

O cinema brasileiro diante de um presente incendiário: o filme *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person, e o despertar das consciências durante o regime de exceção

Brazilian cinema in face of an incendiary present: the film O Caso dos Irmãos Naves (1967), by Luís Sérgio Person, and the awakening of consciousness during the dictatorial regime

El cine brasileño frente a un presente incendiario: la película O Caso dos Irmãos Naves (1967), de Luís Sérgio Person, y el despertar de las conciencias durante el régimen de excepción

Jaison Castro Silva*

Resumo: O artigo analisa as diversas opiniões sobre o filme *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person, contidas na crítica cinematográfica da época da estreia do filme, que mobilizaram questões humanistas fundamentais, principalmente no que diz respeito à abordagem das violentas cenas de tortura, muitas vezes acusadas de sadismo, existentes naquela película. Em meio à discussão sobre a narrativa cinematográfica e às possibilidades de apagamento do cineasta frente à representação documental da verdade, despontava o debate sobre como as formas imagéticas de produção de sentido podem mobilizar sentimentos e/ou acionar consciências de maneira política. A abordagem histórica, a partir de referências como Walter Benjamin e Giorgio Agamben, insere-se na discussão sobre visualidade, investigando como, apesar de um quadro de referências comum, o período apresentava diferentes formas de acionar as imagens.

Palavras-chave: cinema brasileiro; narrativa cinematográfica; ditadura militar.

Abstract: The article analyzes the various opinions on the film *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), by Luis Sérgio Person, held in the film critic at the time of its premiere, which mobilized fundamental humanistic issues, especially with regard to the approach of the violent torture scenes, often accused of sadism. Amid the discussion about the film narrative and its possibilities of erasing the filmmaker before the documentary representation of the truth, the debate on how the imagistic forms of meaning production can mobilize feelings and/or trigger consciousness in a political way. The historical approach, from references such as Walter Benjamin and Giorgio Agamben, is part of the discussion on visuality, investigating how, despite a common frame of reference, the period had different ways to trigger images.

Keywords: Brazilian cinema; film narrative; military dictatorship.

Resumen: El artículo analiza las diversas opiniones sobre la película *O caso dos Irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person, contenidas en la crítica cinematográfica de la época de su estreno, las que movilizaron cuestiones humanistas fundamentales, principalmente respecto a las violentas escenas de tortura existentes en dicha película, y muchas veces acusadas de sadismo. En medio a la discusión sobre la narrativa cinematográfica y sus posibilidades de borrar la figura del cineasta frente a la representación documental de la verdad, surgía el debate sobre como las formas imagéticas de producción de sentido pueden accionar sentimientos e tal vez conciencias de manera política. El planteamiento histórico, a partir de teóricos como Walter Benjamin y Giorgio Agamben, se inserta en la discusión sobre visualidad, investigando como, a pesar de un cuadro común de referencias, el periodo presentaba distintas formas de agenciar imágenes.

Palabras clave: cine brasileño; narrativa cinematográfica; dictadura militar.

* Professor do Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI). Professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Bolsista do PNPd/CAPES.

O cineasta paulista Luís Sérgio Person (1935-1976) sempre foi um sujeito controverso, com temperamento explosivo, que garantiu, em diferentes momentos, desavenças e rupturas diversas com equipes de produção, parceiros de trabalho e até financiadores. Resultado de um perfil intelectual inquieto, uma de suas características mais notórias consistia na crítica às formas autoritárias de poder, fossem elas de esquerda ou de direita.

Em seu segundo filme, *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), Person¹ mobilizou uma polêmica sobre a narrativa cinematográfica, em termos de despojamento de estilo no cinema, encarada como uma maneira de acesso documental à realidade. O filme também visava chamar a atenção de maneira precoce para uma realidade que se tornaria uma das mais cruéis marcas do regime ditatorial que então se iniciava no Brasil, a prática de tortura.

Person pode ser enquadrado como parte de uma geração de cineastas brasileiros que participou de uma guinada identitária no papel do realizador cinematográfico ou, como se dizia na época, do “autor” de cinema (BERNARDET, 1994). Da posição de simplesmente “homens de cinema”, ainda na década de 1950 – um técnico, seja da escrita sobre cinema ou da produção de imagens, voltado para as imagens em movimento em seu aspecto formal e/ou estético – o cineasta passava a ser visto como um intelectual voltado para os problemas da nação. Processo de metamorfose pelo qual o cineasta brasileiro passou e que se deu de modo mais generalizado, na primeira metade da década de 1960².

Naquele período, os cineastas passavam a ser encarados como sujeitos que se preocupavam com questões muito mais amplas do que aquelas circunscritas ao seu ofício, assim podendo ser denominados de intelectuais, seguindo a conceituação de Aducci Novaes (2006). O movimento Cinema Novo teve um papel fundamental nesse processo muito mais amplo de transformação do artífice das imagens em intelectual

engajado, que, infelizmente, não temos espaço para reconstruir.

Person, apesar de ter flertado com aquele movimento por um curto período de tempo, sempre se mostrou avesso a alguns dos marcos centrais do Cinema Novo. Na segunda metade dos anos 1960, ele já gravitava em torno do cinema paulista e de seu projeto de cinema afastando-se da órbita cinemanovista, processo não imune a hesitações variadas³.

Preparava-se então para lançar o filme que se tornaria um libelo contra os regimes ditatoriais e uma arma para a denúncia da violência do Estado contra o indivíduo. Visionário em seu teor incisivo e sua abordagem frontal sobre a tortura, o *Caso dos Irmãos Naves* sofreu incompreensão de parte da crítica, que via em suas cenas cruas de violência, não apenas uma denúncia humanista contra a barbárie dos regimes autoritários, mas um exercício de sadismo cinematográfico.

Nessa perspectiva, este artigo se propõe a acompanhar o debate que o filme causou, assim como discutir a maneira peculiar como suas imagens realizam sua proposta programática, efetuando liames com a constituição de um regime de visualidade brasileiro.⁴ Ao analisarmos as críticas da época, precisamos atentar para a peculiaridade que, não raro, elas dizem muito sobre a sensibilidade que as forjaram e nem sempre parecem iluminar propriamente o filme por novos aspectos. Acreditamos que acompanhar e tentar refazer os itinerários de percepção constituem excelentes oportunidades para percebermos sutilezas na maneira como os indivíduos viam questões cruciais para seu tempo.

Desse modo, através desse exercício indireto de acesso aos julgamentos morais e às preocupações estéticas de alguns desses homens de cinema e intelectuais, podemos também perceber um vislumbre

¹ Anteriormente, Person dirigiu, em 1957, “Um marido para três esposas”, lançado comercialmente apenas dez anos depois como “O marido barra limpa” (1967), assinado por outro cineasta. Também dirigiu curtas-metragens em Itália, como o “Otimista sorridente” (*L’otimista sorridente*, ITA, 1963). Desse modo, sua estreia em longa-metragens de fato se deu com “São Paulo Sociedade Anônima” (1965), cuja produção foi analisada, com ampla documentação, em: MORAIS, 2010.

² A respeito do cineasta como intelectual, ver: BERNARDET (1996, p. 117 et seq.). Para uma entrevista dos cinemanovistas sobre o assunto, para a *Revista Civilização Brasileira*, ver: ROCHA; SANTOS; VIANY, 1965.

³ Um marco nesse sentido é a entrevista concedida de Person a *Filme Cultura*, ver: PERSON, 1967c.

