

Seqüência III Luz, câmara, política!

*Ah, como é difícil tornar-se herói
Só quem tentou sabe como dói
Vencer Satã só com orações!*

Agnus sei (João Bosco e Aldir Blanc, 1972)

Cena 3.1: história imaginária, se bem que verídica

Caso fosse necessário escrever uma sinopse de *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), baseado apenas na diegese, eu tentaria nesses termos: *Pindorama é uma cidade fictícia localizada no século XVI. Nela, se desenrola uma luta pelo poder. De um lado da trincheira, o fundador da cidade, D. Sebastião, lutando em nome do rei. Junto com ele, a Igreja. De outro, Gregório, um cantador que defende a autonomia popular, junto com D. Diogo, um homem muito rico, traidor do rei. Entre os dois, o governador atual da cidade, um homem sem escrúpulos que muda de lado conforme o melhor proveito que possa tirar de um e outro.*

Tal sinopse, contudo, ainda que não seja mal escrita, não é suficiente para definir *Pindorama*. No capítulo anterior, já demonstrei que não é possível compreender o filme relatando apenas *o que acontece* nele. É necessário saber *como* acontece. Afinal, o próprio texto de abertura do filme me alerta para o fato de o narrado em *Pindorama* ser mais que ficção:

Por volta do século dezesseis ainda éramos dominados por Portugal. Contamos neste filme a estória dos choques havidos entre os interesses colonizadores de Além-mar com os primeiros traços de personalidade de um povo que começava a nascer. PINDORAMA é, no filme, uma cidade imaginária onde tudo se passa concentradamente. PINDORAMA é o nome que os índios davam ao Brasil antes do descobrimento. Significa “terra das árvores altas”. Os fatos aqui narrados são imaginários se bem que verídicos.

Esse prólogo, que é o primeiro contato que tenho com o filme, apresenta os motivos do autor para fazer a obra e alerta para a mistura de ficção e verdade. O motivo é contar a “estória dos choques havidos entre os interesses colonizadores de Além-mar com os primeiros traços de personalidade de um povo que começava a nascer”. Ele pode ser confirmado numa entrevista¹ concedida alguns meses antes do lançamento do filme. Jabor afirma:

Pindorama está me satisfazendo muito, porque acho ter conseguido o que pretendia: um quadro fabuloso e semi-alegórico de toda a realidade de nossa consciência de povo, de nossa consciência de nação. É uma espécie de grande esboço crítico de nossa psicologia social, de uma psicologia que se vem formando há quatrocentos anos. É, em suma, um filme que tenta mostrar a nossa grande maquiagem, que se coloriu em quatrocentos anos de mímica. E, também, de mostrar o que, debaixo da máscara, se consolidou como rosto. O rosto e a máscara de um povo. As suas tintas e a sua carne, e como essas duas coisas se casam, e como a máscara deforma o rosto.

A visada em quatrocentos anos de história não se dá através da encenação com personagens *reais*. D. Sebastião, D. Diogo e Gregório não são verificáveis nos *Anais da História*. É diferente do que acontece em *Os Inconfidentes*, que parte de personagens históricos e amplia suas personalidades para que nelas caibam comportamentos e ações de qualquer tempo (inclusive de 1972, data de lançamento do filme). Aqui, o ponto de partida são arquétipos disfarçados de personagens. Seria mais preciso denominá-los *personas*. Um conjunto fixo de comportamentos que pode ser materializado em qualquer personagem. D. Sebastião não é histórico, mas nele estão representados centenas de desbravadores históricos. Ele não existiu, mas *poderia* ter existido. Embora o sentido da operação seja inverso ao da efetuada em *Os Inconfidentes*, a direção é a mesma: tentar alcançar o passado sem sair do presente. Mais uma vez, assume-se que a história é encenada e não reconstituída. E aqui reside a intencionalidade do filme.

Ao intentar fazer um filme sobre quatrocentos anos de história do Brasil, Arnaldo Jabor faz um filme sobre 1968. Porque a intenção é entender 1964/1968. Esse movimento de oposição entre o anseio por sair da contingência histórica (seus

¹ Filme Cultura, Ano III, nº 17, nov/dez 1970.

motivos) e a intenção de a confirmar pode ser percebido em outra fala de Jabor, na mesma entrevista citada acima:

Precisamos não considerar que vivemos um período histórico único no mundo. Estamos vivendo apenas *um* período histórico. Estou com Normam Mailer, quando diz que faz arte não porque acredite na felicidade humana, mas porque quer que a humanidade saia da ópera “*buffa*”, da farsa, e enfrente a própria tragédia. Acho que o verdadeiro artista tem de agüentar firme.

