



ACERTE NA PROVA DO FILME

LEITURAS  
DE **CINEMA**

# CRÉDITOS

Esta é uma publicação referente ao projeto “Cinema: Eis a Questão”, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), realizado pelo Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, 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 2019. Acesso livre. Permitida a reprodução dos textos, desde que citados fonte e autores.

## Livreto Leituras de Cinema/Ano 16/2020

Coordenação, organização e revisão  
Raquel Costa Santos

Textos

Adriana Amorim, Alberto Bomfim da Silva, Amanda Ávila,  
Claudio Carvalho, Euclides Santos Mendes, Filipe Brito Gama,  
Jornandes Correia, Marcela Pessôa e Veruska Anacirema

Produção executiva  
Rayssa Coelho

Programação visual  
Danilo Silva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS  
PROGRAMA JANELA INDISCRETA CINEMA E AUDIOVISUAL  
Estrada do Bem-Querer, km 04 – Campus Universitário  
Vitória da Conquista-Bahia – CEP 45.083-900 | Tel.: (77) 3425.9330  
E-mail: janelaindiscreta@uesb.edu.br

# ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	4
FILMES	6
LEITURAS	15
O GRANDE DITADOR	16
EX-PAJÉ	38
ABRIGO NUCLEAR	56

# APRESENTAÇÃO

Raquel Costa Santos<sup>1</sup>

*Espectáculo de todos, o cinema não se obriga à mediocridade.  
Entre o profundo e o simples há um itinerário. [...]*  
Walter da Silveira (1965)

Em 16 anos do projeto Cinema: Eis a Questão, incontáveis são os itinerários: dos filmes exibidos, dos seus criadores, de todos aqueles que integram suas equipes de criação, das histórias contadas e seus personagens e, no nosso caso, daqueles que se dispõem a ser leitores-guias das obras – os comentaristas convidados – e ainda de cada um que compõe essa pequena multidão de espectadores e também leitores, os vestibulandos da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Estamos falando de caminhos – criativos, reflexivos, interpretativos. Este é o espírito desse projeto: propor a obra fílmica e a cultura cinematográfica como formas de percorrer caminhos de ver e ler a vida e o mundo.

---

<sup>1</sup>Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Analista universitária da Uesb e coordenadora do Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual.

Mantendo o formato original desde que foi criado o projeto (em 2004), a equipe do Programa Janela Indiscreta selecionou três obras, uma estrangeira e duas nacionais, que farão parte das provas do Vestibular da Uesb em 2020: *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin; *Ex-Pajé*, de Luiz Bolognesi; e *Abrigo Nuclear*, de Roberto Pires. 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 – 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*.

As obras, com suas respectivas composições técnicas, estéticas e narrativas, trazem questões pensadas em seu tempo histórico-social, mas valiosas de nossa consideração tanto no que diz respeito à revisita ao passado, pela sua importância como componente das trajetórias humanas, quanto no que repercute no presente e no futuro das gerações no Brasil e no mundo. Continuando o raciocínio que abre este texto, o professor, crítico e presidente do Clube de Cinema da Bahia, Walter da Silveira, dizia na década de 1960: “[...] Desde há cinquenta anos, com esse espírito, Chaplin corresponde a esta época, devorada pelo absurdo, somente a salvar-se pelo humanismo.” Chaplin (1940), Pires (1981), Bolognesi (2018). O que o cinema pode nos dizer sobre as épocas, sobre a nossa época, sobre nós?

# 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, 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.

2020



## “O GRANDE DITADOR”

DIREÇÃO: CHARLES CHAPLIN  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 124 MIN.,  
1940, EUA



## “EX-PAJÉ”

DIREÇÃO: LUIZ BOLOGNESI  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 80 MIN.,  
2018, BRASIL



## “ABRIGO NUCLEAR”

DIREÇÃO: ROBERTO PIRES  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 86 MIN.,  
1981, BRASIL



## “MENINO 23: INFÂNCIAS PERDIDAS NO BRASIL”

DIREÇÃO: BELISÁRIO 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

2019



**“UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA”**

DIREÇÃO: LUIZ BOLOGNESI  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 74 MIN.,  
2013, BRASIL



**“ELE ESTÁ DE VOLTA”**

DIREÇÃO: DAVID WENNDT  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 116 MIN.,  
2015, ALEMANHA



**“DOMÉSTICA”**

DIREÇÃO: GABRIEL MASCARO  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 75 MIN.,  
2012, BRASIL



**“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

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 AURIARD  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 115 MIN.,  
2015, FRANÇA

2016

2015



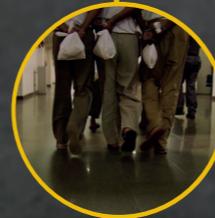
**“O MENINO E O MUNDO”**

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



**“CAPITÃES DE 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



**“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

2013



**“O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS”**

DIREÇÃO: CAO HAMGURGUER  
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

2012

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 NUVENS”**

DIREÇÃO: LÍRIO FERREIRA  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 106 MIN., 2010, BRASIL

2010



**“ZUZU ANGEL”**

DIREÇÃO: SÉRGIO REZENDE  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 110 MIN.,  
2006, BRASIL



**“BABEL”**

DIREÇÃO: ALEJANDRO GONZÁLEZ  
IÑARRITU  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 142 MIN.,  
2006, EUA



**“ESTAMIRA”**

DIREÇÃO: MARCOS PRADO  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 115 MIN.,  
2006, BRASIL



**“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/EUA



**“TERRA EM TRANSE”**

DIREÇÃO: GLAUBER ROCHA  
DURAÇÃO/ANO/PAÍS: 111 MIN.,  
1967, 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

2008

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

2006

# LEITURAS

Cada filme indicado para o Vestibular Uesb 2020 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 Adriana Amorim, Alberto Bomfim da Silva, Amanda Ávila (*O Grande Ditador*), Claudio Carvalho, Filipe Brito Gama e Marcela Pessôa (*Ex-Pajé*), Euclides Santos Mendes, Jornandes Correia e Veruska Anacirema (*Abrigo Nuclear*).

Boa leitura!



## “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

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

2004

# O GRANDE DITADOR

DE CHARLES CHAPLIN



## O GRANDE DITADOR (THE GREAT DICTATOR)

DIREÇÃO: CHARLES CHAPLIN ANO: 1940

GÊNERO: FICÇÃO ORIGEM: ESTADOS UNIDOS DURAÇÃO: 124 MINUTOS

COMENTARISTAS: ADRIANA AMORIM, ALBERTO BOMFIM DA SILVA  
E AMANDA ÁVILA

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA: LIVRE

**Sinopse:** Durante a Primeira Guerra Mundial, um barbeiro judeu que luta pela fictícia República da Tomânia é ferido em ação e acaba internado com amnésia num hospital. Anos depois, ele ganha alta e, sem saber o que aconteceu após a guerra, depara-se com um país tomado pelo fascismo, onde o ditador Adenoyd Hynkel governa com mão de ferro, perseguindo os judeus. Ironicamente, o barbeiro é sócia do poderoso governante da nação.



## O poder político do riso: como uma comédia incomodou um grande ditador

*Adriana Amorim<sup>1</sup>*

*Se existe uma coisa que eu sei é que o poder sempre pode ser ridicularizado.  
Quanto maior é o sujeito, maior é a força com que o riso vai lhe abater.*

*Charles Chaplin*

A figura de Charles Chaplin representa um ícone absoluto do cinema mudo, da comédia e também da arte da mímica. A partir da construção do Vagabundo, um recorrente personagem em suas obras desde os curtas-metragens até os filmes de maior extensão, Chaplin toca, de maneira irreversível, a sensibilidade de inúmeras gerações, fazendo-se não apenas reconhecer como artista de incomparável talento, mas também se tornando alvo da mais intensa simpatia pública, a partir de um processo que envolve a identificação e a idealização. Ator, diretor, roteirista, produtor, compositor, instrumentista, para ficar apenas em algumas de suas atuações, Chaplin é o que se pode chamar de estrela de seu tempo. Trabalhador compulsivo, criou uma vastíssima obra cinematográfica radicalmente autoral, tendo contribuído sobremaneira para o desenvolvimento de princípios e técnicas do cinema como arte e também como indústria.