⁴ O regime de visualidade é constituído a partir de empréstimos, choques e protocolos de comportamento. Parte-se da perspectiva fundamental de que o olhar é construído historicamente em cada época, não sendo um elemento dado (MENESES, 2003; 2005). Naquele âmbito, a construção de um olhar cinematográfico encontrava-se pautado pelo conflito de dois blocos que se pretendiam homogêneos. Seriam, pois, os adeptos do nacional-popular, representados principalmente pelos cinemanovistas, e os cosmopolitas ou técnico-universalistas, relacionados majoritariamente ao cinema paulista, tal como binariamente encontra-se dividida a classe cinematográfica brasileira em estudos clássicos do cinema brasileiro, como o de José Ortiz Ramos (1983). Ainda que fundamental para compreender os conflitos do período a partir das vozes dos próprios atores sociais envolvidos, as limitações dessa chave de interpretação, binária e maniqueísta, serão expostas mais a frente.

da situação de tópicos polêmicos – como a tortura e os regimes de exceção – em uma sociedade brasileira que, naquele momento, preparava-se para, em um futuro infelizmente muito próximo, enfrentar esses problemas de maneira muito mais direta e dolorosa⁵.

Person – uma trajetória singular

Em 1963, Luís Sérgio Person retornou ao Brasil, após um período de estudos no *Centro Sperimentali de Cinema*, na Itália, cheio de ideias e com um roteiro cinematográfico de longa-metragem pronto. Através de um empreendedorismo individual e uma iniciativa pouco comum no cenário da época, trabalhou em regime de cotas, angariou sócios, tomou emprestado equipamentos – da falida Maristela, estúdios de Audrá Andrade – e produziu o filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), a partir daquele *script* trazido da Itália (MORAIS, 2010).

O filme estreou com um grande sucesso de crítica e bilheteria, tornando-se, ainda hoje, uma das películas icônicas sobre São Paulo em pleno surto industrial durante o período desenvolvimentista, com a implantação da indústria automobilística no Brasil e a esperança de progresso representada pelo presidente Juscelino Kubitschek. Alguns críticos, principalmente os de esquerda, reclamaram, no entanto, que o filme padecia de um formalismo excessivo. Assumidamente construído a partir de diversas fontes, inspirando-se nas ondas estéticas europeias, o filme causou polêmica também pelo seu final, considerado, por alguns, excessivamente pessimista.

O projeto seguinte de Luís Sérgio Person, lançado dois anos depois, *O Caso dos Irmãos Naves*, diferente do seu longa-metragem anterior, mostrava notória preocupação em propor um cinema de realismo despojado em termos de estilo. Além disso, apresentava um tema muito mais facilmente classificável como social, ao se debruçar sobre um erro judiciário que ocorreu durante o Estado Novo, que destruiu a vida de dois comerciantes na cidade de Araguari, Minas Gerais. Enquanto o filme de estreia se preocupava com as angústias de um membro da classe média, agora a tônica seria a denúncia da tortura de dois inocentes, o que escapava muito mais prontamente de qualquer

acusação de individualismo – ou de dilemas pequeno-burgueses, usando o vocabulário da época – na abordagem dos problemas humanos.

No filme, os irmãos do título são presos e torturados pela polícia do Estado Novo (1937-1945) por um crime que não cometeram (que nem sequer existiu), gerando uma narrativa claustrofóbica e com cruas cenas de tortura. De acordo com Jean-Claude Bernardet, que co-assinou o roteiro do longa, Person chamava o filme de “projeto Castello”, referência ao então ditador militar Humberto Castello Branco. Sérgio Person acreditava que, naquele momento, o questionamento aos militares deveria ocorrer principalmente através de filmes que abordassem de maneira crítica o autoritarismo (BERNARDET, 2004, p. 08-09).

Person e Bernardet dedicaram-se por longos meses ao roteiro de *O Caso dos Irmãos Naves*, baseado no relato do advogado das vítimas, Alamy Filho (1986). Durante a produção, cujas gravações foram iniciadas em 19 de novembro de 1966, Person preocupou-se com a filmagem *in loco*, deslocando a equipe para Araguari, a cidade que foi palco do episódio real, lidando com dezenas de atores não profissionais e apenas raramente fazendo uso de estúdios. Promoveu, ainda, oficinas de atuação, ministradas pelos atores profissionais do elenco, com a comunidade local. O ideal seria proporcionar ao filme a atmosfera documental necessária para transformá-lo no depoimento mais autêntico possível sobre o verídico episódio (PERSON, 1967a).

O filme trabalhava – às vezes de modo sutil, outras de modo mais aberto – a onipresença de Getúlio Vargas no mundo filmico, uma vez que uma fotografia do ex-ditador mostrava-se constante como elemento de fundo no cenário, principalmente nas cenas que envolviam o tenente que mantinha os irmãos presos arbitrariamente, tendo-os submetido às mais aviltantes crueldades. O filme se beneficiava, assim, de uma espécie de leitura em segundo grau, em que a denúncia de uma ditadura anterior servia como uma ácida forma de ataque à ditadura que então se iniciava no Brasil⁶.

Person esforçava-se para dotar a película de um teor político tão evidente quanto explosivo, rebatendo de vez as acusações de estilo excessivamente rebuscado que recebera por conta de *São Paulo S.A.* Sua

⁵ Recordar que a tortura, além de prática corriqueira em delegacias de todo o Brasil, foi aplicada de forma sistemática desde o primeiro dia, após o golpe civil-militar, somente se intensificando nos anos seguintes. Sobre isso, ver: ALVES, Márcio Moreira. *Torturadores e torturados*. Rio de Janeiro: s. n., 1996 (1. ed. 1966).

⁶ Impossível não remeter ao caso de *Tiradentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que abordava o episódio da conjuração mineira, de 1789, para falar da ditadura e de seu arrefecimento pós-AI-5, em 1968. O que foi analisado em: RAMOS, A. F. (2002). Mas temos razões para crer que a estética de Person, ainda que dialogasse com a apropriação selvagem de elementos estranhos, trabalhava longe da alegoria histórica antropofágica. Sobre esta última, ver: XAVIER (2012).

suscetibilidade às observações negativas em relação à sua estreia ainda se mostravam vividas na época do lançamento de seu novo trabalho. Antes mesmo do lançamento de *Naves*, Person observa:

[...] Só depois de me desligar de uma falsa e fetichista ideia do cinema, que finalmente pude fazer o meu primeiro verdadeiro filme, [em *Naves* fui capaz de] abstrair-me de minhas ansiedades imediatas e entrar em um caminho objetivo [...] A película, naquilo que no seu tratamento tem de despojado, seco, talvez mantenha a intensidade dos valores propostos, isto é, a necessidade de se opor conscientemente, vigorosamente, contra o arbítrio e a violência [...]. Estou tranquilo, sinto que o filme é íntegro, que consegui uma unidade. Está isento dos excessos que existiam no meu filme anterior, não tem os desequilíbrios de uma fita de impulso. É mais objetivo, tranquilo, porém ainda é decididamente revoltado [...] Sinceramente não estou interessado no futuro dos meus filmes, penso mesmo que *Os Naves* podera [sic] ser uma obra que, tristemente, pateticamente envelhecerá, mas a sua força atual provavelmente será plena e eficaz.[...] É uma película de recusa à violência, sobre qualquer disfarce, mesmo que essa violência pretenda se justificar como necessária ao restabelecimento da justiça e da verdade. No entanto, não é por isso um filme pacifista, panfletário das boas atitudes, do bom comportamento, não é um filme de acordo com as soluções morais e políticas dos que pregam os chamados indivíduos bem pensantes (PERSON, 1967c, p. 15 – grifo nosso).