À tentativa de relativizar a importância do período histórico em que está inserido, se referindo a ele como apenas “*um* período histórico”, segue-se a confirmação da impossibilidade de se levar adiante o que é tentado: ao tratar o artista como aquele que deve retirar a humanidade da ópera *buffa* e lhe mostrar a sua verdadeira tragédia, Jabor se comporta como um artista da década de 1960. Mais especificamente, como um artista no fim da década. O que há para ser visto é uma tragédia e o artista deve agüentar firme. *Tragédia e resistência*. Não é no século XVI que essas palavras encontram maior ressonância. É em 1968.

Em *Pindorama*, toda a narrativa é marcada pelo contemporaneidade. A história dessa cidade fictícia está sendo contada em 1970. E quanto a isso não restam dúvidas. O primeiro recurso é uma série de fotografias contemporâneas de índios que aparecem ao fundo dos créditos de abertura. Ainda que as fotografias não fossem recentes no momento da produção do filme, sabe-se que o recurso fotográfico só é possível na segunda metade do século XIX e é, portanto, um elemento que escapa ao Quinhentos. Lembro aqui da fotografia presente na diegese de *Independência ou morte*, que tanto incomodou aos críticos. Como a diegese de *Independência ou morte* se passa no início do século XIX, não era possível que D. Pedro I tivesse uma fotografia de sua segunda esposa nas mãos. Aqui não é exatamente isso que acontece, pois nenhuma personagem tem contato com essas fotografias. Mas sua presença na abertura causa estranhamento.

Outro elemento estranho é a música propositalmente contemporânea, com uso de sax e vocais arrojados, em nada lembrando a musicalidade européia ou americana do século XVI. Em outros momentos do filme essa proximidade será buscada, através da presença de batuques e cânticos indígenas em som diegético. Os figurinos, por sua

vez, também não tentam reproduzir roupas usadas na colônia no século XVI. Ainda que essa operação seja dificultada pela ausência de iconografia local no período, sempre é possível suprir essa falta com pesquisas feitas com obras européias. Em lugar de tentar uma aproximação do visual quinhentista, *Pindorama* opta por referências a ele. As indumentárias apenas lembram o século XVI. São claramente teatrais, poderiam ser usadas em palcos em 1970. Em alguns momentos, se aproximam mesmo de um visual *hippie* contemporâneo às filmagens. Os cenários seguem o mesmo estilo, podem funcionar como referência ao passado (nunca uma reconstituição fiel) e como cenário teatral.

Essa forte presença da linguagem teatral – e, mais especificamente, da matriz *brechtiana* – é reforçada, exatamente como em *Os Inconfidentes*, pelo plano aberto, pela frontalidade das atuações, pela quebra da *quarta parede*. Os personagens falam mais com o público do que uns com os outros. E mesmo quando falam uns com os outros, estão de frente para a câmera, encaram a objetiva.

Na primeira cena já percebo esse recurso quando vejo e ouço Ítala Nandi invocar uma entidade espiritual denominada Senhora² pedindo para matar o seu filho como forma de vingança contra o marido que lhe obrigou a ficar por 5 anos em exílio. O menino aparece morto num lodaçal. Vejo Geraldo do Vale, o pai. Ele olha para a mim e diz: “O senhor deu, o senhor tira”. O homem e a mulher conversam e através dessa conversa fico sabendo que Geraldo do Vale representa D. Sebastião, o fundador de Pindorama. Ítala Nandi representa apenas a mulher de D. Sebastião. Não tem nome.

Aqui fica marcada uma oposição importante no filme: homem, razão, lealdade, cristianismo vs. mulher, irracionalismo, traição, paganismo. É a mesma oposição sobre a qual opera *Xica da Silva*. Semelhança reforçada pelo fato de D. Sebastião ser o colonizador, o desbravador da natureza, fundador de cidades. E a mulher, apesar de branca, estar muito integrada a elementos que se associam à colônia, a sua natureza selvagem.