---

<sup>1</sup>Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professora da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

Tanta dedicação à arte cinematográfica não impediu que o outrora palhaço inglês se atentasse às questões políticas de sua época. Muito pelo contrário. Chaplin sempre utilizou o cinema como plataforma de denúncia das mais diversificadas relações de opressão. Paralelamente à denúncia, o artista apresentava, em sua obra, um modelo mais humano de sociedade. Sua intensa e contundente atuação política manteve-se atrelada, de forma irrevogável, ao uso da comédia. Talvez, deva-se a isso seu incontestável sucesso.

É sabido que a comédia tem um poder de comoção e organização coletiva que poucos gêneros possuem. Por uma série de fatores naturais e culturais, o riso funciona como ferramenta eficaz para fazer um conteúdo alcançar grandes e diversos públicos. De posse desse conhecimento, Chaplin, muito cuidadosamente, realiza filmes que, mesmo cômicos, tocam, de maneira responsável e sensível, em temas caros à sociedade. E a eficácia de Chaplin ao abordar temas de natureza social a partir da comédia sem vulgarizar o assunto tratado está justamente na escolha da figura de quem se ri. Ele próprio comenta, em algumas de suas biografias, que, já que todo riso vem da queda de alguém (e essa queda pode ser física ou simbólica), é importante fazer com que a pessoa que caia seja aquela que esteja, historicamente, numa posição dita superior. Na relação entre o Vagabundo e o Policial, o público ri, segundo Chaplin, porque há uma inversão de papéis: aquele que cotidianamente está embaixo (Vagabundo), sendo oprimido por aquele que está em cima (Policial), muda de lugar, e essa queda de posição expõe o antagonista ao ridículo. Quando o Vagabundo chuta o traseiro de um policial, o público se deleita de uma forma que não aconteceria se fosse o contrário, pois esse contrário acontece todos os dias, de uma forma cruel, da qual não se pode rir, porque é uma ferida social.

Ao vermos uma autoridade sendo ridicularizada nas comédias, passamos por um processo que o filósofo grego Aristóteles chama de “identificação e idealização”. Identificação porque nós nos sentimos iguais ao Vagabundo, pois somos constantemente oprimidos por uma força social injusta que está acima de nós e que se utiliza de diversas e escusas formas de poder para nos violentar. Desse modo, o Vagabundo de Chaplin sou eu. Idealização porque, no dia a dia, não temos coragem ou condições de fazermos o que o Vagabundo faz. Assim, ele é mais que eu. Ele realiza os meus sonhos mais secretos. Então, esse personagem passa a ser um “eu” idealizado, um “eu” melhorado, que, na tela, executa as ações que eu gostaria de fazer na vida real. Por isso, eu torço por ele e eu rio com ele.

Esse modelo de “identificação e idealização” operado na relação entre obra e público é transportado para dentro da obra *O Grande Ditador*, de 1940. Chaplin faz isso deliberadamente, com plena consciência de seu ato e dos riscos que o envolvem. Ao mesmo tempo em que denunciou os abusos de poder do líder nazista Adolf Hitler, no auge do regime, para todo o mundo, o artista se utilizou de uma das ferramentas mais recorrentes do próprio ditador para disseminar ideias desumanas na Alemanha. Com o personagem Hynkel nas telas de cinema, arte pela qual o ditador tinha grande apreço, Chaplin reduziu Hitler a uma figura frágil, ridícula e insegura e espalhou essa imagem para boa parte do globo. Um evidente sintoma de que o filme incomodou foi a censura que lhe foi imputada em alguns países da Europa por muitos anos.

Ao desdobrar a imagem de seu personagem em duas – idênticas, mas também opostas –, Chaplin apresentou ao mundo o ridículo da premissa nazista: o ditador Hynkel é fisicamente idêntico a um pobre e desmemoriado judeu. Nem mesmo seus mais pró-

ximos servidores conseguem perceber a diferença entre os dois, pois, ao fim e ao cabo, não há diferença alguma entre um ariano e um judeu. Essas diferenças foram forjadas a fim de espalhar ódio e garantir a exploração de um grupo por outro. A semelhança entre eles (identificação), construída pela força da imagem de ambos, acaba quando acontece a cena do discurso final. Nela, o barbeiro se mostra infinitamente melhor que Hynkel (idealização), revelando sentimentos nobres e humanitários, além de um exímio poder de oratória, até então escondido. Quando Hynkel fala, há ódio e selvageria em sua performance. Quando o barbeiro fala, há doçura e humanidade.

Nunca é demais lembrar que Chaplin era reconhecido até ali por seu cinema mudo e que resistira por quase dez anos a se render ao cinema falado. A nobre, urgente e arriscada tarefa de falar ao mundo sobre o que estava acontecendo no começo da década de 1940 era maior do que sua repulsa ao novo modelo de cinema. Quando precisou abrir a boca e falar abertamente ao seu fiel público do cinema mudo, Chaplin retirou de cena o ditador Hynkel. Mas retirou também o barbeiro judeu. Quem nos fala naquele *close* é o homem Charles Chaplin. Sem o uso do corpo expressivo daquele personagem ao qual estamos acostumados, ele alcança toda a humanidade e nos atravessa. E que lindo discurso foi aquele. Encerrando uma comédia, um tocante e emocionado apelo ao amor e à união. Passados quase 80 anos de sua estreia, não é de se espantar que muitas das cenas desse clássico sejam tão atuais. Assim costumam ser as obras primas. Assim costuma andar a humanidade: de forma ironicamente cíclica. Que a arte, uma vez mais, mostre-nos o ridículo do ódio e o *nonsense* dos modelos autoritários de governo. Que nos livremos do risco desse horror, enquanto ainda há chances de apenas rirmos dele.



## Qualquer semelhança entre Adenoid Hynkel e os defensores de ditaduras da atualidade não é mera coincidência

*Alberto Bomfim da Silva<sup>1</sup>*

Como falar sobre política sem prescindir de acurada elaboração estética? Como incorporar à arte uma nova tecnologia sem descuidar da crítica à alienação humana no contexto da industrialização? Como se referir a algo tão deprimente – o nazifascismo – sem diminuir o riso? Como transitar entre o burlesco e a crítica social mais fina, entre-tendo e propondo uma reflexão no mesmo conjunto? Chaplin nos oferece possibilidades de respostas a essas questões em *O Grande Ditador* (1940).

Feliz escolha essa do projeto Cinema: Eis a Questão. Não poderia haver melhor momento para revisitar esse clássico do que este nosso tempo, em que *habitus* incorporados de ideias e práticas fascistas, consideradas mortas e amordaçadas, retornam à cena no Brasil e no mundo.

Se adotarmos a noção de Norberto Bobbio de que o nazifascismo é um termo que se refere principalmente à sua dimensão histórica, constituída pelo fascismo italiano e posteriormente pelo nazismo alemão por volta da década de 1930, então não podemos dizer que nenhum governo ou partido da atualidade se enquadra no conceito de nazis-

---

<sup>1</sup>Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor da Rede Municipal de Educação de Vitória da Conquista.

mo ou fascismo. A história não se repete. No entanto, há elementos do nazifascismo que são ocasionalmente retomados e/ou ressemantizados, conferindo uma leitura mais ampla do conceito, inclusive na forma de microfascismos instalados nas relações cotidianas, haja vista, por exemplo, a constante opressão nas relações de gênero. Já dizia Michel Pêcheux que “o nazismo não recomeçará provavelmente como tal, mas o [ventre ainda é fecundo]”.

