

## **Estrutura narrativa, subjetivação e memória social como expressões da crítica de mídia em *Tempos de paz***

### ***Narrative structure, subjectivation and social memory as expressions of media criticism in Tempos de paz***

*Cíntia Liesenberg<sup>1</sup>, Fernanda Elouise Budag<sup>2</sup>*

---

1 Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente da Faculdade de Relações Públicas da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Membro do grupo de pesquisa CNPq MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: acintialie@gmail.com.

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Professora e Pesquisadora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP), em cursos de graduação e pós-graduação. Membro do grupo de pesquisa CNPq MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: fernanda.budag@gmail.com.

**Resumo** Este artigo analisa *Tempos de paz* (2009), drama histórico brasileiro dirigido por Daniel Filho e baseado na peça teatral de Bosco Brasil. Partindo da temática da migração e da cidadania cultural, a construção narrativa inter-relaciona diferentes esferas de abordagem que, articuladas entre si, permitem a apreensão de sentidos da obra em torno da memória social, dos processos de sujeição e subjetivação, e do entrelaçamento entre os campos estético e político que a constituem; fazendo-nos, ainda, pensar sobre a substância humana. O desfecho é a escolha por um formato narrativo híbrido (em diálogo com o teatro) que culmina na validação da cena enunciativa maior que o filme busca exaltar: a homenagem a diferentes e grandes imigrantes que contribuíram para diferentes aspectos da cultura, pesquisa e conhecimento do país.

**Palavras-chave** Narrativa; crítica de mídia; filme; memória social; subjetivação.

**Abstract** This article analyzes *Tempos de paz* (2009), a Brazilian historical drama directed by Daniel Filho and based on a play by Bosco Brasil. Exploring the theme of migration and cultural citizenship, the narrative interconnects different approaches that when articulated, allow us to apprehend the work's meanings regarding social memory, the subjection and subjectivation processes, and the interweaving between its aesthetic and political field, even touching on the human substance. Its hybrid narrative format (in dialogue with the theater) culminates, in its ending, by validating the film's larger enunciative scene, which is an homage to different and important immigrants who contributed to Brazilian culture, research and knowledge aspects.

**Keywords** Narrative; media criticism; film; social memory; subjectivation.

### **Preparando o trânsito: a disposição da cena, dos atores e do contexto para análise**

Na elaboração deste artigo, duas perguntas sobre a crítica de mídia mobilizam nosso pensamento e conferem a direção da abordagem: como fazer a crítica *de* diferentes práticas midiáticas hoje e como é feita a crítica *em* diferentes práticas midiáticas? Sob esse escopo, que implica um olhar ampliado sobre a mídia por diferentes entradas, sejam aquelas situadas no plano dos produtos ou a eles relacionados ou outras, no plano social que os engendra,

buscamos equalizar nossas escolhas diante de produções e temas que permitissem uma tomada mais abrangente em relação a esses dois principais eixos de direcionamento.

Nessa visada, alguns disparadores motivam este texto. Entre eles a temática das migrações e dos refugiados, um problema social relevante, de longa data, que atravessa nossa realidade concreta até os dias atuais e acaba por configurar variados argumentos e desenhos de produções artísticas e cinematográficas. Há uma variedade de filmes recentes ou em catálogo de *streaming* atualmente disponíveis – *Era o Hotel Cambridge* (2016), *Flee* (2021), *As nadadoras* (2022), para citar apenas alguns – que são inspirados nessa temática ou em histórias de vida nelas pautadas. Nesse conjunto, encontramos ainda obras pautadas em diásporas atuais ou de outros tempos, como a Segunda Guerra Mundial, além de narrativas apresentadas como estratégias de fuga de regimes opressores ou condições de vida precárias, como se veem em seu conjunto na série *Transatlântico* (2023), para mencionar um lançamento bastante novo, por exemplo.

Entre essas produções encontra-se ainda *Tempos de paz*, filme brasileiro de 2009, cuja cena principal se passa em 18 de abril de 1945 e tem como pano de fundo o anúncio, naquela data, do decreto de anistia política concedida pelo governo Vargas. A obra retrata um momento histórico que entrelaça a temática da guerra e de regimes ditatoriais (a Era Vargas, no Brasil e a Segunda Grande Guerra, no mundo). Uma época que pede rememoração diante das práticas subumanas que apresentava e dos discursos colocados em circulação, permitindo alusão ao cenário sócio-histórico de tempos posteriores mais recentes, seja como aquele da Ditadura Militar de 1964 a 1984 ou, também, de todo o contexto nacional e internacional que fez emergir com força discursos e atos autoritários e antidemocráticos, de negacionismos de variadas ordens e de desmonte de diversos aparatos de Estado, como se vê defendido ainda em nossos dias, por determinados grupos e parlamentares, mesmo na vigência de regimes mais democráticos.

Dessa forma, a temática da migração e a atuação dos imigrantes que contribuíram de inúmeras formas para a constituição do Brasil funcionam em *Tempos de paz* como gancho para acionar o legado desses sujeitos para o país, como também a nossa memória política e social e a relevância do que tal abordagem de um tempo histórico representa para uma sociedade, ou, mais ainda, para toda a humanidade.

O período retratado no filme, portanto, coincide com os momentos finais da Segunda Guerra Mundial na Europa, que ocorreu com a rendição da Alemanha, em maio de 1945, após a tomada de Berlim pelas tropas soviéticas, em 16 de abril daquele ano, um marco em direção ao término final do conflito global, que ocorreu em 2 de setembro, com a oficialização da rendição japonesa<sup>3</sup>. Ainda que o movimento imigratório abordado no filme se refira aos deslocamentos especificamente ocorridos nesse período, no entanto, representa e nos remete a outros movimentos migratórios compulsórios, irrompidos ao longo da história humana, em virtude de diferentes fatores, incluindo, além de guerras e conflitos armados, os desastres naturais e conflitos ambientais, como disputas por terra ou por recursos hídricos, por exemplo.

