



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Habilitação em Audiovisual

Bruno Rocha Nascimento

Cinema e História: aproximações e afastamentos
Uma análise do “impeachment” de Dilma Rousseff sob um viés documental

Brasília, Novembro de 2019

Resumo: A proposta desta pesquisa é demonstrar, por intermédio de uma pesquisa bibliográfica e da análise fílmica, as maneiras de representação da História pelo viés da narrativa do Cinema e como ela pode (à sua maneira) manipular toda uma visão histórica. Por meio do diálogo entre Marc Ferro e Robert Rosenstone, colocaremos em perspectiva dilemas que norteiam os desafios da representação histórica nas telas do cinema. Um ponto de inflexão de grande importância é ter a noção de que a história filmada, bem como uma história pintada ou escrita, é um ato idiossincrático (de interpretação pessoal) do cineasta e de sua equipe. Assim como o historiador tradicional, o diretor tem à sua disposição uma ampla gama de fontes das mais variadas origens. Matérias jornalísticas, entrevistas, livros e mesmo possíveis imagens de arquivo podem estar na pesquisa de ambos na busca de um possível retrato mais fiel de “uma realidade”. Além disso, faremos um recorte por meio da análise de dois documentários que falam sobre o processo político que culminou, em 2016, com o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff. *Democracia em vertigem* e *Não vai ter golpe*, lançados em 2019. O método escolhido para a análise desses dois filmes será o estudo comparativo, que nos dará possíveis pistas de como esses documentários respondem as perguntas no que concerne à linguagem, ao ritmo audiovisual, sonoplastia, análise histórica e, também, a descrição dos principais personagens deste processo histórico.

Palavras-chave: Cinema. História. Documentários. *Impeachment* da Dilma.

Abstract: The purpose of this research is to demonstrate, through bibliographical research and film analysis, the ways of representing History through the narrative of Cinema and how it can (in its own way) manipulate a whole historical view. Through the dialogue between Marc Ferro and Robert Rosenstone, we will put into perspective dilemmas that guide the challenges of historical representation on cinema screens. A major turning point is the notion that the filmed story, as well as a painted or written story, is an idiosyncratic act (of personal interpretation) of the filmmaker and his crew. Like the traditional historian, the director has at his disposal a wide range of sources from the most varied backgrounds. Journalistic stories, interviews, books, and even possible archival images may be in their search for a more faithful portrayal of "a reality." In addition, we will cut through the analysis of two documentaries that talk about the political process that culminated in 2016 with the impeachment of former President Dilma Rousseff. *Democracia em vertigem* and *Não vai ter golpe*, both launched in 2019. The method chosen for the analysis of these two films will be the comparative study, which will give us possible clues as to how these documentaries answer the questions regarding language, audiovisual rhythm, sonoplasty, historical analysis and also the description of the main characters of this historical process.

Key-words: Cinema. History. Documentaries. Impeachment Dilma Rousseff.

Contextualização

O cinema é uma arte nova. Enquanto a literatura e a música têm muitos milênios, a sétima arte começou, apenas, no final do século XIX. Na famosa exibição no Grand Café de Paris, em dezembro de 1895. Uma de suas principais ambições foi a representação de fatos históricos e de lugares extraordinários. A fotografia já captava “a realidade” tal como ela é, porém, agora pela primeira vez, podíamos ver imagens em movimento de maneira realista, já que o movimento inteiro poderia ser captado pela câmera e não apenas o momento, como no caso da fotografia. Claro que o processo foi se aprimorando, com a tecnologia sendo, cada vez mais, melhorada. Os filmes que antes eram mudos e em preto e branco, depois se tornaram coloridos e falados.

Não somente no caso específico do documentário, mas também na ficção, esta representação sofre dos vários dilemas que um historiador tem para compor sua obra. Por exemplo, um filme sobre o império romano poderia ser feito de inúmeras maneiras, dependendo das escolhas históricas que o diretor faz. Por isso, enfatizamos que um tema árduo como a última ditadura militar no Brasil pode render muitas questões para um documentarista. Como escolher as fontes? É melhor escolher os entrevistados mais relevantes ou os mais carismáticos? Como ainda é um tema que ainda influencia as pessoas de hoje (seu fim foi apenas em 1985), a busca por uma maneira, ao menos próxima da neutralidade, exige bastante dos cineastas que escolhem retratar tal tema. Por sua vez, isso pode atrapalhar o público receptor de tomar suas próprias conclusões, caso não seja seguido o princípio ético do documentarista de escutar todos os lados e não deixar a primazia de determinadas ideologias atrapalharem a fruição da sua obra.

Objeto de pesquisa

O foco da pesquisa será a busca por elementos que aproximam o historiador e o cineasta, por meio da análise comparativa e filmica entre dois documentários - *Democracia em vertigem* (Petra Costa) e *Não vai ter golpe* (MBL).

O teórico Roberto Rosenstone, certa vez, chegou, inclusive, a definir o que seria um cineasta-historiador, por intermédio de exemplos em que a narrativa cinematográfica foi

usada como uma espécie de modelador da visão histórica de todo um povo. Um caso clássico deste “espírito do tempo nas telas” foi o cinema alemão da época da República de Weimar (1919-1933), onde películas como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Metrópolis* (1927) retratam uma Alemanha no caos, em busca de salvadores da pátria. Vale ressaltar que o próprio Hitler viu o poder da sétima arte colocando a UFA, o grande estúdio alemão da época, sob o Ministério da Propaganda de Goebbels. Também nunca é demais afirmar que regimes totalitários como o nazismo e o socialismo foram eficientes em utilizar filmagens para mostrar os caminhos (tortuosos) que deveriam ser seguidos.

Por meio de um estudo comparativo, analisaremos os dois documentários sobre o *impeachment* e, também, buscaremos evidenciar as diferentes formas que eles se comunicam com o público. Isso nos suscitará algumas indagações: qual é a forma narrativa que os diretores escolheram? Em que momento eles se aproximam e onde se afastam? De que forma isso acontece? De que maneira a atual guerra cultural (polarização) entre direita e esquerda está inserida no contexto dos documentários?

Problema de pesquisa

Historiadores podem ser céticos em relação a contribuição da narrativa cinematográfica para uma melhor compreensão histórica. Por sua vez, dependendo da escolha estética, cineastas não tem nenhum compromisso fidedigno em retratar “a realidade”. Por meio de perguntas de como um historiador e um cineasta se articulam em relação ao seu método de atuação, podemos colocá-los em perspectiva de forma a esquematizar quais os pontos em comum entre as duas profissões e de que maneira cada uma delas pode se aproveitar do que há de melhor em cada uma delas, por exemplo, para poder transmitir e ensinar a História de um jeito mais complexo e instigante, sem deixar de lado o possível espelhamento, empatia ou senso crítico provenientes do Cinema.

Nesse contexto, buscaremos fazer uma análise na tentativa de nos aproximarmos de uma possível compreensão que busque elucidar conceitos e fenômenos culturais que permeiam estas relações. Isso também se dará por intermédio de uma análise arqueológica repleta de exemplos de cineastas e historiadores que refletiram sobre o assunto. É importante ressaltarmos que ao fazer uma investigação das funções de cada um, podemos nos aproximar de um detalhamento maior de onde eles se aproximam e, também, onde se distanciam, por

meio da análise detalhada desses dois documentários, um contra e outro a favor do processo do *impeachment* de Dilma Rousseff, que ocorreu em 2016.

Conforme dito anteriormente, os filmes a serem analisados serão *Democracia em vertigem* (2019) de Petra Costa, do lado dos que acham que tudo foi um golpe de Estado e que a presidenta foi injustiçada. Por outro lado, também focaremos no documentário *Não vai ter golpe* (2019) do MBL (Movimento Brasil Livre) que tem uma visão totalmente oposta. Isto é, colocam os acontecimentos como uma grande vitória do povo e veem o Partido dos Trabalhadores apenas como uma organização questionável e até mesmo criminosa.

Objetivos da Pesquisa

Esta pesquisa se propõe a olhar um pouco mais de perto e, ao mesmo tempo, abrir novas perspectivas na relação entre o Cinema e a História. Suscitamos que a complexidade do debate se qualifica, quando os filmes são feitos com um pouco mais rigor de pesquisa e com a tentativa de supressão de visões políticas particulares. Por isso, o rigor metodológico deve ser buscado sempre pelo diretor, para ele não cair no erro de apenas seguir o caminho que suas fontes ou do que as agendas políticas pré-determinam.

Por fim, esta pesquisa, por meio da análise do discurso dos documentários citados, irá em busca de uma esquematização, com mais rigor, na análise da elaboração e desconstrução de obras fílmicas. Enfatizamos, também, em um caminho inverso, que alguém que ensina ou escreve História pode se aproveitar de uma sistematização maior das escolhas dos cineastas para poderem entender melhor as potências da sétima arte, pois o discurso histórico é muito influenciado pela palavra escrita e ainda muito pouco por imagens. O teórico Marc Ferro, inclusive, chegou a afirmar que um filme pode ser considerado uma fonte, pois segue quase os mesmos requisitos que as fontes mais tradicionais. Fato esse, aliás, de pouca atenção dada pelos historiadores.

Referencial teórico

O referencial teórico desta pesquisa foi buscado no sentido de nos ajudar a responder àquelas indagações iniciais, dentre outras que foram surgindo ao longo do caminho, tais como: será que as representações advindas das imagens em movimento realmente contam dentro de uma perspectiva histórica? Essas imagens (filmes) aumentam ou diminuem nosso conhecimento sobre o passado? Será que alguma representação fílmica do passado pode ser levada a sério? Será que algum filme conta como “pensamento histórico” ou contribui para algo que possamos chamar de “entendimento histórico”?

Basicamente, nessa análise, iremos nos apoiar, inicialmente, em dois historiadores: Marc Ferro e Robert Rosenstone, pois ambos possuem livros considerados clássicos para nos ajudar a decifrar a relação entre Cinema e História. O primeiro com *Cinema e História* (1977) e o segundo com *A História nos filmes, os filmes na História* (2006). Seus livros são muito ricos em informações sobre os dilemas suscitados acima. Na forma como a História é moldada para construir visões particulares de grupos políticos, pesquisamos no *Usos e abusos da História* (2010), livro da historiadora Margareth Mcmillan.

Além disso, utilizaremos outros dois pesquisadores conceituados na área do documentário como Bill Nichols, em *Introdução ao documentário* (2016) e o teórico Fernão Ramos com o livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (2008).

Procedimentos Metodológicos

O presente trabalho, inicialmente, se desenhará como uma monografia embasada em pesquisas bibliográficas calcadas em autores seminais que pensaram em como o Cinema e a História podem se conectar. E, posteriormente, faremos uma análise do discurso fílmico entre os documentários citados acima. Por meio do foco na análise de filmes históricos de ficção e documentários, buscaremos sistematizar os pontos que enriquecem o produzir histórico em numa obra fílmica. Na última parte desta pesquisa, faremos um estudo comparativo entre os dois documentários e as suas visões sobre o *impeachment* de 2016.

Sumário

1 História e cinema: aproximações e afastamentos	12
1.1 Hegemonia cultural e o cinema	14
1.2 Intenção e gesto	15
1.3 O nascimento de uma nação sob a ótica do cinema	16
2. Alemanha	18
2.1 O cinema e a Alemanha pré-Hitler	21
2.2 Ideologia nazista e a interpretação da História	22
2.3 Leni Riefenstahl	23
2.4 O cinema sob a ótica nacional-socialista	25
2.5 Representação do judaísmo no cinema	25
3. URSS, materialismo e o cinema	27
3.1 A montagem e a nova estética da revolução	29
3.2 Dziga Vertov	30
3.3 Eisenstein	31
3.4 Outros cineastas e filmes marcantes	32
3.5 Vsevolod Pudovkin	32
3.6 Aleksandr Dovzhenko	33
3.7 Chapayev	34
4 O cinema e o impeachment de Dilma	35
4.1 Direita x Esquerda	36
4.2 Guerra cultural à brasileira	38
4.3 O <i>impeachment</i>	39
4.4 Narrativa da esquerda	41
4.5 Estilos	44
4.6 Não vai ter golpe	45
4.7 Narrativa da direita	46
4.8 O povo	47
5 Considerações finais	49
6 Referências bibliográficas	52
7 Referências filmográficas	54

Introdução

Um ponto de grande importância é ter a noção de que a história filmada, como uma história pintada ou escrita, é um ato de interpretação pessoal (idiossincrático) do cineasta e de sua equipe. Assim como o historiador tradicional, o diretor tem à sua disposição uma ampla gama de fontes das mais variadas origens. Arquivos, livros e mesmo a análise de possíveis planos ou cenas, além da atmosfera sonora, podem estar na pesquisa de ambos (historiadores e cineastas) na busca de um retrato mais aproximado da realidade.

Em cima deste processo, faremos um estudo comparativo entre dois documentários que falam sobre o processo político que culminou em 2016 com o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff. *Democracia em vertigem* (Petra Costa) e *Não vai ter golpe* (MBL), ambos lançados em 2019. Se documentários sobre a Era Vargas, onde todos os personagens já morreram, ainda hoje causam debates acalorados sobre as representações. Imaginem a análise de documentários políticos que foram produzidos com um tempo ainda mais curto (2016), o quanto que essa proximidade temporal vem carregada de desafios para quem se arrisca no tema.

O estudo comparativo entre estes dois documentários vai procurar responder perguntas sobre como estes dois filmes tratam questões fundamentais que envolvem linguagem, ritmo audiovisual, sonoplastia, análise histórica e a descrição dos principais personagens envolvidos neste processo histórico.

Em princípio, alguns exemplos fílmicos podem causar um certo estranhamento. No entanto, é importante frisar que a busca pelos exemplos dos regimes nazista e socialista se dá no âmbito de traçar um panorama histórico de como a sétima arte foi utilizada com propósitos bem delineados por certos grupos políticos. Sendo assim, os diretores destes regimes eram obrigados a utilizar fontes manipuladas e oficiais. Mesmo regimes democráticos tinham suas maneiras de tentar dominar a indústria cinematográfica para ela poder se tornar uma aliada na sua agenda política.

Por isso, iremos em busca da definição do que seria um cineasta-historiador. Na descrição do estilo de cineastas e filmes escolhidos destes regimes políticos, analisaremos as representações que eles faziam da História. Mesmo que todos estes exemplos tenham acontecido no século anterior, hoje em dia, o cinema ainda tem este poder. Daí vem a escolha de usar dois documentários sobre o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. O estudo comparativo entre estes dois filmes irá nos mostrar como essas duas ideologias diferentes interpretaram o acontecimento.