Totalitarismo, militarismo, centralismo, ufanismo, expansionismo, racismo, anticomunismo, antiliberalismo e antidemocracia são características desse fenômeno histórico que, no filme, são atribuídas, em primeiro lugar, a Adolf Hitler e à Alemanha, representados burlescamente como Adenoid Hynkel e Tomânia; em segundo lugar, a Benito Mussolini e à Itália, satirizados na obra como Benzino Napaloni e Bactéria. *O Grande Ditador*, primeiro filme falado de Chaplin, traduz essas características da belicosidade sempre presente para, ardilosamente, desqualificá-las. O canhão Berta, falhando no meio da I Guerra Mundial, como uma ejaculação mal sucedida, assim como o soldado despreparado, que, no meio da batalha, pergunta como funciona uma granada, são um deboche para com a reconhecida tecnologia alemã.

Nestes últimos anos, o ufanismo (extremismo nacionalista) e o racismo a ele coalescente parecem ser os elementos mais acentuadamente reconstruídos. O que mais tem ligado aquele nazifascismo da década de 1930 e os fenômenos políticos atuais é a tentativa de supressão da diversidade sociocultural. Ao propor que a “Alemanha estivesse acima de tudo” e abaixo de um deus, o que o nazismo fazia era apenas apontar o padrão ideal de cidadão e de cultura alemã. Acontece que tal coisa nunca existiu na Alemanha

ou em nenhum país de que se tenha registro e concorre, quase sempre, para a construção de práticas sociais que inferiorizam aqueles que não se encaixam nesse padrão.

A inferiorização pode ser, em alguns casos, transformada em ódio, que cumpre também um papel político. Em *O Grande Ditador*, isso aparece, expressamente, no momento em que Hynkel é aconselhado por Garbitsch (sátira de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda nazista) a estimular os alemães a perseguirem os judeus: “a violência contra os judeus os fará esquecer a própria fome”. Criar um inimigo da nação e manter a excitação de polarizações políticas parece um recurso adequado a líderes populistas, sobretudo se o governo vai mal, mesmo sendo um inimigo tão parecido com os autointitulados superiores. Não à toa, Chaplin decidiu ser o mesmo ator no papel de Hynkel e do barbeiro judeu: uma crítica mordaz às teorias eugenistas que pretendiam classificar os arianos como raça superior aos judeus e aos outros grupos étnico-raciais.

A invenção das nações tem alimentado a coesão dos cidadãos de forma bairrista e servido para o fortalecimento do Estado. Até hoje, tem funcionado mais contra do que a favor da construção de modelos de cooperação internacional baseados em alteridade e coletividade. Seu resultado mais relevante, por enquanto, foi a precipitação da I e II Guerras Mundiais.

Não estão dadas as mesmas condições históricas em que emergiram o nazismo e o fascismo, como, por exemplo, a crise econômica de 1929. O historiador Eric Hobsbawm, de família judia, dizia que, quando criança, morando em Berlim, em 1932/1933, sentiam-se “mais vítimas da crise do que de Hitler”. Hoje, as questões socioculturais parecem ter mais relevo para o crescimento do conservadorismo de viés fascista.

Na Espanha, o Vox, um partido de extrema direita que, há pouco, não possuía nenhuma relevância, disputou seriamente a eleição de 2019. Na Hungria e em outros lugares do mundo, há sinais de aumento da intolerância étnico-racial, de grupos políticos reacionários que desprezam os direitos humanos, as políticas socioambientais e outras demandas afins que têm alcançado expressão política.

Em 2016, os estadunidenses elegeram, para presidente de sua nação, Donald Trump, um líder que não esconde seu desprezo pelo “resto” do mundo, sobretudo pelos “países de merda”, e mesmo pelos cidadãos americanos que não se encaixam num certo padrão. Seu governo elegeu os imigrantes ilegais, sobretudo mexicanos, como inimigos da nação, provocando o aumento dos crimes de ódio. No mesmo ano, no Brasil, a maioria dos deputados e senadores decidiu destituir do cargo uma presidenta, em nome de uma certa família e de certas crenças, também eleitos por eles como padrões. Esse movimento desaguou, em 2018, na eleição de um governo de extrema direita.

Por que será que essas ideias de viés fascista reaparecem até nos países que lutaram contra o nazifascismo na II Guerra Mundial?

Hynkel brincando com o globo é uma das cenas mais clássicas do cinema, diz respeito à defesa do “espaço vital alemão”, ou seja, a ideia de que a Alemanha, em sua superioridade racial, precisava expandir seu território, defendida por Hitler em *Mein Kampf*, livro que ele escreveu quando esteve preso. Na construção de sua narrativa histórica, os vencedores da II Guerra Mundial pinçam daí uma culpa da guerra atribuída a Hitler. Esquece-se, deliberadamente, que tal expansão territorial, colonialista e racista foi iniciada primeiramente pela Inglaterra e pela França, em meio às demandas do imperialismo

do século XIX. Nesse sentido, escapou a *O Grande Ditador* a cota de responsabilidade das guerras mundiais que coube também às nações inimigas da Alemanha, pois tais nações também andaram de mãos dadas com o ufanismo e o racismo todo esse tempo. O mais provável é que certos avanços em práticas de democracia e cidadania nas últimas décadas tirou da latência essas ideias ressentidas. Portanto, não há mistério em seu retorno à cena.

No entanto, há também sinais contrários. Na contramão da retomada desses elementos nazifascistas, as pessoas e os coletivos que falam em nome da diversidade sociocultural estão hoje mais instrumentalizados para garantir seus espaços sociais que na década de 1930. Só para ficar no caso brasileiro, tem crescido a reflexão acadêmica e social que propõe o fim dos privilégios de gênero, ou seja, o combate ao machismo. O protagonismo negro também logrou êxitos e elementos culturais, sobretudo a estética afro-brasileira é defendida com mais força. Os movimentos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, queers e outros (LGBTQ+) adquiriram tal importância que o Supremo Tribunal Federal (STF) se viu obrigado a reconhecer que a homofobia é crime. O dispositivo legal aprovado pelo STF, em 2019, já tem sido útil para barrar iniciativas preconceituosas de governos atuais.

Se, por um lado, não é possível dizer se valerá o discurso final do barbeiro judeu quando diz “Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência”, por outro, podemos afirmar que, enquanto houver humanidade, não há fim da história.



## A apresentação dos modos de existência em *O Grande Ditador*

Amanda Ávila<sup>1</sup>

*The Great Dictator* é o primeiro filme falado do cineasta britânico Charles Chaplin, datado de 1940. Além desse, ele realizou mais 12 longas e 65 curtas. Considerado um ícone da cinematografia mundial, Chaplin se destaca por um espírito lúdico e crítico, capaz de reunir, no gênero burlesco<sup>2</sup> de sua obra, o cômico e o trágico, ridicularizando o poder através do absurdo e levando seus signos a uma equivocidade<sup>3</sup>. Significa dizer que, partindo de uma semelhança, Chaplin, com sua dupla atuação, dá a ver a existência de realidades oponíveis, instaurando uma ambivalência imagética que permite rir do que é terrível.

É considerado, pela fortuna crítica, como um filme denunciativo contra o ditador alemão Adolf Hitler (e o nazismo), representado pelo próprio Chaplin, no papel de Adenoid Hynkel, tirano da Tomânia, e uma sátira do ditador fascista italiano Benito Mussolini, interpretado pelo comediante Jack Oakie, no papel de Benzino Napaloni, ditador de

<sup>1</sup>Doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Técnica universitária da Uesb.

<sup>2</sup>Gênero cinematográfico que envolve um trabalho caricatural, paródico ou satírico, com o intuito de promover o riso. Geralmente, problematiza ou realiza críticas a situações políticas ou sociais consideradas sérias.

<sup>3</sup>Equivocidade significa ambivalência, paradoxo ou aquilo que permite várias interpretações. Esse conceito é desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze, na obra *A imagem-movimento* (1983), quando discorre sobre as caracterizações do gênero burlesco.