Pode-se dizer que o número de migrantes/refugiados no período retratado não é exato, ainda que seja incontestável a ocorrência de deslocamentos de pessoas em massa naquele momento: “As cifras geralmente variam entre oito milhões até 70 milhões, dependendo da fonte consultada” (PAIVA, 2009). Já hoje, dados globais mais recentes, do Relatório Mundial sobre Migração 2022, apontam para a existência de 281 milhões de migrantes internacionais, em 2020, o equivalente a 3,6 % da população global e 3 milhões de pessoas a mais do que em 2019; e isso mesmo com o fechamento de fronteiras em razão da pandemia. Em termos de deslocamentos internos, o documento destaca um número ainda maior: 55 milhões de pessoas migraram “devido a desastres, conflitos e violência” (MUNDO..., 2021). Inclusive, no ano do levantamento (2020), o Brasil ocupava o terceiro lugar entre os países com mais deslocados internos por desastres naturais (358 mil pessoas), atrás apenas de Honduras (937 mil pessoas) e de Cuba (639 mil).

Nesse espectro, Denise Cogo (2007) nos lembra da ampliação da esfera da cidadania que abarca esses sujeitos e elucida sobre suas variadas dimensões – cidadania intercultural, cosmopolita e comunicativa – pleiteadas hoje, para além das clássicas cidadanias social e civil reivindicadas desde sempre por migrantes. Essas dimensões, em essência, dizem respeito a uma perspectiva global de cidadania que, rompendo com pertencimentos restritos

<sup>3</sup> Para mais detalhes ver o site do Museu do Holocausto. Disponível em <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/world-war-ii-in-europe>. Acesso em: 9 maio 2023.

a esferas locais, regionais ou nacionais mira, pois, um mundo mais humano e inclusivo; ponto de vista que atravessa a obra fílmica em estudo, como procuramos deixar notar.

Situando melhor o contexto de produção da obra, o filme *Tempos de paz*, que pode ser classificado como do gênero drama histórico, é baseado na peça teatral *Novas diretrizes em tempos de paz*, escrita por Bosco Brasil. Sob direção de Ariela Goldman, a peça teve sua estreia nacional em 2001, em São Paulo, no Teatro Ágora, com Jairo Mattos e Dan Stulbach nos papéis principais, respectivamente como Segismundo e Clausewitz (sendo Jairo Mattos logo substituído por Tony Ramos). No mesmo ano e no ano seguinte a peça conquistou prêmios como Shell (2002) e Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (2001), o que atesta sua qualidade narrativa e potencial de crítica. Estes são mais uma vez afirmados com as variadas montagens internacionais que a peça recebeu entre 2011 e 2016: em países da América Latina (Argentina, Uruguai, México e Chile) e América do Norte (Porto Rico), além de Europa (Portugal e Itália).

A receptividade da peça – de público e crítica – levou à adaptação ao cinema em 2009. Assim, por sua vez, o filme *Tempos de paz*, novamente com roteiro de Bosco Brasil, foi dirigido por Daniel Filho e tem duração de 80 minutos<sup>4</sup>. Misturando imagens e fatos documentais com personagens e eventos ficcionais, tem como tempo e espaço o Rio de Janeiro no ano de 1945. Como mencionado, a história se passa, mais precisamente, ao longo do dia 18 de abril de 1945 quando é publicado o decreto-lei n. 7.474 com o qual o Presidente Getúlio Vargas concede anistia a todos que haviam cometido crimes considerados políticos entre 16 de julho de 1934 até a citada data. Esse fato histórico é, portanto, o elemento inicialmente mobilizador da ficção. A história inicia com o Interrogador da Alfândega, Segismundo (Tony Ramos) – que havia trabalhado como oficial da polícia política durante o Estado Novo e, nesse cargo, torturado fisicamente presos que estavam sendo libertos nesse dia –, recebendo um telefonema de alerta para ficar atento porque poderia ser perseguido por algum dos libertos a quem feriu.

Tal perseguição de fato ocorre, em papel de personagem ocupado por Daniel Filho (Dr. Penna) e se apresenta como trama secundária, detalhada mais adiante. Mas a

---

4 Com classificação indicativa a partir de 12 anos.

trama principal diz respeito ao embate entre Segismundo e Clausewitz (Dan Stulbach), um migrante judeu polonês (refugiado de guerra) desembarcando de navio no porto do Rio de Janeiro, fugindo das tristes lembranças da Segunda Guerra, interessado em ingressar e se estabelecer no Brasil em busca de uma nova vida. Clausewitz é ator em seu país de origem, mas primeiramente se apresenta como agricultor ao chegar em terras brasileiras, com o argumento de que o país precisa de “braços para a lavoura”, conforme discurso promovido pela política imigratória do país, no período pós-Segunda Guerra Mundial (SALLES, 2007). Acontece que outra imigrante polonesa (Ewa Stulbach) reconhece o ator e comenta algo a respeito, chamando a atenção e gerando desconfiança dos fiscais, que conduzem o pretense agricultor para uma sala para interrogatório, imaginando tratar-se de um defensor do regime nazista.



Figura 1: Imagem de Arquivo – filme *Tempos de paz*

Fonte: Globo Filmes, 2009.

