



LEITURAS^{DE} CINEMA

ACERTE NA
PROVA DO
FILME



CRÉDITOS

Esta é uma publicação especial da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), referente ao projeto “Cinema: Eis a Questão”, realizado pelo Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários e Pró-Reitoria de Graduação, com a parceria da Comissão Permanente de Vestibular e do Programa Universidade para Todos. Publicação *on line* em dezembro de 2018. Acesso livre. Permitida a reprodução dos textos, desde que citados fonte e autores.

Livreto Leituras de Cinema / Ano 15 / 2019

Coordenação, organização e revisão
Raquel Costa Santos

Textos

Elton Becker Silva Salgado, Euclides Santos Mendes, Filipe Brito Gama, José Rubens Mascarenhas de Almeida, José Ricardo Marques dos Santos, Josias Alves de Jesus, Joslan Santos Sampaio, Leonardo Araújo Oliveira e Rogério Luiz Silva de Oliveira

Produção executiva
Rayssa Coelho

Programação visual
Danilo Silva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS
PROGRAMA JANELA INDISCRETA CINE-VÍDEO UESB
Estrada do Bem-Querer, km 04 – Campus Universitário
Vitória da Conquista-Bahia – CEP 45.083-900 | Tel.: (77) 3425.9330
E-mail: janelaindiscretacinevideo@gmail.com

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	PÁG. 5
FILMES	PÁG. 6
LEITURAS	PÁG. 12
MENINO 23: INFÂNCIAS PERDIDAS NO BRASIL	PÁG. 14
ERA O HOTEL CAMBRIDGE	PÁG. 28
OS MISERÁVEIS (VERSÃO DE 1935)	PÁG. 42

APRESENTAÇÃO

Nesta edição, em que o “Cinema: Eis a Questão” completa 15 anos, convidamos o público do projeto e os leitores desta publicação a refletir sobre o papel do cinema como fonte de possíveis leituras de mundo. Em 2018, quando se completam 70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos e assistimos ao prolongamento ou à instauração de crises sociais, políticas, econômicas e humanitárias, nos planos internacional e nacional, os filmes escolhidos podem nos conduzir à reflexão de uma diversidade de aspectos.

Mantendo o formato original desde que foi criado o projeto, em 2004, a equipe do Programa Janela Indiscreta selecionou três obras, duas nacionais e uma estrangeira, que farão parte das provas do Vestibular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) em 2019: *Menino 23: infâncias perdidas no Brasil*, de Belisario Franca; *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, e *Os miseráveis* (versão de 1935), de Richard Boleslawski. Embora haja, logicamente, as especificidades técnicas, estéticas e temáticas de cada uma, podemos dizer que confluem justamente no ponto em que todas tratam de questões que continuam urgentes de reflexão, discussão e ação, ligadas aos direitos iguais e inalienáveis, às liberdades e à dignidade de toda pessoa humana.

Além da escolha dos filmes, o projeto abarca também a realização de sessões comentadas nas três cidades-sede da Uesb – Vitória da Conquista, Jequié e Itapetinga –, tendo recebido, nesta edição, cerca de duas mil pessoas; e a publicação, para acesso livre e irrestrito pela internet, de vídeos gravados com os mesmos comentaristas convidados das sessões (três para cada uma das obras) e de críticas escritas por eles que compõem este livreto *Leituras de Cinema*.

Essas “leituras”, tanto nas sessões quanto nos vídeos e aqui, visam a oferecer algumas chaves interpretativas que os filmes suscitam, entre as incontáveis que podem surgir pela interação obra-público, mediadas pelos acervos de saberes e experiências de cada um. Esperamos que elas e o projeto como um todo possam contribuir para a ampliação de olhares, a construção de conhecimentos e a consideração de que a arte, a cultura e a educação são fundamentais para a busca e o esforço coletivo por um mundo melhor para todos.

Raquel Costa Santos
Coordenadora do Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb

FILMES

A cada edição do projeto "Cinema: Eis a Questão", são selecionados três filmes, dois nacionais, sendo uma ficção e um documentário, e um estrangeiro. Para a seleção das obras, feita criteriosamente pela equipe do Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, observam-se as críticas, a relevância dos temas abordados, a qualidade estética e narrativa e a possibilidade de acesso, uma vez que as obras podem ser encontradas facilmente.

2019



"MENINO 23: INFÂNCIAS PERDIDAS NO BRASIL"

Direção: Belisario Franca
Duração/Ano/País: 80 min.,
2016, Brasil



"ERA O HOTEL CAMBRIDGE"

Direção: Eliane Caffé
Duração/Ano/País: 93 min.,
2016, Brasil



"OS MISERÁVEIS (VERSÃO DE 1935)"

Direção: Richard Boleslawski
Duração/Ano/País: 110 min.,
1935, EUA

2018



"TERRA EM TRANSE"

Direção: Glauber Rocha
Duração/Ano/País: 111 min.,
1967, Brasil



"JONAS E O CIRCO SEM LONA"

Direção: Paula Gomes
Duração/Ano/País: 82 min.,
2015, Brasil



"DHEEPAN - O REFÚGIO"

Direção: Jacques Audiard
Duração/Ano/País: 115 min.,
2015, França

2016



"UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA"

Direção: Luiz Bolognesi
Duração/Ano/País: 74 min.,
2013, Brasil



"ELE ESTÁ DE VOLTA"

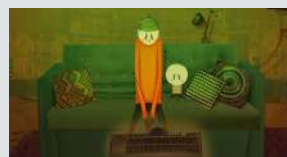
Direção: David Wnendt
Duração/Ano/País: 116 min.,
2015, Alemanha



"DOMÉSTICA"

Direção: Gabriel Mascaro
Duração/Ano/País: 75 min.,
2012, Brasil

2015



"O MENINO E O MUNDO"

Direção: Alê Abreu
Duração/Ano/País:
80 min., 2014, Brasil



"RELATOS SELVAGENS"

Direção: Damián Szifron
Duração/Ano/País:
122 min., 2015,
Argentina/Espanha



"SEM PENA"

Direção: Eugênio Puppo
Duração/Ano/País:
87 min., 2014, Brasil

2014



"À BEIRA DO CAMINHO"

Direção: Breno Silveira
Duração/Ano/País: 90 min.,
2012, Brasil



"OS INCOMPREENDIDOS"

Direção: François Truffaut
Duração/Ano/País: 94 min.,
1959, França



"GARAPA"

Direção: José Padilha
Duração/Ano/País: 90 min.,
2009, Brasil

2013



"O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS"

Direção: Cao Hamburger
Duração/Ano/País: 110 min., 2006, Brasil



"INFÂNCIA CLANDESTINA"

Direção: Benjamin Ávila
Duração/Ano/País: 110 min., 2012, Argentina/Espanha/Brasil



"MARIGHELLA"

Direção: Isa Grinspum Ferraz
Duração/Ano/País: 90 min., 2012, Brasil

2010



"LINHA DE PASSE"

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas
Duração/Ano/País: 113 min., 2008, Brasil



"A ONDA"

Direção: Dennis Gansel
Duração/Ano/País: 106 min., 2008, Alemanha



"PRO DIA NASCER FELIZ"

Direção: João Jardim
Duração/Ano/País: 88 min., 2007, Brasil

2012



"CAPITÃES DA AREIA"

Direção: Cecília Amado e Guy Gonçalves
Duração/Ano/País: 96 min., 2011, Brasil



"PERSÉPOLIS"

Direção: Vicent Paronnaud e Marjane Satrapi
Duração/Ano/País: 95 min., 2007, França/EUA



"UTOPIA E BARBÁRIE"

Direção: Silvio Tendler
Duração/Ano/País: 120 min., 2010, Brasil

2009



"MUTUM"

Direção: Sandra Kogut
Duração/Ano/País: 95 min., 2007, Brasil



"ENCONTRO COM MILTON SANTOS OU O MUNDO GLOBAL VISTO DO LADO DE CÁ"

Direção: Silvio Tendler
Duração/Ano/País: 87 min., 2007, Brasil



"ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA"

Direção: Fernando Meirelles
Duração/Ano/País: 120 min., 2008, Brasil/Canadá/Japão

2011



"TERRA ESTRANGEIRA"

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas
Duração/Ano/País: 100 min., 1995, Brasil



"A COR DO PARAÍSO"

Direção: Majid Majidi
Duração/Ano/País: 90 min., 1999, Irã



"O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVEENS"

Direção: Lírio Ferreira
Duração/Ano/País: 106 min., 2010, Brasil

2008



"ZUZU ANGEL"

Direção: Sérgio Rezende
Duração/Ano/País: 110 min., 2006, Brasil



"BABEL"

Direção: Alejandro González Iñárritu
Duração/Ano/País: 142 min., 2006, Estados Unidos



"ESTAMIRA"

Direção: Marcos Prado
Duração/Ano/País: 115 min., 2006, Brasil

2007



"MACUNAÍMA"

Direção: Joaquim Pedro de
 Andrade
 Duração/Ano/País: 108 min.,
 1969, Brasil



"ANJOS DO SOL"