Na autocritica a *São Paulo S.A.*, Person aposta com vigor as suas fichas em seu novo filme que seria nitidamente um filme-resposta. Ele acusa seu primeiro trabalho de desequilibrado, “filme de impulso” e baseado em uma ideia “fetichista” de cinema. Implicitamente admite que faltou unidade e que aquele caminho não era “objetivo” o suficiente. O único fator que uniria os dois projetos seria a revolta, concluindo seu pensamento, inclusive, dizendo com uma frase ambivalente: “[*Naves*] não é um filme de acordo com as soluções morais e políticas dos que pregam os chamados indivíduos bem pensantes” (PERSON, 1967c, p. 15).

Essa revolta, que podemos denominar programática, agregava-se a uma opção formal ousada: os irmãos que supostamente deveriam ser protagonistas da narrativa não demonstravam poder de ação durante o desenvolvimento da película. Não havia perfis

psicológicos claramente definidos e sequer elementos de identificação mais evidentes com o público. Suas opiniões e postura pessoal diante daquilo que eram vítimas, para mencionar apenas alguns aspectos mais conteudísticos, não eram compartilhadas com a plateia. Os personagens não eram vistos, por exemplo, confabulando secretamente para tentar escapar e, em última instância, qualquer poder de ação lhes parecia negado durante a narrativa.

Desse modo, a tentativa de Person de distanciar seu filme de um panfleto sentimental, e talvez “populista”, que gerasse na plateia uma imediata simpatia e identificação pelos personagens, fornece uma possível chave para compreender a ojeriza de Person aos mencionados princípios da intelectualidade e dos “indivíduos bem pensantes”. Essa opção dos *Naves*, abertamente anti-populista e anti-varguista, chegando a colocar no mesmo patamar Getúlio Vargas e Humberto Castello Branco, causou incômodo em alguns setores da intelectualidade⁷.

As tais “soluções morais e políticas” tradicionais, mencionadas em tom de franca rejeição por Person, indicam possivelmente que o filme apresentava-se como uma crítica não só ao regime de direita que se instalava no país, mas talvez igualmente aos caminhos apontados por parte da esquerda, incluindo a tentativa de um cinema em uma chave nacional-popular⁸.

Por enquanto, frisemos que *O Caso dos Irmãos Naves* atacava as ditaduras em geral, inclusive, as populistas e socialistas, não se restringindo à civil-militar⁹

⁷ Ainda que um esquerdista convicto, as imagens de Person demonstram, também em outras ocasiões, que a sua crítica aos regimes autoritários se estendia também às repúblicas socialistas, cujo maior exemplo então era aquela fundada por Che Guevara e Fidel Castro em Cuba. Em um filme posterior, realizado em parceria com José Mojica Marins, chamado a *Trilogia dos mortos* (1968), Person destila severas críticas à ilha de Fidel, o que teremos oportunidade de analisar em artigos futuros.

⁸ Sobre o nacional-popular no Brasil como a conjunção de um nacionalismo emancipatório e a preocupação com as questões sociais, a partir da formação de um amálgama com segmentos de várias classes sociais contra o imperialismo cultural, ver: BERNARDET; GALVÃO (1983) e CHAÚÍ (1983). Salientar que o conceito de povo, que teve ampla utilização até meados da década, refinado teoricamente e reforçado graças em parte aos isebianos (ver: TOLEDO, 1977; 2005) já se encontrava em revisão no processo de autocritica que tomou as esquerdas, recém-derrotadas em virtude do golpe civil-militar (ver, por exemplo: LEITE, 1966).

⁹ René Armand Dreifuss (1981) ajudou a elucidar a participação dos civis no regime ditatorial iniciado em 1964, inaugurando a fortuna crítica em torno da expressão “ditadura civil-militar”. Como recapitula Carlos Fico (2004), no entanto, apesar da participação fundamental dos civis no apoio ao regime, o seu desenvolvimento se deu principalmente através dos militares. Neste trabalho, optamos por continuar a chamar o regime de civil-militar a fim de ressaltar o papel civil na instituição desse período de ataque à democracia.

então implantada no Brasil. Além disso, a sua recusa em apontar em conexões fáceis com a audiência ajuda a compreender uma parte das críticas negativas que o filme receberia, como veremos a seguir.

Um presente incendiário

O filme estreou em 05 de junho de 1967, os tempos eram outros. Diferentemente de *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, ou de *São Paulo S.A.*, do próprio Person, outros grandes sucessos do cinema paulista recente, que estrearam apenas em poucos cinemas, a indústria de cinema nacional já conseguia promover a estreia simultânea de *O Caso dos Irmãos Naves* em um circuito de quatro dos principais cinemas de São Paulo (Cine Ipiranga, Metrôpole, Paissandu e Astor). Um número extraordinário para o padrão observado no cinema nacional da época. Person, promovido a uma espécie de cineasta fenômeno da indústria cinematográfica paulista, graças ao sucesso da película que o lançou na carreira, conseguiu arregimentar uma “mega” estreia para seu segundo longa-metragem.

Apesar de fazer parte de um movimento mais amplo em relação à almejada consolidação da produção cinematográfica do país¹⁰, Rubem Biáfora (1967) informava que os *Naves* era o primeiro grande lançamento do cinema paulista daquele ano. Tornou-se, no entanto, um sucesso imediato de bilheteria, garantindo assim a repetição de resultados relativamente favoráveis, observados nos anos anteriores, para a produção cinematográfica de São Paulo.

No material publicitário distribuído pela Lauper Filmes junto aos cartazes da produção, a apresentação da produção para o público e para a crítica deixava fortes pistas de como o filme deveria ser interpretado pela comunidade especializada e pelas plateias em geral:

Foi possível então recriar dentro da maior *autenticidade e realismo*, os principais lances que marcaram o drama de Araguay, filmando-se todas as cenas nos mesmos ambientes em que se deram

os acontecimentos reais. [...] *O nosso cinema deve usar todos os recursos possíveis da linguagem para exprimir e convencer o espectador daquilo que desejamos e que é necessário dizer. O estilo, um modo próprio de expressão cinematográfica, nasce com a sinceridade. O mais importante é a comunicação com o nosso público. A utilização da sinceridade, aplicada à realidade em que vivemos, ao momento presente, pode ser o elemento detonador, capaz de desfazer equívocos que dividem crítica e público [sic]. [...] (CASO, 1967 – grifo nosso).*

E, por fim, para arrematar o apelo publicitário, nas últimas linhas surgia, em caixa alta, a seguinte chamada: “UM FILME VERDADE SOBRE UMA TERRÍVEL MENTIRA. A VIOLÊNCIA E A VERDADE NO DRAMA QUE COMOVEU O BRASIL” [sic] (CASO, 1967).

Salientemos também que Person retoma na publicidade, provavelmente escrita por ele mesmo, assertivas de suas entrevistas anteriores à imprensa. O seu ideal de “sinceridade expressiva” anunciava, em outros lugares, que a autoria cinematográfica nasce não da fidelidade a um estilo, mas na consistência – muitas vezes de cunho político – do que se tem a dizer (PERSON, 1967a), o que continuava intacto desde *São Paulo S.A.*

No novo filme, porém, Person apontava que esse ideal seria utilizado para acender as centelhas de um presente incendiário, que precisava apenas de um “elemento detonador”. O cineasta revela assim uma esperança de alimentar até a combustão as sementes de um tempo a fim de despertar o seu potencial subversivo, acreditando que sob o *continuum* dos tempos cristalinos e límpidos, outros tempos, alternativos, aguardam para serem acionados (BENJAMIN, 1994, p. 222-232).