Perguntas e mais perguntas nos assolam. Quais desafios em analisar as fontes terão os diretores destes dois documentários? E como eles vão se encaixar nas análises que os pesquisadores do futuro irão fazer? Como citamos anteriormente, os questionamentos serão em cima de fatos que aconteceram há apenas três anos. Por isso, recorremos a Robert Rosenstone quando ele diz:

“É claro, aquele [o mundo representado na tela do cinema] não é um mundo real, mas, de qualquer forma, também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos que aturamos durante os anos de escola e universidade, o mundo que chegou até nós por meio das aulas expositivas e listas de datas, parágrafos memorizados de documentos fundamentais, trabalhos que nós mesmos (pelo menos aqueles dentre nós que cursaram uma graduação) tivemos que escrever sobre as origens do parlamento, o terror durante a Revolução Francesa.” (ROSENSTONE, 2010:14)

Aqui temos a nossa primeira chave de leitura. Rosenstone coloca em questão as maneiras que tanto o historiador quanto o cineasta não fazem uma reconstituição fidedigna da realidade. E sim, o resultado de uma interpretação de registros prévios.

Outro exemplo da persistência dos conflitos das ideologias em transmitir sua visão da História foi a que suscitou a série de tv *Chernobyl* (2019). O canal HBO lançou a minissérie sobre os acontecimentos de 1986 na usina nuclear da cidade de Chernobyl, na Ucrânia. Um acidente que mostrou ao mundo a fraqueza da então União Soviética, regime que entrou em colapso no final de 1991.

O governo russo não gostou da visão feita pelos Estados Unidos. Além de ser usada a língua inglesa, segundo eles, a versão dos acontecimentos é equivocada. Sendo assim, vão produzir uma série de televisão sobre Chernobyl onde uma versão alternativa dos fatos será

mostrada. O roteiro da série seria uma resposta à série produzida pela HBO, o orçamento segundo o Ministério da Cultura da Rússia será de quarenta milhões de rublos.

“Distante da história hollywoodiana, a trama será fictícia e mostrará agentes soviéticos da KGB tentando descobrir quem é o infiltrado da Agência de Inteligência Americana (CIA, em inglês) enviado pelos Estados Unidos para sabotar a fábrica nuclear do inimigo de Guerra Fria.”

(Russos estão produzindo uma versão nacional de 'Chernobyl'. O Estado de São Paulo. Disponível em <https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,russos-estao-produzindo-uma-versao-nacional-de-chernobyl,70002860993>. Último acesso: em 10 de dezembro de 2019)

Diante dessa polêmica inicial, podemos sentir os inúmeros desafios de se produzir um filme ou uma série baseada em fatos históricos. Também, por isso, ressaltamos a relevância desta pesquisa com o objetivo de aprofundar o debate entre a representação da História e o Cinema. E, ao mesmo tempo, ponderar quais questões diretores e diretoras tem que se fazer neste momento. Já que questões de ordem ideológica, governamental, social e econômica sempre, de alguma maneira, estarão presentes na feitura de um filme.

1 - História e cinema: aproximações e afastamentos

O cinema teve sua primeira exibição pública em dezembro de 1895. Seus mais conhecidos inventores, os irmãos Lumière, nas suas primeiras produções foram para o lado do registro do cotidiano de uma cidade grande. Não podemos nos esquecer que, na época, não havia as facilidades de hoje para se deslocar. Sendo que mesmo para um cidadão do interior de um país era difícil conhecer atrações de uma capital, como a Paris dos Lumière. Eles conseguiram este alto grau de importância pois ofereciam uma nova forma de narrativa (imagens em movimento), que também era capaz de servir, dentre outras possibilidades a serem descobertas, para se fazer propaganda política.

No entanto, para os “humildes franceses inventores” seria, apenas, uma moda passageira que teria interesse apenas científico. Mal sabiam que a força da sétima arte ia muito além do que sequer imaginaram. Políticos (seres argutos por natureza) logo viram o potencial de moldar o imaginário nacional, por meio de representações advindas da propaganda. Vladimir Lenin (1870-1924) disse que “de todas as artes o cinema é a mais importante”, daí veio o interesse do regime em estatizar a produção fílmica. Sendo o estúdio Mosfilm criado para este fim, em 1920. Havia, também, o grande analfabetismo do país, onde o cinema seria uma mídia que seria mais adequada para transmitir as mensagens revolucionárias do partido bolchevique.

Enfim, nada como um livro para nos livrar de possíveis ilusões imagéticas. Um bom estudo sobre como os países usam a História para justificar o que eles querem é o livro *Usos e abusos da História*, escrito pela escritora canadense Margaret MacMillan. Por lá, ela cita vários exemplos de como eventos históricos de muito tempo atrás validavam discursos políticos. O caso da criação de Israel pode ser usado como exemplo, onde o discurso da antiguidade do povo judeu na região validaria as colônias da região. A guerra do Vietnã também possui várias interpretações. A região dos Balcãs é lapidar na sua eterna luta dos povos que vivem por lá. O estadista inglês Winston Churchill (1874-1965) dizia que a região possuía muito mais história

que um povo poderia consumir, dado a imensa utilização de fatos históricos para legitimar demandas políticas do presente. Em cima deste raciocínio, a teórica canadense faz uma boa análise ao dizer que:

“O passado pode ser aproveitado para quase tudo que se queira fazer no presente. Nós os menosprezamos quando mentimos sobre ele ou quando escrevemos histórias que mostram apenas um de seus lados. Podemos pôr em prática o que aprendemos tanto de um modo cuidadoso como desastroso. Isso não significa que não somos capazes de ver a história como fonte de conhecimento, apoio e ajuda, mas que devemos ter cautela com o emprego que dela fazemos”. (MACMILLAN, 2009 : 11)

Neste ponto é que o cinema entra na análise do real para quem vai fazer um estudo histórico sobre o século XX e XXI. Ainda mais nos tempos de hoje, onde a câmera passou a ser um elemento onipresente na nossa sociedade. Quem quer estudar a primavera árabe, por exemplo, é quase uma obrigação dar atenção aos inúmeros vídeos feitos pelos manifestantes com seus celulares. Daí a necessidade de o historiador saber utilizar com sabedoria as fontes mais adequadas, indo além do que é oficialmente contado pelos governos. Por isso, é fundamental saber selecionar a imensa quantidade de imagens criadas pelos mais distintos atores sociais do contexto histórico em exame.

Desde a Revolução Russa de 1917, o cinema passou, sistematicamente, a ser usado como instrumento na formação das consciências. Os espetáculos fílmicos davam vazão às convicções dos revolucionários. Na visão deles, um mundo cindido pela luta de classes, onde os aparelhos ideológicos do antigo regime precisavam ser substituídos. Não mais o homem dócil e submisso da velha Rússia. O novo regime precisava ser consolidado e o cinema foi um grande aliado.

Mas de onde vem este poder? Por que o cinema é tão visado para isso? A professora Cristiane Nova faz uma interessante análise, quando diz:

“Autores defendem geralmente a ideia de que o cinema e o vídeo constituem-se (assim como a escrita e a oralidade) formas válidas e necessárias para se *representar* o passado, mas buscando, ao mesmo tempo, refletir sobre suas peculiaridades. Rosenstone e Raack, por exemplo, advogam que, assim como a escrita é mais adaptada a expressar melhor determinados elementos e aspectos da história, a exemplo das descrições, das elaborações teóricas, das narrativas cronológicas, a audiovisual expressa melhor questões como a emoção, os dramas cotidianos, os costumes, o caráter processual e plurissignificativo da história.” (NOVA, 2009: 141)

Partindo daí podemos constatar que o cinema não recebe a atenção devida no ensino de História. Somos, desde cedo, na escola, treinados para analisar a palavra escrita, porém a imagem não recebe a mesma atenção. Mesmo elas sendo mais comuns que a escrita em nossa vida cotidiana, dado o fato da tecnologia de gravação de imagens ser hoje bem mais acessíveis do que há vinte anos.

1.1 Hegemonia cultural e o cinema

Para entender melhor este processo de convencimento por intermédio de processos culturais é essencial citar o italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Foi um militante socialista, sendo um dos membros fundadores do partido na Itália. Foi também secretário-geral do partido e deputado. Na sua fase final de vida, foi preso pelo regime de Benito Mussolini (1883-1945) e lá escreveu o que se tornou seu livro mais famoso, lançado postumamente, *Os cadernos do cárcere*. Nele trouxe uma original teoria chamada de hegemonia cultural, onde disse que o Estado usa as instituições para validar seu poder.

Gramsci raciocinava que uma revolução, aos moldes soviéticos, seria praticamente impossível num país como a Itália da época do fascismo (e também em outros países ocidentais). Na Rússia, a queda do Czar Nicolau II, em fevereiro, e o domínio do Palácio de Inverno foram suficientes para ocorrerem duas revoluções. Já em países com instituições mais sólidas, esse processo teria um grau de dificuldade muito maior, pois o povo seria tão alienado que seria capaz de pegar em armas contra a revolução, que ao menos na teoria, seria melhor para os trabalhadores.

Qual seria o caminho então para pavimentar a revolução no povo? O italiano responde com a teoria da hegemonia cultural. Suas estratégias também ficaram conhecidas como marxismo cultural. Ele pensava na tática da ocupação de espaços no meio cultural. Instituições como a igreja, a imprensa, a escola e outros pilares da sociedade deveriam ter seu espaço preenchido aos poucos por pessoas simpáticas às ideias revolucionárias. Somente assim poderia ser pavimentado o caminho para a chegada ao poder.

Trazendo o debate para os dias de hoje, podemos citar o Partido dos Trabalhadores, no Brasil. Desde sua criação, no começo dos anos 80, sempre buscou ocupar espaços nas instituições, tendo uma participação muito forte na imprensa, na igreja católica e no setor cultural. Apesar das derrotas iniciais de Lula pelo posto de presidente, o partido foi aos poucos se fortalecendo até a vitória na eleição de 2002. Claro que este discurso é utilizado de maneira

paranóica por segmentos contrários ao PT, porém há ações que indicam a opção do partido em utilizar a área cultural para poder ter a força que tem hoje. Como é o caso de uma certa adesão dos artistas e intelectuais à sua causa.

1.2 Intenção e gesto

Mas será que os cineastas pensam realmente o cinema como História? Para Robert Rosenstone esta simbiose ocorre de maneira, quase sempre, ocasional para o diretor ou por imposição de fora, principalmente, quando ele habita um país totalitário. Segundo ele, mesmo nos países democráticos, apenas poucos cineastas têm a plena noção desta união. Serguei Eisenstein (1898-1948), Roberto Rossellini (1906-1977), Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), Oliver Stone (1946) e Margarethe von Trotta (1942) foram alguns deles.

Recorremos as palavras de Rosenstone para definir como Eisenstein e os outros eram conscientes do papel de seus filmes em criar uma noção histórica:

“Eisenstein, um grande teórico, ocasionalmente invoca a dialética marxista no que diz respeito à história, mas só de passagem; claramente mais interessado em noções de montagem ou no que ele chamava de cinema “intelectual”. (...) Rossellini, que com mais de uma dúzia de filmes sobre o passado talvez seja o diretor com a mais extensa obra histórica invoca noções do filme didático, que pode objetivamente descrever o passado e criar uma visão direta, sem mediação (...) Fassbinder, diretor de vários filmes sobre o Terceiro Reich e seu legado não hesitava em explicar: Fazemos um filme específico sobre um período específico a partir de nosso ponto de vista. Oliver Stone, que em meia-dúzia de filmes mapeou aspectos da sociedade americana desde a Guerra do Vietnã até a década de 1980, inicialmente afirmava que estava criando história”. (ROSENSTONE, 2010 : 30)

Percebemos que o Oliver Stone tem uma intrínseca relação com o assunto estudado. Em obras como *JFK – A pergunta que não quer se calar* (1991) ele chegou, inclusive, a contratar historiadores para ter uma assessoria diante dos inúmeros arquivos que se deparou para poder compor o quadro mais acurado do assassinato de John Fitzgerald Kennedy (1917-1963). O resultado não foi muito bem-sucedido nesse quesito histórico, pois o cineasta caiu no erro de não ser rigoroso com as fontes e se deixar levar por versões que carecem de dados consistentes. Como a de que JFK foi morto por pessoas do próprio país que não estavam satisfeitos com a sua suposta aproximação com a URSS. Indo em desacordo com a versão oficial de que o presidente foi morto por Harley Lee Oswald (1939-1963), provavelmente sob inspiração socialista.

Stone tentou dar uma versão com rigor histórico, mas acabou indo pelo lado da teoria da conspiração. O que não tira o valor da obra, já que ela se tornará uma importante fonte de como o assunto (que não possui um ponto final) reverberará nos filmes. Assim como um personagem histórico, seguidamente, será representado por livros, e também por outros filmes. Sendo esta representação muitas vezes um reflexo de como pensa a época do presente quanto ao passado. Pensamento este que também é mutável.

1.3 O nascimento de uma nação sob a ótica do cinema

Podemos dizer que os filmes representam (ou tentam representar) as nações como um todo. Já que há uma busca pelo conceito do que é (ou poderia ser) um país. Desde que o cinema americano conseguiu distinção mundial com as mais espetaculares obras, em qualidade e número, ele foi utilizado como propaganda do pensamento do país sobre vários assuntos. O Western é uma boa menção do épico da formação dos Estados Unidos da América. Os pioneiros indo para o oeste, seus conflitos com os índios e a violência produzida neste contato, a corrida do ouro e a expansão dos trilhos de trem são alguns dos elementos recorrentes em filmes clássicos como *Rastros de ódio* (1956) ou *Matar ou morrer* (1952). John Ford (1894-1973) merece uma menção. Apesar de ter nascido nos Estados Unidos, sua família era de origem irlandesa e proletária. Mesmo assim criou toda uma representação da saga da conquista do Oeste no cinema. Ford também fez filmes de propaganda para o governo estadunidense na Segunda Guerra.¹

Outro diretor clássico que faz uma representação muito comentada do que era os Estados Unidos na perspectiva do cinema foi D. W. Griffith (1875-1948). *O nascimento de uma nação* (1915) é considerado o primeiro grande *blockbuster* de Hollywood. Uma superprodução que se passa na Guerra Civil Americana (1861-1865) e constrói uma complexa representação das consequências para o lado perdedor da guerra. Incrível como um filme feito em 1915 representa tanto a visão de quem os produziu sobre temas que são um sintoma do pensamento de longa duração, como preconizava Fernand Braudel (1902-1985).

¹ John Ford chegou inclusive a ser oficial da marinha dos EUA. Filmou imagens incríveis da Batalha de Midway. Uma boa maneira de conhecer melhor esta época na vida de Ford é acompanhando a série documental *Five came back* (2017) de Laurent Bouzereau. Onde além da dele, a atuação dos diretores William Wyler, John Huston, Frank Capra e George Stevens no exército dos EUA na Segunda Guerra Mundial são esmiuçados.

