

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Elaine de Souza

A notícia e o cinema

São Paulo

2011

ELAINE DE SOUZA

A notícia e o cinema

Dissertação apresentada para
obtenção do grau de Mestre em
Comunicação pela Faculdade
Cásper Líbero

Orientadora: Prof. Dr. Dulcília
Schroeder Buitoni

São Paulo

2011

ELAINE DE SOUZA

A notícia e o cinema

Dissertação apresentada para obtenção do
grau de Mestre em Comunicação pela
Faculdade Cásper Líbero

Orientadora: Prof. Dr. Dulcília Schroeder
Buitoni

Data da aprovação

Banca examinadora:

Prof. Dra. Dulcília Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero

Prof. Dr.
Faculdade Cásper Líbero

Prof. Dr.
Convidado

AGRADECIMENTOS

`A minha mãe, incentivadora e responsável pelo meu despertar na vida acadêmica e cultural. E em especial a todos os mestres que tive em minha trajetória.

Obrigada a todas as pessoas que me ajudaram indiretamente e diretamente na execução dessa dissertação, ao apoio, as dicas, e principalmente a compreensão dada pelos amigos e familiares nas discussões sobre o tema.

E a minha querida orientadora Dulcília S. Buitoni, que além de orientar, tratou-me com carinho e dedicação durante todo o período de orientação, mostrando-me o caminho e aconselhando de uma maneira incrivelmente elucidativa.

O cinema é um modo divino de contar a vida.

(Federico Fellini)

Título da dissertação: A notícia e o cinema

Autora: Elaine de Souza

RESUMO

Esta dissertação tece uma reflexão sobre a gênese e produção de filmes baseados em fatos reais, principalmente os que focalizam tragédias e histórias com apelo criminal. Além de um breve panorama histórico do cinema, foram discutidos aspectos envolvidos na confecção do tema “real”, como por exemplo, notícia, documentário, espetáculo, contexto cultural, e possibilidades narrativas. A análise de filmes representativos originados a partir de fatos reais, permitiu a observação e a comparação de características e visões narrativas.

Palavras-chave: Cinema. Fatos reais. Notícia. Espetáculo.

ABSTRACT

The news and the cinema develop a deep reflection about the interest originate by movies based on real stories, especially those which focus on tragedies and stories with criminal appeal. Furthermore trace a brief historical overview of the cinema and aspects involved in making the theme of "real" such as news, documentary, performance, cultural, and narrative possibilities. Analysis of representative films originated from real events allowed observation and comparison of characteristics and narrative visions.

Keywords: Cinema. Real Stories. News. Spectacle

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo 1. A formação para o espetáculo.....	11
Capítulo 2. Pintura, foto, cinejornal e câmera.....	27
2.1 Imagens de violência na pintura.....	27
2.2 História do cinema e um passeio pelo cinejornal.....	34
2.3 A câmera a favor da imagem que registra.....	44
2.4 Memória emocional.....	51
Capítulo 3. Análises fílmicas.....	68
3.1 O bandido da luz vermelha.....	69
3.2 Um crime americano.....	81
3.3 Jean Charles.....	96
3.4 Sobre o 11 de Setembro.....	102
Considerações finais.....	108
Referências bibliográficas.....	109
Anexos.....	112

Introdução

O estudo aqui desenvolvido está relacionado aos conceitos de espetacularização. A relação entre cinema e notícia jornalística é antiga e vem se concretizando em diferentes formatos narrativos, que ultrapassa a experiência cinematográfica.

Desta maneira, o trabalho **A notícia e o cinema**, tenta estabelecer um paralelo entre essas duas possibilidades comunicacionais (a informação que é transmitida a partir de qualquer veículo midiático e o cinema). Serão usados elementos de teorias da comunicação e teorias sobre o cinema para discutir as articulações entre fatos reais e sua transformação em discurso cinematográfico.

Um pequeno percurso histórico trará contextualizações sobre imagem, cinema, violência, e necessidade de narrações de tragédias e crimes.

Buscou-se um sistema reflexivo sobre a abordagem e formatos de filmes baseados em fatos reais. As imagens são apontadas como norte principal, sem deixar de lado o caminho que essas notícias causam e percorrem até chegar aos espectadores de cinema.

No 1º capítulo trago teóricos e comunicólogos como Guy Debord, Adorno e Horkheimer, Susan Sontag, entre outros para discussões sobre as possibilidades de uma notícia se tornar espetáculo, para que cause uma compreensão do que ocorrerá nessa transformação .

Já no 2º capítulo apresento um panorama sobre as imagens e histórias de violência, tanto na guerra, quanto na pintura, e as notícias no cinema brasileiro no início do século XX.

O 3º capítulo apresenta análises fílmicas, que demonstram possíveis formas de como contar uma história baseada em fatos reais;

para isso foi escolhido os filmes: O bandido da luz vermelha, Um crime americano, Jean Charles, As torres gêmeas, e Um táxi para a escuridão. Diferentes obras que irão se completar a partir das distintas maneiras que elas contribuem para o olhar dos espectadores.

Capítulo 1. A formação para o espetáculo

Um estudo no campo teórico da comunicação se faz necessário não somente pelas teorias isoladas, mas sim pela integração dessas vertentes teóricas para a análise de um mundo literalmente dominado pelo espetáculo.

Desta maneira tenta-se encontrar articulações com o objeto estudado. Para tal, certos autores são fundamentais, dando início com **Guy Debord** com seu cultuado livro, **Sociedade do Espetáculo/Comentários sobre a sociedade do espetáculo (1997)**.

Neste livro, Guy Debord categoricamente afirma que as pessoas assistem a um espetáculo constante, onde são midiaticizadas por imagens, vivendo numa realidade fictícia, estando em uma falsa consciência. Sendo assim o espetáculo subsidiado por uma sociedade burguesa aparece como real.

Buscar entender que uma imagem pode se tornar a realidade e essa mesma realidade simplesmente pode se tornar apenas uma imagem, mostra que a força acumulativa que antes era tão discutida, agora não somente se faz pelas coisas que a pessoa possui, mas sim pelas coisas que essa mesma pessoa pode mostrar ou ver, seja pelo seu visual, ou seja pela projeção deste visual.

Nesta era da espetacularização que Guy Debord apontava já na década de 1960, o clichê de que uma imagem vale mais do que mil palavras, denuncia o poder que uma imagem exerce na sociedade.

A mentira que não é desmentida torna-se loucura. A realidade tanto quanto o objetivo são dissolvidos na proclamação ideológica totalitária: tudo o que ela diz é o que é. É um primitivismo local do espetáculo, cujo

papel é porém essencial ao desenvolvimento do espetáculo mundial (DEBORD:1997:106).

Dessa maneira, Debord reafirma que tudo o que a imagem mostra é o que é. Todo aquele momento passa a ser tomado como verdade e mesmo quando se sabe o que acontecerá durante todo o percurso da história, assistir a essa notícia agora de forma espetacularizada, torna-se de fato mais atraente para o espectador que possivelmente busca encontrar na sala de cinema a cereja do bolo, ou seja acrescentar mais brilho para aquela imagem antes obtida através dos jornais, revistas ou programas de TV.

Embora no livro *A sociedade do espetáculo*, Debord demonstre que mais do que os meios de comunicação, há um outro arsenal envolvido nessa história de espetacularizar algo, como outros ingredientes do tipo: rituais políticos, religiosos e hábitos de consumo, todos esses elementos são necessários para entender com maior complexidade essa nova “indústria” que já vinha se formando ao longo das décadas.

É comum pensar nos meios de comunicação de massa e assim submeter o pensamento e colocá-lo diante dos apelos da TV, mas Debord denuncia que isto apenas é um meio a mais. Perante os ingredientes citados acima, a pessoa só tende a se tornar com mais capacidade aquilo “que faz do indivíduo um ser infeliz, anônimo e solitário em meio à massa de consumidores”.

Na linguagem da contradição, a crítica da cultura se apresenta *unificada*: porque denomina toda a cultura – seu conhecimento e sua poesia –, e porque ela já não se separa da crítica da totalidade social. É essa *crítica teórica unificada*, e apenas ela, que vai ao encontro da *prática social unificada* (DEBORD:1997:135).

Essa consciência que pode aparecer no espectador, da não aceitação de sua condição alienada, faz com que haja uma banalização entorno daquilo que pode ser ou não considerado cultural ou intelectual, como no acaso dos programas de televisão que há uma segregação daquilo que é bom ou não para imagem daqueles que assistem, exercendo assim uma crítica de valorização cultural exercido pelos meios de comunicação.

Para esta dissertação, as teorias de Guy Debord, trazem a questão da espetacularização enquanto presença incessante dos meios de comunicação de massa. O homem passa a ser e a viver uma vida sonhada e idealizada, onde a ficção mistura-se à realidade, e vice-versa, incorporando a realidade vivida pelo indivíduo.

“As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudônimo à parte, objeto de mera contemplação. A espetacularização das imagens no mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo.” (DEBORD:1997:13).

Essa realidade apresentada pelos meios de comunicação faz com que outro apelo, o emocional, venha a tona e desse modo criam a partir daí uma realidade própria para que a sociedade se solidarize e crie novos critérios de julgamento e justiça conforme os seus conceitos manipuladores.

A mídia então passou a atuar de maneira decisiva daquilo que ganha notoriedade, daquilo que será discutido, daquilo que será observado e até mesmo daquilo que será filmado. Segundo Debord "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de

espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação"

Desta maneira se encerra o panorama abordado em torno da espetacularização, e passo a inserir com aprofundamento maior em outros campos como: a notícia virando filme e seus artifícios, de modo que articulo com o artigo **11 de setembro: retrato da pós modernidade**, de **Jesus Gonzales Requena**.

Neste artigo Requena traça um paralelo entre as imagens reais do 11 de setembro e algumas imagens já feitas anteriormente pelo cinema hollywoodiano, imagens estas que haviam destruído Nova York inclusive as torres gêmeas.

Essa passagem de apropriação que o cinema faz com o passado e o futuro traz a tona a realidade refletida, ou seja, o que antes o cinema bebia na fonte dos acontecimentos passados (no caso mais específico do cinema norte americano), visando mostrar fatos já acontecidos como o terremoto em São Francisco, ou o choque do Titanic a um iceberg, de um tempo para cá ele idealiza o futuro fazendo grande parte dessas idealizações serem catastróficas de uma realidade de presente imediato.

Es sobre esto sobre lo que quisiéramos llamar la atención: sobre la notable correlación entre el incremento del realismo y el incremento de la violencia en los textos audiovisuales de Occidente contemporáneo –sobran los ejemplos: el cine de terror, el *psicotriller*, el *reality-show*...-. Pues se trata de una correlación intrínseca, necesaria, inevitable. Y si nos resulta invisible es sólo porque nos hemos acostumbrado a hacer del realismo un presupuesto indiscutible de toda representación (REQUENA: 2004:12).

A mescla que Requena nota nos produtos veiculados pelos meios de comunicação é muito importante para onde quero chegar

nesta dissertação, pois é fundamental entender essa migração que ocorre entre os aparelhos televisivos e as salas de cinema. Entretanto me aprofundarei com mais intensidade em uma parte dedicada ao cinema norte americano e as notícias que o derivaram, por exemplo este rico material que é o 11 de setembro e a cidade de Nova York, uma espécie de combinação perfeita entre notícia e cinema.

Passando a **Fredric Jameson¹ – Pós modernismo cultural: A lógica do capitalismo tardio (1996)**, farei discussões a partir de sua reflexão a respeito da teoria contrária ao Simulacro de Platão, a cópia perfeita e refeita quantas vezes for preciso para que chegue a uma perfeição artificialmente recriada para ter a ilusão da realidade assistida.

Toda parte que interessa e dialoga com esta dissertação nas teorias pós modernistas de Jameson vai de encontro com o conceito da indústria cultural, mais particularmente da indústria cinematográfica contemporânea.

A partir da lógica da veracidade do assunto ou do tema, que tem a ver com a exposição do mesmo num veículo de comunicação, ou seja, a verdade sendo construída a partir da relação entre tema e imagem. Se a imagem é “real” logo ela merece destaque e meio para discussão, criando assim um poder de convencimento diante das mesmas, intensificando seu grau de sedução.

Tudo o que pode ser absorvido pelo sistema, para que seja mostrado de forma fascinante e assim seja transformado em espetáculo, passa a ser uma opção de entretenimento.

¹ Nascido em Cleveland, Ohio, no dia 14 de Abril de 1934, Fredric Jameson é um crítico literário e político que se intitula como sendo marxista, é muito conhecido por sua análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade.

(...) com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por “espetáculos” (o termo utilizado pelo situacionistas). É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do “simulacro”, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu (JAMESON:1996:45).

Já que parte do nome do livro é capitalismo tardio, vale a pena enfatizar que para Fredric Jameson a pós modernidade é a terceira fase do capitalismo, se expressando através das imagens explícitas ou desconexas, começando a partir da Segunda Guerra Mundial, devido as transformações econômicas que acabaram refletindo no caminho que a sociedade tomaria.

A intensidade anteriormente comentada neste capítulo é sobre o acúmulo de espetacularização, mas esses excessos não trazem densidade.

A junção entre os meios de comunicação e a publicidade deve ser exposta como algo unificado, apresentar esses dois tipos como variáveis de um mesmo fim, o espetáculo na terceira era do capitalismo. Portanto é fundamental entender como a imagem e o poder se relacionam.

“A produção de bens de consumo é agora um fenômeno cultural: compra-se o produto tanto por sua imagem quanto por sua identidade imediata. Passou a existir uma indústria voltada especificamente para criar imagens para bens de consumo e estratégias para a sua venda: a propaganda tomou-se uma mediadora essencial entre a cultura e a economia, e certamente pode ser incluída entre as inúmeras formas de produção estética (por mais que sua existência complique nossos conceitos de produção cultural)” (JAMESON:1996:138).

Os produtos, e as imagens são descartáveis, logo acaba, dando a sensação de fim desse prazer cada vez mais efêmero. Assim, há uma imensa e incessante busca por um novo prazer, seja ele adquirido onde quer que seja.

O mesmo ocorre no cinema e nas histórias contadas por este meio de comunicação, a capacidade de excitação com as histórias baseadas em notícias torna-se cada vez mais efêmera e carece cada vez mais de artifícios para intensificar e valorizar esta situação “voyeurística”.

Criando uma interação entre Fredric Jameson, **Theodor W. Adorno** e **Max Horkheimer**, um ponto em comum já dito anteriormente é a questão da indústria cultural. Para desenvolvimento desta dissertação delinear um contexto é necessário, onde a indústria cultural e todos seus artifícios sejam colocados como suporte para essa análise.

Mais que tentar entender o que leva uma pessoa ao cinema para assistir um filme do qual ela já sabe o final, é necessário compreender essas amarras criadas para resgatar esses espectadores e imergi-los de maneira com que eles se sintam personagens dos filmes que estão assistindo.

O termo indústria cultural não se refere propriamente aos aparelhos de comunicação e sim no uso que eles têm, como esses aparelhos podem servir como recurso fundamental para alienação das pessoas, logicamente que eles são articulados pelas classes dominantes.

Embora os textos confeccionados por Adorno e Horkheimer terem sido escritos sobre aspectos da sociedade americana nas décadas de 30 e 40, visando entender esses progressos culturais instaurados na sociedade, trazê-los para uma análise sobre a notícia e

o cinema é algo fundamental e esclarecedor para compreensão dos artifícios usados por esses meios de comunicação (TV, Jornal, Internet, etc.), que culminam numa sala de cinema, pois segundo os autores: “A racionalidade técnica hoje é racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO e HORKHEIMER:1985:114).

Há que registrar o fato da estratégia de manipulação da indústria cultural que se reflete através de uma estrutura multifacetada das mensagens que podem ser explícitas ou implícitas, possuindo no segundo caso mais chances de penetrar no cérebro dos espectadores, fugindo ao controle da consciência exercida pelo indivíduo.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma de produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas dupliquem os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO e HORKHEIMER:1985:118).

