

Bienvenido Mister Marshall: Pioneirismo na conduta antifranquista do cinema espanhol

Isabel Anderson Ferreira da Silva

Resumo

O tema do trabalho situa-se dentro das abordagens possíveis em *Cinema e História*. Pretende expor, além do contexto e da inovação discursiva do cineasta Luis Garcia Berlanga, considerações particulares da primeira de suas obras cinematográficas, *Bienvenido Mister Marshall*, um longa-metragem de êxito desde a década de 1950. O artigo concentra-se, posteriormente, na especificação da arte inaugurada pelo filme, seguida por muitos outros artistas do contexto: A de exercer críticas sociopolíticas e induzir a autorreflexão do espectador através de recursos exclusivos e sagazes, a ponto de burlar a censura na Espanha franquista.

Palavras-chave: cinema, história, Bienvenido Mister Marshall, Luis Garcia Berlanga, antifranquismo

Abstract

The topic of this work is within possible approaches in Film and History. It shows beyond the discursive contexts and innovations of the filmmaker Luis Garcia Berlanga that his successful debut feature *Bienvenido Mister Marshall* in the 1950's deserves a particular consideration. This article is focused on the specification of art inaugurated by the movie which was perpetuated afterwards by other producers: To exercise sociopolitical criticism and inducing self-reflection of the audience via unique and perceptive techniques to circumvent the censorship in Franco's Spain.

Keywords: Film, history, Bienvenido Mister Marshall, Luis Garcia Berlanga, anti-Franco

História, cinema e o seu papel social

É conhecido o fato de que o cinema, em seus primórdios, era visto apenas como uma forma de entretenimento de massas populares. Para evidenciar outras de suas funções sociais, este meio artístico teve que passar por experimentações e por um longo processo de amadurecimento.

O reconhecimento da íntima relação cinema-sociedade só foi possível a partir do momento no qual se observou o desenvolvimento do meio dentro de seu decorrer histórico. Em seu livro *Cinema e História*, Marc Ferro afirma que foi através de uma importante passagem histórica, a Primeira Guerra Mundial, que se despertou o interesse para as relações sociais do cinema e, a partir de então, foi possível observar a sua importância documentativa. O autor também observa que filmes engajados historicamente costumam manifestar uma independência diante das

correntes ideológicas dominantes – como as igrejas ou os partidos políticos – criando e propondo ao espectador uma visão social inédita. Assim, as obras sugerem uma nova tomada de consciência. Isso explicaria o fato destas obras serem, em muitos casos, perseguidas ou até censuradas. A arte de não deixar com que a repressão restrinja todas as possibilidades de transmitir críticas e novas perspectivas, deu origem a uma série de oportunidades criativas.

O cinema espanhol do pós-guerra civil

Em 1939, após a guerra civil, na Espanha instaurou-se uma ditadura militar extremamente conservadora, cujo poder se estendeu por mais de três décadas. O ditador, general Francisco Franco, era ciente da força do audiovisual na comoção da opinião pública. Assim, é possível observar que os longa-metragens de ficção produzidos no contexto, assim como os documentais chamados de *No-Do* [1] traziam em seus conteúdos a ideologia do regime. São considerados traços marcantes deste cinema a vanglória do passado nacional, os chamados valores eternos, ou seja, a idéia de unidade espanhola na coragem e na nobreza, e o nacionalcatolicismo. [2]

Estes traços ideológicos das obras feitas e veiculadas dentro do governo ditatorial espanhol foram impostos pelo ministério da propaganda, através de uma série de restrições burocráticas para a veiculação das obras – nacionais e estrangeiras – que traziam consigo qualquer variação ideológica. Eram poucos os fundamentos da censura, mas muito o seu poder.

O ministro espanhol da propaganda nos tempos de Franco, Gabriel Arias Salgado, afirmava que era preciso “toda liberdade para a verdade, nenhuma liberdade para o erro”. [3] Percebemos que a proibição abrangia toda a mídia que estivesse em contradição com as idéias tradicionais que a ditadura manifestava. Além disso, desde o começo da guerra civil foi fomentado um cinema que propagasse e “vendesse” estes valores. A produção de obras que se enquadrava no perfil do regime de Franco foi – segundo Uris – sem exceção, seguidos pelos produtores por mais de uma década. Todavia, em meados dos anos 1950, verifica-se no cinema o tímido surgimento de um contramovimento ideológico: O antifranquismo.