Para os dias de hoje, o que Griffith mostrou é considerado racista e fora do tom. Foi recebido com entusiasmo pela época, principalmente como a racista Ku Klux Klan é colocada em cena. A organização supremacista é uma defensora dos valores tradicionais do Sul diante da imposição do Norte de elementos que eles consideravam hostis, como a inclusão de negros no parlamento. O filme chega ao auge de mostrar a irmã do protagonista preferir cometer suicídio do que ser estuprada por um negro que a persegue na floresta. O filme foi o primeiro a ter uma sessão na Casa Branca. Há uma frase não confirmada que o presidente Woodrow Wilson (1856-1924) teria falado após a sessão que o filme é "a história escrita em relâmpagos. E meu único lamento é que é tudo tão terrivelmente verdade".

A posterior popularização da KKK e os vários linchamentos registrados na época comprovam o poder que o Cinema tem de instigar nas pessoas decisões do que poderia ser um certo pensamento nacional. O crítico Roger Ebert (1942-2013) faz uma interessante observação sobre o filme em uma crítica que escreveu para um livro lançado no Brasil em 2006:

Griffith e *O nascimento de uma nação* não eram mais esclarecedores que os Estados Unidos que os produziram. O filme revela que em 1915 os norte-americanos brancos podiam ser racistas sem ao menos perceber. É bom saber disso. Os negros já sabiam há muito tempo, sofrendo na pele dia após dia, mas *O nascimento de uma nação* mostrou às claras, e a importância do filme inclui a clareza dessa revelação. Infelizmente, um de seus méritos é espelhar aquela época. (EBERT, 2006 : 357)

Como vimos neste capítulo, os Estados Unidos tiveram nas telas do cinema uma representação de pensamentos hegemônicos de sua época, e uma tentativa sutil de determinar maneiras aceitáveis da construção das lendas do país. Não há um controle tão intenso da produção cinematográfica como em países de regimes totalitários, como apresentaremos adiante nas análises sobre o cinema produzido sob o nazismo na Alemanha e no socialismo da União Soviética. Claro que havia um certo alinhamento de Hollywood com o governo americano. Como foi citado anteriormente, foi inserida diretamente no esforço da Segunda Guerra Mundial. O *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* foi uma agência que promovia uma cooperação interamericana na área da cultura. Criada em 1940, promoveu o que ficou conhecida como a Política de boa vizinhança. Franklin Roosevelt (1882-1945) ficou preocupado com as simpatias que alguns políticos do continente demonstravam pelo nazismo².

² Juan Domingo Perón (1895-1974) foi o político que mais preocupou os EUA na região. A Argentina se manteve neutra na Segunda Guerra até 1945. Muitos membros do partido nazista fugiram da Alemanha para o país, após o fim da guerra, devido a simpatizantes que os receberam e a pouca vontade política de Perón em investigá-los.

Numa sociedade com valores democráticos e individualistas como era a americana, o Estado não se intrometeu tanto. Apesar de ter criado códigos de produção que amarravam a criatividade dos diretores, o tom de controle era mais de ordem moral que necessariamente político. O Código Hays é um bom exemplo, criado pelo político e advogado Will H. Hays, foi um conjunto de regras morais aplicadas aos filmes dos Estados Unidos entre 1930 e 1968. Basicamente, decidia o que era aceitável ou não. Hoje cenas comuns, como um casal na mesma cama (mesmo que somente conversando) era proibida.

É importante colocar em questão que a produção não era de todo livre. Já que houve também perseguições de ordem política na indústria do cinema, como foi o caso do macarthismo. Joseph McCarthy (1908-1957) foi um senador americano que chefiava o Comitê de Investigações de Atividades Antiamericanas do Senado dos EUA. Criou uma lista negra com nomes do cinema do país que supostamente apoiavam o comunismo³. Mesmo com a ideologia democrática sendo hegemônica na maneira como o cinema americano se mostra ao mundo, também houve tentativas de cerceamento por parte do Estado. Num grau menos intenso do que nos países totalitários, mas ainda presente. Nesta época onde o Código Hays agiu, era importante o diretor seguir de alguma forma a História oficial do país, sob o risco de ser encaixado como comunista e não poder mais trabalhar no setor.

2. Alemanha

O cinema é a arte que melhor representa o século XX. Os grandes eventos que balançaram o século passado estão sempre de alguma forma mostrados nos 24 quadros por segundo que é uma película. Muitos dos nossos sonhos, frustrações, conflitos e anseios estão representados nas telas. Não somente nelas, mas também em todas as outras artes. Partindo desta premissa, Siegfried Kracauer escreveu em 1947, o livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. A Alemanha depois da derrota na 1ª guerra entrou num caos social e político poucas vezes visto na história, que acabou com a ascensão de Hitler e do partido nazista em 1933. Na verdade, o livro começa antes, é um verdadeiro passeio pela história do cinema alemão. Vai desde os primórdios da produção cinematográfica do país, sempre buscando demonstrar a tríplice relação entre público, contexto histórico e os filmes.

³ Charles Chaplin, Jules Dassin e Dalton Trumbo foram alguns dos nomes incluídos no fatídico documento intitulado de maneira preconceituosa de “Lista Negra”.

Kracauer tem como ponto de partida a noção de que o cinema reflete a mentalidade de uma nação de uma maneira mais direta que qualquer outra arte. Segundo ele, as razões de tal afirmação são duas. A primeira é de que os filmes nunca são produtos de um só indivíduo. O caráter coletivo é uma das marcas desta arte. Afinal, o processo produtivo passa por várias cabeças e departamentos. A segunda é de que os filmes são destinados e interessam às multidões anônimas. O que indica que, de alguma maneira, que o diretor tem que agradá-la, pois como é caro produzir um filme, é necessário um respaldo do público. Desta simbiose de intenções e tentativa de entender o que as pessoas querem assistir, surge este poderoso meio de comunicação que mostrou, e antecipou, como o povo alemão de alguma maneira precisava de um líder que pudesse unir a nação. Os exemplos são muitos, Kracauer cita que o tipo de cinema feito nos EUA (onde os heróis são quase sempre individualistas e seguros de si) não fazia muito sentido para o público alemão, mais pautado na coletividade e submissão às autoridades. Esta é uma das grandes contribuições do cinema alemão. Lembramos, por fim, daquela máxima: se você quiser conhecer melhor um povo, veja os filmes que foram produzidos.

Mas será mesmo que podemos depositar toda esta confiança nos filmes? O próprio Kracauer sofreu acusações que sua análise dos filmes alemães do período da época da República de Weimar eram mais uma manipulação sua que uma análise do real. Fritz Lang deu a seguinte declaração, nos anos 60:

“Eu conheço um homem chamado S. Kracauer que escreveu um livro, *De Caligari a Hitler*. Sua teoria é absolutamente falsa. Ele procurou todos os argumentos para provar a verdade de uma teoria falsa. Por este motivo, me esforcei em dissuadir a juventude de hoje de acreditar na verdade de um livro que contém tantas idiotices”.
(Cahiers du Cinema n°99, pp. 1-9)

Apesar das duras palavras deste ícone do expressionismo alemão, não podemos deixar de lado as profícuas análises suscitadas no livro. Talvez o mal humor de Lang venha das críticas pouco amistosas de seus filmes feitas no livro. Para Kracauer, Lang era uma figura talentosa, mas menor que seus pares. Dizia que talvez essa fosse a razão dele ter demorado tanto a ser convidado a trabalhar nos EUA, bem depois de nomes como Friedrich Wilhelm Murnau e Ernst Lubitsch.

Mesmo com todos os riscos reais de nos deixar levar por ideias pré-concebidas, o cinema não pode ser deixado de lado nesta “interpretação do real”. Kracauer, realmente, pode ter exagerado em alguns pontos, além de ter forçado demais suas interpretações para se

encaixarem na sua teoria. Mas, uma coisa não pode ser refutada, o livro é um trabalho rígido de crítica cinematográfica, um marco para quem quiser se familiarizar com os bastidores da UFA, a “Hollywood” alemã da época. Um verdadeiro mergulho nos gêneros filmicos e o que pensavam os roteiristas, e, também, a relação com a pintura e o teatro expressionista.

Nesta rica fonte de pesquisa, podemos conhecer, por completo, os grandes filmes da época, um dos momentos mais profícuos da história do cinema. Estética que, por sinal, tem influência sobre diretores até hoje. Ainda mais com o êxodo de vários cineastas alemães, o que encheu Hollywood da mais alta qualidade cinematográfica. Gêneros como o *noir* e o de *gangster* nunca teriam atingido o mesmo brilho, sem o uso contrastado da fotografia em preto e branco e das sombras demarcadas do expressionismo. *O gabinete do dr. Caligari* (1917) é uma destas jóias analisadas por Kracauer. O filme é um dos marcos do movimento. Por intermédio dele, sabemos dos pequenos detalhes da produção e das intenções frustradas dos roteiristas. Mas ele não se prende somente nas obras que atingiram destaque internacional.

Antes dessa época sombria para a Alemanha, artistas como Bertold Brecht, Kurt Weill, Fritz Lang, Billy Wilder, Paul Klee e a escola de arte e arquitetura da Bauhaus eram alguns dos elementos que circulavam por esta época mágica da cultura alemã. Pois como o cinema era uma arte coletiva, ele não podia deixar de adquirir vários elementos das outras artes. Após Hitler se tornar chanceler, ocorreu um êxodo destes grandes artistas. E todo o dinamismo foi podado em nome de uma arte oficial nazista. Apesar do tom crítico, o livro é uma ode para aquela Alemanha tão criativa da República de Weimar. Pois para a ideologia nazista a arte contemporânea era degenerada.

Quem corrobora com este raciocínio é o historiador Eric Hobsbawn:

“Do mesmo modo, embora o fascismo também se especializasse na retórica da volta ao passado tradicional, e recebesse muito apoio de classes de pessoas que teriam genuinamente preferido aniquilar o século anterior se pudessem (...) Os fascistas denunciavam a emancipação liberal – as mulheres deviam ficar em casa e ter muitos filhos – e desconfiavam da corrosiva influência da cultura moderna, sobretudo das modernistas, que os nacionais-socialistas alemães descreviam como bolchevismo cultural e degeneradas”. (HOBSBAWN, 1995 : 121)

Vale a pena, inclusive, para quem se interessar pelo assunto conferir a cena no documentário *A arquitetura da destruição* (1992) de Peter Cohen. Nele há imagens de Adolf Hitler visitando uma mostra da arte que era aceita pelo regime. Há uma curiosa exibição de arte que tem como assunto a “degradação” da arte da República de Weimar, onde o líder

aparece sorridente diante de obras “puras” que estavam na galeria. Era um pintor fracassado que não foi aceito pela Academia de Artes de Viena, na Áustria. Em sua autobiografia, diz que o motivo dessa recusa supostamente foi sua inaptidão com as vanguardas da moda que odiava, que segundo ele, teria infestado a instituição. Organizada em 1937, a exibição da Grande Arte Alemã, na recém-criada Casa da Arte Alemã. Mas como o partido nazista concebeu o que era certo ou errado na arte? A reportagem abaixo oferece uma boa interpretação deste processo:

“Com ajuda do ideólogo Alfred Rosenberg, que explica como o modernismo era judeu e não ariano, as obras modernistas (elitistas, incompreensíveis) passaram a contrariar o dever de edificar o povo alemão. Artistas modernos perderam seus cargos em museus e universidades e foram proibidos de exhibir ou vender sua arte – e, às vezes, até mesmo produzi-la privadamente. Em 1937, deu-se o passo adiante e passou-se a confiscar quadros modernistas de coleções públicas e privadas. O butim totaliza 5 mil obras, e parte disso seria exibida na Die Ausstellung Entartete Kunst – Exposição da Arte Degenerada, de julho a novembro de 1937. Era uma mostra didática, com três salas dedicadas a Ofensa à Religião, Insulto aos Soldados, Mulheres e lavradores alemães e Artistas Judeus (claro). Era uma exibição intencionalmente bagunçada, com quadros expostos da pior forma possível, iluminação inadequada e slogans ofensivos.” (Aventuras na História. Arte degenerada: Por Que Hitler tentou dar fim ao modernismo? Disponível em <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/arte-degenerada-por-que-hitler-tentou-dar-fim-ao-modernismo.phtml>. Último acesso 10/12/2019.)

O regime hitlerista passou a perseguir a arte conectada aos movimentos vanguardistas modernos. Foram perseguidos no país pintores Otto Dix, Emil Nolde e Erich Heckel. Muitos foram sacados de postos de direção de instituições culturais, havendo um tipo de caça às bruxas cultural, onde obras de arte foram destruídas. A internacionalmente famosa escola de arte Bauhaus, um dos maiores centros de difusores das vanguardas nas artes visuais e na arquitetura, sofreu uma intervenção e foi fechada.

2.1 O cinema e a Alemanha pré-Hitler

A República de Weimar (1919-1933) foi um momento de grande florescimento cultural, porém as questões não resolvidas da Primeira Guerra Mundial e as consequências econômicas da crise da quebra da bolsa de Nova York de 1929 foram a pá de cal para a subida do nazismo ao poder.

A análise da produção fílmica da Alemanha constatou que as obras do expressionismo alemão, com o seu ambiente sombrio, cenários distorcidos e uma agonia constante, foram muito bem representadas pela maquiagem pesada no rosto dos atores. Recordemos a cena de *O gabinete do dr. Caligari* quando um personagem, numa feira, pergunta a César, dentro da

tenda do sinistro Caligari, quando que ele iria morrer. E recebe a resposta de que não veria a luz do dia. Temos, ali, uma noção do desespero de ser alemão naquela época. Outro filme representativo é *M – o vampiro de Dusseldorf* (1931), onde um serial killer matador de crianças mobiliza não apenas a polícia, como também os bandidos que, por serem acossados pela investigação policial, querem resolver logo o problema, pois não acreditam nas autoridades. Na sequência onde o assassino é julgado pelos bandidos (não utilizando os aparatos legais), representa, muito bem, a desconfiança que todos tinham com o Estado naqueles anos pré-nazismo.

Outro bom exemplo é o do filme *Nosferatu* (1922). F. W. Murnau foi um dos mais festejados cineastas alemães da época. Depois do grande sucesso de *Fausto* (1926), foi convidado a trabalhar em Hollywood. Lá dirigiu quatro filmes, até morrer em 1931, em um acidente de carro. *Nosferatu*, inicialmente, seria uma adaptação fiel do livro *Drácula* de Bram Stoker, porém os detentores dos direitos autorais não autorizaram sua venda. Sendo assim, Murnau fez uma livre adaptação do vampiro. O charmoso Drácula se transforma no macabro Nosferatu. Talvez uma manifestação do horror do nacional-socialismo, onde o ser que vem de fora para a cidade de Wismar traz consigo a peste e a destruição. Junto do barco onde Nosferatu chega, vem também milhares de ratos para espalhar a doença. Pensando nos termos de Kracauer pode ser um raciocínio válido, o de que talvez um medo interior dos roteiristas e produtores acerca dos problemas externos que poderiam comprometer a nação, ainda tão envolvida com os problemas do pós-guerra, cheia de dúvidas e temores com os males que poderiam vir de fora.