Direção: Rudi Lagemann
 Duração/Ano/País: 90 min.,
 2006, Brasil



"BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA"

Direção: Dai Sijie
 Duração/Ano/País: 116 min.,
 2002, China/França

2004



"CINEMA PARADISO"

Direção: Giuseppe Tornatore
 Duração/Ano/País: 123 min.,
 1988, Itália/França



"ABRIL DESPEDAÇADO"

Direção: Walter Salles
 Duração/Ano/País: 95 min.,
 2001, Brasil



"BICHO DE SETE CABEÇAS"

Direção: Laís Bodanzky
 Duração/Ano/País: 80 min.,
 2000, Brasil

2006



"A MARVADA CARNE"

Direção: André Klotzel
 Duração/Ano/País: 77 min.,
 1985, Brasil



"HOTEL RUANDA"

Direção: Terry George
 Duração/Ano/País: 121 min.,
 2004, Itália/África do Sul/
 Estados Unidos



"TERRA EM TRANSE"

Direção: Glauber Rocha
 Duração/Ano/País: 115 min.,
 1967, Brasil

2005



"DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL"

Direção: Glauber Rocha
 Duração/Ano/País: 115 min.,
 1964, Brasil



"CIDADE DE DEUS"

Direção: Fernando Meirelles
 Duração/Ano/País: 135 min.,
 2002, Brasil



"A EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTÔNIA"

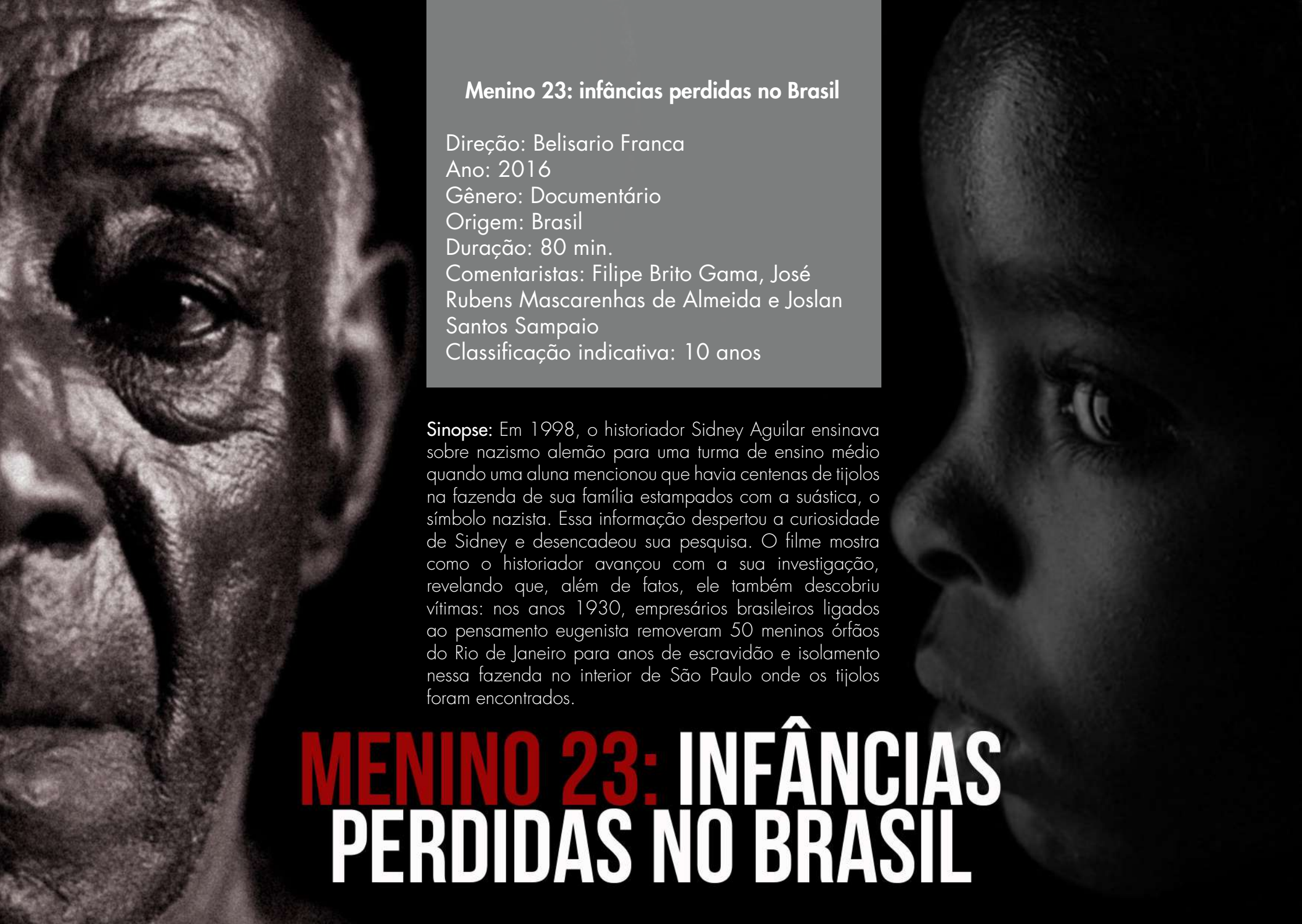
Direção: Marleen Gorris
 Duração/Ano/País: 102 min.,
 1995, Bélgica/Inglaterra/
 Holanda

LEITURAS

Cada filme indicado para o Vestibular Uesb 2019 é comentado por professores e/ou pesquisadores convidados, que contribuem com um texto para este livreto *Leituras de Cinema*, além de terem seus comentários gravados em vídeo e igualmente disponibilizados na internet. As abordagens feitas por esses “leitores-guias” trazem distintos olhares, que, somados aos de cada vestibulando, podem ajudá-lo a refletir sobre diversos aspectos possíveis de serem percebidos e interpretados nos filmes.

Nesta publicação, temos a contribuição de Filipe Brito Gama, José Rubens Mascarenhas de Almeida, Joslan Santos Sampaio (*Menino 23: infâncias perdidas no Brasil*), Euclides Santos Mendes, José Ricardo Marques dos Santos e Josias Alves de Jesus (*Era o Hotel Cambridge*), Elton Becker Silva Salgado, Leonardo Araújo Oliveira e Rogério Luiz Silva de Oliveira (*Os miseráveis* - versão de 1935).

Boa leitura!



Menino 23: infâncias perdidas no Brasil

Direção: Belisario Franca

Ano: 2016

Gênero: Documentário

Origem: Brasil

Duração: 80 min.

Comentaristas: Filipe Brito Gama, José
Rubens Mascarenhas de Almeida e Joslan
Santos Sampaio

Classificação indicativa: 10 anos

Sinopse: Em 1998, o historiador Sidney Aguilar ensinava sobre nazismo alemão para uma turma de ensino médio quando uma aluna mencionou que havia centenas de tijolos na fazenda de sua família estampados com a suástica, o símbolo nazista. Essa informação despertou a curiosidade de Sidney e desencadeou sua pesquisa. O filme mostra como o historiador avançou com a sua investigação, revelando que, além de fatos, ele também descobriu vítimas: nos anos 1930, empresários brasileiros ligados ao pensamento eugenista removeram 50 meninos órfãos do Rio de Janeiro para anos de escravidão e isolamento nessa fazenda no interior de São Paulo onde os tijolos foram encontrados.

MENINO 23: INFÂNCIAS PERDIDAS NO BRASIL



Menino 23, passado-presente

Filipe Brito Gama¹

Menino 23: infâncias perdidas no Brasil (2016) é um premiado documentário brasileiro que, apesar de tratar de eventos ocorridos na primeira metade do século passado, permite-nos estabelecer diversos paralelos com a sociedade brasileira contemporânea, como será abordado adiante neste texto.

O filme, dirigido por Belisario Franca e roteirizado por ele e Bianca Lenti, toma como ponto de partida a pesquisa do historiador Sidney Aguilar Filho, que, em seu doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investigou a trajetória de um grupo de 50 meninos – a maioria negros – de nove a 12 anos, que residiam no Educandário Romão de Mattos Duarte, no Rio de Janeiro, e foram escolhidos por membros de uma influente família da elite brasileira

¹ Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

da época (os Rocha Miranda) para serem transferidos às suas terras, no período de 1933 a 1941. Essa história fica mais complexa, pois membros dessa família eram simpatizantes dos ideais nazistas, que ganhavam força na Alemanha naquele período, e pertenciam à Ação Integralista Brasileira (“brancos, poderosos e patrióticos”), com forte presença na política nacional no momento anterior à Segunda Guerra Mundial (e parte dessas ideias permanece nas elites brasileiras até hoje). Esses 50 meninos foram levados da então capital federal para a cidade de Campina do Monte Alegre, interior de São Paulo, onde permaneceram, trabalhando em uma fazenda da família por anos, em regime de escravidão.

Um dos aspectos curiosos dessa assustadora história é a forma como Sidney Aguilar ficou sabendo desse fato: como apresentado no início do filme pelo próprio pesquisador, foi ministrando uma aula sobre a Segunda Guerra, em 1998, quando uma aluna mencionou a existência de tijolos marcados com a suástica, famoso símbolo nazista, em um terreno que pertencia à sua família. Esse relato mudou a vida de Sidney e permitiu seu aprofundamento em uma história aterrorizante e trágica, digna de um filme de terror.