Bactéria. No filme, Chaplin também interpreta um barbeiro judeu, inominado e amnésico, cuja aparência física se assemelha muito a Hynkel, mas que conserva os caracteres de Carlitos<sup>4</sup>. Há ainda a participação de Paulette Goddard, no papel de Hannah, uma mulher que vive no gueto e representa a coragem, a resistência, a força, que impulsiona ao novo e a buscar saídas, o que compreendemos ser uma homenagem a sua mãe, já que esse era o seu nome.

O filme se inicia no cerne da Primeira Guerra Mundial, mostrando que lá se encontra o germe do antissemitismo, que vai aumentando gradativamente, até alcançar o seu auge com o envio dos judeus aos campos de concentração. Inobstante trazer esse pano de fundo histórico na obra, não se pode concluir que Chaplin realiza um filme histórico. Tratam-se, antes, da explanação de modos de existência diversos, da composição que produz dois tipos de indivíduos, duas sociedades diferentes, duas formas de rir e apresentar a imagem (ótica e sonora) que abarcam concepções de pensamento díspares, mas que, de modo heterogêneo e paradoxal, compõem a mesma película. Daí sua ambivalência, perpassando pela construção dos personagens, mas também presente nos elementos cenográficos, na construção dos seus discursos e nos modos de atuar e se relacionar nos mundos. Para tanto, Chaplin, numa espécie de espelho distorcido, atravessa toda a película com seu duplo papel, atestando que, se são semelhantes tanto o ditador Hynkel quanto o barbeiro, uma vez que possuem o mesmo “bigode”<sup>5</sup>, funcionam como

<sup>4</sup>Seu personagem mais conhecido nos filmes mudos.

<sup>5</sup>Lembramos que Chaplin inicia o filme indicando que qualquer semelhança entre o barbeiro e o ditador é mera coincidência. Deleuze (1983/2018, p. 260) traz uma afirmativa de Bazin de que esse filme só se fez possível por conta de Hitler ter “roubado” o bigode de Carlitos.

índices capazes de remeter a duas condições existenciais incomensuravelmente opostas, que, no filme, intercambiam-se, com a troca de lugar dos dois protagonistas no seu final. Um representa a baixeza de um homem egóico, contrário à vida em sua diversidade, e o outro pertence a um homem solidário, que representa a satisfação de continuar vivendo, apesar das adversidades que se lhe apresentam, nas quais sua própria ação atrapalhada e impensada, por vezes, volta-se contra ele.

A partir dessa tática inicial, Chaplin segue aprofundando as diferenças entre os seus modos de perceber, sentir e agir, fazendo uso dos elementos cenográficos e dos trajes, bem como dos próprios comportamentos dos demais personagens ao entorno. Apresenta, então, pessoas no gueto, vestidas de modo simples, atuando envoltos em valores como generosidade, cumplicidade e trabalho, *versus* pessoas fardadas, estilizadas com adornos premiais de guerra, no suntuoso palácio de Hynkel, atuando de modo oportunista ou servil, em busca daquilo que possa demarcar superioridade. Traz, nessa medida, dois estados da sociedade também oponíveis: um em que os encontros fazem do homem um instrumento tirânico; outro em que demonstra as potencialidades prazerosas que se podem extrair deles, se vinculados a uma situação comunitária (democrática). Desse modo, relaciona a produção subjetiva ao meio social, político e econômico, ao jogo de forças imanentes às relações de poder e seus discursos de competitividade, bem demonstrado nas cenas em que os dois ditadores disputam o território de Osterlich. Não à toa, o discurso final também remete a esse aspecto: “O modo de vida pode ser livre e bonito, mas perdemos o rumo. A ganância envenenou as almas dos homens, barricou o mundo

com ódio, nos levou ao sofrimento e ao derramamento de sangue”. Nesse contexto, alia a força gestual e a presença performática intensa, características marcantes do seu cinema mudo, à imagem discursiva, afirmando que a sociedade/comunidade é corresponsável por fazer de todo homem de poder um ditador sanguinário. Ainda nesse aspecto ótico e sonoro, outra intensificação oponível se faz na imagem: a presença diferencial do pequeno detalhe da mecha branca no cabelo do barbeiro (na imagem ótica da cena do discurso final do filme) se exacerba, com a diferença extrema na imagem sonora dos discursos proferidos pelos dois. Chaplin vai da linguagem absurda, enfurecida e *nonsense* saída da boca de Hynkel para o discurso sereno e límpido do barbeiro. E, quando está representando este último, realiza uma sutileza cinematográfica que elimina todas as caracterizações que poderiam associá-lo ao ditador, focando apenas no seu rosto e dando ênfase à sua fala. Seu rosto tudo diz em prol da terra futura, sem ministros lhe amparando.

Ademais, na película, as oposições entre os protagonistas abarcam também o próprio riso. Ao mesmo tempo em que é tônico, que busca brechas para expansão da vida, que traz alívio das tensões e é fruto da leveza dos bons encontros, como aquele presente na cena da barbearia em que Chaplin treina suas habilidades em Hannah, também traz seu lado nefasto, depreciativo, atrelado àquilo que inferioriza e submete o outro, como na cena em que Hynkel, altamente sugestionado, toma a “Terra” para si, brincando com o globo, mostrando o quanto o poder tirânico infantiliza, bestializa e torna o homem risível. Destarte, ultrapassa o riso enquanto elemento de puro entretenimento e faz dele um instrumento político e resistente, que tensiona a máquina nazifascista.

Logo, faz um filme como um composto de sensações paradoxais que encarna a alegria e a tragicidade, a baixeza e a nobreza, o eu e o outro, o ódio e o amor, capazes de alcançar qualquer ser humano. E, ao final da sua película, associa o riso ao idílico, no enfrentamento do trágico da existência. Se reportando a Hannah, o barbeiro diz: “Pensamos demais e sentimos muito pouco. [...] Mais do que esperteza, precisamos de bondade e ternura. [...] Vocês, o povo, tem o poder de tornar esta vida livre e bela, de tornar esta vida uma aventura maravilhosa. [...] Onde quer que esteja, olhe para cima, Hannah! [...] Estamos saindo das trevas, a caminho da luz! Entramos em um mundo novo; mais gentil, onde os homens superarão seu ódio, ganância e brutalidade.” E finaliza com Hannah sorrindo, olhando para o céu enquanto horizonte sonhado, com suas nuvens se abrindo. Um riso conectado a um estado de graça, numa espécie de clamor pela fraternidade universal, pela solidariedade entre os povos, pela promoção da liberdade, coadunando com a abdicação do papel tirânico exercido pelo barbeiro agora no papel de Hynkel.

Assim, a atualidade dessa película assusta, angustia e desperta reflexões diante das atrocidades ainda vigentes, sobretudo no que tange ao exercício da tanatopolítica, essa que teima em definir quais são as vidas matáveis e quais valem viver, num jogo de poder que suspende as condições estabelecidas pela lei. Leva a concluir que talvez todos nós tenhamos um comediante e um tirano em potencial e que ninguém se torna um ditador sozinho, pois mostra que o poder não emana apenas de um ponto, mas se exerce de modo capilarizado, sendo necessária toda uma estrutura que lhe dê sustentação, tanto subjetiva quanto discursiva. Dessa forma, aponta que a política é algo não exterior, mas

coextensiva a nossa vida, já que mostra que produzimos e somos produtos das relações de poder que a envolve, fazendo refletir sobre as forças com as quais entramos em ressonância quando damos espaço para o desenvolvimento de plataformas totalitárias, de submissão e hierarquização, por vezes personificadas, midiaticamente, em justiceiros e messias, mas que se orientam por desejos destrutivos e excludentes. Todavia, resguardando sua ambivalência, também possibilita imaginar um futuro libertário e de conquistas sociais, na medida em que afirma a capacidade de reinvenção de um povo e busca instituir novos possíveis, vitalizando utopias.