A maior parte do filme se passa então durante esse interrogatório, em que o diálogo entre Segismundo e Clausewitz é atravessado pelo compartilhamento de lembranças

peçoais de cada um; sendo entrecortado apenas pela narrativa secundária, que opera, na enunciação, como elemento de reforço do lugar de carrasco ocupado por Segismundo, e que envolve um médico (Daniel Filho), preso político que, mesmo tendo salvo a vida da irmã do ex-oficial, é ainda torturado por ele, tendo suas mãos deformadas, e que passa a perseguir Segismundo após a publicação do decreto-lei.

No decorrer da inquirição, aumenta a desconfiança de Segismundo em relação à mentira de Clausewitz sobre a declarada profissão (inicial) de agricultor, diante das contradições de seu depoimento, em que não consegue justificar o seu conhecimento da língua portuguesa; pelo fato de, mesmo se afirmando agricultor, não apresentar traços físicos de um trabalhador rural, como mãos lisas e não calejadas; e porque a senhora que o reconheceu como ator de uma peça de teatro menciona algo que o associa a algum possível crime (que apenas mais tarde o espectador entende se tratar da menção a uma encenação da peça na qual o ator atuou). Prosseguindo no inquérito, ao ser questionado novamente, Clausewitz, enfim, confessa ao inquisidor que era ator, mas que desistiu e decidiu se tornar agricultor. Sendo o diálogo nesse momento emblemático:

Segismundo: Desde quando o senhor se tornou agricultor?

Clausewitz: Faz 15 meses, quando desisti de ser ator. Tinha que escolher uma profissão. *Agora sou agricultor.*

Segismundo: Mas nunca plantou nada?

Clausewitz: A Europa estava na guerra. O Brasil precisa de braços para a lavoura.

Segismundo: [...] O senhor é ator ou é agricultor?

Clausewitz: *Decidi ser agricultor.* Eu não quero mais saber do teatro. O senhor acha que tem lugar para o teatro no mundo depois dessa guerra?

Segismundo: Nunca fui ao teatro. Eu ouvi pelo rádio, uma vez. Era uma história de uma mulher que assinava umas promissórias, depois ia embora de casa. Eu não entendi muito bem. Não tinha a ver com a minha vida.

Clausewitz: É o que eu estava dizendo. O mundo que eu vi... O teatro nunca vai falar do mundo que eu vi. O senhor não imagina o que é uma guerra dentro da sua própria casa. (grifos nossos).

Segismundo reclama, insinua a possibilidade de um suborno ao pessoal da alfândega, “um presente”, algo que tornaria o visto mais fácil, mas, diante da falta de posses de Clausewitz, conclui que este não tem nada a lhes dar. Ao que o estrangeiro retruca: “Tenho minhas lembranças!”, referindo-se às lembranças daquilo que viveu. Mas isso não

importa ao chefe da alfândega, que, de forma genérica, afirma: “Todos vocês querem me fazer chorar [...] Perda de tempo. O que vocês podem me contar que pode causar, aí, uma emoção diferente em mim?”.

No desenrolar desse diálogo, diante do descaso de Segismundo quanto às questões da guerra, Clausewitz lembra à autoridade que o fato de deixar-se tocar pelos dramas alheios é o que lhe colocaria no lugar de sujeito. Então, Segismundo propõe um trato ao migrante: para ter sua entrada liberada no Brasil, Clausewitz precisaria fazê-lo chorar, em 10 minutos; caso contrário, deveria retornar ao navio, que zarparia nesse tempo.

Neste momento, que marca o ponto de virada do arco narrativo da obra, são introduzidas, pelas memórias de ambos, muitas das questões que mais adiante procuramos trazer para nosso exercício de crítica, inter-relacionando diferentes esferas de abordagem. Tais esferas, articuladas entre si, permitem a apreensão de sentidos da obra, em torno da memória social, dos processos de sujeição e subjetivação e do entrelaçamento entre o campo estético e político que a constituem. Isto leva a um desfecho que se une à escolha por um formato narrativo que, por sua vez, culmina na validação da cena enunciativa maior que o filme busca exaltar: a homenagem a diferentes e grandes imigrantes que contribuíram para diferentes aspectos da cultura, pesquisa e conhecimento do país.

Assim, a escolha do filme se justifica sobretudo pelo aspecto da própria construção de sua narrativa, como procuramos explorar mais adiante, que ganha uma forma híbrida quando observamos a mescla das linguagens audiovisual e teatral, o que enxergamos como decisão estético-política que enquadra a obra em um regime de visibilidade oportuno à crítica social (RANCIÈRE, 2009), dialogando com nossa proposta de estudar o filme em questão sob o escopo da crítica de mídia (crítica *da* e *na* mídia).

Nesse sentido, nosso objetivo é, tomando o filme como objeto empírico de estudo, buscar caminhos para o fazer da crítica, naquilo que implica a construção de efeitos de sentido entre sua forma narrativa, de um lado, e temáticas abordadas, por outro, mas cujo sentido maior acaba sendo indissociável entre ambos, ou melhor, somente alcança seu sentido mais amplo na abordagem simultânea de ambas as faces.

Assim, e ainda em resposta às questões propostas no início de nossa explanação, é que inicialmente tomamos nosso objeto como uma obra a se estudar, justamente

pela forma específica como constitui sua narrativa, na linguagem híbrida entre cinema e teatro, e cuja temática abordada, por sua vez, remete a diferentes aspectos políticos e sociais de cunho humanitário e que ainda sobrepõe as ideias de memória, resistência e valorização de um legado social, tornando-se objeto privilegiado para nosso intento de sua apreensão crítica, na crítica da e na mídia.

