

## Costa Gavras: política, história e cinema

Jorge Nóvoa

(...) existe sempre, em mim, um fundo de utopia. Eu creio que o homem, ontologicamente, não aceita a uniformização, que seja ditada pelas religiões ou pelos sistemas políticos. A revolta é sempre possível. É preciso recolocar o ser humano no centro do mundo. Mas, sobretudo continuar a lhe dar a capacidade de se expressar e convencê-lo que o individualismo não leva a nada. (Costa-Gavras)

Política, história e cinema, em Costa-Gavras, são três dimensões numa única e mesma pessoa. Fazer cinema é, para ele, fazer política e política em Costa-Gavras é história concentrada. Começemos pelo final, quer dizer, pelo último dos filmes de Gavras que representa também o que ele pensa atualmente. A partir daí fica mais fácil entendermos sua trajetória e avaliarmos as continuidades e as rupturas.

O último de seus filmes se intitula *Le Couperet*. Em francês significa *couteau de boucherie à lame large*. A tradução poderia ser *faca de açougue com lâmina larga*. Nenhuma referência à história, nem à política. Esse título nos levaria a imaginar imediatamente que o último de seus filmes (2004 - sem previsão no circuito comercial brasileiro) é um policial puro. Mas existe isto? Assim no singular esse título nos sugere uma certa ambigüidade, aquela da lâmina de barbear. Aliás, em francês também existe uma expressão que traduz bem isso: *sur le fil du rasoir*. Mas esta lâmina bem que pode ser o pensamento do escritor do romance (Donald Westlake), ou aquele do diretor que o transpôs para o filme!

Numa entrevista recente que traz como título “A revolta é sempre possível”, Gavras diz o seguinte:

Quando eu cheguei na França, já faz agora 50 anos, eu descobri a liberdade e sempre fiquei impressionado pelo fato de que, com vocês, o homem estava sempre no centro de tudo. Foi uma das principais razões que me fizeram ficar aqui. Esses últimos anos, eu me apercebi que o ser humano estava sendo colocado pouco a pouco de lado e que se fala mais de economismo que de humanismo. Donald Westlake escreveu *Le Couperet* em 1996-1997. Eu o li em inglês, quando ele saiu, e



imediatamente quis adaptar essa história na França. Eu sentia chegar aqui esta noção neoliberal do capitalismo agressivo.<sup>1</sup>

Este cineasta pouco conhecido no Brasil, afora por um círculo relativamente pequeno de cinéfilos, mesmo quando trata de questões intimistas não consegue não pensar na política e não consegue não fazer política. Os meios que adoram romances e filmes policiais acreditam que *Le Couperet* é um espécime de *polar* social. É de fato, um emblema do nosso tempo onde a precariedade e a miséria social e existencial, transforma os indivíduos em individualistas convictos. *Salve quem puder a sua própria vida*, e já não mais *sauve qui peu la vie* de Godard, dos anos 60, da época das esperanças em se poder mudar bem mais facilmente para uma outra história, modo de vida, estrutura social. O “Salve-se quem puder” do nosso ditado é que é o lema do mundo capitalista neoliberal, globalizado. Pouco importa se para isso deva-se matar o vizinho, o colega de trabalho, etc... Agora o lema é “ou eu, ou ninguém”!

Mesmo quando trata de um “simples” assassinato, Gavras não consegue extirpar a análise social, política e histórica de sua reflexão. Nem sempre tudo isso aparece de uma só vez. Às vezes sua abordagem é mais social. Em outras ela é mais histórica e outras ainda, ela é mais política. Em *Atraiçoados*, por exemplo, todos esse elementos aparecem juntos. Em *Z*, os elementos de análise social também aparecem. Talvez o filme mais político de Gavras seja *A Confissão*. Mas pensando bem, nele também sobressai uma análise ético-psicológica. Ou seja, não existe para ele *política pura* como objeto de suas preocupações. A vida humana no ocidente marcada pela hegemonia americana do pós-Segunda Guerra Mundial é, por assim dizer, o seu laboratório de reflexão e o seu objeto preferido é a política “suja”, quer dizer, a história. A existência humana dos indivíduos se acha historicamente condicionada. A palavra condicionada aqui não é uma concessão àqueles que têm medo (ou fazem fetiche) das determinações ou das leis da história. Sim porque elas existem e essa é uma das questões perseguidas sistematicamente

---

<sup>1</sup> L' Express de 28/02/05



por Gavras. A idéia de leis da história, causa arrepios, mas para nós ela só pode ser entendida não como fatalidade inexorável e inevitável, mas como uma tendência à repetição de fenômenos similares desde que um conjunto de fatores se ache reunidos em tempo e espaço.

Desse modo a reflexão de Gavras sobre a história desse longuíssimo século XX é, se não a mais, pelo menos uma das mais universalizantes já realizadas no cinema. Existe uma unidade inevitável que salta aos olhos. E esta unidade é ao mesmo tempo dos processos histórico-sociais examinados e da maneira como este diretor as enxerga. Na Grécia (*Z*), na Tchecoslováquia (*A Confissão*) no Uruguai (*Estado de Sítio*), no Chili (*Missing*), na França (*Seção Especial de Justiça*), nos EUA (*Atraíoados* ou *A mão direita do diabo*; *Music BOX* ou *Muito mais que um crime*; *Mad City*). E assim uma questão transcende tempo e espaço: como os processos contra-revolucionários arrebatam pessoas, instituições, organizações, partidos, ou o Estado, pervertendo suas funções e objetivos e erigindo triunfos, mesmo onde e quando não adquirem legitimidade. Ele busca localizar essas permanências da história: o triunfo dos dominantes e da contra-revolução.

Gavras já no seu primeiro filme (*Compartiment tuer*, ou *Crime no carro dormitório*, 1965 – nos EUA ele ficará entre os 10 melhores do ano) havia feito um policial de grande sucesso (com atores de primeira linha Simone Signoret, Yves Montand, etc., que trabalharam de graça para ele). Suspense será um elemento que ele havia dominado desde então para aplicar em seus filmes mais “políticos”. O seu segundo filme, *Un homme de trop* (*Um Homem a Mais - Tropa de Choque*, 1966) já é um drama ligado à Resistência. Ele discursou também sobre o amor. Em *Um Homem, Uma Mulher, Uma Noite* (*Clair de Femme*, 1979), faz uma incursão sobre a análise psicológica. Ele não obtém sucesso de crítica e todos, o público também, ficam estupefatos da direção ser de Gavras. Trata-se do encontro de seres que desejam se salvar mutuamente nas suas tristezas e desesperanças que são tornadas belas ao nosso olhar. Já *Hanna K*, se apaixona por um judeu e por um palestino, ao mesmo tempo, e na angústia do seu estado psicológico, não consegue extirpar as determinações, nem da política, nem do humano, nas “reflexões” que faz sobre as disputas entre árabes, israelenses e palestinos!



Em 1969 Z cria um divisor de águas definitivo para Gavras. O romance de Vassilis Vassilikos narrado o assassinato do Deputado Lambrakis em 1963 em Atenas, realiza nele uma escolha dominante pelo cinema de conteúdo histórico-político. O livro foi roteirizado em 1968, ano no qual tudo parece confluír. Em 1968 a revolução é abortada e a contra-revolução triunfa nas telas de Gavras, tanto quanto da história real do mundo de então. A Guerra do Vietnã está em pleno vapor e as primaveras de esperanças serão em breve vencidas!