O documentário possui diversos caminhos em sua intrigante narrativa, permitindo a apresentação de diferentes personagens que fizeram parte, direta ou indiretamente, desse enredo. Mas a obra foca principalmente no narrador Sidney Aguilar, que tem como principal papel relatar sua trajetória de pesquisa e apresentar os diversos contextos e personagens da trama: o protagonista, Aloysio Silva, o “Menino 23”, cuja trajetória e relatos perpassam por todo filme, sendo o ponto de partida para diversas outros arcos da narrativa; e dois personagens secundários, mas fundamentais para estabelecer maior profundidade no filme e trazer novos desdobramentos, apresentando-

se em lados diferentes da história – Argemiro Santos, o primeiro dos meninos a fugir da fazenda e que se encontrava vivo durante as filmagens da obra, e José Alves de Almeida (o “Dois”), já falecido e que é apresentado a partir de relatos de sua família e de outros personagens, ficando marcado por ser o menino escolhido pelos Rocha Miranda para fazer parte da Casa-Grande, trabalhando como mordomo e depois braço direito de Renato Rocha Miranda, herdeiro daquelas terras. Esses três personagens têm em comum não só o fato de serem do grupo dos meninos “escolhidos”, mas também os traumas e consequências na vida dessas pessoas.

A obra, realizada com grande apuro estético na construção da imagem e do som, utiliza vários recursos estilísticos clássicos do gênero documentário para estruturar a narrativa, tais como entrevistas (inclusive com especialistas), filmes de arquivo, documentos, fotografias, entre outros. Destaca-se também o uso recorrente de encenações dos personagens na infância e adolescência, permitindo não apenas reconstruir alguns dos relatos apresentados pelos entrevistados, mas também ajudando a criar a atmosfera do filme, dialogando fortemente com a trilha musical.

Outro destaque de *Menino 23* é que, como supracitado, esse filme tem como ponto de partida uma profunda pesquisa, realizada por anos, trazendo para a tela informações detalhadas e centrais para a contextualização do assunto, permitindo tornar visível uma história até então desconhecida e invisibilizada. A pesquisa é uma das etapas mais importantes para realização de um filme, especialmente o documentário, permitindo ao realizador construir o alicerce para representação do mundo histórico de forma ética e aprofundada.

Mas é sempre importante ressaltar que, por mais que seja um documentário, ele é formado por pontos de vista de quem o produz,

não esgotando o tema. Divulgar essas histórias pouco conhecidas e silenciadas, mas que são de grande importância para compreensão de nossa sociedade, também é um dos papéis sociais do documentário, e bastante presente na cinematografia brasileira documental. Em um período em que as notícias falsas operam e influenciam parcela significativa da população, valorizar trabalhos que se pautam na ética, na pesquisa e na busca pela verdade é fundamental.

A partir dos relatos dos personagens em diálogo com os vários outros materiais que compõem a obra, estabelece-se um forte paralelo entre o passado e o presente. *Menino 23* permite analisar uma potente relação entre dois Brasis tão distantes temporalmente, mas ainda próximos do ponto de vista temático, afirmando assim tristes tradições de nossa história, que se constrói de forma cíclica (mudam-se o período e o contexto, mas as situações permanecem): o preconceito racial contra o negro; a escravidão; a forte relação entre as elites e o discurso fascista; a pouca atenção aos direitos sociais; e o apagamento desses personagens e dessas histórias.

Essa trama não tem um final feliz: os meninos negros, que eram apenas números para seus “empregadores”, foram liberados ainda nos anos 1940. Após anos sob o regime de escravidão, sem salários, sem conforto, educação ou qualquer outro direito básico, são jogados à própria sorte, e o que restou para eles foi o sentimento de dor e revolta nas lembranças e um triste histórico de alcoolismo, exclusão e abandono nas suas vidas. Ver filmes como esse nos atenta para o que estava silenciado no passado e nos alerta para o que acontece ainda hoje. Quase um século se passou, mas *Menino 23* é um filme sobre nossas tristes tradições e nosso passado-presente.



Eugenia e controle sociorracial no Brasil pré-Segunda Guerra Mundial

José Rubens Mascarenhas de Almeida¹

O documentário eleito nesta edição do projeto “Cinema: Eis a Questão”, realizado pelo Janela Indiscreta, *Menino 23: infâncias perdidas no Brasil*, lançado em 2016 e dirigido por Belisario Franca, chega-nos em hora oportuna, pela atual e crescente onda de ideias e valores ideologicamente típicos daquele período (primeiro quartel do século XX) e tônica ideológica da Segunda Guerra Mundial. A onda a que nos referimos trata-se da ideia fundamental do projeto nazifascista: a eugenia racial (usada como controle social), que marcou o conflito mundial mais sangrento da história do século XX e levou ao genocídio de seis milhões de judeus.

À época, a burguesia alemã buscava resolver a crise do capital apelando para uma situação extrema, fundada na

¹ Pós-doutor em Economia Política pela Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

concepção racista eugênica que marcou a formação de seu Estado Nacional. O projeto nazista objetivava eliminar da sociedade alemã qualquer indivíduo que apresentasse alguma deficiência, mental ou física, bem como aperfeiçoar, geneticamente, uma geração de homens e mulheres, adequados a padrões que considerava da “raça pura” (ariana). Assim, o propósito era “purificar” a sociedade germânica dos indivíduos “indesejáveis”, não só do ponto de vista preconizado pelas teorias raciais em voga, mas também na perspectiva do controle social. Como testemunhado pela História, os princípios eugênicos, tidos como científicos² por seus defensores, eram referência do novo projeto político para o país, tendo as teorias raciais como modelo teórico viável na justificação do complexo jogo de interesses que se montava na formação do Estado Nacional brasileiro.

Produzido a partir de imagens de arquivo, fotografias e documentos diversos, *Menino 23* evidencia os traços marcantes da sociedade ainda profundamente oligárquica da época, insistente em conceber como “normal” o trabalho escravo. Trata-se de uma película dinâmica, que alterna narrações e olhares (depoimentos comoventes das vítimas desse processo), destacada por uma fotografia demasiado humana, enfocando um tema polêmico, mas insistentemente atual, que, incomodamente, pertence à nossa história, pretérita e presente; que pertence a um passado que insiste em não passar, que hoje revive como fênix, vigorosamente, agregando elementos atuais, adequando-os à fórmula de extermínio de minorias sociais: étnicas, de gênero, de nacionalidade, entre outras.

² O sanitarismo (política higienista das primeiras décadas do século XX) alimentava-se dos princípios do eugenismo, chegando a receber incentivos, mascarados de “filantropia científica”, da Fundação Rockefeller, cujas áreas de preferência eram a genética e a eugenia.

Baseado em pesquisas do historiador e professor Sidney Aguilar, o tema central do drama gira em torno da eugenia racial no Brasil, contando a história de 50 meninos – 48 negros e pardos e dois brancos –, com idade variando de nove a 12 anos, todos órfãos – ou abandonados –, submetidos a um regime de escravidão em fazendas³ de Campina do Monte Alegre, interior do estado de São Paulo, na década de 1930. Como plano de fundo, a produção mostra o auge do movimento eugenista no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, que reunia entusiastas do integralismo⁴ e nazismo, em sua maioria empresários, latifundiários e gente da *high society* brasileira da época.

Tendo esse contexto e cenário, o documentário apresenta três personagens: Aloysio, Argemiro e “Dois” (este já falecido à época da produção da obra, apresentado pela família e outros personagens), que, com suas falas e/ou imagens, comprovam situações, lembranças, e sustentam o enredo. Pela falta de espaço para uma digressão mais longa, destaco um deles, Aloysio Silva, que rememora a terrível experiência que o privou, dentre outros direitos, de ter nome, sendo numerado de “23”, motivante do título do documentário. Trata-se de um sobrevivente que integrou a primeira turma transferida do Rio para o interior de São Paulo – as crianças vieram em três levadas –, mais precisamente para a Fazenda Santa Albertina, de propriedade de

³ Todas pertencentes à carioca família Rocha Miranda, uma das mais ricas do Brasil na época, dona de bancos, empresas de transportes e de pecuária, além de hotéis de luxo. No processo de luta de classes no campo da memória, o Rio de Janeiro a homenagearia dando nome a um bairro, e o presidente Getúlio Vargas nomeando um grande hospital e uma importante avenida daquela cidade.

⁴ O movimento integralista brasileiro foi muito bem recebido pelos proprietários de terra, que ainda mantinham certo poder político, apesar da “Revolução de 1930”, ocupando espaços públicos e sociais. Segundo Aguilar, os membros da família Rocha Miranda participavam da cúpula da Ação Integralista Brasileira (AIB). Cabe registrar que, à época, o Brasil tinha a segunda maior concentração de simpatizantes do nazismo do mundo (perdia apenas para a Alemanha).