Da maneira com que os autores descrevem a busca pela perfeição, da mesma forma se faz o cinema na busca pela perfeição na recriação dessas histórias que serão trazidas a tona novamente, tecer essas narrativas reais que vão além de contar uma história. Elas passam a ser objetos de prolongamento e super valorização do real.

Esses diversos níveis de mensagens caracterizam-se por relações manifestadas e relações latentes que estabelecem entre si. E também pelo fato de canalizarem as reações do público aos programas

televisivos, que acredito ser o primeiro meio de comunicação a difundir esses tipos de notícias com potencial para tornarem-se filmes.

Para conseguir este domínio sobre a sociedade, a indústria cultural recorre aos estereótipos. A vida moderna, devido à sua complexidade, leva as pessoas a se aterem a clichês ou em tragédias, em geral trazendo para perto de si esses fatos espetaculares.

Deixando de lado esse poder de mecanização que a indústria cultural exerce sobre as pessoas, a valorização dos sentimentos também tem que ser levado em consideração. A adesão aos meios de comunicação através das classes dominantes só é possível ser feita de maneira satisfatória se não deixar de lado o apelo emocional que essas histórias tem para o público em geral.

O estudo no meio desses sentimentos virá contribuir para se entender o processo de espetacularização que se dá entre a notícia e o cinema.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige pensamento – mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da idéia do todo (ADORNO e HORKHEIMER:1985:129).

O que essa dissertação visa discorrer sobre este assunto, é a possibilidade de uso do cinema como um apêndice desse modelo de indústria cultural criado por Adorno e Horkheimer.

Sintetizar todas essas evoluções que passou por Guy Debord e o conceito de espetacularização e os meios de simulacros pós moderno

como dialoga Fredric Jameson. Assim sendo, com todos esses referenciais teóricos posso angariar base de sustentação para este mundo complexo da comunicação, explorando essa vertente que cresce cada vez mais nos cinemas brasileiros, o fato virando notícia e logo terminando por ser um filme.

Estudarei a memória emocional como suporte nas questões sobre o envolvimento emotivo que o espectador tece com a adaptação, baseada nos estudos do neurocientista **Joseph Ledoux**, onde ele abrange não somente as questões científicas mas também aquelas ligadas a natureza do ser humano.

Há fatores que devem ser considerados para melhor entender a memória emocional, pois o desenvolvimento do ser humano é formado por tudo que ele possui ao longo da vida. Sua identidade é construída a partir de processos vividos consciente ou inconscientemente. A importância que as pessoas dão a cada uma das situações que são vivenciadas está relacionada diretamente com a importância da preservação dos sentimentos.

Quando voltamos nossa atenção para dentro, para nossas emoções, percebemos como elas são, ao mesmo tempo, óbvias e misteriosas. Constituem os estados mentais que mais conhecemos e cuja lembrança nos é mais clara. No entanto às vezes não sabemos de onde provêm. As emoções podem ir-se alterando lenta ou repentinamente, e suas causas podem ser evidentes ou obscuras. Nem sempre entendemos o que nos faz acordar de pé esquerdo. Podemos ser agradáveis ou detestáveis por razões diferentes daquelas às quais atribuímos nosso comportamento. Podemos reagir ao perigo antes mesmo de “sabermos” que ele está a caminho (...) Conquanto nossas emoções representem a essência de quem nós somos, ao que parece elas também têm seus próprios objetivos, os quais frequentemente são colocados em prática sem nossa participação intencional (LEDOUX:2001:21).

A inserção deste tema a partir do livro **O cérebro emocional de Ledoux (2001)**, serve de apoio e desenvolvimento do capítulo que aponta os caminhos para a compreensão emocional entre uma notícia que se transforma em entretenimento e que poderá ir parar dentro de uma sala de cinema.

Entender os mecanismos sentimentais das emoções é algo que aparentemente não precisa de um caminho muito rebuscado na área da neurociência, todas as pessoas são dotadas de emoção mesmo que seja com uma intensidade maior ou menor.

Sabendo que existe um estudo baseado nesta área, é possível perceber que as sensações percebidas ao ver uma notícia no telejornal ou ficcionada para uma tela de cinema, causem certas emoções. Essas emoções foram intensificadas pelo arsenal de subterfúgios que podem ser utilizados a favor da espetacularização.

Desse modo a memória emocional tem um peso simbólico mais fundamental nesta dissertação e com a ajuda dos estudos desenvolvidos por Ledoux neste campo, posso explanar esta parte com um pouco mais de embasamento teórico.

Já no século XVIII o irlandês **Edmund Burke** (12/01 de 1729, Dublin, Irlanda) fazia pesquisas relacionadas a essas emoções vividas diante da dor, do amor, enfim diante das relações.

Ele teve uma vida bastante intensa, dedicando-se primeiramente a escritos filosóficos, sendo que um desses estudos é bastante proveitoso para esta dissertação: **Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo (1757)**.

Filho de pai protestante e de mãe católica Edmund Burke começa seus estudos em Dublin, parte para Londres e logo para a França. Iniciou sua carreira política em 1761 como primeiro-secretário particular do governado da Irlanda, William Gerard Hamilton. Rompe

com Hamilton em 1765 e é nomeado neste mesmo ano secretário do Primeiro-Ministro, Rockingham e líder do partido Whig.

Foi depois eleito para a Câmara dos Comuns, onde tornou-se conhecido por suas posições liberais: era favorável ao atendimento das reivindicações das colônias americanas, à liberdade de comércio, etc.

Chegou mesmo a denunciar as injustiças cometidas pela administração inglesa na Índia. No entanto, não podia aceitar facilmente os excessos da Revolução Francesa de 1789, expondo tais críticas em texto e reflexões.

Sua principal obra como teórico político é a crítica que formulou à ideologia da Revolução Francesa, manifestada em reflexões sobre a revolução na França e sobre o comportamento de certas comunidades em Londres.

Traduzida para diversas línguas, essa obra se tornou o modelo das atitudes contra-revolucionárias na Inglaterra e outros países da Europa. Nela, Burke ressalta o conceito de direito natural, que atribui à vida física e espiritual do homem uma grande autonomia dentro da estrutura maior da sociedade, desde que não fira a harmonia geral desta.

Essas idéias transformaram Edmund Burke em um teórico do conservadorismo, que postulava o crescimento orgânico das sociedades, ao invés das reformas violentas.

Depois desta breve elucidação sobre a vida de Edmund Burke, volto ao livro que serve de apoio para minha dissertação, *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo*: nele, o autor discorre sobre as emoções vividas e desenvolvidas a partir das relações humanas.

(...)dor e prazer são idéias simples, não passíveis de definição. É improvável que as pessoas se enganem

quanto aos seus sentimentos, mas muitas vezes se equivocam quanto aos nomes lhes dão e quanto ao seus raciocínios sobre eles. Segundo muitos a dor nasce invariavelmente da eliminação do prazer, assim como julgam que a origem do prazer está na cessação ou diminuição de uma dor. De minha parte estou antes inclinado a crer que o efeito mais elementar e natural da dor e do prazer tem um caráter positivo, e que eles não devem necessariamente sua existência a uma dependência mútua (BURKE:1993:42).

Dessa maneira explanada logo acima por Burke, busco encontrar a relação sentimental que existe entre o espectador de um filme baseado em fatos reais e os fatores que o colocam numa posição pouco crítica, mas demasiadamente cheia de emoções.

Três aspectos são fundamentais para entender essa força motriz que rege os sentimentos humanos e os apelos que eles podem causar aos espectadores de um filme, e esses aspectos são: o medo, o prazer e a indiferença.

Toda a atmosfera envolvida na passagem desses estados emocionais faz com que o indivíduo saia do estado de indiferença e passe a fazer parte, mesmo que de maneira “voyeurística. Assim, mesmo que o espectador já saiba o desfecho, assistir a um filme pode transformar-se em um momento especial e prazeroso.

O deleite que auferimos dessas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-los àqueles que sofrem; esses impulsos ocorrem anteriormente a qualquer raciocínio, por um instinto que age sobre nós, segundo seus próprios desígnios, sem o concurso de nossa vontade (BURKE:1993:54).

A passividade que existe em torno desses acontecimentos dramáticos faz com que se recorra as teorias de Burke baseadas nos sentimentos que podem ser aflorados a partir de determinados *starts* emocionais impulsionados pelo medo, o prazer e a indiferença.

Essa relação vai de encontro com a representação ou “imitação”, como Burke sugere em seu livro, sendo um método mais eficaz e prazeroso de aprendizado. Posso, então tentar dialogar com a representação cinematográfica que transforma uma notícia. Todas as manipulações envolvidas, fazem com que ela torne mais atraente a realidade imaginada e refletida.

Essas e outras teorias de Edmund Burke tiveram também influência sobre José da Silva Lisboa, visconde de Cairu (1756-1835), figura marcante da vida política brasileira, que em 1812 publicou uma tradução dos escritos do estadista inglês sob o título de Extratos das obras políticas e econômicas de Edmund Burke (morre em 9/07 de 1797, Beaconsfield, Inglaterra).

Seguindo esta linha mais comportamental e tentando buscar uma compreensão a respeito dos sentimentos envolvidos nessas expressivas bilheterias dos filmes baseados em fatos reais exercem, não posso deixar de fora a autora **Susan Sontag** como suporte fundamental na abordagem do 11 de setembro com seu livro **Diante da Dor do Outro (2003)**.

O livro aborda os terrores da Guerra, passando pelas imagens de Guerra do pintor Francisco de Goya e tecendo um panorama sobre a captação das imagens da Primeira e da Segunda Guerra mundial. Não deixando de abordar também a Guerra do Vietnã, uma Guerra que teve um aspecto bem peculiar, que é a entrada dessas imagens mais sanguinolentas nos veículos de comunicação.

Apesar de Susan Sontag trabalhar com fotografias impressas, esta dissertação utilizará esses conceitos de imagens no cinema, e a relação que ele tem com esses espectadores.

O cinema dispõe de artifícios para que essa caixa mágica seja mais eficaz na função de transformar a notícia em um filme baseado em fatos reais.

“Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente.” Susan Sontag interfere de maneira positiva e agregadora nesta dissertação, não somente pelos aspectos abstratos envolvidos na discussão das percepções contida nessas imagens de terror, que claramente passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas na Guerra do Vietnã, para algumas com mais intensidade do que para outras. Mas também trazendo essa questão a tona, nos meios onde essas imagens podem ser encontradas e inseridas no convívio das pessoas, as vezes sem se dar conta da quantidade de imagens chocantes que estão recebendo.

A familiaridade de certas fotos constrói nossa idéia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que um lema verbal. E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar (SONTAG:2003:72 e 73).

Os teóricos escolhidos para este referencial criaram um contexto a ser estudado, que ajuda a compreender onde as experiências obtidas pela indústria cultural espetacular podem chegar: No caso filmes baseados em fatos reais.

Capítulo 2. Pintura, foto, cinejornal e câmera

2.1 Imagens de violência na pintura

A pintura tem fundamental importância nesse panorama de imagens de horror. Começa-se a presenciar tais imagens com a pintura, retratando batalhas e confrontos, através de pinceladas e técnicas obtidas durante o período renascentistas.

Pintores anteriores a fotografia como Francisco de Goya, talvez o principal expoente desse trabalho para o mundo, produziram obras retratando esses momentos de tragédia e tristeza, que mais do que nunca durante o período em que foram pintadas, elas trazem o relato e a vivência pessoal do autor.



Bernardo di Baroncelli pena e tinta, 1479

Leonardo da Vinci, ícone do renascimento, também fez um passeio artístico nessas imagens de violência. Seus estudos relacionados a esta atmosfera faz com que esteja bem nítido nesses trabalhos, a presença da inquietação e abominação. A beleza dessas obras está na fidelidade da dor que elas podem passar. Nesta imagem ao lado feita por Leonardo com caneta de pena e tinta, o artista tenta retratar toda a fúria da

Congiura dei Pazzi², neste retrato ele mostra a execução do suposto assassino de Giuliano de Médici. Com sua escrita invertida, Leonardo Da Vinci descreve as vestimentas e as cores das roupas do defunto.

Mostrem o conquistado e vencido pálido, com sobrelhas levantadas e franzidas, e a pele acima das sobrelhas sulcadas pela dor (...) e deixem que se vejam o sangue, pela sua cor a fluir numa corrente sinuosa do cadáver até o pó. E outros na agonia da morte, rilhante os dentes, de olhos revirados, com os punhos cerrados contra seus corpos e com as pernas retorcidas (Da Vinci apud SONTAG: 2003:64 e 65).

De acordo com Da Vinci todo conhecimento deveria ser passado pelos tons das cores, da precisão anatômica ao retorcer ou decapitar um corpo. Como demonstra a citação acima, retirada do livro de Susan Sontag.

Já Goya³ retrata esse período em que passou bastante atormentado pela invasão napoleônica em Madri, de modo que ele pinta suas obras mais ardentes entre os período de 1794 e 1819, embora seu momento mais devastador seja póstumo a invasão napoleônica em 1801. Todas elas reflexões bem profundas e amargas sobre a violência de guerra, tão grande era seu desencanto e tormento que o pintor fora considerado louco. Nesse momento Goya deixa de ser

² Congiura = conspiração, foi uma tentativa dessa família de banqueiros florentinos, chefiada por Giacomo Pazzi, de tomar o poder da família Médici, na época, em poder dos irmãos Giuliano e Lourenço de Médici. Ocorreu em 26 de abril de 1478 na catedral da cidade e nela morreu Giuliano de Médici. Lourenço, porém, conseguiu se salvar, escondendo-se na sacristia da catedral.

³ Francisco José de Goya Y Lucientes, nasceu em Fuentedetodos, Aragão, Espanha, em 30 de Março de 1746 e morreu em Bordéus, França, em 16 de Abril de 1828.

um pintor burguês e passa a confeccionar as mais importantes e emblemáticas obras de sua carreira.

Com cores mais fortes e escuras, traços mais leves e soltos, Goya pinta o retrato de uma guerra sem vencedor, apenas com destruição e mortos. Um retrato sobre a capacidade do ser humano em destruir, ferir e até mesmo matar. A epifania do pintor se dá em obras como "*El Segundo de Mayo 1808*" e "*El Tercero de Mayo 1808*".

Goya sem dúvida é o principal expoente dessas pinturas; seja em tinta a óleo ou gravura, essas imagens retratam magnificamente todo o furor e pesar de uma guerra.

A seguir imagens das pinturas a óleo e das gravuras feitas por Goya entre 1810 e 1815 durante a guerra da independência espanhola, período que consternou o artista.



Goya: Tristes premonições do que tem que acontecer



Goya: Aqui também não



Goya: El Segundo de Mayo 1808

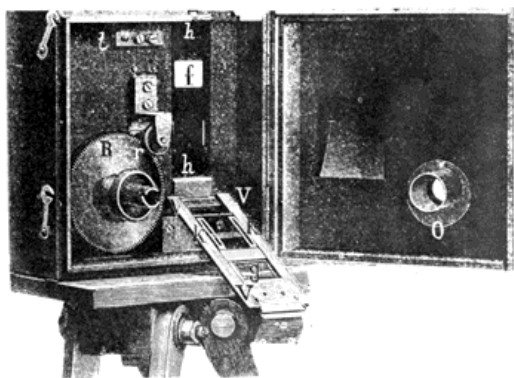


Goya: El tercero de Mayo 1808

2.2 História do cinema e um passeio pelo cinejornal

O cinema nasce a partir de uma corrente, a partir de disputas, a partir de uma sucessão de treinos para fazer essa imagem ganhar movimento. Corrente no sentido de não esquecer que, os primeiros desenhos feitos nas cavernas pelos primatas eram narrativas do cotidiano de suas vidas, ou seja registros antropológicos. E muito provável o primeiro modo de narrar uma história que se tem conhecimento.