Em 1970, dirige *A Confissão*. Baseado na autobiografia de Artur London que foi veterano da Guerra da Espanha e da Resistência francesa. Ele foi encarcerado nos campos de concentração dos nazistas, mas conseguiu fugir deles. London tornar-se-á ministro do governo tcheco e é este o momento no qual Gavras cola no personagem produzindo talvez o seu melhor filme. Nele, retrata o funcionamento da máquina totalitária das burocracias do leste europeu e da ex-URSS. Artur London é submetido a toda sorte de torturas físicas e morais, mas a tortura mais difícil para ele suportar parece ser admitir que em nome do comunismo, da igualdade econômica-social, da justiça e da fraternidade ele tenha que passar por tudo aquilo. As imagens que são uma cruel representação da realidade, não deixarão nunca mais a cabeça do espectador! Diante desse filme a história oficial e edulcorada do chamado “socialismo real” no leste europeu não consegue resistir, vez que o sistema descrito que havia sido inventado nos anos 20 e 30 na antiga URSS de Stálin é atingido no seu âmago, em algo definidor do socialismo e que faltava em absoluto no leste europeu: o direito à livre expressão e circulação. Artur London, sobretudo através da obra de Gavras e de Semprun parece ter a alma lavada. Ele que não se havia calado, teve seu grito repercutindo nos ouvidos de milhões de pessoas e até hoje. O filme de Gavras realiza uma de suas crenças e de milhões de dissidentes:

Aquele que não sabe e se cala não é culpado. Mas aquele que conhece a verdade e a esconde é cúmplice!<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> VENTURA, Cândida. *O “socialismo” que eu vivi*. Lisboa, Ed. O Jornal, 1984, p.13



Gavras soube ouvir, ver e mostrar assim, a realidade da direita e da extrema direita (Z) e da “esquerda” (*A Confissão*) que havia sido protegida pelo silêncio corrompido e corruptor dos cúmplices! Dois espectadores testemunham do filme sobre *A Confissão*:

Fora todo dogmatismo político, esse filme é um depoimento cativante sobre a prisão ideológica que aprisiona o homem quando ele é confrontado à lógica absurda do totalitarismo, lógica que é ainda mais revoltante vez que ela aparece dentro de um sistema que se quer libertador. É um filme atual, demasiadamente atual, pasmem, em um mundo corroido pelo drama da opressão. Pois um pouco em todos os lugares esse tipo de regime sobrevive e se mantém. Mas até que os homens não saibam ver, e, sobretudo condenar, filmes como *A Confissão* serão impotentes para fazer tremer os sistemas políticos ainda muito vergonhosamente protegidos pela nossa ignorância voluntária.<sup>3</sup>

É exatamente contra a ignorância que Gavras pretende lutar, pelo menos através da escolha dos temas que não ocorrem, portanto, por acaso. Observe-se que o mesmo tom universalizante é constatado pelo público:

Filme excepcional. Que perfeição de Montand ... As 2h20 passam todas por si sós nessa ambiência kafkiana. Esse filme me lembra uma reportagem recente que passou no canal Arte, onde um carcereiro e sua vítima visitavam conjuntamente um campo de recuperação da era Polpot no Camboja. Face a face dilacerante final no *A Confissão* que nos lembra que não se pode vacilar em relação às nossas responsabilidades individuais qualquer que sejam as responsabilidades coletivas muito mais diluídas.<sup>4</sup>

A mudança que se opera na cabeça de Gavras é também alimentada por um dos seus amigos, Jorge Semprun (autor de *A longa viagem*, romance em que relata sua adesão à Resistência francesa ainda bem jovem ele que já era membro do Partido Comunista Espanhol e que irá deixa-lo contestando-o junto com outros como Fernando Claudin). Essa mudança não é uma renúncia, mas a ratificação de uma postura política que se aprofunda e se traduz para o métier do cineasta. Eles codificam uma definição do que é o cinema político da seguinte maneira:

---

<sup>3</sup> [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=5578.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=5578.html). Ladrennec - le 23/01/2005

<sup>4</sup> [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=5578.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=5578.html) Quito - le 14/08/2003



Um cinema que se propõe deliberadamente, conscientemente, tratar a política como matéria dramática e cujo conteúdo acha-se, de uma certa maneira, ligado a atualidade. (...) O artista, o criador, deve sempre se colocar um pouco à frente do estado de compreensão imediata do público popular, pois essa compreensão não é determinada pela ideologia revolucionária, mas, ao contrário pela ideologia dominante que é anti-revolucionária<sup>5</sup>.

Evidentemente para Gavras as repetições (leis) da história do século XX (que contrariamente ao que sustenta Eric Hobsbawm é o mais longo dos séculos da modernidade) não podem ser confundidas com as leis da química ou mesmo da física. Elas passam por uma mediação complexa, inexistente fora da natureza humana e que é fundamental: **a consciência**. Ela é o fator de mudança e variação dos processos históricos que, por isso mesmo, não podem ser fatais. Ao seu modo, com um olhar cético, mas não completamente destituído de esperança, Gavras (e seus colaboradores) pensam que as consciências são o seu verdadeiro objetivo estratégico e político. Diz ele:

É preciso recolocar o ser humano no centro do mundo. (...) Quando nos tornamos indiferentes, começamos a morrer. Eu vejo também em torno de mim pessoas que, com a experiência, tomam-se cínicas. E dizem que as coisas, de todos os modos, não mudam jamais. Eu resisto. E tento cultivar essa revolta. (...) Minha responsabilidade de cineasta pode ser resumida em três pontos: contar uma história, não enganar, defender um propósito.<sup>6</sup>

Costa Gavras ao longo da sua carreira veio sendo considerado um autor de filmes políticos. Talvez a melhor questão a ser colocada de imediato é saber o que significa realmente a política em geral e um filme político em particular. Existe um sentido estrito para o qual seja correta a designação de “filme político” ? Até que ponto um filme pode ser realmente político em sentido estrito? Todos os filmes não encerrariam um sentido político independentemente de sua temática ou da intenção do diretor? *Z*, *A Confissão*, *Estado de Sítio*, *Desaparecido*, *Amém* seriam propriamente filmes políticos ou filmes sobre a política? Ou ainda mais propriamente

---

<sup>5</sup> Ver entrevista publicada na revista *Cinéma 70*, n.151

<sup>6</sup> Entrevista a *L'Express* do 28/02/05



filmes sobre a história política de um povo, de um país, num determinado momento da história geral desse povo?

Se da política se pensa como uma ciência teórica, sem obrigação de transformar a realidade que procura explicar, pode-se afirmar de imediato que se trata de uma visão contrária à própria noção de política, pelo menos o que dela se diz tradicionalmente. Mas se se pensa a política apenas como a arte de intervir na realidade, de conduzi-la, de convencer o povo, trata-se de uma concepção estreita de política que certamente será contestada pela vida ela mesma e em primeiro lugar, pela obra de arte. Não se pode pensar a política da arte, ou da ciência, senão que a partir de uma concepção mais larga. Poderia ser o cinema equânime e objetivo a ponto de extirpar seu desejo de intervir e transformar a realidade, muito além do entretenimento? Pode o filme produtor de um discurso histórico defender uma verdade histórica? Ou será que sua mescla de razão pura e sentimentos e emoção, tornam-lhe de fato um discurso retórico que guarda apenas uma eficácia persuasiva, que lhe deixa, entretanto, incapaz de ser, não apenas testemunho, mas uma crítica legítima da história e da política mesma. Vejamos uma afirmação contundente sobre Z:

A película de Costa Gavras é um dos filmes mais tendenciosos e menos imparciais da história do cinema. É um belíssimo filme onde a ação, a aventura e o suspense privam de maneira notória a objetividade e a sobriedade da análise política, entendida de maneira científica. É uma narração assumidamente dualista onde não existem dúvidas fundamentais onde se encontra o bem e o mal, o justo e o inaceitável. (...) Se pode adivinhar que esse procedimento tem uma intenção eminentemente persuasiva.<sup>7</sup>