Osvaldo Rocha Miranda, grande empresário de sua época. Aquela e outras fazendas da região abrigaram aqueles 50 meninos retirados, a partir de 1933, do Educandário Romão de Mattos Duarte, mantido pela Irmandade de Misericórdia do Rio de Janeiro⁵.

Os meninos foram entregues a título de que tais famílias fossem depositárias filantrópicas que ofereceriam a eles cuidados, escolaridade, profissionalização... No entanto, a perspicácia do professor-pesquisador Aguilar, em fins da década de 1990, levou-o, embalado por seu ofício de historiador, à arqueológica (seu ponto de partida foram tijolos desenhados com a suástica) constatação de que a realidade teria sido bem outra: aqueles 50 meninos teriam sido retirados daquele educandário para, nos padrões eugênicos da corrente ideológica da Ação Integralista Brasileira (grupo de ultradireita com inspirações fascistas, cujo nome de maior destaque foi Plínio Salgado), serem submetidos a isolamento social, trabalhos forçados e castigos físicos e despojados de quaisquer direitos. Em sua lógica eugenista, aqueles integralistas não se conformavam com o fim do escravismo e acreditavam num projeto de Estado Nacional fundado num “melhoramento de raças”, o que cabe perfeitamente na teoria do embranquecimento.

Nesse sentido, a escravidão, em toda a sua dimensão – muitos de seus aspectos ainda tinham respaldo na Constituição Brasileira⁶ em vigor à época –, insistia em não passar, reeditando formas de exploração fundadas em crenças morais, demográficas, políticas,

⁵ A pesquisa de Aguilar que deu origem ao filme registra que a transferência dos meninos ocorreu dentro da legalidade e teve a concordância da Igreja e da elite empresarial e a anuência da Justiça (fora autorizada pelo titular do Juizado de Menores do Rio de Janeiro, José Cândido de Albuquerque Mello Mattos, que concebeu o primeiro Código do Menor do país), sob a justificativa de que a medida tinha caráter educativo e filantrópico.

⁶ Assim é que o artigo 138 da Constituição de 1934 estabelecia ser função do Estado Nacional incentivar a educação eugênica, o que coincide com o momento em que os garotos foram transferidos para a fazenda de Campina do Monte Alegre.

raciais, perpetradas no Brasil do período anterior à Segunda Guerra Mundial, revelando políticas eugenistas de inspiração nazista, com o fito de controle social.

À medida que se desenrola a trama, cada cena revela situações chocantes que, se não amparadas pela História e pela memória, diríamos surreais. A cada momento, fatos e detalhes da nossa história são desnudados, situações extremamente tristes, condições humanas deploráveis, as quais a maioria de nós jamais conhecera, revelando a existência de uma sistemática “limpeza” sociorracial naquela época e que, sob tantos outros aspectos, continua até os dias de hoje.

Sem sombra de dúvidas, *Menino 23* trata-se de um documentário altamente relevante, por nos convidar à reflexão sobre as experiências históricas e para aprendermos as lições que elas têm para nos ensinar. Essa onda que atualmente vemos assolar o planeta, com mensagens evocativas de temas e práticas que remetem a um passado sombrio como o descrito no drama, torna oportuna sua escolha. *Menino 23* nos convida a perscrutar os valores e as ideologias que permeiam nosso presente, prenhes de intolerância, filha da eugenia racial, mas também social, política, educacional, migratória, demográfica e sanitária, que assombram os nossos dias, como assombraram a primeira metade do século XX.



Menino 23: uma narrativa desagregadora

Joslan Santos Sampaio¹

“Trata-se de uma prova a que são submetidas as raças. Aquelas que não resistirem à prova perecerão e serão substituídas pelas mais sadias, mais resistentes, mais capazes de reação.” (HITLER, 2016, p. 187)². Essa frase foi enunciada por Adolf Hitler, em seu livro-manifesto *Minha luta*. Nessa obra, Hitler apresenta ao mundo a sua ideia de limpeza étnica.

Mas por que cito essa frase? O que ela tem a ver com o documentário *Menino 23: infâncias perdidas no Brasil*? Em primeiro lugar, porque o filme expõe uma tradição e cultura eugenistas, que buscavam eliminar e/ou subjugar as raças consideradas inferiores. Em segundo lugar, porque a articulação entre racismo e fascismo está extremamente atual no Brasil.

O documentário, dirigido por Belisario Franca, foi construído

¹ Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor de História da rede estadual de ensino da Bahia.

² HITLER, Adolf. *Minha Luta – Mein Kampf*. Tradução de Klaus Von Puchen. São Paulo: Centauro, 2016.

a partir de um estudo desenvolvido pelo historiador Sidney Aguilar. A pesquisa de Aguilar se desenrolou quando uma aluna o informou da existência de tijolos, na fazenda da família, com a suástica, símbolo nazista. Essa informação chamou a atenção do historiador, que deu início à pesquisa que inspirou a construção do documentário.

O primeiro resultado da pesquisa de Aguilar foi a identificação de membros dessa família com políticas raciais associadas ao integralismo e nazifascismo. Ao falar dessa articulação entre os dois movimentos, o historiador trouxe à tona o clássico debate em torno da ligação entre fascismos e antissemitismo.

Não por acaso, o filme, em sua primeira parte, apresenta, através de relatos de sociólogos, historiadores e vítimas, a conjuntura dos anos 1930, para tornar mais compreensível a modulação e a execução de uma política eugenista no Brasil. A rigor, esse exercício desenvolvido pelo diretor é fundamental para o espectador não tomar a política de eugenia, implementada na Fazenda Santa Albertina, desprovida do contexto sócio-histórico.

O filme apresenta a remoção de 50 crianças – a maioria negra – para trabalharem em um sistema de escravidão na Fazenda Santa Albertina, mesmo após décadas da abolição da escravatura. Os personagens principais do filme são: Aloysio Silva, o “Menino 23”, um dos sobreviventes desse episódio; Argemiro Santos, também sobrevivente; e o personagem “Dois”, já falecido, mas que foi reconstruído a partir de relatos dos dois sobreviventes e de familiares.

O relato dos sobreviventes nos leva a indagar como uma parcela significativa da sociedade brasileira aceitou e comungou das ideias eugenistas do integralismo brasileiro e do nazifascismo. Reside aí a potência do filme de Belisario Franca. Ao levantar essa

questão, *Menino 23* nos ajuda a desconstruir uma narrativa central da nossa história: o mito da democracia racial.

Entretanto, para além de um resgate histórico sobre as vidas do personagem Dois, de Aloysio Silva e de Argemiro Santos, *Menino 23* parece asseverar, em tom contemplativo, um convite para a reflexão a respeito da persistência e do crescimento de sentimentos racistas nos tempos hodiernos.

Era o Hotel Cambridge

Direção: Eliane Caffé

Ano: 2016

Gênero: Ficção

Origem: Brasil

Duração: 93 min.

Comentaristas: Euclides Santos

Mendes, José Ricardo Marques dos
Santos e Josias Alves de Jesus

Classificação indicativa: 12 anos



ERA O HOTEL CAMBRIDGE

Sinopse: O longa narra a trajetória de refugiados recém-chegados ao Brasil que, juntos com trabalhadores sem-teto, ocupam um velho edifício abandonado no centro de São Paulo. Em meio à tensão diária da ameaça do despejo, revelam-se dramas, situações cômicas e diferentes visões de mundo.



Somos todos refugiados: cinema, alteridade e humanismo em *Era o Hotel Cambridge*

Euclides Santos Mendes¹

Em suas cenas iniciais e finais, o longa-metragem *Era o Hotel Cambridge* (2016) fixa seu olhar na arquitetura do centro da cidade de São Paulo, sobretudo nos prédios ocupados pelos movimentos em defesa do direito à moradia. No final do filme, uma das ocupações que aparecem na tela é a do Edifício Wilton Paes de Almeida, no Largo do Paissandu, que desabou após um incêndio em 1º de maio de 2018, soterrando vidas e memórias.

A metrópole envolve seus habitantes numa complexa teia social, que o filme recria, metaforicamente, ao mostrar as engrenagens hidráulicas e elétricas por onde circulam as fontes de energia que mantêm o prédio do antigo Hotel Cambridge em atividade, porém não mais como um hotel de luxo, erguido na década de 1950, mas como um espaço ressignificado que abriga centenas de famílias. O

¹ Pós-doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

hotel foi fechado no começo dos anos 2000, tornando-se depois palco de festas da noite paulistana, até ser desapropriado pela Prefeitura de São Paulo, em 2011, e ocupado, em 2012, pelo movimento dos sem-teto, que trabalhou num mutirão de limpeza do edifício.

Encontro potente da linguagem da ficção com o documentário, *Era o Hotel Cambridge* não é um retrato mimético da realidade, e sim uma obra que busca humanizar e tornar visível a organização do movimento dos sem-teto na maior cidade brasileira. Para isso, o filme investiga a realidade a partir de uma relação criadora com a fabulação. “A ficção se apropriou da realidade – e a realidade se apropriou da ficção para o parto de outros possíveis”, escreveu a jornalista Eliane Brum, em sua coluna no jornal *El País*, em 20 de março de 2017², quando o filme foi lançado nos cinemas.

