

ENTRE AMOR E FÚRIA: MEMÓRIA E VIOLÊNCIA EM UMA ANIMAÇÃO BRASILEIRA

Lucas Campos Da Silva*

A relação cinema-sociedade ao longo do século XX e no início do século XXI vem sendo campo de interesse de muitos intelectuais das mais diversas áreas do conhecimento. É certo que os filmes criam imagens e discursos sobre o passado e por se tratar de uma linguagem que trabalha com a comoção do público consegue ser também importante ferramenta de disseminação de ideologias e catalisador de consciência histórica.

Em nosso tempo, o cinema deixa de ser apenas um lugar físico e encontra múltiplas plataformas de disseminação dos filmes: a televisão, as redes sociais, as plataformas de streaming e etc. Podem ser vistas nas mais diversas telas e conseqüentemente alcançam muito mais pessoas. Reconhecer a capacidade do cinema como ferramenta de escrita da história, nesse sentido, torna-se fundamental para entender como o cinema dramatiza o passado e cria novas formas de pensar as identidades a partir das suas próprias características de linguagem. Entendemos assim o cinema como prática social, para além de simples indústria do entretenimento ou manifestação artística.

Ao que concerne a relação cinema-história é preciso destacar as semelhanças entre ambas. Tanto filme como o texto histórico tratam-se de uma representação da realidade tendo em vista que nenhuma das duas consegue recriar o passado, são seleções dos vestígios e atribuem sentidos ao passado. Assim, “assumir que as mídias visuais podem moldar a consciência histórica abre brechas para investigar as regras de abordagem dos vestígios do passado e investigar os códigos, convenções e práticas por meio dos quais a história é levada às telas.”(ROSENSTONE, 2010, p. 29).

* Graduando em licenciatura em História pela Universidade Federal de Mato Grosso.

Nesse sentido, a provocação desenvolvida por Robert Rosenstone de que os filmes históricos já são instrumentos da escrita da História e os cineastas podem ser considerados como historiadores, embora polêmica, é interessante para questionar as formas de abordagem do cinema na disciplina. Ao tomarmos um filme como objeto não se trata de um trabalho de transposição dos mesmos critérios de um texto escrito para uma mídia audio-imagética, devemos olhar as formas de representação do passado que faz o cinema a partir dos seus próprios recursos de linguagem.

Diante disso, é necessário entender que o filme histórico trata-se de um gênero narrativo ficcional que expressa por meio do seu enredo a visão de mundo do seu realizador, ainda que como indústria essa visão seja mediada por múltiplos atores. “O filme é uma ficção, uma criação, um texto que não pode ser lido literalmente. Um filme que, para encaixar as coisas no seu quadro temporal, usa recursos de condensação, simbologia e metáfora.” (ROSENSTONE, 2010 p. 99). Pensar o trabalho do realizador, o cineasta é fundamental para entender os sentidos que um filme histórico atribui ao passado que representa, assim é preciso notar que por meio da técnica empreendida e da afirmação de uma estética o filme ganha unidade de sentido.

[...] Só é possível criar tais momentos com ferramentas e arte do seu ofício. Ao posicionar câmera, mudar o ângulo de uma tomada, alterar a abertura do obturador você está criando fatos e significados sobre o passado. Todo cineasta sabe que os fatos nunca podem falar por si. Nós temos que falar por ele. (ROSENSTONE, 2010, p. 87)

Lidar com o filme histórico passa por compreender que o que se passa nas telas é uma construção narrativa do cineasta. Os momentos e movimentos do passado retratados são escolhidos para torná-los significativos pra quem assiste no presente (ROSENSTONE, 2010 p. 99). Trata-se de disputa pela memória coletiva, uma luta sobre os significados do presente – como também do futuro – ambientados no passado, um filme histórico testemunha mais sobre sua época de produção do que do passado que ele pretende representar.

Dispostos a analisar os sentidos e discursos históricos presentes em um filme é preciso construir nosso entendimento a partir da obra. “Cineastas criam filmes e não teoria sobre filmes e muito menos teorias sobre história, o que significa que precisamos buscar em suas produções acabadas e não em suas intenções declaradas, o entendimento do pensamento histórico que encontramos na tela” (ROSENSTONE, 2010, p. 39).