Para tanto, iniciamos trazendo um aporte teórico sobre a crítica de mídia para iluminar o lugar de onde partimos e que nos orienta, considerando prioritariamente duas direções: aquela da análise dos efeitos de sentido promovidos pela construção narrativa (que aqui se expressa pelo formato estético que se insere em um regime de visibilidade de carga política); e da crítica social que esse produto midiático promove ao colocar em pauta temáticas sociais relevantes que merecem discussão e visibilidade. Na sequência partimos para a abordagem mais específica de nosso objeto empírico, situada sobre os eixos propostos: aquele de sua construção narrativa, profundamente articulada ao teatro, e sua imbricação com os temas explorados que a constituem como uma homenagem aos imigrantes que contribuíram para ampliar o panorama artístico, cultural, científico e intelectual do país.

### **Lugar de origem: a crítica de mídia**

Ao inscrever o estudo da obra no escopo da crítica de mídia, faz-se imperiosa a abordagem dos elementos e direcionamentos escolhidos para este estudo, diante da amplitude do referencial que o abarca, como demonstram Rosana Soares e Gislene Silva (2016) – seja do ponto de vista das teorias e métodos, como das análises particulares, seja diante de variados objetos empíricos que permitem ser trabalhados. Incluem-se nesse campo produtos audiovisuais e jornalísticos, em seus mais variados formatos, assim como o estudo dos discursos e do contexto que os atravessa (SOARES; SILVA, 2016).

Na vasta abrangência entre objetos, direcionamentos e aportes teóricos que conformam o fazer da crítica de mídia, as autoras identificam oito modalidades relacionadas à crítica como objeto de estudo, mas que também permitem a apreensão das formas mesmo do fazer da crítica, envoltas:

- A. na percepção de parâmetros, do “como fazer para criticar”, observando a operacionalização do ofício do crítico e, quando no campo do jornalismo, com atenção para implicações éticas e estéticas da cobertura dos acontecimentos noticiados;
- B. no estudo das críticas de mídia que circulam pela própria mídia, feitas por aqueles reconhecidos como críticos, ou seja, que possuem saberes que o público não domina;
- C. na crítica de mídia como um gênero textual, praticado pelos especialistas a partir de determinadas convenções reconhecidas pelo público, possibilitando sua circulação junto a ele em espaços já institucionalizados, como jornais, revistas, blogs, colunas, entre outros;
- D. nas experiências metacríticas, em termos de conteúdo e forma, das inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia, que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático;
- E. nas interações sociais de crítica, nas quais receptores criticam de maneira dispersa e informal materiais veiculados nas mídias e também revelam em suas críticas imagens sociais que têm dos diversos meios e práticas, confirmando ou questionando fundamentos da produção midiática, como acontece, por exemplo, no caso da divulgação de notícias;
- F. nos modos de leitura e perfis do público de crítica de mídia;
- G. no estudo das “teorias da crítica”, teorizando sobre os modos de “como fazer para criticar” e de “como criticam os que criticam”, seja com foco nas práticas de críticos na mídia, seja nas pesquisas acadêmicas;
- H. e, no que diz respeito à especificidade do jornalismo, a crítica de mídia noticiosa como recurso didático-pedagógico para ensino e formação de profissionais (SOARES; SILVA, 2016, p. 12-13).

Dessas modalidades, baseamo-nos no item D deste rol para concentrar nossos esforços, mais especificamente no que se refere àquilo que se apresenta no filme “em termos de conteúdo e forma, das inovações estéticas e estilísticas veiculadas” (SOARES; SILVA, 2016, p. 12-13), uma vez que a obra em questão se constitui sob um formato diferenciado, híbrido, que mescla em sua narrativa e enredo os formatos da linguagem cinematográfica e teatral, permitindo a abordagem de uma crítica, ou análise, em contraponto àquilo que é “estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático” (ibidem).

Este enquadramento, de uma estética que hibridiza duas diferentes linguagens, permite ainda sua estruturação como uma obra inscrita no eixo de uma “homenagem-memória” – tomando por empréstimo a expressão de Mayra Rodrigues Gomes (2018)<sup>5</sup>, entendida aqui como uma produção que se constitui como uma homenagem a um sujeito

5 O termo “homenagem-memória” é tomado de Mayra Rodrigues Gomes, do artigo dedicado ao professor Eduardo Peñuela Cañizal, no segundo volume da série de sua autoria “Bordando o manto do mundo”, com coletâneas de diversos artigos escritos ao longo de sua carreira como pesquisadora, autora e docente.

ou personalidade por meio da recuperação e apresentação de elementos de seu percurso de vida ou trajetória intelectual, em uma outra produção daí derivada ou aí inspirada.

Como outro eixo para análise, de forma adicional ao que apresentam Soares e Silva (2016), podemos situar a proposta de uma categoria que abarque, como elemento analítico, aquilo que a obra coloca em circulação em termos das relações de poder e/ou outros aspectos sociais e políticos de uma época e lugar, cujos discursos que a atravessam de forma explícita – mas também implícita, nas falas das personagens, configurações das cenas ou outros elementos – permitem entrever.

É dessa maneira que propomos um estudo em duas direções, como vislumbram Soares e Silva: ou seja: “na realização efetiva de análises críticas sobre formas e conteúdos midiáticos; ou em pesquisas dedicadas ao estudo das críticas produzidas nas/pelas mídias” (SOARES; SILVA, 2016, p. 14).