## EX-PAJÉ

DIREÇÃO: LUIZ BOLOGNESI ANO: 2018

GÊNERO: DOCUMENTÁRIO ORIGEM: BRASIL DURAÇÃO: 80 MINUTOS

COMENTARISTAS: CLAUDIO CARVALHO, FILIPE BRITO GAMA  
E MARCELA PESSÔA

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA: LIVRE

**Sinopse:** Perpera viveu na floresta sem contato com os brancos até os 20 anos de idade. Era um pajé poderoso. Após o contato do povo Paiter Suruí com o homem branco, em 1969, ele foi renunciando aos seus poderes de pajé. Reduzido a zelador da igreja, ele vive com medo do escuro porque os espíritos da floresta estão furiosos com ele. Mas, quando alguém da aldeia vê a morte de perto, seus poderes de falar com os espíritos ainda podem ser valiosos.

# EX-PAJÉ

DE LUIZ BOLOGNESI





## Direito indígena e a Constituição de 1988

*Claudio Carvalho<sup>1</sup>*

*Ouçã o que dizem os antigos. Preste atenção na fala dos velhos sábios,  
pois eles guardam a palavra criadora.  
Airton Krenak (Povo Krenak/MG)*

Os povos indígenas habitavam o Brasil muito tempo antes da chegada dos portugueses. Estima-se que, em 1500, a população indígena no Brasil era de cinco milhões, dividida entre diversas tribos, e cada povo possuía sua própria cultura, religião e costumes. E, nesse sentido, é fundamental reconhecer os povos indígenas como os povos originários do nosso país. Viviam basicamente da caça, pesca e agricultura, tinham contato e respeito total pela natureza, pois dependiam dela para a sobrevivência – uma forma de comunismo primitivo. O pajé era o responsável pela transmissão da cultura e dos conhecimentos, além de organizar rituais religiosos e médicos, por meio da cura com ervas e plantas. Em sua cosmologia, os indígenas acreditam que as florestas e os rios são habitados por espíritos.

O documentário de Luiz Bolognesi é estrelado por Perpera, líder religioso dos Paiter Suruí – comunidade situada na região de Rondônia, no norte do país, que não havia travado contato com os brancos até 1969 –, que o fundamentalismo transformou

---

<sup>1</sup>Doutor em Desenvolvimento e Planejamento Urbano pela Universidade Salvador (Unifacs). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

em ex-pajé. Acusado de ter ligações com o diabo por um pastor evangélico, o pajé já não cura: as plantas foram substituídas pelas aspirinas e injeções dos missionários. O pajé tampouco dá conforto espiritual: convertidos, os indígenas preferem Jesus. A porcentagem de indígenas que se declaram evangélicos saltou de 14% em 1991 para 25% em 2010, acima dos brasileiros em geral, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em 2018, uma pesquisa Datafolha apontou uma proporção de 32%. Na abertura do documentário, aparece uma frase do antropólogo francês Pierre Clastres que diferencia o termo genocídio do etnocídio: “O genocídio assassina os povos em seus corpos e o etnocídio os mata em seu espírito”. O som da floresta e a paisagem exuberante contrastam com uma tragédia histórica que se atualiza.

No Código Civil de 1916, que vigorou até a chegada do Novo Código Civil de 2002, o índio era referido pelo ultrapassado termo “silvícola”, considerado relativamente incapaz para os atos da vida civil e deveria ser tutelado por um órgão indigenista estatal – de 1910 a 1967, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI); atualmente, a Fundação Nacional do Índio (Funai) – até que ele estivesse integrado à sociedade brasileira. O Estatuto do Índio, como é conhecida a Lei 6.001, promulgada em 1973, dispõe sobre as relações do Estado e da sociedade brasileira com os índios. E segue com a chamada doutrina de Integracionismo ou Assimilacionismo, que tinha como propósito “integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional” (art. 1º, Lei nº 6.001/73). Essa integração era a negação da cultura indígena, o que deve ser interpretado como a negação da própria etnia. A integração anula a preservação.

A Constituição Federal de 1988 estabeleceu um novo paradigma. Reconheceu o Brasil como um país pluriétnico e multicultural (arts. 231 e 232). Portanto, adotou a Doutrina Pluralista ou da Autodeterminação. As terras indígenas, pertencentes à União, são inalienáveis e indisponíveis, insuscetíveis à exploração de terceiros, senão pelos próprios índios, observando as regras estabelecidas pela Funai. A Constituição Federal garante aos índios o usufruto exclusivo das riquezas do solo de suas terras, reputando nulos e sem efeitos jurídicos os atos que tenham por objeto a exploração das riquezas naturais do solo.

O documentário mostra as consequências do avanço das madeireiras, do agronegócio e, principalmente, da religião evangélica neopentecostal na tribo dos Paiter Suruí. Entre vários momentos, dois se destacam: o primeiro é quando Perpera, após varrer a entrada do lugar, entra na Igreja e é engolido pela escuridão que há no interior; o segundo é quando o mesmo personagem surge trabalhando quase como um zelador da igreja, estando na parte frontal do plano, observando o horizonte, enquanto, no fundo do plano, está o líder religioso que realiza um culto para os indígenas ali presentes. É preciso a proteção do uso de terras indígenas, com suas crenças e tradições culturais, às quais a Constituição Federal de 1988 confere especial proteção, na linha determinante de que os Estados devem reconhecer e apoiar, de forma apropriada, a identidade, a cultura e os interesses das populações e comunidades indígenas.

A Assembleia Geral das Nações Unidas também aprovou o texto da Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas, assegurando que os povos indígenas são iguais a todos os outros povos, mas também reconhecendo que todos os povos têm o direito de ser

diferentes e devem ser respeitados como tais. Afirma também que são essas diferenças entre os povos que contribuem para a diversidade cultural e a riqueza das civilizações, portanto contribuindo para o patrimônio cultural da humanidade.

O documentário demonstra a existência de um descompasso entre a lei e a realidade, com vistas a reconhecer “as aspirações desses povos a assumir o controle de suas próprias instituições e formas de vida e seu desenvolvimento econômico, e manter e fortalecer suas identidades, línguas e religiões, dentro do âmbito dos Estados onde moram” (Convenção nº 169/OIT).



## ***Ex-Pajé: entre a tradição e a transformação***

*Filipe Brito Gama<sup>1</sup>*

*Ex-Pajé* é um título que soa estranho, uma palavra pouco usual. Mas esse título antecipa e sintetiza questões centrais da história do filme, especialmente do personagem principal. Esse premiado documentário brasileiro, lançado em 2018 e dirigido pelo renomado roteirista Luiz Bolognesi, narra a rotina de Perpera, um ex-pajé da tribo Paiter Suruí, situada entre os estados de Mato Grosso e Rondônia, que, desde o contato com a cultura e as pessoas não indígenas, no fim dos anos 1960, vem sofrendo com os conflitos sociais e culturais surgidos a partir dessa interação.

O filme trata do presente, e, como ação representativa dessas interferências da cultura “de fora”, destaca-se a forte presença da religião evangélica e, por conta dela, a abdicação de Perpera ao cargo de pajé de sua tribo, já que sua espiritualidade era compreendida pelos pastores e seguidores como uma experiência demoníaca. Mas o filme não se resume ao protagonista, uma vez que contextualiza uma série de outros problemas vividos pelos membros daquela tribo, explicitando as constantes ameaças do agronegócio e das madeiras às suas terras, tema cada vez mais destacado e fortemente apresentando em outro importante documentário contemporâneo que trata do genocídio dos povos

---

<sup>1</sup>Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

indígenas, intitulado *Martírio* (de Vicent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, 2016), e que aqui vale o destaque.