Obra polifônica, multicultural e humanista, rica em diversidade humana e atenta com temas e questões cruciais da contemporaneidade, *Era o Hotel Cambridge* é resultante da ação coletiva envolvendo a Frente de Luta por Moradia (FLM), o Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto (Grist), estudantes da Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e a produtora Aurora Filmes. Dirigido pela cineasta Eliane Caffé, que também assina o roteiro em parceria com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu e a roteirista Inês Figueiró, o longa-metragem surgiu também do trabalho de pesquisa de Carla Caffé, responsável pela direção de arte do filme. Irmã de Eliane e professora na Escola da Cidade, Carla participou do projeto do filme ao estimular seus alunos a pensar a ocupação do Cambridge a partir do conceito de “arquitetura efêmera”, resultando, assim, num tipo de cenografia criada com materiais reutilizados pelos

² BRUM, Eliane. *Veja o filme, leia o livro, alcance a vida*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/20/opinion/1490015804_432739.html>. Acesso em: 29 nov. 2018.

próprios moradores do prédio. Carla também é autora do livro *Era o Hotel Cambridge – Arquitetura, cinema e educação* (Edições Sesc São Paulo, 2017), obra que registra o processo de criação coletiva do filme usando a linguagem da história em quadrinhos.

Durante a preparação de *Era o Hotel Cambridge*, Eliane Caffé e sua equipe frequentaram a ocupação, convivendo com moradores e realizando oficinas. Assim, foi possível desenvolver o roteiro ressaltando sua autenticidade e força dramática. O filme dá visibilidade ao que é invisível para muitos: as vidas de populações excluídas e marginalizadas. Trata-se, portanto, de um filme sobre alteridade, isto é, que procura deslocar o olhar do espectador para o lugar do outro (o sem-teto, o refugiado).

Mesmo diante dos desafios da convivência num ambiente comunitário complexo como o da ocupação do Cambridge, brasileiros, latino-americanos, africanos e árabes passam a compartilhar o espaço do antigo hotel, recriando um cosmopolitismo expresso na diversidade multicultural e linguística (português, inglês, espanhol, francês e árabe são idiomas falados no filme), algo raras vezes visto no cinema brasileiro. Num exercício de inspiração neorrealista, *Era o Hotel Cambridge* mescla atores profissionais (como José Dumont e Suely Franco) com moradores reais da ocupação, criando uma impactante naturalidade em cena, sobretudo no desempenho de Carmen Silva, líder da Frente de Luta por Moradia e coordenadora da ocupação do Cambridge.

Numa reunião geral convocada por Carmen para informar aos moradores que a Justiça decretou a reintegração de posse do edifício ocupado, surgem atritos entre brasileiros e estrangeiros:

– A gente já não tá podendo nem cuidar de nós, os brasileiros, e ainda tem que cuidar de refugiado do Congo, refugiado da

Colômbia, dos libaneses e palestinos... Assim fica difícil – diz um brasileiro.

O congolês Kazongo (Pitchou Luhata Luambo) então se levanta e responde:

– Se você não sabe, o Brasil lá na ONU faz bonito na política internacional, aí concede o refúgio pra nós. Quando nós entramos aqui, aí cada um se vira. Nós somos problemas do Brasil sim, porque o Brasil que concedeu pra gente o refúgio.

O palestino Hassan (Isam Ahmad Issa) ergue-se e pede a palavra:

– Eu quero falar uma coisa: eu sou refugiado palestino no Brasil. Vocês [apontando para os brasileiros], refugiados brasileiros no Brasil.

Diante da tensão, Carmen declara:

– Brasileiro, estrangeiro... somos todos refugiados, refugiados da falta dos nossos direitos.

Compondo um painel humano heterogêneo, o filme coloca-se como porta-voz dos refugiados (brasileiros e estrangeiros) invisibilizados socialmente, além de ser um instrumento de luta do movimento dos sem-teto, conforme declarou Eliane Caffé. O filme surgiu, portanto, da necessidade de usar o cinema a serviço de uma causa que, nos últimos anos, tem se tornado mais ampla e visível. Não por acaso, a história se passa em São Paulo, cidade cuja paisagem humana pluralizou-se ainda mais com a chegada de refugiados vindos de diversos países em conflito. Nesse sentido, *Era o Hotel Cambridge* procura reverberar o impacto dos deslocamentos migratórios forçados por guerras, fome e desemprego. “O mal do século XXI vai ser justamente isto: as pessoas saindo de suas pátrias e vindo buscar oportunidades em outros locais; ao chegarem aqui, eles procuram as ocupações, porque eles precisam morar”, argumenta Carmen.

O filme também mostra a solidariedade que surge dos movimentos sociais e o papel central das mulheres na organização desses movimentos. Além disso, capta a brutalidade das relações humanas expressa, por exemplo, na ação violenta da polícia num ato de reintegração de posse, bem como nos comentários preconceituosos e agressivos de internautas no *vlog* (*videoblog*) da ocupação.

Era o Hotel Cambridge tem múltiplos fios e formas narrativas, como os diálogos via Skype do congolês Ngandu (Guylain Mukendi Lobobo) com seu irmão Guylord (Tresor Mukendi Muteba), que está no Congo; de Hassan com sua irmã (Ibtessam Umrán), que está na Faixa de Gaza; do colombiano Armando (Omar Alejandro Sánchez Rico) com a cantora Lucia Pulido, que está no México; os quadros vivos criados pelo personagem Apolo (José Dumont), diretor de teatro que mobiliza a atividade cultural como forma de “ativismo”, isto é, de resistência capaz de tornar visível publicamente a luta pelo direito à moradia. “Nós somos artistas”, declara Apolo a um grupo de moradores da ocupação. “Não vai dar tempo erguer uma peça, gente. Então nós vamos fazer um audiovisual. Eu quero experimentar os quadros vivos”, propõe. Nessa metáfora do filme dentro do filme, surgem imagens que tornam mais visíveis as memórias dos moradores do Cambridge.

Com uma filmografia que investiga as potencialidades narrativas oriundas do encontro de ficção e documentário, Eliane Caffé cria seus filmes a partir da experiência do contato com situações e pessoas reais, incorporando ao enredo elementos da realidade. *Narradores de Javé* (2003) é exemplar nesse sentido, ao abordar o papel da oralidade na constituição da memória coletiva de um vilarejo às margens do Rio São Francisco prestes a ser inundado pelas águas de uma barragem. Tanto em *Narradores de Javé* quanto

em *Era o Hotel Cambridge*, há a presença de atores e não atores em cena. Além disso, os dois filmes engendram uma mobilização política que emana das ações de pessoas em defesa de um bem comum: o direito de resistir e ocupar, criando laços sociais a partir da memória coletiva e da solidariedade. Em *Era o Hotel Cambridge*, é a partir desses laços que o movimento dos sem-teto se mantém e se expande, como na cena da “festa”, isto é, da ocupação de outro prédio para abrigar novos sem-teto, em que os moradores do Cambridge participam; nesse momento, o palestino Hassan diz que, após viver sob ocupação no Oriente Médio, sente-se bem em ocupar algo pela primeira vez na vida. Na “festa”, Carmen anuncia que o objetivo da luta é a expansão do movimento de solidariedade social.

Era o Hotel Cambridge é, portanto, um filme sobre tensões sociais no mundo contemporâneo e possíveis respostas a esse estado de coisas por meio da resistência comunitária. Babélico e internacionalista, o filme coloca-se como uma utopia em construção, em que a formação identitária é atravessada pela alteridade e pela pluralidade humana. No contexto global contemporâneo, em que o nacionalismo e a xenofobia ressurgem com força política, a solidariedade é palavra-chave no enfrentamento dos desafios que a exclusão socioeconômica e a falta de direitos lançam sobre grande parte da humanidade.



Era o Hotel Cambridge: uma leitura a partir da conjuntura internacional

José Ricardo Marques dos Santos¹

O encontro de diversas personagens em uma cozinha da ocupação discutindo as comidas típicas de seus países, e região no caso dos nordestinos, aborda dois elementos centrais da modernidade: a globalização e a imigração. Essa cena coloca uma comparação interessante: entre imigrações antigas (japonesa) e novas (congolesas).

Primeiro, por serem semelhantes nas motivações, as condições sociais do Japão no fim do século XIX causaram o grande deslocamento para um país tão distante quanto o Brasil. Até a instabilidade política era um elemento comum, ainda que esta não seja comparável à desestruturação e desagregação que o Congo vive desde o momento em que foi conquistado, no século XVII, fazendo parte do empreendimento colonial europeu desde então. Quando uma personagem cita a retirada de minérios do subsolo do Congo como um

dos motivos para essa desestruturação econômica, é preciso relativizar essa fala. Colocando-a em perspectiva histórica, é possível perceber que, desde o momento em que esse país foi colonizado, sempre esteve nessa condição de exploração, pois a matéria humana forma a primeira absorvida pelo sistema escravista. O lugar dentro do sistema internacional econômico destinado ao país é de desumanamente explorado, primeiro pela escravidão, que retirava pessoas para um regime desumano, depois pelo moderno sistema capitalista, que retira matérias-primas. Por esse motivo, cabe a comparação com os filmes *Diamante de Sangue* (2007) e *Hotel Ruanda* (2005).

