

A aparente despolitização do Cinema Contemporâneo

Catarina Ferreira Viegas

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação -
Cinema e Televisão**

Mai de 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão realizada sob a orientação científica da Professora Maria Irene Aparício

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Agradecimentos

Agradeço ao Zé pelo carinho e pelo apoio incansável, ao longo do meu percurso académico. É com uma enorme alegria que te tenho ao meu lado nos momentos mais importantes da minha vida. Sem ti, a motivação para continuar não seria igual.

Agradeço à minha família por me ter sempre dito para prosseguir com os meus objectivos.

E não poderia deixar de agradecer às minhas colegas, a Laura Quitério, a Laura Aires, a Lílian Lopes e a Sofia Esperto, pela entreatajuda, ao longo do mestrado.

Resumo

A dissertação pretende estudar aprofundadamente a ligação entre o cinema e a política no Cinema Contemporâneo. Se a política está presente em todos os aspetos da vida humana, também o cinema é político e demonstra as problemáticas atuais do dia-a-dia, quer seja essa a intenção explícita dos realizadores ou não.

Se, por um lado, existe um polo do cinema que pretende transmitir mensagens ou reflexões políticas, demonstrando ao espectador as suas complexidades inerentes; por outro, existe um polo do cinema, sem ambições artísticas ou políticas, que busca o entretenimento. Por sua vez, é o polo que se destaca na indústria cinematográfica, devido aos lucros abismais.

Posto isto, o objectivo a que esta dissertação se propõe é questionar se, actualmente, está em curso ou não um processo de alheamento às questões políticas, no cinema contemporâneo, ou se, pelo contrário, este fenómeno de despolitização será aparente. Assim, pretende-se analisar de que forma a política está presente no cinema, como pode ser caracterizado o género do cinema político, e de que modo está integrado o cinema político no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema; Cinema Contemporâneo; Política; Arte.

Abstract

The dissertation aims to study in depth the connection between cinema and politics in Contemporary Cinema. If politics is present in all aspects of human life, cinema is also political and demonstrates current day-to-day issues, whether that is the explicit intention of the filmmakers or not.

If, on the one hand, there is a side of cinema that aims to convey political messages or reflections, demonstrating to the viewer their inherent complexities; on the other, there is another side of cinema, without any artistic or political ambitions, that seeks entertainment. Therefore, it is this side that stands out in the film industry, due to its abysmal profits.

Having said this, the intention of this dissertation is to question whether, currently, there is a process of alienation from political issues underway in contemporary cinema, or whether, on the contrary, if this phenomenon of depoliticization is only apparent. Thus, the purpose is to analyze how politics is present in cinema, how the genre of political cinema can be characterized, and how political cinema is integrated into contemporary cinema.

Keywords: Cinema; Contemporary Cinema; Politics; Art.

Índice

1. Introdução.....	7
2. A política no cinema.....	10
3. Definição de Cinema Político.....	14
4. O Cinema Político no Cinema Contemporâneo – (Aparente) Despolitização?.....	18
5. Casos de estudo	27
5.1. <i>Princesa Mononoke</i> (1997, Japão) de Hayao Miyazaki.....	27
5.2. <i>Oppenheimer</i> (2023, Estados Unidos da América) de Christopher Nolan.....	34
5.3. <i>Folhas Caídas</i> (2023, Finlândia) de Aki Kaurismäki.....	47
5.4. Análise conjunta dos filmes.....	53
6. Considerações finais.....	56
Bibliografia.....	58
Webgrafia.....	62
Filmografia	64
Anexos.....	65
Lista de figuras	67

1. Introdução

“A arte é um dos dois órgãos de progresso da Humanidade [sendo o outro a ciência]. Pelas palavras, o homem comunica o pensamento, pela arte comunica o pensamento a todas as pessoas não só do presente, mas também do passado e do futuro.” (Tolstói, 2013, p. 217)

A arte é um elemento essencial para o avanço da humanidade. Através da arte, o Homem, ao longo da História, transmite entre si ideias e visões do mundo, de modo a transcender limitações temporais ou espaciais. O cinema, por diversos autores, é considerado a forma artística que melhor consegue capturar o real, devido à sua capacidade singular de combinar elementos narrativos, visuais e sonoros para mostrar a realidade. Contudo, o “real” que está presente no cinema não deixa de ser apenas uma representação da realidade, por se tratar de uma realidade filtrada pela visão dos cineastas. E, assim:

“O real é coisa problemática, incerta e maleável; o cinema é, simultaneamente, o modo de figurar e a forma mais rentável de traduzir essa maleabilidade” (Grilo, 2007, p. 71)

Por isso, o espectador do cinema não assiste à realidade, mas à visão subjectiva do realizador, que, por sua vez, possui transmite mensagens e reflexões adjacentes a esse modo de compreender a realidade. Consequentemente, o cinema, nos seus diversos géneros, é inerentemente político, a partir do momento em que expressa representações da actualidade política e, por isso, depende do modo como o realizador, através da temática, da narrativa, dos diálogos, da montagem e da *mise-en-scène*, escolhe simular esta mesma realidade política. Existem, deste modo, realizadores mais empenhados do que outros a manifestar temáticas políticas e, assim, existe um género cinematográfico que melhor o demonstra: o género do cinema político.

Porém, há que relembrar um facto:

“O cinema surge na modernidade, no final do século XIX, no qual a arte já é tratada como mercadoria. Com o desenvolvimento da sociedade, o cinema

deixa de ser uma simples técnica de registrar¹ a realidade e passa a ocupar um papel estratégico.” (Albuquerque, 2021, p. 166)

E, como tal, também o contrário existe: um cinema que trata a arte como um bem comercial para ser consumido, a nível global, pela maior quantidade de espectadores possível. O seu papel estratégico, em vez de ser tratar o cinema como um bem artístico, passa a ser abordá-lo como uma forma de entretenimento. Para isso, geralmente, abstém-se de temáticas políticas abrangentes à sociedade e não procura realizar comentários políticos em profundidade. E é esse modelo cinematográfico que agrada às grandes indústrias, como a de Hollywood, que atrai as audiências e que gera lucros abismais. (anexo 1) Deste modo, considera-se que:

“(...) Hollywood está a adaptar² toda a sua produção ao filme plástico, considerando-se ainda que as massas, ávidas por novas sensações, evidentemente preferem a novidade, mesmo artisticamente inferiores (...).” (Rosenfeld, 2013, p. 248)

Posto isto, nesta dissertação, pretende-se questionar se, no cinema contemporâneo, estamos a observar a sua despolitização, ou seja, se está em curso ou não um processo de alheamento às questões políticas. Para isso, do ponto de vista metodológico, procura-se analisar de que forma a política está presente no cinema, mas também compreender o papel do espectador na interpretação de significados políticos nos filmes, no capítulo 2, a partir de obras de autores como James Combs, Douglas Kellner, David Bordwell, Jacques Aumont, Michel Marie e Angelo Cioffi. No capítulo 3, propõe-se uma definição de cinema político e, com base na teoria filosófica de Angelo Cioffi, coloca-se a hipótese da existência de um género cinematográfico político no cinema. No capítulo 4, a partir da interrogação do autor Matthew Holtmeier, pretende-se questionar se existe, de facto, um fenómeno de despolitização no cinema contemporâneo ou uma mudança na expressão política, face a um aumento considerável do número de produções cinematográficas realizadas para fins consumistas, lucrativos, comerciais e de entretenimento. Neste sentido, são abordados autores como Matthew Holtmeier, conforme mencionado, mas também Guy Debord, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Douglas Kellner e Gilles Deleuze. Por fim, no capítulo 5, são realizados três casos de

¹ Palavra escrita, no texto original, em português do Brasil. No texto original, era “registrar”.

² Palavra escrita, no texto original, em português do Brasil. No texto original, era “adaptando”.

estudo, com o intuito de responder à questão inicial relativa à despolitização do cinema contemporâneo, bem como com o intuito de compreender de que forma os realizadores contemporâneos, em discordância com o cinema de entretenimento, expressam, nos dias de hoje, mensagens ou reflexões políticas. Assim, os filmes abordados são *Princesa Mononoke* (1997, Hayao Miyazaki), *Oppenheimer* (2023, Christopher Nolan) e *Folhas Caídas* (2023, Aki Kaurismäki).

2. A política no cinema

Para além dos elementos estéticos e formais que compõem o cinema, também as questões sociais, culturais, históricas e ideológicas importam para a sua análise e interpretação. Desde o início da História do cinema até aos dias de hoje, os filmes podem ser vistos como documentos históricos (tanto para estudar a evolução da História da Humanidade, nas últimas décadas, como da História do Cinema); integram assuntos políticos, de maneiras mais ou menos profundas, dependendo dos realizadores e das suas intenções; bem como podem até ser vistos como espelhos da sociedade. James Combs descreve os filmes como “mentores e metáforas”³ para a vida dos espectadores e para a política (Combs, 1993, p.3). Segundo o próprio, é necessário observar o cinema como “parte do fluxo dinâmico de expressão que emerge na história e no contexto político”, pelo que esta forma de observar o cinema envolve interpretá-lo através do seu contexto histórico, social e político, mas também através da maneira como “participou” nele. Neste sentido, o autor propõe que obras cinematográficas também possam ser pensadas como uma parte da História e estudados como “artefactos estéticos observáveis dos processos inobserváveis de formação e mudança de atitude entre as populações”⁴ (ibidem, p.4), no sentido em que conseguem captar as opiniões e os sentimentos gerais característicos da sociedade de uma determinada época sobre os mais diversos temas, nomeadamente sobre os tópicos políticos.

Posto isto, é importante ter em mente que “nem todos os filmes são sobre política, mas nem todos os filmes não são sobre política”⁵ (ibidem, pp. 6-7); e, por outro lado, atender à complementaridade entre a arte e política, ou seja, o facto de a arte poder ser influenciada pela esfera política e a política ser influenciada pela arte (Cioffi, 2022, p. 3). Ou seja, a política está constantemente presente no cinema das mais variadas formas, nos diversos géneros cinematográficos, quer intencionalmente ou não. O cinema ao expor e refletir sobre questões relativas à sociedade, seja qual for o local geográfico ou o período temporal, espelha, ao mesmo tempo, as contradições e desigualdades que a caracterizam, desde as desigualdades entre classes, de género, raciais, etc. Neste sentido, a produção

³ No original, “*movies are mentors and metaphors for all our lives and maybe even for our politics*”

⁴ Tradução livre de: “*observable aesthetic artifacts of the unobservable processes of attitude formation and change among populations*”

⁵ Tradução livre de: “*Not all movies are about politics, but then again not all movies are not about politics.*”

artística, para além de ser influenciada pela dimensão política, pode ser caracterizada como um “sintoma da organização social”⁶ (ibidem).

Assim, dá-se destaque ao modo como são representadas as pessoas conforme os seus papéis na sociedade, ou seja, o modo como são representadas as distintas classes económicas, os papéis de género ou as diferentes culturas, e às intenções políticas advindas de tais representações. Representar uma parte da sociedade desfavoravelmente, seja em concordância ou com o propósito de criticar, tem, por isso, repercussões políticas. Por exemplo, em certos filmes do cinema de Hollywood, as personagens de outras nacionalidades que não a norte-americana seriam representadas como “encarnações do mal”, especialmente se tivessem proveniência de países com os quais os Estados Unidos estivessem em conflito. Seriam, portanto, os vilões da história e, em contraste, os norte-americanos seriam retratados como “personificações do bem”. Aos olhos de hoje, tais caracterizações são analisadas pelas suas motivações políticas (Kellner, 1993, p.69). Outro exemplo claro seria relativo à forma como a mulher é representada, ao longo da História do cinema, que tem sido uma temática constantemente discutida nas últimas décadas. Desde a submissão aos valores tradicionais à luta pela emancipação, a caracterização das personagens femininas no cinema é fruto das desigualdades que se verificam por todo o mundo.

Posto isto, é necessária a distinção entre questão política e ponto de vista político. Propõe-se a seguinte definição:

*“Uma questão política é uma questão que molda o conflito social [...], e um ponto de vista político é uma posição específica dentro do debate que molda o conflito social.”*⁷ (Cioffi, 2022, p. 5)

Por mais que o cinema, ou a arte no geral, possa ser estudado como um espelho da sociedade ou como um “sintoma da organização social”, é preciso ter em conta que a representação de questões políticas vai sempre ao encontro do ponto de vista político do realizador, por mais neutro que pretenda ser. Da mesma maneira que os diversos quadrantes ideológicos, da Esquerda à Direita, lidam com as mesmas questões e apresentam soluções discordantes, verifica-se que as mesmas questões são abordadas por

⁶ Tradução livre de: “*symptom of the social organization*”

⁷ Tradução livre de: “*A political issue is an issue that shapes social conflict and grouping along the friend/enemy distinction, and a political standpoint is a specific position within the debate shaping the social conflict.*”

inúmeros realizadores e são mostrados os mais diversos pontos de vista, por vezes, concordantes, e, por outras vezes, divergentes. Como tal, o cinema não exhibe a realidade, mas representações da realidade, e o modo de representar é uma decisão política. Argumenta-se, neste sentido, que cada escolha tomada na realização de um filme, desde a posição da câmara, à mise-en-scène, à montagem, e à narrativa, contempla uma estratégia, que, por sua vez, materializa os diversos interesses para a transmissão de uma mensagem. O cinema está, portanto, encarregue da criação de um mundo fictício para que o espectador o possa experienciar, guiado pelo ponto de vista do seu realizador. (Ryan & Kellner, 1988, p. 274)

Deste modo, passa para o espectador o papel fulcral de compreender e interpretar os significados e as mensagens dos filmes, bem como as possíveis interferências entre a arte e a política. De acordo com, David Bordwell:

*“Compreender e interpretar um texto literário, um quadro, uma peça [de teatro], ou um filme constitui uma actividade na qual o observador desempenha um papel central. O texto é inerte até que um leitor ou ouvinte ou um espectador faça para ele e com ele.”*⁸ (Bordwell, 1989, pp .2-3).

E, por isso, não se trata de um mero receptor passivo de informação, mas do espectador activo, como se desempenhasse um papel de “detective”, conforme afirma o realizador Constantin Costa-Gavras. (Georgakas & Rubenstein, 1983, p. 392) Relativamente à construção de significados, Bordwell sugere quatro tipos de significados possíveis que o espectador pode retirar, após a visualização de um filme: os significados referenciais, o que conferem informações concretas acerca da informação do filme, como concepções de causalidade, espaço e tempo; os significados explícitos, ou seja, as pistas directas para a interpretação do filme; os significados implícito, o contrário do significado explícito, isto é, as pistas indirectas, para as quais o espectador interpreta com o intuito de identificar a temática ou as questões presentes filme; e, por fim, os significados sintomáticos, que estão ligados ao conhecimento económico, político ou ideológico do espectador, permitindo tirar conclusões ou teorias que possam ser extras ao filme. Os significados podem ainda ser divididos em duas categorias: os significados referenciais e explícitos estão na ordem da compreensão, e os significados implícitos e sintomáticos na

⁸ Tradução livre de: *“Comprehending and interpreting a literary text, a painting, a play, or a film constitutes an activity in which the perceiver plays a central role. The text is inert until a reader or listener or spectator does something to and with it.”*

ordem da interpretação. (Bordwell, 1991, pp. 8-9) Perante os tipos de significados possíveis, serão os significados implícitos que são determinantes o espectador descodificar as mensagens, políticas e não só, que o filme pretende transmitir, bem como as possíveis intenções do realizador.

A interpretação não será, no entanto, igual para todos os espectadores, sejam os espectadores casuais ou os espectadores “treinados”, como os críticos, uma vez que cada espectador escolherá dar mais ou menos importância a certas pistas presentes e formulará diferentes teorias possíveis. Posto isto, neste processo de descodificação da política no cinema, é preciso ter em conta dois princípios da análise fílmica:

“A. Não existe um método universal para analisar filmes.

B. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.”
(Aumont & Marie, 2004, p. 30)

Não obstante à multiplicidade de formas de analisar o mesmo filme, é este processo de descodificação que dá ao espectador ferramentas para desvendar as mensagens dos filmes (ibidem, p. 64), que, por vezes, o realizador não pretende que sejam evidentes. Este ponto torna-se especialmente relevante, pois, como será desenvolvido posteriormente, a política nem sempre estará tão claramente explícita, em comparação a outros filmes, que, pelo contrário, são percepcionados como sendo distintivamente políticos.