Assim como a fotografia não excluiu a pintura, o cinema não excluiu o teatro, ao contrário; contar histórias a partir da câmera escura e da lanterna mágica só fez com que mais estudos e experimentos fossem feitos para que o cinema surgisse.



Estrutura de um cinematógrafo.

E nessa corrida para saber qual continente traria o encantamento do cinema, a disputa foi ganha pela Europa. Nas mãos dos irmãos Auguste e Luis Lumière, surge o cinematógrafo no ano de 1895.

Mesmo hoje em dia com toda essa tecnologia que o cinema ganhou, a base continua a mesma da técnica empregada no cinematógrafo, são fotos sequenciais que quando projetadas dão a ilusão de movimento. Tendo uma variação entre o cinema digital e a

película cinematográfica (película 24 fotogramas por segundo e digital 25 fotogramas por segundo, podendo haver variações).

Não demora muito para que o público tenha acesso a essas imagens, no dia 28 de dezembro acontece em um café de Paris a primeira sessão de cinema, e é apresentado para cerca de 30 pessoas pequenos filmes com cerca de três minutos.

Nessa apresentação do filme **A chegada do trem na estação**, há registros em vários livros de história do cinema que certo furor aconteceu durante a sessão, tamanha foi a realidade apresentada, que como o título já diz, o trem vai adentrando a estação e quanto mais ele se aproximava, mais as pessoas se assustavam, houve até quem saísse do recinto com medo.

Os irmãos Lumière enviavam alguns homens para várias partes do mundo, esses homens que hoje seriam chamados de cinegrafistas, filmavam peculiaridades, paisagens, culturas, e tudo o que era diferente da visão européia ocidental.

Durante alguns anos esses documentários foram vistos pelo público parisiense e serviram também como intercâmbio cultural, mas o cinema passa a não se sustentar apenas disso, e nasce a necessidade de inovação, de contar histórias, de fazer com que o cinema ganhasse uma magnitude para que ele finalmente pudesse se completar.



Imagem do filme,
Viagem à Lua

A partir daí as linguagens foram se diversificando, como o expoente do cinema ficcional: George Méliès que trouxe ao cinema a primeira visita do homem à lua com seu filme **Viagem à Lua** de 1902, e com ele surge a trucagem.

D. W Griffith traz o sentido de montagem e o sentido de narrativa literária, o filme **Nascimento de uma nação** de 1915, tem forte influência na formação mercadológica do cinema, embora seu contexto seja deturpado e preconceituoso.



Charlie Chaplin e Buster Keaton,
imagem da internet

Com Charlie Chaplin e Buster Keaton surge o barulho do riso da platéia no cinema mudo. Mesmo que cada um esteja com suas formas de contar histórias bem definidas, esses dois cineastas são responsáveis pelo

riso na década de 20 e pode se dizer que até hoje.

Com a primeira guerra mundial a Europa perde força na indústria cinematográfica (ainda não se falava em indústria para esse tipo de comércio) porém, com esse enfraquecimento surge a indústria cinematográfica norte americana e dessa maneira nasce Hollywood, o cinema falado, os musicais, os épicos, o *Star System* (produzir atores a fim de gerar lucros em cima desses artistas que caíam na apreciação dos espectadores) e todos os gêneros do cinema.

Porém, depois dessa resumida explanação sobre o surgimento do cinema, o enfoque principal e essencial para esta parte da dissertação é fazer um diálogo do cinema com as notícias, como eles se uniram e como esse envolvimento serviu para apoiar e denunciar através da sétima arte.

Assim como citado acima os primeiros filmes apresentados para o público eram filmes de registros, era um meio de mostrar outras culturas em diferentes partes do mundo, noticiando a vida de povos através das lentes das câmeras.

A chegada do cinema no Brasil veio apenas um ano depois de seu surgimento em 1896, Paschoal Segreto era dono de uma sala de cinema fixa no Rio de Janeiro, e a primeira sessão fora exibida na rua do ouvidor no dia 8 de julho do mesmo ano.

Já a primeira imagem obtida em solo brasileiro veio através da mesma família Segreto, desta vez Afonso Segreto, irmão de Paschoal, filma sua chegada ao Rio de Janeiro e a vista que se tinha era da baía de Guanabara, mas essas imagens nunca foram divulgadas, tem-se a data de 19 de junho como sendo o dia do primeiro registro.

Neste momento mais do que estudar as escolas cinematográficas brasileiras é importante compreender o surgimento dos cinejornais, não eximindo a importância dessas escolas, e sabendo que sim o cinema nacional possui também vertentes como a chanchada, a pornô chanchada, os diferentes tipos de documentários existentes, a retomada do cinema nacional, o esquema Favela, Sertão e Mar, todos esses gêneros que formam o cinema brasileiro. Porém não é o enfoque dessa dissertação, se por ventura hora ou outra isso for necessário será trazido para essa reflexão.

Os cinejornais surgem de maneira simples, e poucos anos depois do surgimento do cinematógrafo a Europa mais uma vez inova e traz os cinejornais para as apresentações cinematográficas, nada muito rebuscado ou sofisticado em termos técnicos ou com intensidade cultural muito forte, surge em 1909 em Paris o *Pathé Journal*.

Não demora muito e em 1912 o Brasil já tem seu primeiro cinejornal (ou pelo menos com esse formato mais definido), mesmo sendo uma versão do francês, logo como uma epidemia, vários outros são formados e exibidos nas salas de cinema como: Gaumont, British News, Movietone, Pathé News, Paramount News, e o mais conhecido o

Canal 100 que teve seu auge na década de 70. Antes da TV os cinejornais produziam o material jornalístico audiovisual.

Dessa forma esses cinejornais serviam como informativos para a população, e logo foram considerados como possibilidade de servir de apoio político para pessoas e instituições.

No livro **A bela época do cinema brasileiro** de Vicente de Paula Araújo, Vicente relata a passagem da eleição presidencial de 1910, cujos candidatos Rui Barbosa e Marechal Hermes da Fonseca, disputam a eleição e mesmo Rui Barbosa tendo maior prestígio e favoritismo pelo povo brasileiro, quem vence é Marechal Hermes da Fonseca. A fim de aumentar sua popularidade um filme é encomendado para que seja exibido durante as sessões de cinema: mostrando que ele estava feliz em chegar ao Rio de Janeiro vindo da Europa.

Em linhas gerais no Brasil essa nova modalidade de se noticiar através das telas de cinema basicamente servia como noticiário para as obras do governo, alertas sobre possíveis epidemias, grandes catástrofes, imagens de grande impacto, e depois como sempre o futebol já era algo tão amado pelo povo brasileiro, que ele ganhava destaque nas apresentações desses cinejornais.

Surge também com o estado novo o Cinejornal Brasileiro, que sua característica principal era de valorizar a imagem do presidente Getúlio Vargas.

Muitos desses cinejornais perdem a força pelo seu ar enfadonho, e por trazer tantos assuntos oficiais, logo com a entrada da televisão na década de 50 esses cinejornais se esvaem de uma vez, sobrando poucos que ainda conseguem manter a atenção do público durante sua exibição, que é caso do Canal 100, cujo proprietário era Carlos Niemeyer, carioca boêmio e bem relacionado, seu cinejornal trazia

sempre como última notícia o futebol, com trilha sonora, torcida, campo e os atletas, era uma mistura do que dava certo para aquele período, e logo era conhecida a perfeita combinação entre samba e futebol, criada pelo cinejornal Canal 100.

Muito reconhecido esse cinejornal chama atenção na copa de 70, e Nelson Rodrigues faz um comentário a respeito desse poder que o Canal 100 tinha em unir a notícia e o futebol *"Foi a equipe do CANAL 100 que inventou uma nova distância entre o torcedor e o craque, entre o torcedor e o jogo, grandes mitos do nosso futebol, em dimensão miguelangesca, em plena cólera do gol. Suas coxas plásticas, elásticas*



Atlético Mineiro X Flamengo, imagens Canal 100

enchendo a tela. Tudo o que o futebol brasileiro possa ter de lírico, dramático, patético, delirante..."

Na década de 80 acaba os cinejornais no Brasil, a TV cada vez mais entrou na casa dos brasileiros e os

telejornais diários e ao vivo faziam o papel do apanhado semanal que aqueles cinejornais tinham anteriormente, dessa maneira sem incentivo tanto econômico quanto político essa vertente cinematográfica não tinha como continuar existindo, e no meio da década de 80 acaba o cinejornal brasileiro.

A idéia de cinema e notícia se dá muito além do cinejornal. Mesmo que com esses dois elementos ele tenha surgido, essa junção foi mais abrangente pois com os acontecimentos do dia a dia, principalmente aqueles de cunho mais fatídicos e policial, davam a história ideal para pular dos folhetins para as telas do cinema.

Os crimes passionais e os assassinatos motivados pela inveja ou ganância, sempre foram pratos cheios para o cinema. Essas notícias principalmente nas primeiras décadas do cinema, eram adaptadas e muitas delas sofriam várias versões cinematográficas.

Em agosto de 1908 surge o filme **Os Estranguladores** de Francisco Marzullo baseado no crime da Rua da Carioca, praticado em 1906. O jornal Gazeta de notícias escreve uma nota prevendo o sucesso que esse tipo de filme pode fazer, por tecer um dialogo com a realidade do povo brasileiro e com a situação nacional, distanciando assim o público daqueles filmes especialmente franceses que eram importados para o Brasil.

O cinema Pálace exhibe hoje uma fita que vai atrair a atenção de todo o povo desta Capital. Intitula-se Os Estranguladores do Rio. É, nada mais nada menos, que a reprodução da emocionante tragédia da Quadrilha da Morte. Todas as peripécias do horrível crime de Rocca, Carletto e Cia. acham-se ali reproduzidas. Ver-se a fita ao desenrolar desse drama nefanto que tanto emocionou o Brasil. (GAZETA DE NOTÍCIAS:254:1985 In: A Bela Época do Cinema Brasileiro)

De fato o filme foi um tremendo sucesso, mas como se era de esperar era algo polêmico para a época e o pai de duas das vítimas da quadrilha pediu que o filme fosse suspenso de ser exibido mas o pedido não surtiu efeito e o filme continuou fazendo muito sucesso e trazendo incrível marca de mais de 800 apresentações, tendo em seu currículo o poder de ter sido o primeiro filme nacional a ter tanto sucesso no Rio de Janeiro.

Desde uma hora da tarde, tem estado nestes últimos dias inteiramente cheios de espectadores esse centro de diversão, tal a enorme concorrência que tem produzido a sensacional fita *Os Estranguladores*. As cenas do horripilante crime, que tanto tempo empolou a atenção pública, aparecem com uma surpreendente nitidez, explicando-se, por essa perfeição de contornos, o extraordinário êxito que está alcançando a empresa do cinema Pálace, que em tão boa hora se lembrou de fazer a interessante fita! (GAZETA DE NOTÍCIAS:254:1985 In: A Bela Época do Cinema Brasileiro)

Podemos concluir que esse filme demonstrou que o espectador tinha certa empatia com esse tipo de história. Que assistir a uma película baseada em fatos reais dava um alto público nas salas de cinema, e que a aproximação que o espectador tecia com essas histórias causava emoção, era viver a história daquelas pessoas através do conforto que o cinema proporcionava.

Outro filme bastante polêmico e inspirado nas notícias foi **A mala sinistra**, que teve como fio condutor o assassinato do industrial Elias Farhat, executado e esquartejado por um guarda-livros chamado Michel Traad, que logo depois de cometer o crime esquarteja e guarda os pedaços do corpo dentro de uma mala e parte para Santos e joga a mala no mar.

Depois do ocorrido a imprensa carioca vem para São Paulo, local do crime, para obter maiores informações, o fotógrafo Paulino Botelho a serviço da Careta chega na rua da Boa Vista para investigar e vê a carroça que serviu de transporte para a mala.

- Foi aquela vermelha. E o carroceiro deve estar na venda fronteira. Fotografe-o de surpresa, do contrário não o apanha. Ele recusou posar, por cem mil-réis, para o Leal do cinematógrafo. (GAZETA DE NOTÍCIAS:62:1985 In: A Bela Época do Cinema Brasileiro)

Desse evento surge duas versões cinematográficas ambas de 1908, uma feita por Marc Ferrez e outra feita por Antonio Leal, ambas de muito sucesso como podemos perceber através das notas feitas pela Gazeta de Notícias no mês de outubro de 1908.

(...) É um trabalho curioso e que demandou enorme sacrifício por parte da empresa, que teve de enviar operadores a São Paulo e Santos para Fotografar com todas as minudências a reconstituição do nefando crime. Os amantes do trágico vão ter ocasião de apreciar, em todos os seus detalhes, a horrorosa tragédia de São Paulo.

(...) A rua do ouvidor, nas proximidades do largo de São Francisco, esteve ontem quase intransitável. Eram pessoas que queriam entrar no cinema Pálace. Exibia-se ali pela primeira vez A Mala Sinistra, fita cinematográfica surpreendente, em que se revive, minuto por minuto, o célebre crime.

Outros informes são fornecidos pela produtora:

Esta fita nada tem de comum com outra que tem sido exibida em outros cinematógrafos. Toda interpretada por artistas nacionais, cujo trabalho impecável e justo prova exuberantemente o quanto temos adiantado na arte cinematográfica. (GAZETA DE NOTÍCIAS:63, 67:1985: In: A Bela Época do Cinema Brasileiro)

Esses filmes fizeram muito sucesso indiscutivelmente, esse gênero policial, inspirado nos crimes das grandes cidades trazia muitos espectadores para as salas de cinema. São esses dois breves exemplos de como o cinema bebe na fonte dos noticiários para se inspirar em fazer ficção de apelo emocional. Podemos perceber que poucos anos depois do surgimento do cinema os filmes baseados em fatos reais já faziam sucesso, e já levantavam polêmicas e discussões em cima desses assuntos.

Entender essa vertente cinematográfica envolve um contexto superior à simples compreensão da composição de um filme. O sucesso que esses filmes com temas de violência, e em especial baseado em fatos reais, sugere perguntas sobre os efeitos despertados.

Partindo do pressuposto que esses mesmo espectadores já sabem o desfecho da história, o que se busca nesses filmes talvez seja o encontro emocional que essas pessoas tecem com a obra, e com o poder de vivenciar a violência de maneira confortável, até mesmo afável, no sentido de prender a atenção pelo desconforto do próximo sendo colocado numa tela de cinema.

2.3 A câmera a favor da Imagem que registra.

Após a reflexão sobre as pinturas de guerra e a forma de se noticiar através do cinema explanado nos dois primeiros subitens, trago a relação emocional que as imagens fotográfica de cenas de guerra exerceram no leitor-espectador na Segunda Guerra Mundial, deve-se a fundamental importância do surgimento de tecnologias relacionadas ao aparecimento de equipamento fotográficos. Elas traziam leveza, destreza e praticidade a imagens.

Cada vez mais se fazia necessário ter agilidade na captação daquele terrível e perigoso momento sem volta: os fotógrafos testemunhavam e tentavam trazer para ilustrar e assim divulgar aquele período doloroso que as pessoas penosamente atravessavam.

Essas fotografias eram as maiores aliadas na formação imagética desses leitores que tinham exclusivamente como fonte de informação revistas e jornais, que aumentavam suas tiragens a medida que essas fotos apareciam para exemplificar e imergi-los no meio dessa guerra.



1º Guerra Mundial, foto anônima

Diferentemente da Primeira Guerra Mundial, onde as imagens dos confrontos eram mais escassas, a segunda guerra teve maior apelo imagético, a câmera saí do tripé, ganha praticidade, os filmes com até 36 poses fazem com que a rapidez do momento não seja comprometida pelo

manuseio dos equipamentos, as lentes de maior alcance trazem imagens mais nítida, no entanto com menos perigo para esses fotógrafos.



Foto de Robert Capa, 1944: o castigo de uma francesa que mantinha relações com um inimigo alemão.