O cinema político antifranquista

Os filmes espanhóis produzidos dentro do regime de Franco e que conseguiam ir além dos padrões estabelecidos pela ditadura eram cada vez mais constantes a partir de meados dos anos 1950. Eles foram, aos poucos, formando uma corrente ideológica extraoficial. Influenciados, com certo atraso, pelo neorealismo italiano e por suas idéias de retratar a realidade social de um país em um momento crítico da sua história, estes filmes eram capazes de demonstrar o descontentamento, de propor uma nova ordem ou simplesmente de denunciar uma face governamental ou social que há tempos vinha sendo camuflada através dos mais diversos métodos.

Porém, devido ao rígido controle da censura, é possível afirmar, sobretudo mediante a comparação com a produção cinematográfica que se enquadrava nos ideais do regime, que os exemplos de obras ou passagens cinematográficas que condiziam com a corrente opositora são relativamente escassos. Ainda assim, a maioria deles se concentrou no período de transição, aquele que antecedeu o fim do regime, nos anos 1970.

Existem também filmes que foram tardiamente considerados pertencentes ao movimento antifranquista e que não tiveram problemas com a censura. Eles, porém, dialogavam com o espectador através de um nível intelectual tão singular que eram capazes de burlar a censura, mas ao mesmo tempo, de impedir grande parte da compreensão do público ao qual a obra se destinava, impedindo, assim, o sucesso de suas causas.

O filme no qual o artigo se aprofunda pode ser considerado a obra pioneira deste movimento. Também é o primeiro filme da carreira de Berlanga, autor que será abordado em seguida.

Berlanga e suas obras

Luis Garcia Berlanga é um importante diretor e roteirista do cinema espanhol, ganhador de vários prêmios dentro e fora de seu país. Seu auge profissional aconteceu nas décadas de 1950 e 1960, ou seja, no período mais politicamente estável da ditadura militar do general Francisco Franco. Junto com outros cineastas, como Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gomez, Marco Ferreri e Rafael Azcona, Berlanga é protagonista do cinema antifranquista.

O autor mostrou-se atento com os efeitos sociais dos acontecimentos políticos. Assim, ele criou artifícios para denunciar, através de seus filmes, faces cruéis da ditadura. O método utilizado em diversas de suas obras é o de indicar, através de uma narrativa tão sarcástica quanto envolvente, como as novas condições impostas e as informações do que está sendo feito no governo, na igreja e nas demais instituições, são transmitidas, circulam no dia-a-dia das pessoas comuns. Elas repercutem nas atitudes do cidadão com a sua família, com o seu ambiente, com a sua comunidade e até em seus sonhos.

A capacidade de mostrar dramas sociais através de situações cômicas é considerada por muitos cinéfilos como a característica mais singular e brilhante de Berlanga. É possível dizer que o autor seguiu esta fórmula por toda a sua carreira, diferentes formas, sempre ligado à situação política espanhola e condizente com a sua realidade social, desde auge da ditadura até a democracia plena.

Bienvenido Mister Marshall, escrita em parceria com Juan Antonio Bardem, não é somente a primeira obra dirigida por Berlanga, mas também, notavelmente a mais famosa. Ela não foi lançada em português, mas pode ser entendida através da livre tradução como “Bem-vindo Mister Marshall”. Estreado no cinema em 1953, o longa-metragem de 95 minutos foi produzido e lançado pela primeira vez pela produtora ININCI e é indexado como comédia. Segundo Sinova, a comédia foi o gênero mais popular da Espanha franquista desde meados dos anos 1940. Pelos acontecimentos diegéticos, pode-se dizer que o filme foi ambientado no ano de 1950, ou seja, três anos antes da estréia da obra.

Pioneiro na conduta contracorrente, o filme foi em sua época um grande sucesso de bilheteria e é hoje, após o relançamento no ano de 2002, um importante material de aprendizado histórico, utilizado por escolas e universidades por toda a Espanha. Dotado de um humor engajado e irônico do começo ao fim, é possível perceber a sátira logo pelo título da obra, já que o mencionado “Marshall” se trata do pacote de ajuda financeira e tecnológica, o *Plano Marshall*, que foi destinado, em diferentes escalas, a todos os países da Europa ocidental entre o período de 1948 a 1951, com exceção da Espanha. [4] Os responsáveis pelo pacote de ajuda exigiam a doutrina capitalista e democrática das nações a serem beneficiadas. Assim, o governo autoritário do general Franco ficou fora da meta.

