicto, e junto com Édouard Daladier, Presidente do Conselho da França, assinou o Acordo de Munique de 29 de setembro de 1938, apoiando as ambições de Hitler e Mussolini.

[5] A seleção de futebol Inglaterra permaneceu invicta em seu país até o jogo contra a Hungria em 1953, quando foi derrotada fragorosamente por seis a três em pleno *Empire Stadium* de Wembley.

procurou no cinema uma forma de difusão do nazismo associado à cultura física. Neste sentido, foi fundamental o papel da talentosa cineasta Leni Riefenstahl, que, em 1934, realizou o célebre documentário *Triumph dês Willens* (*O Triunfo da Vontade*) sobre o Congresso do Partido Nazista de Nuremberg. Mais tarde, ela teria um encontro marcado com as Olimpíadas de Berlim (1936), a grande oportunidade para provar as idéias racistas do Reich. No entanto, a Olimpíada marcaria o início de uma série de fracassos dos nazistas no campo esportivo.

Apesar dos alemães terem chegado à frente no quadro de classificação, com 34 medalhas de ouro, a delegação dos Estados Unidos – segundo colocado, com 24 premiações – provocaria o grande trauma dos Jogos[6]: toda a euforia criada pela propaganda nazista, com milhares de vozes entoando o hino *Deutschland, Deutschland über Alles* (Alemanha acima de Todos) ruiu aos pés de Jesse Owens, ganhador de quatro provas (100 e 200 metros rasos, revezamento de 400 metros e salto em distância), tornando-se o maior atleta da Olimpíada.[7] Antes dele, outro negro americano, Cornelius Johnson, ganhara a prova de salto em altura. Quando Leni Riefenstahl apresentou o filme *Olympia*, também conhecido como *Deuses do Estádio*, não pode esconder as vitórias dos negros americanos sobre os arianos alemães.

Seria ainda outro negro americano causa de grande desgosto para Hitler e seus seguidores. O campeão mundial de boxe de 1930 a 1932 na categoria dos pesos-pesados fora o alemão Max Schmeling, e ele passou a fazer parte da propaganda nazista da superioridade ariana. Mas, em 22 de junho de 1938, no Yankee Stadium de Nova Iorque, o boxeador foi massacrado por Joe Louis – o Demolidor de Detroit – em apenas dois minutos do primeiro

[6] Entre outras publicações, ver ZERO HORA. **Jogos Olímpicos**: 100 anos de história. Porto Alegre: Zero Hora Editora Jornalística, 1996, p. 172.

[7] Ibid., p. 40-41.

assalto[8]. Este foi um ano aziago para o Reich, que já havia amargado um dos maiores fiascos do futebol mundial, apesar das providências que haviam sido tomadas para uma exibição exemplar da seleção nacional de futebol na Copa do Mundo de 1938, na França.

Nas Olimpíadas de Berlim, os futebolistas alemães já haviam decepcionado os espectadores ao serem eliminados pela modesta seleção da Noruega, dirigida pelo técnico judeu Halvorsen, pelo placar de dois a zero, com gols do também judeu Isaaksen[9]. Antes do mundial da França, a seleção alemã disputou uma nova partida com a Inglaterra, desta vez em Berlim, com o *Olympiastadium* recebendo 110.000 pessoas. Mostrando o entreguismo da política externa britânica, os jogadores visitantes saudaram a tribuna bradando *"Heil Fürer"* para delirio dos espectadores. Em campo, no entanto, os donos da casa uma vez mais fracassaram, sofrendo um rotundo seis a três.

Para a Copa do Mundo de 1938, no entanto, os alemães contavam com uma estratégia semelhante àquela usada pelos fascistas no mundial da Itália, incorporando no seu time os jogadores austríacos. A seleção nacional austríaca era considerada a melhor da Europa antes da Copa da Itália (1934), chamada na época de *Wunderteam* (Time Maravilhoso). Seu maior craque era o centro-avante tcheco naturalizado Sindelar. Esta equipe sofreu uma verdadeira caçada pela equipe italiana na semifinal deste torneio, sendo derrotada por um a zero[10]. Desinteressada, na disputa pelo terceiro lugar, acabaria perdendo justamente para a Alemanha, que pouco tempo antes havia goleado em dois jogos por

---

[8] Nesta, que foi chamada a Batalha do Século, o antigo campeão abandonou o ringue com quatro fraturas nas vértebras lombares, e seu brado de dor ecoou por todo estádio como marca de sua derrota. O vídeo da luta está disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=rJGOADcmwS4 >.

[9] Anos depois, quando a Alemanha ocupou a Noruega, Halvorsen foi deportado para um campo de concentração. AGOSTINO, Gilberto. **Vencer ou morrer***:* futebol, geopolítica e identidade nacional. Rio de Janeiro: FAPERJ/Mauad, 2002, p. 72-73.

[10] LANCELOTTI, Sílvio. **Espanha 82**. O Brasil e as Copas do Mundo. São Paulo: Isto É/Caminho Editorial, 1982, p. 28.

estrondosos seis a zero e cinco a zero. Nos seus clubes de futebol, a Áustria contava com diversos jogadores eslavos, oriundos de várias regiões do antigo Império Austro-Húngaro. Tinha ainda um clube fundado por judeus em 1909, o *Hakoah* (Resistência, em hebraico), que foi campeão nacional na temporada de 1924-1925.[11]

Assim, a incorporação da Áustria pelo Terceiro Reich traria consequências danosas ao futebol do país. Exatamente cinco anos após a ascensão dos nazistas ao poder, em 13 de março de 1938, ocorreu o *Anschluss* (anexação) da Áustria, que passou a fazer oficialmente da Alemanha pelo referendo de 10 de abril. Meses antes da Copa do Mundo, quatro jogadores do antigo *Wunderteam* e mais outros três austríacos formaram parte da equipe que a Alemanha enviou para o mundial de 1938. Seu principal jogador, no entanto, recusou-se a fazer parte do time: alegando idade avançada e lesões crônicas, Sindelar foi uma ausência marcante no selecionado que compareceu à Copa da França.[12]

Mas o que era para ser uma consagração tornou-se um pesadelo! Não passando de um empate em um gol com a Suíça em seu primeiro jogo nas oitavas de final, a Alemanha foi obrigada a uma segunda partida em nove de junho; ganhando de dois a zero no primeiro tempo, os alemães foram inexplicavelmente derrotados por quatro a dois, sendo desclassificados da Copa que apenas iniciava.[13] No prosseguimento do mundial, a Itália sagrou-se campeã, afirmando uma vez mais o fascismo, mas o segundo lugar da Hungria e o terceiro de um surpreendente Brasil certamente não melhoravam a autoimagem dos "arianos".

Durante quase toda a Segunda Guerra os campeonatos de clubes persistiram na Alemanha, constituindo-se em objeto da

---

[11] FOER, Franklin. **Como o futebol explica o mundo***:* um olhar inesperado sobre a globalização. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 68-69.

[12] Sindelar suicidou-se em janeiro de 1939. Outra conseqüência do *Anschluss* foi o fim do Hakoah, que teve seus jogadores e associados provavelmente executados no campo de concentração de Theresienstadt, na Tchecoslováquia. FOER, op. cit., p. 71.

[13] LANCELOTTI, op. cit., p. 28.

propaganda nazista no sentido de aglutinar a população, aproveitando também a narração das partidas para veiculação de notícias militares favoráveis, ou para propaganda política.[14] Isto permitiu, entretanto, uma nova "vingança" austríaca: no campeonato nacional de 1941, sagrou-se vencedora a equipe do *Rapid*, de Viena, o mais tradicional clube de futebol da Áustria.[15]

Além dos clubes, também a seleção alemã apresentou-se no país, em áreas ocupadas e em países satélites, jogando 34 partidas entre 1939 e 1942. Nestes jogos, a Alemanha foi derrotada em apenas oito oportunidades, visto que os adversários enfrentados estavam sensivelmente enfraquecidos pela guerra, ou tinham pequena tradição futebolística.[16] No entanto, o pior momento ainda estava reservado para o futebol do Terceiro Reich, justamente de um lugar onde pouco se esperava em relação a uma disputa esportiva: em 1942 na capital da Ucrânia ocupada, na histórica cidade de Kiev, ocorreria a dramática partida que os ucranianos e russos chamaram *Match Smerti* (Jogo da Morte), disputado por uma seleção local contra os alemães.[17]

A(s) Batalha(s) de Kiev

Em 22 de junho de 1941, a Alemanha desencadeou a Operação Barba-Roxa, invadindo a União Soviética com três milhões de soldados, que incluíam efetivos da Romênia, da Hungria e da Finlândia, numa frente de 1.800 quilômetros. Tais forças estavam voltadas para três alvos: Leningrado, segunda mais importante cidade russa, ao norte; a capital Moscou, no centro; e Kiev, terceira maior cidade da União Soviética, ao sul. A invasão da

[14] AGOSTINO, op. cit., p. 85-86.

[15] LANCELOTTI, op. cit., p.162.

[16] A seleção da Alemanha jogou contra as seleções da Boêmia, Bulgária, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Espanha, Finlândia, Hungria, Iugoslávia, Itália, Romênia, Suécia e Suíça.

[17] AGOSTINO, op. cit., p. 89.

Ucrânia, além disso, visava o trigo produzido em suas estepes e o caminho que se abria para as regiões petrolíferas do Mar Negro. Mas, no meio do caminho, apareceram Nicolai Trusevich (Kolya); Ivan Kuzmenko (Vania); Alexei Klimenko (Sacha); Nicolai Korothykh, e mais sete jogadores para fazer frente à ocupação nazista do seu país.

Como em outras partes, a invasão da República Soviética da Ucrânia foi traumática, o que arrasou sua histórica capital Kiev, aprisionando 650.000 soldados e executando sumariamente 100.000 civis, dos quais 75.000 judeus. Contavam os nazistas com o apoio de "nacionalistas" antissoviéticos ucranianos, além de anticomunistas em geral, aos quais concediam vantagens pessoais e privilégios. No entanto, os atletas daquela que fora a melhor equipe soviética antes da invasão, o Dínamo de Kiev, ligado às forças policiais do país, recusaram tais benefícios; eram quase todos membros do Partido Comunista, e alguns até mesmo funcionários do próprio NKVD (Comissariado do Povo para Assuntos Internos), a polícia secreta.[18]

Marginalizados, estes jogadores foram acolhidos por Josef Kordik, que os empregou em sua padaria, protegendo ainda mais três futebolistas do Lokomotiv, também de Kiev. Atitude muito diversa teve um prestigioso esportista, Giorgi Schvetsov, que assumiu um "nacionalismo" extremado, aproximando-se muito dos invasores. Assim, Schvetsov foi o primeiro a sugerir e recriar o futebol em Kiev, como forma de atenuar as tensões entre alemães e ucranianos. Fundou, então, o Rukh (Movimento), mas sua equipe não conseguiu a adesão dos componentes dos antigos clubes. Formando um time muito modesto, ocupou o estádio do Dínamo, o principal da cidade. Quando ele, em maio de 1942, convenceu os alemães a permitirem um campeonato de futebol, os homens da padaria de Kordik juntaram-se para formar o Start (Começo)[19],

[18] Criada em 1934, foi sucedida em 1954 pelo KGB (Comitê de Segurança do Estado).

[19] DOUGAN, Andy. **Futebol & Guerra**: resistência, triunfo e tragédia do Dínamo na Kiev ocupada pelos nazistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 118.

com um elenco restrito a exatos onze jogadores: oito oriundos do Dínamo e três do Lokomotiv. Kolya Trusevich, que tinha sido o melhor goleiro soviético, era o grande capitão do time.

O torneio incluía, além do Rukh e do Start, equipes formadas por soldados das diferentes nacionalidades das tropas de ocupação. O que se viu foram vitórias arrasadoras do Start, que paulatinamente tornaram-se a resistência mais visível à ocupação nazista. Coincidência ou não, o líder do grupo, Trusevich, encontrou nas ruínas da cidade um jogo de camisetas vermelhas, cor dos soviéticos, e que foi o uniforme usado por jogadores quase maltrapilhos[20]. O Start, na partida inaugural de 7 de junho, esmagou o Rukh por sete a dois. Como retaliação, os jogadores do Start foram proibidos de usar o estádio do Dínamo, com seus 17.000 lugares, rebatizado de Estádio Alemão. Assim, foram obrigados a jogar no Zenit, um campo muito precário próximo a um parque. Nele, em 21 de junho, o Start derrotou os húngaros por seis a dois, para poucos dias depois arrasarem os romenos por onze a zero. O quarto jogo passou a preocupar os nazistas, pois jogando em 17 de julho contra o PGS, formado por uma guarnição alemã, o Start seguiu sua trajetória vitoriosa ganhando de seis a zero[21].

Apesar de pouco noticiadas e até boicotadas pela imprensa colaboracionista, as vitorias do Start catalisaram os habitantes de Kiev e passaram a atemorizar os alemães, que ainda tentaram contê-los com equipes não germânicas. Num jogo marcado para 19 de julho contra o MSG Wal, outro time húngaro bem melhor preparado, o Start aplicou uma goleada de cinco a um. Na revanche ocorrida uma semana depois, com os ucranianos já exauridos, a vitória foi bem mais apertada, por apenas três a dois. No mesmo dia, no Estádio Nacional, que havia sido reformado pelos alemães e ampliado para 50.000 pessoas, o Rukh enfrentou o

[20] Observe-se que o uniforme do Dínamo, base do Start, era azul!

[21] DOUGAN, op. cit., p. 122-126.

Flakelf, uma equipe alemã formada pelas forças da *Luftwaffe* (Força Aérea)[22]. O fraco time do Rukh foi goleado pelos germânicos, que se sentiram animados para liquidar com a campanha já preocupante do Start. Foram, no entanto, também massacrados por cinco a um na partida de 6 de agosto. Era hora de providências enérgicas: o avanço dos alemães fora contido a partir de 28 de julho pelo Exercito Vermelho, e já se noticiava secretamente em Kiev a resistência de Stalingrado, As vitórias nos campos de futebol provocavam um entusiasmo crescente que deveria ser contido de qualquer maneira. Assim, foi marcada uma revanche com o Flakelf para 9 de agosto, naquele que seria chamado Jogo da Morte.

Todos os incidentes da partida foram dramáticos. O Flakelf fora reforçado às pressas por atletas vindos de outras áreas de ocupação alemã, e seus jogadores mostravam ótima condição atlética, ao contrário dos quase extenuados ucranianos. O árbitro era um oficial das *Schutzstaffel* (Tropa de Proteção), as famigeradas SS. Antes do início, ele recomendou no vestiário do Start que seus jogadores fizessem a saudação nazista *"Heil Hitler"* antes de iniciar a partida, insinuando que uma eventual vitória poderia ter consequências desagradáveis. No entanto, todos os futebolistas estenderam a mão direita ao alto, cerrando os punhos e depois batendo no peito, enquanto bradaram *"Fitzculthura"*, uma saudação dos atletas soviéticos[23]. Com as camisas vermelhas, a representação do comunismo da URSS era muito evidente e a torcida manifestou-se ruidosamente. As intimidações nazistas não surtiram o efeito que se esperava!

O jogo propriamente dito também foi intenso. Os atletas do Flakelf foram extremamente violentos e marcaram primeiro. A técnica superior do Star permitiu que, mesmo com a total

[22] Em alemão *Flak* significa Bateria Anti-Aérea, e *Elf* é onze, no caso, um time de futebol!

[23] A expressão é composta pela palavra russa *Fitzcultura* (Cultura Física) e a conhecida palavra *Hurrah*!

complacência do árbitro das SS com seus conterrâneos, virassem o primeiro tempo já com vantagem de três a um. A partida terminou em cinco a três para os ucranianos, com grandes festejos pelo público de Kiev! Uma semana depois, o Start encerrou o torneio com nova vitória retumbante contra o Rukh por oito a zero. Poucos dias depois, todos os jogadores foram presos pela Gestapo. Nikolai Korothykik foi denunciado como oficial da NKVD, torturado e morto poucos dias depois. Os demais foram remetidos para o temido campo de concentração de Siretz, próximo a Kiev[24].

Em fevereiro de 1943, a guerra tomou outro rumo na URSS. Em 31 de janeiro, o marechal Von Paulus rendeu-se em Stalingrado, iniciando com força a ação guerrilheira na Ucrânia. Em represália, aumentou o extermínio dos presos em Siretz. Em 24 de fevereiro Kolya Trusevich, Sacha Klimenko e Vania Kuzmenko, três dos principais jogadores da campanha do Start, foram sumariamente executados junto com um terço dos presos do campo, pois os nazistas entraram em pânico e se descontrolaram totalmente com a contra-ofensiva soviética. O goleador do Start, Makar Goncharenko, conseguira fugir de Siretz, antes, e de sua memória foram recuperadas muitas informações sobre a trajetória da equipe[25].

Kiev foi libertada pelo Exército Vermelho apenas em 6 de novembro de 1943, novamente envolta em chamas pelos alemães, agora em fuga. Da população de 400.000 habitantes de antes da ocupação pelos nazistas, apenas uma quinta parte sobrevivera. As tropas soviéticas, de início, desconfiaram daqueles homens, que seriam "colaboradores" ao aceitarem disputar um torneio de futebol nos termos dos invasores e seus aliados. Mas, aos poucos, a versão dos habitantes da capital ucraniana recuperou o heroísmo dos jogadores do Start, que se constituíram na mais forte

[24] DOUGAN, op.cit., p. 158-160.

[25] Makar Goncharenko viveu até 1996, e em 1992 – cinqüenta anos depois dos eventos – prestou um longo depoimento sobre o Start e seus jogadores. DOUGAN, op. cit., p.191.

resistência contra o Terceiro Reich e serviram de exemplo a outras atitudes de coragem da população. A ascensão política de um ucraniano, Nikita Kruschev, como sucessor de Stalin, e mais tarde de outro ucraniano, Leonid Brezhnev, no lugar do próprio Kruschev, auxiliou na divulgação do Jogo da Morte e do sacrifício dos quatro jogadores.

A recuperação da importância do Dínamo de Kiev – que voltou a ganhar um campeonato soviético de futebol justamente em 1954, ano da Copa do Mundo da Suíça – projetou o clube ucraniano ao primeiro plano do futebol europeu. Diversos dos seus mais importantes atletas, como Blokhin e Baltasha, consagrados também pelas atuações nos selecionados da URSS, declararam publicamente sua admiração pelos futebolistas do Start, e tinham no sobrevivente Goncharenko uma referencia permanente para a memória daqueles tempos. Mais que a escultura que homenageia Nikolai Trusevich, Alexei Klimenko, Ivan Kuzmenko e Nikolai Korothykh na entrada do Estádio Zenit, a história do Start foi contada e recontada muitas vezes, inspirando outras tantas mais [26].

1954: Um milagre para o nacionalismo alemão

Assim como a resistência ucraniana encontrou uma forma de materialização através das partidas do Start, a conquista alemã

[26] As versões mais fantasiosas afirmam que após a partida fatídica todos os jogadores foram perfilados e sumariamente fuzilados. Ver GALEANO, Eduardo. La pelota como bandera. In: **El fútbol a sol y sombra**. Buenos Aires: Catálogos, 1995, p. 38-39. Em 1962 o cineasta húngaro Zoltán Fábri filmou *"Two Half Times"* (também chamado *"The Hell in the Last Goal"*), uma ficção onde os presos desafiados são húngaros, liderados pelo antigo craque Onódi e pelo atacante judeu Steiner; a vitória final contra os alemães foi castigada com a morte. Este enredo foi recontado por FONTANARROSA, Roberto. **¡El Fútbol es Sagrado!** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991. Infelizmente, a história mais conhecida é a do filme *"Fuga para a Vitória (Victory)"*, de John Houston, em 1982: os soldados alemães enfrentam uma equipe formada por presos de um campo de concentração na França ocupada, liderados pelo antigo jogador inglês Colby (Michael Caine). O elenco de artistas, contou com a participação de jogadores famosos, como o inglês Bobby Moore, o argentino Ardiles, o polonês Deyna e o brasileiro Pelé; no entanto não fizeram jus à memória do zagueiro Klimenko, do meio-campista Korothykh, dos atacantes Kuzmenko e Goncharenko; menos ainda o grotesco Stallone no arco que consagrou Trusevich.

de 1954 possui um sentido que extrapola em muito as quatro linhas da cal. Com efeito, tal acontecimento nos leva também a pensar na vinculação existente entre o esporte e a identidade nacional, ou, ainda, nas práticas esportivas enquanto fenômeno de massa, especialmente ao longo do século XX.

Se, como nos ensina Eric Hobsbawm, as nações, em seu sentido moderno, são um fenômeno recente na História, remontando à transição entre os séculos XVIII e XIX[27], o surgimento de instrumentos capazes de fazer a ligação entre a identidade (algo intangível, imaterial) e o plano real começa a se fazer presente ao longo desta última centúria. É neste período – o século XIX – que vemos surgir a ideia de um sistema de ensino de massa através de uma rede de escolas capaz de difundir não apenas noções de álgebra e língua materna, mas também de transformar esta última em mais um símbolo de pertencimento a uma comunidade, junto a outros signos como hinos ou bandeiras nacionais. O surgimento de uma comunidade de leitores alfabetizados é algo que não pode ser dissociado de outro fenômeno de massas do século XIX, a popularização da imprensa escrita, que em um sentido moderno se apresenta como um elemento de propagação dos idiomas estatais através das páginas de jornais e livros de baixo custo. Assim, o surgimento de uma coletividade de pessoas alfabetizadas, capazes de assumir um determinado idioma como símbolo de seu pertencimento nacional, está atrelado ao surgimento das condições para que algo tão prosaico quanto a leitura pudesse ser realizado pela maior parte das pessoas[28].