Por enquanto, frisemos o elemento de cinema-verdade também presente nas palavras da publicidade que se encerra com a frase em caixa alta: “FILME VERDADE”. Alguns críticos, assim como aconteceram em *São Paulo S. A.*, passaram a adotar a publicidade como óculos para a análise. Se na época da estreia de Person, ele se tornou automaticamente o fundador da metrópole no cinema brasileiro (o que desprezava trabalhos anteriores, como os da Vera Cruz e de Khouri), agora *Naves* podia ser interpretado como um realismo que quase eliminava a presença do diretor.

É o caso da abordagem da *Filme Cultura* sobre o lançamento. A revista do INC ofereceu uma cobertura considerável ao novo filme de Person, colocando-o na capa da sua edição número 05, de julho/agosto de

¹⁰ Basta recordar que, como política do então recém-criado Instituto Nacional de Cinema (INC), no ano de 1967, o número de filmes nacionais subira de 28 fitas no ano anterior para 44 (JOHNSON, 1987). O INC vinha cumprir uma promessa, que datava do início de 1950, de um órgão que administrasse o financiamento do cinema nacional. Mas era implantado de forma autoritária por um decreto do presidente Castello Branco, fator que acirrava as clivagens da classe cinematográfica e as contradições internas de sua prática até, pelo menos, a década seguinte. Ver: SIMIS, 2008.

1967, com foto de Raul Cortez e Juca de Oliveira, os atores que interpretaram os irmãos que dão nome ao filme, anunciando também com destaque na capa que o filme fora escolhido pelo Itamaraty para representar o Brasil no Festival de cinema de Moscou.

A revista dedicou uma crítica de duas páginas ao filme, com uma grande foto de lateral de Person concentrado e envolvido com o que filmava, em um ato agitado de gravação, manuseando uma câmera no tripé, sua mão pairando no ar, como a executar um passe de mágica. O crítico Ely Azeredo, que assinava a matéria, margeada por longas aspas de Person, argumenta:

É um filme onde [sic] o cineasta reflexivo de São Paulo S. A. quase se apaga como autor para expor compromisso documental com um episódio verídico que, inclusive pela *objetividade nua* com que foi apresentado, está destinado a um extraordinário efeito de reflexão [...] Admite, com naturalidade, uma guinada de estilo – e, até certo ponto, *um despojamento* de estilo – por achar que o caminho aparentemente desprezioso e menos “nobre” do documentarismo se afirma o mais coerente com a comunicação que pretende com público, neste específico momento; finalmente, é, deliberadamente ou não, um *corajoso gesto isolado contra a mística* – a essa altura, excessiva – *do “cinema de autor”*, que vem produzindo quase todos os centros de produção um insulamento do cinema de maior empenho artístico [...]. O filme anterior e o que agora se apresenta ao público brasileiro não garantem a Person uma filmografia de continuidade estilística. Mas são dois momentos de grande dignidade e pulsação humana em nosso cinema (AZEREDO, 1967a, p. 19 – grifo nosso).

O crítico carioca apresenta o novo filme de Person como uma amostra de “objetividade nua” em que o autor quase desaparece para expor seu “compromisso documental”, em algo similar ao que a publicidade do filme, como vimos acima, também afirmava, anunciando que o filme pertencia ao gênero de “cinema verdade”, o que se tornou lugar-comum nos comentários sobre o filme com o passar dos anos.

Apesar do aplauso ao “gesto isolado” de Person contra a “mística” do cinema autoral, isso não impedia Azeredo de lamentar que as diferenças radicais entre o primeiro e o segundo filme de Person, não garantiam a ele uma “filmografia” e uma “continuidade estilística”, chaves do que então se pensava como cinema de autor (BERNARDET, 1994). Contraditoriamente, Azeredo

compreende o gesto profanador, mas lamenta que a unidade da mônada tenha sido quebrada, avariando o cristal, supostamente sem fissuras, de uma expressão cinematográfica subjetiva e autoral.

Parece lícito aqui recordar o conceito de *ouillage* mental, fundado pelos Anales, e retomado com uma fortuna crítica bastante rica nas últimas décadas (GINZBURG, 1989; CHARTIER, 1990). O equipamento cognitivo – um repositório de formas que ajuda a constituir a sensibilidade de uma época – de então não parecia acalentar problemas em relação a uma câmera-verdade em que um autor “quase” se apaga, como se o fato se desenvolvesse por si mesmo frente às lentes.

Embora a fotografia que ilustra a matéria ainda refere a máquina de sentidos de produção de um autor de cinema, proprietário e senhor dos sentidos, com os aspectos de subjetivação advindos desse processo, as palavras do crítico parecem constatar, entre júbilo e lamento, que Person havia de fato praticamente sumido atrás das câmeras. No “filme verdade”, segundo essa concepção situada historicamente, apenas a “verdade” vinha à tona e a câmera se tornava tão somente um meio de registro, mais eficaz que qualquer olho humano¹¹.

Se considerarmos, retomando Georges Didi-Huberman (2011, p. 40), que o equipamento cognitivo não é simplesmente uma caixa de ferramentas fornecida contextualmente, não podendo ser visto como estático, mas sim em constante recriação, podemos analisar as palavras do próprio Person em nova chave. Se sua abordagem, assumidamente política do erro judiciário, procura acionar tempos incendiários, a concepção de “cinema-verdade” do cineasta mostra-se bastante singular.

Para manter-se fiel a um vocabulário benjaminiano, a sublime violência do verdadeiro (BENJAMIN, 2009, p. 92) esconde-se nas camadas do tempo que se sobrepuseram ao caso de Araguari, após anos de recepção e abordagem sensacionalistas pela imprensa. Para Person, somente uma câmera que se despojasse poderia uma vez mais arrancar essa verdade. Contraditoriamente, quanto mais o cineasta acredita se anular enquanto realizador, mais intensamente essa

¹¹ O cinema verdade (*cinéma vérité*) constituiu-se em um gênero cinematográfico radicado na França, no início dos anos 1960, que teve uma de suas mais notórias expressões na *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, FRA, 1961), dirigido por Jean Rouch e Jean Morin. Ver: BORDWELL, David; THOMAS, Kristin, 2003, p. 472 et seq. Concentrado em abordar pessoas comuns na rua de Paris e questioná-los sobre questões políticas para captar suas reações *in loco*, esse tipo de cinema lançou grandes fluxos sobre o cinema brasileiro (ver, por exemplo, *Viramundo*, 1965, de Geraldo Sarno).

verdade encontra-se, portanto, produzida. Necessário enfatizar que a câmera de Person, desse modo, produz a verdade, que não se encontra apenas refletida ou resgatada, em perspectivas mais especulares da relação da realidade com os dispositivos humanos, incluindo a lente cinematográfica. É nessa relação entre auto-anulação e o arrancar a verdade de um tempo, ao escová-lo a contrapelo, que a câmera do realizador funciona como aquele “elemento detonador” reivindicado na carta programática de Person sobre o filme, que vimos acima (CASO, 1967).