Esses propósitos parecem ser contraditos não por Gavras aqui, mas por Vassilikos:

Mas no filme, como na realidade, um certo número dessas pessoas não era homens de esquerda: um juiz de instrução inteiramente açambarcado pela sua profissão e que não fazia política, um ou dois jornalistas que não eram, se quiser, do “L’Humanité” mas antes do “Monde”, ou mesmo do “France-soir”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> CABRERA, Julio. *Cine: 100 anos de filosofia. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa, 1999

<sup>8</sup> TORRES, Antônio Roma (ORG.). *Cinema, arte e ideologia. Porto, Afrontamento, 1975*, p.64



Ou seja: contrariamente ao que crê Cabrera, no filme, no livro, como na realidade as personagens não eram todas do mesmo bando, da mesma tribo maniqueísta do bem! Na verdade, a mesma posição se confirma em Gavras que não quer deixar o público convencido, mas inquieto, reflexivo, mesmo que para isso com o suspense ele arrebate-o desde a primeira cena. Gavras diz que,

De facto quisemos que os espectadores sentissem necessidade de saber mais sobre o caso. E, na minha opinião, se o filme tem uma dimensão política é aí que é preciso procurá-la: nessa curiosidade, refletir quando sai da sala.<sup>9</sup>

Em Z, já no começo e de modo provocativa Konstantin Costa-Gavras ataca seu público: *Qualquer semelhança com pessoas ou lugares realmente existentes, não é coincidência: é intencional*. Sejam os tipos físicos, sejam a luminosidade e a geografia urbana do lugar, nos levam facilmente ao Mediterrâneo. Mas pouco importa se ao nome e sobrenome do diretor está colada a sua origem natal. Pouco importa se a indumentária, os modelos dos veículos nos remetem aos anos 60. Pouco importa se o roteiro do filme foi baseado no romance homônimo de Vassilis Vassilikos Z. *A orgia do poder* que foi considerado o mais importante romance político da segunda metade do século XX e que trata com uma narrativa literária linear (com começo, meio e fim) os acontecimentos na Grécia de 1963. Na verdade ele usa uma metáfora para falar de seu país natal, a Grécia, sob a bota dos Generais que dão um golpe de Estado em 1967. Trata-se de uma situação semelhante à de muitos países naquele período quando militares de carreira se utilizaram de grupos para-militares e de extrema direita para sabotar a ordem instituída. Não por acaso, portanto, o filme foi proibido no Brasil pela censura do regime instaurado em 1964. Na época, em 1969, o governo era chefiado por três Ministros que substituíam o general Costa e Silva. O romance busca reproduzir o famoso caso do assassinato do Deputado Grigoris Lambrakis. Obedece a uma narrativa cronológica. Entretanto, a montagem foi escrita a quase um ano antes de maio de 68. Gavras se recusa a classificar o filme como profético porque, como

---

<sup>9</sup> Idem. p.65



lembra, respirava-se aquele clima no ar de Paris. Nos muros haviam inscrições como “ Pederastas para Moscou” que eram também slogans gritados pelos veteranos da Guerra da Argélia quando manifestavam contra a peça de Jean Genêt, *Les paravents (Os cata-ventos)*. Vassilikos dia algo bastante significativo para o tom que será dado ao filme:

Não há dúvida nenhuma que todos os golpes de Estado saídos dos escritórios do Pentágono são fornecidos com os mesmos slogans. Podem ler-se as declarações do General Barrientos e as de Patakos. São exatamente as mesmas. É o “preço único das ditaduras”.

E mais adiante:

Não quis fazer o argumento porque, seis meses depois da publicação do livro, estava ainda muito na forma do romance. Quando li o argumento de Semprun achei-o excelente, depois achei o filme ainda melhor que o argumento, devido a essa paixão que se exprime nos rostos e que é ao mesmo tempo muito fiel ao livro e muito internacional. Os espectadores do filme não podem repelir a história dizendo, como os leitores do livro: isso se passa em Salónica, não se pode passar noutra local.<sup>10</sup>

A figura do Deputado e político liberal com idéias esquerdizantes poderia repousar no cenário brasileiro da época, por exemplo. Os militares querem impedir a realização de um grande comício cujo objetivo é o questionamento das bases estrangeiras existentes no país. Depois de lembrar razões jurídicas, outras de ordem prática, Gavras diz o seguinte:

A terceira razão, a mais importante: queríamos que esta história tomasse uma dimensão universal. Apesar de tudo, os dados de Z encontram-se por todo o lado: no caso de Bem Barka, no de Kennedy, no de Luther King...Quando se vê como este terminou...É grotesco. Uma paródia de processo com a impressão muito nítida de que tem por trás desse caso um complot enorme: exatamente o que se passa em Z. Em resumo, estes casos assemelham-se. Mas a história de Z tem uma vantagem enorme: houve um processo e sobretudo uma instrução. Dito de outra maneira, tudo o que contamos se baseia em documentos. Sobre o caso Kennedy, pelo contrário, só podemos levantar hipóteses: opor-vos-ão sempre o relatório Warren e acusar-vos-ão de ter feito um filme de propagando.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> TORRES, Antônio Roma (ORG.). *Cinema, arte e ideologia. Porto, Afrontamento, 1975*, pp. 59-60

<sup>11</sup> Idem, p.61



Em Z será exatamente o Deputado político liberal (interpretado por Yves Montand) sensível aos argumentos da esquerda “grega” quem será assassinado. Toda a trama do filme gira em torno do estabelecimento de provas sobre quem encomendou o crime e quais os móveis. Só no final o magistrado por um lapso, um ato falho revelador, pronuncia a palavra assassinato e é interpelado pelo escrivão que quer saber se deve colocar a nova palavra ao invés de incidente, como vinha sendo tratado desde o início. O alto escalão dos militares desse país “imaginário” acha-se envolvido. Uma história oficial é montada para explicar o assassinato do líder liberal com a ajuda da própria polícia e é aceita pela Promotoria Pública do Estado. Mas o caso que cai nas mãos de um advogado rigoroso que termina colocando as mãos em integrantes de grupos de extrema direita (em geral dos mais baixos escalões da sociedade), que se mobilizam por uma ideologia anticomunista, mas sob as ordens diretas dos altos escalões militares do país. Pouco a pouco, num modelo que reproduz uma espiral concêntrica no dizer de Oliver Stone, descobre-se que se trata de um assassinato premeditado. O destemido advogado obriga todos os implicados a deporem, inclusive as altas cúpulas. A imprensa toma conta do caso e a população vibra acreditando que a democracia triunfará. Todos assim passaram a acreditar inclusive os correligionários do parlamentar assassinado. A única que não diz uma única palavra sobre nada e que olha permanentemente desconfiada é a viúva (Irene Papas). Seus presságios acabam se cumprindo nos últimos minutos da película. Através de uma radicalização política os militares enquadram com medidas de força e de inúmeras medidas proibitivas (cabelos cumpridos, calças para as mulheres, Sófocles, Tolstoi, Trotsky, greves, sindicatos, sociologia, e entre tantas outras coisas a letra Z que em grego quer dizer, está vivo. Tudo isso não antes de matar, alguns dos correligionários do parlamentar, o advogado incorruptível, e prender o jornalista que na televisão havia noticiado todo o desenrolar das investigações). Aqueles que no início do filme defendem a cruzada heróica por uma terapia social viabilizada pelos combatentes do anticomunismo, que são verdadeiros anticorpos que ajudam a sanar as partes enfermas e infecciosas da sociedade, conseguem por fim seus objetivos.