A representação dos povos indígenas no documentário é tema presente desde o início do século passado, tanto no Brasil quanto no exterior. Em território brasileiro, existem registros preservados dessa relação desde as décadas de 1910 e 1920, como as imagens captadas pelo major Luiz Thomaz Reis em filmes como *Os Sertões de Mato Grosso* (1912) e *Rituais e Festas Bororo* (1916), ou as realizadas por Silvino Santos em suas expedições pela Amazônia, filmando o importante *No Paiz das Amazonas* (1921). Por anos, foram os realizadores não índios que buscaram representar as imagens dos povos indígenas e suas culturas, através de seus olhares, suscitando debates importantes, especialmente no campo da Antropologia. O grande dilema desse tipo de representação está em quem detinha o poder de representação, isto é, o “homem branco”, enquanto os índios ocupavam os papéis de personagens, de figuras representadas por este outro. Porém, desde meados dos anos 1980, projetos de formação em cinema, destacando, entre eles, o “Vídeo nas Aldeias”, idealizado pelo Vicent Carelli, vêm possibilitando a formação de realizadores indígenas e outra forma de representação desses povos, garantindo aos próprios índios o poder da câmera e do processo de realização audiovisual, permitindo assim que eles mesmos representem as questões do interesse de sua comunidade, estabelecendo uma “voz documental” bastante diferente da feita até então. Esses processos de formação se ampliam, proporcionando o surgimento de

uma nova safra de realizadores(as) e o aumento dessa produção, que circulam esses filmes em diferentes espaços e plataformas.

Voltando a *Ex-Pajé*, ele é realizado ainda na tradição do realizador não indígena que vai ao encontro do seu tema e seus personagens. Mas Bolognesi e sua equipe fazem o exercício de construção conjunta, a partir da representação do cotidiano associada à encenação de situações por eles contadas, constituindo um filme híbrido entre o documentário e a ficção (especialmente a partir das encenações). Nesse diálogo extremamente profícuo entre filmagens espontâneas do que câmera flagra e reencenações do cotidiano contadas pelos personagens (experiência nada nova no campo do documentário, podendo remeter às obras de Robert Flaherty ainda na década de 1920, portanto fazendo parte da tradição do gênero), a obra aborda a cultura local, suas tradições e especificidades, apresentando também um olhar atento para as transformações sociais e econômicas. Esse universo imagético é articulado a partir de uma montagem com estratégias típicas da narrativa ficcional, tornando *Ex-Pajé* um filme instigante e complexo.

O filme se inicia com uma sequência tipicamente documental: uma cartela que apresenta o tema central da obra, o etnocídio, e, em seguida, imagens antigas, datadas de 1969, que apresentam os primeiros contatos daquela aldeia com pessoas não indígenas. Posteriormente, corta para imagens da aldeia em 2017, estabelecendo, claramente, uma relação que está presente em toda obra – o diálogo entre o passado e o presente daquele povo, entre as tradições e as transformações. Aos poucos, o roteiro do filme vai desta-

cando os dilemas do personagem, articulando aflições pessoais com situações banais ou situações-conflito do cotidiano da aldeia. Uma câmera observa, cuidadosamente, o universo representado, preservando os planos longos, transmitindo a sensação de tempo daquele ambiente, um tempo mais lento que o usual do ambiente urbano.

A grande questão dramática do filme se intensifica na segunda metade da obra, quando uma das mulheres da aldeia é picada por uma cobra jararaca e levada ao hospital. Na articulação *passado-presente* promovida pelo filme, não é a partir da medicina tradicional que se encontrará a cura para o mal vivido pela mulher – está nas tradições da aldeia e no conhecimento do pajé a cura. Vê-se, portanto, um personagem em redenção, reassumindo o papel de pajé. Cabe o destaque para a cena final, que, de forma sutil, demonstra esse processo de transformação – um pajé, de costas para igreja, ouvindo, com cada vez mais intensidade, o chamado da natureza.

É, então, nesse complexo processo de representação do cotidiano de Perpera e sua aldeia que *Ex-Pajé* constrói um belo (e atual) relato daquela cultura indígena. A atmosfera e o ritmo do filme remetem à dimensão do lugar representado, permitindo forte imersão a partir das belas imagens, de uma fotografia rigorosa e captada com luz natural, associada a uma dimensão sonora impressionante, ambientando-nos ao lugar da floresta, mas também aprofundando a dimensão psicológica dos personagens, tudo isso captado com equipamentos de alto padrão tecnológico, que ajudam a estabelecer uma potente aproximação do espectador com o universo representado.

Destaca-se, no projeto do filme, o desejo de tentar estabelecer uma aproximação entre os realizadores e a cultura indígena, constituindo uma abordagem respeitosa e plural do cotidiano da tribo Paiter Suruí, mesmo podendo localizar um olhar “de fora”, marcado pela forte apelo estético da imagem e um desenvolvimento narrativo típico de roteiros de ficção. Este é um dos maiores desafios na realização cinematográfica, especialmente no campo do documentário: o processo de representação do outro. Em *Ex-Pajé*, esse diálogo permite, a partir da trajetória de Perpera, a construção de uma importante narrativa sobre aspectos fundamentais da cultura indígena, das suas tradições e seus conflitos culturais, sociais e econômicos e das constantes violências vividas por esses povos em todo país.



## Religião, autoridade e poder: *Ex-Pajé* e a narrativa do outro

Marcela Pessôa<sup>1</sup>

O filme *Ex-Pajé* permite pouco mais de uma hora de profunda reflexão e angústia. O retrato trazido por Luiz Bolognesi sobre a difícil experiência vivenciada pelo indígena Perpera sensibiliza e nos faz reconstituir toda a história do Brasil. Embora o pano de fundo do filme se constitua sobre a questão religiosa, a grande narrativa se desdobra sobre os pressupostos da autoridade e do poder.

Tal como é explicitado na citação de Pierre Clastres logo no início do filme, em seu desenrolar discute-se o processo de genocídio e etnocídio gestado pelo processo de “civilização” dos povos originários. Não se trata apenas de matar pessoas de um determinado grupo, mas de matar a sua cultura. Se 519 anos atrás era a Igreja Católica que instituía esse papel junto ao interesse político-econômico dos povos colonizadores, hoje se implementa uma versão através de igrejas de tipo evangélica, sobretudo neopentecostal, tanto sobre nossos povos originários quanto sobre nossas comunidades quilombolas.

O roteiro trazido permite um diálogo com as perspectivas pós-colonial e decolonial, na medida em que nos permite refletir sobre o mundo a partir da perspectiva do povo colonizado. É importante demarcar que essa releitura histórica é extremamente

<sup>1</sup>Doutora em Sociologia Política pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Professora da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

importante, por se tratar de uma abordagem crítica restituindo a narrativa pelo olhar dos sujeitos subalternos. Assim, o filme trata de uma discussão sobre o embate entre dois mundos, que, embora tenha como fio condutor o fator religioso, vislumbra um embate total, expresso a partir das representações sociais e valores de mundo em conflito e os meios materiais de vida alterados.

A exemplo disso, cabe atentar a dois, entre os muitos momentos interessantes apresentados no filme. O primeiro está na conversa, na margem do rio, entre Perpera e Ubiratan, em que este último pergunta se ele gostaria de voltar a ser pajé. Na resposta, Perpera diz que não era possível, porque o pastor havia dito que a pajelança era coisa do diabo e ninguém mais na aldeia queria falar com ele. Só teria sido novamente acolhido pelos seus quando passou a frequentar a igreja. Percebe-se que a decisão tomada por Perpera não diz respeito a sua vontade própria, mas ao que passou a ser a vontade dominante na visão da comunidade sob a influência do pastor. Assim, há uma mudança significativa em termos de reconhecimento de autoridade, pois passou do pajé, detentor dos valores antigos, para o pastor. Há, portanto, um deslocamento do poder de um grupo étnico tradicional para outro, ocidental.

O segundo momento, na realidade, desenvolve-se ao longo de todo o filme, haja vista que é perceptível como as condições de vida do povo Paiter Suruí foram alteradas desde o contato com o homem branco, em 1969. Nesse aspecto, a reflexão trazida promove lembrar a crítica vazia reiteradamente feita por quem acredita que o fato de ser indígena implicaria a negação do uso de tecnologias e posses ocidentais. Ora, não seria contraditória

a lógica de consentir que os povos indígenas sejam submetidos a acatar os valores da sociedade ocidental, enquanto lhes nega o acesso e o uso de seus fatores materiais? Mais uma vez, temos o problema do deslocamento de autoridade e poder que legitima o etnocídio.