Desse modo, o “apagamento” da mão do cineasta em Person torna-se anos luz de qualquer pretensão de neutralidade, imparcialidade ou mesmo de “objetividade nua”. O estilo no segundo filme de Person, sua singular forma de “cinema-verdade”, apresenta a peculiaridade daqueles que sabem que devem tomar partido ou calar-se, sob pena de que o tempo dos vencedores continue a se impor de forma esmagadora sobre todo e qualquer espaço crítico, sobre toda e qualquer voz que ouse destoar (BENJAMIN, 1994, p. 222-232).

Tempo em camadas

Em adição às ideias postas em circulação pela publicidade da fita, em suas constantes intervenções na imprensa para explicar o seu mais novo trabalho, Luís Sérgio Person insistia na ideia de que seu filme era “antirromântico [sic]”, documental, despojado e seco: “Um cinema até antiestético [...], um cinema anti-eterno – pois, o tempo não está para as catedrais góticas – um cinema voltado à realidade presente, destinado a servir à realidade presente sem moralismo de segunda ordem” (PERSON, 1967a, s/p.).

Como afirmamos anteriormente, essas palavras devem ter ecoado incisivamente na pena dos ensaístas. Várias críticas do período repetiam clichês semelhantes, referindo-se ao apagamento do estilo e/ou do autor. Embora a maioria dos críticos estivesse particularmente interessada não em discutir peculiaridades de produção e opções formais de cinema, mas em voltar-se, de maneira compreensiva em virtude do momento político que o Brasil vivia, para o impacto humano que poderiam extrair da narrativa.

A crueza das longas cenas de tortura e os acicates em relação ao sistema judiciário brasileiro visivelmente deixaram duradouras impressões no público intelectual, mesmo em quem não pertencia à área cinematográfica, marcando a trajetória de recepção do filme. Aliás, algumas das análises de maior fôlego que o filme

recebeu, na época de seu lançamento, são de sociólogos e historiadores, e não dos especialistas em cinema.

Maurício Rittner, crítico de cinema paulista, dedica dois ensaios ao filme (RITTNER, 1967a; 1967b). Defensor de um cinema industrial que unisse a lógica de produção capitalista e a subjetividade autoral, o analista louva o filme. Primeiramente, o crítico faz observações sobre o realismo cinematográfico adotado no filme, para ele, uma “emulação” (em um sentido positivo) daquele desenvolvido por Francesco Rosi, cineasta italiano que Person abertamente admitia como inspiração. Rittner ressalta a “importância política” daquelas escolhas:

[o filme] ultrapassa o simples documento e institui a exemplaridade da História. Quando a violência se sobrepõe à lei, quando o arbítrio oficializado invade os direitos fundamentais do homem, insistir na injustiça seria óbvio demais. [...] Person assume os riscos inerentes à sua opção. [...] já que a realidade é plural e não singular, apresentando uma grande variedade de perspectivas, é preciso fazer do filme um processo múltiplo, oferecido à discussão, e não um produto acabado, inteiramente estratificado, e portando indiscutível. Preferir o processo ao produto é uma das características do moderno realismo cinematográfico [...]. *Trata-se de um filme aberto, no qual não existem intenções nem conclusões, mas propostas: o filme propõe, o espectador dispõe [...]* “O Caso dos irmãos Naves” não é um filme humanista, [que se esgote numa condenação e numa moral]. Vai além da compaixão e da denúncia, para questionar a própria natureza falível da justiça. Não atua moralmente, na base do empirismo sentimental [...]. *A direção é contida, voltada para a comunicação direta das idéias e afastada de formalismos brilhantes mas mistificadores: uma direção que não “aparece”, assim como todo o elenco, cujos integrantes ficam num nível igual* (RITTNER, 1967a).

Rittner concorda com Azeredo sobre o estilo de direção que “não ‘aparece’”, embora suas aspas no verbo deixem implícito o esforço operacional do cineasta para que algo assim, caso isso seja de fato possível, ocorra em uma película. Enfatizar, por sua vez, o filme como um “processo”, uma “obra aberta” seria diagnosticá-lo com o realismo moderno que se recusa a condenações morais fáceis.

Os personagens cumprem “funções” dentro da narrativa, que apenas circunda os objetos, sem se impor

a eles. *Naves* seria, portanto, uma das narrativas do cinema moderno que prefere o vazio e não se posiciona claramente para a audiência, no imperativo de determinar um ponto de vista. Suas imagens produzem um vazio ético que incita o questionamento por parte do espectador. Para o crítico, as imagens de Person trabalham sobre uma realidade multitemporalizada e multiestratificada que se recusa a um julgamento fácil.

Nesse sentido, o filme seria contemporâneo justamente ao impossibilitar um julgamento direto, produzindo uma *epoché* que circunda o objeto, colocando-o entre parênteses e, ao produzir o “apagamento”, ainda que ideal e jamais alcançável plenamente, do próprio cineasta a guiar a ação¹². Ao refletir sobre o significado da palavra “contemporâneo”, atento a múltiplas temporalidades escondidas em um só tempo, o filósofo italiano Giorgio Agamben recorda que, para produzir o escuro, a negatividade, todo um esforço operacional se faz necessário: “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a *neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas*” (AGAMBEN, 2009, p. 63 – grifo nosso).

Para Rittner, essa seria a vitalidade mais propriamente política do filme, permitir que uma realidade em camadas múltiplas seja explorada. Esse descamamento ou descascamento do real serviria, assim, para questionar uma sociedade em que a violência se sobrepõe à lei. Obtenha-se desse modo um filme processo, com efeito, hábil em produzir abertura de sentidos, em “neutralizar luzes”, para produzir “trevas”.

Nesse sentido, soa inusitada a recusa de Person às “catedrais góticas”, uma figura metafórica para remeter a um cinema excessivamente rebuscado em termos de estilo. *Caso dos Irmãos Naves* realiza uma aposta na simplicidade formal, ao menos em termos programáticos. Isso porque o edifício erguido por essa obra-processo é tão multifacetado quanto uma catedral, ainda que o seu propósito não seja deslumbrar o espectador, torná-lo pequeno frente a seu fausto, mas sim chocá-lo com a crueza de sua fachada, inserindo-o em um mundo de sensações novas, para o qual faltam coordenadas e orientações claras. Parece lícito afirmar, portanto, que, ainda que distante dos formalismos que

muitos acusavam *São Paulo S.A.* de ter incorrido, *Naves* permite que a multiplicidade da realidade surja em sua crueza através de uma aposta formal, não obstante, igualmente ousada.

Produz-se, assim, um tempo em que as trevas são desveladas a fim de abrir novos caminhos, gerando uma temporalidade outra, capaz de perturbar as coordenadas ossificadas, em que o contemporâneo se produz a partir de um complexo e simultâneo desligamento e reconexão com o seu próprio presente (AGAMBEN, 2009).

Sadismo ou humanismo? Um cinema para despertar consciências

Em carta a Glauber Rocha, o roteirista Jean-Claude Bernardet (1967/1997) reclamava que os críticos acreditavam que o *Caso dos Irmãos Naves* era sádico. Durante o festival internacional de cinema de Moscou, em que a película foi exibida, por exemplo, os jurados russos teriam ficado repugnados com as cenas de tortura, principalmente as que envolviam crianças.