Contudo, outras formas de expressar o pertencimento à pátria seriam desenvolvidos na Europa do século XIX. Em especial, cabe-nos destacar aqui as novas formas de relacionamento com o

[27] HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

[28] Sobre isto, ver também: ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

próprio corpo, derivadas da noção de higienismo, que passou a atribuir características positivas ao ato do exercício físico, em oposição à anterior associação depreciativa entre o esforço e o trabalho (atividade não destinada àqueles que gozavam da condição de nobreza). Tal conceito será extremamente utilizado pela ideologia nazista, que, inspirada pelos padrões de beleza atlética da antiguidade clássica, buscava um tipo físico ideal associado à um fenótipo ariano.

Ainda que os jogos olímpicos de 1936 tivessem seu papel de propaganda questionado através das vitórias de atletas não arianos como Jesse Owens, a estrutura olímpica encontrava-se à disposição para a realização da Copa do Mundo de 1942. A concorrer com a candidatura alemã, havia apenas a pretensão brasileira de também sediar o evento. Contudo, em que pese a realização de duas copas do mundo seguidas em solo europeu, o peso político dos alemães naquele contexto certamente seria levado em conta. Ao Brasil restaria, quem sabe, esperar pela realização de uma quinta Copa do Mundo no ano de 1946. A eclosão da guerra em 1939, e o envolvimento mundial no conflito, bem como o cenário de destruição em solo europeu fariam com que a década de 1940 se consumasse sem que a IV Copa do Mundo encontrasse ensejo para a sua realização.

O mundo só voltaria sua atenção para um campeonato mundial de seleções de futebol em 1950. Sem a concorrência alemã, cujas delegações esportivas encontravam-se ainda suspensas de competições internacionais, fosse como mais uma sanção pelos crimes cometidos pelo nazifascismo, fosse como forma de não dar oportunidade para que sentimentos de nacionalismo ligados ao III Reich viessem à tona, o evento contou com apenas 13 equipes[29] divididas desproporcionalmente em quatro grupos onde apenas o primeiro classificava-se para o

[29] Itália, França e Índia desistiram de participar da competição, após garantirem suas vagas nos jogos classificatórios.

quadrangular final[30]. Se aos brasileiros ficou a lembrança de uma derrota inesquecível, registrada para sempre como um dos dias mais tristes da história do país; aos uruguaios a alegria do "Maracanazo", uma vitória até hoje celebrada como símbolo da superação e da garra uruguaia, e aos ingleses a vergonha de serem vítimas daquela que é considerada até hoje uma das maiores zebras do futebol mundial [31], aos alemães coube a necessidade de esperar mais quatro anos até que pudessem ver seu selecionado disputar uma Copa do Mundo, o que apenas aconteceria com o retorno do Campeonato Mundial de Futebol aos gramados europeus, no mundial disputado na Suíça.

Contudo, o histórico das participações alemãs nos campeonatos de seleções organizados pela FIFA era algo que não provocava maiores expectativas. Embora o futebol (outro fenômeno de massas, fortemente vinculado na Europa a uma cultura operária) fosse um esporte de destaque para os alemães, o selecionado germânico não gozava ainda de uma tradição de vitórias em competições de tal vulto. Havia ainda os adversários: os uruguaios, então campeões mundiais, que, em suas duas participações anteriores, nunca haviam perdido uma única partida válida por um mundial; os ingleses, feridos em seu orgulho pelo desempenho em 1950 e agora atuando em seu próprio continente; os italianos, que assim como os uruguaios detinham dois títulos, o que lhes conferia a aura da tradição no torneio; os próprios suíços, que, a par de serem um selecionado teoricamente mais fraco, jogavam em casa e tinham assim o peso da torcida a seu favor. Não bastasse isto, a Alemanha tinha em sua chave, na primeira fase, a incômoda presença do selecionado húngaro, vice-campeão em

[30] Em sua primeira fase, dois grupos contavam com quatro seleções cada um. Um grupo era formado por três representações e, por fim, havia um último grupo com apenas dois representantes, a saber: Bolívia e Uruguai.

[31] A seleção inglesa, que pela primeira vez se permitia disputar uma competição de tal natureza (pois sempre considerara que isto poderia afetar seu posto de seleção criadora do futebol) seria derrotada pela seleção dos Estados Unidos, formada por jogadores amadores, pelo escore de 1Xo, em partida disputada no Estádio Independência, em Belo Horizonte.

1938 e, em 1954, era considerada a equipe mais forte do mundo, com craques do porte de Ferenc Puskás e Sandor Kócsis, dois dos maiores craques de todos os tempos. Entre 1950 e a final de 1954, os húngaros disputariam 36 partidas, vencendo 32 e empatando as quatro restantes [32]. Mais do que isto, o selecionado magiar, pela sua qualidade, era encarado como uma importante peça de propaganda política dentro do cenário da Guerra Fria, sendo suas vitórias exaltadas como prova da superioridade do regime socialista diante do capitalismo[33].

Outro traço marcante do mundial de 1954 (e do qual a seleção alemã soube tirar proveito) foi a estranha fórmula de disputa em sua primeira fase, onde cada um dos quatro grupos possuía dois cabeças de chave que *não jogariam entre si* e outras duas equipes que também não se encontrariam, a menos que fosse necessária uma partida de desempate. Os alemães ficaram no grupo dois, cujos cabeças-de-chave eram respectivamente Hungria e Turquia [34], sendo o grupo completado pelo selecionado da Coréia do Sul (mais uma recente invenção da Guerra Fria). O calendário da primeira fase reservava, assim, aos alemães, apenas duas partidas, respectivamente contra os turcos e os húngaros.

Em sua estreia, no dia 17 de junho, os alemães passariam pelos turcos sem maiores dificuldades, pelo escore de 4X1. No mesmo momento, os temíveis húngaros aplicavam um retumbante 9Xo sobre os sul-coreanos, reforçando a imagem de imbatibilidade criada a seu respeito. A conjugação dos resultados tornava possível a necessidade de um jogo de desempate neste grupo, desde que os

---

[32] FRANCO JUNIOR, Hilário. **A dança dos deuses**: futebol, sociedade, cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p 96.

[33] Este traço discursivo, associando o esporte à política no cenário da Guerra Fria, é, sem dúvida alguma, pródigo de exemplos, tanto no campo socialista como no capitalista. Apenas a título de exemplo, vale lembrar aqui o boicote estadunidense aos Jogos Olímpicos de Moscou, em 1980, e a posterior retaliação soviética aos Jogos de Los Angeles, em 1984.

[34] O fato dos alemães não serem cabeça de chave em seu grupo certamente está vinculado ao fato de retornarem à competição após sua ausência por banimento no mundial de 1950, mas também pode nos dar uma ideia da pouca expressividade que possuíam no cenário futebolístico mundial até então.

húngaros vencessem os alemães e os turcos batessem os sul-coreanos, o que era visto naquele momento como dois "resultados lógicos". Com efeito, três dias mais tarde, era a vez dos turcos esmagarem os sul-coreanos por 7X0. Já os alemães optaram por colocar diante dos húngaros um time de reservas, poupando os titulares para a previsível partida de desempate contra os turcos. Se aos húngaros coube a alegria de mais uma vitória esmagadora, dessa vez pelo escore de 8X3, seu principal jogador, Ferenc Puskás sofreria com a violência da zaga alemã, ficando de fora das duas partidas seguintes e tendo de jogar a partida final em más condições físicas.

O novo encontro entre húngaros e alemães dar-se-ia somente na partida final. Até lá, os húngaros eliminariam os brasileiros (vice-campeões mundiais) e os uruguaios (bicampeões), cabendo aos alemães eliminar aos iugoslavos e austríacos. No dia 4 de julho de 1954, uma Alemanha vista como zebra pisaria no estádio de Berna para empreender uma virada histórica, após sair perdendo por dois gols de diferença com apenas oito minutos de jogo. A derrota que calou fundo no orgulho húngaro se fez acompanhar de alguns elementos que até hoje fazem daquela partida alvo de discussão: o gol húngaro anulado ao final da partida teria sido efetivamente impedimento? E se Puskás estivesse em plenas condições de jogo e não "no sacrifício" devido à lesão sofrida no primeiro embate contra os alemães? E se a chuva que prejudicou o estilo técnico dos húngaros não tivesse caído horas antes da partida?[35] Outras hipóteses vão além, na apresentação de um "pragmatismo germânico", em que os fins justificam os meios. Hilário Franco Junior, por exemplo, aponta que, após a decisão, teriam sido encontradas seringas no vestiário alemão, pretensamente utilizadas para ministrar doses de vitamina C aos atletas. A justificativa seria ainda mais estranha, uma vez que

[35]Este último elemento é explorado no filme em discussão.

semanas depois os jogadores teriam sido internados em uma clínica "para recuperação" [36].

Na Alemanha, a vitória final em Berna teria sido recebida com um misto de surpresa e felicidade. Mais do que isso, pela primeira vez após a derrota na Segunda Guerra Mundial, o povo alemão poderia novamente entoar seu hino sem que isto fosse associado aos horrores do regime nazista. A vitória no plano esportivo funcionaria, assim, como uma compensação da perspectiva que associava até então o nacionalismo alemão aos crimes da Segunda Guerra Mundial. No campo de jogo – metáfora do campo de batalha – onde exércitos de onze jogadores se enfrentam após saudarem sua bandeira e seu hino, os alemães mostraram-se finalmente merecedores dos louros da vitória, possibilitando que sua imensa comunidade pudesse também celebrar o feito de seus compatriotas.

Há, porém, uma interessante questão que fica ainda em aberto: qual Alemanha, exatamente, foi campeã do mundo?

A solidez falsa das nações

Dezoito anos antes de Helmut Hahn marcar o gol decisivo que daria aos alemães seu primeiro título mundial, o selecionado italiano conquistou, em território francês, seu segundo título mundial, batendo na final a seleção da Tchecoslováquia. A mesma Tchecoslováquia que, em 1962, disputaria a final com o Brasil, sendo batida por 3 gols a 1, naquela que seria a grande Copa do Mundo da carreira de Mané Garrincha. Uma vez que a Tchecoslováquia não mais existe como nação, cabe-nos uma curiosa questão: a quem cabe o legado de "bi-vice- campeão" mundial de futebol? À República Tcheca, país cuja capital é Praga e

[36]FRANCO JUNIOR, op. Cit., p 97.

que mantém a bandeira do antigo país unificado? Ou à Eslováquia, país situado mais a leste, cuja capital é Bratislava?[37]

Outra questão curiosa: no mundial de 1974, disputado na Alemanha e vencido pela Alemanha, os alemães sofreram uma surpreendente derrota por 1Xo na primeira fase para... a Alemanha!!! Sem maiores surpresas, lembramos aqui que, naqueles dias de guerra fria, o país de Franz Beckenbauer encontrava-se dividido em duas partes: a Alemanha Ocidental, sob influência do mundo capitalista, e a Alemanha Oriental, integrante do bloco socialista, sob domínio soviético. Diferentemente do caso tchecoslovaco ou iugoslavo, a Alemanha, dividida após o término da Segunda Guerra Mundial, encontraria sua reunificação com a queda do Muro de Berlim e a derrocada dos regimes socialistas na Europa. Assim, em 1990, seria uma Alemanha em processo reunificação que encontraria a vitória e o direito de celebrar novamente uma conquista de tal porte [38]. Contudo, naqueles dias de 1954, a realidade era bem outra e, a rigor, o que conhecemos como Alemanha não mais (ou ainda não) existia. A vitória sobre a Hungria e a conquista do campeonato mundial de 1954 coube unicamente à República Federal da Alemanha, mais conhecida como Alemanha Ocidental. Toda a parte oriental do país estava alijada desta conquista, que, a rigor, em nada lhe dizia respeito.

A questão, que pode parecer um simples preciosismo ou mesmo uma reles curiosidade para os mais novos (ou uma lembrança efetiva para os que viveram no contexto da Guerra Fria) confirma a realidade já apontada por Eric Hobsbawm[39]. Poderíamos acrescentar à observação do historiador britânico que,

[37] Poderíamos ainda perguntar aqui a quem cabe a herança da medalha de ouro nos jogos olímpicos de 1960 e do título mundial Sub-20 de 1987 conquistados pela seleção iugoslava de futebol: Bósnia? Croácia? Eslovênia? Macedônia? Montenegro? Sérvia?

[38] A efetiva reunificação da Alemanha apenas se daria três meses mais tarde. Contudo, desde novembro de 1989, o Muro de Berlim, símbolo máximo da divisão entre as duas Alemanhas, deixara cumprir sua função. Oficialmente, o título de 1990 seria o último atribuído à Alemanha Ocidental.

[39] Ver nota 25.

para além de seu caráter relativamente novo no curso da História, as nações modernas são também um fenômeno que não apresenta a solidez com a qual habitualmente lhe entendemos. Com efeito, as nações são construções sujeitas aos fenômenos históricos, podendo sua unidade, seus limites e sua própria existência ser objeto de modificação a qualquer momento, pelas mais diversas razões políticas.

Em que pese seu caráter de fenômeno recente na História, o conceito moderno de nação envolve, por extensão, o sentimento de identidade por um grupo social, expresso naquilo que conhecemos como "nacionalismo". A existência de tal sentimento acompanha a própria historicidade da nação moderna, sendo também um valor a ser desenvolvido a partir do século XIX pelos fatores já elencados, bem como pela difusão do romantismo, que buscava em um passado idealizado as raízes das modernas nações européias. De semelhante modo, a própria configuração da História enquanto ciência está atrelada a este processo, uma vez que entre suas funções, sob a égide do positivismo, estaria a de relatar um "passado das nações", criando uma versão oficial que legitimasse as estruturas estatais que então se firmavam. A popularização das modernas competições esportivas integra tal processo, permitindo que as coletividades se identificassem com seus atletas, com seus hinos e bandeiras, cantados e hasteadas antes de cada competição. Tais eventos cumprem, portanto, a função anteriormente desempenhada pelo campo de batalha, onde os exércitos se contrapunham em nome de suas coletividades, seus valores e seus símbolos nacionais.

A afirmação deste sentimento, contudo, pode ser perpassada por identidades anteriores, fortemente arraigadas e forjadas em processos históricos diversos, não estando assim imunes à conflitos. Os exemplos de embates identitários entre bascos ou catalães e espanhóis parece ser suficientemente elucidativo neste

contexto[40]. A existência de unidades nacionais identificadas como República Federativa Alemã (ocidental) e República Democrática Alemã (oriental) a partir do final da Segunda Guerra Mundial certamente busca sobrepor-se a uma identidade anteriormente forjada, identificada simplesmente como "alemã", existente ao menos desde a unificação deste país em 1871 e certamente reforçada durante a primeira metade do século XX. Assim, é pouco provável que o curto espaço de tempo existente entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) e a conquista alemã na V Copa do Mundo de Futebol (1954) tenha produzido massivamente uma forte identidade de "ocidentais" ou "orientais". Por um lado, é perfeitamente factível que muitas pessoas simplesmente continuavam a se identificar como "alemãs", vendo na existência de dois selecionados distintos não mais do que a mera decorrência de um processo político. Por outro lado, se formos considerar tal aspecto na formação destas distintas identidades, cabe lembrar que o estabelecimento da fronteira entre as duas nações acabou por colocar simpatizantes do socialismo no lado ocidental ou adeptos da ideologia capitalista na zona de influência soviética[41]. Ainda que viessem a se identificar com um dos dois lados, este poderia não necessariamente corresponder àquele em que estivesse o cidadão-torcedor.

Assim, o que representava aquela seleção alemã que surpreenderia o mundo com a conquista de um título mundial? Ela era um grupo formado por atletas relativamente jovens, integrantes de uma sociedade que se pretendia nova após viver a

[40] Para um estudo de caso envolvendo as identidades gaúcha e brasileira, ver: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Futebol em tempos de ditadura: o Rio Grande do Sul contra o Brasil. **Aurora**, v 9, p. 84-103, 2010. Disponível em: < http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/issue/view/290/showToc >. Acesso em 10 de julho de 2011.

[41] Talvez não seja acaso que uma das personagens do filme mostre esta crise pessoal criada pelo estabelecimento de uma fronteira arbitrária. No filme, o irmão mais velho do pequeno Mathias, abertamente adepto do socialismo, acaba por atravessar a fronteira após uma discussão com seu pai, quando este se mostrava disposto a implantar na sua família a disciplina de caserna a qual estava acostumado no exército alemão.

experiência traumática do nazismo e a denúncia de sua barbárie. E o processo de desnazificação da sociedade deveria abranger todas as áreas, inclusive aquelas que mais visivelmente foram utilizadas pela propaganda do Reich, como era o caso dos esportes. Desta forma, a conquista da seleção comandada por Fritz Walter acabou por mostrar-se como uma espécie de antítese dos jogos olímpicos de 1936. Agora não havia mais que comprovar uma suposta superioridade racial com a consequente glorificação de sua sociedade militarizada. Pelo contrário, a conquista surpreenderia os próprios vencedores, ainda preocupados em curar feridas demasiado recentes. A utilização política da vitória não mais obedeceria a lógica do espetáculo outrora idealizado por Goebbels e executado por Leni Riefenstahl. Ela sinalizaria para novos tempos, para a pretensa superioridade do regime capitalista no recém-formado quadro da Guerra Fria. Existia ainda a utilização política do esporte no plano ideológico e discursivo, mas sem a espetacularização anterior.

Há, por fim, uma última perspectiva a partir da qual é possível pensar a vitória alemã enquanto feito capaz de devolver aos germânicos seu orgulho nacional: trata-se da imprensa. Como citado anteriormente, muito cedo o futebol se tornou um fenômeno de massa na sociedade alemã, associado majoritariamente a cultura das classes operárias. Tal enômeno apoia-se em outro, igualmente fundamental para a construção de uma identidade nacional: a moderna imprensa, capaz de divulgar sensações diversas para um universo cada vez maior leitores. A presença de um terceiro plano em *O Milagre de Berna* (sendo o primeiro o universo do pequeno Mathias e o segundo o do atacante Helmut Rahn e o selecionado alemão) ocupado por um casal de jovens jornalistas é sintomático neste sentido. Valendo-se em alguma medida do recurso imagético proporcionado pela televisão, mas sobretudo pelo rádio e a palavra escrita, a imprensa esportiva, já constituída enquanto ramo especializado do jornalismo, passaria a associar a imagem de esportistas enquanto "novos guerreiros" a

defender as cores pátrias pelas mais diversas competições esportivas.

Com efeito, a criação e/ou exploração de mitos esportivos pela imprensa era fenômeno já comum àquela altura do século XX, bastando lembrar aqui dos já citados Joe Louis; Jesse Owens ou, para adicionar alguns nomes brasileiros à lista, Leônidas da Silva, Ademir Menezes e Zizinho. Tal heroicização de atletas assumiu um significado ainda mais forte na medida em que os órgãos de imprensa passaram a ostentar uma circulação nacional, atingindo mesmo os habitantes dos mais distantes rincões. No caso da Alemanha de então, quando a sociedade ainda se reerguia dos horrores da guerra, mas quando também já distavam nove anos do fim do conflito, com uma injeção maciça de recursos norte-americanos através do Plano Marshall, era de se esperar que a figura do selecionado que partira da nação sob severa desconfiança (se não sob descrédito) passasse gradualmente a ganhar mais espaço à medida que a competição fosse avançando. Dessa forma, Helmut Rahn, ao longo da competição, deixaria de ser o ídolo somente de algum Mathias Lubanski qualquer no interior do país, passando a ostentar o papel de ídolo de toda uma nação[42].

Apontando para o centro do campo.

Mais do que um filme agradável, *O Milagre de Berna* é também um filme para ser pensado. Mais precisamente, permite refletir sobre as relações estabelecidas entre o cinema e a História. Sua produção no bojo das comemorações dos cinquenta anos da conquista da primeira Copa do Mundo pelo selecionado alemão permite-nos refletir também sobre o peso que os esportes em geral – e o futebol em particular – possuem na sociedade contemporânea. A conquista esportiva (em que pese ser apenas

[42] Da mesma forma, o desenvolvimento de uma imprensa esportiva, de alcance nacional, não pode ser dissociada da popularização dos esportes ao longo do século XX.

isto: uma conquista esportiva), é elevada à condição de efeméride a ser lembrada em seu cinquentenário. O cuidado com a reprodução dos principais lances, buscando a máxima fidelidade às imagens da época, revela a preocupação em aproximar o cinema da realidade passada transformada em História, tornando-o uma cópia fiel do acontecimento. Através dele, uma memória não vivida pela maior parte dos alemães e apenas lembrada através de uma antiga película nas cores do uniforme do selecionado passa a ser reconstruída. Para além deste fato, a presença e as transformações pelas quais passa a personagem do pai de Mathias reforça a idéia largamente difundida de que, naquele momento, os alemães teriam reconquistado o direito ao orgulho nacional.