Dentro do sistema internacional capitalista, as pressões econômicas motivam a saída de grandes contingentes populacionais tanto quanto as condições políticas internas. O Estado-Nação e sua formação levaram a massacres étnico-raciais causados por apoios localizados a determinados povos em detrimento de outros, dentro de um mesmo país, não apenas na África. É preciso compreender a história das intervenções políticas externas na América caribenha para perspectivar os motivos que levam à formação de uma grande caminhada de Honduras aos Estados Unidos. Esse novo fato coloca essa questão em primeiro plano, em função do fechamento político e concomitante abandono das instituições multilaterais mundiais. Formação de novos blocos econômicos, assim como a possibilidade de outros serem dissolvidos, cria novas pressões para a continuidade das instabilidades.

Considerando a África desde os eventos que ficaram conhecidos como “Primavera Árabe”, a situação política no continente tem se deteriorado progressivamente, como no Mali, Líbia, Tunísia, Egito, Síria e a questão humanitária de Gaza, em função da política de Israel para essa região, criando condições

¹ Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

desumanas para essa população, citada também no filme.

Na situação interna dos nossos migrantes, também há condições econômicas e políticas que pressionam para o deslocamento a regiões específicas de nosso território, em busca de melhores condições. O fato de fazer essas mudanças, sem que consigam retorno para seus anseios, constrói situações humanas degradantes desde o século XIX dentro do Brasil. A maior parte dos migrantes em São Paulo não é cidadã naquela cidade e estado, o que faz com que a sua condição piore frente a todo o histórico de exclusão. A falta do reconhecimento de suas demandas por moradia e trabalho os aproxima da vivida pelos imigrantes do Congo, Palestina e Colômbia. Por isso, considerar as pessoas sem moradia como “refugiadas” é uma excelente metáfora política. O abismo entre a lei e sua efetivação é um desafio e um problema nas democracias contemporâneas, pois é fonte de medos e violências étnico-raciais, de gênero e sociais.

À guisa de uma conclusão, é preciso lembrar que a existência de imigrantes do Congo no Brasil é uma realidade desde a escravidão, quando milhares foram trazidos à revelia da sua vontade. O escravismo e o colonialismo possuem consequências no próprio capitalismo. O Estatuto dos Refugiados, que atravessa a ditadura de 1964-1985, não pode ser confundido com a construção de direitos que vieram por essa forma jurídica, como são os casos do Estatuto do Idoso, da Igualdade Racial, da Criança e do Adolescente, dentre outros. Ou seja: o passado permanece presente.

A primeira cena que citei também possui outra metáfora que contrapõe a visão negativa sobre a globalização. Naquela “cena da cozinha”, o fato de haver um descendente de japoneses mostra como, no longo prazo, uma população que sai de seu país, por questões políticas e econômicas como foi o caso das populações japonesas, pode se desenvolver, superar problemas e trazer trocas culturais para todos os países.



Ocupação e mercado de trabalho: faces de um Brasil desigual

Josias Alves de Jesus¹

Com 119 acomodações de luxo, o Hotel Cambridge foi construído no final da década de 1950 e foi símbolo de uma São Paulo pujante. Recebia celebridades do naipe de Nat King Cole, dentre tantas outras. O Brasil vivia a euforia econômica dos anos 1950 e 1960, era o “sul maravilha”. Todavia, com o passar dos anos e do período de auge, o hotel foi afundando em dívidas e fechou suas portas em 2004, desapropriado em 2011 e transformado em moradia popular em 2012. É dentro desse contexto que o filme *Éra o Hotel Cambridge* retrata o dia a dia de 174 pessoas que fazem parte da ocupação do hotel.

Composto de atores profissionais que contracenam com moradores que interpretam a si mesmos, o filme mostra o ambiente diário das pessoas que não têm para onde ir. Não possuem

¹ Doutor em Desenvolvimento Regional e Urbano pela Universidade Salvador (Unifacs). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

moradia na cidade São Paulo, e a ocupação do antigo hotel acaba sendo a última alternativa. Nessa ocupação, encontram-se famílias nordestinas (maioria), famílias de refugiados congoleses, palestinos, colombianos e, por que não dizer, famílias de refugiados brasileiros dentro do próprio Brasil. No filme, as pessoas compartilham sonhos, desilusões e, também, as tarefas diárias para a manutenção de um edifício tão grande e complexo.

Apesar das dificuldades inerentes a um processo de ocupação, a arte e a poesia estão presentes na alma dos moradores da ocupação. Penso que é uma mensagem da direção do filme. Mesmo nas mais adversas situações nas quais a ordem de despejo é uma realidade sempre presente, o espírito humano clama por arte.

Por outro lado, o filme toca num dos pontos mais sensíveis e perversos da sociedade brasileira: o direito à moradia. Para explicar esse processo, precisamos voltar no tempo, ao tempo da escravidão. Como é de conhecimento de muitos, o Brasil foi um dos últimos países do mundo a abolir a escravidão. Os negros e negras de nosso país viveram escravizados por quase 400 anos. A abolição não fez nenhum tipo de reparação monetária ou ética ao negro brasileiro. Entregue à sua própria sorte, o negro migrou do campo para a cidade em busca de ocupação. Ao não encontrar ocupação na cidade, foi morar nos arredores desta, nos piores lugares, num processo que perdura até hoje.

A reforma agrária que a sociedade brasileira nunca fez também contribuiu para o êxodo rural e o inchaço das cidades. O negro e o retirante da seca formam o maior contingente de pessoas que não têm moradia nas cidades brasileiras. Aliado à abolição da escravidão e à reforma agrária, o processo de industrialização brasileiro concentrado em São Paulo e Rio de Janeiro atraiu muitos nordestinos e estrangeiros

em busca da realização de sonhos. Com o passar dos anos e com a falta de ocupação e oportunidades, sonhos são transformados em pesadelos. Sem ter onde morar, porque não podem pagar aluguel, essas famílias se agarraram ao único fio de esperança que lhes sobrou: a ocupação de prédios abandonados.

Em síntese, penso que o filme *Era o Hotel Cambridge* tem como maior desafio sensibilizar as pessoas que o assistem de que outras pessoas têm o direito de morar dignamente, criar seus filhos, construir famílias. O que para alguns é um privilégio, para outros é um direito universal.

Os miseráveis (versão de 1935)

Direção: Richard Boleslawski

Ano: 1935

Gênero: Ficção

Origem: Estados Unidos

Duração: 110 min.

Comentaristas: Elton Becker Silva

Salgado, Leonardo Araújo Oliveira e

Rogério Luiz Silva de Oliveira

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse: No tribunal de Faverolles, França, Jean Valjean é condenado à prisão por roubar um pedaço de pão para sua família. Depois de anos na prisão, Valjean tenta se adaptar à vida de homem livre, mas percebe que muitos não o perdoam pelo seu passado. Baseado no clássico da literatura escrito por Victor Hugo.

OS MISERÁVEIS

(VERSÃO DE 1935)





Os miseráveis

*Elton Becker Silva Salgado*¹

O polímata austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux costumava dizer que *Os miseráveis* seria, desde o princípio, um romance “cinematográfico” e, por isso, tanto envolvera os leitores – inclusive, desde seu lançamento, quando, em 1862, em Paris, estimara-se que foram vendidos cerca de sete mil exemplares em 24 horas e que quase toda a classe operária francesa o teria lido. Lançamento este, aliás, feito simultaneamente em Leipzig, na Alemanha; Bruxelas, na Bélgica; Budapeste, na Hungria; Milão, na Itália; Roterdã, na Holanda; Varsóvia, na Polônia; e, no Brasil, no Rio de Janeiro.

Portanto, desde cedo, a narrativa emociona milhões de leitores, e posteriormente espectadores, com as grandes cenas épicas e abuso de generosidade e/ou maldade das personagens. Muitíssimo conhecido e popular, *Os miseráveis* já foi adaptado para filmes, séries de TV e peças teatrais e musicais no mundo inteiro. Afinal de contas,

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor da Faculdade Maurício de Nassau e coordenador do Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

como assevera a ensaísta e tradutora Ligia Cademartori, certas narrativas são tão excelentes, bem construídas e com tanta qualidade que se tornam à prova do tempo e das vicissitudes da história. E, nesta obra cinematográfica muito bem dirigida por Richard Boleslawski, também é possível notar como alguém pode se transformar graças à ação de outro, a partir de grandes gestos de desprendimento e bondade, como aqueles do bispo de Digne, Charles-François Myriel; é possível ainda acompanhar as trapaças, mesquinhas e armadilhas e se emocionar com uma história de amor entre dois jovens.