2.2 Ideologia nazista e a interpretação da História

No dia 30 de janeiro de 1933, com o país duramente afetado pela crise de 1929, Adolf Hitler é nomeado chanceler pelo então presidente Paul Von Hindenburg (1847-1934). Apesar dos nazistas terem tido uma votação espetacular nas eleições de 1932, eles não eram maioria no parlamento. Mas já haviam mostrado toda a sua truculência e obstinação em chegar ao poder.

Sendo assim, era de extrema necessidade criar um ambiente cultural que valorizasse os ideais fascistas. E o controle da UFA (Universum Film AG) era estratégico. Depois de 1933, o estúdio ficou submetido diretamente às ordens de Joseph Goebbels (1897-1945). Ele se tornou ministro da propaganda logo após Hitler ter se tornado chanceler. Desde 1924, era filiado ao

partido e depois de conflitos iniciais se tornou um dos mais fiéis ao líder, ficando até o fim ao seu lado no *bunker* que serviu de última resistência no final da Segunda Guerra. Foi um dos poucos nazistas das primeiras gerações a ter mestrado e doutorado. Ficou bastante conhecido por sua tática de propaganda - infelizmente usada até hoje - onde dizia que “a mentira repetida mil vezes se torna uma verdade”.

O recém-criado ministério agiu, diretamente, sobre o que era ou não produzido. Segundo a pesquisadora Mary Elizabeth O’Brien, foram produzidos cerca de mil filmes durante estes doze anos do Terceiro Reich. Faz a seguinte análise ao tratar sobre esta simbiose entre o cinema e o poder:

“Embora o governo nacional-socialista considerasse os filmes uma ferramenta vital de doutrinação e instituisse medidas para regular todos os aspectos da produção fílmica, também reconheceu que a propaganda mais efetiva esconde suas intenções e apela para as emoções. Filmes que atendiam às necessidades de uma audiência de massa e eram promovidos como livres de ideologias. Produtos que poderiam funcionar como veículos políticos, ensinando modos comportamentais, nutrindo a demanda por um domínio privado e concedendo ao desejo subversivo uma liberação controlada.” (O’BRIEN, 2004 : 12)

Tanto Kracauer quanto Lotte Eisner (1896-1983) falam em seus livros sobre o baixo nível geral deste cinema nazi, que não poderia passar incólume diante do êxodo de importantes nomes do cinema local, principalmente para Hollywood. Há uma curiosa história dita por Fritz Lang em várias entrevistas, onde diz que foi convidado por Goebbels em pessoa para ser o novo diretor da UFA, em 1934. Lang pediu um dia para pensar. Porém passou em casa, pegou roupas e documentos e fugiu para a França de carro. Sua esposa Thea Von Harbou (1888-1954) decidiu ficar, era filiada ao partido nazista, desde 1931. Ajudando assim o ministro da propaganda a chegar a seus fins. Há relatos de que Hitler adorava o filme *Metrópolis* e que tinha muita simpatia pela obra de Fritz Lang, mas não há registros que confirmem ou não esta informação. Esta simpatia pode ser pelo fato de *Metrópolis* resolver problemas entre as classes. Não podemos nos esquecer que os nazistas queriam uma sociedade obediente às suas regras. Sem os odiosos conflitos sociais que os nazistas supostamente tinham dado fim.

2.3 Leni Riefenstahl

É impossível falar sobre o cinema alemão da era pós-Hitler sem mencionarmos Leni Riefenstahl. Atriz de sucesso dos anos 20 ficou muito conhecida por fazer filmes num gênero muito apreciado pelos alemães da época, o chamado cinema de montanha. Um gênero

cinematográfico que representa a montanha como o motivo central da trama, podia ser esportivo, dramático ou cenas da população que vivia na região, tal como um documentário.

Em 1934, recebe o convite do Führer para dirigir o comício do partido na cidade de Nuremberg. Daí veio o impactante *Triunfo da Vontade* (1935), cuja conteúdo é deplorável, mas que possui uma forma impecável que destoava do baixo nível geral. Os planos abertos da massa por meio de ângulos inusitados, a visão aérea para dar um sentido de amplidão e uma coreografia, minimamente, pensada para dar sentido à submissão do indivíduo para com a sociedade são empregadas até hoje. Suas táticas são utilizadas por filmes que querem denunciar ou exaltar líderes, totalitários ou democráticos.

O filme começa com as imagens de um avião pairando em nuvens sobre a cidade de Nuremberg, para onde se dirigiria para o sexto congresso nazista. Junto com *Olympia* (1938) é essencial para tentar entender como os nazistas fizeram da sétima arte uma arena para divulgar o que pensavam e como viam a história. Em seu olhar, a raça ariana ia dominar as outras por intermédio de sua disciplina e perfeição de suposta raça superior, tão bem acentuados nos corpos perfeitos dos atletas alemães do filme sobre os jogos olímpicos de Berlim, de 1936. Ou na massa disciplinada dos comícios e paradas militares que são a representação de uma população ideal, obediente e leal ao até então popular líder.

Abaixo destacamos uma observação que Lotte Eisner faz sobre os dois documentários que deixaram a cineasta famosa:

“Leni Riefenstah realizou em 1938, documentário igualmente “idealizado” feito em homenagem às Olimpíadas que tiveram lugar em Berlim, a diretora se detém longamente em visões noturnas onde tochas rasgam as trevas, e perto das chamas as bandeiras se tornam transparentes, num apogeu de claro-escuro. Ao sol procura filmar as figuras a contraluz – as sombras alongadas de uma coluna em marcha, homens envolvidos naquele halo fosforescente que conhecemos, e percebemos a cabeça de Hitler, em pé no carro, rodeado por uma espécie de auréola. As massas que se precipitam ao redor do Führer, com o braço erguido num paralelismo estudado, parecem-se com aquelas dirigidas pelos cineastas que seguiam o exemplo de Max Reinhardt. Um mar de bandeiras e mastros ondula como um trigo maduro; o corpo humano se torna ornamento, e as colunas filmadas em *plonguée* como os guerreiros de Siegfried se transformam de repente em visão embaralhada, como a multidão observada pelo acrobata em *Variedades*.” (EISNER, 1985 : 231)

2.4 O cinema sob a ótica nacional-socialista

Com as já citadas saídas dos diretores e técnicos da Alemanha, o cinema vistoso e vanguardista passou a ter tons mais tradicionais, condizentes com a visão nazista. Como muitos eram judeus ou comunistas, tiveram as portas fechadas no mercado. Por consequência, a qualidade média dos filmes diminuiu. Quem dá um bom exemplo do estado das coisas desta época para os frequentadores dos cinemas da época é o jornalista estadunidense William S. Shirer (1904-1993). Em 1961, publicou um dos mais elogiados livros sobre o nazismo. Adquiriu um sólido conhecimento sobre Hitler e seu tempo, já que em 1938 estava trabalhando na Áustria como correspondente estrangeiro para periódicos americanos. No ano seguinte, foi para Berlim, onde permaneceu até 1940. O livro *Ascensão e queda do terceiro reich* é um dos retratos mais fiéis da Alemanha daqueles tensos anos.

Sobre a reação do público em relação à baixa qualidade dos filmes produzidos na época, Shirer narra:

“Os frequentadores fugiam em massa dos filmes nazistas e lotavam as casas que exibiam os raros filmes estrangeiros (a maioria de classe B, de Hollywood) que Goebbels permitia serem exibidos nos cinemas alemães. Em certo período da metade dos anos 1930 as vaia aos filmes alemães se tornaram tão comuns que Wilhelm Frick, o ministro do Interior, fez uma advertência severa contra “a conduta traiçoeira da parte dos frequentadores de cinema”. (SHIRER, 2008 : 334)

2.5 Representação do judaísmo no cinema

Um autêntico produto desta nova UFA sob administração nazista foi *O Judeu Süß* de 1940, um exemplo de filme antissemita dirigido por Veit Harlan (1899-1964), que depois continuou a profissão na posterior Alemanha Ocidental, fez um dos retratos mais sórdidos sobre os judeus. O seu antissemitismo é hoje alvo de repulsa, o tornando um filme maldito hoje em dia.

Baseado no livro homônimo de 1925, escrito por Lion Feuchtwanger, faz uma deturpação grotesca do judaísmo ao mostrá-lo de forma estereotipada, como usurários ou estupradores. Süß é um judeu que começa a emprestar dinheiro para o duque de Stuttgart e o vai seduzindo cada vez mais até conseguir virar seu principal conselheiro. A trama se passa no século XVIII e tem a pretensão de ser um documento histórico, como deixa explícito o letreiro inicial que o filme é baseado em “fatos reais”.

O apanhado de preconceitos em relação ao judaísmo é explicitado na figura de Süß. Um ser abjeto e depravado que era uma representação do judeu rico que busca manipular a sociedade para seus fins espúrios. Sua primeira ação depois do primeiro favor ao duque foi a de barganhar o controle sobre as pontes e estradas da região, ao cobrar um preço exorbitante da população que tem que usar diariamente as tais rotas. Era, justamente, essa a representação que os nazistas faziam do judeu no tempo presente da obra. Havia rumores e teorias da conspiração de que os judeus foram os responsáveis pela entrega do país na Primeira Guerra Mundial, para eles os hebreus eram seres inferiores que, por características inatas, semeavam a destruição por onde quer que passassem.

Com o aumento desta influência, os cidadãos se reúnem contra o mal que se avizinha, já que o duque cede a um pedido de Süß de abrir os portões da cidade para os judeus. Vendo o que para eles era um sinal da decadência e destruição, vão reclamar ao duque. Porém ele se encontra tão enfeitiçado pelas palavras de seu conselheiro que os expulsa. Numa cartada final, os conselheiros falam do mal que o judaísmo representava e utilizam frases do reformador do cristianismo Martinho Lutero (1483-1546), um notório antissemita.

A parte mais explícita é quando o protagonista se apaixona pela filha de um dos conselheiros da cidade, que por sua vez já é casada. Por conseguinte, ele prende o pai e o marido e os submete a maus tratos. A convoca em seu gabinete e mostra para ela as torturas que seu pai e o marido estão sofrendo. Fala de sua paixão e diz que se ela não se entregar para ele, os matará. Para salvar a vida dos dois seres que ama, vai para a cama com ele. Depois que eles são soltos, vão atrás dela, porém, descobrem que não suportando o pavor de ter sido possuída por um ser que poderia acabar com a pureza de seu sangue, se suicida. Levando seu corpo até a casa do duque, derrubam o governo e assassinam o judeu enforcado, ser que para eles trouxe tanta desgraça.

Fizemos uma análise descritiva deste filme como exemplo para acentuar a maneira como as escolhas que o cineasta teve e a situação política influenciaram na representação dos judeus no filme. O diretor Veit Harlan, conforme citamos acima, menciona, categoricamente que o filme é baseado em fatos históricos. Esqueceu, apenas, de dizer que eram em cima de fontes históricas manipuladas e racistas.

3. URSS, materialismo e o cinema

Rússia, 1917. Este foi um ano decisivo na história do país, após duas revoluções que sacudiram o mundo. Como não poderia deixar de ser, as artes foram profundamente modificadas. O mote agora era a construção do novo homem socialista. Por meio das imagens, era necessário forjar o que o partido bolchevique via como ideal. Um bom exemplo desta cartilha foram os filmes emblemáticos do Eisenstein. Neles, a massa vira protagonista e os personagens individuais desta massa não recebem atenção. O povo como um só. É importante situar a revolução bolchevique no cinema produzido na época.

Esta época histórica se encaixa muito bem em nossos objetos de pesquisa (os dois documentários) ao mostrar as complicações das imposições políticas sobre a obra de um cineasta. Os diretores que iremos citar, em princípio, tiveram estímulos e, posteriormente, foram tolhidos em sua criatividade. Pois para os integrantes da elite política do país, os integrantes desta geração dos anos 20 eram muito herméticos e os filmes deveriam ser menos complicados.

Robert Rosenstone comenta, com detalhes, a busca do partido bolchevique em criar uma história própria e seus mitos de fundação:

“Uma década após esta obra-prima moral e politicamente agressiva (*O nascimento de uma nação*), o cineasta russo Serguei Eisenstein começou a usar o cinema para fornecer à nascente União Soviética sua própria história e mitos fundadores – sendo que, na Rússia, como em todos os países, as duas noções estão intimamente entrelaçadas. Em um esforço para criar uma nova e revolucionária teoria e prática do cinema para um novo e revolucionário regime, Eisenstein criou um tipo de montagem que o ajudou a construir obras épicas que promoviam o tema duplo da entrada das massas para a história e da chegada da história às massas. Seus filmes da década de 1920 não têm heróis nem mesmo personagens individuais, a não ser por aqueles poucos que (como em uma narrativa escrita) se destacam da multidão por um momento para articular uma ideia ou simbolizar um acontecimento”. (ROSENSTONE, 2010 : 30)

Diferente da Alemanha, verdadeiros gênios permaneceram na produção do cinema da época. O regime socialista foi muito eficaz em atrair muitos dos artistas da época, não apenas no cinema, como também na literatura, a pintura e outros setores. Hoje a revolução socialista não é muito bem vista, porém, na época, era uma tendência bastante em voga. A partir dos anos 1920, diretores como Serguei Eisenstein (1898-1948), Vsevolod Pudovkin (1893-1953), Lev

Kulechov (1899-1970), Dziga Vertov (1896-1954) e Aleksandr Dovjenco (1894-1956) foram alguns nomes marcantes do cinema produzido no calor da revolução russa.

O regime se preocupou, desde cedo, em criar mecanismos dentro do Estado para promover produções cinematográficas alinhadas, que criassem uma consciência histórica que eles consideravam a correta. Foi criada a divisão de Fotografia e Cinema que foi incorporada ao Commissariado do Povo para a Educação, isso já em janeiro de 1918. Em 1919, outra data importante. Lênin (1870-1924) nacionaliza, por decreto, o cinema nacional. Algumas produções particulares, ainda são toleradas neste momento nacional. Porém, a produção começa a ser, majoritariamente, uma produção chancelada pelo Estado.

A meta desta divisão era fazer filmes educacionais em escala nacional. Com os problemas da guerra civil entre os Bolcheviques e os Brancos, do lado dos contrarrevolucionários conservadores, que durou até 1923 e que drenou muitos recursos do recém-criado Estado. As grandes produções começaram, mesmo, a deslanchar depois. Isto, associado com o surgimento de uma geração de cineastas brilhantes, deu ao movimento uma importância reconhecida, em vários livros sobre a história do cinema.

Uma das razões para este esplendor na produção média, desta época, foi a liberdade que os diretores tiveram naquele momento. Liberdade que seria perdida com a radicalização das políticas de Stálin para o setor cultural. Os expurgos que promoveu no exército, que deixou enfraquecido o exército (já que bons oficiais foram perseguidos sem razão), também foi feito no mundo das artes, muitos artistas que haviam sido entusiastas da revolução passaram a ser caçados. Um caso emblemático foi o de Vladimir Maiakovski (1893-1930). Foi um grande apoiador dos bolcheviques, chegou a escrever livros e cartilhas para crianças e ser porta-voz do partido. Mas caiu em desgraça ao bater de frente com as posturas totalitárias que já começavam a aparecer.