² Talvez o orixá feminino Nanã, uma anciã associada ao fim das coisas, à morte, representada pela lama presente em boa parte do filme e por um ponto – como são conhecidos os cânticos de invocação no candomblé – cantado por uma figura pouco visível no quadro.

Seguem cenas em que os personagens vão sendo apresentados, sempre no registro da teatralidade, do discurso assumidamente encenado. D. Sebastião tem seus atributos reforçados por uma encenação feita por índios dirigidos por um padre jesuíta. Em plano aberto, com a câmera estática, um grupo de índios representa a si mesmo. Outro conjunto entra no campo. Têm os rostos pintados de branco, asas e trombetas. Representam D. Sebastião e seu exército. Um dos índios esquece sua fala e o padre entra no campo, se posta a seu lado e fala por ele: “Como é bom viver nos matos, nos rios, nas cachoeiras! Comer a carne dos brancos, entre sóis e tempestades. Felizes a vida inteira!”. O índio que representa D. Sebastião se aproxima do chefe da tribo (que esquecera a fala) e lhe mata na cena. Logo após essa encenação, D. Sebastião recebe uma mensagem do rei. Não se sabe o que está escrito, mas fica subentendido que D. Sebastião recebe uma missão importante. O padre reforça a importância de ele sair do exílio: “Essa gente precisa de chicote”. A Igreja e o desbravador já estão definidos.

No plano seguinte, alguém carrega uma liteira e grita: “Viva o governador!”. Vejo Hugo Carvana se lamentando por ter de exercer o cargo. Desce da liteira, fica de pé, de frente para a câmera, em plano americano³. Em torno de sua figura está um ajuntamento de gente. A posição de Hugo Carvana faz com que ele tenha de ficar de costas para esse ajuntamento, mas é para essas pessoas que ele discursa: “Me joguem fora, gente! No lixo, no lixo! Vocês não precisam de mim, ou precisam?”. Os figurantes respondem: “Viva!!!!”. Ele prossegue:

Precisam. Precisam dessa fantasia de chefe, desse homem feliz e poderoso. Eu sou a lei, o amor, o bem. Todo mundo trabalhando para ter a certeza de que existe um homem feliz nessa cidade: eu. Eu sou feliz! Há, há! Olha gente, eu nunca fiz nada por vocês, nada! Tudo acontece por si, sem mim.

As pessoas gritam “Viva!!!” e ele continua:

Não adianta, vocês deviam era me matar. Mas me carregam como se eu fosse a rainha das abelhas. Mas eu vou continuar representando meu papel nessa palhaçada. Segundas, quartas e sextas eu vou ser bom. Terças, quintas e sábados vou ser cruel. Bom homem, que dia é hoje?

³ Enquadramento em que o personagem aparece apenas da cintura para cima.

Está com o braço em volta dos ombros de um figurante, que responde: “Sábado”. Ele continua: “Sábado. Sábado? Ah! (dá um tapa de leve no rosto do figurante que abraça). Que loucura! Se eu pudesse ensinar a esses idiotas o que eu aprendi, como o mundo se move. Mas não adianta. Abaixo eu! Abaixo eu!”. Os figurantes mais uma vez gritam “Viva!!!”. E o governador termina seu discurso: “Erro por erro continuo no governo, rei por rei, cumprirei a lei, farsa por farsa, continuo nessa praça!”.

A cena apresenta o governador, representando o poder e sua corrupção. E apresenta o povo, propositalmente em forma de figuração, seu papel tradicional no cinema brasileiro. E é uma figuração que tem falas de apoio a qualquer besteira dita pelo político. Mesmo quando esse se assume como vilão, não esconde seus vícios e demonstra desprezo pelo povo, esse o apóia gritando “Viva!!!”.

O governador continua caminhando e chega a uma praça. Declama em tom grandiloquente: “Homenagem aos noivos! Homenagem aos noivos!”. Vejo Wilson Grey, que se apresenta: “Eu sou o homem mais rico desse país. O ouro, o comércio. E hoje me caso (aponta para uma índia deitada em uma rede) porque meu amor não vê distinção nem de raça nem de cor!”. Um índio lhe entrega uma tora de madeira. Ele a carrega andando pelo cenário (praça). O índio canta uma música ritual. Os figurantes estão a sua volta, gritam, aplaudem. Ele diz: “Ninguém segura mais a gente! Nem o rei! Louvado seja o rei!”. Mais adiante, pára e fala: “Meu povo, me desenvolvendo como...”. Aqui o ator se atrapalha com a fala, balbucia alguma coisa ininteligível, assumindo o erro. A figuração ri dele.