Segundo Cabrera, em Z os vilões são sempre os militares e os grupos de extrema direita, os católicos e partidários da ordem estabelecida. Eles são malvados, psicopatas, dedicados ao suborno, ignorantes e assassinos. Não há no filme um único atenuante para eles. Para Cabrera, trata-se de uma drástica simplificação ética, psicológica e lógica. Para Cabrera Z pode ser considerada uma obra “política” apenas no sentido de sua eficácia e não no que concerne seu argumento analítico. Diz ele:

Ao contrário, talvez uma análise objetiva e imparcial dos fatos, sem heróis nem vilões, talvez correspondesse melhor à verdade histórica, porém possivelmente seria ineficaz do ponto de vista revolucionário-político.

(...) Quando um filme é descaradamente parcial e tendencioso, como Z ou os filmes políticos de Eisenstein, devemos nos perguntar o seguinte: como estão sendo utilizados os conceitos-imagem e como está sendo utilizado especificamente o elemento páptico essencial a eles? Continuam tendo um direcionamento para a verdade?<sup>12</sup>

Parece que a logopatia deixa de estar ao puro serviço do conhecimento, para colocar-se mais ao lado do impacto persuasivo, que é o que sempre temeu o filósofo tradicional (que usa conceitos-idéia) em relação ao filmes e a arte em geral, que faça perder a objetividade ao afetar apenas a emoção, sem apelar para a razão. Como no caso do “otimismo” de Frank Capra, a emoção não se coloca aqui, no “filme político” panfletário-transformador, ao serviço do cognitivo, senão que trata (nietzscheanamente) de persuadir.<sup>13</sup>

Fazer cinema implica necessariamente em utilizar o elemento emocional de modo intenso. Ademais, que se diga logo, razão e emoção só existem separadamente por obra e graça do paradigma dominante do pensamento ocidental e na cabeça daqueles que continuam adotando o mesmo modelo cartesiano de pensar. Talvez por isso mesmo Cabrera afirme que a dúvida não pode ser uma característica do filme político! Mas por quê não? O valor das colocações de Cabrera encontra-se no fato de que sintetizam os argumentos dos que pensam que a obra de Gavras, Stone e Eisenstein (como o mestre de todos) são uma espécie de panfleto social fílmico. Em relação a Gavras, na verdade ele confunde filme panfletário com filme que trata a política e a história no seu viés sócio-político como objeto de seu

---

<sup>12</sup> CABRERA, idem, p.246

<sup>13</sup> Ibidem, p.247



discurso. Gavras sempre conseguirá ser uma espécie de guerrilheiro do cinema. Seus filmes sempre terão uma dimensão política pronunciada, quer porque tratam da realidade político-social de um determinado período histórico do espaço planetário ocidental, quer porque ele mesmo tem posições políticas claras. O Olho de sua câmera vê o homem enquanto ser social e histórico, nas suas contradições e suas angústias, mas ao mesmo tempo, o indivíduo com os seus dramas existenciais. Ele não busca requintes esteticistas, muito embora suas construções em Z, por exemplo, não sejam nada simples. Mas Gavras não faz reparos a obra de outros colegas de profissão:

Tenho um grande respeito pelo cinema de vanguarda, mas eu seria incapaz de fazê-lo. (Em *Le Couperet*) Bruno é um monstro, porém meu trabalho é de torná-lo simpático. Que o espectador se identifique com ele e se pergunte, num determinado momento, o que pode haver de comum com entre eles. A moral da história é a resposta que cada um produzir<sup>14</sup>.

Por causa do seu estilo de fazer cinema, de refletir sobre a vida e de representa-la nas telas, muitas vezes Gavras foi considerado um panfletário, ou uma espécie de Eisenstein dos tempos atuais. Em seu livro<sup>15</sup> sobre a filosofia dos filmes, o autor constrói um capítulo onde traça um quadro comparativo entre Gavras, Oliver Stone, Eisenstein e Karl Marx. O Professor titular de filosofia termina se perguntando de uma outra maneira o que críticos de cinema e de arte se colocam em outras tantas e diversas situações: pode-se ser objetivo em política? Segundo ele,

O cinema, de um ponto de vista marxista, poderia ser visto como um tipo de linguagem essencialmente revolucionário, ou, ao menos, transgressor, subversivo, hiper-crítico, e é dessa maneira, precisamente, como o via Serguei Eisenstein, (...) e até certo ponto, o neo-realismo italiano.

Na história do cinema, assim como, de fato, na história de todas as artes, sempre perdurou essa dicotomia, entre a arte divertimento, a arte neutra que visa a beleza estética ou o entretenimento, e a arte engajada, que assume posições ético-

---

<sup>14</sup> Entrevista a *L'Express* do 28/02/05

<sup>15</sup>CABRERA.Ibidem, pp. 240 a 263



políticas. Um Sófocles, um Da Vinci, um Flaubert, um Van Gogh, um Machado de Assis, um Molière, ou um Cervantes, todos, sem exceção, tiveram posicionamentos políticos quando produziram suas obras de arte. Mesmo o mais neutro e abstrato dos artistas assume posições, estéticas, éticas e políticas, como homens, que são, de seus tempos! Nem sempre foram muito coerentes! Às vezes foram mesmos contraditórios! Mas isso é uma coisa! Outra é se colocar a serviço de um partido, de um Estado, pedagogicamente. Alguns se recusam e escapam disso, como o autor de *Metrópolis*, Fritz Lang a quem Gobbels queria como cineasta do III Reich. Outros aceitam de bom grado, como foi o caso de Eisenstein que, entretanto, se recusou até quando pode a tratar os grandes homens da história e fez a vez de uma espécie de Jules Michelet do cinema, para quem o povo era o verdadeiro herói da história. Eisenstein sempre procurou guardar o máximo de independência em relação aos aparelhos do Estado soviético e aos partidos políticos, mesmo aquele por quem tinha mais simpatia. Ou seja: o que ele colocou em seus filmes, em grande parte ele mesmo acreditava. Quando Stálin exigiu-lhe que fizesse um filme sobre sua vida, seis meses depois ele estava morto<sup>16</sup>. Outros cineastas se aplicaram aos propósitos os mais abomináveis, as vezes servilmente, e às vezes até com muita convicção como no caso de Leni Riefenstahl. Por outro lado, os partidos políticos sempre procuraram tirar proveito da arte e de outros meios para a difusão de suas idéias e muitos movimentos estéticos aceitaram e até defenderam tal postura. Outros, foram julgados ingênuos como foi o caso dos surrealistas, vez que defendiam o princípio absoluto da liberdade e independência do artista e da arte diante do Estado, partidos, etc. O argumento sub-reptício sempre tentou mesclar o posicionamento político deles inerente à sua arte com a subsunção de suas obras a seus objetivos políticos também, já que muitos dos seus integrantes foram ligados ao anarquismo e ao trotskismo. Como essa correntes foram sempre minoritárias, residiria aí a possibilidade que tiveram de exercerem uma tal independência. Afinal de qual liberdade e de qual independência política estamos falando?

---

<sup>16</sup> FERNANDEZ, Dominique. *Eisenstein.L'arbre jusqu'aux racines*. Paris , Grasset, 1975.