A citação abaixo nos dá uma boa noção da mudança no clima, na relação entre os artistas e o Estado:

“Por volta de 1932, Mikhail Riutin, um velho bolchevique, numa amarga polêmica destinada a Stálin, declarou a morte das artes na União Soviética. De fato, havia naquele ano que o Comitê Central do Partido, com o suporte de Stálin, adotou duas resoluções cruciais. “Nas diretrizes do partido para a área das Belle Lettres” pela primeira vez minuciosamente detalhada numa posição do comitê com vistas à literatura soviética. “Na Reconstrução da Alfabetização – Organizações Artísticas,” através de seu mandato para unificar todos os escritores em uma única organização – a União dos Escritores Soviéticos – definitivamente fundiu o Estado e seus escritores.

O estabelecimento de similares “uniões” monolíticas para outros grupos artísticos logo se seguiu, e escritores tanto como os outros artistas agora tinham que se “manter na plataforma do governo soviético... e participação na construção do socialismo.” Esta reorganização por decreto de ligas de artistas fechou a última porta entre um artista e sua liberdade intelectual. Sem um conjunto de membros, escritores e outros artistas foram proibidos de publicar ou exibir seus trabalhos originais, no país ou no exterior.” (EATON, 2002 : 18)

3.1 A montagem e a nova estética da revolução

Quais são os motivos para a montagem russa ser celebrada até hoje? Para começar a contar esta história temos que ir a Lev Kuleshov (1899-1970). Ele foi um pioneiro na forma de se pensar a edição de imagens. O chamado Efeito Kuleshov consiste em uma montagem de imagens demonstrando um rosto sem expressões intercalado com imagens que tenham significado para o espectador. O experimento se consistia em uma montagem de imagens demonstrando um rosto sem expressões, intercalado com imagens que tenham significado para o espectador. Foram usadas as imagens de um prato de sopa, seguida pela de uma criança dentro de um caixão e, em seguida, a de uma mulher num sofá. A impressão que temos é a de que o rosto mostrado entre as apresentações dessas três imagens tem expressões diferentes, a cada momento, mas, na verdade, a imagem do rosto é a mesma. Essa percepção se deve à nossa interpretação da cena apresentada.

A justaposição de duas imagens ressignifica a imagem posterior, o que poderia causar uma conexão maior entre o público e a imagem. Enquanto D. W. Griffith tinha como ambição a montagem invisível, os russos queriam mostrá-la. Dziga Vertov chega ao extremo de mostrar em *Um homem com uma câmera* (1929) o montador trabalhando na formulação do filme em si. O montador fica tão importante quanto o diretor.

Quem também faz uma original contribuição sobre o poder da montagem foi Eisenstein. Grande erudito, teve uma produção escrita profícua que rendeu livros que são estudados até hoje. Recorremos a suas palavras na citação abaixo:

“Houve um período no cinema soviético em que se proclamava que a montagem era “tudo”. Agora estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como “nada”. Considerando a montagem nem como nada, nem como tudo, acho oportuno neste momento lembrar que a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema. Depois da tempestade “a favor da montagem” e da batalha “contra a montagem”, devemos abordar esse problema com a maior simplicidade. Isso é ainda mais necessário quando se considera que, no período de “negação” da montagem, seu

aspecto mais inquestionável, o único elemento realmente imune ao desafio também foi repudiado. A questão é que os criadores de numerosos filmes nos últimos anos “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais: o papel que toda obra de arte se impõe a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. (...) Isto é ainda mais necessário a partir do momento que em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha o *máximo de emoção e de vigor estimulante.*” (EISENSTEIN, 2002 : 13-14)

A maioria dos mestres russos do cinema tiveram um caminho difícil na década seguinte com a consolidação do stalinismo na política. Josef Stálin (1878-1953) aprou as arestas de vários setores da arte russa em busca de uma arte oficial, mais previsível. O realismo soviético ficou mais oficialesco e a grande inventividade dos anos 20 se torna secundária para a proposta da arte oficial do realismo soviético. Muitos destes diretores citados foram para o ostracismo e nunca mais conseguiram recuperar o ritmo de trabalho da década de 20.

3.2 Dziga Vertov

Dziga Vertov foi um dos mais inovadores desta geração de cineastas. Tinha a curiosa percepção de que o cinema não podia ter um enredo tradicional, pois assim ele seria apenas uma arte burguesa. O que trouxe muitos embates com Eisenstein, que tinha opinião distinta. Seu nome verdadeiro era Denis Arkadievitch Kaufman. Ele buscava mostrar o que os olhos não podiam captar normalmente, sendo a câmera uma forma de transcender a realidade. Criou, assim, o termo câmera-olho, onde a câmera iria poder mostrar perspectivas que o olho humano normalmente não enxergava; tanto pela sua limitação, quanto pela posição da altura dos olhos. Ainda mais truques eram utilizados, como a câmera lenta ou acelerada e, também, a exibição de vários quadros diferentes na tela.

O seu apelido vinha de uma palavra ucraniana, Dziga significa girar sem cessar e Vertov vem do russo e quer dizer rodar ou girar. Se declara futurista e vira um entusiasta do cinema, aquela arte que estava apenas engatinhando. Nascido em uma família judia, muito jovem ainda começa a escrever poemas e estuda música durante quatro anos.

Após o discurso em que Lenin considera o cinema como o principal meio de divulgação da nova ordem social que se instala na União Soviética. Se põe à disposição do partido tornando-se redator e montador do primeiro cine-jornal de atualidades do regime, que foi batizado de Kinodelia.

3.3 Eisenstein

Sua contribuição para o cinema é algo difícil de mensurar. Nascido em Riga, na Letônia, em 1898, foi um dos cineastas mais enigmáticos e celebrados da história do cinema. Seu gênio influenciou várias gerações de cineastas, alguém tão distante no tempo e espaço como Glauber Rocha (1939-1981) sofreu uma influência direta dele. A cena onde os beatos de Sebastião são mortos por Antônio das Mortes a mando dos fazendeiros locais em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) é um bom exemplo. As semelhanças com a chacina na cena da escada em *Encouraçado Potemkin* (1925) são visíveis, principalmente quando ocorre vários planos rápidos e fragmentados com os beatos levando tiros.

Desde muito jovem se interessou pela miríade de movimentos revolucionários que infestavam a Rússia pré-revolução de 1917. Apoiou os bolcheviques quando eles chegaram ao poder e, em 1923, com *O diário de Glover*, dirigiu seu primeiro filme em curta-metragem. Seu primeiro longa-metragem foi *A greve* (1925). Seguiu a cartilha que o regime louvava, a maioria de seus filmes não possuíam protagonistas no sentido hollywoodiano. Os trabalhadores eram uma espécie de massa amorfa e unida. Não havia um trabalhador herói que se destacava e mudava os rumos, quem havia de fazer a roda da história girar eram todos os trabalhadores, em uníssono.

Eisenstein é tratado como um verdadeiro cineasta-historiador por Robert Rosenstone. Ele relata como foi o processo de construção do filme *Outubro* (1927), uma comemoração dos 10 anos da revolução:

“Eisenstein sabia que o cineasta deveria criar a história da sua própria maneira. Durante semanas, talvez meses, ele fez pesquisas que um cineasta sob pressão é capaz de fazer. Pesquisou memórias, relatos de jornal, cinejornais, obras históricas e a primeiras manifestações de comemoração da revolução.” (ROSENSTONE, 2010 : 92)

Outubro é um de seus melhores trabalhos. Feito por encomenda para comemorar os dez anos da revolução, tem como ambição ser um documento histórico. Como acentua Rosenstone, na citação acima, a pesquisa foi minuciosa. No entanto, o partido tinha o direito a ditar quais informações eram ou não aceitáveis para a construção desta gênese revolucionária. É o que acontece com Leon Trótski (1879-1940), agente fundamental daquele ano de 1917, que havia caído em desgraça e é sumariamente cortado de cena. Apenas Lênin aparece como líder incontestado e contagiante para as massas. Outro fato curioso foi a tomada do Palácio de Inverno

do czar Nicolau II, na vida real foi tomado de forma praticamente pacífica, quase sem tiros. Mas, para tornar o ocorrido mais heróico, o filme mostra várias baionetas e rifles atirando numa batalha dura e incerta. Rosenstone brinca em seu livro que mais tiros foram dados no mundo imaginário do cinema que na vida real neste acontecimento histórico.

A montagem que Eisenstein citava como intelectual é marcante ao mostrar vários momentos da história humana sob o prisma do domínio do homem pelo homem. Ao intercalar imagens das pirâmides do Egito com a invasão do Palácio de Inverno dá o tom épico que Karl Marx colocava em seus escritos, onde, inevitavelmente, o capitalismo seria suplantado pelo socialismo, por conta de suas próprias contradições internas. Outro exemplo, no mesmo filme, é a fusão de imagens de pavões com a figura de Alexander Kerensky (1881-1970) e Lavr Kornilov (1870-1918) quando este quis dar um golpe de Estado, feito que enfraqueceu ainda mais o Governo Provisório e abriu o caminho para os bolcheviques. O pavão simbolizaria a briga de vaidades entre estes dois homens para ver quem tomaria o poder. Seres pomposos e deslumbrados como um pavão.

3.4 Outros cineastas e filmes marcantes

O cinema revolucionário soviético, nos seus primeiros anos, não foi somente Eisenstein e Vertov. Uma geração excepcional surgiu nestes anos fecundos para a cultura cinematográfica mundial. Numa linha geral, fizeram filmes que, no fundo, são propagandas, contudo foram obras que tinham muitas inovações estilísticas.

Fazer justiça com todos os diretores talentosos daqueles anos é impossível em apenas uma monografia. Por outro lado, apresentaremos nomes que sempre circulam em listas conceituadas de melhores filmes de todos os tempos como a do British Film Institut. Mesmo com todo o seu talento, tiveram que seguir as regras do que o partido bolchevique queria louvar (ou destruir) da história e cultura russa. A ditadura era uma camisa de força para sua criatividade e tinham que fazer malabarismos para transitar no que era imaginado e no que era mostrado. Um dilema típico para os artistas que vivem em regimes opressores.

3.5 Vsevolod Pudovkin

Numa postura diferente da de Eisenstein, Pudovkin dá um pouco mais de destaque a figuras individuais. Temos que lembrar que em seu primeiro filme as massas são anônimas e amorfas na busca pela revolução, sem heróis definidos. Já, no segundo, a redenção individual

na busca pela utopia socialista era mais acentuada. O filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) escreveu, nos anos 80, dois livros hoje clássicos sobre o cinema. Ele utiliza as seguintes frases para descrever o *modus operandis* de Pudovkin:

“É evidente que Pudovkin se interessa antes de tudo pela progressão da consciência, pelos saltos qualitativos de uma tomada de consciência: é deste ponto de vista que *A Mãe*, *O Fim de São Petersburgo* e *Tempestade sobre a Ásia* formam uma grande trilogia. Lá está a Natureza em seu esplendor e em sua dramaturgia, o Neva levando suas geleiras, as planícies da Mongólia, mas enquanto impulsão linear que sustenta os momentos da tomada de consciência — da mãe, do camponês ou do mongol. E a arte mais profunda de Pudovkin é desvendar o conjunto de uma situação através da consciência que dela adquire um personagem, e de prolongá-lo até onde a consciência pode ir e agir.” (DELEUZE, 1983 : 47)

O filme *A mãe* (1926) mostra as dificuldades de um revolucionário agir na Rússia Czarista na tentativa de uma revolução que ocorreu no país, em 1905. Logo após a derrota do império na Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), começou a eclodir várias revoltas contra o czar Nicolau II. Pavel Vlasov é um jovem grevista que enfrenta a oposição do pai, que trabalha como capanga dos patrões das fábricas para reprimir greves. No meio deste conflito, está a mãe. No início, ela é contra as atitudes do filho Pavel e chega até a denunciá-lo para a polícia por ter escondido armas do movimento revolucionário em casa, numa tentativa tola de tentar livrá-lo da prisão. Ao se ver enganada pelas forças policiais e tendo seu filho preso, começa a andar num caminho de autoconhecimento, ao mesmo tempo que começa a entrar em contato com as ideias políticas do filho. E, por fim, chega até a participar da greve que culmina na fuga de Pavel da prisão. Chegando, assim, a onde a consciência pode ir e agir, como cita Deleuze.

3.6 Aleksandr Dovzhenko

Nascido em Sosnytsia, na região que hoje é a atual Ucrânia, foi um dos criadores do chamado cinema poético. Em vez do apanhado de imagens concretas de acontecimentos épicos, temos uma câmera mais voltada para o intimismo e a poesia. Como o vento batendo na relva, detalhes de uma maçã e um girassol ao lado de uma criança, contudo, não se esquece de mostrar o povo e sua revolução, como era de praxe.

Seus trabalhos seguem as regras básicas do cinema revolucionário. Sua obra-prima *Terra* (1930) mostra os avanços da revolução na Ucrânia de então para os camponeses. Antes num modo de produção quase medieval, os novos governantes oferecem tratores e novas técnicas de plantio. Porém, esta união é dificultada por latifundiários que procuram sabotar esta

nova era. Essa classe de camponeses era chamada de kulaks e foi demonizada pela propaganda oficial, e este filme de Dovzhenko não seria exceção.

A ironia foi que apenas dois anos depois ocorreu o Holodomor, onde entre 1932 e 1933 morreram cerca de 3 milhões de ucranianos. *O livro negro do socialismo: crimes, terror, repressão* de Stéphane Courtois cita que o processo de “deskularização” promovido pelo Estado Soviético causou dez milhões de mortos. No filme, este processo é demonstrado como algo benéfico para o povo.

3.7 Chapayev

Esta película vale a menção pelo fato dela ser de um período um pouco posterior das grandes obras primas citadas. Lançada, em 1934, é uma peça pura de propaganda de como a História recente da União Soviética deveria ser vista e consumida pelo público. O filme não é nem sombra do que era feito na década anterior. Dirigida pelos irmãos Sergei e Georgi Vasilyev é baseada em fatos reais e conta a vida de Vasily Ivanovich Chapayev (1887-1919). Em sua narrativa nos conta como se tornou um herói de guerra ao comandar bravamente um regimento de infantaria e perdeu a vida numa fuga desesperada depois de uma resistência épica a um avanço das tropas do Exército Branco⁴.

O filme pode ser resumido da seguinte maneira. No começo, Chapayev tem uma grande vitória, mas, de forma atabalhoada e contando com a sorte. Para poder impor limites e “educar” politicamente este combatente tão promissor (mas ignorante), o partido decide enviar para o front um comissário político chamado Furmanov, que, a partir de então, começa a dividir com ele o comando da divisão. Apesar dos inevitáveis atritos iniciais, o próprio Chapayev começa a se dar conta de seu crescimento como homem, cidadão e soldado sob as orientações de Furmanov.