É interessante que esses elementos estejam contidos na montagem final do filme. Funcionam como uma rejeição ao ilusionismo da linguagem clássica e reforçam o estatuto teatral da encenação, onde um erro de elocução não pode ser contornado com um corte na montagem e uma nova tomada. A continuação de sua fala é: “Eis o meu lema: fazer o bem a mim mesmo, principalmente e aos outros secundariamente. Logicamente!”. A figuração ri. Ele chega a um ponto vazio, sem figurantes. Larga a tora de madeira. O plano é aberto, o ator fala olhando para a câmera:

Meu povo, eu sou o maior sem-vergonha desse país. Sou a chamada personagem contraditória. Mas sou também uma esperança para o desconhecido. Para o futuro. Não importa aonde vamos. O que anda é bom! É! Éta confusão dos diabos que eu arranjei! Me beijem, meu povo! Me beijem!.

Os figurantes invadem o campo, lhe beijando e fazendo festa. Reforçado o papel do povo como figuração alienada. Apresentado o papel dos ricos.

Vejo uma cena em que um grupo de homens dança em volta de uma fogueira. Batuques diegéticos. Os figurinos lembrariam muito o Carnaval se não fosse pelo tom ocre onipresente. Homens vestidos de mulher. Máscaras. Um deles se destaca logo, porque a roupa que veste é azul. Além de ser a única roupa cuja cor não é ocre, é importante lembrar o que tom de ocre se espalha por todo o cenário, feito de barro. Ele grita: “Encher a cara, meu povo! Hoje comemoramos o dia de S. Nunca!”.

No entanto, se num primeiro momento ele parece inserido na festa, apesar de se destacar, vejo logo em seguida que não pertence àquele conjunto: ele se debate e agride os outros. Grita: “Cantar o que, rapá? O que, seus miseráveis? Seus imbecis!!! (...) Vocês não entendem nada, vocês são uns escravos de bosta!”. Depois de xingamentos diversos e de colocar dois figurantes um contra o outro até se matarem, ele olha diretamente para a câmera e fala: “Meu nome: Ofendido. Meu sobrenome: Humilhado. Meu estado: Desgraçado. Minha raça: a raça humana. Minha idade: a Idade da Pedra”. Ainda não é possível para mim delimitar bem o que esse personagem representa. Mas essa oportunidade chega quando, algumas cenas depois, acontece a reunião de todos os personagens apresentados até então.

Juntos num cenário de estúdio, estão o governador, D. Sebastião e sua mulher, D. Diogo e sua mulher e outros atores que representam personagens da corte local. A cena tem grande importância dentro da diegese, pois marca as relações que se estabelecem entre eles. O cenário é estilizado. Feito de barro e madeira, tem objetos de cena amontoados. A iluminação é composta por tochas dispostas uma ao lado da outra numa ripa de madeira fixada acima e ao longo da mesa onde acontece um banquete. A sensação de estarem ali substituindo os holofotes de um palco é forte. Outro aspecto importante do cenário é a sua abertura para fora do campo. Uma grade feita de madeira, de formato irregular, funciona como janela. Ela está disposta numa

parede do lado direito da tela. Através dela, o povo estende as mãos ou encosta os rostos. Grita, pede comida, aprova ou desaprova algum fato. Presente e ausente ao mesmo tempo. Seguem-se uma série de cochichos, de conversas paralelas. O tema das falas gira em torno da idéia de apoiar D. Sebastião ou traí-lo e assim ficar do lado do rei ou não. D. Diogo, o homem rico, afirma que está do lado do rei e de D. Sebastião. Os homens se abraçam.

Entra no recinto o homem vestido de azul que algumas cenas antes dançava em torno da fogueira. Ele diz: “Boa noite!”. O governador responde: “Gregório, você por aqui?”. A entonação é irônica. Alguns dos presentes riem. O governador continua: “Você veio cantar para a gente ou o que?”. Gregório: “Eu? Eu vim me despedir. É que eu soube que chegou gente muito santa aqui, amiga de Deus, que veio salvar o povo. E como sou um filho do povo, vou embora. Não quero ser salvo, não”.