Observações levantadas pela narrativa do filme

Através da obra de Berlanga é possível encontrar um fundamento para o fato do verbo “rir” ter a variante reflexiva na língua espanhola. [5] Em suma, o filme critica com muito bom-humor todo o contexto que a Espanha vivia na sua época de produção, causados, principalmente, pela política conservadora e autoritária do general Franco. A crítica à autarquia ou à pretensão de criar esta autossuficiência forçada para a economia espanhola, a crítica ao isolamento geral do país – na política, na tecnologia, na educação e, principalmente, na informação – e a crítica ao comportamento da necessitada e ignorante sociedade agrária, organização social ainda predominante na Espanha dos anos 1950.

A dificuldade de interpretação da mensagem na época do lançamento da obra é comprovada pelo fato de algumas cenas finais dele terem sido censuradas, não diretamente pela instituição censora espanhola e sim, a mando da embaixada dos Estados Unidos – alertada por um ator norteamericano que assistiu ao filme de Berlanga no Festival de Cannes. O filme, porém, trata-se de uma crítica dura e direta da Espanha perante todo o mundo. Devido a fatos históricos recentes na época, os Estados Unidos serviram de exemplo para a mensagem que se pretendia transmitir, mas, de certo, exemplos de passagens históricas envolvendo outros países poderiam ter cumprido o mesmo papel.

Bienvenido Mister Marshall pode também ser considerado um ótimo entretenimento. Contudo, é possível perceber mensagens críticas que o seu autor quis transmitir à população de seu contexto histórico-social. Elas se encontram “escondidas” na diegese através de diversas estratégias. São métodos que desviam a atenção ou camuflam a intensidade de uma abordagem sociopolítica da obra de arte, deixando-a como algo leve e gostoso de ser desfrutado no momento de seu consumo, mas que dificilmente se deixa esquecer sem nenhum efeito, sem que antes tenha modificado algo do antigo estado de espírito ou do ponto de vista existencial do espectador.

O primeiro deles, talvez o mais aparente, é a ambiguidade da crítica. Foi ela que gerou a censura de algumas das cenas pelos norte-americanos, enquanto seria mais compatível aos seus interesses, manifestar apoio à obra. A ambiguidade presente na mensagem é, talvez, a explicação mais plausível para o fato de sua veiculação ter sido permitida pela severa censura franquista. A crítica não é direta, o que dificulta

um possível ponto de partida para os censuradores. Na diegese, os visitantes americanos passam sem parar pela pequena comunidade de Villar del Río, apresentada como protagonista da trama, que ardia em festa para esperá-los. Dependendo do ponto de vista político que o espectador possuía na época, era possível interpretar esta passagem bem como a exposição de uma crítica, mas também um apoio às imposições do regime franquista. Contudo, a análise feita na atualidade faz parecer com que o filme transmita mensagens inequívocas. É preciso levar em consideração que hoje somos capazes de avaliar melhor o prejuízo que o isolamento espanhol na época causou, sendo que no período, os estímulos propagandísticos internos faziam com ele fosse encarado como um mérito. Além disso, não podemos esquecer que *Bienvenido Mister Marshall* foi a primeira obra de Berlanga. Com o surgimento de outros de seus filmes de humor intencionado e com semelhantes indícios de inconformismo social, é possível verificar a crescente revelação de um ponto de vista oponente.

Como em muitos outros processos políticos, foi preciso no franquismo um período de reflexão para que o descontentamento social tomasse voz e verdadeira consciência fundamentalista. Como Javiel Tussell ressalta, os anos 1950 suportaram o auge do regime e o franquismo gozava de uma grande aceitação popular. [6] Sendo assim, fica muito clara a falta de desconfiança da censura de que uma obra, pioneira em sua linguagem, possa vir a criticar a administração militar. Com isso, também pensamos na questão da eficácia da mensagem perante o público. Sem que seja possível fazer afirmações definitivas sobre a recepção, intui-se que ela não deve ter sido totalmente despreziosa, já que os acontecimentos diegéticos, bem como a estética realista do filme, deixavam o espectador frente a uma espécie de espelho, cuja imagem refletida, apesar de simpática, não era a mais agradável de olhar.