O cinema, como o passado, é campo de disputa, os cineastas ao criarem narrativas visuais engendram em suas produções discursos históricos. Em tempos que mídias de

comunicação em massa são importantes referências na formação de identidades e consciência histórica entender como os filmes representam o passado torna-se primordial. Diante disso, esse texto tem como objeto o longa-metragem em animação “Uma História de Amor e Fúria” (2013), filme escrito e dirigido pelo cineasta carioca Luiz Bolognesi. Objetivamos através da análise fílmica investigar as representações da questão nacional na obra e o discurso histórico afirmado por ela entendendo que lugar ocupa a representação da violência e as disputas pelo passado presentes no filme.

O passado nas telas: a questão nacional, disputas pela memória e cinema

Benedict Anderson (2008, p. 69) afirma que as nações são produtos de estruturas culturais de tempos remotos, tais como as comunidades religiosas estabelecidas entorno de línguas escritas que ofereciam acesso privilegiado a uma ideia de verdade. Ou a organização das sociedades em torno - ou abaixo - de um centro como foi o caso dos Estados dinásticos e ainda por meio de uma concepção de temporalidade que unisse o cosmológico à história. Para Anderson, afirmar que as nações são “inventadas” não é suficiente, através de uma definição antropológica o autor postula o conceito de nação como “comunidades políticas imaginadas - e imaginadas como sendo intrinsecamente limitada, e ao mesmo tempo soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32).⁵²

Assim, as nações são imaginadas entorno da formulação de comunidades que estabelecem laços de fraternidade entorno da identificação dos indivíduos, em que a noção de pertencimento se dá por meio de características comuns - como a língua, os signos, ou a ideia de um passado comum, a memória nacional. Diante disso, Pollak aponta que “Na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989, p. 03).

Entretanto, para além de formular uma consciência nacional por meio de uma determinada forma de lembrar o passado, a memória oficial não é a única maneira e rememorar tempos remotos presentes em uma determinada sociedade, esse tipo de memória difundido

52 Segundo Benedict Anderson, as nações são limitadas, embora os limites sejam elásticos, pois tem fronteiras finitas. Soberanas visto que surgiram com o Iluminismo na Revolução francesa em detrimento dos antigos reinos dinásticos e se organizaram em torno do Estado soberano. Pensa a nação como comunidade, uma vez que, apesar das hierarquias os laços fraternos pressupõe um senso de horizontalidade entre os indivíduos de uma mesma nação.

pelas instituições convive com inúmeras outras maneiras de lembrança do mesmo passado e formam memórias subterrâneas. Diante desse cenário o passado é reivindicado para justificar os conflitos sociais do presente:

Vê-se que as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento, sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade. Assim, o denominador comum de todas essas memórias, mas também as tensões entre elas, intervêm na definição do consenso social e dos conflitos num determinado momento conjuntural. (POLLAK, 1989, p. 11)

Consonante, a modernidade inseriu novas dinâmicas em relação as memórias coletivas. Nesse sentido, o conceito de Lugar de Memória desenvolvido pelo historiador Pierre Nora nos é importante. Para Nora (1993, p. 07) a aceleração da história, dada por uma mundialização, produziu uma espécie de “passado morto” na qual só resta a sensação de que algo desapareceu. O estabelecimento da história em detrimento da memória, rompe elos de identidade muito antigos produzindo uma memória esfacelada e o fim das sociedades-memória. Lugares de memória, nesse sentido, nascem da necessidade afetiva e residual desses laços rompidos pelos esfacelamentos dos meios de memória.