A censura que se fazia em cima dessas imagens e sobre a seleção dos poucos fotógrafos que eram permitidos estarem participando dessas coberturas, teve início na Primeira Guerra Mundial. Nessa época havia tecnologia suficiente de captação e pouca de veiculação das imagens. E muitas dessas fotos da Primeira Guerra foram veiculadas de maneira anônima.

O esquema do que deve ou não deve ser mostrado à população civil impera principalmente em momento de guerra. Tablóides sensacionalistas tem fundamental importância na divulgação dessas

imagens mais aterrorizantes. Já os jornais mais conservadores nos padrões ortodoxos tem a tendência a não chocar pelas imagens, mantendo uma estética mais *clean* e optando por impactar através de seus textos, geralmente confeccionados por jornalistas mais conceituados.

A falta do conhecimento do apelo que as fotografias chocantes podiam exercer no público doméstico, só foi percebida na época da Guerra do Vietnã com o auxílio da televisão. Fotógrafos como Robert Capa, principalmente na Segunda Guerra Mundial, Don MacCullin e Larry Burrows, já na guerra do Vietnã, exerciam muito bem essa capacidade de captação.

As imagens quanto piores eram, mais eficazes para formar a consciência contra a guerra que estava nascendo nos Estados Unidos durante aquele período.

A guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de têve, apresentou a população civil americana a nova teleintimidade com a morte e a destruição. (...) Fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico (SONTAG:2003:22).

A introdução dessas imagens no cotidianos dos cidadãos norte americanos fez-se de maneira gradativa, na segunda parte da guerra do Vietnã, quando os Estados Unidos entram com forte intervenção no ano de 1964.

A postura tomada pelas emissoras de televisão era uma postura de imagens mais amenas, onde se via somente de longe nuvens de fumaças e ataques de helicópteros aos inimigos invisíveis, somente visto de longe.



Larry Burrows, Guerra do Vietnã.

Ainda neste período da guerra, os soldados eram retratados como “*american boys*”, tentando demonstrar sua coragem e habilidade que esses meninos possuíam. Somente quando a guerra, em 1968, entra em áreas urbanas passam aparecer imagens de mais sofrimento.

Tem-se a informação de que nove pessoas morreram tentando trazer essas imagens de guerra para a população. E as informações passam a ser mais sobre as baixas humanas do que qualquer outra estratégia anterior.

As agências de TV norte americanas mantiveram durante esse período em Saigon o terceiro maior escritório, perdendo apenas para Nova York e Washington. A importância que a TV exercia nesse período era nada mais nada menos que o veículo de informação de mais da metade da população americana; ela detinha o poder de influenciar a favor e contra a guerra.

Um dos principais expoentes desse poder que a TV possuía era o jornalista Walter Cronkite, que chegou a ser considerado a pessoa mais confiável dos Estados Unidos quando se tratava das informações sobre esta guerra. E quando este mesmo apresentador manifesta sua opinião sobre “a guerra já estar perdida”, é onde ocorre a virada e a exacerbação desse sentimento antiguerra. A população passa a ver que esses meninos anteriormente chamados de “*american boys*”, agora chegavam cada vez mais em sacos fúnebres.

Seria a novela dramática da vida real, daqueles personagens que ficaram de fora do campo de batalha, mas que de alguma maneira gostariam de estar presentes, mesmo que fosse de maneira mais confortável.

As imagens de violência cometida nesses campos de guerra, faziam com que aumentassem mais os leitores e espectadores desses meios de comunicação.

Causando curiosidade, impacto psicológico e introduzindo cada vez mais estímulos pelos aspectos obtidos dessas cenas de confronto, seja por um inimigo ou seja pelo desolamento de ver um compatriota morto em combate lutando por uma guerra de todos.

Susan Sontag, tece um panorama sobre o advento da fotografia e objetividade dessas fotografias nos registros dessas barbáries de guerra. Pois a fotografia tem o poder de ferir mais fundo, segundo ela:

As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade (SONTAG:2003:69).

A fotografia representa a imagem de uma ação. Principalmente aquela que mostra a terrível vivência de uma guerra, mesmo assim não representa nem de longe o contexto que o ser humano está imergido: uma situação de paúra emocional e atrocidades constantes.

O medo é elemento fundamental para compreensão dessa análise de fotografias. Pois o medo atua de forma semelhante a dor real, ele aproxima a visão à causalidade do terror. O medo também traz a obscuridade como palavra a ser estudada e compreendida.

Muitos associam essas imagens mais fortes como sendo algo obscuro: é possível relacionar o visual escuro a acontecimentos, quando pensamos em obscuridade certamente algo do inconsciente nos leva ao negro, à escuridão, e não necessariamente esta proposta é fundamentada, no entanto faz com que venha a consciência da extensão do perigo que essas fotos de guerra mostravam.

A foto não expressa as linhas paralelas dos acontecimentos envolvidos, não é só registro, pode haver encenação por detrás das cortinas. A demonstração e a indução de um partido que se pode tomar por de trás dessas fotografias, a manipulação exercida na indução do objetivo desejado.

A fácil identificação com essas pessoas (soldados) e a grande quantidade de imagens tornam ademais longínquo o compartilhamento pela dor do outro, embora todos estejam intrinsecamente ligados seja por região, crença ou etnia.

A facilitação na expropriação da dor torna-se um show a parte, um acarretamento de sentimentos que facilmente são substituídos por outra opção de apelo imagético, seja outro programa de TV ou um seriado da moda. Cria-se uma apatia pela situação: vê-se, entende-se, mas nenhuma atitude se toma a respeito da situação.

A sensação da falta de compartilhamento com aquela dor alheia, faz com que ocorra um sentimento de impotência diante da dor do outro; é onde muitas vezes falta o exercício da solidariedade, devido ao excesso de violência demonstrada por tantos meios de comunicação. A repetição dessas imagens são causas fundamentais para que isso ocorra.

Ainda no livro de Susan Sontag um dado precioso é que o grau de repertório tem a ver com o nível de solidariedade perdida. “Ninguém após certa idade, tem direito a esse tipo de inocência, de superficialidade, a esse grau de ignorância ou amnésia.”

A imagem espetacularizada é um modo de ver o sofrimento a distância e de vivenciar a violência sem se afetar concretamente com ela, como por exemplo os filmes de terror psicológico.

2.4 Memória Emocional

A sensação do medo é o ponto de partida fundamental para o estudo da memória emocional, aqui nessa dissertação essa teoria tem um papel importante que deve ser estudado e apresentado de maneira não muito aprofundado, mas de maneira alguma será abordado de maneira rasa e leviana.

Embora esta seja uma dissertação no campo da comunicação, as teorias analíticas não devem ser deixadas de fora, pois ao pesquisar a sensação de prazer que ocorre ao assistir a filmes de violência e com temas assustadores, essas teorias exercem interesses distintos nesses espectadores.

O desenvolvimento do ser humano é formado por tudo que ele possui ao longo da vida, sua identidade é construída a partir de processos vividos consciente ou inconscientemente.

O início da vida é formado por vários fatores que são imbuídos a uma criança, até mesmo na sua concepção. Crianças geradas para suprir carência, elo de estabilidade, apoio financeiro numa relação, que cause uma expectativa extra em seu nascimento, podem gerar infinitas possibilidades de identidade desse ser que está sendo formado.

Ao ler um torpedão ligeiramente capcioso e anônimo no celular de seu namorado(a), a pessoa pode ter diversas reações, como desconfiança, ódio, sensação de perda, rejeição, enfim cada indivíduo produz uma série de pensamentos relacionada ao mesmo fato, que por sua vez desencadeará uma sucessão de ações ligadas ao ocorrido, fazendo com que o modo como ele age no mundo seja reflexo de sua criação, e formação de possíveis histórias a serem vivenciadas.

A importância que as pessoas dão a cada uma das situações que são vivenciadas está relacionada diretamente com a importância da preservação dos sentimentos.

Médicos que estão pesquisando o tema com mais profundidade como o caso do pesquisador norte americano Joseph LeDoux⁴, aponta para a memória do corpo ligada a sensibilidade e aos instintos.

Essas emoções mais fortes como amor, ódio e principalmente o medo, que foi uma das bases para o início dessa teoria sobre memória emocional, colocam e afirmam que essas emoções trazem sensibilidades que ativam reações inesperadas ao cotidiano emocional dos indivíduos e muitas vezes podem até causar o surgimento de doenças.

Segundo LeDoux em seu livro O cérebro emocional: Os misteriosos alicerces da vida emocional, ele aponta para as transformações dos sentimentos, por exemplo quando o medo vira ansiedade. “Essas emoções formam uma espécie de memória instintiva. Quando as emoções negativas prevalecem, a pessoa começa a sentir os efeitos de um estresse emocional.”

Um dos caminhos apontados por LeDoux é o exercício da higiene mental, que se fundamenta no conceito de confrontar aquilo que lhe é angustiante e desagradável, e tentar achar conforto nessa situação e assim ir expurgando gradativamente esses sentimentos que tem por facilidade a formação de armazenamento.

⁴ Joseph LeDoux, neurocientista e professor do Center for Neural Science, New York University, procura uma compreensão mais biológica do que psicológica de nossas emoções. Ele explora as diferenças entre memórias emocionais (memórias implícitas – inconscientes) processadas nas vias que levam informações para a amígdala, e memórias da emoção (memórias explícitas – conscientes) processadas no nível do hipocampo e do neocórtex. LeDoux descreveu com profundidade como os sistemas cerebrais trabalham em resposta às emoções, particularmente o medo.

Ainda segundo Ledoux toda e qualquer emoção são funções neurológicas do sistema nervoso.

Uma das grandes metas da moderna ciências do cérebro é identificar o mais detalhadamente possível a localização, no cérebro, das diferentes funções. Saber onde se localiza uma função representa o primeira passo para entender como ela. Não admira que as emoções sejam as funções, que tradicionalmente, os cientistas vêm tentado localizar no cérebro (LEDOUX:2001:66).

O que estou introduzindo aqui com o auxílio deste conceito de memória emocional, é a questão dos sentimentos envolvidos no prazer inconsciente na percepção dessas imagens de violência, como anteriormente fora apresentado e percorrido na parte sobre a câmera a favor da imagem que registra, certas emoções criadas durante aquele período de guerra fez com que as imagens fossem colocadas no subconsciente das pessoas tornando cada vez mais um momento já vivido por esses espectadores.

Este assunto fora anteriormente estudado por Edmund Burke em 1757 no livro Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo.

O livro traz subsídios para o tema central dessa dissertação, que é o estudo sobre o espetáculo em cima das emoções dolorosas, de medo e de violência, sobre as imagens e filmes baseados em fatos reais, que fazem cada vez mais os espectadores apreciarem esse gênero, mesmo sabendo do desfecho da história.

As pessoas se sentem motivadas e confortáveis naquela sensação de *vouyers*, estando conscientes dos momentos de prazer

que passaram diante das histórias desagradáveis dos demais, ali apresentados naquela hora e meia de filme.

Três sentimentos são fundamentais na compreensão deste assunto que Burke relata em seu livro, os elementos principais para entendimento são, o *Medo*, o *Prazer*, e a *Indiferença*. Essas três emoções estão entrelaçadas, mas não necessariamente causando uma passagem entre elas, para que cada sentimento desses descritos acima possam aparecer de alguma forma no indivíduo.

Quando o indivíduo na sua essência se encontra num estado de indiferença, ao ser assediado por imagens chocantes, não apenas no seu sentido de dor, mas também no sentido de prazer, como por exemplo uma cena de assassinato ou de sexo realizada por uma atriz hollywoodiana do momento, essas imagens são capazes de proporcionar o surgimento do medo e do prazer, fazendo com que este indivíduo saia do estado de indiferença e atinja um estado mais estimulante.

Causando naturalmente uma sensação de passagem entre esses estados de indiferença e de prazer, vamos tratar um pouco mais de prazer, tendo em vista que a trajetória sobre memória emocional e o repertório pessoal já tenha sido compreendida anteriormente.

Tal prazer e sua percepção plena se faz pela falta da dor, a dor se faz pela falta do prazer, e ambos sentidos são a saída do estado de indiferença, como descreve Burke.

Pois, se anteriormente à dor não sinto nenhum prazer real, não tenho motivo algum para julgar que tal coisa exista, uma vez que prazer só é prazer quando sentido. Pode-se dizer o mesmo quanto à dor e por razão

idêntica. Nada pode me convencer de que o prazer e a dor sejam apenas relativos, que podem existir apenas quando contrastados; pelo contrario, julgo poder discernir claramente que há dores e prazeres positivos, absolutamente independente uns dos outros. Nada é mais evidente do que isso, não há nada que eu possa distinguir com maior clareza em meu espírito do que os três estados: de indiferença, de prazer e de dor (BURKE:1993:43).

A sensação de deleite causado quando apreciamos um filme baseado em fatos reais, faz com que a gente se torne parte daquela história e que durante algum momento a gente faça parte também daquela vida, seja por avaliações, condenações ou julgamentos, é uma maneira de integrar-se e vivenciar de maneira segura a dor do outro.

O efeito da tragédia nos prende a atenção, nos leva a aproximação, Fugindo do cinema e passando para a TV de canais abertos, é plausível supor que há deleite nesses programas sobre violência, que cada vez mais está ganhando espaços em horários nobres, subindo vertiginosamente sua audiência. Muitas vezes esses programas são exibidos e fazem parte da hora do jantar de muitas casas brasileiras.

Dos cinco canais abertos mais populares da televisão nacional como SBT, Globo, Record, Band e Redetv, quatro deles possuem esse tipo de programação em sua grade. A rede Globo que presa por um jornalismo mais ortodoxo e menos agressivo agora se mostra na disputa por um dos principais apresentadores deste gênero, vale ressaltar que o extinto **Aqui e Agora**, programa do SBT, foi um expoente deste sensacionalismo em cima das notícias de violência.

A citação que Burke faz sobre essa sensação que podemos sentir e não perceber, pois essas imagens já fazem parte do cotidiano de uma pessoa assediada pela mídia, seja em qualquer uma de suas

vertentes, age de maneira discreta e suscita sentimentos que quando olhados distanciadamente possa causar uma sensação de repugnância e até mesmo a não aceitação que isso pode ocorrer nos indivíduos.

O deleite que auferimos dessas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-los àqueles que sofrem; esses impulsos ocorrem anteriormente a qualquer raciocínio, por um instinto que age sobre nós, segundo seus próprios desígnios, sem o concurso de nossa vontade (BURKE:1993:54).

O grau da realidade esboçada num filme tem a haver com o grau de “prazer” obtido diante do mesmo, quanto mais chegar perto da realidade, quanto mais souber usar os artifícios e as tecnologias a favor da captação da imagem com toda sua riqueza de detalhes, seja por um bom roteiro, seja pela aproximação da maquiagem, cenário, figurino, interpretação ou por qualquer outro atributo que o cinema possa proporcionar, maior será o nível de satisfação obtida durante a sessão.

Ao longo da dissertação analisaremos mais profundamente certos filmes baseados em fatos reais e todos os artifícios utilizados para atingir esse objetivo, que passa imunidade diante da dor do outro, mas que traz com maestria a percepção diante da dor desse outro ali representado.

Ao visitar um campo de concentração nos arredores de Berlim, pude perceber como essa questão sobre memória emocional age nas pessoas e me remeter ao meu primeiro contato com a Segunda Guerra Mundial, que foi ao assistir o filme **A Lista de Schindler** do diretor Steve Spielberg, 1993.

Não assisti ao filme no momento em que saiu, mas me lembro de tê-lo visto logo em seguida, quando tinha uns dez anos de idade, num

primeiro momento não entendia e nem sabia ao certo o que a segunda guerra havia representado para o mundo e tão pouco como esse período repercutira na sociedade em que vivo hoje.