Está completa a apresentação dos personagens. O homem vestido de azul, misturado ao povo, mas diferente do povo, é um cantador. Um artista. Mas logo percebo que ele não é um artista qualquer. Ele circula da esfera popular à esfera da elite, não sem espanto dessa. Afinal, o governador comenta, meio irônico, a sua presença lá. Mas logo se entende qual é sua intenção. Incitado pelo governador, o artista “faz o circo pegar fogo”. Chama outro ator e encena o conflito entre um homem leal ao rei e outro que se volta contra o rei. Mas a luta entre eles não acontece e os dois se abraçam, como D. Diogo havia abraçado D. Sebastião minutos antes. Então os dois atores começam a rir do poder. Rir de D. Sebastião que se deixara enganar. D. Sebastião entende a lógica da cena e se levanta. Joga-se contra D, Diogo e começa a espancá-lo. Os atores continuam rindo: “Muito bem, senhor! Cooperando para esse espetáculo educativo!”.

D. Sebastião, depois de expulsar D. Diogo da sala, se dirige ao artista: “Obrigado, bom homem. Você me fez entender tudo”. E o artista responde:

Um dos homens mais honrados do mundo. Uma das pessoas mais honestas que eu já conheci. Uma das almas mais puras dessa terra se aproximou do palco popular e disse: “Obrigado, bom homem. Você me fez entender tudo”. Mas o teatro não acabou. O outro pobre diabo, sujo, sem-vergonha, malcriado que sou eu, infelizmente, para tristeza geral, cumprindo seu destino e sem futuro, lhe responde

que está do lado oposto e que viva o covarde que acabou de fugir e grita que Abaixo o rei e seus princípios. Que eu não nasci com princípios e não aceito princípios que vêm de Além-mar. Nem leis que vêm de Além-mar. E que minha mãe é negra. Minha avó é índia. E meu pai antropófago. Eu como mocó, jerimum, sapo. Tomo banho de rio. E digo que não aceito leis que vêm de Além-mar. Leis que quanto mais obedecer mais magro fico. E que meu rei é o rei nagô. E que devia ser o seu também que nasceu aqui. (...) E que eu não vou trair os meus matos nem o rei dos matos para servir aos interesses dos reis dos outros que você obedece porque te ensinaram a fidelidade, esta virtude de Além-mar.

D. Sebastião se vira para a câmera e ordena que retirem o homem dali. Ele reluta contra os guardas, diz que apenas fez poesia. Agora ele está encostado na parede vazada por onde as mãos do povo se estendem. Elas lhe agarram. Ele diz: “Todos dizem que eu sou eu. Isso lá eu não sei. O mundo dá tantas voltas. Eu não sei o que serei!”. Consegue se desvencilhar das mãos do povo. E sai correndo. As mãos aplaudem. D. Sebastião se joga contra elas, as impedindo de aplaudir.

Vejo o fim dessa cena como um ponto de inflexão na diegese de *Pindorama*. Até aqui, os personagens foram apresentados e os conflitos definidos. Embora não haja esforço na diegese para delimitar com precisão o que cada personagem representa e as relações que estabelecem entre si, é possível marcar posições em termos genéricos. Dois elementos são os marcos definidores: o poder de Além-mar (o rei) e o povo. É possível estar contra o poder do rei e ser contra o povo simultaneamente, como o governador e D. Diogo. É possível estar a favor do rei e desejar salvar o povo. É o caso de D. Sebastião e da Igreja. É possível ser contra o rei e estar do lado do povo. É o papel do artista. É possível não se definir em relação a esses dois elementos. É o papel da mulher de D. Sebastião, cujo egocentrismo se manifesta no alheamento às questões políticas.

Como as definições são dadas em termos muito gerais, a busca de marcos definidores mais concretos em minha imaginação fica livre para acontecer. Afinal, já fui avisado desde o início de que se tratava de uma alegoria. Cada personagem ali representa um arquétipo. Penso no contexto em que o filme é realizado e tento encaixar os arquétipos nos elementos mais importantes presentes nele. Além-mar é o capital internacional. O poder que vem de fora. O povo, o governador (político demagogo) e a Igreja são transparentes, representam eles mesmos. D. Sebastião, por ser um homem de armas, um desbravador, um homem de fundações, associa-se

Forças Armadas. D. Diogo seria a burguesia. Essa é a operação mais difícil, pois a burguesia deveria estar ao lado das Forças Armadas. Mas é possível pensar que a aliança entre burguesia e artista queira conotar o pertencimento desse àquela. Por outro lado, havia a crença no materialismo histórico que apontava para uma revolução burguesa antes da revolução popular.