Se tal sentimento de fato foi reconquistado naquele momento, e se ele pôde ou não ser estendido para toda a sociedade alemã, independente da nova fronteira traçada pela Guerra Fria, é uma discussão que não nos cabe encerrar aqui. O que fica evidente, ao fim da película, é a aproximação com a idéia de que aquele momento seria um dos símbolos máximos de uma nova fase na História da Alemanha, cortando definitivamente os laços com a barbárie nazista. Neste sentido, a lenta e dolorosa reaproximação do Sr. Lubanski com toda sua família, e em especial com o jovem Mathias, funciona como uma adequada metáfora. Contudo, podemos também pensar *O Milagre de Berna* a partir de seus silêncios: o aparecimento da velha ordem nazista apenas na figura autoritária do Sr. Lubanski nos remete por um lado ao tamanho das feridas ainda abertas em 1954, mas também a inconveniência de citá-las cinco décadas mais tarde, quando a Europa adentrava em um novo ciclo de "direitização" política e crise econômica, visíveis especialmente pelo recrudescimento da xenofobia. Já a referência à Alemanha Oriental apenas na figura algo ingênua de Bruno, o irmão mais velho de Mathias (que, assim como o protagonista, acompanhava os jogos e torcia pelo selecionado ocidental) é perfeitamente compreensível ao lembrarmos que, decorridos mais de dez anos da reunificação, as diferenças entre os

dois lados da nação eram ainda perceptíveis, inclusive através do preconceito dos antigos ocidentais em relação aos orientais. A celebração, da qual o filme é apenas uma peça, torna-se, assim, um mote para aparar antigas e novas arestas políticas e sociais, que passam por Kiev e Berna sem encontrar, cinco décadas após o "Milagre de Berna", uma solução definitiva.

Referências

AGOSTINO, Gilberto. **Vencer ou morrer**: futebol, geopolítica e identidade nacional. Rio de Janeiro: FAPERJ/Mauad, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

DOUGAN, Andy. **Futebol & Guerra**: resistência, triunfo e tragédia do Dínamo na Kiev ocupada pelos Nazistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FOER, Franklin. **Como o futebol explica o mundo**: um olhar inesperado sobre a globalização. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FONTANARROSA, Roberto. **!El Fútbol es Sagrado!** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991.

FRAGA, Gerson Wasen. **A "derrota do Jeca" na imprensa brasileira**: nacionalismo, civilização e futebol na Copa do Mundo de 1950. Porto Alegre: UFRGS (Tese de Doutorado), 2009.

FRANCO JR. Hilário. **A dança dos deuses**: futebol, sociedade, cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALEANO, Eduardo. La pelota como bandera. Ii: **El fútbol a sol y sombra**. Buenos Aires: Catálogos, 1995.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Futebol em tempos de ditadura: o Rio Grande do Sul contra o Brasil. **Aurora**, v 9, p. 84-103, 2010. Disponível em: < http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/issue/view/290/showToc >. Acesso em 10 de julho de 2011.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

LANCELOTTI, Sílvio. **Espanha 82**. O Brasil e as Copas do Mundo. São Paulo: Isto É/Caminho Editorial, 1982.

ZERO HORA. **Jogos Olímpicos**: 100 anos de história. Porto Alegre: Zero Hora Editora Jornalística, 1996.

25

A classe operária "não" vai ao paraíso: Ken Loach procurando Eric no mundo globalizado

Rafael Hansen Quinsani[1]

"Quando as gaivotas seguem o
pesqueiro é porque
elas acreditam que vão jogar
sardinha no mar"
Éric Cantona

A invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, constitui um marco da História mundial. Os feixes de luz e de sombras projetados em um horizonte que se descortinava, consolidaram o cinema na expressão artística por excelência do século XX. Pelo seu grande impacto social e cultural, o cinema foi objeto de análise e reflexão já nas primeiras décadas de sua existência, no início do século XX. Contudo, no âmbito da História acadêmica, foi preciso algumas décadas e o rompimento de resistências para que o cinema deixasse de ser, nas palavras de Marc Ferro, "uma atração de quermesse"[2] para entrar no rol de fontes valorizadas pelo historiador. Uma frase provocativa dizia

[1] Doutor em História/UFRGS.

[2] FERRO, **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 83.

que "os historiadores não costumam aparecer para o casamento, mas sim para o enterro".[3] O receio, ou talvez o puro temor, de incorporar o cinema nos meandros da disciplina histórica foi diminuindo nas últimas décadas, e, hoje, uma vasta produção sobre o cinema pensado como fonte histórica ou como objeto de reflexão para a própria condição histórica encontra respaldo no meio acadêmico.

É preciso reconhecer que a poesia do filme está no papel que este reserva para a imaginação, para a criação. Mesmo os elementos históricos muitas vezes estão associados a diversos elementos imaginativos. Contudo, não se fantasia gratuitamente, posto que não somos indivíduos descolados de uma base social, que não se desmancha no ar, ou nas luzes do cinematógrafo, tão facilmente. A existência humana parece perseguir uma exigência inconsciente de "sonhar com os olhos abertos", feito que o cinema materializou de forma ímpar. Se a artisticidade do cinema está nos limites impostos pelo homem, centrada na atividade do seu próprio inconsciente, este não é uma entidade abstrata, mas um produto contingente da realidade. 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 conseguinte, como a obra reconstrói a História nas suas narrativas.

Partindo dessas premissas, analisaremos a película *À Procura de Eric*, do cineasta britânico Ken Loach, destacando a presença do futebol e da classe operária no âmbito diegético, e a formação estética e política de Loach. O estudo desses elementos permitirá uma leitura histórica das últimas duas décadas estruturadas pelo desenvolvimento da globalização. A película

[3] POSTMAN, Neil apud SULZBACH, Liliana. **Os dois olhares do cinema**: as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de Mestrado), 1998, p. 206.

retrata a história de um carteiro britânico, Eric Bishop, sofrendo com a vida conturbada e sem perspectivas de melhorias. Eric é torcedor do Manchester United, admirador de Éric Cantona, mas há dez anos não freqüenta mais estádios de futebol. Ele sofre devido a um relacionamento amoroso mal resolvido, desde que abandonou sua esposa Lily aos vinte e três anos. Em contrapartida, sua segunda esposa o abandonou, deixando dois filhos adolescentes. Ao reencontrar Lily, a pedido de sua filha Sam, é acometido por um turbilhão de emoções que transformarão sua vida. Nossa jogada inicia na defesa, passando pelos volantes e pelos meias armadores para chegarmos ao ataque, seguindo a trajetória de Loach e dos dois Ericks no mundo globalizado.

No início dos anos 1990, desenvolve-se um processo que evoluiu a passos largos, e dentre diversas denominações, foi o termo globalização que consolidou-se na esfera semântica.[4] O conceito globalização é amplo e polissêmico, passível de múltiplas variáveis e metáforas. Chegou aos dicionários em 1961 com o sentido de tornar as coisas mundiais em abrangência e aplicação. Logo em seguida, foi utilizado por organizações como World Wildlife Fund (WWF) e Anistia Internacional. Nos anos 1980, virou um chavão burocrático e empresarial. Somente no final do século XX surge seu antônimo, a antiglobalização, com os protestos que emergiram ao redor do mundo em virtude das conseqüências sociais.

Na esfera acadêmica, diversas leituras recuam no passado e vislumbram o desenvolvimento da globalização em contextos anteriores. O renomado historiador Fernand Braudel visualiza o

[4] Estas diferentes denominações surgem do impacto das transformações, quando os modos de ser, agir e pensar são abalados. As metáforas e expressões descritivas e interpretativas circulam pela produção científica: "Aldeia global", "Fábrica global", "Nova Babel", "*Shopping center* global", "*Disneylândia* global", "Desterritorialização". Estas leituras abrem diferentes pontos de vista, suscitam ângulos de análise priorizando um determinado aspecto social, geográfico, histórico, cultural ou econômico. IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 13-25. ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.14.

mundo como um mosaico interligado, e, do olhar combinado da História com a Geografia, surge a Economia-mundo, conceito que define a partir da primazia do fator econômico a constituição da História como um conjunto/sucessão de sistemas mundiais. O cerne da sua análise era o Estado-Nação e os desafios de suas relações em diferentes esferas. Sua perspectiva era a da longa duração, marcada por uma grande amplitude secular e um enfoque nas estruturas, onde se encontram os elementos estáveis dignos de serem estudados. Immanuel Wallerstein, dando seguimento a teoria de Braudel, sintetiza no conceito de Sistema-mundo a idéia de um sistema social resultante de forças conflitantes que se mantêm unidas por tensão e que podem se desagregar quando um grupo busca reorganizar o sistema em seu benefício.[5] Marshall McLuhan, com a Aldeia Global, enfoca a globalização das idéias, padrões e valores sócio-históricos, concretizada com o avanço das comunicações a partir da eletrônica. Para McLuhan a existência de uma mídia global não deve produzir uma visão monolítica, pois na sua constituição, é atravessada por injunções locais, nacionais e religiosas.[6]

Nayan Chanda ressalta que a visão econômica não explica como a vida humana foi globalizada antes do desenvolvimento do capitalismo. Para Chanda, a globalização é fruto de uma continuidade de milênios, da busca de uma vida melhor e que teve como agentes humanos missionários, comerciantes, aventureiros e guerreiros. Este processo é produto de ideias e tecnologias que levaram a uma intensificação da consciência de um mundo como um todo. Ele tem início na África, há cerca de cinqüenta mil anos, quando o Homo Sapiens tornou-se a primeira espécie mamífera a

[5] Esses olhares que vislumbravam as relações econômicas, políticas e sociais entre diferentes Estado-Nação surgiram após a Segunda Guerra Mundial. Seu recuo na constituição da História Moderna e Contemporânea permite reescrever a História do capitalismo, relendo mercantilismo, colonialismo e imperialismo. IANNI, op. cit., p. 29-51.

[6] Ibid., p.16-17.

se espalhar voluntariamente.[7] Posteriormente ao desenvolvimento da agricultura, criam-se rede de relacionamentos; com as rotas de comércio, seguiam religiões, arte, filosofias, idiomas, tecnologias, germes e genes. Tal como os genes do corpo humano, os produtos também carregam consigo sua história. Chanda destaca que o lado negro deste processo é o comércio de escravos e os refugiados.

O contexto neoliberal moldou uma visão da globalização como um desdobramento inevitável do capitalismo, um coroamento necessário, harmônico e funcional ancorado no paradigma evolucionista. Contra esta visão, Hobsbawm lembra que a globalização não é um processo universal que atua da mesma forma em todos os campos da atividade humana, e não é facilmente transposta para a esfera política.[8] Se, por um lado, temos acesso mais amplo aos bens produzidos; por outro, não temos o acesso equivalente. Propaga-se o desejo de garantir o acesso tendencialmente igualitário num mundo marcado pela desigualdade, o que leva a globalização a produzir um impacto mais sensível para os que menos se beneficiam dela. A globalização divide; a globalização une. Ela divide enquanto une. Ser local num global produz uma sensação de angústia, pela necessidade imposta e vivenciada de estar em movimento mesmo estando fisicamente imóvel. "Tirar a espera do desejo é tirar o desejo da espera".[9] Também contra esta visão idealista da globalização, Milton Santos aponta a existência de três mundos em um só. O mundo *como se vê*, que corresponde a globalização como fábula; o mundo *tal como ele é*, equivalente a globalização como perversidade; e o mundo

[7] Este movimento foi mapeado por pesquisas recentes, graças ao estudo do DNA Mitocondrial extraído de placentas em diversos pontos do mundo. O DNA Mitocondrial mantém intacto as mutações maternas. CHANDA, Nayan. **Sem Fronteira**: os comerciantes, missionários, aventureiros e soldados que moldaram a globalização. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 27-70.

[8] HOBSBAWM, Eric. **O novo século**: entrevista com Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 50-51.

[9] BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 87.

como ele poderia ser, a visualização de outra globalização.[10] Desse modo, globalização está presente na realidade e no pensamento, imprimindo desafios e molduras aos seres humanos, levando a percepção de que o globo terrestre não é mais apenas uma figura astronômica, pois a "terra se tornou mundo".[11]

Sendo o futebol um esporte praticado em quase todo mundo, ele não poderia ficar imune aos efeitos da globalização; em muitos casos, acaba reforçando as características locais.[12] Entre os diversos exemplos de como o futebol explica o mundo atual, o caso do Manchester United, presente no filme *À Procura de Eric*, é emblemático. O clube foi fundado em 1878 por operários. Ganhou o atual nome em 1902, quando foi adquirido pelo cervejeiro John Hervey Davies. Dentre as modificações empreendidas, a mais significativa foi a troca das cores do uniforme: saiu o verde e amarelo para entrar o branco e vermelho. Em 1958, ocorreu um dos fatos mais trágicos na história do clube: um acidente de avião em Munique, na volta de Belgrado, onde havia disputado uma partida da Liga dos Campeões, vitimou oito jogadores. Até os dias atuais, o clube conquistou diversos títulos nacionais e europeus.

Nos anos 1980, todo futebol inglês sofreu uma drástica transformação. Após cinqüenta e três mortes na tragédia de Hillsborough, Margaret Tatcher chegou a defender que o futebol deveria ser extinto. Das modificações efetuadas, destacam-se a obrigatoriedade dos torcedores em assistir aos jogos sentados, a adequação dos horários das partidas aos horários televisivos, o aumento do preço dos ingressos (que chegou a 350 %) e a entrada de diversos clubes na Bolsa de Valores. No início do século XX, uma série de medidas empreendidas visava impedir que os clubes se tornassem fonte de lucro privado. Contudo, com o decorrer dos

[10] SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

[11] IANNI, op. cit., p. 13.

[12] FOER, Franklin. **Como o futebol explica o mundo**: um olhar inesperado sobre a globalização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

anos, essas medidas foram sendo burladas. Em 2004, o grupo Glazzer, composto por investidores dos EUA, adquiriu 28 % das ações do Manchester; no ano seguinte, mais 29 %, até chegar ao domínio de 90% do clube. Nesse contexto, uma série de *fanzines* foi criada,[13] e a crítica à administração do clube originou um processo de politização. Como protesto um grupo de torcedores fundaram o Football Club United of Manchester (FCUM) com dinheiro doado por três mil pessoas. Seu modelo é inspirado no Barcelona, sustentado por sócios e sem patrocínio na camisa. Também, foi criado um "braço armado" responsável por inúmeras ações contra empresários e patrocinadores.[14] O domínio dos Glazer sobre o Manchester marca a derrota de um tipo de cultura futebolística contra o poder do capitalismo no esporte e a consolidação de seus métodos. Mais do que a emergência e defesa da violência, a resistência de parte dos torcedores do Manchester demarcava uma oposição às conseqüências do capitalismo global. Nesse caldeirão, aflorou uma ideologia local,[15] mas a resistência esbarrou na paixão: como deixar de torcer para seu clube do coração? Este sentimento está expresso no filme *À procura de Eric*, quando um dos carteiros amigos de Eric entra num *pub* com a camisa do FCUM e é questionado pelos torcedores presentes. Um

[13] Revistas elaboradas por torcedores: *Red Issue*, *United We Stand*, *Red News*. BROWN, Adam. "*Not for sale*"? A destruição e a reforma das comunidades futebolísticas na aquisição do Manchester United pelos Glazer. **Análise Social**, n 179, 2006, p. 557.

[14] Empreendida pelo Manchester Education Commitee (MEC). Suas ações iniciaram em 2004 contra a família Coolmore, máfia irlandesa das apostas de cavalo, introduzida no clube como investidores pelo treinador Alex Ferguson. Posteriormente, torcedores invadiram lojas da Nike e da Vodafone (patrocinadoras do clube) impossibilitando seu funcionamento. Sócios dos Glazer, como o Deutsche Bank, tiveram suas sedes invadidas por pizzas não encomendadas, milhares de telefonemas e mensagens eletrônicas congestionaram seus sistemas de comunicação e pilhas de entulhos foram depositadas nas portas dos escritórios e residências de executivos. O slogan dos protestantes era: "*not for sale*" (não está à venda). Ibid., p. 568-570.

[15] Houve um resgate da identidade do Manchester com sua cidade. Os *Mancunian*, como são conhecidos os habitantes locais, ressurgiram a ponto de faixas trazerem gravadas a expressão "*Republik of Mancunia*". A rivalidade com o Manchester City também foi reforçada, uma vez que, seus torcedores se identificavam como autênticos representantes da classe operária, opondo-se a maioria de classe média do United. Ibid., p. 563-564.

deles afirma: "Você pode trocar de esposa, de políticos, de religião, mas nunca mude seu time de futebol".

O futebol funciona como elemento canalizador de esperanças e tensões. O estádio é um espaço de um momento coletivo. O ato de torcer compõe uma personalidade coletiva. Rir, gritar, chorar, beijar são ações permitidas neste espaço. Há anos ausente dos estádios, Eric sente falta destas vivências. Contudo, o futebol ainda permeia seu cotidiano. Entre tantas estrelas do time do Manchester, uma brilhava pelo talento, pela ousadia e pela polêmica: Éric Cantona. Este francês jogou em vários clubes do seu país até chegar até atravessar o Canal da Mancha e estrear no outro United, o Ledds, em 1992. Transferiu-se para o Manchester em 1993, permanecendo até 1997. Seu comportamento foi o oposto ao dito "politicamente correto", desafiando a autoridade, seja a polícia[16] ou os técnicos. Contudo, se com seus colegas havia atritos, entre os torcedores era comparado a Jesus e destacado como um dos maiores nomes do futebol inglês.[17] Em 1995, numa partida contra o Cristal Palace, após ter sido expulso, foi ofendido pelo torcedor Matthew Simmons. A reação não fugiu ao seu estilo: golpeou uma voadora contra o torcedor numa das cenas mais marcantes da História do Futebol.[18] Em virtude desta agressão, foi suspenso por mais de um ano e enfrentou uma série de processos que o fizeram abandonar os gramados. Jogou futebol de areia, iniciou a carreia de ator[19] e de produtor cinematográfico. Foi o passe de Cantona que fez com que a bola chegasse até Ken Loach, com a ideia de realizar um filme que abordasse o futebol nos dias

[16] Num episódio Cantona foi preso. Com o descuido do policial ele conseguiu soltar-se das algemas e atacou o policial.

[17] Um comercial da Nike, que trazia uma foto de Eric, propagava: "'66 was a great year for english football. Eric was born". Tradução: "66 é um grande ano para o futebol inglês. Eric nasceu".

[18] Posteriormente descobriu-se que este torcedor era um *Hooligan*, que teria proferido, em alto e bom som, as seguintes palavras para Cantona: "Volte para a França com a puta de sua mãe".

[19] 19 filmes desde 1995. Destaques da sua filmografia: Elizabeth (1998), French Film (2008) entre outros.

atuais. Mas porque Loach? Quais as conseqüências e os fatores envolvidos na escolha deste cineasta, conhecido por sua postura política demarcada e por retratar a classe operária em seus filmes?

A abordagem pontuada, pensada e demarcada politicamente nos filmes de Loach é produto de sua formação pessoal e profissional, incorporados na sua trajetória artística. Kenneth Loach nasceu em Warwickshire, Inglaterra, em 1936. Seu envolvimento com o meio artístico tem início com o teatro, mais precisamente o teatro comunitário, contraposto ao teatro tradicional britânico. Sua continuidade profissional seguiu-se na televisão, onde realizou uma série de produções para a emissora BBC a partir de 1964. Nesse meio, conheceu e estabeleceu parcerias com o produtor Tony Garnnett e com o roteirista Roger Smith, que prosseguiram na sua entrada para o cinema. Seu projeto estético político foi moldado por diferentes influências. Na esfera teatral e literária, destacam-se o melodrama e o naturalismo. Na esfera cinematográfica, o *Neorrealismo* e o *Czech New Wave*.

O melodrama surgiu como resposta ao drama burguês centrado na declamação e em atores com posturas estáticas no palco teatral. O melodrama privilegia a emoção e as sensações dos personagens e espectadores. Significa ação, efeitos ilusionistas, sentimentalismo[20]. A estética melodramática encontrou no cinema o ponto de cristalização e poder de composição pela demanda visual. Como produto da Revolução Francesa, tinha um caráter político na constituição de seu conteúdo, cujo pobre era o herói e os nobres, os vilões. Posteriormente, foi visto pela esquerda como uma postura regressiva, já que evitava a abordagem da luta de classes. Loach retirou o glamour que sustenta o melodrama, pois recuperou a raiz progressista deste gênero colocando os pobres como protagonistas. Seu interesse está no caráter da

[20] XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 63-64.

comunicabilidade do melodrama se apropriando dialeticamente dos materiais utilizados pela indústria, transformado o banal em radical e buscando desconstruir seu caráter binário. Seus protagonistas não são figuras heróicas, eles cometem erros, mas agem esperando modificar algo. Os vilões/antagonistas são as instituições e as classes dominantes raramente são representadas. Em *À Procura de Eric,* os vilões aparecem para ameaçar e extorquir os mais pobres. Seus recursos estilísticos se valem de cenários crus, destacando a realidade sócio-histórica de degradação e de crise. A casa de Eric, desordenada e bagunçada, e os entulhos que aparecem em frente à sua porta são claros exemplos destes recursos.

O naturalismo surgiu no século XIX como um avanço do melodrama, direcionando seu foco para o trabalho e revelando as contradições discursivas do capitalismo. Teve como um dos seus mais destacados expoentes o escritor Émile Zola. Raymond Willians aponta para a existência de três sentidos diferentes para o naturalismo: aquele que procura a reprodução acurada do real; aquele centrado numa posição filosófica aliada à ciência; aquele que combina o método acurado e a posição filosófica aliada à científica.[21] Sua narrativa insiste nas relações dos indivíduos com o contexto material e social. Loach se interessa pelo efeito da autenticidade. O ambiente histórico dos seus filmes não é um mero pano de fundo, ele participa da ação. O cineasta apresenta um compromisso com a verdade histórica, a qual pode ser apreendida enquanto um processo que modifica e é modificada pelo homem. Suas obras têm um ponto de vista marcado, seus protagonistas penetram na realidade histórica para analisá-la e reconstruir uma experiência do passado, a fim de torná-la viva no presente. Esse enfoque mais estrutural, muito presente no marxismo, visualiza a História como um processo sem sujeito, idéia fortemente

[21] MARIA, Cristiane Toledo. **O cinema de Ken Loach e a refuncionalização de materiais estético-políticos**. 158 f. São Paulo: USP, (Dissertação de Mestrado), 2010, p. 68-69.

combatida por Loach, que aposta na capacidade de intervenção humana no desenvolvimento do processo revolucionário.