Também já citada como uma característica própria dos filmes de Berlanga, a abordagem política através do micronível social já é vista em sua primeira obra. Pode-se afirmar que o contato social dos habitantes da pequena cidade de Villar del Río é tão familiar a ponto da informalidade estar presente na forma de tratamento oral entre os representantes sociais de diferentes graus hierárquicos, o que nunca foi comum na Espanha. Só são tratados formalmente os personagens que vem de fora, como o delegado da cidade grande.

Berlanga entende que não é preciso concentrar a trama no ambiente onde as decisões políticas são tomadas para abordá-las. É esta grande família – o isolado

povo de Villar del Río – que mostra, através de seus atos rotineiros, de suas conversas, de seus gestos e de seus sonhos, as condições sociais e morais nas quais eles estão vivendo, que obviamente estão sendo impostas desde cima.

Ao falar em sonhos, entramos em outro aspecto da camuflagem crítica, através do onirismo. Os personagens de *Bienvenido Mister Marshall* sonham, de acordo com os seus medos, anseios e suas impressões particulares, condizentes com o seu papel na comunidade, sequências significativas do encontro de culturas: Seus confrontos com o povo americano. Como exemplo, podemos citar a sequência do sonho do prefeito da cidade, que pensa estar em um filme estilo “Western” no qual ele é o xerife, papel condizente com a sua função no povoado espanhol. Entre o bandido procurado pela polícia e a dançarina de cancan – personagens de sua vida espanhola que representam uma ameaça à sua autoridade e o seu desejo, respectivamente – o sonho é narrado através de uma língua indiscernível cuja fonética se aproxima da do inglês norte-americano. Outros sonhos de outros personagens baseados em clichês dos Estados Unidos demonstram o pouco conhecimento que eles possuíam sobre o país e, ao mesmo tempo, a sua ansiedade pela inédita vivência do – suposto – encontro.

Diferente do restante do filme, as sequências que retratam os sonhos não foram feitas com uma estética realista. São exageradamente teatrais. Além disso, estão inseridos nelas elementos surreais, como o relógio descontrolado, do sonho do prefeito, ou o tribunal em estilo expressionista, do sonho do padre. Elas retratam contatos que nunca aconteceram e podem ser interpretados, de uma maneira muito simples, como a revelação da impossibilidade de interação do povo espanhol com o exterior. Seja como for, ao decorrer do filme inteiro, esta interação dos povos só acontece na passagem dos sonhos dos personagens hispânicos.

Outras interpretações podem ser feitas no filme através de diferentes formas de metáforas. Elas são ora imagéticas ora verbais, sendo dificilmente calculáveis em sua totalidade. A seguir, vamos verificar algumas passagens metafóricas significativas para o filme.

Certamente a maior metáfora do filme está na passagem sem parar dos veículos da delegação americana pelo vilarejo protagonista. É também a cena mais esperada e traz, assim, o desfecho da trama. Ela alude à impenetrabilidade política da ditadura espanhola, crítica central da obra.

Outra metáfora, desta vez na forma de objeto, é a espada de Don Luíz, o solitário e falido aristocrata de Villar del Río. Para auxiliar no pagamento de dívidas que a comunidade fez para festejar com muito luxo a suposta vinda dos visitantes, Don Luíz entrega a sua nobre e histórica espada, com a qual seus antepassados já lutaram pela conquista de povos que hoje, segundo o personagem, lhes oferecem esmolas. Como já visto no começo deste trabalho, outros filmes de ficção contemporâneos a *Bienvenido Mister Marshall* traziam em sua trama a vanglória do vitorioso passado espanhol. Assim, a metáfora da espada pode ser vista, neste contexto, como uma oposição a este valor, criado pelo regime militar. É como se Berlanga quisesse lembrar o espectador espanhol a concentrar-se na Espanha do presente, ao invés de viver pensando no passado, já que a era de ouro havia acabado já há alguns séculos.

A próxima metáfora visual citada consiste em uma imagem muito marcante. Ela foi repreendida pela crítica norte-americana em virtude de sua interpretação fílmica. Trata-se da tomada na qual a câmera segue o percurso de uma bandeirinha de mão dos Estados Unidos, que, após o desmontar da festa de recepção e uma forte chuva, é levada pela enxurrada até um bueiro. Apesar do sentimento de desacato que tiveram os norte-americanos ao assistir esta cena, pode-se entender que ela é a representação visual do sonho que, como se diz literalmente na expressão coloquial em português, foi “por água abaixo”.