A mulher de D. Sebastião é um caso especial. Ela representa muitos elementos simultaneamente. Nenhum deles pode ser descrito em termos muito concretos. As forças sobrenaturais locais. A alienação. O irracional. Mas sua presença é muito importante, como demonstro a partir de agora.

Depois de apresentados, os personagens travam um embate entre si. Entendo esse embate como uma segunda parte do filme, embora não haja nenhuma indicação objetiva dessa separação. O que vejo e entendo não é apenas a encenação do combate das forças representadas pelos arquétipos. É a contaminação desses arquétipos por um irracionalismo gradual e crescente. Daí a importância do papel da mulher. Ela é desde o início irracional. Fala pouco. Seu comportamento é estranho, quase animalesco. Aos poucos, os personagens que antes eram extremamente racionais passam a se contorcer e gritar, urrar, uivar. Ficam sujos de lama, desesperados, incoerentes, emotivos. Embora não haja um esforço aparente por parte da mulher para “contaminar” os outros, penso que essa transformação funcione como uma espécie de vingança das forças irracionais que ela representa contra o racionalismo da colonização ou da conscientização representada pelo artista. O embate travado entre ela e o marido quase ao fim do filme reforça essa leitura. Apesar da força da arma do homem matar a mulher, ele termina enlouquecido, jogado na lama, gritando, incapaz de articular pensamentos. Ainda que morta a personagem, o arquétipo teria saído vencedor.

Em termos de ação, o que ocorre é a chegada de Gregório e de D. Diogo a um quilombo. O encontro do artista e da burguesia com os excluídos. D. Diogo diz: “Olha, defensor do povo. Olha essa gente toda que vai morrer. Eu é que roubo ouro, eu é que sou ladrão do rei. Isso que você vai fazer é um absurdo!”. E o artista responde: “É isso mesmo: um absurdo!”. Ele pega uma coroa e coloca na cabeça de D. Diogo. Vejo essa cena e ela reforça em mim a leitura que apresentei acima. A

burguesia e a arte junto ao povo fazendo a revolução. Mas o absurdo que é a tentativa de revolução começa a contaminar os personagens.

D. Sebastião segue com tropas e representantes da Igreja em direção ao quilombo. D. Diogo está sentado sobre um trono erguido por altíssimas estacas de madeira. Ele avista a chegada do guerreiro. Começa a se debater em seu trono, grita como um demente. Com um único tiro, D. Sebastião já desmoraliza os quilombolas. O artista começa a discursar do alto da montanha onde fica o quilombo. Perto dele, apenas D. Diogo e alguns quilombolas que não fugiram. Todos olham/ ouvem estupefatos, descrentes. O cenário atrás do grupo está em chamas. O artista grita: “Digam a todos que (...) tudo é destino. Ou que escolhemos sim e que o destino não existe. Digam que nosso ideal não existe e que somos animais. Ou que nosso ideal existe, sim! Digam o que quiserem!”. As contradições já não têm importância. Ele se volta para os negros que ainda resistem e lhes espanta: “Sigam seus destinos, estamos em cena! Sigam seu destino, vão embora, desapareçam, saiam”.

A tragédia a que Jabor se refere na entrevista parece mais clara agora. Enlouquecer é destino do artista. Estar em cena é destino também. Assim como abandonar a cena é destino do povo. D. Sebastião, que escutava o discurso do artista, também espanta os seus soldados. Ficam só ele e a mulher, figura enigmática, o rosto coberto por um elmo dourado, uma capa vermelha longuíssima se arrastando pelo chão: a guerra? A loucura? Ambas? D. Sebastião atira nos últimos negros que ainda resistem. Aproxima-se dos corpos, referindo-se a eles como o *seu* povo, o *seu* povo salvo. E morto. Tira seu uniforme de guerreiro, fica só de camisolão, sentado em meio a um lamaçal. A câmera na mão se aproxima dele. Ele tem o olhar perdido. É o início de sua loucura. Aparece de pé, com uma coroa semi destruída na cabeça.

Como pode o povo querer ter mais do que já tem? Vós tendes tudo. Em nenhum país o céu é mais puro nem brilha mais bela a aurora (...). Viveis numa felicíssima região (...) Oh, admirável país, onde prodigamente a natureza dá férteis produções para opulência da monarquia e benefício do mundo inteiro.