Quanto a Gavras, o mínimo que se pode dizer é que suas formas estéticas são simples. É como se dissesse: *a complexidade do que devo tratar já é demasiadamente grande para que use de formas elaboradas para tratar dos meus temas*. Na verdade, como ele mesmo já disse é menos uma opção e mais uma incapacidade de tratar tais sujeitos históricos de uma perspectiva de *avant-garde*, com formas requintadas. Para agarrar a densidade imensa dos fenômenos sobre os quais se debruça, ele será sempre irônico, sarcástico, ácido, radical na sua crítica à decadência das sociedades capitalistas e modernas. Mais sua virulência é histórica. Apóia-se sempre nos fatos, nos arquivos. Mas não é positivista. Sua forma de pensar é clara sobre isso também:

Por que não fazer apologia? É preciso naturalmente respeitar a verdade, a ética dos personagens, dos fatos e eventos. E não manipular em nome da dramaturgia. Enfim, é necessário que sobressaia o ponto de vista do autor, e não o de um...comitê.<sup>17</sup>

Nem ele, nem aqueles que escrevem os argumentos dos seus filmes (Jorge Seprum, Vassili Vassilikos, Donald Westlake etc...) não acreditam que os fatos possam cartesianamente falar por si sós. Entretanto, mais que uma versão dos acontecimentos factuais, ele elabora, o que poderíamos denominar como faz Marc Ferro<sup>18</sup>, **uma contra-análise da sociedade** e dos indivíduos da mercadoria e da política. E aí se encontra uma potência suplementar do realizador de filmes:

O filme tem esse efeito de destruir o que sucessivas gerações de homens de Estado, pensadores, tinham conseguido ordenar de modo equilibrado. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo, constituiu diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real deles, ela diz mais sobre cada um e aquilo que eles não queriam mostrar. Ela desvela o segredo, ela mostra o reverso da sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (...) Não se busque apenas uma ilustração, confirmação ou um desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. (...) Resta estudar o filme associando-o ao mundo que o produziu. Hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. Postulado? O que não ocorreu (por que não, assim como o que ocorreu), as crenças, as instituições, o imaginário do homem, é história tanto quanto a história<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Entrevista ao Jornal *Correio da Bahia* de 24 de março de 2005

<sup>18</sup> FERRO, Marc. *Cinema et Histoire*. Paris, Gallimard, 1993.

<sup>19</sup> FERRO, idem, pp. 39 e 40.



Não deve ser uma exclusividade olhar os filmes apenas como obra de arte ou de um ponto de vista tão somente estético ou ainda no quadro apenas da história do cinema. O cinema tornou-se, ao nosso olhar, um saber sobre a história. Muito mais que isso, uma excelente forma de representação dela. O discurso que o cinema aporta ao pensamento histórico não pode ser negligenciado, porque envolve uma razão que é assumidamente poética. Por isto mesmo, trata-se de um extraordinário meio de difusão desse saber, e ainda um lugar de memória. Contudo, nada disso é suficiente para exemplificar algo que parece ainda mais incontornável: tanto quanto outras formas artísticas (o romance, a pintura, a fotografia) o cinema produz permanentemente outras tantas formas de interpretar a vida, de analisar a história e, com isso, outras tantas formas de saber sobre a história. Um filme não vale apenas pelo que ele ilustra ou representa, ou testemunha, mas também pelo que ele aporta como conhecimento sócio-histórico, pelas hipóteses e abordagens que ele corrobora ou promove! Enfim, é preciso aceitar que o cinema é também uma forma de escrita da história.

Sem dúvida se quisermos, olharemos um filme e diremos: às vezes um filme é apenas um filme! Mas com certeza sua estética também tem o que dizer sobre a história. Ela também é um produto sócio-histórico, além de ser uma mercadoria determinada pela lei do valor (tempo socialmente necessário à sua produção) que se realiza no mercado consumidor, mas que por isso mesmo, tem algo de não quantificável e não objetivável típico das obras de artes, dos produtos culturais e da ciência! São produtos que, para realizarem-se precisam alcançar as subjetividades humanas, dependem, não apenas das leis do mercado, mas também das consciências subjetivas humanas. E isso é muito interessante para pensar sobre os filmes de Gavras.

Robert Rosenstone<sup>20</sup> disse de Oliver Stone que se tratava de um historiador da América recente. Não é só ele, é claro, que tem essa estatura. Stone se autodenominou historiador. Mas antes de Stone, Costa Gavras fez ofício de

---

<sup>20</sup> ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. Massachusetts, Harvard University Press, 2001.



historiador ou no mínimo de pensador da história. Aliás, o próprio Stone disse várias vezes que tem em Z, não somente um filme que ele gostaria de ter feito, mas também um filme-modelo<sup>21</sup>. Gavras, tanto quanto Stone, pensa a história através de seus filmes. Sem dúvida que se considerarmos apenas a maneira como a idéia de história e a historiografia foram ensinadas nas escolas do mundo, não será fácil aceitar a tese de que o filme encerra também uma forma de escrita da história. Aparecerão então críticas de academias denunciando de forma maliciosa, inexatidões, representações incorretas e mesmo supostas “mentiras” que em seus filmes apareceriam. É absolutamente curioso como não se consegue distinguir a especificidade de uma narrativa histórica no cinema daquela possível numa obra histórica escrita. A mesma coisa acontece ao se comparar Eisenstein aos diretores mais recentes que se debruçam sobre a história política! Mesmo considerando que o valor estético da obra de Eisenstein será perene, ele não tinha as condições tecnológicas dos realizadores atuais.

Os problemas colocados pelos filmes de Stone nos Estados Unidos da América e relatados por Robert Rosenstone<sup>22</sup>, recolocam o problema de saber se a história, por ser também narrativa e relato, é ciência ou não e por tabela, se as narrativas fílmicas podem ser consideradas históricas também. É claro que a resposta pode ser positiva se a ela aportarmos uma concepção de ciência distinta daquela que herdamos do século XIX, mas sem cairmos, muito menos, nos relativismos pós-estruturalistas. Jamais recontaremos a história exatamente como ela foi, mesmo através de uma obra histórica escrita. Aliás, realizar isso é humanamente impossível de modo absoluto! Porém, ao reconhecermos os limites, a relatividade que a construção de uma narrativa-explicação de um fato histórico, ou de um fenômeno encerra, isso não quer dizer que o que produzimos não é história ou ciência, ou saber. O que é realmente mais importante é a produção de uma

---

<sup>21</sup> CABRERA, op. Cit., p. 248

<sup>22</sup> ROSENSTONE, Robert. *OLIVER STONE, HISTORIADOR DA AMÉRICA RECENTE*. Esse estudo aguarda a publicação no livro por mim organizando *Imagens e visões do século XX*.



explicação para esse passado, ou, melhor dizendo, para esse processo histórico. A história pode bem se contentar com a tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, de dar significado aos eventos, momentos, movimentos, pessoas, períodos de tempos que desapareceram, mas que deixam suas influências no nosso mundo atual. Se ela consegue ser o mais exatamente possível ao que cronologicamente sucedeu de modo fenomenal, envolvendo a dialética das múltiplas temporalidades e causalidades, tão melhor, pois a sua melhor função é explicar-nos, ajudar-nos a entender um fenômeno e o processo histórico.