Por último, podemos citar uma metáfora adquirida através de um efeito de montagem, logo no começo do filme, na sequência de apresentação da locação e dos personagens. O que se vê são planos seguidos, de enquadramentos similares, de animais, camponeses e novamente de animais. Todos estão levantando rapidamente as suas cabeças, que estão voltadas para a mesma direção, para dar atenção a algo externo à cena. Desta maneira, a montagem é capaz de comparar – ou igualar – os camponeses aos animais que puxam os carros e as máquinas de arar. É uma metáfora imagética, assim como outras também verbais presentes na obra, que está a fim de denunciar as precárias condições de vida da população que constituía a agrária sociedade espanhola, como se estas fossem apenas animais que sobrevivem da lavoura.

Existe também outro fator de efeito “camuflagem” para que a crítica do filme não desperte a atenção dos censuradores. Trata-se do seu caráter de espetáculo. Ele é capaz de despistar a vigilância pela ordem vigente. É possível afirmar que um filme

pioneiro de uma contracorrente não traz consigo uma forte predisposição cognitiva para os elementos que pretende ressaltar, sendo mais facilmente aceitável pelo público de acordo com a sua própria indexação, no caso, a comédia – que, por princípio, exige certo relaxamento conceitual e a capacidade de flexibilidade moral do espectador. No geral, observamos que o caráter espetacular vem marcado, além da aventura central da trama, pelos shows da bela cantora e atriz andaluza Carmen Vargas, que fazem parar, por alguns momentos, a mise-en-scène em prol de sua contemplação.

O último método citado nas dimensões deste trabalho é a comicidade da obra. Esta pré-disposição ao riso oferecida pela diegese acarreta em tantas reflexões que, sem dúvida, mereceria um trabalho próprio. Diferente das metáforas, por exemplo, ela é uma característica que envolve o filme como um todo, mesmo que em determinadas passagens esteja menos aparente. Como dizia o dramaturgo e teórico Trevor Griffiths, um comediante real é um homem ousado, pois se atreve a ver o que os outros, por medo de se expressar, se negam. Desta maneira, o que é visto e retratado pelo artista seria uma espécie de verdade, sobre as pessoas, a sua situação, seus anseios e também sobre o que dói. Para ele, o tom de brincadeira é capaz de dizer o inexprimível e liberar a tensão. [7]

Talvez a permissão para ousar na comédia se explique por um fato cognitivo humano demonstrado pelo filósofo Henri Bergson em seu livro *O Riso*. Bergson fundamenta e afirma que não é possível rir e sentir, por exemplo, pena ou amor ao mesmo instante, por menor tempo este instante cômico dure. Para o filósofo, o advento da comicidade exige uma anestesia do coração. Sendo assim, ela consiste em uma decodificação do intelecto, ou seja, ela se dirige à inteligência pura. [8] Esta proposição pode justificar a absorção menos passional da crítica de Berlanga por parte dos censores e, talvez, por parte dos espectadores. O filme seria, no momento de sua aparição, fruído sobretudo pela utilização mente, causando, em primeira instância, o efeito de diminuição de sentimentos, como por exemplo, a revolta. Esta afirmação diz respeito à totalidade da obra e demonstra, então, uma predisposição ao relaxamento cognitivo emocional, que vale para aumentar a aceitação moral de qualquer uma das mensagens implícitas.

Também, segundo o entendimento de Bergson, classificável como portador de comicidade é o disfarce, em suas mais variadas formas. Ele afirma que uma cerimônia está para uma sociedade, assim como uma roupa está para uma pessoa.

Assim, festividades, assembléias, e outras passagens sociais com caráter cerimonioso podem ser cômicas, quando aludem à fantasia – ao disfarce. Assim se faz compreensível a graça que possui a sequência da pequena cidade sendo disfarçada para tornar-se digna do recebimento dos ilustres visitantes americanos, por mais trágica que seja a crítica, *a priori*, a ser transmitida aos espectadores espanhóis: A falta de dignidade e das condições sociais às quais a população era submetida na época. Para receber uma visita era preciso então esconder a realidade, simular um presente inexistente, fingir ser melhor? É quase inimaginável a contraditória sensação de comicidade misturada com o embaraço e a desonra que um cidadão espanhol pode ter sentido ao assistir filme na época de sua estréia. A passagem do disfarce acaba se tornando um bom exemplo de “humor negro”, caracterização tão citada nos relatos dos estudiosos para definir o gênero das obras de Berlanga.