Esse era o tom das críticas negativas também no Brasil. Elas se prendiam, em geral, à crueza e à duração das cenas de tortura. Alex Viany (*apud* AZEREDO, 1967b) diria que aquelas sequências fariam a alegria dos sádicos da plateia, embora elogiasse o filme, relacionado-o a *O martírio de Joana D’Arc* (*Le passion de Jeanne D’Arc*, Din/Fra, 1928) de Carl Dreyer. Maurício Gomes Leite, por seu turno, confirmava que a produção era um equívoco em seu tratamento justamente devido a suas cenas de tortura demasiadamente longas (LEITE *apud* AZEREDO, 1967b)¹³.

Algumas das observações negativas sobre *Naves* extrapolavam, porém, essa esfera e condenavam mesmo as opções estéticas e/ou humanísticas em geral de Person e Bernardet. Um exemplo é o de Armindo Bianco, crítico de cinema do jornal *O Globo*. O ensaísta reclamava da falta de matizes da abordagem e expandiu quase automaticamente sua crítica para o cinema de São Paulo, apontando enganos na escolha do elenco e na atmosfera dramática criada:

Aos roteiristas faltou senso de ironia para uma especulação sobre a doçura de nossos costumes [do Brasil]. Homens politizados, Person e Bernadet preferiram forrar-se na Carta da ONU,

¹² Ismail Xavier (2008) nos fala da herança do realismo fenomenológico dos cineastas brasileiros dos anos 1960 e cuja ambição seria circundar os objetos, colocando entre colchetes qualquer julgamento sobre eles, tal como professava os preceitos dessa perspectiva de conhecimento de mundo (BONOMI, 1967; NUNES, 1969). Para mais, ver: RAMOS, Fernão Pessoa, 2012.

¹³ As opiniões de Viany e Gomes estão na coluna de Ely Azeredo para o *Jornal do Brasil*. Ver: AZEREDO, 1967b.

aliás um austero e nobre diploma de intenções. [...] Equívoco de Person? Sem dúvida [a escolha de Anselmo Duarte foi um erro], São Paulo tem tradições cinematográficas peculiares: a Vera Cruz, Biáfora, Lima Barreto, Tambellini, Fernando de Barros, [Mário] Civelli [coprodutor do filme], os demonistas nostálgicos de Caligari que se contentam com Mogica [sic] Marins a falta [sic] de um Roger Corman. [...] *Que tem São Paulo a ver com os Irmãos Naves?* Apenas o seguinte: Person e Bernadet procuram, [dessa maneira] melhor [Francesco] Rosi [...] Nada de cair no utópico, no demagógico, no estético, no enterro da catedral gótica [...]. [O resultado final foi] *um Cinema pesado como um bate-estaca* e reverso da *souplesse* [sic] de São Paulo S.A. Person freado por Bernadet e *experimentando Brecht em Araguari*. [...] Um cinema que se supõe do *tempo presente*, sem *moralismos de segunda ordem* e que, no entanto, leva a platéia a comunhão [sic] episódica da telenovela, pela *esquematisação enfática do contraste entre as dóceis ovelhas paisanas e o vilão que proclama [sua violência] diante do júri* [...] (BIANCO, 1967 – grifo nosso).

Bianco cita trechos, de maneira absolutamente irônica, da declaração de um cinema “antiestético” e “antieterno” de Person para embasar sua crítica de que o resultado final teria invalidado as intenções iniciais, defendendo que as imagens obtidas arriscavam anular a carta programática do filme. Suas observações sobre o cinema paulista demonstram claramente o quanto *Naves* também se torna alvo das rivalidades e dicotomias já existentes.

Faz-se inegável a existência de uma pulsão binária nos documentos sobre cinema do período sendo que, para os interlocutores inseridos na própria época, as posições disponíveis parecem limitadas e atravessadas por maniqueísmos diversos. No período, os defensores de um cinema independente, voltado para o nacional-popular, formavam um bloco antagonico que se opunha àqueles que defendiam um cinema industrial e cosmopolita para o Brasil, o que muitas vezes se reproduz nos estudos acadêmicos voltados para o período (RAMOS, J. M. O, 1983). Esse binarismo não dá conta da complexidade de posições existentes no período. A própria posição de Person, que se furta a qualquer encaixe simplista, seja ao lado dos nacionalistas-independentes ou dos técnico-universalistas, confirma a insuficiência desse quadro dicotômico.

Armindo Bianco elabora uma amostra dessa pulsão dicotômica, construindo um raciocínio com um pano de fundo sutilmente freyreano, aponta ainda que a abordagem dos direitos humanos que o roteiro faz não seria incisiva o suficiente, lembrando tão somente uma carta internacional de abstrações, sem uma fundamentação de ações nos costumes da cultura brasileira. Para ele, o saldo final fora uma abordagem sem sutilezas de nenhuma forma, o que torna a narrativa impalatável, “*bate-estaca*”. Bianco defende que o filme de Person deveria ter realizado estudos mais profundos sobre como seus próprios ideais – talvez, para o crítico, demasiado vagos e cosmopolitas, como dignidade humana, liberdade, etc., se adaptavam à realidade brasileira. Na verdade, uma crítica típica da ala nacional-popular do cinema brasileiro, sempre atenta à adaptação das formas internacionais à realidade local.¹⁴

Além disso, o “esquema” maniqueísta dos personagens, dividido entre vítimas descamisadas rumo à desumanização e torturadores uniformizados com o monopólio da violência, – teria o apelo de um melodrama televisivo, recaindo justamente sobre o sentimentalismo, aspecto que Rittner, crítico que abordamos anteriormente, recusou tão enfaticamente em sua avaliação de *Naves*. Para Bianco, o apelo sentimental transformava, assim, os personagens em figuras dignas de pena no intuito de definitivamente cativar, ainda que por uma artimanha sem sofisticação, o espectador.

O ensaísta formula ainda uma tese para justificar que a suposta genialidade de Person encontrar-se restrita somente ao seu filme de estreia: o culpado seria Jean-Claude Bernardet. Na concepção de Bianco, a ação do crítico de cinema no roteiro e sobre a concepção do filme teria “freado” o talento do diretor. Ao esforço em responsabilizar Bernardet também pode ser relacionado à sarcástica nota sobre “Brecht em Araguari”, indicando que Bianco era leitor das críticas do ensaísta belga no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* e estava ciente da recepção de Jean-Claude ao dramaturgo alemão, que de resto mobilizava também, de maneira intensa, as imaginações de muitos outros teatrólogos e cineastas daquele período (SCHWARZ, 1999)¹⁵.

Independente da recepção negativa de uma parte da crítica, o que nos interessa mais diretamente nesse

¹⁴ Basta lembrar os manifestos de Ferreira Gullar (1965; 1969).

¹⁵ Em adição, é preciso salientar que Bernardet vinha da publicação de *Brasil em tempo de cinema* (1967/2007), cujas observações sobre os cineastas de esquerda deixaram uma ala da crítica em franca indisposição com o roteirista, o que pode ter servido de munição para as críticas de Bianco. Sobre isso, ver: CALIL, 2007.

momento é como o debate sobre o filme desvia-se de sua própria imagem e remete a clivagens existentes na construção do próprio olhar cinematográfico do período. A análise dos conflitos pode nos dar pistas sobre como uma visualidade é forjada, sempre através do choque e não da unilinearidade, em um processo de idas e vindas. Se o elogio a uma “emulação” em um sentido positivo existe em Rittner, um defensor de um cosmopolitismo cinematográfico, a imagem crua de Person distancia-se da realidade nacional de maneira demasiada para Bianco. A imagem personiana torna-se sentimental – por ser excessivamente maniqueísta – para o último, e radicalmente antisentimental, nas palavras do primeiro, ao recusar a identificação fácil com espectador.