Nesse sentido não há dúvida que Oliver Stone, por exemplo, se aplicou de modo competente a essa atividade. Ele dirigiu um conjunto de filmes – *Salvador*, *Platoon*, *Nascido em Quatro de Julho*, *JFK* e *Nixon*, nos quais a guerra do Vietnam, o assassinato de Kennedy e o que se seguiu - a presidência de Nixon os escândalos de Watergate, as repetidas intervenções dos EUA na América Latina, estão presentes como objeto de suas reflexões e denúncias. Rejeitando as conclusões da Comissão Warren que apostavam Lee Harvey Oswald como um assassino solitário, o filme explora a questão de quem foi realmente responsável pela morte do presidente. Para fazê-lo, reconta os eventos reais, possíveis e imaginários que subjazem por trás do assassinato; explica-os como parte de uma conspiração como um conjunto posto em movimento por várias pessoas, grupos, agências e companhias que acumulavam muito lucro para não dar continuação à Guerra fria e aquela do Vietnã contra o comunismo. Assim fazendo, ele criou inevitavelmente uma poderosa interpretação da história estadunidense contemporânea. O mesmo se pode dizer de Costa Gavras, que, além disso, deu um caráter mais universalizante a sua reflexão sobre a história, mas se expôs, tal qual Stone nos EUA, às críticas dos historiadores, por um lado, e dos críticos de cinema por outro. Seu grande aliado tem sido seu público.

Rosenstone, a partir da sua própria experiência nos EUA chegou à seguinte conclusão:

(...) independentemente da honestidade ou da seriedade do diretor do filme e do grau de profundidade de seu estudo, o historiador nunca estará satisfeito com o que vê na tela (mesmo que possa gostar dele como simples espectador de cinema). Inevitavelmente, ao traduzir o escrito em imagens, sempre ocorrem mudanças que



alteram o sentido do passado tal como o entendem aqueles que trabalham com palavras.<sup>23</sup>

Sem dúvida que a história (tal como nos a praticamos) é um produto cultural e ideológico do mundo ocidental num momento particular de seu desenvolvimento. Baseia-se numa noção de verdade “científica”, fundamentada em elementos da realidade passíveis de serem reproduzíveis. Porém, é preciso que se diga: parte dos fenômenos históricos não é passível de reprodução baseada em narrativas se entendermos que os objetos da história não são apenas os fatos históricos, sejam eles de qualquer natureza. Os fatos são uma expressão importante, mas não suficiente para o real conhecimento do processo histórico. Os fenômenos históricos são a expressão fenomênica de algo que existe essencialmente e estruturalmente, e que por isso mesmo guardam certas regularidades e descontinuidades. Um golpe de Estado para ocorrer, por exemplo, exige que determinadas condições estejam presentes numa conjuntura determinada. Se uma outra parte considerável dos fenômenos históricos sequer se acha registrada em documentos, que tipo de história parcial os historiadores se aplicam em escrever? E mais ainda, se a maior parte dos documentos são organizados por instituições do Estado ou empresas particulares ou por jornais que se acham submersos pelos jogos de interesses político-econômicos das classes dominantes do planeta que tipo de história termina saindo das editoras? E se as editoras, tanto quanto as produtoras de filmes, usam o critério de rentabilidade para investirem em filmes, podemos ter mais ou menos, ao mesmo tempo os limites da consciência histórica da população do planeta e a extraordinária importância que assumem cineastas que se aplicam a pensar a história como é o caso de Costa Gavras. Tanto mais consciente seja o diretor de filmes, mais contundente e profunda será sua obra. Gavras não renuncia às suas responsabilidades demonstrando que a política do seu ofício se move a partir de um profundo sentimento ético. Diz ele:

---

<sup>23</sup> ROSENSTONE, Robert. *História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens*. In. O Olho da História. Revista de história contemporânea, v1, n.5-1998, Salvador – Ba., 1998. p.105



O mundo muda, o olhar permanece, os sentimentos se aguçam ou se enfraquecem segundo os autores e suas filosofias. Eu tento guardar os meus sentimentos claros, incisivos, longe do cinismo que se desenvolve ao nosso redor.

(...) Existem muitas coisas a fazer, necessidades a satisfazer, ausências a preencher no mundo. É necessário haver a vontade de dividir os bens, de utilizar as enormes riquezas controladas por um pequeno número para melhorar a vida de todos, investir os enormes lucros, em vez de enriquecer essa minoria que encaminha tudo para si mesma e acumula grandes quantidades de bens que, em sua maior parte, são adquiridos apenas para satisfazer egoísmos hipertrofiados.

(...) O ponto crítico, eu diria trágico, é na verdade que 500 sociedades capitalistas privadas controlam 52% do produto mundial. O Senhor Bush é seu deus e os liberais, seus santos. Seu projeto é fechar o mundo dentro do seu dogma de uniformização: de um lado os mais fortes, de outro lado os fracos e pobres. Estes podem esperar, pois têm a certeza de que irão ao paraíso que as diferentes religiões, inclusive aquela do senhor Bush, lhes promete.<sup>24</sup>

A noção de “verdade histórica” positivista contaminou as ciências sociais e a história, onde a experimentação de laboratório não é possível. A “verdade” na ciência histórica não pode residir apenas na verificabilidade de partes individuais de dados, mas na capacidade narrativa - e, sobretudo, explicativa, totalizante, do passado enquanto processo histórico, ou de um fenômeno, e em quão bem essa narrativa emprega para a sua análise os dados já existentes, além dos argumentos, também já existentes, a respeito de um momento particular de tempo e espaço. Rosenstone ironiza o método jornalístico utilizado por muitos historiadores. Crê que as perguntas mais proveitosas a serem feitas não são as que todo jornalista parece fazer a um filme: a tela realmente representa o mundo do passado? O filme histórico exprime fatos ou constrói argumentos tão bem quanto a história escrita? Ao invés disso, deve-se ir a um nível mais fundamental e perguntar o seguinte: que tipo de mundo histórico o filme constrói? Como ele constrói esse mundo? Como nos podemos tecer julgamentos a respeito dessa construção? Como essa construção adquire significado para nós e qual é ele? Após essas perguntas estarem respondidas é que deveríamos perguntar como o mundo histórico da tela se relaciona com a história escrita?

---

<sup>24</sup> Entrevista ao Jornal *Correio da Bahia* de 24 de março de 2005

No entanto, como ele é cético em relação à capacidade da história reproduzir o que já não existe mais, Rosenstone deixa de fazer uma pergunta ainda mais fundamental: como o mundo histórico da tela e da escrita se relaciona com o mundo histórico que busca representar, narrar, explicar e que existiu, existe ou existirá independentemente da maior ou menor capacidade de apreensão dessa realidade que tenham historiadores, escritores ou cineastas.

Nunca existiu, não existe, nem nunca existirá uma reprodução exata do que teve lugar no passado. Nas páginas impressas de um Jules Michelet, a descrição de uma batalha ou de uma revolução não é uma transcrição literal todos os eventos ligados à Revolução de 1789. A narrativa que, somos capazes de elaborar desse passado sempre estará envolvida num grau maior ou menor naquilo que podemos denominar imaginação histórica. Mas se a imaginação histórica que encerra algum grau de “ficção” nos permite explicar um determinado fenômeno como o nazismo, ou um aspecto dele, os relatos narrativos imagéticos e o grau maior ou menor de razão poética que encerram para representar a experiência coletiva de milhares de pessoas, permanece importante, mas é relativizado pela maior ou menor força explicativa que o discurso assumiu. De que modo a população do planeta ou, ao menos, uma parte considerável dela, poderia tomar consciência de incontáveis eventos e fenômenos que ocorrem na atualidade ou que ocorreram na história senão através do cinema?