Em seus filmes, os personagens não são controlados pela câmera; sua confrontação com os traumas e com o próprio passado não pode ser desviada. Evidencia-se isso numa cena de *Terra e Liberdade*, em que, a partir da descoberta de uma maleta que estava em cima do armário, a neta de David (protagonista do filme) toma contato com outros objetos históricos. A partir do seu manuseio, inicia um *flashback* que narra os anos em que David lutou na Guerra Civil Espanhola, ao lado da República agredida pelo golpe dos setores conservadores e antidemocráticos. Este efeito é interrompido diversas vezes com imagens da menina e dos objetos de David. A construção destas imagens denota muito bem os objetivos do diretor. Enquanto a menina olha o passado ao manusear os documentos e objetos antigos, David, no passado descoberto por ela, mira o futuro ainda por construir, e que será desvelado no filme. Em *À Procura de Eric*, o baú com objetos que referenciam o passado também está lá no meio do quarto do carteiro para ser aberto, encarado e utilizado como meio transformador do presente.

Cinematograficamente suas influências estéticas são: o cinema Neorrealista italiano, o *Free cinema* britânico e *Czech New Wave.*[22] O Neorrealismo italiano moldou uma nova forma de produzir cinema. Com a carência de recursos, os cineastas levaram o cinema "para a rua", utilizando cenários externos, enquanto meios técnicos mais despojados e simples romperam com a estética dominante de *Hollywood*, caracterizada por uma produção

[22] LANGHOF, Wenke. **Realism, naturalism, Loachism?** a study of Ken Loach's films of the 1990s. Auflage: Grin, 2002, p. 29-34. Na própria Inglaterra encontramos outra influência em Loach, o *Free cinema* que tem seu início em 1956, quando nomes como Karel Reiz, Tony Richardson e Lindsay Anderson, autor do polêmico *Se...* (1968), estabelecem as bases para um cinema apoiados na crença da liberdade, enfocando, principalmente, os indivíduos. Estes *Young Angry Men*, os "jovens irados" de uma década desvairada, inauguram um cinema social, mas que não deixa de ser herdeiro das características britânicas presentes nos filmes anteriormente: o humor satírico, a presença do suspense e da violência.

sistematizada e pela estratégia do *Starsystem* a partir da década de 1930. Boa parte dos cineastas italianos iniciou sua carreira fazendo documentários de curta metragem, e muitos colaboraram com o regime fascista. Daí essa estética próxima do jornalismo, voltada para o enfoque do real. Disso resultou o emprego da câmera na mão, que posteriormente irá alterar os próprios equipamentos. As obras dos cineastas italianos refletiam o imaginário do contexto de pós-guerra.

Com Roberto Rosselini, observamos uma temática que expressa a "degradação espiritual do povo", um sentimento de depressão e de desilusão causado pelo impacto da tragédia humana da Segunda Guerra Mundial. Com Vitório de Sica, há um enfoque voltado mais para o cotidiano, representado como um universo poético, num tom mais de desencanto. No entanto, ambos nasceram das cinzas e dos escombros de uma Itália destruída materialmente, onde as pessoas estavam com corações e mentes arrasadas. Desse modo, a lógica organizativa é um dos elementos estilísticos Neorrealista - chave incorporado por Loach, mesmos nos trabalhos ficcionais. Suas ficções objetivam envolver o espectador em uma realidade, a deles próprios. Mais ainda, seus filmes destinam-se a criar reações a determinadas realidades sociais. Sobre isto o cineasta declarou:

> A ficção permite entrar num tema, o das relações humanas, seja de amizade, trabalho ou amor, e desenvolve-lo; permite entrar no mundo dos personagens, em seus conflitos e conhecê-los. Isso porque, no fim das contas, seja um conflito político, uma guerra ou uma revolução, são as pessoas quem os vivem e quem são afetadas por eles. [23]

Com a retomada do crescimento econômico e da reconstrução da Europa pela política do Plano Marshall, evidencia-se um declínio do gênero e sua "pulverização" em outros

[23] LOACH, Ken apud MARIA, op., cit. p. 95.

movimentos pelo mundo. Na Tchecoslováquia, uma geração de cineastas formados na Escola de Cinema e TV, da Academia de Artes Dramáticas de Praga (*FAMU*), descontentes com o regime comunista estabelecido em 1948, produziu um cinema apoiado em atores não profissionais, que recorria ao humor negro, ao lirismo e ao absurdo para exercer sua crítica.[24] Os filmes da nova onda tcheca abordavam os traumas da Segunda Guerra e o socialismo através de metáforas. O que mais atrai Loach no cinema tcheco é seu caráter humanista. A câmera não invade o espaço do ator, ela atua como um observador solidário, não centralizando o discurso. A escolha dos atores realizada por Loach também privilegia a capacidade de vivenciar um contexto, suas posturas políticas frente ao representado. O cineasta escolhe os atores levando em conta a espontaneidade e a autenticidade que eles podem agregar aos personagens. No filme *Terra e Liberdade,* ele aplicou um teste aos atores perguntando como atuariam em situação de injustiça social e se trabalhariam para empresas envolvidas em vendas de armas. Mais do que buscar estrelas cinematográficas, seu objetivo, neste caso, era formar uma equipe de caráter e consciente das implicações históricas e políticas do contexto representado. Loach gosta de distribuir o roteiro aos poucos, captando o sentimento de surpresa e de naturalidade. Podemos afirmar que até a iluminação é democrática nos seus filmes, exemplo no foco igualitário dado aos dois Ericks, seja o carteiro, seja a estrela futebolística.

No contexto seiscentista, Loach teve o primeiro contato com a temática da classe operária e é influenciado pela "esquerda" do Partido Comunista, de caráter antiestalinista. O espaço aberto pela BBC permitiu uma excelente possibilidade de trabalho, que não ocorreu sem tensões e debates. Nos anos 1970, destaca-se, entre os

[24] De Milos Formam destacam-se algumas obras: *Pedro, O negro* (1963), *Os amores de uma loira* (1965), *O baile dos bombeiros* (1967). Outros cineastas: Jan Kadar*: A pequena loja da rua principal* (1965). Jiri Menzel: *Perlicky na Dne* (1965) *Trens estreitamentes vigiados* (1966) Jaromil Jireš: *The Joke* (1968), *Valerie and Her Week of Wonders* (1971). Ver: TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

seus trabalhos, a minissérie *Days of Hope,* que aborda a atuação do movimento operário entre 1916 e 1926. Contudo, foi na década de 1980 que Loach enfrentou a censura parcial imposta em documentários por ele realizados, enquanto que outros foram retirados do ar.[25] Tais documentários mostravam a clara disposição dos afiliados dos sindicatos de enfrentarem o governo de Margareth Tatcher e a atuação dos dirigentes, os quais demonstravam disposição nos discursos, mas, na prática, negavam-se a realizar tarefas organizativas, que resultassem em ações práticas. "Creio que os documentários diziam coisas que não se queriam ouvir nesta época".[26]

A partir da década de 1990, sua produção ganhou um ritmo mais frequente, estendendo-se até os dias de hoje. Suas obras buscam conectar histórias de diferentes indivíduos a realidades históricas e culturais comuns, e são marcadas pelo conteúdo polêmico e pela crítica à sociedade capitalista. Loach interessa-se pela luta de classes e pelo socialismo, mas, fundamentalmente, pelo indivíduo, pensado como homem em construção que precisa tomar consciência dos problemas. Por isso, o enfoque de seus filmes é centrado menos no âmbito espiritual e mais no material, na necessidade de sobrevivência. Estes indivíduos estão inseridos numa sociedade hierarquizada, e Loach denota a importância de se lutar contra o determinismo darwinista produzido pelo capitalismo, o qual gera fatalismo, sentimento de que as coisas não podem ser alteradas, fato a ser ressaltado se for considerado o avanço neoliberal no contexto da época de produção desses primeiros filmes. No documentário *The Flickering Flame*, não há imagens coletivas, mas de indivíduos relatando expectativas e conseqüências sentidas no cotidiano familiar. Loach enfoca como a política afeta a privacidade. Seus personagens são pessoas com

[25] *A question of leadership; The Gamekeeper; Auditions; The red and the blue; Questions of leadership; Whish side are you on?*

[26] LOACH, Ken. Cuando el enemigo está a las puertas. **El viejo topo**, n 244, 2008. Disponível em: < http://www.elviejotopo.com/web/index.php >. Acesso em 20 de maio de 2009, p. 84.

problemas, mas o foco é a forma de ação para saírem da situação problemática. Seguindo o pensamento de Marx, os homens são produtos da História, mas isto não pode impedi-los de ter uma participação ativa nesta História. *Pão e Rosas* (2000) é a abordagem mais marxista do cineasta, onde a força coletiva dos empregados de um edifício de escritórios é o fator vital para superar os desafios.

Em Ken Loach, podemos afirmar que há um "compromisso ético com o real".[27] Um real radiografado, passível de transformação. Para Ken Loach, o cinema pode gerar uma mudança de percepção, produzir perguntas e fomentar a indignação. Lembra-se do lema sindical dos EUA: agitação, educação, organização. Segundo ele, o cinema pode ser instrumento de agitação, pode educar ao lançar novas idéias, mas não pode organizar. Loach verbaliza em sua fala a ação desejada nos indivíduos retratados em seus filmes: "Creio que fazer uma película não exima seu realizador de sua obrigação de participar de outras maneiras na política. Se o inimigo está na porta, não basta fazer uma película sobre ele: há de se construir uma barricada para proteger sua casa".[28]

Dentro desse contexto as ficções de Loach abordam as conseqüências sociais do período neoliberal iniciado por Tatcher. A perda dos empregos que mantinham o suporte ideológico da classe trabalhadora foi enfocada em *Riff-Raff* (1991) e *Raining Stones (1993)*. *Terra e Liberdade* (1995) revela como o rico debate no interior da esquerda foi solapado pelo stalinismo. Seu objetivo era refletir e desvelar como a esquerda britânica foi contagiada por uma concepção estadista do socialismo. A crise do modelo do Estado do Bem Estar Social e a incapacidade dos sistemas sociais

[27] ENGLISH, James F. Local Focus, Global Frame: Ken Loach and the cinema of dispossession. In: FRIDMAN, Lester D (org). **Fires were started**: british cinema and thatcherism. Londres: Wallflower Press, 2006, p. 262.

[28] LOACH, 2008, op. cit., p. 85.

de operar de forma justa e humana vem à tona em *Meu Nome é Joe* (1998).

No auge das estéticas pós-modernas, identificadas como pastiche, uma vez que executam uma colagem de estilos esvaziados do seu conteúdo histórico e político original,[29] Loach ironiza a imensa proliferação das obras de autoajuda em *À Procura de Eric*. Reunidos numa sala, os amigos de Eric desejam animá-lo para superar suas adversidades. A proposta desta "terapia de grupo" é mentalizar uma pessoa que sirva de modelo e enxergar o mundo através dos olhos do seu ídolo. Ao dizerem o nome de quem admiravam, fica claro o descompasso do processo sugerido, pela proposta de autoajuda, com as referenciais daquelas pessoas. Sammy Davis Jr., Fidel Castro, Nelson Mandela, Gandhi, Frank Sinatra e Éric Cantona são os nomes invocados.

As frases do jogador para incentivar o carteiro aparecem nas conversas no quarto de Eric: "*As lembranças boas são as mais difíceis de suportar*"; "*A vingança mais nobre é perdoar*"; "*As mulheres são os maiores mistérios dos homens*". A necessidade de enfrentar adversidades e não temer o perigo também é destacado por Cantona: "*Não vencemos o perigo sem enfrentá-lo*"; "*Quem prevê todos os perigos jamais navegará pelos mares*"; "*Quem tem medo de jogar um dado nunca tirará um seis*". Os adversários também são analisados: "Quem semeia o vento colhe tempestade". É emblemático que, já com o início dos créditos finais, a película encerre com uma das frases mais famosas e enigmáticas de Cantona: "*Quando as gaivotas seguem o pesqueiro é porque elas acreditam que vão jogar sardinha para o mar*".

Cantona, desta forma, atua como o superego de Eric, seu guia e inspirador. O herói aqui é uma pessoa comum lançado num novo mundo, obrigada a passar por provações para reencontrar consigo mesmo. Quando volta para seu mundo, que, neste caso, é o

[29] JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996, p. 44.

próprio mundo de Eric, ele traz uma espécie de elixir, uma poção restauradora das experiências e vivências abandonadas[30]: a crença nos amigos, o retorno à dança e o resgate de suas capacidades transformadoras. O enfoque naturalista valoriza o ambiente doméstico. Em *À Procura de Eric,* ele é desordenado, mas também oferece a possibilidade de união familiar, como na cena em que Eric, Lily e seus filhos almoçam na cozinha. Quem prejudica esta união e invade este espaço é o Estado, representado pela polícia, que jamais se contrapõe aos vilões exploradores. Eles são antagonizados pelo coletivo composto pelos amigos de Eric, que invadem e depredam sua casa, ridicularizando-os. A força está no coletivo e na sua classe, como afirma um amigo de Eric: "Se vocês tentarem fugir eu os encontro, sabem por quê? Porque eu sou carteiro!". A projeção imaginária de Cantona insere um elemento onírico no cotidiano, recurso associado ao melodrama para encontrar a comunicabilidade e a simplicidade no diálogo com o público. Loach não representa a classe trabalhadora com um olhar condescendente, vista como "o outro". Interpretar não é apenas expor, mas indicar formas de reação. No início do filme, Eric dirigia um automóvel em círculos, desorientado. A história narrada indica que existe a possibilidade de tomar as rédeas do passado e mirar um futuro diferente, a possibilidade de emergir um futuro diferente.

Os desdobramentos de 1968 levaram a um balde de água fria no imaginário intelectual europeu. Gestou-se um pensamento que inculcou a possibilidade de pensar qualquer alternativa ao *status quo*. Nestes vinte anos do século XXI, temos que ter ciência que, ao pensar numa sociedade de consumo, nem todos seus membros consomem. Desfez-se o Muro de Berlim, mas ergueram-se outros muros: físicos nas fronteiras do México com os EUA e em Israel e Palestina; outro imaterial, que cria um cinturão sanitário do descompromisso. Do panóptico passamos ao sinóptico dos

[30] MARIA, op. cit., p. 117.

programas de televisão (onde os locais observam os globais). Criou-se um mundo que funciona apenas para sócios, uma classe global que faz tudo privadamente. Suas atitudes são marcadas pelo medo da vida social externa. Trocamos o direito pela permissão. A ideologia não se exime de atuar descaradamente, mostrando que é correto transferir bilhões de dólares aos já ricos e que este processo respingará automaticamente nos menos favorecidos.[31] Além disso, há algo que é mais assustador: a transformação do passado recente em zona de penumbra,[32] a ponto do século XX já ser quase esquecido:

> Este caráter desconcertante e estranho do passado – que precisa ser domesticado com um significado ou lição contemporânea antes que possamos abordá-lo – é, sem dúvida, em parte resultado da assustadora velocidade contemporânea. A "Globalização", guarda-chuva para tudo, da internet à escala sem precedentes das trocas econômicas transnacionais, revirou a vida das pessoas de um modo que seus pais ou avós teriam dificuldade de imaginar. Muito do que fora considerado familiar e permanente por décadas, ou mesmo séculos, agora ruma celeremente para o esquecimento.[33]

Dessa forma, concluímos que é essencial recuperar a visão do futuro, sonhos e projetos de vida dos protagonistas do passado, dos sobreviventes e não sobreviventes; resgatar horizontes nos quais eram possíveis a clarificação e a construção de novos modos de vida, em que sua própria percepção não era obscurecida e caracterizada como inalcançável e impossível. Tal postura é mais significativa se considerarmos que, nas últimas duas décadas, a possibilidade de construir um futuro diferente da realidade vivida foi duramente combatida pela lógica do Pensamento Único e pelas

---

[31] ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 17.

[32] HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios**: 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 15-8.

[33] JUDT, Tony. **Reflexões sobre um século esquecido (1901-2000).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 17.

suas formas de organizar o meio social, político e cultural e de apagar experiências e projetos históricos incômodos para as tendências do cenário de euforia neoliberal. Visando ignorar o contraditório, ocultar a dinâmica social, seus conflitos, disputas e a suprimir as contradições latentes, seja no passado, seja no presente ou no horizonte de expectativa dos indivíduos de hoje, a força difusa constituída no Pensamento Único impõe-se de forma totalizante[34].

Se a produção historiográfica retoma o debate, o cinema, pela sua abrangência e penetração, amplia esta discussão no meio social. Cabe ao professor de História e ao historiador discutir esses pontos de forma integrada, fomentando uma semente questionadora, transgressora, e, por que não, revolucionária. Quando Eric lembrou ao seu homônimo que ele era um homem, o ex-jogador respondeu: "Não sou um homem, sou Éric Cantona". Paralelamente, podemos afirmar que "*À Procura de Eric* não é apenas um filme, é um filme de Ken Loach". Singelamente, o cineasta nos lembra que podemos mudar nossa vida, que sonhar sonhos utópicos sobre alternativas diferentes para nosso presente e nosso futuro é possível. Os desafios são enormes, mas podemos começar acreditando nos amigos e na força coletiva de um ideal...

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BROWN, Adam. "*Not for sale*"? A destruição e a reforma das comunidades futebolísticas na aquisição do Manchester United pelos Glazer. **Análise Social**, n 179, p. 555-582, 2006.

CHANDA, Nayan. **Sem Fronteira**: os comerciantes, missionários, aventureiros e soldados que moldaram a globalização. Rio de Janeiro: Record, 2011.

[34] RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. História e Pensamento Único. In: LENSKIJ, Tatiana; HELFER, Nadir Emma. (Orgs) **A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000. p. 141-150

ENGLISH, James F. Local Focus, Global Frame: Ken Loach and the cinema of dispossession. In: FRIDMAN, Lester D. (org). **Fires were started**: British cinema and Thatcherism. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 259-81.

FEATHERSTONE, Mike (org) **Cultura global**: nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1999.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FOER, Franklin. **Como o futebol explica o mundo**: um olhar inesperado sobre a globalização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A dança dos deuses**: futebol, sociedade, cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios**: 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **O novo século**: entrevista com Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JUDT, Tony. **Reflexões sobre um século esquecido (1901-2000).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LANGHOF, Wenke. **Realism, naturalism, Loachism?** a study of Ken Loach's films of the 1990s. Auflage: Grin, 2002.

LATOUCHE, Serge. **A ocidentalização do mundo**: ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da uniformização do planeta. Petrópolis: Vozes, 1994.

LOACH, Ken. Cuando el enemigo está a las puertas. **El viejo topo**, n 244, p. 82-85, 2008. Disponível em: < http://www.elviejotopo.com/web/index.php >. Acesso em 20 de maio de 2009.

MARIA, Cristiane Toledo. **O cinema de Ken Loach e a refuncionalização de materiais estético-políticos**. São Paulo: USP, (Dissertação de Mestrado), 2010.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a guerra civil espanhola. Porto Alegre: UFRGS, (Dissertação de Mestrado), 2010.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. História e Pensamento Único. In: LENSKIJ, Tatiana; HELFER, Nadir Emma. (Orgs**) A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000. p. 141-150.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SULZBACH, Liliana. **Os dois olhares do cinema**: as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS, (Dissertação de Mestrado), 1998.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

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

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011.

A Contemporaneidade que se encerra

26

Onde começou o fim? Os maias e além... [1]

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[2]
Sílvia Moehlecke Copé[3]

"Viver é muito perigoso!"
Grande Sertão: Veredas

Introdução

Esta frase de Guimarães Rosa é uma síntese da história da humanidade! Ou mais, da própria história da vida no planeta Terra! Afinal, não faz tanto tempo a Biologia era chamada de História Natural! De toda sorte, mesmo sendo perigoso viver, o ser humano – ou o "macaco nu", como prefere Desmond Morris – se empenhou numa trajetória até hoje ininterrupta de luta contra a

[1] Apresentação na Mesa Redonda "Maias: os criadores do fim?" sobre a película *Apocalipto*, no Ciclo de Cinema, História e Educação **"2012 e o Fim do Mundo: os 13 Cavaleiros do Apocalipse**".

[2] Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

[3] Professora Adjunta do Departamento de História da UFRGS. Possui graduação em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1975), mestrado em Antropologia Social Área de Concentração Arqueologia pela Universidade de São Paulo (1984) e doutorado em Prehistoire, Ethnologie, Anthropologie pela Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne (2006). Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Arqueologia, com ênfase em Arqueologia pré-histórica, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria arqueológica, prática da arqueologia de campo e de laboratório, formação de recursos humanos para a arqueologia, licenciamento ambiental e preservação do patrimônio arqueológico. Na última década, a área geográfica de atuação é o planalto sul brasileiro, Rio Grande do Sul. Foi vice-presidente da Sociedade de Arqueologia Brasileira - SAB, biênio 2009-2011.

natureza, provocando transformações de tal ordem que algumas se tornaram fora de controle.

Neste sentido, convergem para um mesmo destino distintas formas de pensar o final dos tempos. A recorrente ideia do grande cataclismo ou da grande catástrofe está presente em praticamente todas as mitologias e religiões, seja apontando para um tempo "circular" incessante, onde o fim sempre implica num retorno, seja num final de uma cronologia linear que desde o início apontava para isto.