3. Definição de Cinema Político

A política está constantemente presente no cinema das mais variadas formas, nos diversos géneros cinematográficos, quer intencionalmente ou não, sem que isso, obrigatoriamente, torne os filmes políticos. Assim, colocam-se as questões de como ver a política no cinema, de como distinguir um filme político e quais os factores que tornam um filme político. Por isso, se por um lado, existem filmes “obviamente” políticos; por outro, existe o caso de filmes que, não sendo políticos, podem ser interpretados pelas suas características políticas pelo que demonstram aspectos sobre a política de uma determinada época ou região (Combs, 1993, pp. 20-21).

Neste sentido, o autor Angelo Cioffi discute sobre a possibilidade de nem sempre o rótulo de “cinema político” ou de “arte política” ser utilizado da forma mais correcta ou coerente (Cioffi, 2022, p.15). E, como tal, propõe que o cinema é político quando é realizado para ser sobre uma temática política e, por isso, pode ter dois propósitos: persuadir o espectador a concordar com um ponto de vista político ou elaborar uma reflexão acerca de uma questão política. (ibidem, p. 5). Para clarificar os objectivos políticos no cinema, será necessário o exercício de descodificação por parte do espectador, a partir do conceito de significados implícitos de David Bordwell, no qual o espectador tem um papel central na interpretação de mensagens indirectas e das questões presentes nos filmes; bem como, se possível, descobrir as intenções do realizador em relação às suas escolhas cinematográficas. A partir destes pontos, será possível compreender de que forma a temática política foi pensada para ser o tema principal de cada filme (ibidem, p. 23), e, não apenas um detalhe para ficar em plano de fundo ou até mesmo algo que nem sequer seja relevante para a interpretação.

Contudo, há alguns pontos que será preciso ter em mente para que esta definição de cinema político possa ser aceite. Em primeiro lugar, clarificar as intenções do realizador por mais fundamental que seja nem sempre é esclarecedor. Sobre este assunto, dá-se o exemplo de um realizador que pretenda filmar um filme com um género em mente e, no final, realiza um filme de outro género; ou o exemplo dos realizadores de cinema *noir* que, na época, não sabiam que estavam a realizar cinema *noir*. Ou seja, a comunicação política pode estar presente no filme sem que fosse essa a intenção original do realizador e, assim, o filme pode adquirir um significado político sem ter sido pensado como tal, através da interpretação do espectador acerca de determinados elementos ou

temáticas (Combs, 1993, p. 21). E, sendo esse o caso, o realizador pode afirmar que não idealizava filmar um filme político e, no entanto, tornar-se um filme político (Cioffi, 2022, pp. 23-24). Neste sentido, Paul Shrader conta que, aquando da escrita do guião do seu filme *Blue Collar* (1978), não tinha o propósito de realizar um filme ideológico de esquerda nem possuía uma conclusão política pré-definida em mente, e, por isso, foi o caminho “natural” que fez sentido para o realizador. (Georgakas & Rubenstein, 1983, p. 206) Ou, ainda, Costa-Gavras, um realizador facilmente reconhecido pela política nos seus filmes, que não considerou *Z* (1969) um filme político, aquando da sua realização. (ibidem, 1983, p. 73)

Em segundo lugar, a interpretação do espectador é individual e subjectiva, isto é, é provável que haja mais do que uma interpretação possível para as diversas pistas ou mensagens do realizador, ao longo do filme. Ainda para mais, coloca-se a hipótese de existirem filmes que contêm mensagens políticas ambíguas com o propósito de não possuírem nenhuma declaração evidente e, nesse caso, não será certo qual será a interpretação “correcta”, a não ser que o realizador se pronuncie sobre o significado pretendido. (Cawelti, 1993, p.32)

Em terceiro lugar, os filmes podem adquirir novos significados (políticos ou não), num tempo posterior à sua estreia ou visionados por espectadores de uma cultura distinta. Os anos passam e a discussão sobre os filmes continua, ao longo de diversas gerações, e a reinterpretação de significados é algo sujeito a acontecer. (ibidem, p. 40) E, desta maneira, o propósito de um filme ou uma obra de arte, no geral, ao fim de algum tempo, pode ser adulterado e usado para fins inteiramente distintos. (Cioffi, 2022, pp. 3-4)

Posto isto, Robert Ebert afirma:

*“Fazer um “filme político” é uma coisa. Mas observem como todos [os realizadores], mesmo os realizadores declaradamente políticos, querem fazer um bom filme político. E não é verdade que quanto melhor o filme é, menos parece limitado ao seu contexto político e mais parece abranger as emoções humanas universais?”*⁹ (Ebert, 1983, p. VII)

⁹ Tradução livre de: “To make a “political film” is one thing. But observe here how all even avowedly political directors want to make a good political film. And isn’t it true that the better a film is the less it seems limited to its specific political context, the more it seems to embrace universal human emotions?”

Assim, é necessário esclarecer de que forma está presente a política no cinema e de que modo os realizadores procuram realizar um “bom filme político”. Partindo do pressuposto de que o cinema político é aquele que tem como principal temática da sua narrativa um assunto político, torna-se fundamental compreender de que modo o espectador, familiarizado ou não com o assunto em questão, consegue identificar e refletir sobre temática, no decorrer da sua interpretação. Robert Ebert propõe que é nos detalhes artísticos e formais do filme que o espectador decifra a política (Georgakas & Rubenstein, 1983, p. VIII), ao contrário de Angelo Cioffi, que afirma que a política está presente exclusivamente no conteúdo. (Cioffi, 2022, p.15) Apesar dos diferentes pontos de vista, considero que é possível que ambas as teorias possam convergir. Não será linear que o cinema político tenha de ser idêntico em todos os filmes do género, ou, sequer, que todos os realizadores transpareçam a sua reflexão política de igual forma. Será, portanto, a mensagem política em si o ponto fulcral do cinema político, que, por sua vez, pode estar presente no conteúdo, ou seja, na narrativa, nos diálogos e nas personagens; ou nos detalhes estilísticos, isto é, na montagem e na *mise-en-scène*.

Por sua vez, coloca-se a questão de se o cinema político em si é um género cinematográfico, assim como são a comédia, o drama, o romance, a aventura, o musical, a acção, o *western*, o *thriller*, o terror, a ficção científica, a biografia, o documentário, os filmes de guerra, entre outros. Um género cinematográfico trata-se de uma categoria que agrupa múltiplos filmes, criados por mais do que um artista, que possuem semelhanças entre si. (Laetz; Lopes, 2009, p. 156) Por isso, os géneros estão dependentes dos espectadores, tanto para a sua existência, como para a atribuição de significados, na sequência de poder haver a distinção entre os diversos géneros cinematográficos. (Grant, 2007, p. 20). Assim, as características que os diferenciam entre si incluem as temáticas abordadas, a forma narrativa, a iconografia, as técnicas cinematográficas e a caracterização geral das personagens. No entanto, são apontadas críticas, por vários autores, ao conceito de género cinematográfico. Por exemplo, é feita a crítica ao facto de os géneros serem muitas vezes pensados para serem “monolíticos”, quando, na verdade, há a possibilidade de um filme pertencer a mais do que um género cinematográfico e, logo, a possibilidade de os géneros se poderem misturar entre si. (Stam, 2000, p. 128) Neste sentido, verificam-se géneros cinematográficos híbridos (Laetz; Lopes, 2009, p. 156), como, por exemplo, a comédia romântica ou o *thriller* de ficção científica, entre inúmeras combinações concebíveis. Contudo, para além disto não se verifica apenas uma

fusão entre os géneros cinematográficos, como, por norma, existe uma ordem hierárquica, ou seja, existe, primariamente, um género que se torna mais evidente e que se destaca e, secundariamente, outros géneros ou elementos de outros géneros (Cioffi, 2022, p. 25).

Por sua vez, o cinema político pode ser considerado um género cinematográfico, conforme o autor Angelo Cioffi afirma (ibidem, p. 169), ainda que existam alguns autores que tendem a discordar. Segundo o próprio, embora não seja um género cinematográfico tradicional, como os outros previamente referidos, preenche os requisitos para o podermos considerar como tal. Em primeiro lugar, possui uma linguagem cinematográfica e temáticas próprias, mais concretamente no facto de procurar transmitir mensagens ou reflexões políticas, no sentido de despertar a consciência do espectador sobre temáticas ou pontos de vista políticos, históricos e sociais. Tais assuntos podem ser diversos, como, por exemplo, desigualdades sociais e económicas; movimentos sociais e políticos; lutas por determinados direitos; regimes políticos; o colonialismo; o abuso de poder; guerras e conflitos geopolíticos; a política internacional e a diplomacia; entre outros. Em segundo lugar, o cinema político pode intersectar-se com outros géneros cinematográficos, conforme acontece com os outros géneros (ibidem, p. 25). Destaca-se, assim, no cinema contemporâneo, a fusão do cinema político com os géneros do *thriller*, do drama, da comédia, do documentário, da biografia, dos filmes de guerra ou até da ficção.

4. O Cinema Político no Cinema Contemporâneo – (Aparente) Despolitização?

O Cinema Contemporâneo, na sua generalidade, aborda diversas temáticas que refletem as questões e as preocupações sociais, culturais e políticas da sociedade moderna dos dias de hoje. Alguns dos temas mais frequentes são as desigualdades sociais e económicas, nomeadamente as disparidades de riqueza e de qualidade de vida entre as camadas mais pobres da sociedade e as camadas mais abastadas; a identidade, no que toca a questões sexuais, de género, raciais, étnicas e culturais; a sustentabilidade ambiental, em particular preocupações relativas à conservação da natureza e ao impacto das alterações climáticas; os conflitos e crises políticas, quer a nível nacional, como internacional; a memória histórica, sobretudo numa tentativa de revisitado e de colocar em perspectiva o impacto de acontecimentos históricos na actualidade; a globalização e a migração, numa altura de intensos fluxos de pessoas, comércio e informação em todo o mundo; a justiça, especialmente no que toca a temas de direitos humanos; a dinâmica familiar e relacionamentos; a inovação tecnológica; e, por fim, a saúde mental e o bem-estar, principalmente o crescente de problemas, que surgem enquanto consequência da vida moderna, como o isolamento, a ansiedade ou a depressão. Dito isto, são diversos os realizadores do Cinema Contemporâneo, a nível mundial, que se têm interessado em transpor tais temáticas para os seus filmes e que têm, como tal, conseguido representar problemas reais, no grande ecrã, com os quais o espectador comum se consegue facilmente identificar e, possivelmente, conferir um significado político. Contudo, também o oposto acontece e é importante não esquecer que se verifica, simultaneamente, um aumento considerável do número de produções cinematográficas que pretendem ser apenas consumidas apenas como uma forma de entretenimento e, por isso, não procuram retratar aprofundadamente ou atribuir uma reflexão política relativa aos temas descritos anteriormente. Este fenómeno tem como catalise a crescente comercialização do cinema que, por sua vez, coloca cada vez mais à vista os interesses e as pressões financeiras dos estúdios para que haja uma prioridade para a obtenção de lucro e para o entretenimento, distanciando-se progressivamente de objectivos artísticos, pedagógicos ou o objectivo de fazer transmitir uma mensagem profunda. Observa-se, deste modo, uma tendência para o seguimento de padrões de produção que favorecem fórmulas narrativas convencionais e previsíveis, deixando para o segundo plano as fórmulas que desafiem as normas ou o

próprio espectador a tomar um papel activo. Para além disso, destacam-se as consequências da globalização, que tem vindo a afectar, tanto as temáticas, como a estética do Cinema Contemporâneo. (Wayne, 2002, pp. 41-46)

Na obra *A Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord, o autor aponta algumas críticas à sociedade contemporânea e à indústria cultural, que, volvidas quase seis décadas, ainda hoje são relevantes e reflectoras do panorama social, político e cultural. Debord discute o espectáculo num ponto de vista geral, porém, os comentários realizados, ao longo do livro, são igualmente pertinentes para o âmbito do cinema, bem como para outras áreas, desde logo a política, a arte no geral, a economia, a cultura de massas ou a vida urbana.

Neste sentido, Debord define o espectáculo não como um “conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 2021, p. 9) e acrescenta que é “o coração da irrealidade da sociedade real” (ibidem). Como tal, o autor adjectiva a sociedade contemporânea como uma “sociedade do espectáculo”, na qual as relações sociais são moldadas pela imagem, pela aparência e pela representação, e constituem, ainda, uma forma de dominação e alienação dos indivíduos. Assim, neste modelo de sociedade, existe uma presença permanente do espectáculo; verifica-se uma inversão da realidade, ou seja, a presença de uma concepção da realidade assente na subjectividade e, por isso, as concepções subjectivadas assumem-se como objectividades; e observa-se que o espectáculo se alinha com a lógica subjacente do sistema económico actual. Como tal, de acordo com o próprio:

“Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo directo de divertimentos, o espectáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante.” (ibidem, p. 10)

“O espectáculo submete a si os homens vivos, na medida em que a economia já os submeteu totalmente. Ele não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objectificação infiel dos produtores.” (ibidem, p. 13)

“O espectáculo é o discurso ininterrupto que a ordem presente mantém consigo própria, o seu monólogo elogioso.” (ibidem, p. 15)

“O espectáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta de alienação. A expansão económica é principalmente a expansão desta produção industrial precisa.” (ibidem, p. 16)

Debord critica, portanto, a mercantilização de todos estes aspectos, afirmando que as relações sociais e experiências humanas são transformadas em mercadorias de consumo. Neste sentido, também as formas de expressão cultural são transformadas em mercadorias e é, desta forma, que se pode falar numa espectacularização da cultura. Tal é evidente na indústria do cinema, na qual as produções cinematográficas tendem em ser concebidas, não apenas como obras de arte, mas também como produtos comerciais destinados a gerar lucro. A produção cultural torna-se, assim, submetida aos interesses comerciais e as formas de expressão artística permanecem subordinadas à lógica de mercado. Para além disto, tais filmes desempenham um papel significativo na disseminação de imagens, narrativas e ideais políticos que moldam a percepção da realidade do espectador. Por consequência, o espectador, de acordo com o autor, torna-se passivo (daí que Debord discuta a dominação e a alienação na sociedade do espectáculo), e deixa de questionar as mensagens subjacentes, nomeadamente as de conteúdo político. Assim, o espectáculo torna-se ele próprio num meio de pacificação e de despolitização. (Kellner, 2003, pp. 2-3) Em comentário à obra de Guy Debord, Douglas Kellner acrescenta:

“O conceito de espectáculo está integralmente ligado ao conceito de separação e passividade, pelo que ao alguém consumir espectáculos submissamente está a afastar-se de produzir activamente a sua vida. A sociedade capitalista separa os trabalhadores dos produtos do seu trabalho, a arte da vida e o consumo das necessidades humanas e da actividade autodirigida, à medida que os indivíduos observam inertemente os espectáculos da vida social na privacidade de suas casas.” (ibidem, 2003, p. 3)

Outro aspecto ainda a destacar é a forma como a sociedade de espectáculo transforma a vida humana em espectáculo. No cinema, no contexto do interesse mediático pela vida de celebridades, salienta-se o aparato em redor das “estrelas de cinema”, como é o exemplo dos actores e atrizes do *star system* de Hollywood. Assim, deixa de ser a obra em si que cativa o interesse no espectador, mas outros factores, como as tais celebridades, tratadas como ícones culturais e modelos a serem seguidos, que vão servir para apoiar a promoção do filme enquanto produto e o número de vendas nas bilheteiras

ou de visualizações no *streaming*. O cinema é, por isso, uma das áreas mais “espectaculares”, por assim dizendo, com o *glamour*, a publicidade mediática e os excessos a que lhe são frequentemente associados. (Kellner, 2003, p. 6)

Em síntese, de modo a resumir o conceito de espectáculo e tudo o que foi referido previamente, nas palavras de Debord:

“O espectáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem.” (Debord, 2021, p. 17)

Em sequência com o que foi mencionado, Theodor Adorno e Max Horkheimer argumentam que a indústria cultural, na contemporaneidade, refere-se ao mecanismo de produção em larga escala de bens culturais, como filmes, música, conteúdos televisivos ou livros, que se transformam em mercadorias para o consumo. Em causa está a padronização e a massificação da mercadoria, com o objectivo de atrair o maior número de indivíduos, havendo uma preferência pelo lucro, em detrimento da originalidade e qualidade artística dos bens em questão. A indústria do cinema não é excepção e verifica-se, igualmente, uma produção em massa de filmes, cada vez mais vistos como um produto, e a repetição das fórmulas narrativas, filme após filme. Segundo os autores:

“Desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre.” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 9)

“Cada filme é a apresentação do filme seguinte, que promete reunir outra vez mais a mesma dupla sob o mesmo céu exótico: quem chega atrasado fica sem saber se assiste ao “em breve neste cinema” ou ao filme propriamente dito.” (ibidem, p. 40)

Trata-se, por isso, de um processo de homogeneização da cultura, em favorecimento da globalização, muitas vezes imposta pelos países mais dominantes culturalmente; uma ferramenta de alienação dos indivíduos, que consomem passivamente os produtos culturais sem pensar criticamente sobre eles; bem como um instrumento de manipulação, no qual se promove os interesses das elites económicas e políticas na transmissão de determinadas mensagens político-ideológicas. Os autores afirmam que a

indústria cultural se interliga profundamente com a “indústria do divertimento”, sendo que:

“A diversão é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social (...) Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra.” (ibidem, p.25)

Tal torna-se especialmente evidente, no âmbito do cinema, com a produção em massa de filmes de entretenimento, com orçamentos multimilionários. A profundidade temática ou a originalidade artística é, muitas vezes, posta de lado, de modo a priorizar o espectáculo, seja dos efeitos especiais ou das celebridades escolhidas para interpretar as personagens principais. Vistos, muitas vezes, como uma forma de escapar à realidade, permitem ao espectador que emerge em mundos fictícios durante algumas horas, sem questionar o que está a ver. Apresentam narrativas simples e directas, o que os torna acessíveis e atractivos para um público amplo, e costumam ser acompanhados de grandes campanhas de *marketing*, o que aumenta a sua visibilidade e o interesse por parte dos espectadores. Ainda para mais, a lógica do mercado cinematográfico opera em múltiplos níveis, abrangendo as escalas nacional, internacional ou global. Os estúdios e produtores buscam criar conteúdos que atendam aos interesses específicos de cada mercado, adaptando-se a diferentes idiomas, tradições e sensibilidades culturais. No âmbito nacional, os filmes são influenciados por factores como a cultura local, políticas governamentais e preferências do público de determinado país. A nível internacional e global, os filmes são produzidos para serem distribuídos para uma audiência bastante distinta. Ou seja, os realizadores devem procurar que as temáticas específicas da obra se adequem à escala geográfica que o filme procura obter (Wayne, 2002, pp. 41-46), o que favorece as produções multinacionais. Neste sentido, são as obras com fórmulas narrativas repetidas que buscam o entretenimento, distribuídas pelos grandes estúdios numa escala global, são as que mais facturam, quer seja na bilheteira, ou no streaming, e não as produções nacionais.