Cena de Alista de Schindler

A primeira vista o que me chamara atenção foi a personagem infantil que era a única cor do filme, e naquele momento fui acometida por um sentimento de tristeza e desolação, compadecida pela representação da criança que o filme não deixava de passar. Principalmente por também ser uma criança na época, minha aproximação se fez com as

atrocidades cometidas diante e com aquelas crianças, me aproximei pela idade e pela infância que ainda me rodeava.

Ao fazer esta dissertação que inclui uma abordagem sobre memória emocional, posso entender o que foi que aconteceu comigo muitos anos depois ao visitar um campo de concentração.

Tenho que voltar ao filme que foi minha primeira experiência nessa área abordada para poder neste momento exemplificar com uma passagem pessoal, que julguei ser necessária e aqui um bom lugar para fazer esse relato, onde usarei imagens para ilustrar, imagens essas feitas por mim, de outros fotografos retiradas da internet e cenas do filme.

Anos depois ao rever o filme com mais maturidade e naquele momento entendendo o que a guerra representou, as pessoas que a guerra atingiu e todo o arsenal político e publicitário envolvido diante daquele fato, o filme agiu como um professor imagético.

Acredito que a imagem tem o poder de atingir com mais profundidade do que qualquer aula teórica que possamos ter tido. Ao ver A Lista de Schindler, pude adquirir um repertório pequeno mas profundo dentro de mim, e aquelas imagens ficaram guardadas em algum lugar da minha memória, agora sei que mais especificamente em minha memória emocional.

Poder acompanhar a maneira como as pessoas eram retiradas de suas vidas, sem o poder de lutar por elas, arrancada talvez seja a palavra mais apropriada pra esse ato, pois famílias eram perdidas, filhos e pais eram separados e o trabalho de uma vida toda era roubado, a dignidade era extraída e a tranquilidade almejada na velhice fora substituída por trabalho escravo, abusos físicos e psicológicos que eram cometidos contra essas pessoas de todas as formas imagináveis.

A segregação que foi feita às vistas de todos, as barbáries cometidas foram representado pelo filme que inicia-se com legendas para situar o espectador; também há personagens rezando em hebraico; que nos remete ao judaísmo.

A lista de Schindler conta a história de um ex militar polonês e membro simpatizante da SS, Oscar Schindler, que em meio aquela atrocidade da Segunda Guerra Mundial vê em suas mãos a possibilidade de criar um negócio, uma fábrica de painéis.

A medida em que os judeus não podiam ter mais suas próprias empresas ou comércio, Schindler se aproxima de Itzhak Stern um contador judeu extraordinário que passa a ser seu braço direito, porém quando a guerra avança e esses judeus são obrigados a deixar os

guetos em que viviam e seguir para os campos de concentração, Schindler passa a presentear o alto escalão da Gestapo e em especial seu amigo Amon Goeth, em prol de seu funcionário e de seus negócios, fazendo com que sua fábrica de painéis tenham apenas empregados judeus que eram privilegiados por estarem num lugar menos ofensivo.

A medida que o filme vai avançando a característica emotiva de Oscar Schindler aparece. Por não compactuar com a chacina que os alemães estavam fazendo contra os judeus, Schindler vê há possibilidade de salvar algumas vidas e passa a convencer Goeth que era chefe de um campo de concentração a ceder judeus para sua nova fábrica, esses judeus não seriam levados para Auschwitz e sim ficariam nessa nova fábrica, que agora fabricaria munição, porém sua única e oculta exigência é que essas munições fossem incapazes de serem disparadas.

Logo Schindler passa a liquidar sua fortuna, antes boa parte dela fora angariada através de sua fábrica de painéis com o suor do trabalho escravo de judeus, ele usa esse dinheiro na salvação de cada judeu que trabalha em sua atual fábrica. No final da guerra ele consegue salvar em torno de 1.100 vidas.

O filme demonstra como parte da guerra foi também custeada com o próprio dinheiro dos perseguidos, suas casas foram tomadas, jóias, dinheiro, automóveis e qualquer objeto de valor, inclusive dentes de ouro eram extraídos. Neste quesito o filme apresenta o cuidado em que os judeus tinham em esconder as poucas coisas de valor que ainda restavam para eles.

O filme não mostra mas vale a pena lembrar que as estrelas possuíam cores e que cada cor era dada por um motivo, amarela para judeus, rosa para homossexuais, púrpura ou roxa para aqueles que se

opunham a consciência nazista, vermelho para comunistas, dissidentes políticos, maçons, anarquistas ou qualquer pessoa que demonstrasse discordância política sobe qualquer forma representada, verde para criminosos, azul para imigrantes, castanho para ciganos Roma⁵ e Sinti⁶, e preto para as mulheres lésbicas, alcoólatras ou que causassem desordem, e para deficientes em geral, preto e amarelo para aqueles arianos que eram casados com judeus.

Todas essas informações e imagens revistas por mim na maturidade pode se chocar com a estrutura da realidade mesmo que parcialmente modificada pelo tempo no campo de concentração que visitei, o Sachsenhausen aos arredores de Berlim.

Lá ouvi a história que era feito tiro ao alvo com os internos, ou seja as pessoas que estavam demonstrando cansaço, ou que estavam fazendo “corpo mole” eram alvejadas por balas e ali caíam mortas, o estado de medo e terror a que essas pessoas eram expostas diariamente fazia com que não pudesse identificar um padrão de



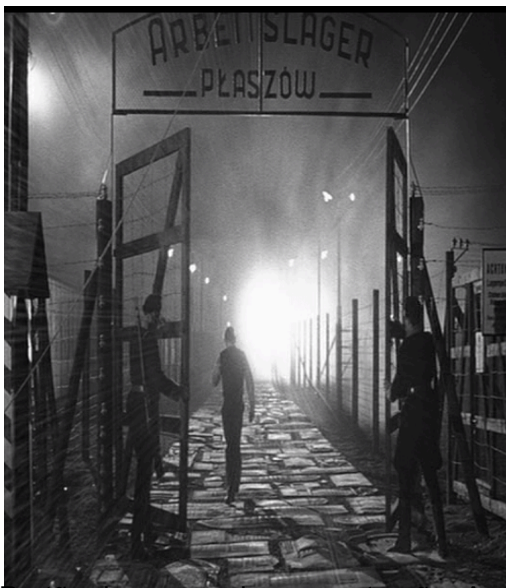
Cenas do filme, A lista de Schindler

⁵ Os Romãs, no singular ROM, chamados vulgarmente de ciganos, são tradicionalmente nômades, originários do norte da Índia e que hoje vivem espalhados pelo mundo, especialmente na Europa, sendo sempre uma minoria étnica

⁶ Sinti, também Sinta ou Sindi é o termo que nomeia os membros de um dos três grandes grupos do povo genericamente chamado de cigano. Falam um dialeto da língua romani, o Romanes Sintenghero Tschib(en), que tem um vocabulário primário romani, porém fortemente influenciado pelo alemão.

sobrevivência.

O filme me mostrara anteriormente, anos atrás, mas ver onde isso ocorria por onde as balas eram atiradas somente aumentou aquela emoção causada pelo filme, intensificou um sentimento ali plantado e que estava adormecido, essas imagens colocadas acima do filme mostra claramente.



Portão do campo de concentração, A Lista de Schindler

A idéia que era transmitida para esses prisioneiros, era de que o trabalho libertava, pude ver uma dessas placas que eram colocadas nas entradas desses campos. A intenção era fazer com que cada dia mais essas pessoas se dedicassem e se submetessem a qualquer tipo de trabalho que fora oferecido. Na imagem ao lado no portão está escrito Arbeitslager Plaszow, que significa em português campo de

trabalho (Arbeitslager). Está palavra pode ser vista em todos os portões de entrada dos campos de concentração.



Entradas de campos de concentração nazista, O trabalho liberta.

Luis Carlos Restrepo⁷ em um dos seus livros, **O direito a paz**, dedica boa parte dele para tentar entender o que se passava com os soldados da SS durante a Segunda Guerra Mundial, e como esses sentimentos de violência eram exacerbados nesses soldados.

Muitos se indagaram aonde é que estava o coração dessas pessoas, que tinham coragem de cometer esses atos de violência diante de homens, mulheres, crianças e velhos.

No livro *Direito a paz*, Restrepo traz uma conotação bem peculiar sobre a guerra, dizendo que a guerra é vista como uma atividade nobre, que os homens que nela resolvem entrar têm embutidos em seus pensamentos o poder de ajudar e de salvar.

O herói que eles tentam recriar dentro de si faz com que o motivo da guerra passe a ser nobre e que tudo o que for contrário a esses motivos sejam alvos de ódio.

⁷ Luis Carlos Restrepo, psiquiatra, filósofo, e escritor colombiano, durante o período de 2002 a 2009 serviu como alto comissário da paz do governo colombiano, escreveu livros como *O direito a ternura*, 1994 e *O direito a paz*, 1997.

A transformação entre homicida e homens de bens fica bem no meio do caminho para esses soldados; antes de tudo é importante ressaltar o meio em que esses soldados viviam, e a maneira com que eles eram treinados.

Evolução dos campos de concentração



cena do filme

campo bergen belsen

foto da autora

As humilhações constantes que esses generais e soldados sofriam diante desses déspotas que eram o alto escalão da SS, fazia com que essa raiva fosse transferida para os campos de concentração. Ou seja esses soldados e generais eram humilhados, logo passavam adiante esse ódio para os internos dos campos, uma escala de subordinação era criada e dentro dessa subordinação era oferecida em troca uma válvula de escape para toda essas humilhações que eles podiam cometer sem exercitar qualquer sentimento de compaixão que pudesse estar ainda sobrevivendo dentro desses subordinados.

En las sociedades jerárquicas se busca impedir que surja en la conciencia resistencia alguna hacia la autoridad, por lo que nos vemos obligados a justificar las acciones del jefe asumiendo que todo lo hace por nuestro propio bien. Alucinación del yo y legitimación del comportamiento despótico que fomentan la perpetuación de la violencia, mientras se impone como patrón de normalidad la alternancia entre autoritarismo y obediencia. Alice Miller, después de estudiar la forma como fueron educados los jerarcas nazis, afirma que la crueldad que demostraron estaba relacionada con la necesidad inconsciente que tenían de transferir a otros

las humillaciones recibidas de parte de padres y superiores, teniendo a la mano un chivo expiatorio para descargar sobre él la ira no reconocida y mantener así idealizada a la autoridad amada. El odio dirigido hacia una víctima de recambio era completado con el amor concentrado en el déspo-ta, a quien agradecían su dedicación para hacer de ellos hombres de bien (RESTREPO:1997)

Logo abaixo temos uma cena do roteiro de A lista de Schindler, onde o filme deixa claramente essa idéia de escalonamento hierárquico, uma conversa entre Schindler que representa essa compaixão ainda presente nos membros simpatizantes da SS e Stern seu contador Judeu.



Stern e Schindler, discutem a relação, imagens do filme A Lista de Schindler

Schindler

As pessoas morrem é um fato.
Ele quer matar toda a gente?
Ótimo! O que é que quer que eu
faça? que traga todos para cá?
É isso que quer? Mandem-no para
Schindler, mandem-nos todos!
Ele tem um refúgio não sabiam?
Não é uma fábrica, não é nenhum
empreendimento. É um refúgio
para rabis e órfãos... e pra
gente sem qualquer
qualificação. Acha que não sei
o que está fazendo... sempre
muito calado. Eu sei.

Stern

Está perdendo dinheiro?

Schindler

Não é essa a questão! É
perigoso, perigoso pra mim! Tem
que perceber que o Goeth está
sob enorme pressão. Tem de se
por no lugar dele. Tem de gerir
isso tudo aqui, por toda essa
gente. Tem muito com que se

preocupar. E tem a guerra que traz a tona o lado pior das pessoas. Nunca o lado bom, sempre o mau. Mas em circunstâncias normais ele não seria assim, seria boa pessoa. Só apareceria os bons aspectos dele que é um aldrabão fantástico. Um homem que gosta de boa comida, bom vinho, de mulheres, de ganhar dinheiro.

Stern

De matar.

Schindler

Disso não deve gostar.

Stern

O Bejski me contou que noutro dia, alguém escapou de um trabalho fora da vedação. O Goeth alinhou toda gente pra fora do barracão matou o homem à esquerda do Bejski, o homem a direita dele, foi pela fila com a pistola matando

alternadamente os homens. Vinte e cinco.

Schindler

E o que é que quer que eu faça?

Stern

Nada estamos só conversando.

Schindler

Perlman, marido e mulher.

Como indica na cena acima essa condescendência com os membros da Gestapo que Schindler pode parecer ter, é basicamente o meio em que vive e a crença nas pessoas que ele ainda possui.

Da mesma forma que Restrepo aponta para essa conjuntura emocional nas pessoas envolvidas com a guerra, Schindler e Stern são o limiar dessas representações.

Naquele momento em que estive Sachsenhausen, não era necessário entender ambas as partes, o mais importante era vivenciar, mesmo que de modo ameno a dor envolvida naquela guerra e resgatar dentro de mim todos os sentimentos ali plantados pelo filme.

Capítulo 3. Análises fílmicas

O interesse em trazer estas análises para a dissertação é fazer a articulação entre as questões já abordadas e os aspectos que culminam em filmes baseados em fatos reais. Para isto foram escolhidos cinco filmes para serem analisados e discutidos em termos de integração e confecção dos mesmo.

Desse modo apresento também cinco tipos de entendimentos narrativos que podem ser construídos e que serão demonstrados a partir de cada análise. Foram escolhidos **O Bandido da Luz Vermelha**: um filme de livre inspiração; **Um crime americano**: um filme que conta uma história verídica de maneira fiel; **Jean Charles**: um filme de denuncia; **As torres gêmeas**: um filme que tendencia o olhar do espectador; **Um táxi para escuridão**: um filme de protesto.

3.1 O Bandido Da Luz Vermelha

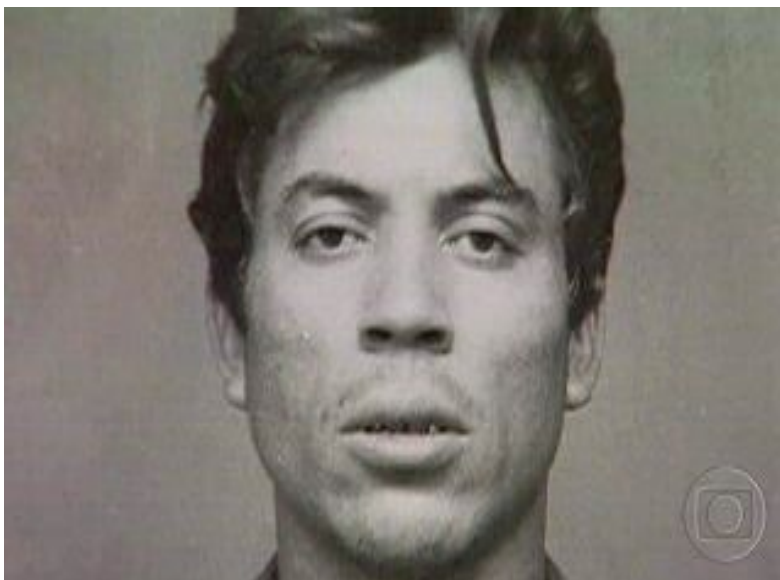
Começar essa análise pelo ano de sua obra, 1968, pode ser um ponto de partida: afinal este ano foi um ano muito particular não somente aqui no Brasil, mas em muitas partes do mundo. Aconteceram coisas realmente emblemáticas para a situação política, econômica e acima de tudo cultural, que é o aspecto aqui discorrido.