Uma criança pequena, diante das incertezas da vida, vê o mesmo filme várias vezes e pede para ler o mesmo livro todas as noites para se assegurar que não há o imprevisto e que ela está segura, pois os fatos se repetem, se encadeiam. Isto talvez remeta para aquele temor ancestral de que estejamos todos no limiar de um grande cataclismo que venha liquidar com o que existe para, quem sabe, trazer um necessário renascimento ou renovação da própria humanidade.

O incerto traz a superstição, o catastrofismo, o messianismo! É famosa uma transmissão radiofônica feita em 1938 por Orson Welles, narrando uma adaptação de *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, que levou pânico generalizado de que realmente estivesse ocorrendo uma invasão de marcianos que liquidaria com os homens. Portanto, mesmo em tempos onde se propala a vitória da ciência, os medos estão à flor da pele!

Poderemos ter a chegada do Juízo Final, que para alguns crentes estaria marcado para 2012 nas profecias do astrólogo Nostradamus ou, quem sabe, pela revelação do Terceiro Segredo de Nossa Senhora de Fátima guardado pela Irmã Lúcia – a sobrevivente das crianças que presenciaram o milagre – e pelas altas hierarquias do Vaticano. Mas também alguns cientistas – sobretudo pseudocientistas! – alertam para algumas alterações naturais de tal ordem que poderiam realmente comprometer a vida no planeta. Será que manchas solares inusitadas previstas por alguns cientistas, por conta de irregularidades na irradiação solar

causando desequilíbrios na temperatura oceânica, desencadeariam furacões e tornados nunca vistos? Ou até terremotos e maremotos, como os *tsunamis* ocorridos no Japão e no México? Mas mesmo simples "apagões" nos sistemas trariam seríssimas falhas nas comunicações, que fariam do mundo um caos!

Estas versões – e visões! – do Apocalipse final estão presentes em grande parte das mitologias e religiões, em distintas culturas, distribuídas por quase toda a Terra, e desde antes do aparecimento da linguagem escrita. Quase todas as profecias apontam para determinadas datas, de uma forma cifrada e que necessita interpretações, no mais das vezes discordantes. Neste ano de 2012, chegou a vez dos Maias e seu elegante calendário, em nada semelhante àqueles conhecidos no Velho Mundo.

Este capítulo está dividido em duas partes, as duas tratando de "onde começou o fim" como aponta a pergunta contida no título. No entanto, em relação ao objeto que trataremos no texto, tivemos a prudência de dividi-lo entre os autores. Sílvia Moehlecke Copé – historiadora e arqueóloga, e com estudos aprofundados em História da América Pré-Colombiana – escreve *"Apocalipse" ou "Apocalypto"? As diversas leituras do fim do mundo*, apresentando os comentários específicos sobre a película *Apocalypto* – ensejo para o debate que originou o capítulo – e considerações detalhadas sobre o calendário maia e suas previsões; ou seja, ela trata dos Maias! Na segunda parte, intitulada... *E outros tantos criadores do fim*, Cesar Augusto Barcellos Guazzelli – professor de Teoria e Metodologia da História e que ultimamente se dedica às "fronteiras" entre Historia e Literatura – desenvolverá alguns aspectos do que está "além" dos Maias em relação ao fim do mundo; isto incluirá considerações sobre os calendários e suas contas, versões em mitos diversos, assim como em textos canônicos de algumas religiões.

Parte 1. "Apocalipse" ou "*Apocalypto*"? As diversas leituras do fim do mundo

"Apocalypto": a leitura do fim do mundo por Mel Gibson

Muito antes de ser convidada a comentar o filme de Mel Gibson realizado em 2006, já me questionavam sobre o grau de veracidade histórica da narrativa sobre a civilização maia. Como arqueóloga e professora da disciplina de América Pré-colombiana, é natural que privilegie o conhecer uma sociedade através da sua cultura material[4] e dos lugares[5] que configuram a paisagem cultural[6].

Os lugares

O filme inicia mostrando povos que habitavam a floresta sendo capturados e levados para a cidade para serem vendidos como escravos e, os mais corajosos e guerreiros, sacrificados aos deuses. Aqui a dicotomia dos lugares é explorada: a **floresta**, local de exuberância tropical, de abundancia de recursos de alimentação (a caça da anta), de vida de aldeões livres e satisfeitos, de costumes regrados pela solidariedade/reciprocidade e relações parentais, de uma organização comunitária com um poder político de prestígio, enquanto, a **cidade** representa o oposto, o desmatamento provocado pela queima das pedras calcárias para a produção da cal para pintarem os templos de branco, a fome da população evidenciada pela disputa dos restos de comida jogada pela elite ao chão, a condição de escravos vendidos no mercado e explorados até a morte ou oferecidos em sacrifício aos deuses, uma sociedade

[4] Os vestígios recuperados nos sítios arqueológicos.

[5] Os espaços físicos vivenciados pelos homens durante um determinado tempo.

[6] As paisagens culturais constituem-se na interação entre o homem e a natureza ao longo da passagem do tempo e podem ser lidas como palimpsesto.

estratificada com uma elite opressiva, com poder coercitivo e sanguinário.

Na dicotomia floresta/cidade evidencia-se um anacronismo histórico (entre muitos erros históricos). A região de floresta tropical, mostrada no filme, localizada na parte central da Guatemala e México, denominada *El Petén*, é constituída de terras baixas drenadas por diversos rios que comunicavam o interior ao litoral e foram ocupadas em torno de 300 AC a 900 AD, período de ascensão e queda de uma das mais sofisticadas civilizações da América pré-colombiana: o Maia Clássico. Período em que florescem grandes centros cerimoniais como *Tikal*, cuja pirâmide serviu de modelo para a pirâmide de sacrifícios do filme e *El Mirador*, sítio que estava sendo escavado pelo arqueólogo Richard D. Hansen que assessora a produção, após Gibson ter lido no jornal os resultados do seu trabalho arqueológico. No entanto, a "cidade de pedra" para a qual foram levados os prisioneiros capturados na floresta, localiza-se em outro ambiente, uma região ao norte, pobre em vegetação e em recursos d'água, como o que encontramos na Península de Yucatán.

Aliás, dentre os quinze dialetos maias já identificados, a língua falada no filme é o dialeto *yucateco*. A península de Yucatán foi ocupada após o colapso do Maia clássico, no período Pós-Clássico[7], quando ocorre a invasão e conquista *tolteca* (980 AD), então, o que vemos no filme são os maias "mexicanizados". Ora, é no vale do México que vemos se formar os impérios sob a tutela dos *toltecas*, e após dos *astecas*, que reverenciam deuses que exigem para o sol e outros astros moverem-se nos céus, devam ser feitos sacrifícios humanos. Então, a rotina diária de abrir o peito dos cativos para extrair o coração ainda palpitante e ofertar para os deuses é um hábito mexicano de um período militarista e imperial, muito distante do Maia Clássico. E é o momento da chegada dos espanhóis, como mostrado no término do filme.

[7] Entre 980/1200 AD. o domínio é tolteca, portanto, grupos mexicanizados cujo centro principal é Chichen Itzá e de 1200/1540 AD. temos os 16 Estados Independentes do Yucatán.

A cultura material

A assessoria arqueológica está evidente nos diversos detalhes da cultura material, seja na arquitetura, seja nos artefatos/objetos utilizados, quanto no tratamento do corpo e nos padrões estéticos. A arquitetura monumental maia está muito bem representada na "cidade de pedra" através do processo construtivo dos seus edifícios, nos **templos sobre íngremes pirâmides** pintadas de branco (onde ocorrem os sacrifícios humanos), nos **campos de jogo** (no filme, o local onde os que escapam de serem sacrificados são caçados com armas de arremesso como propulsores de dardos, lanças e arco e flecha e, quando feridos, mortos com porrete/*borduna* feitos de madeira incrustados de lâminas de obsidiana) e nos **grandes mercados** onde era vendido todo tipo de mercadorias, desde escravos até os produtos mais exóticos.

Entre os artefatos/objetos destacam-se as armas de guerra preferenciais como os *atláts* (propulsores), os porretes, as *bordunas* e as facas feitas de obsidiana usadas na guerra e nos sacrifícios; os objetos utilitários e rituais realizados com cerâmica; a indumentária simples como os *taparabos* de algodão usados pelo povo e a rica vestimenta de tecidos da elite, os adereços ornamentais como colares, braceletes, brincos, as "orelheiras" (para dilatar o lóbulo da orelha) e as "narigueiras". Enquanto os enfeites corporais da elite eram de materiais nobres com o jade, jadeíta, obsidiana verde e negra; a usada pelo povo era elaborada com materiais menos nobres como a pedra, ossos e madeira. Os padrões estéticos da elite evidenciam-se na deformação craniana, nas escarificações, nas tatuagens, nas incrustações de jade nos dentes, na grande dilatação do lóbulo das orelhas através de "orelheiras" de jade e "narigueiras" de ouro ou prata, além de penteados exuberantes.

A paisagem cultural

A crítica ao filme de Mel Gibson dividiu-se entre os que acham que o filme dá a conhecer a cultura maia e a América pré-hispânica e revela – na concepção grega – o desconhecido, reconhecendo-o, e aqueles que reclamam da representação dos maias como cruéis, sanguinários e escravocratas. Os últimos argumentam que os sacrifícios humanos massivos e sangrentos encontram sua origem no México e não na cultura maia, questionam a adulteração dos murais de Bonampak, o uso do dialeto *yucateca* e consideram um insulto à cultura maia alguns atores indígenas serem norte-americanos e canadenses. Ativistas indígenas da Guatemala consideram o filme racista e o diretor Juan M. Catllett acusa Mel Gibson de plagiar seu filme de 1990, *Return to Aztlán*. A crítica considera o filme bom enquanto filme de ação, ou como um *game,* e muito ruim devido à fixação no martírio do herói *Jaguar Paw* (Garra do Jaguar), devido aos erros históricos e a desvalorização da cultura maia.

Quando questionado sobre os anacronismos e a representação dos maias como cruéis, entre outras críticas ao filme, Gibson defende-se dizendo que a cultura maia serviu de pano de fundo para cobrir um tema histórico universal, a ascensão e queda das civilizações e, no caso, a queda da civilização maia. (Neste depoimento ele não menciona se trata do colapso da cultura maia clássica ou da queda da cultura pós-clássica com a conquista espanhola, o que dá a entender com a chegada das naus espanholas no final do filme.)

O objetivo do filme, segundo Gibson, é explicar os motivos do colapso das civilizações exemplificado com a maia e isso ele faz com maestria. Quando os guerreiros maias levam os cativos para a 'cidade de pedra', o caminho entre a floresta e a cidade é usado como uma exposição de motivos: a miséria da população causada pela seca e praga nas lavouras, a superpopulação, os escravos produzindo o cal para cobrir os templos através da queima das

pedras (para produzir uma tonelada de cal é preciso queimar cinco toneladas de madeira), o consequente desmatamento, as doenças, a guerra endêmica, a escravidão, as bizarrices da cidade grande, o consumo excessivo, os sacrifícios humanos, a banalização da crueldade...

Aliado ao colapso ambiental e a decadência moral, o filme acaba quando as naus espanholas chegam à península de Yucatán e insinuam que a conquista europeia seria a razão do fim da cultura maia, porém, Mel Gibson, antes do início do filme nos dá a sua opinião citando uma frase de Will Durant: "*A great civilization is not conquered from without until it has destroyed it self from within*"[8]

21/12/2012, a catástrofe atualizada: o fim do mundo com data marcada! [9]

Os maias: os criadores do fim?

Durante mais de mil anos, a cultura maia aperfeiçoou um sistema de escrita[10] para o registro dos grandes eventos e um sistema de numeração vigesimal e posicional para o cálculo da passagem do tempo e para aplicação no conhecimento

[8] Tradução livre: Uma grande civilização não é conquistada de fora até que ela esteja destruída por dentro.

[9] O prazo de validade desta informação expirará entre 21 e 23/12/2012. Maldita imprecisão do calendário! A crença nesta data trará certamente muitos problemas para as comemorações natalinas, visto que estas têm em mente o atual Calendário Gregoriano, ao qual estão associados os "fins de mundo" presentes nos textos e profetas cristãos, ignorando as datações dos maias. Mas aqui não há com o que se preocupar; o fim do mundo foi cancelado no Brasil, pois o país não tem infraestrutura suficiente para receber um evento desta envergadura! Assim, recomendamos vivamente a aquisição deste livro para leitura já nas férias do próximo verão e para presentear neste Natal de 2012.

[10] Os sistemas de escrita mesoamericanos decifrados até agora são logossilábicos, combinando o uso de logogramas com um silabário, sendo muitas vezes designados como sistemas de escrita hieroglíficos.

Encontram-se documentados cinco ou seis diferentes sistemas de escrita na Mesoamérica. Destes, o mais bem documentado e decifrado, e como tal o mais conhecido, é o sistema de escrita maia. Os códices maias podem ser consultados na internet no *site* www.famsi.com

astronômico. Para o cálculo da passagem do tempo desenvolveram vários calendários como o calendário solar (*Haab'*) composto de dezoito meses de vinte dias cada, mais um período de cinco dias ("dias sem nome") no fim do ano conhecidos como *Wayeb'*. No calendário sagrado de 260 dias ou calendário lunar (*Tzolk'in***),** que consiste nos números 1 a 13 alternados com um ciclo de 20 nomes de dias, a combinação da roda de 13 números com a roda dos 20 dias nomeados volta a começar a cada 260 dias (13 x 20 = 260). Estes dois calendários (baseados em 260 e 365 dias) funcionavam como uma engrenagem, ou seja, o ciclo completo se repete exatamente a cada 52 anos *Haab'*. Este período era conhecido como um Ciclo de Calendário.

Nem o sistema *Tzolk'in* nem o *Haab'* numeram os anos. Para ter controle do **tempo linear**, os maias criaram um calendário conhecido como Conta Longa, baseado no sistema de numeração vigesimal e posicional, onde cada "dígito" da conta longa é vinte vezes a seguinte. No sistema de Conta Longa, cada ciclo está expresso por um glifo, geralmente ideográfico, com um valor numeral diferente: o *b'aktun* (400 anos ou 144.000 dias), o *k'atun* (20 anos ou 7.200 dias), o *tun* (1 ano ou 360 dias), o *uinal* (1 mês ou 20 dias), e o *k'in* (1 dia). Um número usado de maneira similar ao nosso "ano 2012" que conta "anos" e dias desde o ponto de partida mitológico, o dia 13 de agosto de 3.113 AC. (a data maia mais antiga registrada) até 5.125 anos, quando um ciclo termina em 21 de dezembro de 2012[11].

"Será o nascimento de uma nova era", diz Lawrence Joseph, autor de *Apocalipse 2012*, um livro baseado, como o filme, sobre a profecia maia. *"E, como qualquer outro nascimento será acompanhada pela alegria, de sangue e dor"*. [12]

A interpretação incorreta do calendário mesoamericano de contagem longa forma a base de uma crença do movimento Nova

[11] O ciclo de 5.125 anos menos a data de origem mitológica de 3.113 anos corresponde a 2012 anos.

[12] JOSEPH, Lawrence E. **Apocalipse 2012**. São Paulo: Pensamento, 2007.

Era, de que um cataclismo aconteceria no dia 21 de dezembro de 2012. 21 de dezembro de 2012 é apenas o último dia do 13º *b'a'ktun* (13 x 400 = 5.125 – 3113 = 2012). Não é o final da contagem longa, pois ainda se seguirão os *b'a'ktuns* 14º a 20º.

Quem viver verá!

Parte 2. ... E outros tantos criadores do fim

O milênio em questão: quando será o fim do mundo para a Cristandade?

Mas, se existe uma forte presunção de que o Calendário Maia está marcando o final dos tempos para o dia 21 ou 23 de dezembro de 2012, não vou entrar em considerações que já foram objetos de outra abordagem neste capítulo. Quero, no entanto, ao menos trazer à tona algumas tantas versões do fim feitas por outros povos, noutras épocas – anteriores, contemporâneas e posteriores aos maias – que não tiveram qualquer contato com civilizações americanas. [13]

Antes de discutirmos estas diferentes ideias do fim dos tempos, é conveniente tratarmos de aspectos referentes às datações feitas por diferentes culturas do Velho Mundo, e de que forma as "numerologias" a elas associadas podem prestar-se a contradições. Para tanto, baseio-me no paleontólogo e biólogo evolucionista estadunidense Stephen Jay Gould. [14]

Uma primeira consideração é de que o cálculo do tempo foi associado a três ciclos naturais com distintas durações: 1) o dia, que corresponde à rotação completa do planeta Terra em torno de seu eixo; 2) o mês, que é quase igual a uma "lunação", ou seja, o

[13] Esta opinião é rechaçada por diversos autores que sustentam a existência de antepassados comuns a todos os povos da terra, aos quais passaram os "germes" do conhecimento que detinham. O mais popular deles foi DANIKEN, Erich Von. **Eram os Deuses Astronautas*?*** São Paulo: Melhoramentos, 2006.

[14] GOULD, Stephen Jay. **O Milênio em Questão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

período em que o único satélite terrestre natural, a Lua, realiza uma revolução completa em torno da Terra; 3) o ano, tempo em que a Terra completa uma translação, a volta inteira em torno do Sol. O problema numérico que isto gera se deve ao simples fato se que nenhum destes referenciais é múltiplo exato de outro: uma "lunação" tem mais ou menos 28 dias, ou quatro semanas de 7 dias, ao passo que um ano tem mais ou menos 52 semanas; ou então 365 dias, distribuídos em 12 meses que variam entre 30 e 31 dias, além de fevereiro, que tem 28 por três anos consecutivos, mas intercalados por um ano em que fevereiro tem 29 dias... São muitos números, todos confusos; de acordo com eles um ano duraria exatamente 365,2422 dias solares, ou seja, 365 dias, 5 horas, 48 minutos, 45 segundos e ainda uma mínima fração! [15]

Note-se ainda que o calendário solar, que seria uma invenção egípcia, propalou-se e a maior parte das sociedades antigas adotava anos simultaneamente lunares e solares, com 360 dias divididos em meses de 30, mais cinco dias intercalares. [16] O antigo Calendário Juliano – implantado por Julio César em 45 AC – era mais pragmático: considerava o ano solar composto por 365,25 dias; a cada três anos com 365 dias, somavam-se as quartas partes num único dia formando um ano de 366 dias – o popular ano "bissexto", por ter um duplo algarismo 6! Mas este pragmatismo cobrava seu preço: a cada 1.000 anos produzia-se um atraso de 7 dias, e já na era Moderna isto produziu efeitos deletérios para a Igreja, por conta dos dias santificados!

Como marcar a Páscoa, por exemplo? O Domingo de Páscoa deverá ser o primeiro depois da primeira Lua Cheia, depois do Equinócio (Primavera no Hemisfério Norte, Outono no Hemisfério Sul)! Temos de novo um calendário solar associado a um calendário lunar, e dia pode ocorrer entre 22 de março a 25 de abril! E desta data depende a Quaresma, quarenta dias que devem

[15] Ibid., p. 66.

[16] ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Lisboa, Edições 70, 1969, p. 66.

ser contados para trás a partir da Sexta-Feira Santa e determinar com exatidão a Quarta-Feira de Cinzas, fim do Carnaval – uma festa pagã herdada pelo catolicismo. A Quaresma é período de circunspeção que todos católicos praticantes devem seguir! E sessenta 60 dias depois da Páscoa é datado o dia de *Corpus Christi*. [17] Portanto, estes cálculos já complicados de *per si* tornaram-se tormentos com as pequenas frações que Júlio César legou à Cristandade!

Para corrigir tais problemas, o Papa Gregório XIII encomendou um calendário, que leva seu nome, promulgado em 1.582, e que foi adotado de forma laica pelo mundo ocidental. Para eliminar as datações equivocadas pelas imprecisões do Juliano, foram eliminados 11 dias, de 5 a 14 de outubro de 1.582. [18] Depois, foi calculado com mais exatidão o ano solar, chegando os sábios à cifra de 365,2522; e estes 0,0022 fizeram toda uma diferença! Foram mantidos os anos de 366 dias a cada quatro anos com números pares; estes, em compensação, eram retirados nas viradas de século; no entanto, naquelas viradas em que o número do ano é múltiplo de 400, restauram-se os bissextos! [19] Pasma pela simplicidade! Todos estes cálculos tornaram o Calendário Gregoriano quase tão exato como o próprio Calendário Astronômico, do qual diverge em apenas 28,96 segundos; isto significa que ocorrerá diferença de um único dia somente a cada 2.800 anos! [20]

Assim, o Milenarismo que acompanha certas fases da Igreja Católica e de outras vertentes divergentes dentro do Cristianismo, esbarra nestas datações e nas medidas dadas pelas observações da natureza. Como se viu, não há qualquer número divisível por

[17] ELIADE, (1969), op. cit., p. 66-67.

[18] Mais tarde isto obrigou a atualização de algumas datas anteriores à implementação do Calendário Gregoriano. O dia do descobrimento do Brasil, por exemplo, no documento original foi no dia 3 de maio de 1500, mais tarde corrigido para 22 de abril que se comemora atualmente.

[19] Por exemplo, não houve bissexto em 1900, mas este aconteceu em 2000!

[20] GOULD, (1997), op. cit. p. 67.

1.000; esta "magia" ligada a ele deve-se a um sistema matemático baseado no número 10, e é totalmente arbitrária. [21] O Apocalipse – o grande holocausto purificador da humanidade – está associado ao Milênio, e o problema é identificar sua ocorrência. Para tanto, a maior referência é a Epístola de Paulo aos Coríntios, *"Um dia do Senhor é como mil anos, mil anos como um dia."* [22] De acordo com o Gênesis, Deus descansou no sétimo dia da criação, logo os seis dias de trabalho equivaleriam a 6.000 anos. Assim, não tendo ocorrido a profecia de João Evangelista, adiantou-se sua ocorrência para 1.000 AD, que por motivos óbvios foi adiantada para 2.000 AD.