Ambos os analistas, ainda que compartilhando diversos elementos de uma mesma visualidade, divergem de forma radical quanto ao modo como uma imagem engaja sentimentos. Para uns, a imagem engaja sentimentos para despertar consciência, processo que não está isento de certo automatismo. Para outros, a imagem aciona gatilhos que advêm do desconhecido, o que pode ou não resultar em consciência, mas que inevitavelmente perturbam o instituído como elemento dado e natural¹⁶. Em outras palavras, ambos interpretam de maneira diferente o processo que uma imagem perpetra para que ela se torne “política”¹⁷.

O tempo coletivo e o tempo implacável

Uma das análises realizadas por indivíduos fora da área cinematográfica é a de Luiz Weiss, jornalista e futuro cientista social. Weiss começa questionando quais as relações possíveis entre o tempo coletivo, da esfera pública, do Estado Novo, e um episódio de micropolítica, como o de Araguari. Em seguida, reflete:

Aparentemente, trata-se de eventos – díspares em magnitude – que não guardam relação alguma entre si: fato político e fato policial não se misturam.

¹⁶ Recordar a análise que Fredric Jameson (2013) realiza das peças de Brecht como denúncia das falácias dos nomes e tentativa de desmascarar aquilo que, fazendo parte do cotidiano, é tomado acriticamente como natural, mas cujo método brechtiano, com suas técnicas de estranhamento, procuraria desmascarar revelando sua artificialidade e historicidade.

¹⁷ A filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2014) realiza um procedimento semelhante ao analisar Brecht e Benjamin. Para ela, o primeiro acreditava na transformação das consciências e na conexão entre conscientização e ação, o segundo, no poder do estranhamento sobre o leitor/espectador, o que não necessariamente resultaria em uma consciência, muito menos de forma automática.

Aparentemente também, é apenas por mero acaso que se avizinham no tempo. § *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person, encarrega-se de sugerir o contrário. Ao empreender o relato jornalístico [...] *o que o filme faz é o processo da ditadura* [do Estado Novo]. O episódio de Araguari não se encerra nele mesmo: antes, *exprime indutivamente os conflitos de consciência numa sociedade submetida a uma estrutura de poder fundada na violência*. Mais que as agruras de supostos réus de um suposto latrocínio, *é a violência a protagonista principal da fita* [...]. [A violência] emerge como um dado, ou seja, como um componente esperado e previsível nas relações concretas entre os homens e as instituições, que apenas se torna nítido e se cristalizam [em] padrões autoritários de dominação/subordinação. [...] [O filme] *transcende a simples reportagem. A obra assume o caráter de reflexão sociológica* [...]. Em Araguari, o pasmo é consequência menos da brutalidade desencadeada contra os irmãos Naves e suas famílias que da *impossibilidade de conciliar o mundo das representações e sua transcrição efetiva na lógica dos acontecimentos* [...] [O delegado] não existe enquanto pessoa. De sua personalidade, nada de substancial é dado a conhecer. Ele sequer tem nome. Sua condição de algoz não se desvenda ao nível do Eu singular [...] [A narrativa] *despersonaliza os demais protagonistas: aos poucos, mesmo os réus vão sendo despojados de humanidade. Seus sentimentos íntimos não estão em linha de conta*. [...] Por último, resta ao espectador discutir a conclusão geral e melancólica da obra. A liberdade jurídica não devolve aos oprimidos a condição humana: *Joaquim e Sebastião Naves terminam coisa nas notícias dos jornais*. (WEISS, 1967 – grifo nosso).

Weiss realiza em seu escrito uma análise ampla do filme, não apenas enquanto narrativa, mas também abrangendo os aspectos sociais e jurídicos a partir dos sentidos que o filme permite prospectar. O episódio singular de Araguari se torna “indutivamente” uma avaliação da violência contida na própria sociedade, justamente aquele estado de violência potencial que permite a um ditador ascender ao poder e glorificar sua figura carismática como herói, algo tão comum na América latina. Permite-se, no mundo da narrativa, toda sorte de arbitrariedades aos direitos do indivíduo e de violência aos princípios básicos da liberdade humana, o que faz possível encarar, dessa maneira, como um “dado”, o dirigismo estatal autoritário e a violência que dele emana.

Nessa perspectiva no filme, todos os personagens estão despojados de sua personalidade: antagonistas e protagonistas não possuem seu “eu singular”. Sentimentos e perfis psicológicos não são considerados em uma narrativa em que a “brutalidade” seria a real protagonista. Uma violência, contra o ser humano e os indivíduos, justamente possível de ser observada por um total descompasso entre a rede de relações observada na “lógica dos acontecimentos” e o ideal abstrato de uma ordem jurídica, com leis impessoais e burocráticas, o “mundo das representações”.

Esse descompasso não permite que os personagens, o juiz, o advogado, que deveriam representar a lei, rompam o círculo infinito das obrigações jurídicas e ajam de fato, de maneira efetiva, para remediar uma injustiça. Suas mãos estão atadas pelo sistema que defendem. Sua luta não era por justiça, porque esta somente se daria fora desse trâmite infernal, mas pela correta execução de um conjunto de formalidades. Weiss é categórico: *Naves* “transcende a simples reportagem”, supera, assim, a mera documentação realista, torna-se uma ampla crítica a uma sociedade como a brasileira, para ele, historicamente baseada na perpetuação da violência.

No final do filme de *Person*, fotografias e recortes colhidos na imprensa retratam o caso fatídico dos irmãos, sob uma abordagem declaradamente sensacionalista. Os irmãos Naves continuariam, para Weiss, violentados até postumamente, uma vez que suas imagens foram coletadas pela mídia que, abordando o caso de maneira vulgar, as reveste em objetos de consumo reificados. Ao perpetuar o processo de “coisificação demoníaca”¹⁸, essas abordagens jornalísticas impedem, assim, os irmãos de romperem definitivamente o círculo infernal ao qual estavam injustamente condenados.

Esse momento mais diretamente – e em um sentido mais óbvio – documental do filme, por mostrar fotografias verídicas e não reconstituições cinematográficas, servindo como registro inclusive dos modos de abordagens jornalísticas comuns na época, insere-se em uma incendiária cadeia de significados, que procuram implodir qualquer rede estável de pressuposições. O que se evidencia em um longo *travelling*, que ocorre logo após a cena documental das fotografias e que, sugerindo vertigem para o espectador, encerra-se sobre o túmulo de Joaquim Naves. O mais

novo dos irmãos padeceria até o último de seus dias de uma saúde precária devido à tortura que sofreu, o que resultou em sua morte.

A cena que encerra o filme, a do túmulo de Joaquim, o irmão que não sobreviveu para ver o seu nome retratado, representa o aspecto tragicamente irremediável do episódio. Para os Naves, o tempo implacável foi mais célere do que qualquer precária tentativa de corrigir o erro ou recompensá-los, seja através de indenizações pecuniárias ou retratações públicas, pelo mal que ambos sofreram. O filme se encerra sob o incontornável signo da injustiça absoluta, além de qualquer reparação humana, o que é ressaltado de maneira mórbida pelo *travelling* de *Person*.