Outra colocação do filósofo a respeito dos fundamentos da comicidade é a repetição. Ela nos dá a impressão de mecanização da vida e isto causa a graça. Por isso, segundo Bergson, são artifícios comuns da comédia a repetição periódica de uma palavra ou de uma cena. Assim, é possível, por exemplo, entender a graça em *Bienvenido Mister Marshall* na cena do naturalmente cômico personagem de Pepe Isbert, o prefeito, repetindo o seu discurso e o seu gesto, pela falta de capacidade de falar em público.

A mecanização da vida é risível, pois a vida possui uma mobilidade cujos traços oblíquos são inimitáveis, pelo menos não de uma maneira muito ajeitada. Assim, Bergson demonstra que a sociedade é um corpo em constante mudança e flexível.

O filósofo, por fim, define a comicidade como a rigidez que a sociedade quer combater e o riso, como sua expressão por esta sociedade. Desta maneira, volta-se novamente ao ponto de partida: O caráter crítico, inconformado, a posição revolucionária que é possível estar por detrás do riso. Pode-se, portanto, concluir que o gênero que melhor se destina a assumir um papel ativo de tentar mudar a situação do espectador é o gênero da comédia.

Considerações finais

Bienvenido Mister Marshall não é apenas a obra pioneira de um diretor distinto nem de um contramovimento em um regime autoritário. Ela forneceu inovações

cognitivas em seu contexto. Misturou gêneros e utilizou diversos meios para passar o recado que pretendia de uma maneira delicada e constante, sem comprometer o interesse e o entretenimento de seu público. Além disso, pode-se afirmar que o filme possui um grande valor historiográfico, por sua maneira realista em retratar, sem amenidade, marcos de uma sociedade em um determinado contexto. Por este motivo é utilizado também como material didático na Espanha de hoje.

O trabalho tentou ilustrar mais um exemplo das inúmeras e infinitas possibilidades de expressões artísticas que são criadas a partir de inconformismos sociais e políticos. Obras que tem como intuito dialogar com um determinado grupo de pessoas, para assim, promover consciência política e evocar mudanças sociais. É possível observar que a criatividade humana encontra caminhos – muitas vezes arriscados e, por isso mesmo, fascinantes – para se expressar e marcar a sua posição contra o abuso e a opressão.

Referências

- BERENGUER, Cristina Ros. *Fernando Fernán-Gómez, Autor*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996
- BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. – São Paulo: Martins Fontes, 2004
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução: Flávia Nascimento. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992
- MOSEK, Katharina. *Bienvenido Mister Marshall und La niña de tus ojos – Stereotype als Teil spanischer Selbst- und Fremdbilder anhand ausgewählter filmischer Beispiele* – Viena: Universität Wien Verlag, 2009
- SINOVA, Justino. *La Censura de prensa durante el franquismo* – Random: House Mondadori S. A., 2006
- STOTT, Andrew. *Comedy – The new critical idiom*. – New York and London: Routledge, 2005
- TORGAL, Luis Reis e PAULO, Heloisa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações* – Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008
- TUSSELL, Javier. *Spain: From dictatorship to democracy: 1939 to the present* – London: Blackwell Publishing Ltd, 2007
- URIS, Pedro. *360° En Torno al Cine Político*. – Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 1999

Isabel Anderson Ferreira da Silva. Doutoranda em Multimeios pela Unicamp, possui mestrado em ciências da mídia pela Universidade de Bochum, na Alemanha e graduação em Imagem e Som pela UFSCar.

Notas

[1] A produção no campo documental, na época, resumia-se aos cinejornais assim denominados, que eram financiados pelo partido de Franco.

[2] Uris, p. 41

[3] Uris, p.42

[4] Nesta época havia ainda um outro regime ditatorial na Europa ocidental, o Estado Novo português. Contudo, através de alguma concessões, Portugal também foi contemplado com verbas da iniciativa norte-americana, ainda que em uma quantia muito menor que as outras nações.

[5] Do espanhol: “reírse”.

[6] Tussel, p. 107

[7] Stott, p. 49

[8] Bergson, p. 5