Como calcular estes números? As contas hebraicas, baseadas nas genealogias – inexatas, pela falta de alguns seguimentos, especialmente devido às diversas diásporas sofridas pelos hebreus, e mais tarde pelos judeus – datavam a Criação em 3.671 AC do calendário cristão. No entanto, necessitando recuar ao menos 4.000 anos – já que o ano 1.000 AD já havia passado, e restava como data "milenar" 2.000 AD, a criação do mundo – para fechar o total em 6.000 anos – deveria ter ocorrido 4.000 anos antes da Era Cristã. Usher, um bispo irlandês, conferindo documentos romanos, percebeu que a morte do famigerado rei Herodes da Judéia havia falecido no que seria o ano 4 AC, o que deslocava por quatro anos o nascimento de Cristo, e a própria criação do mundo. Esta foi a data adotada desde então pela Cristandade, e que não foi levada em conta quando da virada do último milênio. [23]

[21] Já foi visto quer os Maias, por exemplo, adotavam uma numeração com base 20.

[22] BÍBLIA DE JERUSALEM. **Novo Testamento. Atos dos Apóstolos**. Epístolas de Paulo. São Paulo: Editorial Paulus, 2002.

[23] GOULD, (1997), op. cit., p. 71.

Sobre Fins e Recomeços!

Quaisquer considerações sobre "apocalipses" ou fins de mundo precisam levar em conta as concepções mais arcaicas sobre a vida humana e a natureza, especialmente naquelas sociedades agrárias. Neste sentido, é ainda central a obra de Eliade *O Mito do Eterno Retorno*, que destaca justamente a idéia de uma temporalidade "circular", onde os ciclos naturais se repetem, e suas incidências nas diversas culturas. [24]

Aqui importam, sobretudo, os mitos de criação do mundo, cuja "renovação" simbólica se dá através da expressão "hierofania" [25] – cunhada pelo próprio Eliade – significando no que o ato sagrado – a Criação, no caso! – se manifesta numa experiência profana. Nas sociedades agrárias, o Ano Novo, comumente ligado à colheita, costuma se acompanhar de festas e orgias, onde os tabus se suspendem, com "carnavalização" dos costumes: reis ou dignatários assumem papéis plebeus, enquanto populares passam a representar os mandantes, as mulheres de prostituem, os papéis sociais se invertem. [26]

Este mundo tem uma temporalidade "circular", que repete simbolicamente os primórdios, cria arquétipos e é essencialmente "a-histórico". Nos ritos judaico-cristãos, por exemplo, as atitudes repetem aquelas atribuídas ao Senhor: se Ele descansou no sétimo dia da Criação, também aos homens cabe fazê-lo. Na liturgia cristã, a repetição do sacrifício divino na comemoração da vida, nos batismos, casamentos etc. [27] Neste sentido, assim como os grandes reis ou sacerdotes são representações divinas na terra, as leis dos homens aparecem como "revelações sagradas" – caso das Tábuas

[24] ELIADE, (1969), op. cit.,

[25] Ibid., p. 41. Palavra derivada do grego: *hieros* (sagrado) e *fania* (manifestação).

[26] Ibid., p. 65. Exemplos seriam o "Dia do Falso Rei" na Babilônia, ou a "Peorsituição Sagrada" em várias culturas antigas do Oriente Próximo.

[27] Ibid., p. 37.

da Lei, por exemplo – e também fora de uma temporalidade histórica. De alguma forma as versões populares destas "hierofanias" aparecem nas atribuições sobrenaturais ao que ocorre cotidianamente ou nas grandes crises, como cataclismos naturais, pestes, guerras e outros tantos. Estas "respostas cósmicas" que podem assolar a humanidade são comumente marcadas pelo início de novos ciclos de vida, com novas promessas e pactos entre homens e deuses, que se incorporam ao dia a dia de diferentes culturas. [28]

Um dos mitos mais antigos é o de Osíris, no antigo Egito, registrado no *Livro dos Mortos*, escrito durante o chamado Novo Império, entre 1580-1160 AC. [29] Filho da deusa Nut (Céu) e do deus Geb (Terra), era irmão de Ísis, Néftis e Seth; casado com a primeira delas ele reinava sobre o Egito. Morto e esquartejado pelo irmão Seth, teve seus pedaços espalhados por todo mundo, os quais foram paulatinamente resgatados por Ísis e Néftis, que reconstruíram o corpo do deus; esta crença era representada no mundo real pela mumificação dos corpos, forma de garantir a ressurreição no plano divino. [30] A união do corpo morto, mas reconstituído, de Osíris com Ísis deu origem a Hórus, que derrotando Seth passou a reinar sobre a terra; o deus que havia sido imolado voltava também, mas para governar o mundo dos mortos: *"Osiris return from the mountains of sand to the green land of his birth. Morning comes to Egypt."* [31] Com a irmã Néftis, Osíris originou o deus Anúbis, que participava com pai no julgamento dos mortos. O renascimento de Osíris era incorporado às crenças na vida pós-morte, desde a justiça divina à preservação

[28] ELIADE, (1969), op, cit., p. 126.

[29] ELLIS, Normandi. **Awakening Osíris.** The Egyptian Book of the Dead. Grand Rapids (MI): Phanes Press, 1988. Existem evidências iconográficas que podem datar o mito de Osíris em torno de 2300 AC.

[30] CLARK, T. R. Rundle. **Símbolos e Mitos do Antigo Egito**. São Paulo: Hemus, s/d, p.98-102.

[31] ELLIS., op. cit., p. 43.

dos corpos dos que morriam: *"The living soul of land, he is matter and mind taking form."*[32]

Não tão antigos como os papiros egípcios, os *Vedas*, textos em sânscrito dos indianos, reproduzem diversos ciclos temporais.[33] Os grandes ciclos cósmicos têm como medida de tempo o *mahâyuga*, composto por 12.000 anos divinos, cada qual equivalente a 360 anos solares; a duração do ciclo cósmico seria assim de 4.320.000 anos![34] Observe-se que estes preceitos dos Vedas são também aceitos pelo Jainismo e pelo Budismo, as duas grandes "dissidências" do Hinduísmo. Um dos mais interessantes mitos de destruição e recriação do mundo aparece na *Shatapatha Brahmana* – comentário a um dos textos do *Yajurveda* – provavelmente datado de 1000-600 AC. Este escrito narra o primeiro dos "avatares" de Vishnu – o deus da trindade hinduísta responsável pela manutenção do universo – que defende a da humanidade, na forma de Matsya, o Peixe. Salvo por Manu, o pai de todos os homens, Matsya muito tempo depois avisou a ajudou a Manu quando um grande dilúvio foi mandado para destruir o mundo e os seus habitantes: *"Después la inundación hizo desaparecer a todas las criaturas, y sólo permaneció aquí Manu."*[35]

Em seus outros "avatares" Vishnu voltaria para proteger o mundo e suas criaturas de outras tantas ameaças de destruição, sob outras formas. Como Kurma, a Tartaruga, ele salvou os deuses Devas dos demônios Assuras; como Varaha, o Javali, ele retirou a

---

[32] Ibid., p. 52.

[33] Os textos dos Vedas são comentados em prosa pelas Brahmanas, que lhes estão comumente associadas.

[34] ELIADE, (1985), op. cit., p. 128-129. Os grandes números não param aqui: mil *mahâyugas* compõem uma *kalpa*, que é apenas um dia na vida de Brahma, outro corresponde a uma noite. Toda a vida de Brahma duraria cem "anos", formados por tais "dias" e "noites", significando que não existe uma eternidade na vida dos deuses, e que as criações, destruições e recriações se repetem ao infinito!

[35] ELIADE, Mircea. Shatapatha Brahmana, I, 8-6. In: **Dioses, Diosas y Mitos de la Creacion**. Un Mito del Diluvio de la Antigua India. Buenos Aires: Ediciones La Aurora, 1986, p. 224-225. É notável que em muitas das grandes civilizações agrárias esteja presente um dilúvio mitológico que destrói a humanidade.

terra das mãos do demônio Hiryanyaksha que a prendera no fundo do mar; como Narasimha, o Homem-Leão, derrotou Hiranyakshipu, um demônio que ameaçava o próprio deus Brahma; como Vamana, o Anão, guerreou Bali, rei dos demônios, que punha em risco o grande deus Indra; Parashurama, o Rama com Machado, liquidou a casta Kshatriya, dos guerreiros, subjugara pela força a casta dos Brâmanes, pensadores e legisladores; como o herói Rama, liquidou os demônios *rakshasas* comandados por Ravana; como Krishna, interveio ao lado dos Pandâvas contra os Kauravas, numa hecatombe que quase liquidou a ambiciosa casta Kshatriya. Mais modernamente, se aceita que Sidarta Gautama – Buda, o Iluminado – seja a mais recente reencarnação de Vishnu, para eliminar a violência no mundo; é também anunciada a vinda da décima e última delas, Kalki, que viria para erradicar todo o mal. [36]

Uma das mais importantes versões sobre a destruição da humanidade encontra-se na *Epopéia de Gilmamesh*, escrita por volta de 2.700 AC na Suméria [37]. Neste épico, após presenciar a morte de seu grande amigo Enkidu, viaja em busca de vida eterna, procurando pelo lendário Utnapishtin, que conhece este segredo. No encontro entre os dois, Utnapishtin narrou a Gilgamesh como sobreviveu ao grande dilúvio que destruiu toda a humanidade. Conforme o contador da história, o dilúvio foi causado pelo desgosto dos deuses com os homens: *"Enlil ouviu o alvoroço e disse aos deuses reunidos em conselho: 'O alvoroço dos humanos é intolerável, e o sono não é mais possível por causa da balbúrdia. '*

[36] RENOU, Louis. **Hinduísmo**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979. Rama é central num famoso épico escrito entre 500-100 AC: VALMIKI. **The Ramayana**. A Shortened Modern Prose Version by R. B. NARAYAN. New York: Penguin Books, 1972. Outro grande épico é de 400 AC: **MAHABHARATA**. (Recontada por DHARMA, Krishna). Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Uma parte desta obra trata de um diálogo entre Krishna e Arjuna, um dos Pandâvas, que trata dos deveres e obrigações de cada ser com seu papel, sendo considerado uma verdadeira síntese da filosofia hinduísta: BAGHAVAD GITA (THE LORD SONG). Madras: Theosophical Publishing House, 1977.

[37] **A EPOPÉIA DE GILGAMESH**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. As palavras "alvoroço" e "balburdia" seriam metáforas da maldade humana?

Os deuses então concordaram em exterminar a raça humana." [38] Avisado pelo deus Enki, que o protegia, Utnapishtin preparou um grande barco para salvar aos seus, prevenindo-se dos castigos de Enlil, deus das tempestades: *"Por seis dias e seis noites os ventos sopraram; enxurradas, inundações e torrentes assolaram o mundo; a tempestade e o dilúvio explodiam em fúria como dois exércitos em guerra."* [39] Depois do castigo, as águas baixaram e reiniciou-se a vida na Terra. [40]

Uma característica comum nos mitos de criação/destruição/recriação do mundo é a noção de uma decadência progressiva dos homens; em alguns casos, como nos Vedas ou mesmo no Antigo Testamento, isto é representado pela redução da vida humana, iniciara com várias centenas de anos, declinando progressivamente. [41] Isto é muito significativo na obra poética de Hesíodo, que alguns estimam ser de 750-650 AC. Em seu poema *Os Trabalhos e os Dias* [42], Hesíodo apresenta uma sequência de cinco gerações de homens, que perdiam suas qualidades na medida em que eram formadas: os homens de Ouro, os de Prata, os de Bronze, a chamada geração dos Heróis, e já no tempo de vida do poeta – e para o futuro! – vivia a quinta idade dos homens, de Ferro, incomparáveis àqueles que os antecederam. [43] Os homens de Bronze foram criados e destruídos por Zeus: *"E*

[38] **A EPOPÉIA DE GILGAMESH**, op. cit., p. 149.

[39] Ibid., p. 153.

[40]Conforme alguns autores, o Gênesis teria sido escrito depois de outros textos da Bíblia, o que teria acontecido após o exílio dos judeus na Babilônia; assim, a semelhança entre as duas concepções de destruição da humanidade não seria coincidência, mas uma versão do relato de Gilgamesh no Livro Sagrado. MILES, Jack. *Deus: uma Biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[41] ELIADE, (1985), op. cit., p. 126.

[42] HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

[43] Ibid., versículos 109-157. Em **Teogonia**, sua criação mais antiga, a situação era invertida. O poeta mostra as sucessivas gerações de deuses que criaram e dominaram o mundo, mas estes ciclos não implicam no desaparecimento das divindades arcaicas, mas sua superação pelos descendentes no controle do mundo e suas criaturas. HESÍODO. **Teogonia**. A Origem dos Deuses. São Paulo: Iluminuras, 1992.

por suas próprias mãos tendo sucumbido desceram ao úmido palácio do gélido Hades." [44] Este extermínio se deu por um dilúvio!

Raivoso com os abusos impiedade dos Homens de Bronze que havia criado, Zeus enviou um poderoso dilúvio para destruí-los, inundando todas as terras. No entanto, o Titã Prometeu avisou a seu filho Deucalião que, com a esposa Pirra, pode escapar ao castigo: *"And when Zeus would destroy the men of the Bronze Age, Deucalion by the advice of Prometheus constructed a chest, and having stored it with provisions he embarked in it with Pyrrha."* [45] Deste casal primordial descenderam os novos povoadores da Terra: na medida Decaulião e Pirra em que jogavam pedras para trás elas se transformavam respectivamente em homens e mulheres. O filho mais velho deles foi Heleno, antepassado de todos os gregos.

Estes ciclos de vida tiveram num caso muito peculiar um encontro com outra temporalidade: uma cronologia linear que narrava a história de um povo. Este conjunto de textos – uns seriam "revelados" e outros "inspirados" – compõem um livro sagrado que é a base de três religiões monoteístas contemporâneas: a israelita, a cristã e a muçulmana.

Começos e Fins se Encontram com a História

A *Bíblia Sagrada* – ou mais simplesmente a *Bíblia*, ou o *Livro*[46] – é tido como o único conjunto de textos religiosos que conta a genealogia – ou porque não dizer, a História de um povo, desde a Criação até a vida dos Apóstolos de Cristo. Ela é dividida entre o Antigo Testamento – o texto aceito pelo Judaísmo e pelo Islã – e o Novo Testamento – o acréscimo dos escritos Cristãos,

[44] HESIODO. **Os Trabalhos...** op. cit. versículos 152-153.

[45] APOLLODORUS. **The Library of Greak Mithology**. New York: Oxford University Press, 1997, p. 37.

[46] Foi adotada como referência a chamada **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Editorial Paulus, 2002.

parte dos quais também aparece no Alcorão. A principal novidade deste grande conjunto de textos e crenças é a admissão de um único deus, Yahweh, o "incriado" que foi o criador de todo universo, que paira acima de todos os seres, onisciente e onipotente. [47]

O principal conjunto de livros – a *Torah* dos judeus, ou Pentateuco[48] – inicia pela criação do mundo, dos anjos, do Paraíso e dos seres vivos. Adão e Eva cometeram o Pecado Original, sendo expulsos do Paraíso e obrigados a viver do trabalho. Desde Adão até Noé a genealogia é cuidadosamente observada no texto; Noé pertence à nona geração após Adão. Sua descendência do casal primordial povoou a Terra, e com o passar dos tempos os homens se afastaram do seu deus e aditaram hábitos dissipados e intoleráveis ao Senhor. [49] Num trecho desta história se conta o grande castigo que Yahweh resolveu mandar para extinguir toda a vida na Terra, e do qual pouparia Noé e os seus: *"Quanto a mim, vou enviar o dilúvio, as águas, sobre a terra, para exterminar de debaixo do céu toda carne que tiver sopro de vida: tudo que há na terra deve perecer."* [50]

Obediente a Yahweh, Noé e os filhos construíram Arca, uma enorme embarcação para onde se refugiaram com suas famílias e um casal de cada espécie animal. Logo viria o castigo do Senhor: *"A chuva caiu sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites."* [51]. A partir de Noé novamente os homens se dispersariam

[47] Esta é uma grafia recente: no hebraico não havia vogais, e a palavra – o "tetragrama" - se escrevia com suas quatro consoantes, YHVH Há estudiosos que identificam na Bíblia a presença de diversos deuses, que formariam uma única entidade sincrética: Elohin, um deus provedor e protetor; Yahweh, um pai tirânico que pune as faltas dos filhos; e um deus familiar ou tribal, que defende seu povo contra outros tantos povos e seus respectivos deuses. MILES, op. cit.

[48] Leva este nome por ser formado por cinco livros: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

[49] **BÍBLIA DE JERUSALEM**, op. cit. *Antigo Testamento. Pentateuco*. Gênesis, capítulos 6 a 9. Este texto provavelmente tenha sido escrito ao redor de 500 AC, já depois da conquista da Babilônia pelos persas de Ciro, o Grande.

[50] Ibid., Gênesis 6: 17.

[51] Ibid., 7: 12.

pela Terra, reproduzindo as iniqüidades contrárias ao Senhor. Desta vez, Yahweh não trouxe nova destruição, mas optou pela escolha de um povo para proteger e guiar, e os Hebreus se tornaram os Eleitos do Senhor, iniciando uma vez mais a história a partir de Abraão. A *Bíblia* retoma a genealogia, e os castigos são localizados – como Sodoma e Gomorra, as Pragas do Egito ou a queda de Jericó. Mateus, por exemplo, faz um relato detalhado das origens hebraicas de Cristo: *"De sorte que todas as gerações desde Abraão até Davi, são catorze gerações; e dede Davi até a deportação para a Babilônia catorze gerações; e desde a deportação para a Babilônia até Cristo catorze gerações."* [52]

Depois da morte de Salomão, ao redor de 900 AC, tribo de Judá separou-se do antigo reino de Israel, constituindo-se em reino independente. A divisão entre os hebreus seria um anúncio do fim dos tempos, pois Yahweh a qualquer momento poderia trazer de volta a destruição ancestral, como ameaçava Isaías [53] no primeiro dos livros proféticos do Antigo Testamento. Ele assistiria em 721 AC a destruição de Israel e a deportação de seus sobreviventes pelos assírios, e a resistência de Jerusalém aos mesmos. O profeta foi muito enfático: *"Ai da nação pecadora! Do povo cheio de iniqüidade! Da raça dos malfeitores, dos filhos pervertidos!"*. [54]

Seu pensamento "messiânico" [55] fez dele é uma referência para os evangelistas no futuro. No entanto, o nome Messias apareceria somente depois da conquista de Judá pela Babilônia em 586 AC, no livro de Daniel [56]. Profetizando o fim da grande cidade conquistadora, ele também a tornaria símbolo da devassidão e corrupção dos costumes, papel que mais tarde seria atribuído a Roma: *"A quarta fera será o quarto reino na terra, diferente de*

---

[52] **BÍBLIA DE JERUSALEM**, op. Cit, *Novo Testamento.* Evangelho Segundo São Mateus 1: 17.

[53] Ibid., *Antigo Testamento. Livros Proféticos.* Isaías 1 a 39. O texto é de 754 AC.

[54] Ibid., Isaías 1: 4.

[55] A expressão se refere aos movimentos ou indivíduos que se propalam salvadores da humanidade. Deriva de Messias, forma ocidentalizada da palavra hebraica que significa Escolhido ou Ungido.

[56] Ibid., *Antigo Testamento. Livros Proféticos.* Daniel 4 a 12.

todos os reinos. Ela devorará a terra inteira, calcá-la-á aos pés e a esmagará." [57] A libertação dos judeus ocorreria pela destruição da Babilônia pelos persas de Ciro, o que seria uma confirmação das diatribes de Daniel.

De alguma maneira estes profetas antecipam as falas de Jesus registradas pelos Evangelistas. Cristo é o sinônimo grego de Messias, e seus seguidores assim pensavam. Causou pasmo entre eles sua afirmação de que judeus poderiam ser castigados pelo Senhor enquanto gentios poderiam ser salvos; a idéia da redenção se propalava para além dos limites do Antigo Testamento: *"Mas eu vos digo que virão muitos do oriente e do ocidente que se assentarão à mesa no Reino dos Céus, com Abraão, Isaac e Jacó, enquanto os filhos do Reino serão postos para fora, nas trevas, onde haverá choro e ranger de dentes"*.[58]

Conforme a tradição judaica, na "Geena", um lugar que correspondia ao Inferno, o tempo de castigo dos condenados era limitado à purificação das almas. A eternidade e dureza das penas aos pecadores tomaram rumos mais nítidos a partir dos próprios ensinamentos de Cristo, na palavra dos seus evangelistas. Por exemplo, em São Lucas: *"não tenhais medo dos que matam o corpo e depois disto nada mais podem fazer. Mostrarei a quem deveis temer: Aquele que depois de matar tem o poder de lançar na geena..."* [59] O livro de Marcos também mostra falas de Jesus expondo os horrores que esperam aqueles que forem destinados à "Geena", *"onde o verme não morre e onde o fogo não se extingue. 49 Pois todos serão salgados com fogo"*. [60]

São João, o mais jovem dos Apóstolos de Jesus, seria o autor do último dos livros que compõem a *Bíblia* dos cristãos, o Apocalipse (*Revelação*, em grego, porque teria sido ditado ao santo

---

[57] Ibid., *Daniel* 7: 23.