Voltemos ao historiador Marc Ferro que faz uma análise pormenorizada do efeito deste comissário político, no entorno dos combatentes:

Furmanov compreende a dificuldade da tarefa que lhe compete: reeducar os partidários para fazer deles soldados vermelhos conscientes e ajudar seu chefe improvisado e talentoso a transformar-se num comandante do Exército Vermelho regular. Quanta tenacidade bolchevique, quanta paciência, quanto tato e firmeza será preciso mostrar para atingir este objetivo! O filme nos revela com surpreendente profundidade este processo de reeducação política que se dá não nos bancos da escola,

⁴ O exército branco foi o braço militar do Movimento Branco, que foi criado pelos opositores da revolução de 1917. Lutavam em nome do czar contra os revolucionários.

mas na atmosfera fervilhante e tensa de uma divisão de estado-maior. Pouco a pouco, Furmanov faz triunfar a direção ideológica bolchevista, ao mesmo tempo que cresce sua autoridade diante dos olhos dos combatentes. (FERRO, 1992 : 125)

O que era antes velado e feito por meio de metáforas que utilizavam com potência os recursos cinematográficos, se tornam algo cada vez mais previsível, com o aparecimento cada vez mais frequente de personagens ao modo de Furmanov. Depois que Stálin se assentou definitivamente no cargo, quando exilou Trótski e fez um expurgo no exército e na política, a arte, por lá, ficou obrigada a ser mais comportada.

4. O cinema e o *impeachment* de Dilma

O processo que levou ao *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 2016, tem motivado documentários que tentam desvendar o que aconteceu. A grande novidade de hoje é que agora a hegemonia que a esquerda tem no cinema e nas artes, em geral, do país, desde os anos 60, é agora ameaçada por grupos que, pela primeira vez, se declaram, explicitamente, de direita. De uma maneira geral, as obras realizadas pelos diretores da esquerda são muito melhores que os do outro lado. A fotografia, a montagem e a captação sonora são muito mais profissionais. Em vez do improvisado, por vezes *youtuber*, vemos uma história melhor construída em cima dos fatos históricos recentes. Com um uso mais rigoroso dos estilos clássicos do documentário, com um apuro estético maior. Como a direita, somente agora, tem se preocupado em ocupar de maneira mais “gramsciana” espaços na cultura, ainda está longe de ter a mesma excelência que a esquerda adquiriu.

Para demonstrar essa abordagem, escolhemos dois filmes que representam bem a proposta que pretendemos seguir de unir o cinema com a criação de um entendimento histórico e os empasses enfrentados pelos diretores ao erigirem suas obras. Pelo viés da esquerda, analisaremos *Democracia em vertigem*, de Petra Costa, já para examinar o olhar da direita, escolhemos *Não vai ter golpe*, de Alexandre Santos e Fred Rauh, ambos lançados em 2019. É incrível como o mesmo assunto, ocorrido há cerca de três anos, recebe interpretações tão distintas. A narrativa que cada um dos dois grupos quer criar é corroborada pelas fontes que são escolhidas, indo ao encontro com a construção de narrativas.

Numa análise fílmica, iremos investigar certos pormenores.

“É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme”. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002 : 15).

Nesta busca pela essência do filme, vamos, também, apresentar um estudo comparativo entre estes dois documentários. Não iremos nos ater somente nestes dois, já que outros também tem sido produzidos no momento. Porém, por uma escolha metodológica, nos focaremos mais nestes. O que não nos impede de enriquecermos a pesquisa com comentários de outras produções. Conforme mencionamos, anteriormente, o lado da esquerda tem mais qualidade e também mais quantidade. O que já seria de se esperar, dado a hegemonia do pensamento de esquerda no mundo cinematográfico brasileiro.

4.1 Direita x Esquerda

Passamos, no momento, uma polarização poucas vezes vista em nossa história política. Por isso, é muito importante contextualizar os fatos desta “guerra cultural” que acontece em nosso país. Claro que as noções tradicionais de direita e esquerda estão embaralhadas, principalmente, na área econômica. Um exemplo foi o do Partido dos Trabalhadores, que escolheu o ambicioso Michel Temer (PMDB), alguém com ideais políticos opostos, para a vice-presidência em 2010 e 2014. Conforme citamos, anteriormente, com a noção de hegemonia cultural, advinda de Gramsci, as guerras políticas tem se dado, cada vez mais, na área cultural, pelo menos desde os anos 60 do século passado. No entanto, vamos focar na parte cultural sobre o que seria direita e esquerda, atualmente, e deixaremos a parte econômica de fora.

Com tudo isto claro, vamos buscar responder o que seria direita e esquerda. Nesse sentido, recorreremos às palavras do cientista político Noberto Bobbio (1909-2004), quando discorre sobre esta disputa ideológica:

“O espaço político mais simples e mais utilizado, tanto no âmbito da pesquisa científica como no do debate político, é o da dimensão esquerda-direita. Esta dimensão ou *continuum* tem sido variadamente interpretada. Anthony Downs, o primeiro politólogo que usou de maneira sistemática a noção de Espaço Político neste sentido, a interpreta como grau de intervenção do Estado na economia, quando uma posição de esquerda se identifica com uma maior propensão a favor de políticas de

intervenção. Para Lipset e muitos outros, o divisor de águas entre esquerda e direita está na atitude favorável ou não às políticas de mudança no status quo. Seja qual for a sua interpretação mais correta, não há dúvida de que, nas modernas democracias de massa, as noções de esquerda e direita desempenham um papel importante no âmbito da disputa eleitoral entre os partidos. Elas tornam mais simples a escolha por parte dos eleitores e constituem um meio eficaz de comunicação entre os eleitores e os partidos.” (BOBBIO, 1998 : 392)

Esta definição de Bobbio nos fornece algumas informações-chaves das preferências da esquerda e da direita e como ela se dá no jogo político. A diretora Petra Costa segue ideias de esquerda e expõe com clareza a forma como entende a política. Já no filme do MBL percebemos que eles estão conectados com a direita, aquela que se diz liberal na economia e conservadora (quase mofada) nos costumes.

Queremos deixar claro que não estamos afirmando que os filmes são socialistas ou nazistas, como foi analisado na primeira parte desta monografia. Os exemplos daquela época foram frutos de seu contexto histórico e vivemos algo diferente. Primeiro, apesar das crises políticas destes últimos anos, felizmente, ainda vivemos em um país democrático e qualquer pessoa pode fazer os filmes que quiser. Apesar do dismantelo recente da cultura, onde a Ancine está atualmente (de maneira surreal) sob a alçada do Ministério do Turismo, e perdendo cada vez mais relevância, dada a escolha do presidente em rejeitar obras que não corroborem sua visão tradicional de família e cultura. Não há um ministério governamental que vá nos proibir de criar. Afinal, você pode até não receber dinheiro estatal para a produção dependendo da análise e do humor do partido que esteja no poder, mas o cineasta não está cometendo nenhum delito, caso faça sua interpretação e a exiba. Algo bem diferente dos regimes totalitários da Alemanha Nazista e da União Soviética.

O desafio para o diretor é grande. Já que documentários sobre a Era Vargas ou sobre o Golpe Militar de 1964, assuntos que ocorreram há algum tempo, ainda despertam muita paixão ao serem debatidos. Imaginem um assunto, controverso, que mal completou três anos? É nesta proximidade que são criadas as escolhas históricas que o cineasta tem que ter para poder fazer uma obra consistente que não seja, simplesmente, refém do espelhamento das fontes ou de ideologias políticas. O que pretendemos demonstrar é que o cineasta-historiador deve se despir de suas preferências políticas para fornecer ao público um produto bem acabado e com mais debate histórico.

4.2 A guerra cultural à brasileira

O Brasil não passou incólume à guerra cultural entre esquerda e direita que tem acontecido no mundo com mais intensidade, principalmente nos Estados Unidos. As forças políticas mais fortes, no país, desde a redemocratização, foram o Partido dos Trabalhadores, o Partido da Social Democracia Brasileira e, de maneira mais sorrateira, foi o atual Movimento Democrático Brasileiro. Mas, no setor cultural e acadêmico percebe-se uma certa preponderância de uma hegemonia da esquerda.

O pensador de direita (filósofo, astrólogo e o que mais ele se auto intitula) Olavo de Carvalho vê com pessimismo e pesar um hipotético sufocamento da cultura nacional, por intermédio da hegemonia cultural pela esquerda. Usamos as suas palavras não para validar nem para contestar suas ideias, e sim, como um fiel representante de como a direita construiu sua narrativa desta guerra cultural:

“O governo militar, obsediado pelo empenho de reprimir as guerrilhas, não ligou a mínima para esses empreendimentos pacíficos, aparentemente inofensivos. Fez vista grossa e até os apoiou como derivativo e alternativa aceitável à oposição violenta. A ideia gramsciana foi tão bem-sucedida que, já em plena ditadura militar, a esquerda mandava nas redações, marginalizando os direitistas mais salientes — Gustavo Corção, Lenildo Tabosa Pessoa — até excluí-los totalmente das colunas de jornais. O esquerdismo controlava tão eficazmente o sistema de ensino, que a própria disciplina de Educação Moral e Cívica, timidamente instituída por um governo que se abstinha de estender ao campo cultural a autoridade de que desfrutava na área policial-militar, acabou fornecendo uma tribuna para a disseminação das concepções “politicamente corretas” que vieram a forjar a mentalidade das gerações seguintes. No teatro, no cinema e na TV, a autoridade da esquerda pode ser medida pelo poder incontestado de veto ideológico exercido, na seleção das novelas da Globo — o mais vasto aparato de formação do imaginário popular —, pelo casal de militantes comunistas Dias Gomes e Janete Clair. Idêntica filtragem aconteceu no movimento editorial. Aos poucos, todos os autores não aprovados pelo Partido Comunista desapareceram das livrarias, das bibliotecas escolares, dos programas

universitários, e isto ainda na vigência de um regime cuja fama de anticomunista intolerante era apregoada aos quatro ventos pelos próprios comunistas que se beneficiavam de sua sonsa tolerância e omissão ideológica.” (CARVALHO, 2013 : 312)

Já o filósofo de esquerda Vladimir Safatle vê como exagero na maneira como os conservadores e liberais interpretam o marxismo cultural:

“O pensamento conservador cunhou seu mantra preferido, o “marxismo cultural”, este buraco negro no qual tudo pode entrar —frankfurtianos, Heidegger, Gramsci, pós-estruturalistas, presidentes de centros acadêmicos, cantores de MPB, lésbicas e veganos. Antes disso, os nazistas já acusavam artistas e intelectuais que produziam artes e ideais degenerados de bolchevismo cultural (...) O argumento de base era mais ou menos o mesmo. A classe intelectual cosmopolita e libertina teria perdido o contato com os verdadeiros anseios e costumes do povo. Ela perverteu seus valores procurando fazer passar criações patológicas e sexualidades distorcidas como expressão de genialidade.”

(SAFLATE, Vladimir. Marxismo cultural e vitimismo. Folha de SP. São Paulo, 30/11/2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2018/11/marxismo-cultural-e-vitimismo.shtml>. Último acesso em 10/12/2019.

Usamos esses exemplos para ilustrar possíveis interferências que podem ocorrer com quem vai produzir documentários. O cineasta terá que tentar entender e, ao mesmo tempo, desvendar esta guerra cultural se quiser elaborar questões que vão além do pensamento ideológico. A seguir, explicaremos com mais consistência como um mesmo fato pode ser exposto de maneiras distintas (polifônicas).

4.3 O impeachment

Os acontecimentos da história recente do Brasil são um desafio que vão dar muito trabalho para os historiadores do futuro. Se pegarmos o fim da ditadura militar, em 1985, até hoje, somente duas vezes um presidente eleito, democraticamente, passou a faixa presidencial para outro também, democraticamente eleito, Fernando Henrique Cardoso, em 2003, para Luís Inácio “Lula” da Silva . E, este último, para Dilma Vana Rousseff.

Domingo, 17 de abril de 2016. Tem início, na Câmara do Deputados, a votação para o *impeachment* de Dilma. Era necessária a maioria qualitativa de 2/3 dos 513 deputados, o resultado final foi a aprovação do pedido por 367 a 137, com sete abstenções e duas ausências.

Esse dia, foi um verdadeiro show de horrores. Deputados cuja boa parte estava também envolvida em casos de corrupção fizeram declarações usando Deus, família e os bons costumes e até torturadores da ditadura para validarem seus votos. O baixo nível do parlamento brasileiro é notório, mas o que se viu, naquele dia, ultrapassou em muito o bom senso. Importante frisar que todos os integrantes do PMDB (partido do vice-presidente Michael Temer) que foram ministros da Dilma votaram pelo seu afastamento, mostrando o desastre que foi a articulação do segundo governo Dilma. Portanto, foi decretado o afastamento da presidenta até o caso ser julgado pelo Senado. A votação foi terminada, em 12 de maio de 2016, onde foi confirmada a decisão da Câmara dos Deputados.

Agora adicionaremos um componente essencial para a construção dos fatos históricos que faz parte do objeto do estudo desta monografia: a subida do então vice-presidente Michael Temer, ao cargo mais importante da República. Seu final foi melancólico, denunciado por corrupção, teve a pior avaliação de um presidente no cargo, segundo o instituto de pesquisas Datafolha. Mas por que Temer é tão importante neste estudo? Pelo fato dele ter seu papel neste processo traçado das mais distintas maneiras. Para os grupos de esquerda, ele era um conspirador baixo que tirou uma presidenta honesta, democraticamente, eleita. Taxado de golpista, teve que escutar o grito de guerra de “Não vai ter golpe” e “Fora, Temer”, inúmeras vezes, feito um mantra. Teve um apelido que ficou conhecido, inclusive, pela verossimilhança em relação ao seu biotipo: vampiro conspirador. Já grupos alinhados à direita, ao que ficou conhecido como antipetismo, como o Movimento Brasil Livre (MBL), Vamos pra rua e Revoltados Online construíram uma narrativa de que Temer estava salvando o Brasil de um tipo de ditadura bolivariana.

Antes era mais difícil produzir notícia fora dos grandes meios tradicionais de comunicação. Mas, agora, a reverberação é geral, em tempos em que todos podem publicar suas opiniões na internet e não apenas consumir passivamente o que vem dos meios de comunicação, como foi durante o século XX. Vale a pena ressaltarmos a citação do teórico Umberto Eco (1932-2016) sobre esta nova fase da era das comunicações, onde ele diz que as redes sociais deram voz a uma legião de imbecis. E ainda acrescenta com duras palavras que: "O drama da internet é que ela promoveu o idiota da aldeia a portador da verdade".