Assim sendo, no século XXI, numa era de crescentes desigualdades, de desregulação económica e de escalada de conflitos, as questões de teor político, quer no plano do cinema, quer no plano da vida contemporânea, tendem, contudo, a ser normalizadas e desvalorizadas, por uma arte do lado do entretenimento e do espectáculo. Em conformidade com Gilles Deleuze:

“O intolerável já não é uma injustiça séria, mas o estado permanente de uma banalidade diária.” (Deleuze, 1989, p. 170)

E, como tal, este lado da indústria do cinema, que apenas procura o lucro, nunca possuiu como principal propósito transmitir uma mensagem de crítica política ou sequer colocar o espectador a refletir em questões políticas. Contudo, não são apolíticos, embora não se enquadrem, de todo, num género de cinema político. Isto porque utilizar e fomentar fórmulas que evitam um discurso político é, de certa forma, uma postura política. E, se tocarem em assuntos políticos, será sempre de forma a provocar a menor controvérsia possível, para melhor agradarem à generalidade dos espectadores. Por isso, não procuram acrescentar nenhum comentário político que fuja ao pensamento dominante:

*“Por causa disto, as fórmulas populares têm muitas vezes um conteúdo ideológico latente que pode ser, em alguns aspectos, mais poderoso porque é menos óbvio.”*¹⁰ (Cawelti, 2014, p. 42)

Veja-se, por exemplo, qualquer filme de super-heróis da Marvel. Logo ao princípio, ou até só pelo nome do filme, o espectador sabe quem é que é suposto ser o herói, que será representado favoravelmente com todas as suas virtudes que tem. Haverá sempre um vilão que tenciona destruir o mundo e, através do militarismo e da guerra, resolve-se o conflito. Pode haver mortes e destruição que será sempre um final feliz porque o herói “salvou o mundo do mal”. Os filmes, por sua vez, dão apenas ênfase aos efeitos especiais e às estrelas de cinema a interpretarem os heróis. Aliás, quantos mais heróis estiverem no filme, maior será o lucro (veja-se o filme *Vingadores: Endgame*, o segundo filme com mais lucro de sempre) (anexo 1). É evidente que estes filmes possuem elementos narrativos políticos, contudo o propósito não é de todo colocar o espectador a refletir acerca do que está a ver. Se forem a ser analisados, os heróis possuem sempre virtudes; o recurso à guerra será sempre utilizado, pela “salvaguarda da sociedade”; e o final feliz resulta sempre na manutenção da realidade como ela era antes. O espectador nunca terá de refletir porque é que o Capitão América ou o Homem-Aranha ou outro herói qualquer é a personificação do bem, ou nas implicações da guerra e da morte, porque o que importa é seguir a fórmula de todos os filmes anteriores. Isto porque estes super-

¹⁰ Tradução livre de: *“Because of this, popular formulas often have a latent ideological content which may be in some ways more powerful because it is less obvious.”*

heróis até poderiam utilizar os seus poderes para o desenvolvimento de uma sociedade justa e pacífica, mas tal não serviria para a produção do filme seguinte.

Claramente, estes filmes de entretenimento não pertencem ao género do cinema político, mas possuem implicações políticas: não são nada mais do que entretenimento que molda o pensamento do espectador a concordar com alguns aspectos da política dominante, sem os problematizar. Estes filmes são mais próximos da realidade do que aquilo que aparentam e, como tal, não são apolíticos; da mesma forma que não são do género de cinema político porque não oferecem qualquer reflexão política ao espectador que procura o entretenimento.

Contudo, se, por um lado, existe um polo do cinema que pretende seguir narrativas escapistas sob a forma de entretenimento; por outro, persiste um polo oposto do cinema, no qual os realizadores pretendem resistir à lógica de mercado. Apesar de tudo o que foi mencionado, existem diversos realizadores, das mais variadas nacionalidades, que procuram contrariar algumas das tendências mencionadas anteriormente, conforme vou procurar demonstrar nesta dissertação. São realizadores que desafiam as normas pré-estabelecidas, que procuram novas possibilidades criativas e artísticas, que procuram oferecer perspectivas alternativas que contestam o *status quo*, e que tencionam refletir sobre a realidade política actual.

Mesmo os realizadores contemporâneos que pretendem transmitir mensagens do foro político têm-no feito de forma distinta, em comparação a um cinema do passado desmarcadamente político e militante. O próprio género de cinema político no cinema contemporâneo é distinto actualmente:

*“Os temas deste cinema político [após a II Guerra Mundial] são facilmente catalogados, pois incluíam a luta de classes ou uma contraposição geral entre o proletariado e a burguesia, o conflito de poder dentro das instituições políticas e o colonialismo ou, mais amplamente, os problemas das relações internacionais entre os estados-nação.”*¹¹ (Cioffi, 2022, p. 28)

¹¹ Tradução livre de: “*The themes of this political cinema are easily listed, as they included class struggle or a general contraposition between the proletariat and the bourgeoisie, power conflict within political institutions and colonialism or, more broadly, problems of international relations among nation-states.*”

*“Isto [o panorama do cinema contemporâneo neste momento] engendra uma nova forma de organização política, distinta da já mencionada política revolucionária e dialética.”*¹² (Holtmeier, 2019, pp. 6-7)

Do ponto de vista formal, no âmbito do cinema contemporâneo, tem-se verificado um crescente de narrativas (por vezes, aparentemente) neutras ou apolíticas, mas também certas características fílmicas que parecem diminuir o conteúdo político dos filmes. Destacam-se, cada vez mais, técnicas cinematográficas que promovem a subjectividade política, que interrompem e fragmentam a acção, desde logo as narrativas modulares e a edição disjuntiva. Simultaneamente, nota-se que o cinema contemporâneo se tem afastado das grandes problemáticas políticas, de modo a concentrar-se em narrativas individuais do quotidiano das personagens (idem). Paradoxalmente, as crescentes desigualdades sociais, como consequência do neoliberalismo, têm tido cada vez mais destaque no cinema. Ou seja, é cada vez mais comum, no cinema, que o foco de um filme seja a vida quotidiana de um conjunto de personagens, que, por sua vez, sintam na pele determinadas adversidades fruto de problemáticas económicas, sociais ou políticas, em vez do foco ser a sociedade como um todo, como seria habitual, no passado, no género do cinema político. Assim, as problemáticas políticas não serão tão evidentes por aparentarem ser meros problemas do quotidiano. Os espectadores podem identificar-se, deste modo, com as experiências pessoais, as emoções e as dificuldades diárias das personagens dos filmes e tais assuntos tornam-se “biopolíticos”. (ibidem, p. 14)

A isto, acrescenta-se a possibilidade, mencionada no capítulo 3, do género político se interligar com outros géneros cinematográficos. E, deste modo, o cinema político contemporâneo está cada vez mais discreto, ao salientarem-se outros géneros cinematográficos, no mesmo filme. Neste sentido, à primeira vez podem nem ser vistos explicitamente como sendo políticos ou não serem sequer distribuídos como tal.

Os realizadores que pretendem transmitir mensagens políticas ou realizar filmes políticos, na actualidade, já não recorrem às temáticas gerais que afectam a sociedade, todavia, encontraram outros meios de transmitir as suas visões do mundo. Salienta-se, portanto, a ambiguidade política, ou seja, a possibilidade de os filmes serem interpretados, pelos espectadores, de maneiras diversas; em conjunto com a individualização de

¹² Tradução livre de: *“This engenders a new form of political organization, distinct from the aforementioned revolutionary and dialectical politics.”*

problemáticas políticas comuns a uma vasta camada da sociedade; o crescimento das narrativas de problemáticas do quotidiano; bem como o enfase noutros géneros cinematográficos, que se interligam ao género do cinema político.

Por estas razões, cresce o debate acerca da despolitização do Cinema Contemporâneo e questiona-se se, de facto, o Cinema Contemporâneo se tem afastado de uma abordagem de questões políticas e sociais. Assim, coloca-se, ainda, a hipótese se, de facto, se verifica uma despolitização em curso ou uma mudança na expressão política (ibidem, p.4). E daí poder-se colocar a questão de ser uma aparente despolitização. As mensagens políticas destes realizadores deste polo artístico do cinema contemporâneo não deixam, desta forma, de transmitir reflexões políticas, que pressupõem cada vez mais a interpretação de significados implícitos (na definição de Bordwell) políticos. E, como tal, os filmes do género político do cinema contemporâneo requerem um espectador activo que procure descodificar as mensagens políticas dos realizadores, bem como tenha interesse em refletir sobre tais temáticas.

Os filmes presentes nos casos de estudo (*Princesa Mononoke*, *Oppenheimer* e *Folhas Caídas*) são apenas alguns exemplos de filmes políticos do Cinema Contemporâneo com estas características.

5. Casos de estudo

5.1. *Princesa Mononoke* (1997, Japão) de Hayao Miyazaki

Hayao Miyazaki (1941-) é um realizador japonês, conhecido por trabalhar no estilo de animação e por ter sido um dos fundadores do Estúdio Ghibli, em 1985, juntamente com o realizador Isao Takahata (1935-2018) e com o produtor Toshio Suzuki (1948-). Iniciou a sua carreira na animação na década de 1960, antes de sequer realizar o seu primeiro filme, e continua no activo, após várias vezes ter anunciado o fim da sua carreira enquanto cineasta. Com uma extensa filmografia, algumas das suas longas-metragens mais notórias são, por ordem de estreia, *O Castelo de Cagliostro* (1979), *Nausicaa do Vale do Vento* (1984), *O Castelo no Céu* (1986), *Meu Amigo Totoro* (1988), *O Serviço de Entregas da Kiki* (1989), *Porco Rosso: O Último Herói Romântico* (1992), *Princesa Mononoke* (1997), *A Viagem de Chihiro* (2001), *O Castelo Andante* (2004), *Ponyo – Uma Amizade que Veio do Mar* (2008), *Vidas ao Vento* (2013), e *O Rapaz e a Garça* (2023). Ao longo da sua carreira foi distinguido por diversos prémios de festivais de cinema, por todo o mundo, entre os quais dois Óscares pela categoria de Melhor Filme de Animação, um em 2003, e outro em 2024. São filmes que podem ser vistos por um público de qualquer idade, apesar de muitos deles aludirem à guerra ou a conflitos, uns de forma mais evidente que outros, e, possuírem, por outro lado, a promoção do pacifismo. (Akimoto, 2014, p. 5) Entre outras características, as suas obras cinematográficas destacam-se pelas narrativas imaginativas e originais; pelas suas personagens complexas e profundas; pela atenção aos pormenores na representação do mundo e da natureza; pela reflexão sobre temáticas da actualidade; bem como pela defesa dos valores do amor, da amizade, do respeito, da paz, da solidariedade, da entre-ajuda e da empatia. (Reinders, 2016, p. 9) Quanto aos géneros, os seus filmes, na generalidade, incluem elementos da ficção científica, da acção, da aventura, do romance, da comédia, do terror, dos contos de fadas, do *thriller* e de guerra. (Cavallaro, 2006, pp. 1-2)

Princesa Mononoke (1997) tem como uma das personagens principais o jovem Ashitaka (fig. 1), que, no princípio do filme, é amaldiçoado, após matar um deus enraivecido e repleto de ódio, em forma de javali (fig. 2), que atacava a sua aldeia. Em busca da sua cura, Ashitaka segue a sua jornada a caminho da Floresta dos Espíritos, local onde pretende encontrar Shishigami (fig. 3), o deus da floresta, em forma de veado,

detentor do poder de restaurar a vida e a morte. Perto da floresta, Ashitaka conhece a Cidade do Ferro, liderada por Lady Eboshi (fig. 4), onde vivem ex-prostitutas, que se tornaram as trabalhadoras do ferro, e pessoas doentes. Após conhecer a cidade, Ashitaka depara-se com uma complexa guerra a ser iniciada entre os habitantes da floresta e os seres humanos, residentes da Cidade do Ferro (fig. 5), que buscam a exploração dos recursos naturais e a expansão da cidade. Do outro lado do conflito, está San, a Princesa Mononoke (fig. 6 e 7), uma jovem humana, com um aspecto selvagem e temperamento violento, criada na floresta pelos lobos, incluindo por Moro (fig. 6), uma deusa em forma de lobo, que procura proteger a natureza da destruição provocada pelos humanos. Ashitaka, dividido entre os dois lados do conflito, pretende a conciliação e paz entre os habitantes da floresta e da cidade.

A história revela uma combinação entre uma certa veracidade histórica, a mitologia japonesa e a imaginação do próprio realizador. A narrativa decorre-se no Japão feudal, no período Muromachi (1392-1573), o período turbulento, tanto a nível político, como cultural, que coincide com as primeiras tentativas do ser humano no sentido de conquistar a natureza. De qualquer das formas, não será certamente por acaso que o filme se inicia com a frase: “Antigamente a terra estava coberta por florestas, onde, desde os tempos imemoriais, habitavam os espíritos dos deuses.”. Ao mesmo tempo, este mundo inclui deuses e espíritos variados, sendo que alguns são figuras do folclore japonês e outros são produto da criação do realizador. (Cavallaro, 2006, pp. 121-122)

Trata-se, sem dúvida, de um dos filmes de Miyazaki com um teor político mais evidente, porém não se trata de um filme simples de analisar, por toda a complexidade envolvida, quer nas personagens, quer nas temáticas escolhidas:

“Muitos contos retratam o mundo, no qual os “bons” vencem e os “maus” perdem. (...) Uma característica distintiva dos filmes de Miyazaki é que nós [os espectadores] somos apresentados a uma ordem moral ambígua, que está mais próxima da realidade do que das histórias estereotípicas de heróis e vilões. E, ainda assim, são histórias de aventura heroica! A coragem não é sempre sobre a dominação do próximo ou limpar o mundo do mal.”¹³ (Reinders, 2016, p.6)

¹³ Tradução livre de: “Many tales depict a world in which the “good guys” win and the “bad guys” lose. (...) A distinctive feature of Miyazaki’s films is that we are usually presented with a ambiguous moral order, which comes closer to reality than stereotypical hero/ villain stories. And yet these are nonetheless heroic adventures! Courage is not always about overpowering someone else or cleansing the world of evil.”