Ou seja, uma crítica, em nosso caso, pautada na análise do formato específico da obra, nos efeitos de sentido e jogos narrativos com a hibridização de formatos, assim como outra, relacionada à crítica produzida no/pelo produto cinematográfico como mídia, ou seja, na crítica social que a obra traz à tona e permite contextualizar, não apenas com o conteúdo específico da época a que se refere, mas, também, a acontecimentos políticos e sociais de nossos dias.

### **Lugar de destino: a cena e a construção narrativa em *Tempos de paz***

Ao apresentar o teatro como espaço privilegiado de reflexão social, Landowski (2002, p. 185-186) apresenta a ordenação da cena, o que nos permite, em determinados aspectos, a afirmação e análise da captura da cena teatral como parte da cena fílmica em *Tempos de paz*.

Segundo o autor, o espaço teatral é “concebido de modo a permitir que a coletividade nele se reconheça” de forma a permitir uma articulação entre cena espetacular e espectadores, como “zonas” ao mesmo tempo distintas, mas também imbricadas. Dessa forma, traz em primeiro plano o *palco*, onde a cena se apresenta, destacando as intersecções entre ambiente e sujeitos que nele se relacionam, com papéis preestabelecidos, mas cuja interação confere a especificidade a cada encenação da ação dramática, pela comunhão que se estabelece entre público, atores e cena ampla que os envolve. Nas palavras de Landowski (2002):

Primeiro um *palco*, zona marcada ao mesmo tempo por sua centralidade, pois tudo – iluminação, percursos da plateia, olhares – converge para ela; por sua autonomia, na medida em que, separada do que a cerca, e, ademais figurativamente organizada graças ao cenário, ela se apresenta como uma espécie de lugar utópico ou de outro mundo possível; enfim por seu encerramento dado que seus limites espaciais serão também os da ação destinada a ser ali colocada como espetáculo, “representada” informa de intriga. E de resto, em volta ou diante desse palco os degraus, a plateia, a *sala*, zona dificilmente visível durante a ação dramática, mas sob cuja sombra é convocada a se desenrolar, em meio a um silêncio pontuado de sussurros diversos (exclamações, risos e cochichos, suspiros, você riu, aplausos ou assobios etc.), uma interação de segundo nível, de caráter especular mais do que espetacular, e que – se efetivamente a sala “adere” – será vivida intersubjetiva realmente, no mundo participativo próximo ao da celebração ritual, como numa espécie de comunhão entre os que *representam* e os que assistem ao espetáculo, e estes últimos se reconhecendo através dos primeiros na melhor das hipóteses, pelo menos. (LANDOWSKI, 2002, p. 186, grifos do autor).

Quem assiste e quem é assistido estão, portanto, vinculados, cada qual em sua função:

Desse modo tal como o palco fica diante da sala 2 classes de sujeitos se inter definem nesse quadro, pela complementaridade de seus estatutos e de suas funções: de um lado, um grupo restrito de atores que as luzes da ribalta permitiram identificar um a um enquanto intérpretes de tantos papéis distintos, do outro uma classe mais numerosa (em geral) de indivíduos anônimos, confundidos na posição de receptores e de testemunhas e tendo vocação para endossar coletivamente as funções do público: olhar, escutar, sentir, avaliar, e finalmente sancionar, nem que seja pela própria qualidade de uma “presença” que jamais é inteiramente adquirida de antemão, o valor do espetáculo considerado sob seus diversos aspectos ao mesmo tempo como a ação representada e como comunhão vivida. (LANDOWSKI, 2002, p. 186).

Em *Tempos de paz*, embora uma obra adaptada para o cinema, a aura teatral vai se instaurando ao longo do filme, na medida em que se desenvolve seu enredo. Inicialmente não se observa tal construção, que se inicia com uma ambiência para a apresentação do contexto que envolve as duas personagens principais: Clausewitz, o imigrante, e Segismundo, o chefe alfandegário. Vão se emaranhando, no desenvolvimento da trama, as imagens do navio chegando ao Brasil, as conversas entre imigrantes, ou, em terras, as autoridades conversando sobre as últimas notícias e novos procedimentos com o anúncio do final da Guerra, entre outros elementos.

Já na alfândega, para a obtenção do visto, os policiais passam a suspeitar de Clausewitz, quando outra imigrante que estava com ele no navio o associa à lembrança da frase “atos cometidos na sombra da noite...”. Ele é então detido e levado à sala do

chefe da imigração (Segismundo). A partir desse momento, a cena do filme ganha nova configuração e passa a intercalar à sua construção narrativa uma ordenação teatral, quando dos momentos de encontro e falas entre Clausewitz e Segismundo: o espaço minimalista, mas visivelmente bem elaborado, ganha o espectro de cenário de uma peça. Apenas dois atores em cena dialogam e disputam os lugares do poder constituído, nas figuras do oficial alfandegário e do imigrante cujo destino está assujeitado aos seus ditames: do outro depende sua entrada no país, seja apresentando-se como um agricultor, em sintonia com a demanda do país para esse tipo de ocupação, seja, mais tarde, assumindo ser ator que abdica de seu ofício.

No embate entre autoridade e imigrante, o nó da disputa se firma pelo desafio apresentado a Clausewitz: a concessão da autorização de entrada é condicionada: o imigrante deve conseguir fazer com que Segismundo chore; este que foi um torturador, cujas práticas de tortura menciona de forma detalhada para o recém-chegado. Nesse momento, ainda não se apresenta uma plateia, mas o cenário e a disposição das personagens já configuram essa intersecção entre linguagens plásticas. São apenas as duas personagens: Clausewitz é ainda aquele ator desencantado, apegado à ideia de ser aceito como agricultor e iniciar uma nova vida; Segismundo, a autoridade que o desafia e estabelece as ordens, independentemente do valor legal delas.