Gavras ou cineastas como Ken Loach têm tido esse mérito. Sobre a Guerra e Revolução espanhola, rios de tintas já inundaram as prateleiras das bibliotecas do mundo. Mas um só filme causou uma verdadeira revolução na interpretação do fenômeno revolucionário espanhol dos anos 30 do século passado. Loach colocou o dedo na ferida sobre a qual se calou a história oficial dominante. O lugar das milícias internacionais, o papel específico dos aparelhos da III Internacional, dos anarquistas, o caráter conservador que as Brigadas Internacionais progressivamente adquiriram, etc. Duas horas de filme utilizando uma narrativa que mistura ao mesmo tempo, jornais e relatos da época, além da bibliografia consultada e livros de memória como aquele de George Orwell, dão à exposição de Loach uma densidade, não somente de fatos representados, mas também de uma carga emocional histórica



“reconstruída”, no filme *Terra e Liberdade*. A força argumentativa do filme é tamanha que termina obrigando inúmeros re-posicionamentos de historiadores, políticos, jornalistas, quer na Espanha, como no resto da Europa e em outras partes do mundo. A vida dos trabalhadores ingleses da era Margareth Thatcher, ou dos conflitos na América Central, estão bem representados em outros filmes de Loach. Mas o que é mais importante são suas explicações para os fenômenos e como eles repercutem na cabeça das pessoas.

Existem outros cineastas importantes para pensarmos essas questões. Este é o caso de Adrej Wajda para a Polônia, ou de Fasbinder para a Alemanha, por exemplo. Ao narrarem “estória” obliquamente, a partir do olhar de escritores ou de historiadores, Wajda, Loach, Fasbinder, Stone, Jules Pentecorvo, Gavras e outros engajam debates com repercussões inclusive sobre a própria pesquisa histórica. A crítica ou denúncia feita por filmes como *Missing*, *Betrayed*, *JFK*, *Malcon X* ou mais atualmente o do próprio Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, mesmo se não são ouvidas pelos órgãos dos Estados, mexe com a cabeça de uma camada importante da população, não somente nos Estados Unidos. Stone denunciou que o anticomunismo era um pretexto para beneficiar as corporações dos EUA e dar poder aos militares e serviços secretos. Demonstrou que em nome desse anticomunismo, um papel basicamente antidemocrático em todo o hemisfério ocidental pôde ser exercido, sustentando um verdadeiro exército anônimo que termina defendendo os seus próprios interesses escudados por múltiplos argumentos de Estado.

Algo semelhante se pode dizer de todos os realizadores citados no que concerne às suas interpretações dos fenômenos examinados e às suas influências. Quer se concorde ou não com essas interpretações elas se tornaram legitimadas e contestatórias da história oficial, da história dominante. Através de suas obras esses cineastas instituíram, pelo menos para a população que tem acessos às telas dos cinemas, uma outra possibilidade de ver e compreender a história de seus países e do planeta. Ao utilizarem os recursos da estética subvertem os modos realísticos e tradicionais de narrar o passado. Eles questionam assim, a história como uma forma de conhecimento (a história oficial), mas afirmam a necessidade dela. Dessa forma, a história que é representada nos seus filmes torna-se uma mescla inconstante de



fato, ficção, verdade, ilusão, condensação uma fragmentação de contextos, motivos, crença, boato, às vezes como o único recurso que têm para dar forma às suas narrativas. O efeito sobre nossas consciências é de imediato a sensação de que nós vivemos num mundo perigoso, inseguro, ou de que o próximo poderá ser nós, de que não podemos confiar, vez que não controlamos, nem o Estado, nem nas leis, nem na imprensa e mídia. Esse estado de insegurança não parece ter fim.

O engajamento de Costa Gavras é semelhante ao de Oliver Stone. Sua explicação dos fenômenos sobre os quais se debruça nunca foi fortuita. Seus filmes encerram uma reflexão consciente a respeito da história contemporânea. É possível dizer mesmo que elabora uma teoria original sobre essa história. Tanto quanto Stone, Wajda, Loach, Fasbinder e Moore, Gavras só pode ser melhor entendido a partir do conjunto de sua obra. Seus filmes criam um tipo de argumento histórico coletivo a respeito do homem no mundo contemporâneo, o homem de várias latitudes e longitudes contemporâneas, na Europa, na América Latina, nos EUA.

Diante disso muitos se perguntarão: essa é uma representação verdadeira do nosso mundo, do nosso século? Sem poder-se dar uma resposta exata a essa questão, pode-se, entretanto, supor com fundamento nos dados que aparecem permanentemente nos jornais, na televisão, na INTERNET, às vezes de modo esparsos, às vezes em bloco, que se trata de uma representação que é, na pior das hipóteses, verossímil, elaborada a partir de uma interpretação histórica plausível.

Gavras, contrariamente a Stone não é nada moralizante. Não usa o passado com o propósito de expor certos tipos de verdades sobre vida a partir dos fenômenos que trata. Seja o homem da *cortina de ferro* ou da *guerra fria*, seja o homem do mundo neoliberal, Gavras é um grande analista e *representacionista* do fenômeno das contra-revoluções do século XX que se estende ao século XXI. Prefere ser pessimista com a razão. Em *Z*, todo o argumento ia na direção de um final feliz com a vitória do “bem” sobre o mal, já no finalzinho do filme quando tudo parecia indicar que os generais iam para a prisão, Gavras surpreende à todos. Não inventa uma outra história distinta da que de fato ocorreu. Mas através de uma extraordinária forma narrativa destrói as nossas ilusões na justiça, no direito, no Estado de direito, nas instituições do Estado. A simples enunciação dos fatos



subseqüentes à condenação dos Generais por homicídio e perjúrio, mostra que não podemos iludir-nos: no nosso mundo não existe sociedade de direito. Todos os que depuseram para incriminar o alto escalão militar morreram, inclusive o Promotor Público do caso.

Mas o talento especial de Gavras está em temperar tudo isto com muito suspense, emoção. Ele captura nosso fôlego quando entramos na sala de cinema e quando saímos, somos obrigados a nos perguntarmos: tem realmente saída? O que fazer? Costa Gavras parece dizer que a luta não pode ter fim e que seu objetivo estratégico é a dignidade humana! Basta de “socialismo real”, burocrático, mas muito menos de sociedade consumista, individualista! O mundo onde tudo é ou torna-se mercadoria! Sempre? Fatalmente? Para Gavras não. Por exemplo, em *Atraiçoados*, a agente policial do FBI constata no final que o seu mundo, o seu país “democrático” tem ao mesmo tempo organizações neonazistas, mas que também as próprias instituições policiais que deveriam zelar pela sobrevivência da sociedade estão contaminadas, corrompidas. Alguém, de dentro do próprio FBI mandou para a organização neonazista na qual ela (a agente) se acha infiltrada, toda sua própria ficha. Em outra cena, quando ela é obrigada pelos extremistas de direita a participar de um assalto, seus colegas, sem lhe avisar, estão dentro do Banco. Ela morre de culpa por ter de atirar num dos seguranças do banco e vê, quando foge com os neonazistas, um dos seus colegas (que é negro) atirando, sem o menor escrúpulo de colocar sua vida em risco! A agente de *Atraiçoados* depois de largar o FBI, depois de matar o homem por quem se apaixonou e que descobriu a posteriori ser um extremista de direita, recusa-se compactuar com a corrupção de seus colegas. Ela sai sem destino, sem solução em busca de fazer algo diferente, humano! Vai encontrar a filhinha mais nova do homem que tinha matado por se recusar a render-se e se entregar a ela, à polícia. A menininha que já estava se deformando, consegue dar esperanças a ex-agente do FBI e guarda com ela uma cumplicidade esperançosa. A agente vai de encontro àquela criança (filha do chefe neonazista) que, com ela, aprendeu que os negros são como nós e que a violência contra eles é também uma violência contra nós. Ela sabe que mais adiante seria obrigada a



explicar porque existiam negros corrompidos e perversos como aqueles brancos com os quais convivia.