Ou seja, o “bom” e o “vilão” não são ditados no princípio do filme, como se de um comum filme de super-heróis se tratasse, como os da Marvel, nos quais vigoram os finais felizes e o triunfo do “bem”. O filme requer que, de facto, o espectador reflita sobre o enredo, as problemáticas em causa e as acções das personagens, que nem sempre vão agir em conformidade com o que se espera. E, por isso, nas palavras de Miyazaki:

“Na perspectiva de um realizador de cinema, seria mais fácil se eu conseguisse realizar um filme, no qual “todos acabassem mais felizes no final porque derrotaram o vilão maléfico”. ”¹⁴ (Cavallaro, 2006, p. 6)

“Se retirar os aspectos complexos e olhar para tudo apenas como bom ou mau, eu não acho que se conseguiria entender a verdadeira natureza das coisas. ”¹⁵ (Reinders, 2016, p. 107)

O filme *Princesa Mononoke* não é excepção ao que foi dito. Sendo muitas vezes interpretado como uma crítica ao avanço industrial do ser humano e à ocupação da natureza, o filme revela uma mensagem mais profunda ainda, nomeadamente de pacifismo, de coexistência e de igualitarismo entre o ser humano e o meio ambiente. Ashitaka está ciente de que a cidade, por ordem de Lady Eboshi, iniciou esta guerra contra a floresta e que promove a destruição da natureza. Por outro lado, se a população fosse forçada a abandonar a cidade ou se a indústria do ferro encerrasse, as ex-prostitutas que constituem a cidade voltariam para os bordeis e a população doente iria morrer. No fundo, a indústria pode ser destrutiva, mas os seus habitantes estão a ganhar o seu sustento e a tentar sobreviver. Os seres humanos não são seres simplesmente “maléficos”, conforme o realizador explica:

“Eu não queria que Princesa Mononoke (...) fosse um filme que contribuisse para a descredibilização da actividade humana. Mas eu também deixei de lado a perspectiva de que os humanos são bons. Em cada pessoa há estupidez assim como há sabedoria. É disto que os humanos são feitos. ”¹⁶ (Miyazaki, 2014, p. 40)

¹⁴ Tradução livre de: “From the standpoint of a movie maker, it would be easier if I could make a movie in which “everyone became happier because they defeated the evil villain”. ”

¹⁵ Tradução livre de: “If you cut out the complex aspects and look at everything just as good and evil, I don’t think you can grasp the true nature of things. ”

¹⁶ Tradução livre de: “I didn’t want Princess Mononoke (...) to be a film that contributed to distrust of human activity. But I also threw away the perspective that humans were good. In each person there is stupidity just as there is wisdom. That is what humans are made of. ”

Rapidamente se percebe que o ódio para com o ser humano e o extremismo não é a solução, ao contrário do que pensa San, que rejeita o facto de ser uma pessoa e prefere agir como se de um lobo se tratasse:

*“A heroína do filme rejeita a humanidade. Ela pensa que os humanos são coisas desprezíveis. Isto é um assunto relevante para muitas pessoas que vivem neste mundo. Elas não consideram os humanos dignos. (...) Nós [enquanto humanidade] não temos uma resposta para isto. Eu não acho que tenha a resposta certa.”*¹⁷ (ibidem, pp. 87-88)

Durante quase todo o filme, San demonstra este ódio, até que, no final, Ashitaka consegue mostrar-lhe que pode existir um lado “bom” dos humanos. Segundo Miyazaki:

*“O que vou mostrar é um rapaz a chegar a um entendimento da rapariga e o processo de abertura do coração da rapariga para o rapaz.”*¹⁸ (ibidem, p. 17)

O próprio realizador admite que uma das suas intenções era que houvesse uma reflexão relativamente à possibilidade de superação do ódio de San. (ibidem, p. 86) Um dos episódios que marca o início de um processo de desenvolvimento de carácter de San é quando ela tem a oportunidade de matar Ashitaka, enfraquecido e sem grande possibilidade de se defender, mas hesita e desiste de o fazer, quando ele elogia a sua beleza. Pouco depois, San decide confiar nele, apesar de ser um ser humano, quando o Deus-veado cura Ashitaka de um ferimento de uma bala.

Interrogando-se se os humanos e a floresta não conseguiriam antes coabitar em harmonia, Ashitaka não deseja apoiar obrigatoriamente nenhum dos lados, não associa nenhum ao “bem” e ao “mal” e percebe o pensamento que leva cada um a prosseguir com as suas acções. Consequentemente, pretende proteger a floresta, a San, os lobos e o Deus-veado; assim como a aldeia e a sua população. A resolução do conflito promoveria o bem-estar de todas as partes envolvidas, bem como uma vida pacífica.

Dá-se a escalada deste confronto quando os javalis, liderados pelo deus Okkoto, da floresta planeiam atacar a Cidade do Ferro, com o intuito de salvar a floresta, e, como resposta, Lady Eboshi decide matar o Deus-Veado e pretende oferecer a cabeça ao

¹⁷ Tradução livre de: *“The heroin of this movie disavows humanity. She thinks humans are despicable things. This is an issue relevant to many people who live in this world. They can't consider humans to be worthy. (...) We don't have a response to that. I don't think I have the correct answer.”*

¹⁸ Tradução livre de: *“What I will show is the boy reaching an understanding of the girl and the process of the girl's heart opening up to the boy.”*

Imperador, acreditando que assim lhe será concedida a imortalidade. Morrem Moro, Okkoto, o Deus-Veado, bem como os espíritos da floresta, que começam a desaparecer. San tenta matar Lady Eboshi (fig. 8), mas é Ashitaka que a impede. Ashitaka e San recuperam a cabeça do Deus-Veado e devolvem-na ao seu corpo morto. Embora não volte a viver, o seu espírito cura a maldição de Ashitaka. No fim, a natureza começa a florescer novamente e Lady Eboshi, com uma nova perspectiva em relação à natureza, promete reerguer a cidade. Ashitaka decide permanecer para a reconstrução e promete a San que a irá visitar à floresta.

Não se tratando de um final pessimista, também não se poderá considerar que seja um final feliz, após a morte de pessoas inocentes, de seres vivos igualmente inocentes e de deuses da floresta. Ainda para mais, sabendo que a floresta nunca mais será a mesma. Para além disso, poder-se-á colocar a hipótese de não ser um final fechado, sugerindo que o pior pode voltar a acontecer. Por sua vez, verificam-se algumas semelhanças com a realidade, dado que vivemos numa sociedade que procura o lucro a qualquer custo, incluindo o custo da destruição do meio ambiente:

“(...) Eu penso que necessitamos de pensar mais aprofundadamente sobre a existência do ser humano enquanto seres vivos. O resultado [do filme] pode ser uma crítica ao estado actual da sociedade japonesa.”¹⁹ (ibidem, 2014, p. 81)

Apesar de tudo, denota-se, sem dúvida, por parte do realizador, um sinal de esperança e de reconciliação entre a Humanidade e a Natureza, sem, contudo, conseguir apontar para um caminho em concreto que a sociedade deva seguir:

“Não estou a tentar resolver todos os problemas do mundo. Não pode sempre haver um final feliz numa batalha entre humanos e deuses furiosos. Ainda assim, mesmo no meio do ódio e da carnificina, a vida vale a pena ser vivida. É possível que haja encontros maravilhosos e coisas bonitas a acontecer.”²⁰ (ibidem, p. 16)

E tal encontro foi, precisamente, a jornada que tornou possível conhecer San e criar uma relação de amizade, apesar de tudo de negativo que decorre no filme, desde a

¹⁹ Tradução livre de: “(...) I think we need to think more deeply about the existence of human beings as living beings. The result may be a criticism of the current state of Japanese society.”

²⁰ Tradução livre de: “I am not attempting to solve the entire world’s problems. There can never be a happy ending in the battle between humans and ferocious gods. Yet, even amidst hatred and carnage, life is still worth living. It is possible for wonderful encounters and beautiful things to happen.”

morte diversas criaturas místicas, enquanto metáfora para a extinção de espécies naturais; à morte de pessoas inocentes e aos danos causados na cidade, que, infelizmente, são, infelizmente, o inevitável numa guerra; à própria maldição de Ashitaka.

Após uma análise pormenorizada do filme, é inegável complexidade do enredo, das questões colocadas e das personagens. Do ponto de vista das personagens, o espectador depara-se com surpreendentes criaturas, especialmente deuses imperfeitos, enraivecidos pelo comportamento dos seres humanos, bem como personagens, fora dos recorrentes estereótipos, multifacetadas, de temperamento forte e com convicções firmes acerca da defesa dos seus ideais. No fim, demonstram desenvolvimentos de carácter e concordam, inclusivamente, em seguir a via pacífica, apesar de todas as desavenças passadas. Sublinham-se as personagens femininas, conforme, aliás, é habitual na restante filmografia de Miyazaki (veja-se, por exemplo Sophie, em *Castelo Andante*, Chihiro, em *Viagem de Chihiro*, ou Kiki, em *O Serviço de Entregas da Kiki*, etc), especialmente San e Lady Eboshi, ambas autónomas, determinadas e insubmissas, embora antagonistas. Por um lado, San, a Princesa Mononoke, é uma jovem corajosa, guerreira e decidida na protecção da floresta, onde foi criada pelos lobos, e dos deuses que lá habitam. A fúria devido à destruição da natureza fez com que San visse qualquer ser humano como seu inimigo. Paradoxalmente, coloca a sua desconfiança de parte e cria uma forte amizade com Ashitaka. Lady Eboshi, por outro lado, é a líder da Cidade do Ferro, preocupada com o bem-estar e a sobrevivência da população, que oferece trabalho às ex-prostitutas e às pessoas frágeis de saúde, enquanto, ao mesmo tempo, desafia a natureza e os deuses da floresta, o que culminará em mortes e em ruínas.

Quanto aos assuntos que o filme retrata, as problemáticas políticas encontram-se ao longo do filme, nomeadamente, de forma mais óbvia, o futuro da coexistência entre o ser humano e o meio ambiente e a necessidade da procura de soluções para uma coexistência pacífica. No fundo, o realizador dá a entender que se trata de problemáticas sem soluções claras à vista e que uma simples condenação às acções do ser humano em nada resolverá ou atenuará a situação. (ibidem, p. 28) Se, por um lado, o ser humano precisará constantemente de alterar a natureza para a sua própria sobrevivência; por outro, necessita de saber colocar um travão à destruição e saber quando parar, pensando em salvaguardar a natureza, uma vez que sem o meio natural não existirão condições para viver neste planeta. (ibidem, p. 38) Miyazaki transmite, neste sentido, uma mensagem de que esperança, em contraste com o ódio de San, e de paz, num mundo repleto de caos;

bem como a expectativa de que o ser humano reflita sobre as suas acções antes que seja tarde demais.

Para resumir, *Princesa Mononoke*, uma obra para todas as idades, é um filme repleto de ambiguidades, em oposição ao dogmatismo, e de diversidade, ao invés da uniformidade. Miyazaki exige constantemente um espectador activo que reflita em todos estes pormenores e mensagens (políticas e não só) complexas que transmite, ao longo do filme, nomeadamente a questão do reconhecimento das virtudes e dos erros da Humanidade.

5.2. *Oppenheimer* (2023, Estados Unidos da América) de Christopher Nolan

Christopher Nolan (1970-) é um realizador inglês, que conta com doze longas-metragens na sua filmografia: *Following* (1998), *Memento* (2000), *Insomnia* (2002), *Batman Begins* (2005), *The Prestige* (2006), *The Dark Knight* (2008), *Inception* (2010), *The Dark Knight Rises* (2012), *Interstellar* (2014), *Dunkirk* (2017), *Tenet* (2020) e, por último, *Oppenheimer* (2023). A escolha de géneros cinematográficos, no decorrer da sua carreira, revela a heterogeneidade e versatilidade do realizador. Entre eles, destacam-se o *thriller* psicológico, a ficção científica, a acção, o *noir*, a biografia, o filme de guerra e o drama histórico. Para além disto, Nolan emergiu do cinema independente britânico para se tornar um dos realizadores mais bem-sucedidos da actualidade em Hollywood, sem, contudo, abdicar da sua liberdade pessoal, criativa e artística nos seus filmes:

*“Em vez de operar dentro de uma concepção popular do cinema americano como Hollywood ou não-Hollywood, o trabalho de Nolan transcende as limitações inerentes a essas categorias, oferecendo, em vez disso, uma abordagem unificadora que lhe permitiu ganhar a reputação de realizador capaz de trabalhar dentro dos aparentes limites de Hollywood e ao mesmo tempo exercer o controlo criativo suficiente para manter uma medida de independência e transmitir sua própria visão pessoal.”*²¹ (Joy, 2015, pp. 1-2)

Aclamado por ter desenvolvido um estilo próprio, Nolan apresenta, em grande parte dos seus filmes, narrativas não lineares (igualmente, descritas como modulares) pouco convencionais e estruturas de enredo complexas, que reconsideram os conceitos de tempo, ordem e causalidade. (Goh, 2021, p. 7) Tais técnicas utilizadas desafiam o espectador a interligar as “peças” da narrativa, como se de um puzzle se tratasse, e a interpretar criticamente os seus respectivos significados. (Brooker, 2015, p. XI) Como tal, não será uma surpresa quando o próprio afirma que alguns dos cineastas que mais o

²¹ Tradução livre de: “*Rather than operating within a popular conception of American cinema as either Hollywood or not-Hollywood, Nolan’s work seemingly transcends the inherent limitations of these categories, offering instead a unifying approach that has enabled him to earn a reputation as a director able to work within the apparent confines of Hollywood while at the same time exercising sufficient creative control to retain a measure of Independence and convey his own personal vision.*”

inspiraram são Alfred Hitchcock, Orson Welles, Ridley Scott, Stanley Kubrick, Steven Spielberg e Quentin Tarantino. (Goh, 2021, p. 11)

A influencia de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) é notória na cinematografia de Christopher Nolan (Shone, 2020, p. 67), pelo que é um filme frequentemente comparado com algumas das suas obras iniciais, nomeadamente *Memento*, que estreou seis anos depois. Ambos partilham a estrutura de uma narrativa modular, que:

“(…) vai além da utilização clássica do flashback, oferecendo uma série de peças narrativas desarticuladas, muitas vezes organizadas de forma radicalmente acronológica através de flashforwards, repetição aberta ou uma destabilização da relação entre presente e passado.”²² (Cameron, 2008, p. 1)

Nolan prossegue em apostar no campo da experimentação quanto à incorporação de narrativas modulares nos filmes, incluindo no seu filme mais recente, que conta com um elenco repleto de actores reputados, entre eles: Cillian Murphy, Robert Downey Jr., Emily Blunt, Florence Pugh, Matt Damon, Garry Oldman, Casey Affleck, Rami Malek e Benny Safdie. Baseado no livro *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*²³, e conforme o próprio nome indica, *Oppenheimer*, dá a conhecer a vida e o trabalho de J. Robert Oppenheimer (1904-1967) (fig. 9), o físico teórico norte-americano conhecido como sendo o “pai da bomba atómica”. Nesta perspectiva, *Oppenheimer*, apesar de ser, do ponto de vista temático, uma obra que se distingue da restante filmografia de Nolan, integra-se, sem dúvida, no seu estilo cinematográfico e narrativo. Neste sentido, a história é contada de forma acronológica e não linear, e intercala-se em duas partes, que se alternam entre si: a parte da “fissão”, que é contada a cores, a partir da visão de Robert Oppenheimer (interpretado por Cillian Murphy) (fig. 10 e 11); e a parte da “fusão”, apresentada, a preto e branco, a partir do ponto de vista da personagem de Lewis Strauss (interpretado por Robert Downey Jr.) (fig. 12), o antagonista do filme. E, não será por acaso que, Christopher Nolan escolheu tais títulos, uma vez que, em termos científicos, os conceitos de fissão e fusão são opostos.

²² Tradução livre da frase: “(…) modular narrative goes beyond the classical deployment of flashback, offering a series of disarticulated narrative pieces, often arranged in radically achronological ways via flashforwards, overt repetition or a destabilization of the relationship between presente and past.”

²³ Livro escrito por Kai Bird e Martin J. Sherwin, lançado em 2005, após cerca de 25 anos de pesquisa. Venceu o prémio, entre outros prémios, o Prémio Pulitzer, em 2006, pela categoria de Biografias ou Autobiografias.