Assim a enunciação se desdobra, até que, no desenvolvimento do diálogo, o imigrante exprime finalmente o éthos do ator que o constitui, apresentando para o espectador do filme sua encenação teatral, ainda em continuidade ao diálogo, que emociona a autoridade e a faz chorar. Segismundo, honrando o acordo, concede a permissão de entrada no país para o estrangeiro. A cena permite lembrar que, se essa afetação é alcançada por meio de uma encenação, é, pois, porque é narrando que damos sentido às coisas do mundo. Conforme defende Bruner (2014), a narrativa teria um papel essencial na construção de uma interpretação da realidade. A narrativa é o que permite o compartilhamento da experiência e é no formato narrativo que as coisas do mundo ganham, enfim, sentido; emocionam – como vemos acontecer com Segismundo.

Dessa maneira, a aprovação de estadia no país de destino se dá mediante a interpretação de Clausewitz, o que também lhe toca, permitindo-se reassumir sua identidade

como ator. Identidade essa que, nesse ponto, difere do interesse estatal, refletido em uma política de imigração voltada para preenchimento de uma demanda de mão de obra específica para atuação na agricultura e que considera por um lado “a potencialidade dos imigrantes como técnicos e mão-de-obra qualificada necessária ao incremento do desenvolvimento industrial e ao desenvolvimento da agricultura mecanizada” (SALLES, 2007, p. 206). Nesse escopo, implicava uma política segregacionista o privilégio a determinado tipo de imigrante, de origem latino-europeia, entre outros aspectos, conforme dispunha o Decreto nº 19.482, de 12 de dezembro de 1930, dirigido aos imigrantes de “terceira-classe”, aqueles que viajavam nessa categoria.

A nova posição assumida por Clausewitz expressa-se então como um momento de virada para o próprio sujeito, mais especificamente no reconhecimento de um lugar para si, que, ainda que tomando as regras postas, encontra meios para sua transposição por via de sua própria arte, que inicialmente contesta na busca de um espaço de trabalho validado para sua entrada no país. Como afirma Judith Butler (2017, p. 35), com apoio em Foucault, “o que posso ‘ser’, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade”. Tal regime dita quais formas serão reconhecíveis e quais delas não o serão, no entanto, ainda que esse regime implique “de antemão qual forma o reconhecimento pode assumir, ele não a restringe” (ibidem).

Isto porque, “nossas decisões não são determinadas pelas normas” (BUTLER, 2017, p. 35). Ainda que estas apresentem o quadro e o ponto de referência para os posicionamentos que venhamos a adotar, “é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece, ou que as normas que governam o reconhecimento são contestadas e transformadas”, num processo que, contudo, implica uma relação não apenas com as normas, mas do sujeito consigo mesmo (ibidem).

E complementando com visada diretamente relacionada a nosso norte para esse artigo, engendra como condição para a crítica tal postura reflexiva, uma vez que, se na crítica se coloca em questão um regime de verdade e é esse regime que “governa a subjetivação”, nos tornamos implicados também nesse ato.

“A crítica não diz respeito apenas a uma prática social determinada ou a certo horizonte de inteligibilidade em que surgem as práticas e instituições, ela também significa que sou

questionada por mim mesma” (BUTLER, 2017, p. 36). Esse aspecto se expressa, no filme, pelos movimentos de recolhimento, mas também de retorno e reconhecimento de Clausewitz sobre seu lugar como ator e a afetação que tal ofício implica. Como afirma Heller, caberia a artistas, cientistas e grandes estadistas o papel de permitir a expressão de outras visadas para além da realidade imposta, de modo a abrir a visão para outros caminhos e possibilidades de escolha. Isso, como caso singular, se expressa “naqueles indivíduos *cuja paixão dominante se orienta para o humano-genérico e, ademais, quando tem a capacidade de realizar tal paixão*” (HELLER, 2016, p. 51, grifos da autora).

Ainda que tenhamos visto, nos últimos anos, reacender no país e no mundo a chama de um discurso disciplinar, autoritário e conservador em vários âmbitos, queremos acreditar, com Heller (2016, p. 25; 31), que a “invencibilidade da substância humana” responsável pela indignação contra opressões e pela preservação ou retorno de valores conquistados seja chama de resistência. De onde a relevância de produções como *Tempos de paz* tornam-se tão ricas de significado e aceno a esperanças.

Assim, a narrativa do filme, na hibridização de formatos, permite visualizar a transposição dos lugares entre os sujeitos em cena: o subjugado alça-se ao lugar empoderado daquele que, por sua interpretação teatral, conquista não apenas o visto de entrada no país, mas a afirmação de seu ofício na arte; e, por outro lado, o lugar da autoridade, que é afetada pelo fascínio da encenação mesmo sabendo-se enganada (uma vez que se viu apreendido pela encenação de um diálogo ficcional, mas, apresentado como experiência vivida pelo ator). Nesse momento, a narrativa transborda e o espectro de uma apresentação teatral vai se tornando mais explícito. Clausewitz, a pedido de Segismundo, se apresenta para uma plateia, inicialmente constituída apenas pelo oficial, mas que se amplia na medida em que o texto é encenado, com a entrada de outras personagens que constroem a cena mais ampla do filme e que, ao longo do seu percurso, contribuíram para melhor elaboração e constituição de diversos aspectos, seja da trama ou de caráter, relacionados às duas personagens principais.