A própria perda de nossa memória nacional viva nos impõe sobre ela um olhar que não é mais nem ingênuo, nem indiferente. Memória que nos pressiona e que já não é mais a nossa, entre a dessacralização rápida e a sacralização provisoriamente reconduzida. Apego visceral que nos mantém ainda devedores daquilo que nos engendrou, mas distanciamento histórico que nos a considerar com um olhar frio a herança e a inventariá-la. Lugares salvos de uma memória na qual não mais habitamos, semi-oficiais e institucionais, semi-afetivos e sentimentais; lugares de unanimidade sem unanimismo que não exprimem mais nem convicção militante nem participação apaixonada, mas onde palpita ainda algo de uma vida simbólica. Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo da relação contingente com aquilo que nos engendrou, passagem de uma história totêmica para uma história crítica; é o momento dos lugares de memória. Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações. (NORA, 1993, p. 13-14)

Inseridos nesse contexto o cinema tornam-se palco dessa cruzada pela memória, os filmes ao resgatarem o passado são eficientes ferramentas para disseminação de ideologias e reforçam narrativas hegemônicas, uma vez que o controle dos meios materiais de produção do cinema perpassa desde agências reguladoras até grandes estúdios pertencentes a grandes conglomerados de mídias. Sendo o filme testemunha de sua época controlar as formas simbólicas de representação da nação e a maneira como o passado nacional é levado as telas significa também manter essa condição de hegemonia.

Por certo, o cinema nacional expressa as ideologias da classe dominante: cria uma versão da nação que ampara a manutenção do poder instituído, fortifica os laços de

subordinação, controla os modos de representação da pátria que, por sua vez, exerce poder sobre como os indivíduos veem-se e como a nação é apresentada no exterior. Em outros termos, o cinema indica a hegemonia cultural de um determinado grupo social (TURNER, 1997, p. 132-135).

Por outro lado, o cinema também pode ser ferramenta de contestação da memória nacional, seja por meio do cinema produzido por grupos marginalizados, ou ainda por narrativas convencionais a partir dos lapsos que a narrativa carrega. Diante disso, Ferro (2010, p. 33-34) define uma metodologia de caráter socio-histórica onde pode-se acessar as estruturas sociais através de “lapsos” voluntários ou involuntários deixados pelo realizador. Além disso o autor defende abordagem do filme em sua totalidade considerando tanto os substratos – imagens sonorizadas ou não – como também a relação entre esses substratos – narrativa, cenário, escrita – ou seja, os elementos textuais. Para Ferro, é necessário que se estude também a relação com o contextual, os elementos que não são necessariamente o filme: o autor, a produção, o público, o regime de governo. Dessa forma, a análise do filme pode atingir tanto as zonas visíveis da realidade, quanto as zonas de realidade não visíveis no filme e alcançar as estruturas sociais.

Entre amor e fúria: uma animação engajada

A animação é uma técnica cinematográfica que pode-se utilizar de diversas formas para compor sua narrativa, para além disso, é a única forma com a qual se pode produzir um filme sem usar câmeras, as animações também tem o custo de produção menor que os filmes em *live action* e que portanto permitem projetos mais ousados com menos recursos, a abordagem que a animação faz do real também diverge das produções em *live action*, visto que no desenho tudo é possível, a animação é uma técnica democrática. Entretanto, quando pensamos nas nossas referências mais próximas de filme em animação logo nos remetemos aos grandes estúdios estadunidenses. O Brasil não é um país que tem tradição nesse estilo de cinema em longa-metragem (DENIS, 2010, p. 15-17).

Ao se tratar de “Uma história de amor e fúria” cabe destacar a singularidade desse tipo de filme entre as produções cinematográficas brasileiras, a obra é produzida utilizando da técnica de animação tradicional, lápis sobre papel, inspirado nas Graphic Novels e nas animações japonesas em 2D. Essa escolha estética segundo o diretor Luiz Bolognesi diz respeito a divergência criativa para com a padronização das animações feitas pelos grandes estúdios

hollywoodianos – em sua maioria produzidas com técnicas de animação computadorizada em formato 3D – para Bolognesi esse estilo cria personagens “sem alma, sem personalidade”⁵³, o que contraria o próprio sentido da palavra animação de conferir alma aos objetos inanimados.