No meio deste emaranhado de opiniões, outro elemento foi apropriado pelos grupos políticos: o povo. Para ambos os lados, eles eram uma representação legítima dos anseios das pessoas. O Partido dos Trabalhadores taxou o outro lado de elite branca. Ficou famosa uma

frase onde era dito na época, que “a casa grande surta quando a senzala aprende a ler”, “quando o filho do pobre se torna médico, após estudar em uma universidade pública”, “quando o pobre pode financiar a sua casa própria, o seu carro um ponto zero e, ainda por cima, resolve andar de avião”. Quando se viu quase derrotada na Câmara dos Deputados, Dilma se voltou, cada vez mais, aos movimentos sociais. Por outro lado, vemos protestos cada vez maiores dos que eram contra ela, como o que ocorreu em 13 de março de 2016. Segundo os dados fornecidos pela Polícia Militar, foram 3,6 milhões de pessoas no Brasil inteiro, a sair para as ruas. Já os organizadores dos atos falavam em 6,8 milhões. Foram os maiores protestos de rua da história do país, como foi noticiado pelos jornais da época. O que, por sua vez, cria um grande dilema para os pesquisadores. Quem foi o representante real dos anseios populares? O teórico militar Clause von Clausewitz (1780-1831) dizia que a guerra era a extensão da política, por outros meios. A guerra por outros meios, no caso brasileiro, é a disputa de narrativas. A visão do que realmente ocorreu está numa arena onde está sendo criado um imaginário do que aconteceu neste estranho ano de 2016.

Ao analisarmos, diretamente, dois documentários, um contra: *Democracia em vertigem* (2019) e outro a favor do *impeachment: Não vai ter golpe* (2019), vamos analisar como esta arena está sendo mostrada, por meio dessas narrativas, que tem a pretensão de serem registros fiéis do que ocorreu nestes anos políticos complicados. Por conseguinte, não iremos, apenas, nos ater, exclusivamente, neste material selecionado. Como é um assunto atual e instigante, várias obras tm sido produzidas e debatidas, e serão citadas, como complemento, nesta grande guerra das narrativas.

4.4 Narrativa da esquerda

Democracia em vertigem (2019) começa com a diretora Petra Costa assumindo, claramente, qual vai ser o caminho seguido pelo documentário. Ela assume que está encampando um lado. A primeira imagem do filme é uma imagem de arquivo onde ela aparece votando pela primeira vez. Sua emoção em votar em Lula, o candidato do Partido dos Trabalhadores é visível. Ela procura, assim, associar sua trajetória de vida com a subida ao poder do seu partido de preferência.

Para entendermos melhor o processo de criação de um documentário vou recorrer à maneira que o professor de cinema dos Estados Unidos, Bill Nichols, definia as diferentes estratégias do diretor em edificar as representações da realidade, no filme documental. Ele

divide a feitura em cinco modos distintos: modo expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. A diretora utiliza uma estética de representação mais semelhante aos modos participativo, reflexivo e observacional. A seguinte citação retirada de um dos livros mais conhecidos de Nichols (2010) dá uma boa ideia de como Petra transmite a sua visão de mundo, em *Democracia em vertigem*:

“O modo participativo surgiu por volta de 1960, com o advento das novas tecnologias que permitiram a gravação de som direto fora dos estúdios. Nesse modo, o cineasta realmente interage com seus personagens, em vez de observá-los discretamente. As questões transformam-se em entrevistas ou conversas; o envolvimento transforma-se em um padrão de colaboração ou confronto. O que acontece diante da câmera torna-se um índice da natureza de interação de cineasta e personagem”. (NICHOLS, 2010 : 189)

Uma outra boa maneira de ver como Petra Costa participa do filme é definida por uma expressão que o professor Fernão Ramos traduz como sujeito-da-câmera participativo:

“Se todo *sujeito-da-câmera participativo* age com a evidência de seu corpo no mundo, o *intervencionista* centra seu estilo sobre a intervenção direta no que é exterior (a partir de si e pelo espectador) ao campo de sua subjetividade. As formas típicas da estilística do *sujeito-da-câmera intervencionista* são a entrevista, a câmera na mão, a imagem tremida, o plano-sequência. O sujeito-da-câmera intervencionista, muitas vezes, torna-se personagem central da narrativa documentária, aproximando-se do que chamaremos adiante *sujeito-da-câmera exibicionista*. As ações que desenvolve no mundo concentram sobre si as luzes da tomada e a articulação narrativa. Em muitos casos, a figura do cineasta torna-se parte de sua história”. (RAMOS, 2008 : 101)

A opção de ser narradora e de buscar uma interpretação pessoal, as cenas mostram seu método de atuação. Como a cineasta teve acesso aos bastidores, de como o PT e os partidos do bloco de esquerda se articularam, dessa forma a obra se torna um registro histórico. O seu estilo lembra um pouco o de João Moreira Salles quando filmou *Entreatos* (2004). Nele, Salles teve o mesmo tipo de entrada para cobrir um momento histórico do Partido dos Trabalhadores, que, naquela ocasião, foi a eleição de Lula, em 2002. Na construção de sua narrativa, conseguiu vagar por momentos íntimos da cúpula petista e, também, nos bastidores dos grandes eventos. Mas, diferente de Petra, não coloca componentes emocionais, nunca declara, explicitamente, seu voto, por exemplo. Salles nunca escondeu que é um grande admirador dos cineastas do movimento Cinema Direto como Robert Drew (1924-2014), D.A. Pennebaker (1925-2019) e Albert Maysles (1926-2015).

A abertura que Costa teve com os atores do processo a deu um grande poder de interação. Ela tem acesso às reuniões de Dilma com a cúpula do Partido dos Trabalhadores. Inclusive, faz uma entrevista com a ex-presidenta, no dia seguinte a seu afastamento definitivo. Um acontecimento que deixa o filme um pouco afastado com o momento histórico é na hora em que a diretora leva sua mãe para uma conversa com Dilma, pois as duas foram perseguidas políticas pelo regime militar e, segundo ela, com trajetórias parecidas de vida. Essa sequência acaba deixando transparecer, ainda mais, seu alinhamento político.

Os críticos de Petra Costa, nas redes sociais e na imprensa, a classificaram pejorativamente como “esquerda caviar”. Apesar de não ser culpada por isso, Petra é herdeira da construtora Andrade Gutierrez e possui um alto nível de vida. Claro que este tipo de comentário é bem típico da recente polarização política que temos passado. Afinal, apesar de questões óbvias que envolvem o conceito da meritocracia, trata-se de um preconceito afirmar que a condição financeira de uma documentarista pode, fatalmente, definir o lugar de fala das pessoas ao transmitir uma informação.

Falando em qualidade, é importante afirmar que a obra recebeu muitos elogios e teve lançamento no prestigiado Festival de Sundance, em janeiro de 2019, e teve os direitos de exibição comprados pela Netflix. Além disso, teve exibições no Festival Internacional de Documentários de Copenhague, no Festival de Internacional de Cinema de São Francisco, no Hot Docs no Festival Internacional de Documentários do Canadá e no Montclair Film Festival.

A cineasta é uma jovem talentosa que vem chamando a atenção desde seu primeiro longa-metragem *Elena* (2012). A circulação mundial por intermédio da Netflix e a boa receptividade em festivais, além de ter chamado atenção de alguns periódicos americanos, têm levantado a possibilidade dele ser indicado para o Oscar de melhor documentário de 2020. *Democracia em vertigem* saiu em vantagem na disputa das guerras de narrativas, ao menos no imaginário mundial. Deixando claro, assim, a grande importância da circulação mundial. Um espectador médio estrangeiro vai ser bastante influenciado pelo filme e vai sair pensando que houve um golpe institucional no país, em 2016. Foi um processo sujo, porém a ilegalidade não pode ser definida em termos tão diretos e simplistas. Pois como ela não dá voz aos que estavam de camisas amarelas ou a intelectuais que não são de esquerda, somente de maneira um pouco afastada, declarando frases como “Meu medo é que nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”.

Este é um dos pontos nevrálgicos de todo o debate sobre de como os dois lados declaram representar o povo. Nos documentários alinhados à narrativa do golpe vemos uma busca incessante em mostrar pessoas comuns como as principais de sua causa. É visível que há uma maioria de pessoas de classe média alta nos protestos contra Dilma, mas não pode ser ignorado que também havia pessoas pobres e de classe média baixa nos protestos. cremos que falta, dos dois lados, uma busca mais firme para descobrir quem são estas pessoas que estão sendo representadas.

4.5 Estilos

O filme *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos foi lançado antes que *Democracia em vertigem*, mas o estilo e o discurso são semelhantes. Ambas tiveram uma abertura privilegiada dos fatos, porém seguem caminhos temporais diferentes. Enquanto Petra Costa mostra desde os protestos de junho de 2013 até a votação na Câmara dos Deputados, Ramos começa com esta votação na Câmara e segue até a do Senado. Dando muito protagonismo para Gleisi Hoffmann, Lindberg Farias e o advogado-geral da União, José Eduardo Cardozo. A opositora e uma das criadoras do parecer jurídico do impeachment, Janaína Paschoal, também recebe destaque. Tendo vários de seus discursos e opiniões, mas ela não tem uma representação muito positiva. Dá para sentir a estranheza da diretora com os discursos anti-petistas e evangélicos de Paschoal.

Uma crítica que pode ser feita é com pouca relevância dada a Jair Bolsonaro nos acontecimentos. Apesar de compreensível, ele aparece pouco, só adquire um protagonismo maior ao elogiar o coronel e ex-torturador, Carlos Alberto Brilhante Ustra (1932-2015). Mais como um personagem folclórico vazio, e não como um candidato competitivo das eleições de 2018. Petra vai um pouco mais longe, inclusive faz uma entrevista com ele, e, por um infortúnio, o agora presidente solta frases como “Cartão de visita pra marginal do MST é um cartucho de 762”, “Vagabundo, o que ele entende é pancada”, “Me chamam de grosso, homofóbico, fascista etc. Eu sou um herói. E estou cada dia mais vivo perante a opinião pública”.

O título que Maria Augusta escolheu deixa claro qual a sua opinião pessoal sobre o ocorrido. *O processo* é um livro lançado pelo tcheco Franz Kafka, em 1923. Nele, o personagem Joseph K., um certo dia, recebe uma intimação sobre um crime que ele nunca cometeu. O conteúdo absurdo e sua busca pelos motivos do processo são um dos grandes

libelos da literatura do século XX, contra a burocracia corrupta, ao associar a imagem de Dilma, na interpretação da diretora - a de uma mulher honesta, com a do personagem de Kafka, deixam a impressão de certeza.

4.6 Não vai ter golpe

O Movimento Brasil Livre nasceu no esteio dos protestos de junho de 2013, um divisor de águas que se pode dizer que até hoje não finalizou todas as suas demandas. O grupo de esquerda Movimento Passe Livre foi quem iniciou os atos sob o pretexto de combater o aumento de vinte centavos na passagem de ônibus da cidade de São Paulo. Com a repressão policial e um certo esgotamento político e econômico dos anos de PT, o mote acabou virando um desprezo à classe política em geral. O famoso bordão: “Não me representa”, era o tom das pessoas cada vez mais conectadas às redes sociais. Os protestos foram aumentando, cada vez mais, e fugiram do controle do movimento que originalmente os organizara. Sendo, no final, uma verdadeira caixa de pandora para o surgimento de vários grupos de direita que se diziam cansados com a hegemonia cultural e política da esquerda, na vida pública de então. Em um oportunismo visível, um grupo de jovens de direita segue o rastro destes novos grupos e cria uma sigla parecida no nome, mas divergente nas ideias dos integrantes do Movimento Passe Livre. Surge assim o MBL.

O documentário *Não vai ter golpe* (2019) basicamente conta a gênese do grupo. Um livro recém-lançado pelo grupo, dá uma boa noção de quem eles eram. *Como um grupo de desajustados derrubou a presidente* de Kim Kataguiri e Renan Santos é um bom título. Muitos eram youtubers que largaram a faculdade e que viram nos protestos uma maneira de se inserir na política, mas sem o verniz tradicional dos partidos políticos, pouco afeitos às novas tecnologias de informação.

Dirigido por Alexandre Santos e Fred Rauh, vamos dos protestos de 2013 até o ano de 2019. Nele, vários membros do grupo e de outros movimentos como o Vem pra rua e Revoltados Online, se tornaram, eles mesmos, políticos. O filme não tem o mesmo brilho técnico que as suas contrapartes na esquerda. Muitas vezes a captação de som é ruim e a montagem é viciada na linguagem do youtube. Outro aspecto que contribui para tornar o filme meio tosco (ruim, tecnicamente), é a utilização de filmagens que eles fizeram antes de serem famosos. Um Fernando Holiday cantando e um Kim Kataguiri fazendo caretas em vídeos que

o simulavam lutando kung-fu não ajudam muito com a narrativa, além do diálogo e entrevistas, que adquirem um tom muito pessoal. Uma verdadeira “conversa de amigos” que pode irritar quem não sente a mínima empatia pelo grupo. Enquanto Petra Costa utiliza tempos mortos numa maneira sutil e poética, o que vemos aqui é uma cinematografia simples, com ares de amadorismo *youtuber*. Porém, a tática utilizada para conversar com o público é distinta. Comparando com o filme de Petra Costa, que tem como público alvo as pessoas que vão aos festivais e frequentam os cinemas, o filme do MBL mira um público menos intelectualizado e muito mais conectado com as redes sociais.

4.7 A narrativa da direita

É importante esclarecermos que, por aqui, não temos interesse em entrar na discussão se o que ocorreu em 2016 foi golpe ou não. O objetivo desta pesquisa é apenas demonstrar o discurso de ambos os grupos ideológicos perante o ocorrido. Assim, como nos outros documentários a favor do *Impeachment*, como *Impeachment Brasil – Do apogeu à queda e Impeachment – o Brasil nas ruas* (filmes que voltaremos mais à frente), há um pensamento que permeia estas obras. O projeto de poder do Partido dos Trabalhadores era algo inserido no grupo de esquerda latino-americano chamado Foro de São Paulo. Ali partidos políticos e organizações revolucionárias da região, como as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, se reuniram para reorganizar a esquerda da região no contexto após a queda do muro do Berlim e do colapso do socialismo soviético. O primeiro encontro se deu em São Paulo, em julho de 1990.

Outra parte recorrente nesta narrativa foi o fato da esquerda ter perdido, politicamente, em 1964, mas ter vencido, em termos gramscianos, na cultura. A imprensa, as universidades e as artes seriam os setores que eles teriam vencido. Com o fim da ditadura militar, o PT era a força política mais forte. O partido ainda demora a chegar ao poder, somente em 2002, mas para eles o terreno já estava sendo arado na cultura.