Um movimento de câmera, assim, engaja de seu modo peculiar um construto ligado a uma visualidade soerguida coletivamente. O *travelling* tumular de *Person* aciona a política através da forma, procura ativar sentimentos não para o julgamento direto e a sentença óbvia, mas para pôr em movimento perene o que antes quedava-se estático. Através do estranhamento (*unheimlich*), assim, as consciências são, senão despertadas, ao menos agitadas para sua própria “refuncionalização” (*refunctioning*) (BUCK-MORSS, 1991, p. 227, tradução nossa). Um elemento específico da visualidade de uma época que age como o fio assíncrono que se furta a toda clivagem binária, que atua politicamente nas margens de uma formação e/ou classificação previamente estabelecida, perturbando aquilo que o circunda até sua devida exaustão (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Considerações finais

A imagem mais famosa de Walter Benjamin (1994, p. 222-232) é aquela do anjo da história que, se pudesse seguir o seu desejo, debruçar-se-ia sobre as dores do passado e as redimiria. Mas os ventos do tempo do progresso, que abrange de modo indissociável o *continuum* e as forças de opressão, prendem suas asas e o impedem de acessar as ruínas que compõem nosso passado e, assim, salvá-las.

Essa alegoria, de extremo impacto sobre os leitores, talvez sirva também para analisar a iniciativa personiana de voltar-se para a dor irreparável perpetrada pela tortura, não para uma redenção – impossível, na prática – mas a fim de acionar novas centelhas, seja nas palavras dos críticos ou na cabeça dos espectadores que frequentaram o cinema.

¹⁸ A expressão de Habermas sobre o conceito de reificação talvez seja apropriado aqui. “O mundo moderno, o mundo completamente racionalizado é desencantado apenas na aparência; sobre ele paira a maldição da coisificação demoníaca e do isolamento mortal.” (HABERMAS, 2000, p. 158).

O debate que ele provocou na crítica de então, atesta que o seu gesto, inegavelmente benjaminiano, no abraçar de uma luta de antemão perdida, permite o vislumbre de um mundo estranho e sem coordenadas de orientação. Para os nossos objetivos neste artigo, então, ele mostrou-se duplamente bem sucedido nos auxiliando a refazer um itinerário perceptivo de idas e vindas, incontornavelmente sinuoso, e trazendo à baila modelos de pensamento e formas de visualização próprios da época em que o filme estava inserido.

O choque calculado e o sentimento de impotência cuidadosamente preparados a fim de atingirem o espectador do filme através dos personagens sem personalidade, arrastados por forças que não dominam e empurrados para o silêncio tumular, pretendiam funcionar para as plateias como um elemento de perturbação das certezas. Se os frutos que brotaram dessas sementes uma vez plantadas lograram êxito e suas fagulhas acionaram o despertar das consciências, isso Person provavelmente jamais se preocupou em prever. Para o cineasta, bastava que o cinema fosse essa porta de entrada para um mundo desconhecido que acena ao longe, fulgurante, para, em seguida, desaparecer para sempre, ainda que potencialmente indelével seja os traços por ele deixados no mundo do visível.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos; UnoChapecó, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. As afinidades eletivas de Goethe. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34; Duas cidades, 2009, p. 11-123.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica: nacional e popular na cultura brasileira*. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.
- BORDWELL, David; THOMAS, Kristin. *Film history: an introduction*. 2. ed. New York: McGraw Hill, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcade project*. Cambridge: MIT press, 1991.
- CALIL, Carlos Augusto. Posfácio: João Cláudio Jorge Renato 67. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.p. 185-191.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo ed, 2011.
- DREIFUSS, René Armand. *1964, a conquista do Estado*. Rio de Janeiro, Vozes 1981.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Identificação e kathársis no teatro épico de Brecht. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014. p. 141-154.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-93.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: Culture and State*. Pittsburgh: Pittsburgh press, 1987.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço histórico, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- _____. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SC: EDUSC, 2005. p. 33-56.
- MORAIS, Ninho. *Radiografia de um filme: São Paulo S.A. de Luiz Sergio Person*. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.
- NOVAES, Adauto. Intelectuais em tempos de incerteza. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 07-18.
- RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais. Anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 137-181.
- TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Fontes

ALAMY FILHO, João. *O caso dos irmãos naves: um erro judiciário*. Belo Horizonte: Del Rey, 1986.

ALVES, Márcio Moreira [1966]. *Torturadores e torturados*. Rio de Janeiro: [S.n.], 1996.

AZEREDO, Ely. Todos os estilos do mundo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 05, 16-17, jul.-ago. 1967a.

_____. O filme em questão: O Caso dos Irmãos Naves. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1967b, Caderno B, p. 08.

BERNARDET, Jean-Claude [carta] 21 jul. 1967, São Paulo [para] ROCHA, Glauber. s. n. 8 f. Sobre Person e A Hora dos Ruminantes. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 284.

_____. Caso Naves. In: BERNARDET, Jean-Claude; PERSON, Luís Sérgio. *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

_____. [1967]. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro entre 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIÁFORA, Rubem. O erro judiciário em O Caso dos Irmãos Naves, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1967, p. 21.

BIANCO, Armindo. Um dia as manchetes quando já era tarde. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 set. 1967, s/p. Recortes da Cinemateca Brasileira, último acesso, mar. 2012.

BONOMI, Andrea. Filme, realidade e linguagem: perspectiva fenomenológica. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, 33-44, out. 1965.

CASO dos Irmãos Naves. *Material publicitário*. São Paulo: Lauper Films, 1967.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, 269-289, jan. 1966.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969.

PERSON inicia nova película. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1966, p. 11.

PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro (depoimento concedido a Miriam Alencar – parte 1). *Folha de São Paulo, São Paulo*, 17 abr. 1967a., s/p. Recortes da Cinemateca Brasileira, último acesso mar. 2012.

_____. Depoimento. In: NOVA fita de Person. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 maio 1967b, p. 15.

_____. Person e o cinema paulista (entrevista a Alfredo Sternheim). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 05, ano I, 18-21, jul.-ago. 1967c.

RITTNER, Maurício. 'Irmãos Naves' filme aberto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 jun. 1967a, p. 12.

_____. Alcance da fita de Person. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1967b, p. 20.

ROCHA, Glauber. [carta]? maio 1971, Santiago, Chile [para] GUEVARA, Alfredo, Havana. Cuba 13 f. Sobre a revista Cine Cubano, o cinema revolucionário e atualização sobre a situação de cinema no Brasil. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 405.

ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira; VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*, n. 01, 185-196, 1965.

WEISS, Luiz. Sociologia da Violência. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1967, p. 05.

Recebido: 31 de julho de 2016
Aprovado: 09 de setembro de 2016

Autor/Author:

JAISON CASTRO SILVA jaisonecastro@gmail.com

- Professor do Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI). Professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Bolsista do PNPd/CAPES. Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), onde defendeu tese de doutoramento sobre o cosmopolitismo e o cinema nacional nos anos 1960, trabalho realizado graças ao auxílio financeiro CAPES/FULBRIGHT. Dedicou-se ao estudo de cinema brasileiro e de teoria da história.
- Professor at the Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI). Collaborating Professor at the Programa de Pós-Graduação em História of the Universidade Federal do Piauí (UFPI), supported by a PNPd/CAPES scholarship. PhD in Social History by the Universidade Federal do Ceará (UFC), where he presented his Doctoral Dissertation on cosmopolitanism and the national cinema of the 1960s, work accomplished thanks to the financial support of CAPES/FULBRIGHT. Devotes himself to the study of Brazilian cinema and theory of history.