Partindo dessas referências Bolognesi constrói uma animação que pretende revisitar a história nacional, passando por vários períodos que contemplam quase seis séculos, a intenção principal é mostrar como chegamos até aqui é uma reivindicação da história como forma de entender o presente, expresso muito bem pela frase “viver sem olhar para passado é como andar no escuro”⁵⁴ presente no filme. Para Bolognesi, essa junção cinema e história carrega uma possibilidade transformadora em um país marcado pela violência e pelas desigualdades sociais.⁵⁵

O título do filme já revela as ambiguidades da história brasileira que o diretor pretende destacar, uma história que caminha entre o amor e a fúria, revela um país em que as afetividades são características fundamentais. Entretanto, ao observar o imaginário social sobre o Brasil, quando pensamos na construção do nacional na visão interna e externa, predomina uma ideia de cordialidade que define o povo brasileiro como um povo amistoso, pacifista, acolhedor e o Brasil como a terra do “samba, carnaval e futebol”. De fato, todas essas características dizem respeito ao país, mas essa mesma narrativa oculta e silencia uma série de processos que Bolognesi pretende representar em sua produção.

“No âmbito dessas preocupações, a cordialidade foi percebida como resquício da sociedade rural patriarcal, como um modo de sociabilidade essencialmente personalista, afetiva e de intenso contato físico” (PERES, 2014, p. 21). Dessa forma, a cordialidade é tratada como um mito fundador da brasilidade que extrapola os meios acadêmicos, mas que, entretanto, carrega no imaginário social apenas o aspecto positivo. Essa mesma afetividade que faz do povo brasileiro um povo espirituoso é o que também emprega a violência como forma de dominação. Esse aspecto negativo e conflituoso escolhido por Luiz Bolognesi ao referenciar a narrativa na visão dos dominados.

A narrativa do filme é dividida em quatro micronarrativas, cada uma tem o objetivo de representar um período da história nacional – passando pela colônia, império, república e um Brasil distópico do final do século XXI. Acompanhamos a trajetória de um guerreiro imortal de múltiplas faces e nomes e de sua companheira Janaína através dos tempos, a animação de

53 BOLOGNESI, Luiz. Entrevista concedida a David Mussel. 25 de out. 2016.

54 Uma história de Amor e Fúria 02 min.

55 BOLOGNESI, Luiz. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. 28 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3M4CG09Cfki&t=112s>>. Acesso em 16 de jan. 2023.

Bolognesi subverte a lógica das animações tidas como filmes para o público infantil, o filme é concebido para jovens e adultos e não exista em mostrar cenas de violência explícita.

Na primeira narrativa somos apresentados ao protagonista - aqui chamado de Abeguar, um indígena Tupinambá - e seu par romântico Janaína. O contexto é o ano de 1566 e a espacialidade é o território da atual cidade do Rio de Janeiro. Essa narrativa retrata a guerra entre Tupiniquins e Tupinambás e o contato com os europeus (franceses e portugueses) em um momento de conquista dos portugueses do território. Em um rito de passagem dos Tupinambás (matar uma onça sozinho) o protagonista descobre ser o escolhido pelo espírito *Munhã* para guiar o povo Tupinambá à “*Terra sem mal*” e lutar contra *Anhangá* (espírito responsável pela destruição das florestas, poluição das águas). É diante da apropriação desse mito indígena que o restante da narrativa gira em torno, o protagonista tem uma missão (que se revela ser um castigo também).

“Ninguém pode ser feliz enquanto o seu povo caminha para o abismo”⁵⁶ o protagonista deve liderar a eterna luta dos homens contra o Império de Anhangá, representada pela introdução dos europeus no território, a destruição das florestas e dos modos de vida do povo Tupinambá. “O pajé dizia que a carne dos brancos não alimentava nosso espírito, alimentava Anhangá.”⁵⁷

A conquista dos portugueses é associada a Anhangá, responsável pelas mortes e destruição durante o processo de conquista. A vitória de Anhangá (portugueses) é responsável pela dizimação dos Tupinambás, pela escravização das crianças indígenas nas plantações de cana-de-açúcar. Mas sobretudo, é indicativo da história de um país que se constrói sobre a vitimação de outros povos “Em cima da nossa aldeia os portugueses construíram uma vila chamada São Sebastião do Rio de Janeiro”.⁵⁸

Na segunda micronarrativa, o protagonista recebe a identidade de Manoel Balaio, um homem negro, livre, na ordem escravocrata do Brasil imperial. O espaço é o Maranhão do período regencial, é introduzida a temática da escravidão e a alternativa a ela representada pelo Quilombo e pela luta popular frente as violações cometidas contra a população. Anhangá dessa vez é representado pelas figuras do Estado que se utilizam da violência como manutenção da ordem (subjugação do povo).