O documentário produzido pelo MBL vê Lula como um populista que, assim que chegou ao poder, procurou se perpetuar nele usando, supostamente, de métodos fraudulentos e corruptos. O ex-presidente acaba seu segundo mandato em 2010 como o presidente mais popular desde Getúlio Vargas, segundo o Datafolha, na sua tradicional pesquisa sobre a popularidade dos presidentes, ele saiu do poder com 81% de popularidade. Mas, teria cometido um erro quando escolheu Dilma Rousseff como sua sucessora. De acordo com a narrativa, ela

seria uma presidente fraca que levou o país à ruína econômica. Bem diferente da versão propagada pelos filmes favoráveis a ela, onde era mostrada como uma mulher forte que resistiu bravamente até o final a um golpe parlamentar. E que, justamente, por suas qualidades (honestas e anticorrupção) seria defenestrada do poder.

Veio, então 2013, onde muitos destes grupos que hoje compõem a autointitulada nova direita surgiram. Apesar do revés no segundo turno das eleições de 2014, onde o candidato que galvanizou a direita (Aécio Neves) sofreu uma derrota para Dilma. O MBL já anunciava protestos para a semana seguinte à derrota. Em nenhum momento, há uma reflexão sobre se os resultados das urnas deveriam ser respeitados ou não. Com o avanço da operação lava-jato, foram de antemão criando a versão que a política estava corrompida pelos escândalos de corrupção do partido no poder. E que era preciso, supostamente, salvar o Brasil de Dilma e do PT.

4.8 O povo

A curiosa maneira como todos os documentários se utilizam da figura do povo já valeria, por si só, um estudo. Enquanto os contrários ao impedimento havia uma fixação em mostrar pessoas de movimentos sociais, com feições mais próximas do brasileiro pobre, para o documentário quem representava o povo legítimo eram eles, as pessoas que estariam no grupo oposto seriam militantes pagos que perderiam sua “boquinha”, caso Dilma caísse. O líder do Revoltados Online, Marcello Reis, aparece no documentário dizendo que “somos um grupo do povo para o povo”. Kim Kataguirí diz que: “Vamos nós, o povo. Proteger as instituições.” Quando surgiu o grito de guerra: “Não vai ter golpe”, os integrantes do MBL em seus comícios diziam que os “golpistas são eles”.

Outro personagem importante nesta guerra de narrativas foi o ex-deputado Eduardo Cunha. Presidente da Câmara dos Deputados, na época, foi o responsável pela abertura do processo de *impeachment*, sendo um inimigo declarado de Rousseff e do PT. Enquanto há o relato de que Cunha estava manipulando os grupos pró-*impeachment*, o filme diz que ocorreu justamente o contrário. Eram eles que estavam se beneficiando desta relação. O reconhecem como um político ruim e corrupto, mas que estava na hora certa e no momento certo, para seus objetivos. Ele, inclusive, ganha a alcunha de “meu malvado favorito”.

A todo instante temos uma tentativa de legitimar o processo do *impeachment*. O embasamento jurídico é sempre comentado, acentuando que os criadores do parecer jurídico

são grandes nomes do setor. Janaína Paschoal, Miguel Reale Jr. e, por fim, como uma cereja no bolo, o ex-petista Hélio Bicudo. Que desencantado com o partido que ajudou a criar, passou a ser um dos ativos mais expressivos da legitimidade do processo. No outro lado, temos um embate furioso entre o advogado de Dilma, José Eduardo Cardozo e os parlamentares. Onde a tese da fraude orçamentária, as então apelidadas “pedaladas fiscais”, seriam uma atitude recorrente entre os governantes do executivo e que a presidente era inocente.

Uma falha do documentário do MBL é encampar a tese de que o processo foi 100% limpo. Eles minimizam as negociatas escusas entre os aliados de Temer para derrubar Dilma, colocando este processo mais como uma pressão popular. No seu discurso, podemos nos dar conta que o então vice-presidente era visto como um mal menor. O PT, no poder, seria para eles muito mais danoso. Daí a atitude do MBL em não apoiar o *impeachment* de Temer, quando ele foi indiciado, por duas vezes, pelo Procurador Geral da República, Rodrigo Janot, decepcionou tanta gente.

O grupo, hoje, conseguiu emplacar deputados estaduais e federais pelo país. Com destaque para o agora deputado federal por São Paulo, Kim Kataguiri e o youtuber, Artur do Val, deputado estadual por São Paulo. Ambos eleitos por um dos partidos mais tradicionais da chamada velha política, o Democratas (o antigo Partido da Frente Liberal). O documentário sobre o grupo e o processo de impeachment teria muito mais credibilidade se o grupo informasse, com mais clareza, quem eram seus financiadores, e, também, da razão de políticos envolvidos no escândalo de corrupção na Petrobrás que ficou conhecido como “petrolão”, e com as empreiteiras darem entrevistas contra a corrupção do PT e não citarem que eles estavam na mesma sujeira. Os políticos Onyx Lorenzoni, Bruno Araújo e Ronaldo Caiado falam com uma reverência exagerada pelo MBL e se colocam como opções dignas do novo país que eles querem.

5. Considerações finais

Uma lição final que fica do documentário *Não vai ter golpe* (2019), e os do outro espectro ideológico, é que os diretores brasileiros tratam os espectadores como pessoas a serem moldadas. A militância e a necessidade de um diretor assumir uma posição podem trazer problemas na universalização para o público. Sendo que, em grande parte das vezes, será apenas consumido por quem, de antemão, já concorda com a posição do diretor. É preciso deixar claro que não estamos cobrando neutralidade, este é um conceito muito perigoso e que não existe totalmente, o profissional tem que ter em mente que o cinema poderia ser uma plataforma menos de polarização e mais de debate histórico. Já o documentário de Petra Costa não seria menor se ela colocasse os erros de Dilma Rousseff, com mais ênfase. Ou se o MBL fosse menos egocêntrico e colocasse mais detalhes da sujeira que foi o processo do *impeachment*. Eles chegam, ingenuamente, a dizer que “este impeachment é meu, seu e de todo mundo. Não de Cunha e dos políticos”. A pressão popular foi intensa? Sim. Mas as negociatas feitas por debaixo dos panos foram centrais também. É impossível saber quando uma termina e outra começa, dada a dificuldade em saber dos pormenores do que realmente aconteceu. Por isso, esses documentários serão, certamente, um material farto para os historiadores do futuro. Contudo, uma obra que se pretende um registro histórico alternativo ao da narrativa da esquerda poderia ser mais rígido nas escolhas das fontes e dos acontecimentos a serem dados destaque.

A certeza com que suas fontes falam de como o Brasil viraria uma Venezuela, caso a Dilma continuasse, é apresentada sem nenhuma consistência, sendo apenas falada e corroborada. É o caso dos outros filmes a favor do *impeachment*. Em vez de debates profundos, com outras tendências e visões, vemos apenas uma autopromoção. O Brasil Paralelo, outro grupo de direita que surgiu no esteio dos protestos de junho de 2013, segue o mesmo caminho com *Impeachment Brasil – Do apogeu à queda* (2017). Ao usar argumentos da associação do PT com o Foro de São Paulo, tem a mesma mentalidade revisionista. Como ficou ainda mais claro em outra obra que eles lançaram *1964: o Brasil entre armas e livros* (2019), onde eles colocam o impeachment da Dilma como um processo maior da derrubada da hegemonia de esquerda, que, segundo eles, dominam a produção da cultura e da memória nacional desde o Golpe de 64. Outro filme unilateral na exposição dos fatos é *Impeachment – o Brasil nas ruas* (2017) de Beto Souza e Paulo Moura. Esse documentário demonstrou mais uma autopromoção dos diretores, um deles inclusive sobe para discursar em cima do carro de som. Na linha de

tentar demonstrar, a todo instante, que o povo estava do lado dos que estavam vestidos de verde e amarelo, contra a “ameaça” da bandeira vermelha.

Quem faz uma interessante reflexão sobre alguns destes dilemas que o diretor tem é o pesquisador Fernão Ramos (2008):

“Um documentário precisa mostrar mesmo a realidade? Mas de qual *realidade* estamos falando, dentro do leque de interpretações possíveis que o mundo oferece para mim, espectador? Um documentário precisa ser *objetivo*? Mas o conceito de *objetividade* revela-se ainda mais frágil que o de *realidade*. Se entendermos por *objetividade* clareza na exposição das asserções, centraremos nossa definição de documentário em uma questão estilística: de que modo expor com a máxima clareza nossa interpretação sobre o fato que enunciamos? A resposta será múltipla, não incidindo sobre a definição do campo. Um documentário pode ser objetivo ou pouco claro, e continuar a ser um documentário”. (RAMOS, 2008 : 30)

Por fim, essa pesquisa buscou demonstrar alguns dilemas advindos das escolhas de um cineasta. A análise das questões que perpassam essas escolhas, o aproxima, bastante, do historiador. Por isso, começamos a análise desta pesquisa pelas experiências de regimes totalitários, e também nos Estados Unidos. Buscamos, também, traçar um perfil da indústria cinematográfica quando ela sofre pressões de ordem política. Afinal, construir uma História conectada com a visão de grupos políticos, por meio do cinema, foi comum, como é ainda hoje. Porém, não nas formas totalitárias dos exemplos citados. Procuramos, com os dois documentários escolhidos sobre o processo do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, mostrar os impasses que um cineasta tem ao buscar transmitir acontecimentos políticos tão recentes. O que o aproxima do historiador, que também investiga a verdade, mas em mídias e métodos diferentes. Consideramos relevante, ressaltar a fala do teórico Robert Rosenstone quando classifica vários diretores que são verdadeiros historiadores. De uma forma didática, o termo criado por ele é cineasta-historiador. Tal como na História escrita, o profissional do audiovisual, que segue regras mais rígidas, vai produzir um trabalho mais bem-acabado, acurado e que abordará questões essenciais que transcendem a sua própria ideologia.

Diante de tudo isso, esperamos ter contribuído com as pesquisas que abordam as relações entre o Cinema e a História. Enfatizamos, também, que foi Marc Ferro quem começou, de forma mais sistemática, a retirar o cinema do status de ser classificado como algo somente para entreter. Inicialmente, quase não havia a preocupação, real, em estabelecer o Cinema como uma fonte tão importante quantos as outras já consagradas. Sendo que os filmes, desde o princípio, sofrem com uma baixa consideração perante grande parte dos historiadores.

Felizmente, o estudo iniciado por Ferro tem tido cada vez mais espaço na academia. Hoje em dia, podemos afirmar que o Cinema tem ocupado o imaginário dos historiadores, sendo este um campo cada vez mais vasto, difundido e passível de análises. Vide a pesquisa bibliográfica que foi feita para embasar esta monografia, Cinema e História é um tema, cada vez mais abordado, por livros e teses.

Esperamos, de alguma forma, que essa pesquisa tenha demonstrado, por meio da análise comparativa entre os dois documentários, que os cineastas só têm a ganhar em termos de credibilidade e força da narrativa, se não se deixarem contaminar por discursos, meramente, ideológicos.

É importante que se adaptem, tal qual fazem os historiadores que merecem credibilidade, a métodos mais rígidos na busca da construção problemática da verdade, em um documentário. No entanto, sabemos que uma obra fílmica, por muitas vezes, usa de recursos idiossincráticos ou estilísticos, no sentido de cativar os seus espectadores. Mas, nesta pesquisa, esperamos ter contribuído com uma parte do que pode ser abordado entre as aproximações e afastamentos pelo viés da perspectiva histórica e documental, na análise e realização fílmica. Sabemos, também, que a Política é um campo que suscita paixões, seguidores, curtidas, análises e militâncias. No entanto, a militância política deve ser apenas um dos possíveis apêndices, não a razão de um filme em si.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Carolina Amaral de; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia Ramos; ADAMATTI, Margarida Maria (organizadores). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

Cahiers du cinèma. Número 99. 1959.

CARVALHO, Olavo de. *O mínimo que você deveria saber para não ser chamado de idiota*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. São Paulo: Martins Fonte, 2010.

CHRISTIE, Ian. *Inside the film factory*. Londres: Routledge, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento. Cinema I*. Trad. Stella Senri. Brasília: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema II*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. Brasília: Brasiliense, 1990.

EATON, Katherine Bliss. *Enemies of the people: The destruction of Soviet literary, theater, and film arts in the 1930s*. Evanston: Northwestern University Press, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EBERT, Roger. *A magia do cinema*. Trad. Miguel Cohn. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e o expressionismo*. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere: vol. 5*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século XXI*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

KATAGUIRI, Kim; SANTOS, Renan. *Como um grupo de desajustados derrubou a presidente*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

- MACMILLAN, Margaret. *Usos e abusos da história*. Trad. Carlos Duarte e Anna Duarte. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MARTIN, Marcel (organizador). *Cinema in revolution*. Nova York: Hill and Wang, 1973.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2016.
- NÓVOA, Jorge; FRESSA, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (organizadores). 68 *História e Cinema*. Porto Alegre: Edições Est, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROTHER, Rainier. *Leni Riefenstahl: the seduction of genius*. Londres: Continuum, 2002.
- SHIRER, William. *Ascensão e queda do terceiro reich: triunfo e consolidação 1933-1939*. Trad. Pedro Pomar. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

Referências filmográficas

- ARQUITETURA da destruição. Direção de Peter Cohen. Suécia, 1989.
- CHAPAYEV. Direção de Sergey Vasilev e Georgi Vasilyev. URSS, 1934.
- DEMOCRACIA em vertigem. Direção de Petra Costa. Brasil, 2019.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil, 1964.
- O DIÁRIO de Glover. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1923.
- O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1925.
- ENTREATOS. João Moreira Salles. Brasil, 2004.
- ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil, 2012.
- EXCELENTÍSSIMOS. Direção de Douglas Duarte. Brasil, 2018.
- FAUSTO. Direção de F. W. Murnau. Alemanha, 1926.
- FIVE came back. Direção de Laurent Bozereau. Estados Unidos, 2017.
- O GABINETE do dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha, 1920.
- UM HOMEM com uma câmera. Direção de Dziga Vertov. URSS, 1929.
- IMPEACHMENT: o Brasil nas ruas. Direção de Paulo Moura e Beto Souza. Brasil, 2017.
- IMPEACHMENT Brasil – do apogeu à queda. Direção de Brasil Paralelo. Brasil, 2017.
- JUDEU Suss. Direção de Veit Harlan. Alemanha, 1940.
- M, o vampiro de Dusseldorf. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1931.
- A MÃE. Direção de Vsevolod Pudovkin. URSS, 1926.
- METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927.

MOCIDADE heroica. Direção de Hans Steinhoff. Alemanha, 1933.

NÃO vai ter golpe. Direção de Fred Rauh e Alexandre Santos. Brasil, 2019.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1915.

NOSFERATU. Direção de F. W. Murnau. Alemanha, 1922.

OLIMPÍADAS e Mocidade Olímpica. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha, 1938.

OUTUBRO. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1927.

O PROCESSO. Direção de Maria Ramos. Brasil, 2018.

TERRA. Direção de Aleksandr Dovzhenko. URSS, 1930.

TRIUNFO da vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935.