[58] **BÍBLIA DE JERUSALEM**, op. Cit., *Novo Testamento*. Mateus 8: 11-12.

[59] Ibid., *Novo Testamento*. Evangelho Segundo São Lucas 12: 4-5.

[60] Ibid., *Novo Testamento*. Evangelho Segundo São Marcos 9: 48-49.

pelo próprio Cristo). Admite-se que a obra foi realizada durante o império de Domiciano (81-96 AD), época caracterizada pela devassidão de costumes, o que favorece muito as profecias sobre o final dos tempos como purgação dos pecados do mundo. [61] O evangelista apresenta o caráter divino do texto: *"Revelação de Jesus Cristo; Deus lha concedeu para que mostrasse aos seus servos as coisas que devem acontecer muito em breve. Ele a manifestou com sinais por meio de seu Anjo, enviado ao seu servo João"*. [62]

Em relação às versões "apocalípticas" que o precederam importa salientar que, novamente, surgem de um povo perseguido – agora os cristãos pelo poderoso Império Romano – as profecias de uma intervenção divina que aniquilará o mundo dos pecadores. O relato feito por João difere das profecias antigas, pois foi a própria divindade que se manifestou, cabendo ao santo o papel de escrever o que lhe fora "revelado". O Apocalipse foge do caráter histórico ou genealógico da maior parte dos capítulos da Bíblia justamente porque anuncia o fim dos tempos, onde até o próprio tempo tem medições muito peculiares, como foi apresentado no início deste texto.

As "revelações" são difíceis de concatenar, especialmente se for levado em conta seu caráter simbólico, que sempre deu e dá margem a muitas interpretações. Pode-se grosso modo admitir que Roma – a nova Babilônia – é a Besta que Satanás lançou para destruir a Igreja e seu povo. Contra os pecadores de Roma avançarão os povos bárbaros trazendo os males, simbolizados pelos Quatro Cavaleiros – a Peste, a Guerra, a Fome e a Morte –, mas poupando os seguidores da verdadeira fé. Após a destruição dos pecadores e inimigos da Igreja, Cristo aniquilará a Besta, dando início a um longo tempo de prosperidade, que culmina com outro ataque: *"Quando se completarem os mil anos, Satanás será*

[61] Ibid., *Novo Testamento*. Apocalipses 4 a 20.

[62] Ibid., 1:1.

solto de sua prisão." [63] A batalha final – chamada de Armagedon – terminará com a vitória final das forças divinas *"Subiram sobre a superfície da terra e cercaram o acampamento dos santos, a Cidade amada, mas um fogo desceu do céu e os devorou."* [64] Depois virá a ressurreição e julgamento dos mortos, e a imposição definitiva do reinado de Deus.

Assim, a discussão retorna à questão de datar as previsões do Apocalipse. Certas interpretações dão conta de que este processo já está em curso, o que já foi apresentado na questão do Milenarismo. Mesmo em religiões não cristãs existem referências muito próximas àquelas do Apocalipse. Alguns exemplos são encontrados no *Alcorão*, ou *Corão* [65], o livro sagrado dos muçulmanos, que seria uma "revelação" de Allah – Deus, em árabe – a Maomé, o Profeta. O livro foi constituído pela reunião de todos os escritos ditados por Maomé a seus escribas, realizada após a morte dele no décimo ano do calendário islâmico – correspondente ao ano 632 AD. O Alcorão é formado por 114 capítulos, chamados de Suras ou Suratas, cada uma delas com um nome próprio. Na Surata 22, *A Peregrinação* (Al Hadj), está escrito no primeiro versículo: *"Ó homens, temei vosso Senhor, porque a convulsão da Hora logo será terrível"*. [66] Também a Surata 54, *A Lua* (Al Camar), explicita no seu início a proximidade do final dos tempos: *"A hora [do Juízo] se aproxima e a lua se fecha"*.[67]

E Como Será o Fim dos Tempos?

Até aqui foram abordados tangencialmente três aspectos relativos ao fim do mundo: o tema do Milenarismo, que associa

[63] **BÍBLIA DE JERUSALEM**, *Novo Testamento.* Apocalipses op. Cit., 20:7.

[64] Ibid., 20: 9.

[65] **ALCORÃO SAGRADO** (Tradução e Comentários de HAYEK, Samir El). São Paulo: Tangará, 1975.

[66] Ibid., Surata 22: 1.

[67] Ibid., Surata 54: 1.

aquele à datas reconhecíveis no calendário cristão, mas que dão margem a interpretações discutíveis (especialmente quando não se cumprem); uma segunda reflexão foi sobre crenças onde o tempo é percebido de forma circular, e cujos ciclos – curtos, como no cotidiano, ou longos, como nas cosmogonias – repetem grandes momentos de criação / destruição / recriação do universo; finalmente, as religiões de origem judaica – o próprio Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo – onde o devir do mundo e suas criaturas tem um desenrolar genealógico / histórico, e o final dos tempos seria o mesmo final desta história.

Lá no início do capítulo foi apresentado o Calendário Maia e a busca atual de seus significados. A humanidade passou incólume – ao menos sem ser ameaçada por uma destruição em massa! – pelo ano 1.000 AD; mais recentemente sobreviveu à previsão da Irmã Lúcia quanto a 1960, e terminou virando o milênio em 2.000 AD! Claro, já haviam passado os anos fatídicos de 996 AD e 1.996 AD, a contar pela datação do bispo Usher! Sobreviveremos às predições que dizem que os Maias disseram, e que seus deuses lhes haviam dito?

Isto tudo pode parecer algo sem importância no mundo contemporâneo que segue parâmetros ditados pela Ciência! No entanto, os movimentos messiânicos ainda se reproduzem. Alguns exemplos trágicos: em 1978, Jim Jones criou a seita "Templo dos Povos", liderando 913 seguidores a um suicídio coletivo em Jonestown, sua Nova Jerusalém, na Guiana; em 1993, David Koresh anunciou ser um enviado do céu que revelaria o segredo do Apocalipse e levaria os fiéis para o Paraíso e levaria os fieis espaçonaves, suicidando-se com 73 seguidores; e também houve o caso trágico de um suicídio coletivo cometido por seguidores da seita Portal do Céu, que em 1997 pensavam em seguir para o mundo dos espíritos com a passagem do cometa Hale-Bopp, numa estranha mistura de Ufologia com visão apocalíptica! [68]

[68] GLEISER, Marcelo. **O fim da Terra e do Céu**: o Apocalipse na ciência e na *religião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 77-78.

Mas estes casos são de fanáticos que causam mal para comunidades relativamente restritas. No entanto, que dizer de James Watt, Secretário do Interior do Presidente Ronald Reagan? Ele declarou para a imprensa que não se importava com os altos índices de poluição provocados pela indústria norte-americana porque seus eventuais danos não se fariam sentir, visto que o mundo iria terminar no ano 2.000! [69]

Quem viver verá!

Referências:

ALCORÃO SAGRADO (Tradução e Comentários de HAYEK, Samir El). São Paulo: Tangará, 1975.

A EPOPÉIA DE GILGAMESH. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

APOLLODORUS. **The Library of Greak Mithology**. New York: Oxford University Press, 1997.

ARMSTRONG, Karen. **A Bíblia**: uma Biografia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUDOT, Georges. **Las Letras Precolombinas**. México: Siglo XXI, 1979.

BÍBLIA DE JERUSALEM. São Paulo: Editorial Paulus, 2002.

CLARK, T. R. Rundle. **Símbolos e Mitos do Antigo Egito**. São Paulo: Hemus, s/d.

DANIKEN, Erich Von. **Eram os Deuses Astronautas?** São Paulo: Melhoramentos, 2006.

DE LA GARZA, Mercedes (Compilación y Prólogo). **Literatura Maya** (Biblioteca Ayacucho LVII). Caracas: Editorial Galaxis, 1980.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.

[69] GOULD, (1997), op. cit., p. 50.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e Idéias Religiosas** (5 vol.). Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

ELIADE, Mircea. **Dioses, Diosas y Mitos de la Creacion.** Buenos Aires: Ediciones La Aurora, 1986.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a Essência das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELLIS, Normandi. **Awakening Osíris**: the Egyptian Book of the Dead. Grand Rapids (MI): Phanes Press, 1988.

GLEISER, Marcelo. **O fim da Terra e do Céu**: o Apocalipse na ciência e na religião. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 77-78.

GOULD, Stephen Jay. **O Milênio em Questão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GRAVES, Robert. **The Greek Myths** (2 vol.). London: Folio Society, 1996.

HAWKING, Stephen. **A Brief History of Time**. London: Bantam Books, 1996.

HENRI, Lucien. **As Origens da Religião**. Curitiba: Editora Guairá, s/d.

HESÍODO. **Teogonia**. A Origem dos Deuses. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Religião**. Petrópolis: Vozes, 1978.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Religião Oriental**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LENTSMAN, Jacó Abramovich. **As Origens do Cristianismo**. São Paulo: Editora Fulgor, 1963.

MAHABHARATA. (Recontada por KRISHNA DHARMA). Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Sobre Religião**. Lisboa: Edições 70, 1972.

MILES, Jack. **Deus**: uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OHLWEILER, Otto Alcides. **A Religião e a Filosofia no Mundo Greco-Romano.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

RENOU, Louis. **Hinduísmo**. Lisboa: Europa-América, 1979.

THOMPSON, John Eric S. **Historia y Religión de los Mayas**. México: Siglo XXI, 1975.

TOYNBEE, Arnold. **A História e a Religião**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.

VALMIKI. **The Ramayana**. A Shortened Modern Prose Version by R. B. NARAYAN. New York: Penguin Books, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os Deuses, os Homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

27

"As Moscas Venceram..." [1]

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli[2]

O filme *As Invasões Bárbaras* (*Les Invasions Barbares*, de 2003), dirigido por Denys Arcand é a continuação de outra película que o mesmo cineasta realizou em 1986, *O Declínio do Império Americano* (*Le Déclin de l'Empíre Américain*), com os mesmos personagens e atores. O mesmo diretor ainda lançaria em 2007 *A Era da Inocência* (*L'Age des Ténèbres*)[3], completando uma trilogia sobre as recentes transformações do Canadá, especialmente a crise do *walfare state* e os problemas trazidos com o neo-liberalismo globalizado.

Desta forma, é conveniente fazer a discussão de *As Invasões Bárbaras* por partes: 1) algumas considerações sobre as últimas mudanças ocorridas na sociedade do chamado "Canadá Francês", mais propriamente a província do Quebec; 2) uma abordagem sobre o filme *O Declínio do Império Americano*, que mostra a trajetória dos personagens 17 anos antes; 3) a discussão dos

[1] Comentário na Mesa Redonda *Fim da História, Fim do Historiador?* sobre o filme *As Invasões Bárbaras*, no Ciclo de Cinema, História e Educação "2012 e o Fim do Mundo: os 13 Cavaleiros do Apocalipse", realizado no Cinema da UFRGS (Sala Redenção) pelo Departamento de História e pelo Departamento de Difusão Cultural da UFRGS.

[2] Professor Titular do Departamento e do PPG em História da UFRGS.

[3] A tradução do título é muito infeliz! A tradução do francês seria *A Idade das Trevas*, que seria muito mais adequada em relação aos títulos dos filmes que a precederam na trilogia de Arcand. Além disto, o título não tem qualquer relação com o conteúdo do filme!

principais aspectos levantados pela película a partir das questões sociais referidas.

A Crise do Estado de Bem Estar Social

O Canadá no início dos oitentas tornara-se um país "movediço" que atraía os olhares da mídia! Vale citar pelo menos duas situações peculiares que envolviam seu carismático primeiro-ministro Pierre Trudeau. A primeira, de natureza política: em 1980 houve um plebiscito para decidir sobre a separação do Quebec; apesar de *québéquois*, Trudeau, que em 1969 havia aprovado uma lei que instituía a obrigatoriedade do "bilinguismo", comandou o rechaço ao projeto, obtendo 60% de votos contrários à divisão do país. Outro, de natureza pessoal, foi mais comentado: sua esposa, Margaret Joan Sinclair, que já tivera um caso com o senador Ted Kennedy dos Estados Unidos, "fugiu" com os *Rolling Stones* quando passaram por Montreal, não se sabe bem se ligada a Mick Jagger ou Ronnie Wood, ou os dois!

Tudo tão diverso dos Estados Unidos, onde os valores puritanos ainda persistem apesar do cosmopolitismo e da afirmação do país como potência mundial... Era uma afirmação de social-democracia avançada como aos moldes dos países escandinavos? Ou sinais de um declínio que se evidenciavam por uma crise do Estado nacional[4] e da moralidade que deveria imperar nas altas esferas políticas? Por outro lado, fora do Canadá o mundo de 1986 tinha ares de declínio de outra natureza, já que se vivia uma conjuntura que o afastava muito dos melhores pensamentos humanistas.

Na Europa, desde 1979 o governo inglês de Thatcher tomava vigorosamente as idéias neoliberais de Van Hayeck, provocando

[4] Formalmente o Canadá, como os demais países que compõem o *Commonwealth*, é uma Monarquia Constitucional cujo chefe de Estado é o soberano do Reino Unido. No entanto, quem realmente atua como chefe do Executivo é o primeiro-ministro, que é o líder do partido político majoritário na Câmara dos Comuns, formada por representantes votados pelo sistema de distritos eleitorais.

uma forte guinada contra os avanços sociais obtidos nas últimas décadas. Era fortemente apoiada pelo presidente Reagan dos Estados Unidos, que desde 1980 tratava de impor os ditames liberais de Friedman e da Escola de Chicago. Além disto, Reagan em 1983 anunciou o projeto Iniciativa de Defesa Estratégica (IDE), chamado de "Guerra nas Estrelas", acirrando a Guerra Fria e deixando a União Soviética numa situação difícil; mostrando que os Estados Unidos estavam dispostos a retomar uma política externa agressiva, no mesmo ano foi realizada a Operação Fúria Urgente, o codinome para a invasão de Granada. Prenunciavam-se dois grandes sucessos de 1989: politicamente a Queda do Muro de Berlim seguida da reunificação da Alemanha; economicamente, a conformação do "pacote liberal" promovido pelo Consenso de Washington, uma associação entre o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Mundial e o Tesouro dos Estados Unidos.

Por outro lado, no bloco formado pelos países socialistas as crises econômicas e políticas se sucediam. Em 1980 foi criado na Polônia o primeiro sindicato anti-comunista pelos trabalhadores do Estaleiro Lenin de Gdanski, o Solidarinosc (Solidariedade). Liderado por Lech Walesa, nucleou a oposição ao regime oficial, que o elegeria presidente do país em 1989.[5] Mas foi na própria União Soviética onde as mudanças foram mais decisivas. Em 1985 foi eleito secretário-geral do Partido Comunista Mikhail Gorbachev, que se propunha a transformar a rigidez do regime soviético, contando com o apoio imediato dos países ocidentais. Nesta política conhecida como Perestroica (Reestruturação), iniciada em 1986, abria-se a economia do país, já combalido economicamente pela acirrada competição que lhe impusera a política externa de Reagan. Central na retirada de poder do Partido

[5] Cantado em prosa e verso como símbolo da liberdade, o Solidariedade se mostraria nada mais que um sindicato conservador. Walesa, apoiado pelo Papa João Paulo II – o também polonês Karol Wojtyla – varreu da Polônia o passado comunista. Muitos anos depois, daria entrevistas onde defendia abertamente posições extremadamente direitistas, racistas e xenófobas.

Comunista foi a decantada Glasnost (Transparência), significando que os atos políticos estariam ao alcance de todos, conseqüentemente propiciando relações democráticas.[6] Além de acuado politicamente, o país sofreu ainda em 1986 o desastre da usina nuclear ucraniana de Chernobyl, expondo ainda mais o socialismo soviético às críticas. Com a derrubada do Muro de Berlim em 1989 marcava-se o esboroamento do Pacto de Varsóvia, com a adoção dos modelos ocidentais de governo pelos países do bloco.

Nos países americanos também aconteciam mudanças. No Chile a ditadura militar iniciada em 1973 já mostrava sinais de vacilação, mas o governo militar de Pinochet manter-se-ia até 1990. A mais prolongada ditadura era ainda a do Paraguai, iniciada em 1954 e que se estenderia até 1989. No Brasil, após o final da ditadura em 1985, no ano seguinte foi adotado o Plano Cruzado, tentativa de intervenção do Estado na economia para combater a recessão e a elevada taxa de inflação. A Argentina, que se redemocratizara em 1983, desde 1976 a mais cruenta ditadura do continente; em 1985 o governo implantara o *Plan Austral*, muito semelhante e inspirador do modelo brasileiro.

Ambos os programas vieram a fracassar, e os países iniciaram uma prolongada trajetória aos moldes do neoliberalismo, com consequências sabidamente danosas.

As mudanças ocorridas no Canadá guardavam relações diretas com o que acontecia no panorama mundial.[7] O *walfare state* do país, um dos mais desenvolvidos do mundo, sucumbiu frente dos ditames da Nova Ordem Mundial, que trouxe benefícios apenas as camadas mais altas da sociedade. A adoção de medidas favoráveis ao livre-mercado e às privatizações tiveram efeitos danosos para os trabalhadores e levaram à miséria setores sociais

[6] Para a palavra "transparência" como quase todas as "metáforas" que se utiliza de fenômenos naturais, não é necessário enfatizar como esta expressão tornou-se vazia de sentido!

[7] WOEKMAN, Thom. Social Torment: Atlantic Canada in the New World Order. Winnipeg: Fernwood publishing, 2004.

que dependiam do apoio do Estado, como os incapacitados e idosos. A economia canadense – como de resto nos demais países que adotaram medidas neoliberais! – não apresentou o crescimento que era apregoado pelos novos arautos da economia mundial, e comprometeu acentuadamente os sistemas de educação e saúde pública, além de danos ambientais importantes.

A questão social mais candente em *As Invasões Bárbaras* diz respeito à saúde pública. Mundialmente considerado uma conquista da cidadania por quase cinquenta anos, o sistema público de saúde passou por sérias restrições de financiamento que resultaram em hiperlotação de ambulatórios e nos atendimentos de urgência, longas filas de espera por atendimento, além de comprometimento dos atendimentos comunitários.[8] De certa forma, os atuais problemas já há duas décadas rondavam o atendimento médico-hospitalar canadense; assim como beneficiava amplos setores sociais, ele já sofria a oposição de profissionais da saúde – especialmente as organizações médicas – e das empresas que arcavam com os custos deste atendimento. Aparentemente – mesmo que não houvesse o descompromisso que a medicina liberal dos Estados Unidos tem com o atendimento massivo – os responsáveis pelo atendimento público do Canadá eram favoráveis à privatização do sistema.[9] Assim, os resultados obtidos pela Nova Ordem Mundial já encontraram uma organização pública que, apesar de sua tradição e inegável qualidade, já estava minada por oposições internas.

Outra discussão que perpassa *As Invasões Bárbaras* – assim como o filme que o antecedeu – diz respeito às diferenças e disputas internas entre o Canadá e a província do Quebec. Certamente antigos, os atritos entre canadenses de cultura francesa e os de origem inglesa remontam aos tempos da

[8] SULLIVAN, Terrence. First Do No Harm: making Sense of Canadian Health Reform. Vancouver : University of British Columbia Press, 2002.

[9] NAYLOR, Christopher David. **Private Practice, Public Payment**: Canadian Medicine and the Politics of Health Insurance, 1911-1966. Montreal/Kingston: McGill-Queens University Press, 1986.

conquista e formação dos espaços. Permanecendo em mãos britânicas, a província do Quebec sempre apresentou peculiaridades que em alguns momentos permitiram o crescimento de movimentos por autonomia, ou diretamente de separação do país; problemas linguísticos, serviço militar, discussões constitucionais, foram talvez os mais evidentes.[10] Na esteira da fragmentação de muitos Estados nacionais europeus, a possibilidade de uma divisão do país, o que levou ao plebiscito de 1980, que rejeitou a proposta de divisão do país. Por outro lado, a questão da secessão *québéquois* pode também ser vista pela óptica das pressões econômicas e sociais, além de mudanças na composição populacional da província. Mais que uma reivindicação de uma elite que reivindica a manutenção da cultura francesa na América do Norte, tratar-se-ia de atribuir o fracasso de uma expectativa hegemônica à manutenção da unidade nacional.[11]

A Opulência e o Tédio

É impossível ignorar a analogia que o autor buscava com o Império Romano até pelo título, que lembra imediatamente a referencial obra do historiador inglês Gibbon, *Declínio e Queda do Império Romano*.[12] E a decadência de Roma – um império de dimensões mundiais e poderes hegemônicos – esteve quase sempre associada à moral e aos costumes dissolutos. Os personagens principais do filme são de Montreal, Quebec, onde a língua e cultura francesa são hegemônicas e associadas ao

[10] BOTHWELL, Robert. **Canada and Quebec**: one Country, Two Histories. Vancouver: University of British Columbia Press, 1995.

[11] MANN, Susan. **The Dream of Nation**: a Social and Intellectual History of Quebec. Ottawa: Carleton Library, 2003.

[12] GIBBON, Edward. **Declínio e Queda do Império Romano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

refinamento de hábitos e de consumo.[13] Todos são professores universitários de História – outra referência a Gibbon – e a incessante busca que fazem ao prazer é a tônica da narrativa.

A trama se desenvolve em torno de um jantar, em uma casa de campo durante um final de semana; os assuntos principais que conversam ao longo do filme dizem respeito ao comportamento sexual de todos os comensais. Os requintes do banquete, assim como práticas sexuais pouco convencionais, remetem esta "decadência" romana mais para o "árbitro da elegância" Petrônio[14] do que ao sóbrio Gibbon.