Outro paralelismo com os filmes anteriores é a escolha de uma personagem principal, pois, frequentemente, Nolan escolhe representar protagonistas com as seguintes características:

*“Os protagonistas de Nolan são frequentemente indivíduos isolados, psicologicamente complexos e muitas vezes possuem traços obsessivos e narcisistas que os tornam propensos a graves erros de julgamento e ações precipitadas que têm graves consequências. (...) A luta interior do protagonista representa, assim, questões morais significativas.”*²⁴ (Goh, 2021, p. 6)

Neste sentido, J. Robert Oppenheimer enquadra-se nesta caracterização por todos os conflitos políticos, filosóficos e morais que estão representados no filme e que fazem jus à controvérsia e à ambiguidade a que lhe é associada. Na autobiografia que inspirou o filme, é, inclusivamente, descrito do seguinte modo:

*“Robert Oppenheimer era um enigma, um físico teórico que exibía as qualidades carismáticas de um grande líder, um esteta que cultivava ambiguidades. Nas décadas após sua morte, sua vida ficou envolta em controvérsia, mito e mistério.”*²⁵ (Bird; Sherwin, 2005, p. 5)

O filme fornece ao espectador ferramentas para refletir acerca destes aspectos e dá a conhecer, desta maneira, a vida e as contribuições da “pessoa mais importante que já existiu”, a pessoa que deu o poder ao mundo de se autodestruir, um dos indivíduos mais ambíguos da História, segundo Christopher Nolan, em entrevista ao New York Times. (Overbye, 2023)

“Prometeu roubou o fogo aos Deuses e deu-o ao homem. Por isso ele foi acorrentado a uma pedra e torturado por toda a eternidade.”²⁶ (Nolan, 2023, p.3) É a frase que inicia o filme, comparando a história de Prometeu à de Oppenheimer, a pessoa responsável pelo projecto que deu origem à criação da bomba atómica, utilizada pelos

²⁴ Tradução livre de: “Nolan’s protagonists are often isolated individuals, psychologically complex, and often possess obsessive and narcissistic traits which make them prone to serious errors of judgement and rash actions that have grave consequences. (...) The inner struggle of the protagonist thus plays out significant moral issues.”

²⁵ Tradução livre de: “Robert Oppenheimer was an enigma, a theoretical physicist who displayed the charismatic qualities of a great leader, an aesthete who cultivated ambiguities. In the decades after his death, his life became shrouded in controversy, myth and mystery.”

²⁶ Tradução livre de: “Prometheus stole fire from the Gods and gave it to man. For this he was chained to a rock and tortured for eternity.”

Estados Unidos nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, acontecimento tipicamente associado ao fim da II Guerra Mundial. De modo a contar algumas das partes mais marcantes da sua vida, o filme subdivide-se, assim, em três partes distintas, apresentadas acronologicamente, para além das duas partes (“fissão” e “fusão”) já mencionadas.

A primeira parte retrata a juventude de Oppenheimer, contemplando diversos aspectos, desde a sua paixão pela física teórica, nomeadamente uma ramificação recente desta área científica (nas primeiras décadas do século XX, quando Oppenheimer frequentou a universidade, na Europa): a física quântica; no seu percurso académico cruzou-se com conceituados nomes da física, mas também com outros tantos que ascenderiam, posteriormente, a um estatuto de proeminência no seu campo de estudo; o seu percurso enquanto professor académico (quase na viragem para os anos 30 até 1942) marcado pela sua contribuição fundamental na introdução e popularização do estudo da física quântica nos Estados Unidos; mas também pelo interesse por ideais políticos marxistas, que o influenciou a possuir uma certa proximidade com o Partido Comunista, bem como com diversas pessoas nele filiadas, como, por exemplo, Frank (fig. 13), o seu irmão mais novo, Kitty (fig. 14), com quem se viria a casar e ter dois filhos, Jean Tatlock (fig. 15), que foi sua namorada e amante, Chevalier (fig. 16), um amigo seu, entre outros. Foram décadas de forte agitação política, que culminaram, em 1939, no desencadeamento da II Guerra Mundial, por parte da Alemanha de Hitler. Aliado a este facto, em muito devido aos desenvolvimentos teóricos introduzidos por Niels Bohr e Werner Heisenberg (também personagens do filme), foram, igualmente, décadas de diversos progressos no estudo da física teórica, que viriam a despoletar a possibilidade da existência de uma bomba atómica, num futuro breve. No filme, dá-se destaque, neste sentido, à notícia da descoberta da divisão do átomo (até então pensava-se ser algo impossível) por físicos alemães e, posteriormente, no receio de a Alemanha conseguir obter a bomba de fissão nuclear.

Numa corrida contra o tempo, os Estados Unidos, aquando da renúncia à sua posição de neutralidade na guerra, pretendem vencer a corrida de armamento contra a Alemanha nazi. A segunda parte do filme começa, neste período, com o Coronel Leslie Groves (fig. 17) a recrutar Oppenheimer para o projecto Manhattan, o programa do governo norte-americano para a pesquisa e o desenvolvimento da primeira bomba atómica. Oppenheimer viria, deste modo, a ser o director do Laboratório de Los Alamos

e viria a recrutar vários cientistas, incluindo estudantes seus, para integrarem o projecto. A escolha de Oppenheimer não foi, no obstante, consensual, devido à suspeita de estar envolvido em actividades comunistas ou de poder facilitar uma infiltração de comunistas no projecto; assim como a escolha de diversos cientistas envolvidos não agradava ao exército norte-americano por estarem também sob suspeita de serem comunistas (e alguns, de facto eram, como Frank Oppenheimer). Em Los Alamos, criou-se uma cidade com o intuito de reunir todos os cientistas e as suas famílias, em ambiente de secretismo para com o resto do país e do mundo. Foram diversas as incertezas apresentadas no filme quanto à criação da bomba, bem como os receios da possibilidade de destruir o mundo, conforme os cálculos (incorretos) de Edward Teller (fig. 18), que propunham o uma reacção em cadeia interminável, quando a bomba fosse lançada. Quando a guerra já estava nos seus dias finais, após a Alemanha se ter rendido, começou-se a discutir, dentro da comunidade científica de Los Alamos, acerca da necessidade da utilização da bomba. Contudo a guerra continuava acesa na frente do Pacífico, sem que o Japão se rendesse. Nessa altura, foi possível testar a primeira bomba atómica, no teste Trinity (fig. 19 e 20), e, poucos dias a seguir, o Presidente Harry Truman decide que lançar duas bombas atómicas no Japão, o que resulta na rendição japonesa e no fim da II Guerra Mundial. “Agora tornei-me a Morte, destruidor de mundos”²⁷ (Nolan, 2023, p. 149), profere Oppenheimer, que virá a ser atormentado pelo sentimento de culpa pela morte de milhares de pessoas e de dúvidas quanto às suas posições acerca da utilização do armamento nuclear. Acabada a II Guerra Mundial, a Guerra Fria torna-se uma realidade e os Estados Unidos precisam de estabelecer uma estratégia para combater a União Soviética, pelo que criam a Comissão de Energia Nuclear, na qual fará parte vários membros da comunidade científica, entre os quais, Oppenheimer, mas também personalidades do mundo da política, como Lewis Strauss. A conduta de Oppenheimer torna-se cada vez mais controversa, ao apelar a negociações com a União Soviética e a um controlo do armamento, quando havia uma forte pressão para se agir contra a “ameaça vermelha” e reunir esforços para produzir uma bomba ainda mais potente, a bomba de fusão, conhecida como a “Super”, que Edward Teller começou a teorizar, em Los Alamos.

Por fim, a terceira parte do filme incide, em meados dos anos de 1950, nas sessões de interrogatório (fig. 21), orquestradas por Lewis Strauss, acerca da actividade de Oppenheimer enquanto director de Los Alamos, com o objectivo de questionar a sua

²⁷ Tradução livre de “Now I am become Death, destroyer of worlds.”

lealdade enquanto cidadão norte-americano, de lhe retirar a sua “security clearance” (certidão necessária para obter acesso a informações secretas do Estado) e de conseguir denegrir a sua imagem. Tal é tornado explícito quando Strauss afirma: “Precisamos de uma destruição sistemática da credibilidade de Oppenheimer para que ele nunca mais possa falar sobre questões de segurança nacional”²⁸ (Nolan, 2023, p. 175). Como tal, não se trata de um julgamento ou de um tribunal – “Não estamos a condenar, apenas a negar”²⁹, segundo Strauss (Nolan, 2023, p. 178) – pelo que se torna bem claro que, por se tratar de um assunto de segurança nacional, as regras probatórias não se aplicam. Assim sendo, Oppenheimer e o seu advogado não tinham acesso à lista das testemunhas que viriam a aparecer ou às centenas de páginas de documentação que o FBI reuniu, com o objectivo de investigar se Oppenheimer teria ou não ligações ao Partido Comunista ou se poderia ou não ter fornecido informações relativos a assuntos secretos do Estado à União Soviética. Oppenheimer foi, então, questionado ao pormenor acerca de todos os detalhes da sua vida, desde os seus ideais políticos à sua vida íntima, por se considerar que teria tido algumas actividades “suspeitas”: por que razão teria mudado de opinião quanto à utilização de armamento nuclear, depois do lançamento de duas bombas atómicas; por que razão se opunha à produção da “Super”; por que razão, antes e durante a guerra, teria tido proximidade com comunistas. A este último ponto, salientou-se o seu envolvimento com comunistas, quando era professor universitário; na escolha de cientistas comunistas para trabalharem em Los Alamos; o facto de o ser irmão ser filiado ao Partido Comunista; o facto da sua esposa ser ex-militante comunista; o seu encontro com Jean Tatlock, conhecida comunista pelos serviços secretos, enquanto era director de Los Alamos; e o “incidente com Chevalier”, no qual o seu amigo próximo (comunista também) lhe perguntou se teria interesse em fornecer informações à União Soviética. A tudo isto, acrescentou-se a descoberta que, de facto, houve um espião soviético, em Los Alamos, e o FBI queria esclarecer o seu possível envolvimento com Oppenheimer. Após ouvidos todos os testemunhos, analisada toda a documentação, e ter dado oportunidade de resposta ao próprio, foi decidido que Oppenheimer não seria visto como um cidadão desleal, mas que não teria acesso, na mesma, à sua “security clearance”. Consequentemente, Oppenheimer, para o resto da sua vida, não teria mais poder de influência na política de armamento dos Estados Unidos. A par de tudo isto, a terceira parte do filme, inclui ainda

²⁸ Tradução livre de: “*We need a systematic destruction of Oppenheimer's credibility so he can never again speak on matters of national security*”

²⁹ Tradução livre de: “*We're not convicting, just denying.*”

uma audiência do Senado (fig. 22), no final da década de 1950, no qual se confirma o envolvimento de Strauss no processo de desacreditação da figura política de Oppenheimer.

As opiniões acerca da sua figura divergem, entre um símbolo da tragédia para a física moderna, um mártir de uma perseguição política ou, de acordo com as personalidades que o antagonizavam, um “comunista escondido” traidor do seu país. (Bird; Sherwin, 2005, p. 5) Nas palavras de um dos autores do seu livro biográfico:

*“Em 1954 [ano dos interrogatórios], o cientista mais célebre da América foi falsamente acusado e humilhado publicamente, enviando-se um aviso a todos os cientistas para não se envolverem na arena política como intelectuais públicos.”*³⁰ (idem, 2023, p. X)

Visto como sendo um herói aos olhos do povo americano, aquando do fim da guerra, Oppenheimer torna-se uma figura problemática para os interesses estatais do seu país, ao demonstrar, mais tarde, ideais acerca da promoção da paz e do controlo das armas nucleares, quando se dá o começo da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. O seu patriotismo e a sua lealdade foram postos em causa, numa altura de “caça às bruxas”, no período intitulado de Macartismo, nos Estados Unidos, no qual qualquer pessoa com suspeitas de ser comunista pelo FBI seria interrogada e, até, ser considerada desleal ao seu país, por possíveis interesses contrários à segurança nacional. Como tal, Oppenheimer, devido aos adversários políticos, foi punido pelas suas acções, tal como foi Prometeu, e foi colocado à parte da comunidade científica e do centro de aconselhamento político.

Christopher Nolan, ao longo das 3 horas de filme, coloca em perspectiva aos espectadores a complexidade e controvérsia em torno da figura de Oppenheimer. O conflito ético e moral na responsabilidade na criação de uma bomba nuclear é o mais evidente, à primeira vista. Por um lado, sabia-se que a Alemanha em vias de produzir a bomba atómica e os Estados Unidos estavam numa corrida contra o tempo, antes que o país inimigo tivesse a arma pronta a ser utilizada. Por outro, por mais que se pretendesse derrotar o nazi-fascismo na Europa, o espectador pode questionar-se acerca do direito à destruição e à morte, numa escala impossível de calcular e nunca antes vista. E, assim

³⁰ Tradução livre de: “In 1954, America’s most celebrated scientist was falsely accused and publicly humiliated, sending a warning to all scientists not to engage in the political arena as public intellectuals.”

sendo, nem todos os cientistas com conhecimento do Projecto Manhattan estavam dispostos a um envolvimento nos milhares de mortes que a bomba causaria, mesmo que pudessem colocar um fim à guerra. Tal como Isidor Rabi (fig. 23), cientista e amigo próximo da personagem principal, afirma, no filme:

*“Lanças uma bomba e ela cai sobre justos e injustos. Não desejo que o culminar de três séculos de física seja uma arma de destruição em massa.”*³¹
(Nolan, 2023, p. 68)

Após a rendição da Alemanha na II Guerra Mundial e testada a bomba atómica, este conflito entre lançar ou não a bomba adensa-se. Os Estados Unidos insistiram na necessidade de a lançar no Japão, como pretexto de acabar a guerra na frente do Oceano Pacífico. Uma vez produzida a bomba, Oppenheimer não possuía qualquer poder de decisão, mas continuava a mostrar-se a favor da utilização da bomba no Japão, apesar de todas as consequências adversas, por acreditar que a única forma de acabar com a guerra seria humilhar o inimigo, através da destruição massiva. Neste sentido, um espectador mais atento pode refletir, de novo, acerca desta “necessidade” de lançar a bomba em Hiroshima e Nagasaki, sabendo, actualmente, que, na verdade, o Japão estaria a poucos dias de anunciar a sua rendição.

Conforme mencionado anteriormente, Oppenheimer muda drasticamente a sua opinião acerca da produção e utilização de armamento nuclear, colocando em perspectiva uma possível escalada de um conflito aceso contra a União Soviética, algo que só poderia conduzir à destruição do mundo inteiro. Torna-se, de certo modo, paradoxal pensar que a pessoa responsável pelo desenvolvimento da bomba atómica e que pensava na sua utilização como algo necessário estaria agora a contrariar tudo aquilo que teria defendido, poucos meses depois. E torna-se mais paradoxal ainda que, ao tentar promover a paz e um diálogo entre as duas potências mundiais, Oppenheimer tenha criado tantos adversários políticos, nomeadamente quanto à questão de se produzir a bomba “Super”. Lewis Strauss, apologista da corrida pelo armamento, tornou-se o inimigo que Oppenheimer não desejava ter. Mais uma vez, coloca-se em perspectiva a possibilidade de o país inimigo, agora a União Soviética, conseguir ou não a produção de uma bomba nuclear, após se saber da infiltração soviética em Los Alamos. Ao dar a conhecer os seus

³¹ Tradução livre de: “You drop a bomb and it falls on the just and the unjust. I don’t wish the culmination of three centuries of physics to be a weapon of mass destruction.”

pontos de vista, Oppenheimer torna-se uma pessoa indesejada pela possibilidade de conseguir que outros cientistas e personalidades do mundo da política pudessem igualmente mudar de opinião. Conforme a personagem Isidor Rabi:

*“Quando falas [tu, o Oppenheimer], eles [as pessoas que integravam a Comissão da Energia Atômica] ouvem um profeta. Quando Strauss fala, eles ouvem-se a si próprios.”*³² (ibidem, p. 125)

O passado de Oppenheimer, antes e durante a guerra, foi, então, utilizado contra o próprio, em nome da segurança nacional dos Estados Unidos. O seu envolvimento com o Partido Comunista, apesar de não haver qualquer prova de que tenha sido filiado ou que tivesse tido qualquer acção contra o seu país, e com personalidades comunistas não só o tornaram suspeito, como foi serviu de justificação para o seu silenciamento. Oppenheimer foi, por estes motivos, alvo de uma vigilância apertada, durante diversos anos, por agentes do FBI. A ideologia marxista que outrora terá apoiado era, inclusivamente, vista como razão para poder ser um espião soviético e, até, para fundamentar a sua posição contra o desenvolvimento da “Super”, dando tempo, segundo os seus adversários, aos cientistas da União Soviética possuírem acesso ao armamento nuclear. Posto isto, o espectador tem agora a oportunidade de refletir relativamente ao direito à liberdade de expressão. “Com que direito Oppenheimer terá sido perseguido por defender as suas ideais e por, no seu passado, ter revelado concordar com a ideologia comunista?”, poderá questionar o espectador. Aliás, mesmo que Oppenheimer não tivesse abandonado tais ideais, o espectador poderá continuar a perguntar por que razão alguém não poderá usufruir do direito à liberdade política, quanto mais nos Estados Unidos, o país “mais livre” do mundo. Não existindo provas de ter comprometido a segurança do seu país ou de ter cometido qualquer ilegalidade, o espectador poder-se-á confrontar com a complexidade política representada no filme, não tendo nem de concordar ou discordar com a conduta ou visões políticas de Oppenheimer.