O assassinato ao candidato a presidência norte americano Robert Kennedy, o AI-5 entre em vigor no Brasil (ele suprime liberdades democráticas no país), o fim da jovem guarda (programa de grande sucesso, que contava com a presença de Roberto Carlos e Erasmo Carlos), os artistas quase que em geral sendo caçados e torturados, tendo o mesmo tratamento que os pseudos comunistas da época, passeata dos cem mil, que contava com a participação de estudantes, artistas, intelectuais, religiosos, civis em geral, que buscavam mudanças para aquela situação autoritária que se instalava no Brasil, o apartheid é instaurado na África do Sul, morre assassinado aos 39 anos o pastor negro Martin Luther King, os americanos massacram os vietnamitas, estréia na Broadway um dos mais importantes musicais da história do teatro Hair, o álbum Branco dos Beatles é lançado, a Sobornne é retomada pela polícia francesa, até então era ocupada por estudantes que ali protestavam.

Essa quantidade de fatos marcantes do ano de 1968, talvez seja uma pequena parte das coisas importantes e indispensáveis para a construção das décadas seguintes. Entender esse contexto histórico faz com que se amplie a percepção para o que está envolvido no cinema nesta mesma época.

Após isto explanado, volto ao norte principal que é a compreensão do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, e o que ele vem a somar para esta dissertação. Ou seja, uma possibilidade de contar uma história através de um tema.

Mais do que abrir um jornal e nele obter a inspiração para um filme, *O Bandido da Luz Vermelha* é um marco em um novo movimento cinematográfico que começara no Brasil e principalmente em São Paulo. Nesta época, Rogério Sganzerla diretor do filme, inova o cinema “novo”, vanguarda conhecida e respeitada da época.



João Acácio, verdadeiro Bandido da Luz Vermelha.

O roteiro é baseado nos crimes cometidos pelo famoso Bandido da Luz Vermelha, que era um bandido bastante astuto para a época, tendo dado muito trabalho para a polícia paulistana. Seu

nome era João Acácio Pereira da Costa (Joinville, 24 de junho de 1942 — Joinville, 5 de janeiro de 1998): sua fama se fez justamente por ter tido um período longo na criminalidade sem conseguir ser capturado, estima-se em um período de mais de seis anos de aventura no mundo da criminalidade.

Ao invadir as mansões luxuosas na cidade de São Paulo, João Acácio entrava com o rosto coberto por um lenço e com uma lanterna de luz vermelha. A imprensa brasileira associou esses atributos a um conhecido bandido norte americano que uma década antes trazia essas mesmas características, como relata Mario Prata para a revista

Istoé:

“No final dos anos cinqüenta, surgiu, nos Estados Unidos, um sujeito chamado Caryl Chessman, jovem, bonito, charmoso, que aprontava barbaridades, sempre usando uma lanterna vermelha em seus assaltos, estupros e assassinatos. Logo a imprensa americana, escandalizada, lhe deu a alcunha de O Bandido da Luz Vermelha.” (Istoé:Mario Prata:6-11-99)

Dessa forma nasce O Bandido da Luz Vermelha do terceiro mundo, e o bandido de Rogério Sganzerla.

João Acácio foi preso em 8 de agosto de 1967, enquanto estava foragido no Paraná; foi acusado por quatro assassinatos, sete tentativas de homicídio e 77 assaltos, sendo condenado a 351 anos e 9 meses. Uma observação relevante para a personalidade que Sganzerla traz no bandido de seu filme é para a conduta sexual que ele tinha com as vítimas mulheres: dizem que cometeu estupro ou que teve relações sexuais com as vítimas de seus crimes, porém não foi acusado deste crime.

Voltar a infância deste homem é necessário para saber sua origem e seu desfecho, mesmo que seja somente na trama; depois de sair de Santa Catarina, onde já cometia pequenos delitos desde que ficara órfão de mãe aos quatro anos, ele se muda para Santos, porém leva uma vida entre São Paulo e Santos: São Paulo para cometer crimes e Santos para talvez se refugiar de quem realmente se tornara.

Depois de ser preso no dia 8 de agosto de 1967, o bandido da luz vermelha passa 30 anos de sua vida na antiga casa de detenção Carandiru.

Após quase cinco meses em liberdade João foi assassinado com

um tiro de espingarda no dia 5 de janeiro de 1998, durante uma briga com um pescador na cidade de Joinville, Santa Catarina. Se ressocializar não foi nada fácil e tão pouco ocorreu, o que demonstra que aquele que por muitos era um monstro e para outros um bandido amado e astuto nunca conseguiu realmente saber quem era e tão pouco o que realmente queria ser.

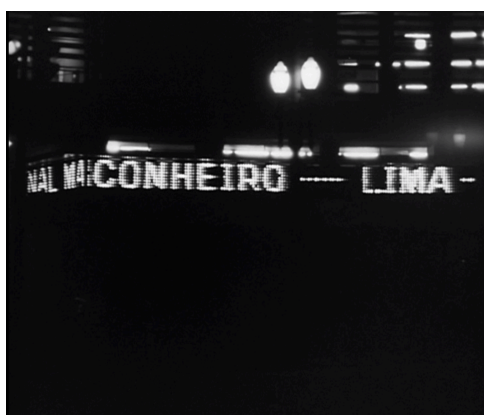
Dessa forma deixo o Bandido João Acácio, para ir para o Bandido interpretado por Paulo Villaça, e começo essa análise pela fala do roteiro de própria autoria de Rogério Sganzerla.

“Quem sou eu?” (fala do Bandido)

O filme baseado nos crimes do Bandido mais famoso da década de 60, inicia-se com um luminoso de cinema, trazendo os créditos iniciais do filme, mostrando uma narrativa bastante distinta e que traz uma experiência nova tanto para aquela época quanto para a de hoje.

A mistura que o jovem cineasta de apenas 22 anos de idade no

momento em que concebera o filme, é de uma ambiguidade indiscutível, no sentido de roteiro e história real do personagem principal.



Luminoso do filme “O Bandido da Luz Vermelha”.

“qualquer semelhança com fatos reais, ou irreais, pessoas vivas, mortas ou... é mera coincidência” (narração)

Com essa narração que é uma referência aos programas policiais de rádio, com um tom bem debochado e sensacionalista ela é feita por um casal que conta a história do bandido, os avanços da

polícia e nesse meio fica a agonia da população. Esses dois narradores que tinham muita ironia nas falas trazem para o filme a intenção do populacho, e com isso o poder de dividir uma função de narradores fundamentais junto com o protagonista. Proporcionando assim um poder de focalização mental. Vejamos a seguir uma explicação tirada do livro Ensaio sobre a análise fílmica.

Essas subnarrativas de personagens têm um caráter subjetivo. As primeiras mostram e contam aquilo no que o personagem está pensando. As segundas também, tornando o personagem mais “ativo” no ato narrativo por um intermédio dessa voz que, ainda segundo Christian Metz, possui uma “função de direção (indireta)” ao espectador. Em ambos os casos trata-se de uma *focalização mental*. (p. 47, VANOYE, Francis, e GOLLIOT-LÉTÉ, Anne)

“A 17ª vítima do bandido nacional não pode prestar declarações, porque continua em estado de choque, porque afinal também é gente”
(narração)



Imagem do filme *Bandidos de luz vermelha*. O protagonista fugindo dos policiais dentro de um táxi.

A cor do filme, preta e branca nos remete ao cinema Noir, tanto por sua fotografia quanto para o conteúdo policial do filme, porém de antemão já nos é fornecida a informação de que se trata de um Far-west do terceiro mundo.



Investigador Salles e assistente, cena do filme O Bandido da Luz Vermelha.

O filme é um grande caos organizado, digo caos no sentido das misturas de vozes *offs* e *overs*, de reflexões e pensamentos ali embutidos que pulam a história de João Acácio e passam para uma sátira do

país, o anti-herói que hora ou

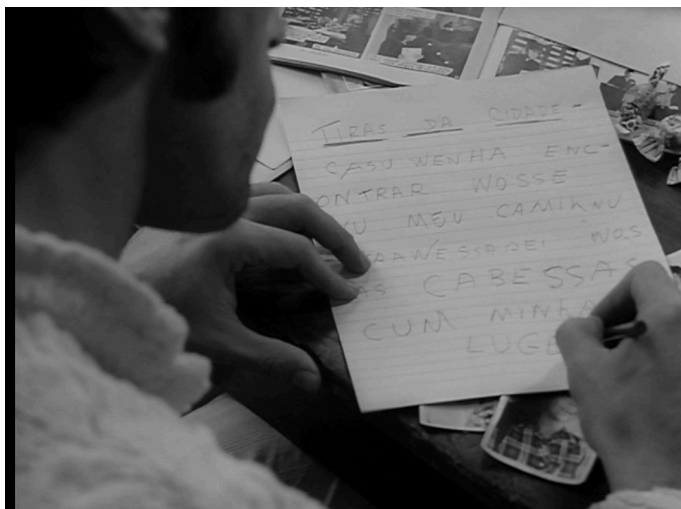
outra vira herói devido a falta de herói de que o país necessitava naquele momento tão indefinido. A policia burra é passada para trás diversas vezes, sugerindo assim o fracasso ao poder militar.

“ele revolucionou o crime no Brasil” (narração)

Era um arsenal elementar para um cinema que ali estava se tornando marginal, ou seja, feito do jeito que dava e com o que tinha. O enredo por si só era muito superior, e com as dificuldades se conseguia fazer com que brotasse o novo, era a denuncia através das telas, mesmo que velada. Um cinema feito para se estender a narrativa e proporcionar diálogo sobre questionamentos que iam além da trama policial.

“ O terceiro mundo vai explodir quem tiver um sapato não sobra”(fala do personagem anão)

Com essa grande miscelânea que o filme se torna a partir de sua primeira metade, os traços de cada personagem ficam mais evidentes, a construção do bandido se faz esmiuçadamente, passando por

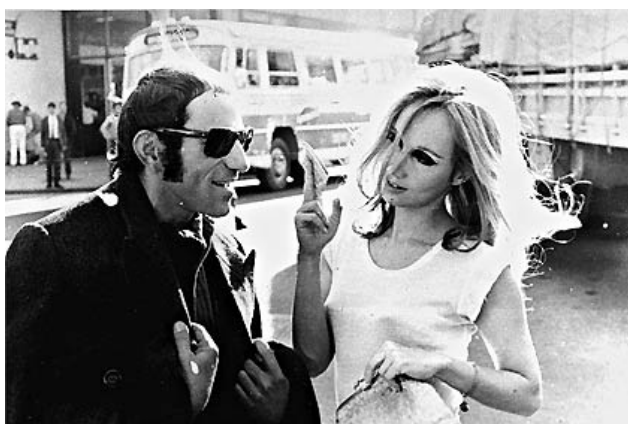


Carta para os “tiras da cidade”, imagem do filme *O Bandido da Luz Vermelha*.

flashback de sua infância, sua escrita comprometida, seu desapego à própria vida, talvez por não ter nada e nem ninguém com quem compartilhar, seu envolvimento com a prostituta Janete Jane que passa a ser seu único vínculo que o

sustenta em vida a partir do segundo ato.

A complexidade de cada personagem é extrema e fazer uma análise para cada um seria demais para esta dissertação, por isso me atenho a ficar apenas com o protagonista. Pois a interpretação de cada um deles se dá além de seus personagens e passa para um conteúdo político, carregado de interpretações burlescas e magistralmente boas e pertinentes para a trama.



Janete Jane e Mão Negra, imagem do filme *O Bandido da Luz Vermelha*.

Tanto que a atriz que interpreta Janete Jane, Helena Ignez passa a ser símbolo do cinema nacional da época sendo a rainha do cinema marginal com seu ar debochado e interpretação esdrachada.

Por ter um vasto repertório cinematográfico, Rogério Sganzerla consegue fazer com que marcas seja colocadas em seu filme, em um manifesto por ele escrito e incluído no extra da versão restaurada, podemos entender e ver que

sua jornada como crítico cinematográfico rendeu a ele um repertório imenso e cheio de influências magníficas, que quando colocadas em mãos de uma pessoa inovadora e desprendida, resulta num filme completamente atemporal e além do folhetim.

Meu filme é um Far-West do III mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini), do policial, a violência (Fuller), da comédia, o ritmo anárquico (Sennette e Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann). (SGANZERLA, Rogério, manifesto, extras do filme, O Bandido da Luz Vermelha)

Deixo o desfecho da história e dessa análise para apontar para uma das possibilidades de filmes baseados em fatos reais, que é o caso desta obra analisada: a livre inspiração sobre o tema.

Embora ao fazer o roteiro para este filme Rogério Sganzerla tenha optado por fantasiar o final, e deixar de lado a prisão de João



Luz invade uma mansão, imagem do filme O Bandido da Luz Vermelha

Acácio e se ater a um desfecho mais poético, ele abdica assim de fazer um filme mais emoldurado e acerta pois o filme se torna mais rico, isso vem de encontro ao que quero entender, a relevância que esses filmes baseados em fatos reais tem para questionar, denunciar, afligir, ou apenas se manifestar.



Luz abusando de uma vítima, imagem do filme O Bandido da Luz Vermelha

A morte do bandido do filme se faz de maneira traquinas e frágil, João volta para onde ele começa no crime, uma favela no Tatuapé (cena livre inspiração, pois não há relatos sobre isso em sua vida real) e nessa mesma favela após de livrar do único vínculo afetivo que tinha, há prostituta

Janete Jane que ele havia matado a tiros a poucos dias atrás, se sente livre para partir.

Quando o cerco aperta mais uma vez, ele resolve brincar com a polícia que pensa tê-lo atingido: saí cambaleando e rindo daqueles boçais que tentam capturá-lo novamente, e perto de um lixão se mata, coloca fios elétricos sobre seu pescoço e se eletrocuta. Levando em sua própria armadilha o investigador que esteve em seu encalço, satirizando essa polícia boba e distraída: que por suas o delegado tropeça na mesma chave elétrica que matara O Bandido Da Luz Vermelha, morrendo assim os dois abraçados.



Luz matando Janete Jane



Corpo de Janete Jane



Luz brincando em um parque após matar Janete Jane



Luz canta mesmo sabendo que falta pouco para morrer, policiais invadem a favela.



Luz prepara-se para morrer, imagens do filme O bandido da Luz Vermelha



Luz se mata antes de ser pego pelos policiais



Luz morto enquanto os policiais brincam e fazem trapalhadas



Investigador Salles morre na armadilha de Luz

Esses espaços lucidamente confeccionados pelo cineasta, fez com que seu filme entrasse para um outro patamar do cinema nacional, onde algo diferente passa a acontecer. Toda essa pulsação existencialista colocada na história tirada das notícias da vida de um bandido, traz um conteúdo político e real.



Luz em cinema na boca do lixo, imagem do filme O Bandido da Luz Vermelha

Criou assim um filme poético e real, com suas locações de uma São Paulo da boca do lixo, com as extravagâncias necessárias para contar a história que há pouco tempo tinha sido acompanhada pelas revistas como O Cruzeiro, pelos programas de rádio e pela televisão. É o *granfinale* para um bandido que perdura nas mãos de Rogério Sganzerla.

3.2 Um crime americano

A intenção de trazer este filme para a dissertação, é fazer com que essa análise reflexiva a partir de uma notícia de jornal, possa trazer uma outra visão de um filme baseado em fatos reais. Após perceber que uma história pode ser apenas baseada, inspirada, outras podem ser completamente fiéis aos acontecimentos, fiéis mas nunca esquecendo as amarras que o cinema pode causar e suas intensificações para poder ressaltar essas histórias, que geralmente valem mais pelo seu cunho fatídico e cruelmente emocional.

Como no caso anterior analisado O Bandido da Luz Vermelha que teve sua obra executada por um manifesto poético e livremente inspirado em uma história real, o filme Um Crime Americano (2007) tem como base a história real da menina Sylvia Likens. Esse crime ocorreu em 1965 nos Estados Unidos da América, na cidade de Indianápolis no estado de Indiana. A história pode ser pouco conhecida aqui: o filme, não teve grande repercussão; porém nos Estados Unidos o caso foi muito polêmico e com uma notoriedade imensa. Houve livros, episódios de seriados policiais, e um julgamento muito acompanhado pela imprensa, em todas as suas instâncias. Uma curiosidade: o cineasta Tommy O'Haver, que é natural de Indianápolis, nasceu em 1968, três anos após o crime, porém ele sempre teve interesse nessa história.