Dessa maneira, sobre o balcão do departamento de Imigração, Clausewitz se afirma em sua contribuição ao país: o fazer do teatro e da dramaturgia. Isso se dá na mesma sala que era local de triagem, de separação e distinção, de autorização dos que entram

e dos que retornam. Esse espaço dramático, no filme, se apresenta como aquele de encontro entre algoz e vítima, e nele ocorre a redenção pela arte, como congregação e encantamento, mas, também, como importante forma de expressão e ferramenta de denúncia e rememoração das atrocidades e opressões humanas, cometidas em nome da manutenção do poder e da supremacia de uns sobre outros.

Ao final, há a homenagem a diversos imigrantes cujas trajetórias se misturam seja à história do teatro, da dramaturgia, seja de forma mais ampla à cena cultural, científica e intelectual de nosso país, com uma breve biografia de cada um dos mencionados<sup>6</sup>. Dessa forma, o filme traz à lembrança e reforça a contribuição dos imigrantes em outras esferas, não apenas como trabalhadores do campo ou da indústria – como formalmente desejado pela política instalada. A obra fílmica apresenta-se como um rico instrumento de memória social, cujo contexto, para além da época que retrata, assemelha-se em diversos aspectos ao cotidiano dos dias atuais, seja na temática da imigração e dos refugiados, seja pela rememoração das práticas de tortura aplicadas por um Estado autoritário e ditatorial e do aparato público envolvido para sua manutenção.

Nesses termos, somos impelidas a buscar ainda outros efeitos de sentido em *Tempos de paz*, na relevância do lugar conferido explicitamente às “lembranças” no filme: único elemento da bagagem, fisicamente inexistente, de Clausewitz, elemento de vinculação entre autoridade e imigrante, elemento também que permite acessar em um sujeito o ator latente, e, no outro, um resquício de humanidade e afetação pelo sensível. Lembranças são, de acordo com os fundamentos do sociólogo francês Halbwachs (2003), estudioso da memória, sempre o resultado de um processo coletivo e um dado contexto social. Isso porque as lembranças são imagens vivas, frutos das relações sociais vivenciadas junto a grupos (comunidades afetivas) das quais nós sujeitos fazemos parte.

---

6 Mencionamos aqui aqueles que foram citados, destacando país de origem e datas de nascimento e morte, quando é o caso, como também sua ocupação: Anatol Rosenfeld (Alemanha, 1912 – São Paulo, 1973; ensaísta, crítico literário e professor); Berta Loran (Polônia, 1926; atriz); Eric Rezepecki (Polônia, 1913 – Rio de Janeiro, 1993; maquiador); Emeric Marcier (1916, Romênia – Paris, 1990; pintor e muralista); Eugen Zenkar (Hungria, 1888 - São Paulo, 1977; músico e maestro); Franz Krajcberg (Polônia, 1921 – Rio de Janeiro, 2017; escultor, pintor, fotógrafo e gravador); Friedrich Gustav Bieger (Alemanha, 1900 – São Paulo, 1985; botânico e geneticista); Fritz Siegl (Áustria, 1891 – São Paulo, 1971; químico e pesquisador); Giórgio Mortara (Itália, 1885 – Rio de Janeiro, 1967; estatístico e demógrafo); Jean Manzon (Paris, 1915 - Portugal, 1990; fotógrafo, cinegrafista e diretor); Nydia Lícia (Itália, 1926 – São Paulo, 2015; atriz, diretora e professora); Otelo Zelsoni (Roma, 1921 – São Paulo, 1973; ator); Otto Maria Carpeaux (Áustria, 1900 – Rio de Janeiro, 1973; jornalista, crítico e escritor); Paulo Rónai (Hungria, 1907 – São Paulo, 1992; tradutor literário, escritor, filólogo e professor); Zbigniew Marian Ziembiski (Polônia, 1908 – São Paulo, 1978; ator e diretor).

Para o autor, lembrança é reconhecimento e reconstrução. Reconhecimento no sentido de carregar o “sentimento do já visto”; e reconstrução porque, primeiro, resgata as vivências passadas colocando-as no enquadramento de vivências atuais e também porque não diz respeito a qualquer vivência descrita evocável indiferenciada, e, sim, a vivências situadas em determinado tempo-espço de uma comunidade afetiva. Assim, a memória corresponde a esse trabalho de reconhecimento e reconstrução das lembranças, que vão se atualizando e se articulando entre si.

Dado que as memórias nunca são exclusivamente individuais, mas sempre construídas coletivamente, podemos trazer mais dois pontos que nos parecem pertinentes da teoria de Halbwachs (2003): a memória individual seria o modo particular de encadear os acontecimentos sociais, enquanto a memória coletiva seria o trabalho de um grupo ao associar e situar as lembranças em quadros sociais comuns, compartilhados.

Ao fim e ao cabo, quando pensamos no filme sob análise aqui, é a memória individual (as lembranças pessoais) atravessada pela memória social e coletiva de Clausewitz que consegue sensibilizar Segismundo, como também este último consegue provocar no primeiro a motivação para retomar a arte em si mesmo, resgatando sua subjetividade assujeitada pelos tempos de guerra. Aqui está a potência do simbólico, da narrativa que é construída e de sua atuação. Porque Segismundo, sem fazer parte da mesma comunidade afetiva e não compartilhando exatamente das mesmas vivências e consequentes lembranças de seu interlocutor, ainda assim consegue associá-las a sua memória individual (na infância sofrida permeada por assédios morais vivida em orfanato)... e chorar.