Colocando em perspectiva as acções de Lewis Strauss, são diversos os pontos a serem discutidos. Apesar de ser o antagonista do filme, por ser o adversário político da personagem principal, a personagem não é de todo o “vilão” do filme e cabe ao espectador refletir quanto à legitimidade das suas acções. Strauss, pode, até, ser percebido como um “herói”. Afinal de contas, numa época de crescente “ameaça vermelha”, perante as

³² Tradução livre de: “When you speak, they hear a prophet. When Strauss speaks, they hear themselves.”

suspeitas de que Oppenheimer seria comunista, presentes nos relatórios do FBI, poder-se-á chegar à conclusão de que Strauss poderá ter feito o que qualquer “americano patriótico” devesse fazer, nestas circunstâncias, tal como afirma o actor que interpreta a sua personagem, Robert Downey Jr.³³ (Bilge, 2023) Contrariamente, poderá ser pensado como alguém que quisesse fazer valer as suas opiniões e ascender politicamente, custo o que custasse, mesmo que o que estivesse em jogo fosse a destruição da imagem de Oppenheimer.

Para além de considerar Oppenheimer como “pessoa mais importante que já existiu”, o realizador considera-o igualmente como sendo “claramente uma das figuras mais ambíguas na História”.³⁴ (Overbye, 2023) Deste modo, são diversas as perguntas que o espectador pode colocar e Christopher Nolan não oferece respostas a nenhuma destas problemáticas éticas, morais e políticas; bem como, não cataloga ninguém como tendo sido o “herói” ou o “vilão” da história. Em vez disso, dá a oportunidade ao espectador de pensar por si e de refletir por si próprio. Tal como, noutros filmes da sua cinematografia:

*“O enigma central é, em vez de um gancho narrativo, muitas vezes o ponto principal: a incansável ambiguidade que permanece conosco.”*³⁵ (Brooker, 2015, p. XII)

Christopher Nolan, portanto, apesar de claramente possuir a sua visão pessoal dos factos (Overbye, 2023)³⁶, não a impinge ao espectador e não realiza juízos de moralidade. Tal ambiguidade, em *Oppenheimer*, fornece ao espectador as peças para completar o puzzle e poderá, certamente, haver mais do que uma interpretação válida do filme. Sobre este assunto, a atriz Emily Blunt, que interpreta a personagem de Kitty Oppenheimer, explica que o realizador acredita que os espectadores consigam apreciar o subtexto da narrativa do filme e que confia no público para refletir sobre problemáticas que coloca. Matt Damon, actor que interpreta o papel de General Groves, confirma que não acredita

³³ Robert Downey Jr, na entrevista, afirma: *“I half-jokingly challenged him [Christopher Nolan] on whether Admiral Strauss hadn't done everything that any patriotic American would've done”*

³⁴ Christopher Nolan, na entrevista, afirma: *“For the better or for the worst, I really believe him to be one of the more clearly ambiguous figures in history.”*

³⁵ Tradução livre de: *“The central enigma is, rather than a narrative hook, often the whole point: the restless ambiguity that stays with us.”*

³⁶ Christopher Nolan, na entrevista, afirma: *“The film is my interpretation of his life. I wanted it to be a strong interpretation, a very personal interpretation.”*

que Nolan intencione que o espectador concorde com as suas perspectivas, havendo demasiadas perguntas sem resposta. (Gose, 2023)

Após a análise do filme, o único ponto em comum que qualquer espectador poderá concordar é relativo à importância de Oppenheimer na História e ao impacto geopolítico do lançamento das bombas atómicas, uma vez que o mundo nunca mais foi o mesmo, após o risco de uma guerra nuclear. Apesar disso, tal impacto de Oppenheimer e da criação da bomba pode ser perspectivado de duas formas distintas. O espectador poderá argumentar que, sabendo-se, actualmente, da provável escala de destruição que tais armas podem causar, o risco de uma nação utilizar uma bomba nuclear é menor. E, de facto, desde que mais países possuem acesso ao armamento nuclear, não houve nenhuma outra Guerra Mundial, desde que a última terminou neste cenário. Nem mesmo durante a Guerra Fria houve interesse por parte dos Estados Unidos ou da União Soviética em utilizar este tipo de armas, em muito devido à ameaça mútua de destruição. Contudo, o espectador poderá, pelo contrário, refletir se, pelo facto de vários países possuírem armamento nuclear, se a sua utilização não estará cada vez mais próxima e se a ameaça não se poderá tornar realidade. E não será por acaso que, na cena final, sejam estas as palavras proferidas, na troca de diálogo entre Einstein (fig. 24) e Oppenheimer:

“Oppenheimer: *Estávamos preparados que começássemos uma reacção em cadeia que destrísse o mundo inteiro...*

Einstein: *Lembro-me bem. E então?*

Oppenheimer: *Acho que começámos.*” (Nolan, 2023, p.220)³⁷

Por sua vez, o realizador, em entrevista, reconhece estes dois pontos de vista e afirma não saber qual deles é que estará correcto.³⁸ (Overbye, 2023) Assim, como não assume nenhuma posição concreta acerca da figura e do legado de Oppenheimer. A complexidade da sua personalidade e dos seus actos, representada ao longo do filme, coloca a tarefa ao espectador de refletir por si, após ter acesso aos factos. A multiplicidade de opiniões divide o público. O que significa para Oppenheimer ser o “pai da bomba atómica”? Será que, por isso, deve ser visto como um “herói” por ter colaborado para o

³⁷ Tradução livre de: “*We were worried that we’d start a chain reaction that would destroy the entire world...*” / “*I remember it well. What of it?*” / “*I believe we did.*”

³⁸ Christopher Nolan, na entrevista, afirma: “*So there are two ways of looking at this contribution. And we don’t know which one is right.*”

fim da II Guerra Mundial ou como um cúmplice de uma destruição em massa, com milhares de mortes associadas? Será que os interrogatórios a que teve de responder fizeram parte de uma necessidade para a segurança nacional dos Estados Unidos ou, num plano oposto, fizeram parte de um plano de silenciamento? Será que as contribuições científicas de Oppenheimer lhe davam direito a um Prémio Nobel (o qual nunca venceu)? No filme, o diálogo entre ele e o General Groves, também se coloca esta questão em aberto:

“Oppenheimer: *Porque é que não é um general?*”

Groves: *Vão tornar-me num para isto* [para o Projecto Manhattan].

Oppenheimer: *Talvez eu tenha a mesma sorte.*

Groves: *Um Prémio Nobel por fazer uma bomba?*

Oppenheimer: *Alfred Nobel inventou a dinamite.*”³⁹ (Nolan, 2023, p.59)

E perante a larga quantidade de perguntas que o filme deixa em aberto, Christopher Nolan afirma:

*"O filme não pretende oferecer respostas fáceis. A realidade é que, como cineasta, não preciso de oferecer as respostas, apenas faço as perguntas mais interessantes."*⁴⁰ (Weiss, 2023)

Deste modo, *Oppenheimer* é um filme que pretende demonstrar as contrariedades do mundo em que vivemos e a complexidade de diversas questões éticas, morais e políticas, através da representação da pessoa que foi J. Robert Oppenheimer, no grande ecrã. A narrativa é, desta forma, contada de um ponto de vista objectivo, demonstrando a subjectividade em torno da sua figura. No fundo, demonstra que nada é a preto e branco; que Oppenheimer ou Strauss ou qualquer personagem do filme tanto pode ser observada por tudo de positivo e de negativo que trouxe para a Humanidade; mas também que questões de tamanha dificuldade de resposta, como a questão do armamento nuclear, devem ser refletidas, tanto pelo espectador comum, como por quem possui poder de decisão.

³⁹ Tradução livre de: “*Why aren’t you a general?*” / “*They’re making me one for this.*” / “*Maybe I’ll have the same luck.*” / “*A Nobel Prize for making a bomb?*” / “*Alfred Nobel invented dynamite.*”

⁴⁰ Tradução livre de: “*The reality is, as a filmmaker, I don’t have to offer the answers, I just get to ask the most interesting questions.*”

Oppenheimer não é, portanto, um filme político por se tratar de uma biografia de uma figura com bastante relevância política, mas pela intenção de colocar o espectador a contemplar sobre uma imensidão de questões políticas. A sua mensagem não passa, conforme foi analisado, pela glorificação de ninguém. Passa, sim, por colocar em perspectiva a vida, os contributos e a obra de uma das pessoas que definiu o mundo como nós hoje o conhecemos, com todas as complexidades a ela associadas.

5.3. *Folhas Caídas* (2023, Finlândia) de Aki Kaurismäki

Aki Kaurismäki (1957-) é um realizador finlandês e, actualmente, um dos realizadores mais conhecidos do seu país, a nível mundial. Contudo, teve uma juventude e um começo de carreira bastante atribulado: foi expulso do serviço militar finlandês; candidatou-se ao curso superior de cinema, mas sem sucesso; estudou jornalismo, mas não completou o curso; de trabalho em trabalho, viveu na pele as dificuldades de um trabalhador precário, e, sem rendimentos suficientes para possuir uma vida estável, chegou a ser sem-abrigo. (Nestingén, 2013, p. 5) A sua oportunidade para trabalhar, pela primeira vez, na área do cinema foi graças ao seu irmão mais velho, Mika Kaurismäki, que estava a estudar cinema e pediu a colaboração de Aki num filme, que seria o projecto final do curso. (ibidem, p. 12) Assim, depois de escrever o argumento e ser o actor principal deste filme, Aki Kaurismäki decidiu dar uma nova oportunidade à sétima arte e tornar-se ele próprio num realizador. Com uma vasta filmografia, algumas das suas longas-metragens são: *Sombras no Paraíso* (1986), *Ariel* (1988), *Leningrad Cowboys Go America* (1989), *A Rapariga da Fábrica de Caixas de Fósforos* (1990), *Contratei um Assassino* (1990), *A Vida Boémia* (1992), *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002), *Luzes na Escuridão* (2006), *O Outro Lado da Esperança* (2017), e, o mais recente, *Folhas Caídas* (2023).

Os filmes de Aki Kaurismäki distinguem-se pelas suas peculiaridades, pelo que se enquadram num estilo único, pessoal e nada idêntico a qualquer outra cinematografia. O realizador demonstra, assim, preocupações artísticas, bem como um propósito de cariz social e político, em oposição ao cinema de entretenimento, que o próprio critica publicamente. Nas suas palavras:

*“Não faz sentido misturar Hollywood e o cinema. São duas coisas diferentes. Hollywood é um negócio, o negócio do entretenimento. Não faz sentido em pedir nada mais do que isso a Hollywood.”*⁴¹ (ibidem, p. 151)

Com narrativas minimalistas, uma esfera nostálgica, um humor frio e irónico, um cenário urbano e industrial, uma visão sombria acerca do seu país, e personagens trabalhadoras da classe baixa, os filmes de Aki Kaurismäki partilham de bastantes

⁴¹ Tradução livre de: *“There’s no sense in mixing up Hollywood and cinema. They’re two different things. Hollywood is business, the entertainment business. There’s no point in demanding anything else from Hollywood.”*

semelhanças entre si. É como se todas as suas personagens, filme após filme, vivessem, seja na Finlândia ou noutra país, e partilhassem as mesmas dificuldades, num mesmo mundo, um mundo repleto de contradições e injustiças. A temática e a estética, num modo geral, podem não variar muito, contudo o realizador não deixa de inovar, de colocar em aberto um comentário político entrelinhas ou de surpreender o espectador pela sua originalidade, sem se tornar previsível. E, por estas razões, as suas obras estão, portanto, longe de serem “monolíticas”. (Austin, 2018, p. 2)

Deste modo, o interesse em representar, no cinema, a classe trabalhadora persiste, em toda sua filmografia, pelo que se encontram pontos em comum com a sua própria experiência de vida. Nas palavras do realizador:

*“Não tenho nenhum interesse em realizar filmes sobre problemas familiares da classe média. A vida da classe média não me interessa.”*⁴² (Austin, B, 2018, p. 21)

Folhas Caídas não é de todo uma excepção e integra-se, ainda, na continuação da sua “trilogia do proletariado”, na qual fazem parte os filmes *Sombras no Paraíso*, *Ariel* e *A Rapariga da Fábrica de Caixas de Fósforos*. Apesar de os quatro filmes não partilharem nenhuma personagem em comum e não existir uma obrigatoriedade da parte do espectador de os ver por ordem cronológica, todos demonstram as dificuldades diárias do trabalhador moderno, em Helsínquia, a capital finlandesa. Estes quatro filmes procuram, portanto, dar ênfase à representação de uma camada de pessoas desajustadas ou até mesmo excluídas da sociedade; que lutam contra diversas adversidades inerentes ao modelo de vida moderno, desde a depressão, a solidão, os baixos rendimentos, a falta de ter o que comer ou um sítio digno para morar, e a procura por um emprego estável; mas que, apesar de tudo isto, encontram esperança onde menos se espera.

As problemáticas políticas estão à vista do espectador, mas são os pequenos detalhes que convocam um olhar atento e uma análise mais profunda do que se passa ao redor das personagens, para, de facto, se conseguir descodificar o que o realizador pretende transmitir. Na verdade, o estilo cinematográfico de *Folhas Caídas* não se enquadra sequer na estética do realismo, como se vai verificar nesta análise. Apesar da representação de problemáticas políticas, relevantes na actualidade, a estética dos filmes

⁴² Tradução livre de: “I have absolutely no interest in making films about the family problems of the middleclass. Middle-class life just doesn't interest me.”

de Aki Kaurismäki não tem muito a ver com cinematografias de realizadores que igualmente trabalham temáticas próximas no estilo do realismo, como o caso de Ken Loach, por exemplo. (Thomas, A, 2018, p. 2) E, por isso, existem autores que aproximam os filmes do realizador a um “realismo mágico”. (Nestingén, 2013, pp. 18-19) Ou seja, Aki Kaurismäki alterna entre representar um mundo próximo do real (caracterização das condições laborais precárias, das personagens e da cidade) e um mundo fictício da sua imaginação (o elemento de um certo anacronismo e do seu humor peculiar). Sobre isto, a actriz Alma Pöysti refere:

“(…) *É como uma Finlândia de um conto de fadas e, de certa forma, uma caricatura, à la Kaurismäki. Mas definitivamente há alguma verdade nisso.*”⁴³
(Macabasco, 2023)

Folhas Caídas está entre os géneros da comédia, do drama e do romance. As personagens principais são Ansa (fig. 25 e 27), interpretada pela actriz Alma Pöysti, e Holappa (fig. 26 e 27), interpretado pelo actor Jussi Vatanen, ambas pessoas solitárias que se conhecem numa noite num bar de *karaoke* (fig. 28), em Helsínquia. Entre encontros e desencontros, números de telemóvel perdidos, e não saberem o nome um do outro, as personagens perdem o rasto uma da outra e passam por diversos obstáculos para se reencontrarem, por diversas vezes. De peripécia em peripécia, observamos o quotidiano de ambas as personagens.

“Ansa: *Nem sequer sei o teu nome.*”

Holappa: *Digo-te da próxima vez.*”

Sobre o quotidiano das personagens, tanto Ansa como Holappa, vivem as suas vidas com o pouco que conseguem ter, a tentar que os seus rendimentos cheguem até ao final do mês. Ansa, no filme, começa por trabalhar num supermercado, mas é despedida por querer levar para casa um produto fora da validade; depois decide trabalhar num bar, sem descontar, mas o patrão é preso, o bar encerra e Ansa volta ao desemprego (fig. 29); e, mais tarde, passa a trabalhar numa fábrica. Já Holappa, deprimido, consome álcool em excesso e encontra-se, muitas vezes, embriagado e a dormir na rua. Tal consumo, inclusivamente nas horas laborais, leva-o a ser despedido. Apesar das condições de vida,

⁴³ Tradução livre de: “(…) *It’s like a fairy tale Finland and a caricature in a way, à la Kaurismäki. But there is definitely some truth to it.*”

nem Ansa nem Holappa se queixam propriamente da vida que têm, mesmo com as dificuldades que possuem para pagar bens essenciais, como comida.

No filme, a cidade de Helsínquia não é representada conforme se espera, pelo menos aos olhos de um espectador pouco conhecedor da realidade do país em questão. No sétimo ano consecutivo, em que a Finlândia é considerada o país mais feliz do mundo, surgem diversas reportagens a mostrar as razões para tal.⁴⁴ Contudo, não é esta a ideia da Finlândia que o espectador retirará do filme, ao deparar-se com uma aura de depressão em volta das personagens, a pobreza, a precariedade, os altos índices de alcoolismo ou até a discrepância entre a paisagem citadina moderna e os espaços em que as personagens habitam. Parece, ao que tudo indica, uma realidade “escondida”, mas, no filme, à vista de todos.