Nas entrelinhas das reflexões trazidas nesses momentos, é necessário conceber o fato de que a cultura não é e, portanto, não deveria ser entendida como algo homogêneo e estático. A realidade dos nossos povos originários é uma expressão disso, haja vista a necessidade de ressignificação de sua própria cultura nesses 519 anos. É isso que nós, sociedade ocidentalizada, não entendemos com facilidade. Não somos criados para entender o outro como diferente; entendê-lo a partir de sua própria significação e ressignificação. Fazemos a leitura do outro a partir de nossos próprios valores. E é assim que constituímos e reforçamos a autoridade e o poder do colonizador sobre o colonizado, do opressor sobre o historicamente oprimido. A discussão da transição de uma religiosidade pagã para monoteísta é apenas uma das múltiplas expressões desse processo belamente trazido no filme *Ex-Pajé*.

E é também assim que conseguimos entender as raízes sociais presentes na conversa entre Perpera e Caciquinho: “Sabe como nós vivemos?”, pergunta Perpera, esperando que o garoto fale sobre a compreensão antiga de mundo de sua tribo. No entanto, Caciquinho responde: “Com medo?”. “Não, antes do contato com o branco”, conclui Perpera. Eis o drama vivenciado por gerações e gerações dos nossos povos originários, que ainda lutam para que sua própria existência – material e espiritual – seja respeitada. Etnicamente, nunca deixaram de ser povos guerreiros.

# ABRIGO NUCLEAR

DE ROBERTO PIRES

## ABRIGO NUCLEAR

DIREÇÃO: ROBERTO PIRES ANO: 1981

GÊNERO: FICÇÃO ORIGEM: BRASIL DURAÇÃO: 86 MINUTOS

COMENTARISTAS: EUCLIDES SANTOS MENDES, JORNANDES CORREIA  
E VERUSKA ANACIREMA

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA: LIVRE



**Sinopse:** No futuro, em virtude da poluição radioativa da superfície da Terra, a população se vê obrigada a viver em abrigos nucleares subterrâneos, que continuam a utilizar a energia nuclear como fonte energética principal, o que contribui para o aumento desse tipo de poluição. Um grupo revolucionário prepara um movimento para a recuperação da superfície terrestre com o objetivo de que, num futuro distante, seus descendentes possam abandonar o abrigo nuclear subterrâneo e voltar a viver, como seus antepassados, sobre a superfície da Terra.



## ***Abrigo Nuclear:* cinema e ecologia em um Brasil autoritário e distópico**

*Euclides Santos Mendes<sup>1</sup>*

Realizado na Bahia pelo cineasta Roberto Pires (1934-2001), *Abrigo Nuclear* (1981) é um filme visionário, pois é um alerta sobre os riscos decorrentes do uso da energia atômica e seus enormes impactos ambientais. O filme antecipa, em alguma medida, o desastre da usina nuclear de Chernobyl, na Ucrânia, ocorrido em abril de 1986, que criou uma “zona de exclusão” de 2.600 km<sup>2</sup>, contaminada pela radioatividade liberada pela explosão de um reator atômico. *Abrigo Nuclear* também antecipa a tragédia com o céσιο 137 ocorrida em Goiânia, em setembro de 1987, e que é abordada por Pires em seu último longa-metragem, *Césio 137 – O Pesadelo de Goiânia* (1990).

Na criação do argumento que deu origem a *Abrigo Nuclear*, Pires obteve a ajuda do físico César Lattes, cientista brasileiro de renome internacional (em reconhecimento à importância do trabalho científico de Lattes, a base curricular de dados sobre pesquisadores brasileiros, vinculada ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, chama-se Plataforma Lattes).

*Abrigo Nuclear* trata da sobrevivência da humanidade após uma catástrofe atômica de dimensões devastadoras, que contaminara com radioatividade a superfície do plane-

<sup>1</sup>Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pós-doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

ta, obrigando os sobreviventes a se esconderem em abrigos subterrâneos, vigiados por um comando ditatorial, segundo regras de controle do comportamento e até mesmo da memória. O comando do abrigo, simbolizado pela comandante Avo (Conceição Senna), baseia-se no apagamento da memória coletiva, bem como na uniformização da vida cotidiana, em que todos os habitantes do abrigo vestem o mesmo modelo de uniforme branco com cinto prateado, no qual há a identificação de cada um por meio de uma sequência de três letras seguida de números. Nesse ambiente orwelliano, o passado parece não existir, como quer a comandante Avo.

Pires interpreta o personagem Lat (homenagem a César Lattes), operador do sistema que controla o abrigo. Logo no início do filme, Lat retorna de uma vistoria na superfície, onde percebera o perigo iminente de insuficiência da capacidade de estocagem do lixo nuclear produzido por reatores ainda em funcionamento. Todavia, ao tomar conhecimento do relatório de Lat, a comandante Avo o acusa de “perturbar o sistema com notícias alarmantes” e impõe, autoritariamente, sua negação do risco iminente do agravamento do desastre nuclear.

Para a população do abrigo, a vida na superfície tornara-se impossível após a hecatombe nuclear. “Minha missão é mantê-los todos vivos e saudáveis. O passado não existe. A imaginação é uma doença fatal.”, diz a comandante Avo aos habitantes do abrigo. Lat, porém, intui que há possibilidade de reverter tal situação, caso consiga ativar e transmitir aos habitantes do abrigo a memória dos tempos em que o ser humano vivia na superfície. Tais lembranças estão armazenadas em um dispositivo chamado memorizador, que contém

imagens e sons da história humana antes da catástrofe atômica. Lat acredita que é possível o retorno da humanidade à superfície, desde que sejam desativados os reatores atômicos em funcionamento e que sejam substituídos por fontes energéticas renováveis e sustentáveis.

Lat desempenha um papel fundamental na articulação de um movimento de resistência dentro do abrigo, que conta com o apoio de operadores do sistema e da cientista Lix (Norma Bengell). Assim, o memorizador é ativado. Quando passam a ter consciência da memória de seus ancestrais que viveram na superfície, os habitantes do abrigo retiram seus cintos de identificação, rompendo, assim, com o sistema de controle da comandante Avo, que é destituída. A distopia parece, então, ceder lugar a uma utopia: a de que é possível recuperar a vida na superfície, estabelecendo uma relação mais harmoniosa com a natureza.

Realizado durante a ditadura militar (1964-1985), *Abrigo Nuclear* é uma resposta cinematográfica ao autoritarismo, bem como ao acordo nuclear firmado pelo governo do general Ernesto Geisel com a Alemanha em 1975, para a construção de usinas nucleares no Brasil (como, de fato, ocorreu em Angra dos Reis, no sul do litoral do estado do Rio de Janeiro).

Ao conceber o argumento e o roteiro de *Abrigo Nuclear*, Pires criou uma ficção científica, usando sua potência criadora na concepção de cenas, cenários e figurinos, mesmo num contexto precário de produção cinematográfica. No desenvolvimento do roteiro do filme, ele teve a colaboração de Orlando Senna, cineasta baiano que conheceu em Salvador em meio a uma efervescente agitação cultural que culminou no Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964), em que Pires notabilizara-se pela realização dos filmes *Redenção* (1959), *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962).

Quando propôs o projeto inicial que resultaria em *Abrigo Nuclear* ao Instituto Nacional de Cinema, o diretor foi alvo de desconfiança da ditadura militar, tendo sido convocado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) para prestar esclarecimentos. Persistente em seus projetos, Pires obteve financiamento parcial para a realização do filme, por meio da Embrafilme (empresa pública de cinema fundada pela ditadura militar, em 1969, e extinta no governo de Fernando Collor, em 1990), mas, para finalizar o longa-metragem, teve que vender a casa onde morava com a família, em Salvador. Desse modo, concluíra um filme decisivo em sua trajetória como cineasta.