Nesse ponto da narrativa evidencia-se a natureza humana. A guerra, mesmo longe geograficamente, importa, sim, a todos. “Diz respeito a todos porque somos todos sujeitos”, diz Clausewitz (TEMPOS..., 2009). Tal qual as migrações, que também dizem respeito a todos. Migração enquanto “uma ação coletiva, que envolve mudança social e que afeta toda a sociedade tanto nas regiões que enviam seus nacionais como nas regiões que os recebem” (CASTLES; MILLER, 2009, p. 20). Uma questão humanitária, que pede maior sensibilização e visibilidade e para a qual os produtos fílmicos, politicamente posicionados, como *Tempos de paz*, podem contribuir.

Praticamente na cena final, antes dos créditos-homenagens, quando a Alfândega se faz palco, o filme resgata a grande característica e especificidade do teatro que exploramos há pouco: a reação da plateia. Em um movimento metalinguístico, a plateia está contemplada na obra, representada basicamente por funcionários e demais pessoas que transitavam pelo espaço alfandegário e ficam arrebatadas pela atuação de Clausewitz. Nesse momento, pela via da narrativa e da encenação, encontram-se todos em um lugar comum, em que deixam em suspenso suas feridas e faltas.

### **Jogando a âncora ou considerações finais**

Como objetivamos, podemos dizer que a produção audiovisual em foco nos permite traçar considerações finais sobre a crítica *de* mídia de uma forma ampliada. Em termos de crítica inerente ao produto midiático, nosso olhar esteve voltado para a exploração dos formatos articulados no filme, com a utilização de recurso teatral, ou seja, procuramos chamar atenção para o emprego de um recurso que mescla diferentes linguagens, que incorpora à linguagem cinematográfica uma construção narrativa e de cenário que integra a linguagem teatral. Isso com formato estético e regime de visibilidade híbrido, o qual, por sua vez, possibilita ampliar a visão das possibilidades na cena da produção audiovisual.

Já no que diz respeito à crítica *na* mídia, *Tempos de paz* configura-se como produto de crítica social pelo recurso à rememoração em sua narrativa, pois permite diferentes desdobramentos, para além mesmo deste artigo, ao que privilegiamos a abordagem do ponto de vista dos imigrantes. Nesse sentido, tendo por base as colocações de Cogo (2007) mencionadas no início, consideramos que *Tempos de paz*, trazendo à tona a dimensão cultural da cidadania dessa população de origem estrangeira, lança luz ao teatro como instância de emergência da cidadania, de uma cidadania ampliada que inclui, juntamente com outras tomadas sobre a cidadania – como aquela que implica direitos civis –, outros aspectos, como a questão cultural. Isso permite a expressão de lugares de maior subjetivação e vinculação de sujeitos, num momento em que sua bagagem cultural e experiências dessa ordem podem figurar como seu maior patrimônio.

Pode-se dizer também que, por aquilo que dá a ver, pela alternância narrativa dos lugares de poder na enunciação e pelo formato que subverte padrões convencionais,

o filme refunda sua inscrição no político, para além daquilo que, a priori, sua temática já contém. O que se dá considerando ainda a composição estética teatral, que a obra busca imprimir para si, numa forma de existência e de efetividade sensível da palavra, comprometida “com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 18) entre outros aspectos, que possibilitam entrever maneiras como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifo do autor); permitindo o intercambiar entre lugares de poder visíveis na narrativa, por meio mesmo de sua expressão. Isso em um processo em que formato narrativo e plano de conteúdo tornam-se totalmente imbricados na produção de efeitos de sentido de uma crítica social que, engendrando as dimensões do sensível e do político, torna-se ampla de significados e afetos.

## Referências

BRASIL. Decreto nº 19.482, de 12 de dezembro de 1930. Limita a entrada, no território nacional, de passageiros estrangeiros de terceira classe, dispõe sobre a localização e amparo de trabalhadores nacionais, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1930. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19482-12-dezembro-1930-503018-republicacao-82423-pe.html>. Acesso em: 3 jun. 2023.

BRUNER, J. *Fabricando histórias: direito, literatura, vida*. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CASTLES, S.; MILLER, M. J. *The age of migration: international population movements in the modern world*. 4. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

COGO, Denise. Migrações contemporâneas como movimentos sociais: uma análise desde as mídias como instâncias de emergência da cidadania dos migrantes. *Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 9, n. 1, p. 64-73, 2007.

GOMES, M. R. *Artes e psicanálise*. São Paulo: ECA-USP, 2018 (Coleção Bordando o Manto do Mundo; 2). Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/228>. Acesso em: 29 maio 2023.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HELLER, A. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LANDOWSKI, E. *Presenças do Outro*. Ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MUNDO registrou cerca de 281 milhões de migrantes internacionais no ano passado. *ONU News*, [S. l.], 1 dez. 2021. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2021/12/1772272>. Acesso em: 9 jun. 2023.

PAIVA, O. C. Refugiados da Segunda Guerra Mundial e os Direitos Humanos. *FFLCH Diversitas*, São Paulo, [2009]. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/refugiados-da-segunda-guerra-mundial-e-os-direitos-humanos>. Acesso em: 3 jun. 2023.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SALLES, M. R. R. A política imigratória brasileira no pós-segunda guerra mundial e os refugiados: uma leitura da Revista de Imigração e Colonização. *Cena Internacional*, Brasília, v. 9, n. 2, 2007.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/1140>. Acesso em: 15 maio 2023.

TEMPOS de paz. Direção de Daniel Filho. Brasil: Globo Filmes, 2009. (1 h 20 min).

submetido em: 15 jun. 2023 | aprovado em: 15 jun. 2023