Para além disto, verificam-se alguns elementos datados ou anacrónicos, que provocam alguma estranheza, ao longo do filme, desde já o facto das personagens não possuírem telemóveis modernos, televisões ou computadores, em plena era digital, pelo que:

*“Os anacronismos nos filmes de Kaurismäki têm, portanto, muitas vezes um sentido duplo, como marcadores de exclusão social e económica refeitos numa recusa simbólica do hiperconsumismo contemporâneo.”*⁴⁵ (Thomas, B, 2018, p. 22)

Parece uma Finlândia parada no tempo, desde os bares de *karaoke* que aparecem aos antigos ao cinema, onde as personagens se encontram, com posters de filmes do século passado de cineastas, como Jean-Luc Godard (fig. 30). Contudo, quando existem elementos modernos, provoca-se um sentimento de estranheza ao espectador. Quando as personagens têm o seu primeiro encontro e vão ao tal cinema (fig. 31), escolhem ver o filme *Os Mortos Não Morrem* (Jim Jarmusch, 2019, EUA), uma comédia de zombies. Tal discrepância entre os filmes exibidos na entrada do cinema e o filme escolhido dá a entender, inclusivamente, um certo tom de crítica à contemporaneidade e, até, ao cinema contemporâneo.

44 Exemplo da reportagem “O que é afinal a felicidade? Só os finlandeses saberão responder.”, de 2022, no website da CNN Portugal

45 Tradução livre de: “Anachronisms in Kaurismäki’s films thus oft en have a doubled sense, as markers of social and economic exclusion remade into a symbolic refusal of contemporary hyper-consumerism.”

Também certas temáticas políticas internacionais estão presentes no filme, especialmente a guerra entre a Rússia e a Ucrânia, à qual os finlandeses não são indiferentes, tendo em conta a sua proximidade com a Rússia e a sua entrada recente na NATO. E é através da rádio (fig. 32), o objecto que acompanha as vidas solitárias das personagens, que se vai sabendo as notícias acerca desta guerra. Por sua vez, o som da rádio contrasta com o silêncio constante das personagens, que já sofrem o suficiente no seu dia-a-dia, e vêm-se agora a pensar na tragédia associada às mortes e à destruição. Por outro lado, o silêncio, paradoxalmente, convoca um sentimento de companhia entre Ansa e Holappa, talvez, porque talvez seja melhor o silêncio entre ambos do que a voz de alguém que traga más notícias. É, desta maneira, que se torna curioso como Aki Kaurismäki consiga que as personagens digam tanto, por vezes, com tão poucas palavras.

No final, Holappa, a caminho da casa de Ansa, é atropelado, vai parar ao hospital e fica em coma, mas Ansa não tem forma de ter essa informação e, aliás, nem sabe o nome dele. Quando descobre, visita-o todos os dias. Quando Holappa sai do hospital, Ansa vai buscá-lo, juntamente com o seu cão (fig 33). Em vez de Holappa perguntar o nome de Ansa, pergunta o nome do cão, ao que ela responde “Chaplin”. Aki Kaurismäki, à semelhança de outros filmes, decide, portanto, dar um final feliz e de esperança, pois afirma que é isso que resta no mundo⁴⁶. Dito isto, para uma comédia, que possui um humor frio, seco e irónico, não parece ser um filme cómico, depois de tudo o que foi mencionado:

“Aki Kaurismäki é conhecido por fazer filmes melancólicos que discutem questões sociais urgentes, da pobreza à solidão; ainda assim, paradoxalmente, os seus filmes têm a reputação de serem engraçados. É sabido que muitos saíram dos seus filmes sem saber se viram ou não uma comédia”⁴⁷ (Seppälä, 2018, p. 83)

Folhas Caidas é, deste modo, um filme com uma mensagem política de esperança para um futuro melhor, seja na Finlândia, na Ucrânia, ou em qualquer outra parte do mundo; mas também de solidariedade e empatia com o próximo, nomeadamente os excluídos da sociedade. Contudo, Aki Kaurismäki não torna as suas personagens políticas, pelo contrário, é ao espectador que se espera que retire um significado político

⁴⁶ O realizador afirma, em entrevista, sobre a esperança: “*It is everything we have left, and there isn’t much left of that.*” (Pham, 2023)

⁴⁷ Tradução livre de: “*Aki Kaurismäki is known for making melancholic films that discuss pressing social issues from poverty to loneliness; yet paradoxically his films have a reputation for being funny. It is known that ‘many have walked out of his films uncertain whether they have seen a comedy at all’*”

do enredo e, até, que pense acerca de uma das discrepâncias entre as classes mais altas e as classes mais baixas. E como tal:

*“As relações de mesma classe articulam a possibilidade de costurar um mundo comum, o mundo dos excluídos, um mundo de altruísmo e de vínculos comutativos. (...) Kaurismäki constrói este mundo não preocupado em obter o poder colectivamente, mas em construir relações interpessoais de confiança, prefigurando um mundo mais ético.”*⁴⁸ (Kompatsiaris, 2018, p. 110)

Folhas Caídas pode até nem ser vista à partida como um filme político, pelo seu enredo principal ser uma história de amor. O espectador é, portanto, convocado a decifrar as mensagens políticas do realizador, algumas mais evidentes que outras. Contudo, é de destacar que Aki Kaurismäki não impõe o seu pensamento ao espectador e oferece liberdade à interpretação. Na forma como transpõe a guerra no filme, não há necessidade de apoiar expressamente nenhum lado. Na crítica às implicações do capitalismo, não impõe ao espectador que seja nem contra ou a favor deste sistema económico. Como tal, pressupõe-se que seja o espectador a refletir sobre estas temáticas e chegar às suas próprias conclusões, uma vez que o realizador não oferece propriamente nenhuma resposta para nenhuma das problemáticas, a não ser a sugestão de que a Humanidade não deve perder a esperança de viver num mundo com menos desigualdades.

⁴⁸ Tradução livre de: *“Same-class relationships articulate the possibility of stitching together a common world, the world of the excluded, a world of selflessness and commutarian bonds. (...) Kaurismäki constructs this world as not concerned to collectively grasp power but to build interpersonal relations of trust, prefiguring a more ethical world to be.”*

5.4. Análise conjunta dos filmes

A análise dos filmes *Princesa Mononoke*, *Oppenheimer* e *Folhas Caídas* demonstra que são filmes bastante distintos, tanto nas temáticas como nos géneros cinematográficos. Porém, são três filmes que revelam algumas características em comum e foram escolhidos como exemplo para demonstrar de que modo o cinema político, afastado do cinema de entretenimento, se enquadra no âmbito do cinema contemporâneo.

Não são filmes evidentemente políticos, contudo enquadram-se na definição, proposta pelo autor Angelo Cioffi, do género de cinema político: são filmes sobre uma ou mais temáticas políticas, que são as temáticas principais, que, por sua vez, persuadem o espectador a uma reflexão política. (Cioffi, 2022, p. 5; p. 23) Por sua vez, requerem um espectador activo, com um papel central na interpretação do filme, que descodifique os significados implícitos das mensagens que o realizador pretende transmitir. Neste sentido, assistimos a mensagens e reflexões políticas, nomeadamente relativas à dicotomia entre a guerra e a paz, comum aos três filmes; à protecção ambiental e ao papel do ser humano no mundo, em *Princesa Mononoke*; à liberdade de expressão e ao armamento nuclear, em *Oppenheimer*; e às desigualdades sociais e à pobreza, em *Folhas Caídas*.

E, conforme mencionado, os respectivos realizadores apresentam temáticas políticas, pelo que não apontam propriamente para soluções que resolvam as problemáticas em questão. Pelo contrário, demonstram a complexidade de tais assuntos e dão liberdade ao espectador para refletir sobre elas. Por vezes, existem até mais do que uma possibilidade de interpretação. Os realizadores procuram, por isso, uma certa ambiguidade nas mensagens políticas que transmitem, para que os espectadores as procurem decifrar. Como tal, nem Hayao Miyazaki nem Christopher Nolan nem Aki Kaurismäki procuram persuadir o espectador a concordar politicamente com os seus pontos de vista. Esperam, antes, que o espectador pense acerca das temáticas políticas e chegue às suas próprias conclusões.

O género do cinema político, todavia, pode intersectar-se com outros géneros cinematográficos (ibidem, p. 25). E é precisamente o que se verifica com os três filmes em questão: apesar de pertencerem ao género de cinema político, interligam-se com outros géneros, e são os outros géneros, neste caso, que se tornam mais evidentes. Assim, *Princesa Mononoke* enquadra-se também no género da fantasia, de acção e da aventura;

Oppenheimer na biografia, no *thriller* e no drama; e *Folhas Caídas* na comédia, no drama e no romance.

Para além disto, verifica-se uma tendência para a individualização de problemáticas políticas (Holtmeier, 2019, pp 6-7), que está presente nos três filmes. Em vez de se representar as grandes problemáticas da sociedade e representá-las num colectivo, algo comum num cinema militante ou revolucionário, como *Z* (Costa-Gavras, 1969) ou *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), são individualizadas e, até, personificadas tais problemáticas nas personagens. E, assim sendo, a complexidade das personagens faz jus à complexidade das temáticas políticas. Por esta razão, cresce também uma propensão para a criação de filmes cuja narrativa se centra na vida ou até no quotidiano da personagem principal ou das personagens principais, o que é exactamente o que acontece nestes três filmes. Não deixam de ser temáticas políticas gerais e globais, mas passaram a ser representadas num ponto de vista concreto: o da vida das personagens. Em *Princesa Mononoke*, a guerra e a destruição ambiental são questões tratadas na perspectiva das personagens que habitam a floresta e a Cidade do Ferro, apesar de serem temáticas bastante actuais, a nível mundial. Em *Oppenheimer*, o espectador depara-se com as questões éticas e morais da criação da bomba atómica na personagem de Oppenheimer, apesar de não ter sido o único responsável ou de não ter sido quem decidiu a sua utilização; ou com a temática da liberdade de expressão, mesmo que afete muitas mais partes da população mundial. Em *Folhas Caídas*, Ansa e Hollapa personificam as desigualdades sociais, a solidão, a pobreza e exclusão social, que não deixam de ser questões sentidas por uma vasta camada da sociedade.

O cinema de entretenimento que prospera nas bilheteiras e que capta a atenção de uma larga escala de espectadores não possui propriamente objectivos políticos. Aliado a esse facto, o cinema político deixou de ser estritamente político, conforme chegou a ser nos anos que seguiram à II Guerra Mundial. Passou, portanto, a interligar-se cada vez mais com outros géneros e a adaptar-se a uma indústria que privilegia outros géneros cinematográficos e o entretenimento:

“(...) Quando avaliamos a posição actual do cinema político na perspectiva de alcançar e impactar o público, parece menos do que otimista, porque, embora se expanda, é cada vez mais marginalizado. Isto acontece sobretudo através da política de distribuição cinematográfica, que privilegia certos estilos e géneros, como os filmes de Hollywood (...) Assim, ao contrário das afirmações casuais

sobre a facilidade da produção cinematográfica na era digital, o cinema político é um trabalho árduo e requer compromisso e dedicação, juntamente com abordagens práticas de financiamento, produção, distribuição e exibição.”⁴⁹
(Mazierska, 2014, p. 40)

Como tal, os realizadores do cinema contemporâneo não deixaram de transmitir as suas mensagens políticas, contudo encontraram novas formas para as difundir: a interligação cada vez mais frequente do cinema político com outros géneros cinematográficos; a solicitação de um espectador activo, que decifre a mensagem ou reflexão política do filme; e a individualização das grandes problemáticas políticas da actualidade nas personagens. E, por isso, conforme se verifica nestes três filmes, não se pode concluir que os realizadores tenham abandonado as pretensões políticas no cinema contemporâneo.

E os filmes escolhidos são apenas exemplos de certas tendências que fazem com que o cinema contemporâneo possua uma aparência menos política. Veja-se que tais tendências referidas estão presentes, de formas distintas, em diversas obras cinematográficas de alguns dos realizadores mais influentes do cinema contemporâneo, como Ken Loach, Bong Joon-ho, Dennis Villeneuve, Gus Van Saint, Todd Haynes, Wong Kar-wai, Yorgos Lanthimos, Pablo Larraín, Chloé Zhao, Jafar Panahi, Wim Wenders, Nuri Bilge Ceylan, Ruben Östlund, Jia Zhangke, Jordan Peele, Steve McQueen, os irmãos Benny e Josh Safdie, Hirokazu Kore-eda, Ryūsuke Hamaguchi, Jonathan Glazer, Pedro Costa, Christian Petzhold, Sergei Loznitsa, Alfonso Cuarón, Alice Rohrwacher, Paweł Pawlikowski, Paul Thomas Anderson, Pedro Almodóvar, entre muitos outros.

E, por isso, quanto à questão de se tratar de uma despolitização em curso ou uma mudança na expressão política (Holtmeier, 2019, p.4), verifica-se que o alheamento à política é meramente aparente e que os realizadores do cinema contemporâneo têm desenvolvido novos mecanismos para incorporar mensagens políticas nos seus filmes.

⁴⁹ “(...) when we assess the current position of political cinema from the perspective of reaching and impacting upon the audience, it looks less than rosy, because, although it expands, it is increasingly marginalized. It happens most importantly through the politics of cinema distribution, which privileges certain styles and genres, such as Hollywood films (...) Hence, contrary to casual claims about the ease of film production in the digital age, political filmmaking is hard work and requires commitment and dedication alongside practical approaches to funding, production, distribution, and exhibition.”

6. Considerações finais

O cinema contemporâneo está longe de estar a sofrer uma despolitização. Assiste-se antes a uma polarização crescente no cinema contemporâneo entre o cinema de entretenimento e o cinema com pretensões artísticas, aliada a uma mudança na expressão política. Ou seja, por um lado, existe um polo do cinema contemporâneo que é visto apenas como mercadoria, que não intenciona colocar o espectador a refletir em questões políticas, que não problematiza temáticas políticas, que não inova nas suas fórmulas narrativas, e que, por sua vez, é mais lucrativo; por outro lado existe outro polo do cinema, no qual os realizadores que se demarcam deste tipo de visão e que procuram transmitir mensagens ou reflexões políticas.

O cinema não representa a realidade, mas uma visão subjectiva do realizador (Grilo, 2007, p. 71), que, por sua vez, transmite mensagens e reflexões adjacentes a esse modo de compreender a realidade, através das suas escolhas cinematográficas quanto à temática, da narrativa, dos diálogos, da montagem e da *mise-en-scène*. O cinema, deste modo, simula uma realidade política e é inerentemente político, nos seus diversos géneros, e não seria no cinema contemporâneo que o iria deixar de ser – uma vez que o cinema sempre foi político: se, no primeiro caso, não procura ser político, não deixa de concordar com a política dominante do espectáculo ou de refletir a ambição de se aparentar como apolítico, no sentido de não tocar em questões políticas controversas e de agradar a uma maior quantidade de espectadores possível; no segundo caso, conforme se verificou na análise dos casos de estudo, os realizadores encontraram novas formas para demonstrarem as suas preocupações políticas, aliadas a uma mudança na expressão política, e exigem um espectador que procure interpretar, descodificar e refletir sobre os significados implícitos dos seus filmes.

E assim, no cinema contemporâneo que se opõe ao espectáculo, o cinema político está longe de desaparecer, ainda que a intersecção com outros géneros cinematográficos seja cada vez mais uma realidade patente. Os realizadores continuam a incorporar a política nos seus filmes, ainda que possa ser de forma menos evidente, comparativamente a um cinema estritamente político do século XX. Por isso:

*“Um tema político pode não ser imediatamente evidente: a interpretação pode ser requerida para detectar o elemento político do filme.”*⁵⁰ (Cioffi, 2022, p. 14)

Por fim, a comercialização e espetacularização do cinema, deste modo, oferece cada vez mais destaque às grandes produções de Hollywood, precisamente, porque é esse o cinema que agrada financeiramente à indústria cinematográfica. É, neste sentido, que Guy Debord, descreve que numa sociedade contemporânea o espetáculo é a economia a desenvolver-se a ela própria (Debord, 2021, p. 13).

O cinema enquanto arte persiste e resiste, contudo possui cada vez mais dificuldade em obter financiamento para a sua realização, distribuição e exibição (Mazierska, 2014, p. 40). A aparência de que existem cada vez menos filmes políticos surge, também, pela distribuição de filmes de entretenimento em larga escala global (tanto nas salas de cinema, como no *streaming*) e, simultaneamente, pela existência um circuito mais fechado para o cinema enquanto arte.