Antes de tecer comentários sobre este filme quero voltar ao posicionamento que este filme terá para esta parte da dissertação: ele vem agregar percepções marcantes.

Um Crime Americano se constitui como manifesto cruel em suas ações e imagens, pela força e por todo o papel que a imprensa teve em

divulgar tal relato bárbaro criando uma novela dramática da vida real através dos noticiários, revistas e jornais.

A história tão popular e macabra que aconteceu em 1965 é a história da vida de uma menina de 16 anos chamada Sylvia Likens, que é a terceira filha entre quatro irmãos. Seus pais Betty e Lester Likens por terem profissão circense não tinham parada fixa, e assim os irmãos ficavam a maior parte do tempo viajando com os pais ou em casas de parentes.

Aos dezesseis anos de idade, Sylvia Likens conhece Paula Baniszewski, filha de Gertrude Baniszewski, mãe solteira pobre e com sete filhos. Neste mesmo período, os pais de Sylvia e Jennie não tinham com quem deixar as meninas para mais uma turnê com o circo e por estarem passando por uma crise conjugal resolvem deixar as meninas na casa de Gertrude Baniszewski, que receberia vinte dólares semanais para cuidar das meninas.

Muitos adolescentes e crianças sobre o mesmo teto logo trazem conflitos. Com a mãe e tutora das irmãs Likens tem uma personalidade instável e uma depressão aparente, que cresce junto com os atos do filme, gravado cronologicamente para intensificar a dramaticidade tanto dos conflitos quanto das atuações.

Após o primeiro atraso no pagamento da conta das irmãs Gertrude bate nas meninas especialmente em Sylvia, que é a irmã mais velha. A partir daí, as agressões são constantes e a convivência entre os filhos de Gertrude e as meninas Likens servem como estopim para as torturas que estão por vir.

Uma série de boatos são espalhados na escola sobre a filha de Gertrude, Paula, sobre ela ser “prostituta”. Achando que Sylvia é culpada por esses boatos Gertrude então passa a humilhar e ofender a

menina sem cessar: seus filhos, Gertrude e alguns garotos da vizinhança também passam a espancá-la e torturá-la de maneira cruel.

A estadia de Sylvia na casa de Gertrude é de apenas três meses até que no dia 25 de outubro de 1965 Sylvia morre no porão da casa de Gertrude, em decorrência de hemorragia cerebral.

Aqui neste caso diferentemente de analisar o filme em si, analisarei a história e a comoção que ela causou e ainda causa, o que pode ser comprovado através da cronologia das fotos e a importância que é dada aos acontecimentos que sucederam a ação de tortura a menina Sylvia.

A população norte americana que ficou chocada com o caso na época pode acompanhar de perto e de maneira ilustrada o julgamento dessas pessoas responsáveis pela morte de Sylvia. Anos se passaram e em 2007 saí este filme que é completamente fiel aos fatos ocorridos, demonstrando que esse tipo de história sempre renderá espectadores, e acima de tudo curiosidade, ficando a cargo do diretor e da equipe do filme fazer com que haja identificação acima de tudo com os fatos: os espectadores se encontraram na posição de *voyuers* de um crime que chocou a America.

Ismail Xavier no livro **O Discurso Cinematográfico** aponta para a importância dessa identificação que os filmes podem suscitar, mostrando que dessa maneira atendem aos desejos humanos:

(...) a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças a convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio

cinema como instituição humana e social.
(XAVIER:22 e 23:2005)

Com essa reflexão de Ismail Xavier, baseada na obra de Edgar Morin **O cinema e o homem imaginário**, trago a seguir a tentativa de contar essa história através das imagens retiradas da internet, imagens essas de pessoas que visitaram a casa, mero espectadores deste crime, imagens de jornais também obtidas através da internet e as imagens retiradas do filme *Um Crime Americano* 2007, possibilitando assim uma conversa entre as duas narrativas.

“Assim como o filme, no seu conjunto, é a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar a todos os passos da realização.” (XAVIER:53:2005)



Casa de Gertrude Baniszewski, Indianápolis, Indiana, 1965



Casa de Gertrude no filme Um Crime Americano



Sylvia Likens



Hellen Page, como
Sylvia Likens



Gertrude Baniszewski, com seu advogado



Gertrude Baniszewski, foto promocional do filme coma a atriz Catherine Keener



Porão da casa na época do crime, 1965



Porão da casa anos depois, imagem obtida pela internet



Uma das torturas cometidas por Gertrude foi tatuar com uma agulha quente, a barrida de Sylvia, ela pedia a ajuda de sua filha de 10 anos para fazer isso

Parents Fly To Claim Body Of Brutally Slain Girl

Two road show performers, the parents of a 16-year-old girl who was found dead yesterday in the Eastside home of a woman charged with her care, flew back to Indianapolis today to claim their daughter's body.

Mr. and Mrs. Lester Likens, whom police simply said were with a "road show in Florida," were notified last night of their daughter's death.

Sylvia Marie Likens, 16, was found dead at 6:27 p.m. on a mattress on the floor of a double house at 3850 E. New York. She had been tortured, mutilated, burned and the words "I am a prostitute and proud of it" had been crudely etched into the skin of her stomach, police said.

Dr. Arthur P. Kebel, a deputy coroner, said she had died of a subdural hemorrhage as the result of a skull fracture caused by a "severe blow."

Arrested on preliminary charges of murder were Gertrude Wright, 37, of the New York Street address, and Richard Dean Hobbs, 15, 310 N. Denny Hobbs is a neighbor of Mrs. Wright.

Mrs. Wright's 12-year-old son was sent to the juvenile center, where authorities today planned to confer on the possibility of lodging a murder charge against him. She

beating the girl "10 or 20 times," police said.

GIRL'S SISTER TELLS GRIM STORY

The girl's sister, Jennie, 15, told police a grim story of how the girl had been tortured, beaten with a curtain rod and fireplace poker and plunged, bound and gagged, into a tub of hot water.

The girl said she and Sylvia Marie had been under Mrs. Wright's care since July when their parents left the city with a traveling show.

Mrs. Wright's original story said she had not called police immediately upon Sylvia's return because Sylvia didn't seem seriously injured. When police arrived at 6:30 p.m., the girl had been dead about 8 hours, it was determined.

Police said it could not be



Gertrude Wright—said boys beat girl.



Richard Hobbs—admits beating girl.

determined who struck the blow that caused the girl's death, because she had been hit so many times.

Hobbs, who also admitted etching the inscription on the girl's stomach, asked to be taken to General Hospital today because he said he needed an insulin shot.

Both of the suspects appeared in Municipal Court 6 today.





Lester e Betty Likens, pais de Sylvia Likens, no julgamento dos acusados



Crianças ajudam e testemunham a tortura, imagens do filme



Após sofrer diversas agressões Sylvia desmaia, imagens do filme



Hematomas das agressões sofridas por Sylvia foto pericial obtida na internet



Gertrude aconselhando Sylvia apos as torturas, imagem do filme



Capa de jornal



O júri do caso Sylvia Likens, 1966



O resultado do julgamento nas capas dos jornais



1º imagem Paula prestes a ser presa, 2º imagem John se despede de Gertrudes antes de ir para a prisão e 3º imagem Shirley que depõe contra a mãe no tribunal

Após longos meses de julgamento Gertrude Baniszewski e Paula Baniszewski foram condenadas a prisão perpétua, Paula estava grávida e teve uma filha durante o julgamento, e deu o nome de Gertrude em homenagem a mãe.

O filho de Gertrude John mais os amigos do bairro, Coy Hubbard e Richard Hobbs que também foram acusados de tortura e morte contra Sylvia Likens foram condenados a dois anos de prisão em um centro juvenil.



Última imagem pública de Gertrude, obtida através da internet

Em 1971, Paula e Gertrude têm um novo julgamento, nele Paula confessa sua culpa e dois anos depois é libertada da prisão, porém sua mãe continua presa até 1985 onde consegue ser solta em condicional. Mesmo com o forte apelo da população contra a sua libertação. Gertrude morre em 16 de junho de 1990 por conta de um câncer no pulmão.



Irmã de Sylvia, Jennie em uma homenagem para a construção de um memorial a Sylvia Likens, em 2000



A casa é demolida em 23 de abril de 2009, após ficar fechado durante 44 anos, sem ser habitada depois do crime

Dessa maneira encerro mais uma vertente que pode ter um filme baseado em fatos reais. Além de analisar de maneira rasa o teor técnico do filme, analisar o poder da história se fez mais necessário, principalmente por contar com uma estrutura clássica e linear, com um enredo bastante amarrado à história original, com um acervo jornalístico muito vasto para obter pesquisas para a construção de um roteiro, originando assim uma obra imagética inédita e a sobrevivência de uma memória póstuma de um horroroso e cruel crime ocorrido em 1965.

3.3 Jean Charles de Menezes

O conceito aqui a ser discutido será entre um filme que conta e denuncia uma história, desenvolvendo uma análise política a respeito de um tema, que aumenta o interesse das pessoas para o caminho dessa transformação: notícia x filme = apelo.

O filme Jean Charles servirá de exemplo a esse tipo de abordagem de um filme baseado em fatos reais. Começarei por uma breve sinopse do filme, ou melhor da vida de Jean Charles de Menezes.

Com direção de Henrique Goldman, o filme estreou em 2009 e leva o nome do protagonista Jean Charles de Menezes, um rapaz que sai do interior de Minas Gerais e vai morar em Londres, trabalha como eletricitista, passa dificuldades, aprende a língua, e sonha com uma vida melhor, consegue um visto permanente a partir de um casamento arranjado, o que possibilita sua vindas e idas para o Brasil, local onde ele ajuda alguns de seus familiares a tentarem a vida na cidade britânica.

Jean Charles está há três anos na cidade, mora no subúrbio de Londres com mais três primos, Alex, Vivian e Patrícia, ele tem a infelicidade de morar no mesmo prédio em que um dos terroristas, Hussain Osman, da onda de ataques terroristas aos transportes públicos, que assolou Londres no ano de 2005.



Jean Charles, foto obtida pela internet

O prédio em que Jean Mora esta sendo vigiado pela Scotland Yard britânica: tudo o que eles tem de referência que aponta para esse terrorista é uma foto em baixíssima qualidade, não há informação de peso, altura ou qualquer outra característica

plausível que justifique uma confusão entre Jean Charles e o terrorista Hussain Osman. Jean Charles é morto em 2005 com sete tiros na cabeça dentro de um vagão de metrô na estação Stockwell no sul de Londres. Fora confundido com um homem bomba.



O ator Selton Melo no papel de Jean Charles, imagem do filme

O papel vivido pelo ator Selton Melo, contou com uma interpretação digna e difícil no sentido de estabelecer um cuidadoso limiar entre a pessoa e o personagem. Interpretar alguém com uma história real, com

familiares vivos e podendo

contestar a postura tomada pelo ator, aumenta a responsabilidade que o ator tem para moldar desse o personagem. Não somente o ator mas toda a equipe deve ter cuidado em não manifestar ou imprimir suas opiniões pessoais à história e desse modo não tendenciar o espectador, e deixá-los seguir com suas próprias análises. Ou pelo menos há essa possibilidade.

O ator como instrumento de arte, tendo seu corpo como objeto artístico, tem principalmente no cinema um arsenal de subsídios que podem vir integrar-se a seu favor, como luz, ângulos, figurinos, trilha sonora, e etc. Criou-se uma atmosfera mais ampla e rebuscada para ajudar a construir este universo. De acordo com Benjamin.

“No teatro, é em definitivo, o ator em pessoa que apresenta, diante do público sua situação artística; já que o ator de cinema requer mediação de todo um mecanismo. Disso resultam duas conseqüências. O conjunto de aparelhos que transmite a performance do artista ao público não está obrigado a respeitá-la integralmente. Sob a direção do fotógrafo, na medida em que se executa o filme, os aparelhos perfazem

tomadas com relação a essa performance. Essas tomadas sucessivas constituem os materiais com que, em seguida, o montador realizará a tomada definitiva do filme.” (BENJAMIN:21:1936)

Jean Charles segundo o site **cinclick.com.br** ficou entre os dez filmes mais assistidos durante as três semanas que se seguiram a sua estréia, e devo aqui ressaltar que poucas salas de cinema exibiram esse filme, o que o torna mais forte para ser discutido aqui nesta dissertação.

A indústria norte americana desde sempre tem bebido na fonte fértil e lucrativa que é a pesquisa em qualquer veículo de notícias, o Brasil antigamente tinha isso como pratica para nossos filmes, como atestamos no subitem *História do cinema e um passeio pelo cinejornal*: que mostra como o “comércio” do cinema brasileiro também usava as notícias para transformá-las em filmes baseados em fatos reais. Sugerindo assim uma aproximação com as histórias que estavam acontecendo com o povo brasileiro, e não mais com as histórias dos europeus em especial.

Tenho infelizmente como ponto de partida o local que escrevo essa dissertação. Num país com forte índice de violência, cada vez mais o gosto por estes filmes de duras realidades se faz mais presente e mais atraente para o contexto publico/mercado.

Ressalto também que na triagem para o Oscar 2009, o único filme brasileiro que fora cogitado foi, **"Ultima parada 174"** dirigido por Bruno Barreto, baseado em fatos reais, e em 2010 **"Lula, O filho do Brasil"** dirigido por Fábio Barreto. No entanto, nenhum dos dois esteve na competição.



Hussain Oman e Jean Charles, foto para detectar semelhanças, obtida pela internet.

Corpo de Jean Charles, estação de metrô, Stockwell, Londres, 21 de Julho de 2005, foto obtida pela internet

A espetacularização que se faz em cima dessas propostas, mostra que o suporte cinematográfico percebe a influência e potencialidade que ele tem em transformar fatos em formação de opinião, a fim de informar através dessa narrativa.

É fácil encontrarmos espectadores que passam a saber mais sobre seu país, seu povo, sua história depois de tê-lo visto através da tela de cinema obtendo assim um conhecimento rápido e resumido de algo que passou diante de seus olhos despercebidamente podendo sintetizar cada década de sua nação, cada líder, ou ideal.

O cinema cada vez mais tende a se reinventar para continuar dando aos olhos dos espectadores essas emoções vividas do agora, é fácil sair de uma sala de cinema com a sensação de nostalgia, rebeldia ou com espírito de mudança.

O filme de Jean Charles humaniza mais ainda essa percepção da história, que o inspirou ao colocar a personagem real Patrícia Armani, prima de Jean Charles, sendo pessoa e personagem de sua própria história.

“O que é caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, também da maneira pelo qual graças a esse aparelho, ele apresenta para si o mundo que o rodeia.” (Benjamim, 1975. p.28)

Navegar entre a ficção e o documentário é algo que encontramos no caminho do docudrama, um formato de ficcionar o que é real, podendo assim popularizar um fato jornalístico. Isso está sendo proposto por essa onda de filmes que se dedica a este terreno que tem tanto a ser explorado.



Jean Charles, os primos Vivian, Alex, e Patrícia que interpreta seu sua própria história



Vivian, Alex e Patrícia protestando contra ao abuso na morte de Jean Charles

As características do público influenciam o caráter de uma obra de arte e de produtos culturais como cinema, televisão e jornalismo. Tais produtos são capazes de ampliar certos sentimentos e trazem assim uma satisfação tardia, que é imposta a cada momento por esta sociedade de consumo. Esta vivência acontece tanto no consumo material, quanto no cultural, sugerindo um inverso de sensacionalismo ao provocar sensações e também reações cada vez mais imediatas, deixando apenas uma sabedoria rasa e efêmera.

Deixo para finalizar esta reflexão a partir de uma história fiel e de denúncia, que passa por todos os percalços de uma indústria cultural, ágil e sagaz nos mecanismos reprodutores de notícias, criando espectadores cada vez mais exigentes e experientes com a "experiência" cinematográfica apresentada pelo cinema baseado em fatos reais.