Assim como o livro *Os miseráveis*, de Victor Hugo (1802-1885), o filme homônimo do polonês Richard Boleslawski (1889-1937) – que mais tarde adotaria a grafia Boleslavsky –, abre com essa citação: “Enquanto existir neste mundo que nós chamamos civilizado, um sistema pelo qual homens e mulheres, mesmo depois de terem pago a penalidade da lei e expiar suas ofensas na íntegra, são perseguidos e perseguidos onde quer que vão – esta história não terá sido contada em vão”. E, por essa e outras razões, o filme de Boleslawski é considerado uma das películas mais fiéis ao livro de Hugo. Richard Boleslawski, ele próprio, um sobrevivente como Jean Valjean, personagem central do drama. Pois, na esteira caótica da Revolução Russa (1917) e depois da guerra da Rússia Soviética com a Polônia (1918-1921), na qual Boleslawski lutou como soldado polonês, o diretor viajou pela Polônia e Alemanha e acabou nos Estados Unidos. Na década de 1920, ele se tornou, junto com Maria Ouspenskaya, um dos primeiros professores, nos Estados Unidos, do notável estilo do Teatro de Arte de Moscou (mais tarde conhecido como “O método”).

Em seguida, para por em prática a sua teórica teatral, Boleslawski criou o American Laboratory Theatre, em Nova York, no

ano de 1923 (precursor do Group Theatre dos anos 1930 e do Actors Studio após a Segunda Guerra Mundial). Seus biógrafos costumam afirmar que a chegada do som ao cinema e o colapso financeiro do American Laboratory Theatre forçaram Boleslawski a abandonar o palco de Nova York e aceitar uma oferta para dirigir filmes em Hollywood, a partir de 1929.

Lá, ele fez vários filmes importantes em grandes estúdios (MGM e Fox). Morreu prematuramente em janeiro de 1937, aos 47 anos, em consequência de uma parada cardíaca. Entre suas criações mais prestigiosas, dentro de uma variedade de gêneros, destacam-se: *Rasputin e a imperatriz* (1932), o único filme em que John Barrymore, Lionel Barrymore e Ethel Barrymore apareceram juntos; *Men in white* (1934), com Clark Gable e Myrna Loy; *O véu pintado* (1934), estrelado por Greta Garbo; e *Os miseráveis* (1935).

E, como se disse, essa versão de Richard Boleslawski é extremamente fiel ao texto original de Vitor Hugo e traz cenas carregadas de emoção graças ao protagonismo de dois fabulosos e admiráveis atores do cinema na primeira metade do século XX: Frederick March (1897-1975), como Jean Valjean, e Charles Laughton (1899-1962), no papel do implacável inspetor Émile Javert. Tal como o livro, esse filme nos revela, de modo marcante, a vida de Jean Valjean, um condenado posto em liberdade e em torno do qual giram algumas pessoas que dão testemunho das misérias socioeconômicas, sobretudo Fantine, costureira abandonada (grávida!) pelo amante; Cosette, a órfã; e o menino das ruas de Paris, Gavroche. Mas é também um testemunho das misérias da natureza humana, como bem retratadas na família dos Thénardier e do empedernido e contumaz inspetor Javert. Logo, o mérito do filme de Boleslawski é nos oferecer um amplo quadro arrebatador sobre

a vida e a condição humana para além do fardo, da sujeição e da perplexidade, visto que, para citar uma das célebres frases de Valjean, “morrer não é nada, horrível é não viver”.

Interessa lembrar também que o filme recebeu pelo menos quatro indicações ao Oscar: melhor filme, melhor diretor assistente, melhor edição e melhor fotografia. E também foi premiado pela National Board of Review (NBR Awards). Ora, se *Os miseráveis* é uma das histórias mais duradouras da literatura universal, esse trabalho de Boleslawski vem a ser uma das melhores entre as numerosas versões cinematográficas em inglês do livro, apresentando Frederick March e Charles Laughton no auge da atuação. O fino desempenho de ambos dá ao filme a sua textura emocional e a sua potência. E, talvez mais do que qualquer outro ator que tenha interpretado o inspetor Javert, Laughton capta a insanidade e a obstinação de uma pessoa que mantém valores concretos, mesmo quando essas crenças se tornam uma barreira para a felicidade de si mesmo e dos outros.

Finalmente, trata-se de uma suntuosa adaptação do romance épico de Victor Hugo. E assistir a essa versão de 1935 é, verdadeiramente, uma experiência inspiradora. Ah, e se você não gosta de ver um personagem principal morrer, o Valjean de Frederick March está muito vivo e unido a Cosette e Marius no final. Hum... terá sido um *spoiler*?



Lei e miséria

Leonardo Araújo Oliveira¹

Os miseráveis é um longa-metragem de 1935, dirigido por Richard Boleslawski, sendo uma entre as dezenas de adaptações – para cinema, teatro e TV – do romance homônimo de Victor Hugo. O filme é dividido em três partes. A mudança de uma parte para outra sempre se opera com um salto temporal e a mudança de identidade do personagem principal. A primeira parte narra a condenação de Jean Valjean, seu trabalho nas galés, seu primeiro encontro com Javert, sua saída da prisão, a ajuda e o aprendizado que recebe do padre. Na segunda parte, vemos Jean Valjean se tornar o rico empresário Sr. Madeleine, sua generosidade com Fantine e Cosette, o reencontro com Javert, a salvação do falso Jean Valjean no tribunal e, por fim, a fuga de Jean e Cosette. Na terceira parte, vemos Cosette mais velha, Jean Valjean como o jardineiro Duval, a paixão entre Cosette e Marius, a fuga de Jean Valjean com Marius, a perseguição que Valjean sofre de Javert e o suicídio de Javert.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

É certo que há disparidades entre a narrativa do romance e do longa-metragem, muito mais por omissão do segundo. Mas é necessário o esforço em conceber o filme em sua autonomia, ou ao menos distante da prisão aos limites narrativos da obra literária, uma vez que cinema e literatura se inscrevem em contextos artísticos distintos e singulares. Nesse sentido, ainda que sejam compreensíveis as “infidelidades” de um filme de menos de duas horas ao adaptar uma obra de quase duas mil páginas, vale até mesmo deixar de lado o uso de conceitos como omissão ou infidelidade. Se não vemos Jean Valjean morrer no filme, vale pensar esse fato (ou ausência do fato) a partir do próprio filme. Resta o exercício da imaginação sobre sua morte – futura ou não – ou algo muito mais fecundo em termos de análise: especular o que o fim do filme traz de consequências e efeitos para sentir e para pensar.

Quando a narrativa se encerra com a surpresa de Jean Valjean ao se deparar com sua liberdade por meio do fim trágico de seu adversário, podemos sentir compaixão, alívio, esperança etc. Mas esse fim pode também ser pensado como uma maneira de enfatizar um aspecto da trama: a relação de Jean com Javert e mais profundamente com a lei. O roteiro tem início com Jean Valjean na cadeia, desenvolve-se com a perseguição dele por Javert – uma espécie de encarnação da forma pura da lei – e finda com o desligamento dos dois. O filme se liga do início ao fim pelo fio temático da lei. Seria possível questionar essa tese se pensarmos que, ao fim, a lei desaparece. No entanto, dependendo da concepção de lei, pode-se pensar não em seu fim, mas em sua transformação.

A filósofa Hannah Arendt, ao desenvolver reflexões sobre o Direito, ressalta a importância de concebermos a lei não apenas do ponto de vista do poder constituído, mas também do poder constituinte.

A lei não existiria apenas para ser obedecida, afinal ela é criada e modificada durante a história. Assim ocorre pelo fato de que a lei muitas vezes pode estar em descompasso com a ética, em dissonância com a própria justiça. Sabemos que é possível a existência de leis injustas ou, no mínimo, de leis que dificultam a possibilidade de justiça social. *Os miseráveis* nos mostra que a lei, representada sobretudo por Javert, pode ser cruel para com os desfavorecidos economicamente e socialmente. Um fato que salta aos olhos na trama, desde o texto do próprio Victor Hugo em destaque no início do filme, é a falta de liberdade dos ex-prisioneiros, que permanecem sob várias ordens de condenações mesmo após o cumprimento de suas penas. O longa-metragem evidencia a injustiça nas sentenças desproporcionais, sobretudo em dois momentos: na quase condenação do falso Jean Valjean, prestes a ser criminalizado por sua pobreza, por sequer ter meios para se defender; e na primeira condenação de Jean Valjean, quando ouvimos o juiz determinar a sentença de dez anos e em seguida pedir para seu assistente recolher a prova do crime, quando vemos em destaque um pedaço de pão – roubado por Jean para alimentar sua irmã e sobrinhos.

Contudo, como enfrentar uma lei injusta, sem ser considerado alguém injusto por, ao fazê-lo, ser nomeado como um criminoso? Arendt explica que o crime é um tipo de transgressão à lei que a justifica, pois é feito de modo particular e omissivo, segundo interesses pessoais. Diferente do crime, a maneira adequada de se posicionar contra leis injustas seria através de manifestações públicas, da expressão e da voz dos cidadãos. Esse tipo de manifestação é vista no filme através de Marius e do grupo de estudantes de Direito de que faz parte, sobretudo no momento de aparição dos personagens, em que Marius explica, em seu discurso, que eles não buscam acabar com penas e

punições criminais, mas rever a situação dos pobres que se incriminam por sua situação de miséria absoluta.