Diante dos desafios contemporâneos decorrentes das mudanças climáticas, da poluição das águas e do ar, das queimadas e dos desmatamentos na floresta amazônica para a expansão do agronegócio e da contaminação das praias do litoral brasileiro (sobretudo no Nordeste do país) por um gigantesco vazamento de óleo cru, *Abrigo Nuclear* mantém-se atualíssimo na sua utopia ecológica das formas de interação das comunidades humanas com seu meio ambiente. Nesse sentido, é também um filme sobre o futuro das gerações que ainda estão por vir.



## *Abrigo Nuclear*

*Jornandes Correia<sup>1</sup>*

A espécie humana surgiu na superfície da Terra, e aí estabeleceu a sua morada, até o momento em que o homem interveio na natureza a ponto dela se tornar inadequada à sobrevivência da humanidade, em virtude do descarte de lixo atômico decorrente de resíduos radiativos proveniente da produção de energias outras a partir da energia nuclear. Como a superfície da Terra encontrava-se inabitável, a solução encontrada foi a construção de um abrigo nuclear, por acreditarem que, assim, preservariam a espécie humana. Entretanto, para manter a geração da energia necessária à sobrevivência humana, era preciso que existisse uma fonte de energia para abastecer esse abrigo. Essa “geração” de energia produziu resíduos nocivos ao homem em tão larga escala que saturou os “lixões atômicos”, a ponto de ameaçar a vida nos abrigos. Logo, seria necessário que o homem dispusesse de uma fonte de energia que não “agredisse” a natureza. Essas fontes hoje são denominadas de energia solar e energia eólica. Essa é a tônica do filme *Abrigo Nuclear*.

O filme retrata os habitantes com comportamentos padronizados e controlados à mão de ferro pela autoritária comandante Avo (Conceição Senna), que esconde de todos que um dia os humanos habitaram a superfície da Terra. O misterioso “Professor”, iden-

---

<sup>1</sup>Doutor em Física Atômica e Molecular pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

tidade da operadora Lix (Norma Bengell), tem um projeto secreto de trocar a energia atômica por energia solar, ideia que é combatida pela comandante Avo. Quando o operador Lat (Roberto Pires), aliado do Professor, descobre que os depósitos de lixo atômico na superfície se mostram saturados e ameaçam explodir, podendo destruir as instalações subterrâneas, ele decide que é hora de convencer os outros a mudar a situação reinante e, para isso, busca provas de que a humanidade já habitara a superfície da Terra.

A narrativa segue em linguagem simples, destoando dos climas de ação das grandes produções de ficção científica, mas contém uma conclusão com uma narrativa de rara beleza.



## A atualidade impactante de Roberto Pires e seu *Abrigo Nuclear*

Veruska Anacirema<sup>1</sup>

Uma das primeiras sensações que o filme *Abrigo Nuclear*, de Roberto Pires (1934-2001), causa nos espectadores, 38 anos após o seu lançamento, ocorrido em 1981, é a de certo estranhamento. Suas falas robóticas e artificiais, as interpretações contidas, o cenário distópico, num primeiro momento podem não agradar às pessoas acostumadas aos padrões mais comerciais de cinema. Entretanto, se nos permitirmos um exercício de reflexão, descobriremos, inicialmente, uma obra cuja mensagem continua atual e, depois, o trabalho de um cineasta que, embora pouco conhecido das novas gerações, tem uma importância ímpar na história do cinema baiano e nacional.

Roberto Pires foi um realizador visionário, criativo, daqueles capazes de investir todos os recursos pessoais na realização de filmes. Foi um dos responsáveis por iniciar o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo; parceiro de Glauber Rocha e outros cineastas; independente até do cinema que se queria mais questionador, marcado por um viés ideológico. Ele se rendeu completamente ao cinema ainda na infância e viveu toda sua vida dedicada a ele. Há quem diga que ele morreu devido à sua paixão pelo cinema, pois teria desenvolvido um câncer após visitar a área contaminada por resíduos

---

<sup>1</sup>Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora da Rede Estadual de Ensino da Bahia.

radioativos para filmar o documentário *Césio 137 – O Pesadelo de Goiânia* (1990), sobre o acidente com material radioativo ocorrido em Goiânia, em 1987.

Pires tinha um gosto especial por ficções científicas e, de forma ousada, propôs-se a realizar um filme do gênero no Brasil, nascendo, assim, *Abrigo Nuclear*. A obra, cujo roteiro tem a parceria de Orlando Senna, discute o futuro da humanidade justamente em um momento em que pairava sobre o mundo a sombra da Guerra Fria e a ameaça de uma guerra nuclear. Também, nesse mesmo período, o Brasil fechava um acordo com a Alemanha para a construção de duas usinas nucleares. Havia um medo real de que uma catástrofe pudesse comprometer a existência da vida na Terra.

O filme retrata um período pós-destruição, no qual as pessoas vivem confinadas no subterrâneo, sob um regime autoritário, que controlava o acesso à superfície e escondia o fato de que havia condições de vida fora do abrigo. O ritmo lento da narrativa e a desumanidade de boa parte das pessoas abrigadas fazem parte de um esforço para reforçar a visão pós-apocalíptica do que seria a vida no planeta depois de um desastre nuclear. Há certos momentos em que os diálogos parecem simplórios demais, mas, no cômputo geral, o cenário é convincente, ainda mais se tratando de um filme com baixo orçamento, com a participação de familiares e amigos na atuação e a utilização de materiais recicláveis para a construção dos objetos futuristas, incluindo a nave que sobe à superfície.

Um dos fatos que chamam a atenção na narrativa é justamente a relação autoritária, alguns diriam até mesmo fascista, da comandante do abrigo nuclear. Ela manipula, ameaça e tenta desqualificar seus opositores. Aqui, temos o primeiro ponto de semelhan-

ça com a nossa atualidade. Tem sido comum, nos últimos tempos, no Brasil e no exterior, a circulação de discursos de grupos e governos autoritários que, amparados na ideia de reparar a ordem e o progresso, manipulam fatos e notícias – *fake news* –, maquiam estatísticas; desqualificam qualquer pessoa que se oponha a eles e usam de argumentos e atos arbitrários para construir suas imagens populistas e suas pautas de poder.

Outra discussão atual trazida à tona pelo filme *Abrigo Nuclear* é a questão ambiental. Ao longo do tempo, as pessoas engajadas em causas ambientais têm sido consideradas alarmistas, exageradas, loucas etc., por governos, indústrias e agentes ligados aos interesses macroeconômicos. Não raro, vemos pessoas e organizações ambientais sendo ridicularizadas e totalmente ignoradas, apesar dos diversos problemas climáticos e ambientais que a humanidade tem vivenciado cada vez mais intensamente. Vide, recentemente, o caso da ativista sueca Greta Thunberg, alvo da chacota do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump. Vide, também, o caso dos incêndios da Amazônia, cujas causas e efeitos danosos foram minimizados pelo governo brasileiro.

Por tudo isso, *Abrigo Nuclear* continua sendo atual e necessário para nos alertar, de um lado, sobre o perigo dos governos autoritários e, de outro, sobre a relação desequilibrada entre a humanidade e o meio ambiente. O filme termina com uma bonita mensagem de esperança dita por uma das líderes do movimento de libertação do abrigo, interpretada pela icônica Norma Benguell. É importante que essa mensagem de esperança possa ainda encontrar lugar na mente das pessoas. Mas chegamos num ponto em que esperança só não basta. O futuro pós-apocalíptico de Roberto Pires está logo ali.

## REALIZAÇÃO:



**UESB**

Universidade Estadual  
do Sudoeste da Bahia



**PROEX**

Pró-Reitoria de Extensão e  
Assuntos Comunitários

**PROGRAD**

Pró-Reitoria de  
Graduação

## PARCERIA:

**Copeve**  
Comissão Permanente  
de Vestibular

**UNIVERSIDADE  
PARA TODOS**

## APOIO:

 **CENTRO DE  
CULTURA**  
CAMILLO DE JESUS LIMA

**COLÉGIO MODELO  
ITAPETINGA**

**CEEP RÉGIS  
PACHECO**