A Balaiada é representada nessa segunda micronarrativa, bem como a retomada do arraial de Caxias pelas tropas do governo Imperial. Outra temática que se impõe nessa narrativa

56 Uma história de Amor e Fúria 06 min.

57 Uma história de Amor e Fúria 12 min.

58 Uma história de Amor e Fúria 17 min.

é a figura dos heróis nacionais, construídas sobre um legado de derramamento de sangue das populações dominadas apagadas pela história oficial e difundida pelo estabelecimento de uma memória coletiva que se ancora nela. Essa narrativa questiona uma história personalista dos grandes homens e os silenciamentos e esvaziamentos nas quais se baseiam. “Essa nossa guerra é apenas uma data nos livros de história.”⁵⁹

Narrativas presentes na história nacional referem-se, em grande medida, a personagens denominados “grandes heróis”, e movimentos que fizeram a história do país. Geralmente esses personagens são caracterizados como dotados de autonomia, capacidade de ação e vinculados a movimentos considerados fundamentais no cenário nacional. Entretanto, a história oficial desqualifica e recalca várias ações sociais e personagens associados a contestação do status quo. Podemos exemplificar com a escravidão, geralmente estudada em pesquisas que analisam as ações do governo na tentativa de desbaratar os quilombos ou mesmo em análises sobre o movimento abolicionista, excluindo as rebeliões negras.
(SOUZA, 2004, p.05-06)

Na terceira narrativa, o protagonista recebe o nome de Carlos Estrada, Karl, um estudante organizado em um movimento contra o regime militar durante os anos de chumbo, o espaço retratado é a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1968. Nessa narrativa, a crença do personagem na sua missão é abalada, o que contrasta com a sua sinergia com Janaína. Essa narrativa retrata a tortura e a perseguição sofrida pelos opositores do regime. Após ser detido e submetido a tortura Karl acaba delatando o grupo. Após sete anos preso, o personagem é apresentado como professor em uma favela do Rio de Janeiro em uma nova tentativa de organização popular.

A última micronarrativa trata-se uma provocação do diretor, o ano escolhido é o de 2096 em que vemos uma Rio de Janeiro distópica onde as milícias agora são legalizadas, um futuro onde a água é escassa e os aquíferos foram privatizados. Nesse futuro não tão distante dos tempos atuais o acesso aos recursos é racionado para população mais pobre, enquanto a população mais rica constrói grandes edifícios a parcela mais pobre vive próximos as águas contaminadas. Nesse contexto Janaína pertence a um movimento chamado “Comando água para Todos” enquanto o nosso protagonista é um jornalista que levado pelo fatalismo que desiste de tentar combater a ordem desigual.

Diante dessa narrativa Luiz Bolognesi retrata o passado nacional evidenciando a lógica do conflito nas relações sociais, o cineasta aponta que o futuro está em construção e só pode ser mudado se entendermos o passado que nos trouxe até aqui. Assim, ao revelar a violência como permanência histórica a obra nega a monumentalização do passado da história oficial e

⁵⁹ Uma história de Amor e Fúria 34 min.

reivindica a arte como lugar de rememoração objetivando ser também instrumento de transformação das consciências.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLOGNESI, Luiz. *Uma História de Amor e Fúria*. Direção: Luiz Bolognesi. Gullane e Buriti Filmes, com a coprodução da LightstarStudios, 2013. 98 min. Col. son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y_DYNv8RZ7A>. Acesso em 18 de jul. 2022.

DENIS, Sébastien. *O Cinema de Animação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

NORA, Pierre et al. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993.

PERES, Paulo. A cordialidade brasileira: um mito em contradição. *Debate*, Belo Horizonte, v. 6, n. 4, p. 18-34, 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SOUZA, Mériti. Mito fundador, narrativas e história oficial: representações identitárias na cultura brasileira. In: *Anais Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Coimbra, Portugal. 2004.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.