Vale mencionar novamente Hannah Arendt para compreender mais profundamente a figura de Javert. A autora judia cobriu o julgamento de Eichmann, funcionário do regime de Hitler e principal responsável pela “solução final” nazista para a questão judaica. Ao analisar cuidadosamente o réu, Arendt percebe que o fator principal do crime para com a humanidade foi sua obediência cega. Esse é o perigo da adesão integral à burocracia, sem qualquer senso íntimo de responsabilidade, mas apenas o serviço à objetividade da lei. Vemos Javert conduzir sua vida pela lei e resolver todos os problemas a partir da consulta da lei, verificando o que ela permite ou não, na maioria dos casos dizendo o que ela não permite. O inspetor de polícia declara que seu único dever é seguir a lei, sem se preocupar com seu conteúdo, isto é, se ela é boa, má ou indiferente.

Nos momentos finais do filme, Javert é salvo por Jean Valjean, mas o persegue quando Valjean está ajudando Marius ao levá-lo para casa. Ao chegar em seu destino, Valjean pede ao homem da lei apenas um momento de despedida, ao que recebe como resposta a única reação que a ordem jurídica poderia emitir no momento: um “não”. Mas Javert acaba cedendo, e não apenas cede, mas percebe-se cindido, surpreendendo seu adversário ao sair pela porta e, diante de seu conflito interior em desobedecer à lei, salta e desaparece nas águas, quase como Jean alguns momentos antes, quando precisa atravessar o esgoto parisiense. A cabeça de Jean para fora da água é o que distingue sua pulsão de vida e a pulsão de morte que toma Javert, completamente submerso, deixando visível somente o cassetete que portava em sua função. Javert, de aparência tão dura e obstinada, acaba por ceder diante da solidariedade e da busca por justiça.

Assim, uma opção positiva de leitura para esse fim é pensar a lei a partir do poder constituinte, como algo que pode e deve se transformar e se superar diante do apelo ético.



Entre a liberdade e a subordinação

Rogério Luiz Silva de Oliveira¹

Tudo começa com a condenação de Jean Valjean no tribunal de Faverolles. Por ter roubado um pão, crime que o protagonista justifica pela necessidade de alimentar a irmã com os filhos, ele é condenado às galés. Com cinco minutos de filme, já estamos no ambiente insalubre onde homens barbudos, simbolicamente maltratados, remam acorrentados uns ao lado dos outros. A exaustão de um deles, que já não tem forças para remar, é confrontada com a ação violenta imposta pelo guarda, a despeito do esgotamento da força física. Tudo isso dentro de uma atmosfera sombria e representativa de uma notável negligência com a condição humana. O tempo vivido nesse ambiente descrito é suficiente, na narrativa, para ilustrar o cumprimento da pena de Valjean, que passara anos preso e que deverá seguir em liberdade condicional até a morte, estigmatizado, em certa medida, com um passaporte amarelo, símbolo do regime condicional. Antes,

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Uesb.

no entanto, terá que buscar as oportunidades para novamente fazer parte da dinâmica social fora da prisão, o que não deixa de revelar outro traço muito fundamental do filme e que o localiza em discussões que poderíamos fazer até hoje.

Enquanto Valjean cumpre a punição a ele imposta, a narrativa nos apresenta Javert, aquele que será responsável por antagonizar encontros e desencontros com Jean Valjean. Cabe dizer de passagem que os dois personagens são interpretados de maneira memorável por Charles Laughton (Javert) e Fredric March (Jean Valjean). Em espaços pequenos, enquadrados em variações de planos médios, iluminados com preciosismo detalhista, as atuações dos dois atores estão sustentadas em gestos pequenos, mas que extrapolam a tela por meio de uma variação de feições eloquentes. Valjean e Javert representam, nesse sentido, os dois opostos de uma relação tão presente em *Os miseráveis*: enquanto o primeiro simboliza a liberdade, o segundo traduz a subordinação.

Se, de um lado, Valjean procura recuperar o tempo perdido, procurando trabalho digno e, posteriormente, criando oportunidades laborais para outras pessoas na fábrica de vidros que ele administra, por outro, Javert é fidedigno ao cumprimento da lei sem considerar a avaliação das condições de cumprimento da pena. A obediência de Javert à lei, que, a propósito, ele considera como sendo a sua bíblia, está acima de qualquer justificativa para cometimento de pequenos delitos, de modo que nem cogita a existência de atenuantes para um crime que, em sua origem, tem a ver com a manutenção da vida. O desencadeamento dos episódios mostrará, para se ter uma ideia, que, mesmo tendo o pai dele morrido na condição de prisioneiro das galés, ainda assim não é o suficiente para que a proposta de cumprimento digno da pena esteja acima da injustiça da sujeição ao rigor da lei.

Em se tratando da transposição de uma trama literária para os moldes audiovisuais, é natural que observemos elementos específicos desta última forma expressiva artística. Desse modo, notaremos que a contraposição interpretada pelos dois personagens ainda será intensificada em certas escolhas estéticas feitas por Richard Boleslawski. Podemos eleger, por exemplo, o contraste entre luz e sombra, certamente um elemento indispensável à constituição de um entendimento acerca do tom imposto pelo diretor à adaptação do histórico romance homônimo de Victor Hugo. Para não perder de vista o que a materialidade das imagens e sons nos apresenta, parece pertinente ressaltar que a fotografia do filme, responsável pelo aspecto contrastado, foi assinada pelo diretor de fotografia estadunidense Gregg Toland, fotógrafo de trabalhos como *O morro dos ventos uivantes* (1939) e *Cidadão Kane* (1941). Toland, vale sublinhar, ficou conhecido na história do cinema por explorar os contrastes entre luz e sombra. E, nas imagens que o filme constrói, o claro-escuro plasmado em preto e branco figura como uma forma de simbolizar a convivência entre a emancipação e a subalternidade. Seja na obra original ou na adaptação cinematográfica, parece possível dizer que, a todo instante, o entrave entre ser livre ou subalterno à custa do cerceamento incondicional ocupa lugar central na construção da trama que gira em torno de Jean Valjean.

Os miseráveis funciona como prova do que já fomos capazes enquanto coletividade, no que diz respeito ao tratamento dado aos que deveriam ser iguais. É bem certo que práticas desumanas como as que são vistas no filme não passaram despercebidas na então primeira metade do século XIX. A história, como já se pôde verificar desde a leitura do livro de Victor Hugo, não está circunscrita às galés. *Os miseráveis* é constituído por um enredo feito também de

enfrentamento das condições da miséria humana sob outras facetas, como o próprio levante popular que surge como consequência da fome, da crise econômica e dos índices avassaladores de desemprego que assolam a França no contexto em que se passa a história adaptada por Richard Boleslawski.



A liberdade guiando o povo (1830), de Eugène Delacroix

Conduzidos pela experiência com as imagens e sons do filme, não perderemos de vista uma aproximação plástica com a obra *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, por sua vez também ilustrativa do que a liberdade significava no contexto em questão. Colocada ao lado de algumas passagens do filme, especialmente na sequência em que trabalhadores e estudantes vão às ruas para formar barricadas como forma de gritar por uma reformulação da lei de modo geral, podemos visualizar as estratégias de direção de arte e de fotografia na busca pela construção de uma atmosfera reivindicatória. Convém considerar, antes de qualquer conclusão equivocada, que, na história apresentada pelo filme, a liberdade não é proposta de maneira ilimitada para quem comete crimes, muito menos eliminada para os culpados. Diferentemente disso, o que é reivindicado é a condição das condenações impostas, especialmente

no que diz respeito ao modo de funcionamento desumano do sistema carcerário. E o discurso do jovem Marius Pontmercy, porta-voz, no filme, de um grande número de pessoas, é muito significativo nesse sentido.

Contemplando hoje a história filmada por Boleslawski, é certamente muito sugestivo escrever sobre *Os Miseráveis* no ano em que a Declaração Universal dos Direitos Humanos completa 70 anos. O documento, proclamado em 1948, ajuda-nos a dar ainda mais sentido para o filme, justamente por destacar o papel dos direitos humanos na convivência coletiva (LAFER, 2012)². Essa mesma declaração sublinha que a dignidade é inerente a todos os membros da família humana, em alguma medida nos permitindo compreender que a liberdade é um pilar fundamental de sustentação da vida coletiva, ao lado da igualdade e da fraternidade, para não perdermos de vista o lema da Revolução Francesa, que ecoa necessariamente na construção do filme. É ainda a lógica de que nós, os indivíduos, somos todos livres e iguais que reforça a ideia anunciada por meio das palavras de Victor Hugo no início do filme e que aqui reorganizamos em tom conclusivo: como ainda existe desprezo pelos direitos humanos e perseguição às pessoas que cumpriram suas penas, assistir e falar sobre *Os miseráveis* não será em vão.

² LAFER, Celso. Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História da paz: os tratados que desenharam o planeta*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

REALIZAÇÃO



PARCERIA



APOIO



CENTRO DE CULTURA
CAMILLO DE JESUS LIMA