⁵⁰ Tradução livre de: *“a political theme may not be immediately evident: interpretation may be required to detect the relevance of the political element of the film.”*

Bibliografia

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max. (2002) “O Iluminismo como mistificação das massas”. Adorno, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*, pp. 5-44 (São Paulo). Paz e Terra

Akimoto, Daisuke. (2014). “*War and Peace*” in *Studio Ghibli Films – Director Hayao Miyazaki’s Messages for World Peace*. LAP Lambert Academic Publishing.

Albuquerque, Gregório Alvão. (2021). “O Cinema Político e a Politização da Arte”. *Entropia*. Nº 9, Vol. 5, pp. 165-178.

Aumont, Jacques & Marie, Michel. (2004). *A análise do filme*. (Lisboa) Edições Texto & Grafia.

Austin, Thomas. A) (2018), “Introduction”. Austin, Thomas. *The Films of Aki Kaurismäki – Ludic Engagements*, pp. 1-16. (Londres e Nova Iorque) Bloomsbury Academic.

Austin, Thomas. B) (2018), “Temporality in Kaurismäki: Anacronism, Allusion, Tableau”. Austin, Thomas. *The Films of Aki Kaurismäki – Ludic Engagements*, pp.17-38. (Londres e Nova Iorque) Bloomsbury Academic.

Bird, Kay. (2023) “Introduction”. Nolan, Christopher. *Oppenheimer – The Complete Screenplay*, pp. VII-XI (Londres) Faber & Faber.

Bird, Kay; Sherwin, Martin J. (2005). *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*. (Nova Iorque) Vintage Books – A Division of Random House, Inc.

Bordwell, David (1989). *Making Meaning: Infrence and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. (Londres e Massachusetts) Harvard University Press.

Brooker, Will (2015), “Foreword: Are you watching closely?”. Furby, Jacqueline; Joy, Stuart. *The cinema of Christopher Nolan: imagining the impossible*, pp. 1-16. (Londres e Nova Iorque) Wallflower Press.

Cameron, Allan (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. (Londres) Palgrave Macmillan.

Cavallaro, Dani (2006). *The Animé Art of Hayao Miyazaki*. (Jefferson) McFarland & Co.

Cawelti, John G. (1993). “Who’s Running this Show?”; Ideology, Formula and Hegemony in American Film and Television”. Combs, James. *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, pp. 31-54. (Londres e Nova Iorque) Routledge.

Cioffi, Angelo (2022). *Philosophical Theories of Political Cinema*. (Londres e Nova Iorque) Routledge.

Combs, James (1993) *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*. (Londres e Nova Iorque) Routledge.

Debord, Guy (2021). *A Sociedade do Espectáculo* (Lisboa). Antígona.

Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2 – The Time-Image*. (Minnesota) University of Minnesota.

Ebert, Roger. (1983) “Foreword”. Georgakas, Dan & Rubenstein, Lenny. *The Cineaste interviews: on the art and politics of the cinema*, pp. VII-IX. (Chicago) Lake View Press.

Grant, Barry (2007). *Film genre: from iconography to ideology*. (Londres e Nova Iorque) Wallflower.

Georgakas, Dan & Rubenstein, Lenny (1983). *The Cineaste interviews: on the art and politics of the cinema*. (Chicago) Lake View Press.

Grilo, João Mário (2007). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. (Lisboa) Colibri.

Goh, Robbie B. H. (2021). *Christopher Nolan - Filmmaker and Philosopher*. (Londres) Bloomsbury Academic

Holtmeier, Matthew (2019). *Contemporary political cinema*. (Edimburgo) Edinburgh University Press.

Joy, Stuart. (2015) “Introduction – Dreaming a little bigger, darling”. Furby, Jacqueline; Joy, Stuart. *The cinema of Christopher Nolan: imagining the impossible*, pp. 1-16. (Londres e Nova Iorque) Wallflower Press.

Kääpa, Pietari. (2018). “Three Ecologies of Kaurismäki”. Austin, Thomas. *The Films of Aki Kaurismäki – Ludic Engagements*, pp. 39-56. (Londres e Nova Iorque) Bloomsbury Academic.

Kellner, Douglas (2003). *Media Spectacle*. (Londres e Nova Iorque) Routledge.

Kellner, Douglas (1993). "Film, Politics, and Ideology; Toward a Multiperspectival Film Theory". Combs, James. *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, pp. 55-92. (Londres e Nova Iorque) Routledge.

Kellner, Douglas & Ryan, Michael (1988). *Camera Politica: The politics and ideology of contemporary Hollywood film*. (Bloomington e Indianapolis) Indiana University Press.

Kompatsiaris, Panos. (2018) "Dreamers and Other Sentimental Fools: Money, Solidarity and Ambivalent Populism in the Films of Aki Kaurismäki". Austin, Thomas. *The Films of Aki Kaurismäki – Ludic Engagements*, pp. 101-116. (Londres e Nova Iorque) Bloomsbury Academic.

Koutsourakis, Angelos. (2018). "The Cultural Techniques of Gesture in Aki Kaurismäki's Proletarian Trilogy". Austin, Thomas. *The Films of Aki Kaurismäki – Ludic Engagements*, pp. 117-136. (Londres e Nova Iorque) Bloomsbury Academic.

Mazierska, Ewa. (2014). "Introduction: Marking Political Cinema". Framework: The Journal of Cinema and Media. Nº1, Vol. 5, pp. 35-44.

Miyazaki, Hayao. (2014). *Turning Point: 1997-2008*. (São Francisco) VIZ Media.

Nesting, Andrew. (2013). *The Cinema of Aki Kaurismäki – Contrarian Stories*. (Londres e Nova Iorque) Wallflower Press.

Nolan, Christopher. (2023). *Oppenheimer – The Complete Screenplay*. (Londres) Faber & Faber.

Laetz, Brian & Lopes, Dominic Mciver. (2009). "Genre". Livingstone, Paisley & Plantinga, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, pp. 152-161. (Londres e Nova Iorque) Routledge.

Reinders, Eric. (2016). *The Moral Narratives of Hayao Miyazaki*. (Jefferson) McFarland & Co.

Rosenfeld, Anatol. (2013). *Cinema: arte e indústria*. (São Paulo) Perspectiva.

Stam, Robert (2000). *Film Theory - An Introduction*. (Oxford e Massachussets) Blackwell Publishers Inc.

Seppälä, Jaakko. (2018). "The Camera's Ironic Point of View: Notes on Strange and Comic Elements in the Films of Aki Kaurismäki". Austin, Thomas. *The Films of Aki*

Kaurismäki – Ludic Engagements, pp. 83-100. (Londres e Nova Iorque) Bloomsbury Academic.

Shone, Tom. (2020). *The Nolan Variations - The movies, mysteries and marvels of Christopher Nolan*. (Londres) Faber & Faber.

Tallgren, Viveca. (2014). “Aki Kaurismäki: Globalizing Finnish Cinema”, Intellect (ISSN 2042-1869), *Film Matters*. Nº 5, Vol. 3, pp. 27-32

Tolstói, Lev. (2013). *O que é a arte?*. (Lisboa) Gradiva.

Wayne, Mike (2002). *The politics of contemporary European cinema: histories, borders, diasporas*. (Bristol) Intellect Books.

Wood, Jason. (2014). *Last Words – Considering Contemporary Cinema*. (Londres e Nova Iorque) Wallflower Press.

Webgrafia

Aguilar, Carlos. (2023) “Review: In ‘Fallen Leaves’, a Finnish master returns with another deadplan dream of romance.”. Los Angeles Times [website]. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-11-22/fallen-leaves-review-aki-kaurismaki> (Consultado em 2.03.2024)

“Aki Kaurismäki”. Mubi [website]. Disponível em: <https://mubi.com/pt/cast/aki-kaurismaki> (Consultado em 21.04.2024)

Albert, M. (2024, April 22). *Christopher Nolan*. Encyclopedia Britannica [website]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Christopher-Nolan-British-director> (Consultado em 23.02.2024)

Bauer, P. (2024, March 28). *Studio Ghibli*. Encyclopedia Britannica [website]. Disponível em: <https://www.britannica.com/money/Studio-Ghibli> (Consultado em 2.03.2023)

Box Office Mojo by IMDB Pro [website]. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW (Consultado em 1.05. 2024)

“Christopher Nolan”. Mubi [website]. Disponível em: <https://mubi.com/pt/cast/christopher-nolan> (Consultado em 25.02.2024)

Ebiri, Bilge (2023) “An Action Movie About Scientists Talking – Christopher Nolan’s *Oppenheimer* plays out across the landscapes of Los Alamos and Cillian Murphy’s face.” In *Vulture* [website]. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/oppenheimer-christopher-nolan-cillian-murphy-behind-the-scenes.html> (Consultado em 25.02.2024)

“Hayao Miyazaki”. Mubi [website]. Disponível em: <https://mubi.com/pt/cast/hayao-miyazaki> (Consultado em 2.03.2023)

“Film genres”. Oxford Reference [website]. Disponível: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095818364> (Consultado em 2.01.2023)

Gose, Lance Peter. (2023). “Oppenheimer’s Emily Blunt Says Nolan Doesn’t Talk Down to Audiences”. CBR [website]. Disponível em: <https://www.cbr.com/oppenheimer-emily-blunt-christopher-nolan-comments/> (Consultado em 23.02.2024)

Macabasco, Lisa Wong. (2023). “*Fallen Leaves* Actor Alma Pöysti on Her Finnish Romantic Comedy That’s More Salt Than Sugar”. Vogue [website]. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/fallen-leaves-alma-poysti-interview> (Consultado em 20.04.2024)

Overbye, Dennis. (2023). “Christopher Nolan and the Contradictions of J. Robert Oppenheimer” in New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/07/20/movies/christopher-nolan-oppenheimer.html> (Consultado em 23.02.2024)

“O que é afinal a felicidade? Só os finlandeses saberão responder.”. (2022). CNN Portugal [website]. Reportagem televisiva. Disponível em: <https://cnnportugal.iol.pt/videos/o-que-e-afinal-a-felicidade-so-os-finlandeses-saberao-responder/62ab89bc0cf2ea4f0a501500> (Consultado em 21.04.2024)

Pham, Annika. (2023). “Kaurismäki about war in Ukrain, love, Chaplin and asparagus”. Nordisk Film & TV Fond [website]. Disponível em: <https://nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/kaurismaki-about-war-in-ukraine-love-chaplin-and-asparagus> (Consultado em 21.04.2024)

Ray, M. (2024, April 19). *Miyazaki Hayao*. Encyclopedia Britannica [website]. <https://www.britannica.com/biography/Miyazaki-Hayao> (Consultado em 3.03.2023)

Walsh, David. (2024). “Finland named the world's happiest country (again) in 2024 but young people in Europe are struggling”. Euronews [website]. Disponível em: <https://www.euronews.com/health/2024/03/20/finland-named-the-worlds-happiest-country-again-in-2024-but-young-people-in-europe-are-str> (Consultado em 21.04.2024)

Weiss, Josh. (2023) “Christopher Nolan Wants Oppenheimer To Leave Audiences With “Tremendously Troubling Questions”. NBC. Disponível em: <https://www.nbc.com/nbc-insider/christopher-nolan-wants-oppenheimer-to-raise-troubling-questions> (Consultado em 24.02.2024)

Filmografia

Kaurismäki, Aki. (2023). *Folhas Caidas* [Filme]. Sputnik Oy; Bufo; Pandora.

Konstaninus, Gavras. (1969). *Z* [Filme]. Valoria Films; Reggane Films; Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinematographique.

Miyzaki, Hayao (1997). *Princesa Mononoke* [Filme]. Studio Ghibli.

Nolan, Christopher. (2023). *Oppenheimer* [Filme]. Syncopy Inc; Atlas Enternainment.

Pontecorvo, Gillo. (1966). *Batalha de Argel* [Filme]. Igor Film; Casbah Film.

Russo, Anthony; Russo, Joe. (2019). *Vingadores: Endgame* [Filme]. Marvel Studios.

Schrader, Paul. (1978). *Blue Collar* [Filme]. T.A.T. Communications Company.

Anexos

Anexo 1 – Tabela dos 20 filmes com maior sucesso de sempre na bilheteira, a nível global, até ao dia 1 de maio

Fonte: Box Office Mojo by IMDB Pro [website]. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW [consultado a 1.05. 2024]

Nº	Filme	Lucro total	Ano
1	Avatar	\$2,923,706,026	2009
2	Avengers: Endgame	\$2,799,439,100	2019
3	Avatar: The Way of Water	\$2,320,250,281	2022
4	Titanic	\$2,264,750,694	1997
5	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	\$2,071,310,218	2015
6	Avengers: Infinity War	\$2,052,415,039	2018
7	Spider-Man: No Way Home	\$1,921,847,111	2021
8	Jurassic World	\$1,671,537,444	2015
9	The Lion King	\$1,663,079,059	2019
10	The Avengers	\$1,520,538,536	2012
11	Furious 7	\$1,515,342,457	2015
12	Top Gun: Maverick	\$1,495,696,292	2022
13	Frozen II	\$1,453,683,476	2019
14	Barbie	\$1,445,638,421	2023
15	Avengers: Age of Ultron	\$1,405,018,048	2015

16	Frozen	\$1,397,045,694	2013
17	The Super Mario Bros. Movie	\$1,362,038,437	2023
18	Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2	\$1,356,962,211	2011
19	Black Panther	\$1,349,926,083	2018
20	Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi	\$1,334,407,706	2017

Lista de figuras

Princesa Mononoke



Figura 1 – Ashitaka



Figura 2- Deus em forma de javali que amaldiçoou Ashitaka



Figura 3- Shishigami



Figura 4- Lady Eboshi



Figura 5- Alguns dos residentes da Cidade do Ferro



Figura 6- San (Princesa Mononoke) e Moro



Figura 7- San (Princesa Mononoke)



Figura 8- San tenta matar Lady Eboshi

Oppenheimer

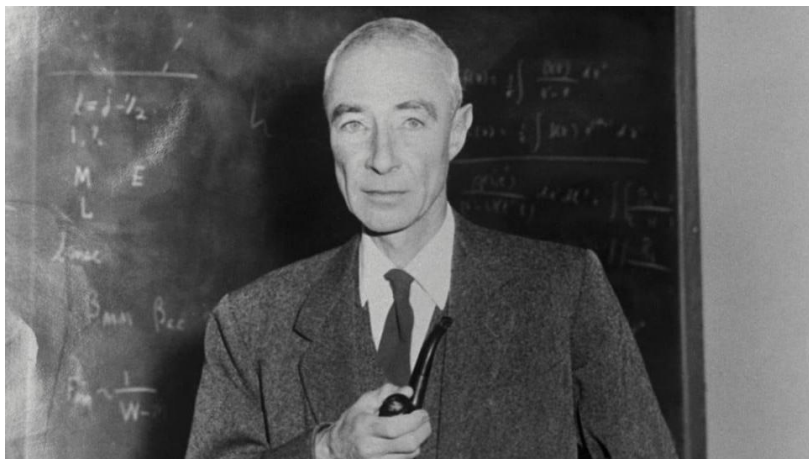


Figura 9- J. Robert Oppenheimer (1904-1967), na vida real



Figura 10- J. Robert Oppenheimer, interpretado por Cillian Murphy



Figura 11- J. Robert Oppenheimer, interpretado por Cillian Murphy



Figura 12- Lewis Strauss, interpretado por Robert Downey Jr.



Figura 13- Frank Oppenheimer, interpretado por Dylan Arnold



Figura 14- Kitty Oppenheimer, interpretada por Emily Blunt



Figura 15- Jean Tatlock, interpretada por Florence Pugh



Figura 16- Chevallier, interpretado por Jefferson Hall



Figura 17- Leslie Groves, interpretado por Matt Damon



Figura 18- Edward Teller, interpretado por Benny Safdie



Figura 19- Explosão da bomba no teste Trinity



Figura 20- Oppenheimer a observar a explosão da bomba, no teste Trinity



Figura 21- Kitty e Robert Oppenheimer nas sessões de interrogatório



Figura 22- Lewis Strauss na audiência do Senado



Figura 23- Isidor Rabi, interpretado por David Krumholtz, com Oppenheimer



Figura 24- Albert Einstein, interpretado por Tom Conti, com Oppenheimer

Folhas Caídas



Figura 25- Ansa, interpretada por Alma Pöysti



Figura 26- Holappa, interpretado por Jussi Vatanen



Figura 27- Ansa e Holappa



Figura 28- Ansa e outras personagens no bar de karaoke. Ansa olha para Holappa (fora do plano)



Figura 29- Quando o bar em que Ansa trabalha encerra, as personagens encontram-se por coincidência



Figura 30- As personagens à porta do cinema



Figura 31- As personagens no cinema



Figura 32- Ansa com o rádio ao lado



Figura 33- Ansa e Chaplin à espera de que Holappa saia do hospital