Resumidamente, os personagens do filme presentes ao banquete mostram as seguintes características:

> 1) Rémy: o mais lascivo de todos, era então casado com a discreta Louise; tivera no passado dois casos com as colegas Dominique e Diane; buscara também outras relações extraconjugais mais extravagantes, como a sessão de sexo grupal, para a qual levou também a própria esposa.
> 2) Louise: aparentemente a mais "inocente" do grupo, aceitou muito bem a participação na orgia a que foi levada por Rémy; se queixou apenas de ter sido interrompida pela esposa do seu eventual parceiro.
> 3) Pierre: na ocasião vivia seu namoro com a jovem Danielle, uma estudante de História que conheceu numa casa de "massagens"; excitou-se muito quando ela discorria sobre história bizantina enquanto o masturbava.
> 4) Dominique: a mais madura de todos, expos publicamente já ter dormido com Rémy e Pierre; ao final do encontro, iniciou um relacionamento com Alain, o parceiro jovenzinho da festa.
> 5) Diane: introvertida e problemática, manteve uma relação instável com Rémy, que confessou ao marido que tinha na época,

[13] Isto confere aos *quebecois* uma idéia de "superioridade" intelectual que chega às raias da intolerância com relação aos demais territórios canadenses de fala inglesa, sem contar os Estados Unidos. Tal aspecto será central na película tema deste texto.

[14] PETRÔNIO. Satyricon. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Não se pode esquecer também o famoso diálogo platônico *O Simpósio* – ou *O Banquete* – no qual se discute o amor em torno de uma mesa de jantar. PLATO. Symposium. In: Dialogues of Plato. (Britannica Great Books 7.) Chicago: University of Chicago, 1952, p. 149-173.

> e foi surpreendida pela filha pequena em sua própria casa; durante a festa encontrou-se com Mário, um jovem sádico seu amante.
> 6) Claude: assumidamente homossexual, que confessa não buscar parceiro fixo, mas portar-se como um "predador", que "caça" suas parcerias ao acaso; aparentemente está sofrendo de alguma moléstia de origem venérea.
> 7) Mário: amante de Diane, bem mais moço que ela, estranho aos convivas e ao ambiente acadêmico que não entende e despreza; mantém com ela um relação fortemente sadista, que deixa marcas visíveis de espancamento e torturas físicas.
> 8) Alain: ainda estudante, satisfeito por encontrar-se em meio ao grupo de professores, não manifesta rechaço ao que lhe vai sendo revelado. Ao final, foi "seduzido" pela experiente Dominique.

Colegas de profissão, pertencentes ao mundo da "alta cultura", todos eles hedonistas, com predileção pelos prazeres da mesa e da cama, numa relação promíscua, associando ao grupo "iniciantes" jovens, incluindo um *outsider* refratário e sádico. Note-se que são professores de História, num país com alto índice de inclusão social, numa região muito ciosa de sua origem francesa, e que alardeava esta condição como essencial para fazer parte de uma seleta intelectualidade. No entanto, não foi conversado qualquer tema relativo à profissão, seja quanto à natureza da mesma, seja quanto às condições de trabalho. Há uma cena em que Claude está ministrando uma aula de História da Arte, e a entusiasmada fala de Danielle sobre Bizâncio com o busto desnudo e masturbando o perplexo Pierre!

Mais que isto, não se faz qualquer referência à situação que vivia o país: a questão do separatismo do Quebec, um tema que havia mobilizado intensamente os intelectuais da província – autonomistas ou não! – sequer foi mencionada. Da mesma forma, os acontecimentos na Grã-Bretanha, que já sofria com as mudanças enérgicas que Thatcher implantara; mesmo independente, o Canadá mantinha laços estreitos com "pátria-mãe". De outra parte, vizinhava com os Estados Unidos, a potência

que emergira hegemônica da Guerra Fria; e também se tornara, sob o mando de Reagan, no outro grande baluarte do neoliberalismo.

Este "enfado" dos beneficiados pelo *walfare state*, que parecia resolver todas as questões essenciais, seria mais tarde responsável pelo fim desta sociedade? Faltou compromisso aos cidadãos dos oitentas – entre eles os nossos historiadores do filme! – para evitar o cataclismo neoliberal que se anunciava?

Estas eram grosso modo as características sociais do tempo a que se remete o filme *O Declínio do Império Americano*. Estes eram os personagens da trama, os problemas que se apresentavam ao Canadá – mais especificamente ao Quebec – e conjuntura mundial. Passemos à película mais recente, tentando um paralelo com o que se discutia – e acontecia! – nos já distantes anos oitentas.

E os Bárbaros Chegaram...

As Invasões Bárbaras tem seu enredo centrado na doença terminal de Rémy, o mais exuberante personagem da película anterior. Quase vinte anos depois [15] o mesmo grupo de amigos se reúne não em torno de um jantar – ao menos no início – mas do leito do colega que está em tratamento para um câncer terminal.

Os primeiros passos para que Rémy fosse acompanhado partem de Louise, que se divorciara dele. Aqui aparecem dois filhos do casal que não haviam sido mencionados no filme anterior: Sébastien, financista de sucesso em Londres, e Sylvaine, que estava sempre navegando ao redor do mundo. Ambos são muito distantes do pai, aparentemente porque este preferira a companhia das mulheres que insistia em conquistar. Louise, mesmo sabedora de todas as aventuras sexuais de Rémy, insistiu para que Sébastien fizesse companhia ao pai em seus últimos dias. O filho, mesmo

[15] Parece ser uma referência ao romance *Vinte Anos Depois* no qual o autor Alexandre Dumas retoma a trama de *Os Três Mosqueteiros*. DUMAS, Alexandre. Vingt Ans Aprés. Paris: Gallimard, 1975

relutante, termina por atender à insistência da mãe e retorna a Montreal com a esposa Gaëlle, assumindo os muitos cuidados que ele ainda necessita. Sylvaine, no entanto, permanece navegando, e suas notícias chagam pela Internet.

Além do grupo familiar, retornam de outras partes os personagens de *O Declínio do Império Americano*, que tiveram diferentes destinos:

> 1) Dominique: sem muito destaque na película, exceto por animar o grupo relatando picantes casos amorosos que mantivera, inclusive com Rémy.
> 2) Diane: também distrai o grupo com seus casos, e se refere a um namorado mais jovem. Apresenta, no entanto, uma dimensão mais trágica no relacionamento que mantém com a filha Nathalie.
> 3) Pierre: casado com Ghislaine, uma mulher bem mais jovem e possessiva, empenhado em cuidar de dois filhos pequenos.
> 4) Claude: retorna da Itália, onde vive com Alessandro, um parceiro fixo, sem qualquer referência à possível doença que mostrara no filme anterior.
> 5) Nathalie: filha de Diane, a menina que nunca perdoara os casos da mãe, que inclusive surpreendera em sua própria casa com Rémy.
> 6) Irmã Constance: freira do hospital público, responde às diatribes ateístas e obcenas de Rémy com sua fé católica, pregando e praticando caridade e castidade.

Em novos tempos, os principais protagonistas – além de Rémy, centro de toda a história – são os dois jovens, que tiveram vidas muito díspares. Enquanto Sébastien tornara-se um consultor financeiro muito bem sucedido em Londres, Nathalie passara por muitos problemas, e sentia-se totalmente destruída: saíra de casa rompida com a mãe, Diane, e tornara-se dependente de heroína.

Ao corpo "barbaramente invadido" de Rémy, somavam-se novos tempos de "barbárie" no Canadá, que até pouco tempo antes fora um modelo invejável de social-democracia. Para a nova geração de *québéquois* não tinha mais importância a cultura

francesa dos tempos da geração de Rémy, e o contato com a Inglaterra, ou mesmos os Estados Unidos, tornara-se usual. O idioma inglês – uma língua da nova "barbárie" por excelência – ia-se tornando preferencial.

As "invasões bárbaras" iniciam pela irrupção de Sébastien no hospital público onde está internado Rémy: pelos corredores abarrotados de enfermos mal acomodados em macas ou leitos improvisados, a corajosa Irmã Constance distribuía hóstias entre eles, aparentemente o único auxílio que podia prestar. O Estado que outrora fora exemplo no atendimento médico-sanitário socializado, mostrava-se incapaz de viabilizar minimamente essas demandas. O personagem, um professor universitário com doutorado nos Estados Unidos, está numa enfermaria caótica, dividindo o espaço com doentes em graus variáveis de gravidade, onde sequer sabe quem são os profissionais responsáveis pela sua saúde. O filho procurou compensar as deficiências do sistema providenciando atendimento privado, o primeiro deles a realização de exame de Ressonância Magnética nos Estados Unidos.[16]

A disputa entre pai e filho refletiu esta tensão entre a "civilização" perdida no idílico passado do Quebec e a atual "barbárie" que vinha da *City* londrina e passava pelos Estados Unidos. Entre o público que faliu e o privado que se impôs! Entre o velho professor que vivera cercado de livros e "fracassado", e o especulador "vencedor" que jamais lera um livro e que não se separava do *note-book* e do telefone celular. Também entre o velho "lascivo", herdeiro do mundo socialdemocrata que afundara, sempre cercado por mulheres sensuais, e o jovem "puritano" que não desperdiçava tempo com prazeres, tinha a companhia de uma jovem bonita, um tanto insossa, e cujo maior prazer ao longo do filme fora um jogo eletrônico numa *lan house*.

[16] Vale observar que, com todas as suas mazelas, o sistema de saúde pública no Brasil apresenta-se hoje muito mais eficiente que o do Canadá. Não é de admirar que o governo de Barak Obama queira adotar um programa de saúde pública similar ao modelo brasileiro.

As medidas tomadas pelo filho para atender os problemas de saúde de Rémy chegam às raias de uma barbárie de novo tipo, aquela do capital capaz de comprar e corromper ainda mais o que já se desmorona. Em todas as ocasiões em que enfrenta obstáculos, Sébastien literalmente despeja grandes quantias de dinheiro. A primeira providência foi levar o pai para realizar um Exame de Ressonância Magnética em Vermont, nos Estados Unidos; sequer este procedimento, já banalizado mesmo em países latino-americanos, não era oferecido no prazo adequado pelos serviços canadenses. Com a recusa de Rémy em internar-se em um centro medico dos Estados Unidos, Sébastien vai paulatinamente "comprando" as benesses que eram negadas pelo sistema.

Há a "apropriação" de uma área subutilizada pelo hospital para adaptá-la como um apartamento privativo de Rémy, numa negociação que envolve a direção da instituição, mas também o poderoso braço sindical dos trabalhadores da saúde. Ou seja, aos olhos do novo Ocidente as organizações do Estado, em todos seus níveis, estão marcadas pela ineficiência e pela corrupção.

A volta de Claude com seu companheiro Alessandro trouxe novas tintas a esta visão: em Roma ele dirige uma instituição de apoio aos canadenses que residem na Itália, mas que não passa de uma sinecura onde ele tem uma ótima remuneração sem qualquer compromisso com o seu país. O cinismo de Claude não causa nenhum pesar ou rechaço pelos seus amigos, como se esta outra face do fim do *walfare state* não incomodasse.

A própria Igreja Católica sucumbiu a esta voragem do capitalismo triunfante, que comprara as almas e também seus protetores! Chamada a examinar objetos artísticos dos diversos templos do Quebec atirados ao léu num depósito imundo – em desuso pela redução acentuada da população católica, outra face da "barbárie"! – Gaëlle, a esposa de Sébastien, acentua ao religioso que a inquiria que o material carecia de valor no mercado das artes, mas que teriam suma importância para a memória do catolicismo canadense; o religioso contesta que as obras

importantes já haviam sido adquiridas, mas que pretendiam vender estes lotes por qualquer preço! Entre a memória e o dinheiro, o alto clero preferia o segundo! Uma profunda diferença para a fé desinteressada da Irmã Constance.

Mas é com Nathalie que o filme cresce em dramaticidade! Sua importância surge de sua principal fraqueza, a sua adição à heroína. Necessitando cada vez mais de medicamentos para aliviar as dores e ansiedades, o médico amigo de Sébastien recomendou que conseguisse droga em grande quantidade, acentuando sua maior eficiência em relação à morfina.[17] Uma nova investida "capitalista" de Sébastien foi feita com policiais federais do país, informando-se sobre pontos de tráfico de Montreal. Também aqui, após um tempo de fingida indignação, ele recebe o apoio que precisa.

Nathalie, a drogada, passa a intermediar a aquisição da droga e também ensina seu uso a Rémy, que se torna cada vez mais dependente da droga, mas também da companhia dela. A atuação de Nathalie ao lado do enfermo ajuda-o a enfrentar seus medos, ao mesmo tempo em que passa a ela coragem para tentar afastar-se de sua dependência. Entre ambos está Sébastien: de alguma forma, o londrino assumido se reconcilia com o Quebec perdido do pai, mas também com este novo e corrupto representado pela enigmática jovem.

Para Rémy o passado não se recompõe! As lembranças dos amigos trazem uma "memória do que não houve", ao menos de acordo com *O Declínio do Império Americano*, que antecedeu a trama presente. Todos eles falam dos diversos "ismos" a que estiveram ligados: "comunismo", "maoísmo", "trotskismo", "guevarismo" etc. Também citam autores, como Sartre, Marcuse,

[17] Esta é uma afirmação que surpreende! Ambas as drogas são derivadas do ópio, mas a morfina sempre teve uso mais frequente como medicamento, ao contrário da heroína, que é preferida como narcótico pelos dependentes. Também chama a atenção tamanha restrição em relação ao uso de derivados de ópio em pacientes terminais, o que já era uma praxe em tratamentos médicos de quase todos países ocidentais. Ver VARELA, Drauzio. **Por um Fio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Mao, até mesmo o dissidente Soljenitzen! Estes movimentos político-ideológicos e os pensadores prediletos estavam bem adequados a uma geração que era herdeira das bandeiras de 1968 – Rémy nasceu em 1950 – mas no encontro havido em 1986 estas discussões estiveram ausentes!

Quando Sébastien – sempre ele, da mesma forma! – paga para que antigos alunos de Rémy visitem o professor hospitalizado, uma estudante do grupo se emociona com o encontro, recusa o pagamento e dá a impressão de que tomará outro rumo, quem sabe uma volta aos valores do Quebec de antes... E isto fica claro mais tarde, quando Nathalie aceita a oferta de Sébastien para reiniciar sua vida; no apartamento que pertencera a Rémy, ela se entretém vasculhando na grande biblioteca e os seus autores prediletos. Poucos dias antes ela havia arremessado ao fogo o telefone celular pelo qual Sébastien falava incessantemente sobre seus intermináveis negócios!

Mesmo os sonhos de Rémy se desmanchavam junto com o corpo doente! As mulheres "desapareceram" dos seus sonhos, aquelas mesmas atrizes famosas que inspiraram seus ardores sexuais da juventude, e as tantas que amou ao longo de sua vida. Depois passou a sonhar com o mar, de alguma forma um retorno ao início de tudo um pouco antes do final.[18] Os sonhos com o Caribe trazem a nostalgia do lago, à beira do qual estava o chalé onde ocorrera a reunião deles 17 anos antes, e o grupo se reúne para repetir o banquete de *O Declínio do Império Americano*.

Para tristeza de todos, Rémy não consegue mais sequer deglutir o vinho e as trufas preparadas para a ocasião; o fim dos prazeres da mesa somava-se ao fim dos gozos na cama, e terminava a vida que apreciara tanto o antigo sibarita. Este final da insidiosa doença era prenúncio da escolha de Rémy pela eutanásia, e uma vez mais foi Nathalie quem teve a coragem para administrar

[18] Uma interpretação psicanalítica pode identificar o mar com o líquido amniótico que rodeia o feto antes do nascimento. Por outro lado, o a evolução das espécies indica o início da vida no oceano primitivo.

uma grande quantidade de heroína – endovenosa desta vez – para findar com os sofrimentos do enfermo. A despedida de cada um dos amigos e dos filhos – uma imprevista aparição de Sylvaine uma vez mais pela Internet – mostra a ele quanto fora amado por todos.

Quando ainda estava hospitalizado, Rémy – num único momento em que se mostra como professor de história – critica a Igreja Católica perante Irmã Constance, procurando convencê-la de que a instituição havia realizado o maior genocídio de todos os tempos. Mas talvez a última visão de Rémy, quando enxerga o cume de várias árvores em direção ao céu, num arremedo de catedral gótica, fosse uma pacificação dele com os valores religiosos que ele negara por tanto tempo.[19]

De qualquer forma, o fim escolhido por Rémy era mais digno que aquele da antiga opulência e orgulho dos canadenses, especialmente os do Quebec. O país, de alguma forma foi corroído por uma grave moléstia interna, morria aos poucos, com dores intensas, e quase sem esperanças de recuperação. Esta é uma imagem muito pessimista de Arcand! Por outro lado, HOUVE a "humanização" de Sébastien, que volta para a *City* menos dependente das novas "drogas" representadas pelo *note-book* e pelo celular! Já Nathalie iniciaria sua luta para livrar-se da heroína rodeada pela presença de Rémy; o beijo espontâneo em Sébastien aponta para uma nova relação que talvez exclua a londrina Gaëlle mais adiante.

E as Moscas?

Quatro anos depois de *As Invasões Bárbaras* Denys Arcand lançou *A Era da Inocência,* que completaria sua trilogia sobre os desencantos do Quebec. Nele desaparecem os personagens dos dois filmes anteriores, e o protagonista é Jean-Marc, funcionário público

[19] Isto poderia ser uma referência do autor ao seu passado católico de estudante em escola de jesuítas.

em uma repartição que trata de problemas previdenciários, restando atendimento pessoal ao público; invariavelmente ele não consegue resolver as questões, que encaminha a outras instâncias de uma complicada e ineficiente burocracia. Tratado com desconsideração pela chefia imediata, ainda sofre em casa com o desprezo de uma esposa bem sucedida profissionalmente, e sequer recebe afeto de seus filhos. Em seus devaneios imagina-se como um cavaleiro da Idade Média, capaz de vencer com heroísmo todas suas adversidades.

O grande momento de Jean-Marc deu-se quase casualmente! Retornando do trabalho, estava parado em seu automóvel numa sinaleira fechada; atrás, um homem grande, na direção de um enorme utilitário 4 x 4 passou a importuná-lo com buzinadas e ameaçando ultrapassagens forçadas, enquanto dispara berros ofensivos contra o "anti-herói" sempre humilhado! Dando uma arrancada para frente, ainda com o sinal fechado, Jean-Marc volta em marcha-ré e choca seu pequeno carro contra o arrogante, destruindo a dianteira da caminhonete! Depois, para pasmo de todos que assistem a cena, retira-se a pé abandonando seu automóvel danificado e criando um pequeno caos no tráfego! Depois disto ele abandonaria a casa e o emprego, recomeçando a vida em novos termos! Seria isto um símbolo de um novo Quebec que ressurgia das trevas?

Mas esta é outra história...

Uma nota final!

O escritor napolitano Curzio Malaparte, em seu livro *Kaputt*, um relato canônico de suas vivências na Segunda Guerra. Retornando em 1943 à sua cidade natal, que estava ocupada pelas forças norte-americanas, e destruída moral e materialmente pela guerra. Queixando-se ao dono de um bar sobre a impressionante quantidade de moscas que encontra em Nápoles, aquele responde:

> – Bem, mas em Nápoles também lutamos contra as moscas, ou melhor, fizemos, até guerra contra as moscas. Há três anos que fazemos guerra às moscas.
> – Então, como se explica que ainda haja tantas moscas em Nápoles?
> – O que é que o senhor quer, cavalheiro? As moscas venceram![20]

Referências:

BOTHWELL, Robert.
Canada and Quebec: One Country, Two Histories. Vancouver University of British Columbia Press, 1995.

DUMAS, Alexandre. **Vingt Ans Aprés**. Paris: Gallimard, 1975.

GIBBON, Edward. **Declínio e Queda do Império Romano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MALAPARTE, Curzio. **Kaputt**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MANN, Susan. **The Dream of Nation**: a Social and Intellectual History of Quebec. Ottawa: Carleton Library, 2003.

NAYLOR, Christopher David. **Private Practice, Public Payment**: Canadian Medicine and the Politics of Health Insurance, 1911-1966. Montreal/Kingston: McGill-Queens University Press, 1986.

PLATO. Symposium. In: Dialogues of Plato. (Britannica Great Books 7.) Chicago: University of Chicago, 1952, p. 149-173.

PETRÔNIO. Satyricon. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SULLIVAN, Terrence. First Do No Harm: making Sense of Canadian Health Reform. Vancouver: University of British Columbia Press, 2002.

VARELA, Drauzio. **Por um Fio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

[20] MALAPARTE, Curzio. **Kaputt.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 424.

WOEKMAN, Thom. **Social Torment**: Atlantic Canada in the New World Order. Winnipeg: Fernwood publishing, 2004.

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 Hernandéz.
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, HutgerHauer, 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-LuisTrintignant
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 Brodkin
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, Kruschev 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:SönkeWortmann
Roteiro:SönkeWortmann, Rochus Hahn
Produção:SönkeWortmann, 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. EstadosUnidos, 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 desagrada 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 ofthedead, 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: MiroslawBaszak
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*:*EnnioMorricone
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 Scarchilli, 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
DasLeben der Anderen. Drama, 137 min. Alemanha, 2006.
Direção: FlorianHenckelvonDonnersmarck
Roteiro: FlorianHenckelvonDonnersmarck
Produção: Quirin Berg, Max Wiedemann, Claudia Gladziejewski

Música: StéphaneMoucha, 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-rio-grandense (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.