Em *Missing* um pai maduro e bem colocado na sociedade americana, crente dos valores democráticos de seu país, levou muito tempo para acreditar que seu filho havia sido morto com a cumplicidade do Governo do seu país. Quando toma conhecimento de que seu filho está morto e que ele e a nora não podem fazer mais nada no Chile, decide retornar com ela à pátria querida. Os representantes da embaixada americana os acompanham até o aeroporto e propõe a ele desistir da fila vez que eles o passariam sem o controle dos guardas. Ele diz que não precisa de privilégios e que eles eram o tipo de gente que na América iria para a cadeia. Até que ponto se suporta a realidade de que aqueles valores não existiam de fato? O filme parecia ter acabado. Porém, em alguns segundos Gavras consegue transmitir a idéia de que 7 meses depois, o Pai americano (Jack Lemon) ao receber o corpo do filho, não pôde mais fazer a autópsia por ele já se achar em estado avançado de decomposição. As imagens lembram-nos os soldados que haviam regressado mortos do Vietnam. É isso o cinema. Um olhar triste de Helène (Irene Papas) em *Z*, valeram quatro páginas do romance, como lembra Vassilikos. Mas uma vez o público se choca. Por mais que conheça a história não se consegue mais imaginar pior.

Não cabe assim, para Gavras, nenhuma saída fácil, nenhuma proposta “politicamente correta” do *bom mocismo* hollywoodiano. Mas mesmo nessas situações o seu olhar guarda alguma esperança. É um equívoco pensar que Gavras é uma espécie de nostálgico *soixante-huitard*<sup>25</sup>. Seu engajamento político é a luta pela “verdade histórica”, por mais relativa que ele possa ser, e pelo homem como valor supremo. Vemos isso em todos os seus filmes. Quando um jornalista entrevistando-o pergunta-o se as revoltas de hoje são as mesma de trinta anos atrás, ele responde o seguinte:

Os centros de interesses se deslocaram. A geração dos quadragenários tem a tendência de considerar os políticos de carreira com indiferença, vez que essa

---

<sup>25</sup> Referência a maio de 1968.



geração escutou muitas promessas que não foram cumpridas. Porém os mais jovens se mobilizam. Não como nós, no interior de um sindicato ou de um partido, mas entre eles. Tornaram-se tribais. Eles agem mais experimentam uma terrível falta de confiança em relação às estruturas existentes.

(...) Esses jovens me pedem que lhes façam balanços sobre os resultados do que eu pude fazer, que foi às vezes pouco, e eles terminam constatando que, não obstante, é preciso continuar. Mesmo se eu sou prudente ao dizer isso, eu sinto uma esperança neles.

(...) Não tenho decepções. Tudo que fizemos no passado, as petições, as mobilizações, os apoios políticos, tudo foi feito em função do que acreditávamos ser justo. Isso não foi negativo, mesmo si a utopia que nos animou, não foi todavia satisfeita. O que eu digo a eles? Permanecer vocês mesmos, seguir uma certa ética, respeitar a dignidade e a liberdade dos outros como pedimos aos outros de respeitar as nossas.

(...) eu não sou nostálgico, mesmo se cada época gera sua própria nostalgia. O passado é o passado. Tiveram coisas boas e outras nem tanto. É preciso agora olhar o presente e o futuro. Eu olho para trás para tirar lições do que aconteceu. Não se deve nunca dizer que antes foi melhor. Não é nunca bom denegrir sua época. O combate se faz a cada dia, guardando justo um olho atrás de si.<sup>26</sup>

Porém, não é possível dizer que Gavras faz filmes panfletários, nem mesmo que ele seja um *partisan* de um certo socialismo, como alguns querem. Ele milita por valores humanos a partir de uma ética humanista que é submetida permanentemente à dúvida: será que conseguiremos? Curioso pensar que ao mesmo tempo ele é frio, dissecante, e ao mesmo tempo um mestre em nos envolver. o panfleto não somente pode usar a emoção de modo exacerbado. Ele simplifica demasiadamente e às vezes, de modo caricatural. Mas ele é também maniqueísta. O mais importante é que respondendo à todas as questões ele não dá margem ao questionamento daquele que lê, ouve ou vê. Mas isso termina ocorrendo mesmo diante de um panfleto. Normalmente se usa a palavra panfleto de modo pejorativo. A questão é que existem panfletos que têm valor estético. Pouco importa se as emoções que provocam são inflamantes ou se são mais passivas, reflexivas como aquelas de uma obra como Cidadão Kane. Na literatura tem-se panfletos com inegável valor estético-literário. É o caso do ardoroso *J'acuse* de Émile Zola. Contudo um panfleto quer convencer e não elevar o nível de consciência da população. O panfleto é como a publicidade das TV's. Os filmes de Gavras fazem refletir,

---

<sup>26</sup> Entrevista a *L'Épress* do 28/02/05



questionam e não são previsíveis como os filmes piegas e pedagógicos do “realismo socialista”, por exemplo.

Mas qual o sentido para a política e como a define o próprio Costa Gavras:

“A política”, em seu sentido mais profundo, é a combinação das relações humanas dentro da estrutura social. Quando se faz um filme, quer se queira ou não, nós o fazemos com nossa filosofia política, qualquer que seja o cenário social ou histórico do momento. O filme é um espetáculo popular, ao qual se vai para se divertir. No grego antigo se utilizava a expressão “psychagogia”, que significa conduzir, elevar, mostrar a alma. Foi a partir desse princípio que o teatro grego antigo nasceu e narrou sua época, e seus autores conseguiram, com suas obras, se aproximar da substância de nossa condição de homens. No cinema os estilos mudaram muito, a técnica também, mas filmar é sempre contar com as imagens do nosso mundo. Pessoalmente, é isso que eu me esforço por fazer.<sup>27</sup>

Enfim, talvez valha à pena perguntarmos se fazemos política quando não fazemos política. A resposta é positiva; para o bem e para o mal! Interrogado se ele pretendia fazer mais filmes (à parte comédias) ele respondeu dizendo que queria fazer uma comédia musical, vez que se trata de um sonho de todo cineasta que já foi fascinado por Fred Astaire e Gene Kelly.

É bonito uma comédia musical...Pensar que um dia eu poderei realizar uma é para mim uma utopia. Ainda uma.<sup>28</sup>

Sem dúvida, muitos esperam um novo filme dele. Mas desta vez sobre o 11 de setembro, quem sabe! Que ele faça o que lhe der mais prazer e liberdade, fazendo o que mais acredita!

## **Ficha técnica de Z**

*Título Original: Z*

*Gênero: Suspense*

*Tempo de Duração: 127 minutos*

*Ano de Lançamento (Argélia): 1967*

---

<sup>27</sup> Entrevista ao Jornal *Correio da Bahia* de 24 de março de 2005

<sup>28</sup> Entrevista a *L'Express* do 28/02/05



*Estúdio:* Valoria Films / Reggane Films / Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique

*Distribuição:* Cinema V

*Roteiro:* Jorge Semprún, baseado em livro de Vassilis Vassilikos

*Produção:* Jacques Perrin e Ahmed Rachedi

*Música:* Mikis Theodoratis

*Direção de Fotografia:* Raoul Coutard

*Desenho de Produção:* Jacques d'Ovidio

*Figurino:* Piet Bolscher

*Edição:* Françoise Bonnot

*Elenco:* Yves Montand (Deputado), Irene Papas (Helene), Jean-Louis Trintignant (Magistrado), Jacques Perrin (Fotojornalista), Charles Denner (Manuel), Pierre Dux (General), Georges Géret (Nick), Bernard Fresson (Matt), Marcel Bozzuffi (Vago), Julien Guiomar (Coronel), Magali Noel (Irmã de Nick), Renato Salvatori (Yago), Clotilde Joano (Shoula).