“O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduz rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. “(ADORNO E HORKHEIMER:1985:118)

3.4 Sobre o 11 de Setembro

Para falar sobre o advento 11 de setembro, o ataque as torres gêmeas - usarei um esquema de filme *multiplot*, neste caso as interferências serão feitas a partir dos filmes: **Um Táxi para a Escuridão** (2007), dirigido por Alex Gibney e **As Torres Gêmeas** (2006), dirigido por Oliver Stone.

Esses dois filmes, sendo um documentário e o outro uma ficção, servirão de contraponto: de um lado a visão norte americano contra os terroristas árabes e sua generalidade, e de outro lado os trabalhadores que agiram heroicamente durante os resgates aos feridos no ataque de 11 de setembro.

Essa conversa que estabelecerei com esse dois gêneros distintos vem agregar a esta dissertação o sentido de antecipação do fato, trazendo à tona o sentido da memória emocional, e o que já fora mencionado no primeiro e segundo capítulos desta dissertação, ou seja ao ver o montante de imagens que o cinema hollywoodiano nos proporcionou ao longo do nosso repertório cinematográfico, podemos ter entrado em contato em algum momento com a cidade de Nova York sendo destruída, por conta de uma mudança climática, um meteoro ou até mesmo um super animal escalando os prédios mais altos da cidade como em King Kong, e assim por diante.

Antecipar essas imagens minimizou o trauma do 11 de setembro? Não posso trabalhar com exatidão, mas posso garantir que de qualquer maneira isso pode ter afastado a imagem de um contexto de impacto visual, passando a um contexto moral e ideológico.

“El segundo aspecto es de índole propiamente temporal. Si hasta los años sesenta el cine de catástrofes se alimentaba de la representación de catástrofes históricas –desde la erupción del Vesubio al terremoto de San Francisco, pasando por el naufragio del Titanic–, a partir de entonces, y de una manera ya masiva en las dos últimas décadas del siglo XX, se renuncia al motivo de las catástrofes históricas, reales, para imaginar, y realizar en el campo de la representación, catástrofes nuevas, cada vez más devastadoras, y cada vez dotadas de un mayor grado de inmediatez: el rasgo que comparten todos los films citados es que hablan del ahora mismo: es decir, que configuran representaciones de catástrofes que tienen lugar en el presente inmediato.” (Requena:Trama e Fondo)



Ataque terrorista ao World Trade Center, 11 de setembro de 2001

No texto acima de Jesus Gonzáles Requena, em seu artigo **11 de setembro: cenários da pós-modernidade**, ele nos relata exatamente esse interesse da indústria cinematográfica em se basear nas tragédias já existentes e também em antecipar tragédias e catástrofes.

Ao analisar o filme *As torres gêmeas* de Oliver Stone, podemos conferir uma outra imagem de um modo de vida norte americano, neste caso o inimigo latino não existe mais e ele é colocado até como herói, um dos muitos norte americanos que serviram de salvadores da nação. Nesse momento os inimigos são outros: os árabes, e assim a possibilidade de usar todos os arsenais possíveis para atacar o Iraque e saciar um sentimento de vingança na nação norte americana.

O filme narra a jornada verídica de dois policiais que ficam presos nos escombros de uma das torres, no 11 de setembro de 2001, lutando por suas vidas, e se apegando a todas as possibilidades para sobreviver. Em contrapartida, suas famílias aflitas absorvem todo o terror dos momentos que se sucederam aos ataques as torres gêmeas e cultivam a aflição de novos ataques ou da perda dos entes queridos.

Os policiais são: John McLoughlin interpretado por Nicolas Cage, de origem americana e Will Jimeno interpretado por Michael Pena, de origem latina. O filme não acontece, embora tenha potencial, mas a história se faz até o primeiro arco dramático, depois fica por conta de duas famílias perdidas e desestruturadas em busca de seus homens.

O enfoque deste filme se concentra em contar uma história verídica e assim demonstrar e recuperar talvez aquele sentimento de poder e coragem diante dos inimigos, demonstrando o quanto a dor pode existir e o quanto os norte americanos estão vulneráveis enquanto a eminência terrorista continuar afetando a segurança do país.



Will Jimeno e John MacLoughkin, policiais do 11 de setembro, foto obtida na internet



Michael Pena que interpreta Will, e Nicolas Cage que interpreta John, imagem do filme As Torres Gêmeas

Após toda essa ação que o filme e a própria história proporcionou, tem o outro lado da história americana, os abusos

contra os iraquianos, as torturas, e tudo isso podemos atestar, claro que sem generalizar no documentário Um Táxi para a Escuridão, mas depois de assistir a esse documentário, é impossível deixar de pensar nas atrocidades cometidas.

O documentário conta a história e a situação de um taxista afegão chamado Dilawar, que é preso injustamente e morto após cinco dias de prisão e muita tortura.

É realmente uma saga, que passa pelo abuso de poder, pela tortura, pela desmoralização e todo e qualquer tipo de instabilidade emocional e degradação, que uma pessoa possa fazer a um ser humano.



Dilawar, seu Táxi, foto dele prisioneiro em Bagram, imagens do documentário Um Táxi para Escuridão

Entrar em Bagram, que fica no Afeganistão, uma das três principais prisões da era Bush contra os crimes envolvidos ao terrorismo (passando por Guantánamo, que fica em Cuba, e Abu Ghraib, que fica no Iraque), possibilitou ao diretor não apenas ganhar o Oscar de melhor filme em 2009, mas também desmontar e chamar a atenção pública para os terrores da guerra, para um questionamento a respeito dos limites e do que realmente estava envolvido, qual a real motivação que aquela guerra teria, para cometer tamanhas barbaridades injustificáveis.

"a Suprema Corte determinou que nós temos de agir de acordo com os preceitos da Convenção de Genebra. Segundo o artigo III, não são permitidos ataques à dignidade humana. Ora, isso é muito vago! O que isso significa?" (Fala de Bush no documentário)



Exercito Americano na prisão de Guantánamo, imagem tirado do youtube, do documentário Um Táxi para a Escuridão

Entrar em um site popular de vídeos como o *youtube*, já proporcionava ver imagens dos abusos cometidos contra a população iraquiana, durante todo esse período de guerra que vai de 2001 até agora 2011, quando

muitos sabem em que estágio encontra-se a guerra do Iraque. Ter vistos essas imagens pela internet faz com que ver essas imagens no documentário sejam mais tocantes pelas entrevistas e trechos retirados de programas que o diretor coloca na edição do filme, que em nada caí no marasmo.

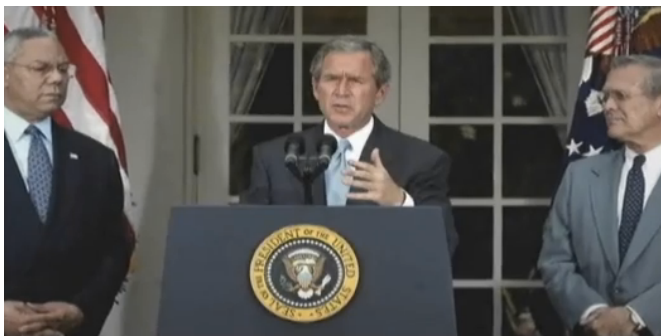
Perguntemo-nos pelos espaços que abundam as violências sem sangue, aquelas que não provocam contusões no corpo que possam ser detectadas pelos legistas, mas que nem por isso deixam de provocar sofrimento e morte. (RESTREPO, 1998, p. 11)

Coloco essa citação acima tirado do livro de Restrepo **O direito a ternura** a fim de ilustrar o que essas imagens podem causar, pois o filme tira o fôlego do começo ao fim, seja pelas imagens chocantes e de pavor, ou pelas histórias tenebrosas as quais entramos em contato através dos depoimentos. Essa junção age maravilhosamente para

denunciar, ilustrar e comprovar que a guerra ao terrorismo virou um circo de horror e que por essas imagens estarem sendo proliferadas, contribuem para que as pessoas contestem a guerra.

Sendo assim vou utilizar Fredric Jameson para esses dois filmes aqui comentados e apontar uma possível manipulação.

“É verdade que a teoria da manipulação às vezes encontra um lugar especial nesse esquema, no que tange aqueles raros objetos culturais aos quais se pode atribuir um conteúdo político e social aberto” (JAMESON:1995:23).



O presidente Bush, com seu alto escalão, falando sobre a guerra no Iraque, imagem do documentário Um Táxi para a Escuridão

Aqui o objeto cultural é construído pelo filme. Os filmes que trazem histórias reais, podem ter uma estrutura repetitiva, e ser como

aponta Baudrillard, a um simulacro, a copia da copia, uma repetição quase

que infinita sem ter o original como base. Porém, nesses filmes, quase sempre o original ainda pulsa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construir esta dissertação fez com que eu pudesse compreender melhor o caminho dos filmes baseados em fatos reais. Alguns filmes foram analisados e possibilidades narrativas apresentadas ao espectador como por exemplo: denúncia, livre inspiração, protesto e assim por diante.

Interagir a reflexão teórica tecida por mim nos dois primeiros capítulos da dissertação com as análises fílmicas, fez com que ao chegar ao capítulo final, essas possibilidades de filmes servissem de ilustração para o tema por mim escolhido - **A notícia e o cinema**.

Esta dissertação, iniciada a partir de perguntas implícitas como “por que, uma pessoa vai ao cinema assistir a um filme se elas já sabem o final?”, examinou algumas questões sobre tragédia, violência, e narrativas cinematográficas, pude perceber que não havia uma única resposta, pois o que ocorre aos seres humanos é particular e pessoal.

Circunstancias e contexto culturais e midiáticos estão intrinsecamente ligado a atração por este tipo de espetáculo.

Assim, são fatores importantes a indústria cultural, a memória emocional, e a possibilidade de vivenciar a dor do outro de maneira confortável. Por isso mesmo, os filmes que fizeram mais sucesso neste gênero, são aqueles que contam histórias trágicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**, São Paulo, Perspectiva, 1985.

ARBEX, José Jr, **Showrnlismos**, Casa Amarela, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**, Campinas, Papirus, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**, Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter, **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, 1975.

BERGER, John, **Modos de ver**, São Paulo, Martins Fontes, 1982.

BOURDIEU, Pierre, **O poder simbólico**, São Paulo, Diefel, 1994

BURKE, Edmund, **Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, Campinas, Papirus, 1993.

DEBORD, Guy, **Sociedade do espetáculo**, Contraponto Editora, 1997.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**, Rio de Janeiro, Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio**, São Paulo, Unesp, 1997.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2005.

LASCH, Christofer, **Cultura do narcisismo**, Rio de Janeiro, Imago, 1983

LEDOUX, Joseph, **O cérebro emocional: os misteriosos alicerces da vida emocional**, São Paulo, Objetiva, 2001.

- LIMA, Edwaldo Pereira, **Páginas ampliadas**, Manole, 2008.
- MORAES, Denis, **Sociedade midiaticizada**, Maud, 2006.
- NICHOLS, Bill, **Introdução ao documentário**, Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernando/ MIRANDO, Luiz Felipe, **Enciclopédia do cinema brasileiro**, São Paulo, Senac, 2000.
- RESTREPO, Luis Carlos, **O direito a ternura**, São Paulo, Vozes, 1998.
- RESTREPO, Luis Carlos, **El derecho a la paz: proyecto para un arca en medio de un diluvio de plomo**, Bogotá, Arango , 1997.
- STAM, Robert, **Teoria do cinema**, Papirus, 2003.
- SONTAG, Susan, **Diante da dor dos outros**, São Paulo, Companhia das letras, 2003.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**, Campinas, Papirus, 1994.
- WOLFF, Janet, **A produção social da arte**, Rio de Janeiro, Zahas editores, 1982.
- XAVIER, Ismail, **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- <http://clubecetico.org/forum/index.php?topic=15985.0>
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci
- <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/1980410:BlogPost:43936>
- http://umpostalparaumamigo.blogspot.com/2007_12_01_archive.html
- <http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=2432>
- http://www.terra.com.br/istoegente/57/reportagem/rep_outro_lado.htm
- <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20081124135630AACwl3z>

<http://sessentaeto.blogspot.com/2008/05/o-bandido-da-luz-vermelha-um-filme.html>

http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Bandido_da_Luz_Vermelha

<http://www.contracampo.com.br/58/bandidodaluzvermelha.htm>

http://pt.wikipedia.org/wiki/João_Acácio_Pereira_da_Costa

http://www.marioprataonline.com.br/obra/cronicas/bandido_da_luz_vermelha.htm

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u396767.shtml>

http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968_8.htm

<http://www.google.com.br/images?hl=pt-br&client=safari&rls=en&q=um%20crime%20americano&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&tab=wi&biw=1280&bih=664>

<http://www.google.com.br/images?hl=pt-br&client=safari&rls=en&q=um%20crime%20americano&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&tab=wi&biw=1280&bih=664>

<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=pt-br&client=safari&rls=en&biw=1280&bih=664&tbs=isch%3A1&sa=1&q=bandido+da+luz+vermelha&aq=f&aql=&aql=&oq=>

<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=pt-br&client=safari&rls=en&biw=1280&bih=664&tbs=isch%3A1&sa=1&q=as+torres+gemeas&aq=f&aql=g3&aql=&oq=>

<http://www.youtube.com/watch?v=w39L-JpIYSI>

ANEXOS

Ficha técnica do filme : O Bandido da Luz Vermelha

título original:O Bandido da Luz Vermelha

gênero:Policia

duração: 92 minutos

ano de lançamento: 1968

estúdio: Urânio Filmes

distribuidora: Urânio Filmes / Riofilmes

direção: Rogério Sganzerla

roteiro: Rogério Sganzerla

produção: José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis e Rogério Sganzerla

música: Rogério Sganzerla

fotografia: Peter Overbeck

edição: Sílvia Renoldi

Ficha técnica do filme: Um Crime Americano

título original:An American Crime

gênero:Drama

duração: 98 minutos

ano de lançamento: 2007

estúdio: First Look International / Killer Films

distribuidora: California Filmes

direção: Tommy O'Haver

roteiro: Irene Turner e Tommy O'Haver

produção: Jocelyn Hayes, Katie Roumel, Kevin Turen, Christine Vachon e Henry Winterstern

música: Alan Ari Lazar

fotografia: Byron Shah

direção de arte: Zach Bangma

figurino: Alix Hester

edição: Melissa Kent

Ficha técnica do filme: Jean Charles

título original: Jean Charles

gênero: Drama

duração: 90 minutos

ano de lançamento: 2009

estúdio: Mango Films / Já Filmes

distribuidora: Imagem Filmes

direção: Henrique Goldman

roteiro: Marcelo Starobinas e Henrique Goldman

produção: Carlos Nader, Henrique Goldman e Luke Schiller

música: Nitin Sawhney

fotografia: Guillermo Escalón

figurino: Veri Ferraz

edição: Kerry Kohler

Ficha técnica do filme: As torres gêmeas

título original:World Trade Center

gênero:Drama

duração:129 minutos

ano de lançamento: 2006

site oficial: <http://www.wtcmovie.com/>

estúdio: Paramount Pictures / Intermedia Films / Double Feature Films

distribuidora: Paramount Pictures / UIP

direção: Oliver Stone

roteiro: Andrea Berloff, baseado em estória de John McLoughlin, Donna McLoughlin, William Jimeno e Allison Jimeno

produção: Moritz Borman, Debra Hill, Michael Shamberg, Stacey Sher e Oliver Stone

música: Craig Armstrong

fotografia: Seamus McGarvey

direção de arte: Richard L. Johnson

figurino: Michael Dennison

edição: David Brenner e Julie Monroe

efeitos especiais:Animal Logic / Proof

Ficha técnica do filme: Um táxi para a escuridão

título original: Taxi to the dark side

gênero: documentário

duração: 106 minutos

ano de lançamento: 2007

origem: Estados Unidos

direção: Alex Gibney