Seguem cenas de destruição, loucura e morte. O governador anuncia que vai se matar e acaba sendo assassinado por um elemento do povo (para não perder o hábito, um figurante). D. Sebastião vagueia louco. No velório do governador, mata o

sucessor deste. Mata sua mulher depois do confronto descrito anteriormente. Mas poupa o artista. D. Sebastião se encontra com um padre louco, fanático. Em outra cena, o artista é perseguido pelo mesmo padre. Eles tentam se comunicar com um grupo de índios, que fala em sua língua e ri dos brancos. O artista ri também, fingindo entender, mas a comunicação não é possível. Em outra cena, ele aparece amarrado no alto de um telhado, sendo apedrejado pelo povo. O novo governador (a sucessão de elementos que ocupam o poder não cessa nunca, apesar de todos os assassinatos) manda jogar fogo na casa e matar o artista.

A última cena do filme representa o encontro de D. Sebastião com o corpo do artista, carregado por dois soldados. D. Sebastião não fala nada, apenas recolhe o corpo do meio da lama em que os dois homens o jogaram. Sai pelo espaço carregando o corpo do artista nas costas. Vagueia pelo espaço (plano aberto, câmera parada). Próximo da câmara, grita, grita cada vez mais alto. Olha para a câmera e apenas grita de desespero. Sai de campo pelo lado esquerdo. Corte brusco. A tela azul. Fim.

Que a última cena dessa saga apresente o enlouquecido representante do poder carregando o corpo de um artista morto é muito significativo. D. Sebastião é o único que atravessa o filme vivo. Louco, mas vivo. A longevidade do poder, dos militares (que atravessavam a história recente do país firmes e fortes). Mas também a contaminação desse poder pelo absurdo, pelo irracionalismo. E o artista, incomodando, ainda que morto.

Ao terminar a leitura de *Pindorama* no parágrafo anterior, algumas interrogações ficaram latejando em mim. Seria melhor escrever que “continuaram latejando em mim”. Afinal, antes mesmo de escrever esse texto, no momento em que terminei de fazer minhas anotações diante da TV, elas já surgiram. Eu, diante da tela azul e da palavra FIM, me perguntava: até onde vai o alcance dessa leitura? Tudo isso pode fazer sentido para mim, mas baseado em que? Seria possível que eu, como historiador, estivesse reforçando a importância dos sentidos históricos desses filmes? Que eles não tivessem sido feitos com essa intenção? Que não tivessem sido assistidos dessa forma?

No capítulo anterior pretendi uma abordagem textualista. Nele, o meu interesse recai sobre minha relação com as obras, sobre como eu construo, junto com elas, os sentidos. Esse trabalho é simples, prazeroso, embora bastante sério. Nada do que está afirmado ali é incoerente com o que vejo nos filmes. Quero afirmar com isso que nada é inventado: não imagino sentidos aleatoriamente para depois encaixar os filmes neles. No entanto, admito que o resultado não me satisfaz. Pois, ao realizar a crítica dos filmes, pretendia também entender porque eles foram feitos. E porque surgiram naquele momento, naquela conjuntura. É uma intenção não assumida que transparece quando trato de *Os inconfidentes* como alegoria ou quando, mesmo que timidamente, me refiro a uma postura política de *Xica da Silva*, pois nesses casos a contextualização está presente. E da mesma forma quando faço relações de *Xica da Silva* com *Os inconfidentes*, em busca de diálogos entre as obras. Afinal, nessa operação, *Os inconfidentes* é considerado como parte do contexto de *Xica da Silva*.

Percebi, através da crítica a meu trabalho, que abrir mão de entender as intenções do autor e de perceber a ligação da obra com seu tempo não era suficiente. Apesar de o capítulo anterior tratar de história, pois busca compreender como dois filmes sobre história constroem sentidos, a história me pareceu ausente. Percebi então que precisava temporalizar meus objetos. Localizá-los no tempo. Porque assim entendo o ofício historiador.

Nesse capítulo, não desejo contextualizar, simplesmente. Não se trata de apenas inserir a obra num panorama, fazer um pano de fundo histórico. Não. Essa opção já foi tentada com *Independência ou morte*, no primeiro capítulo, num diálogo com a estrutura do próprio filme. E igualmente não me pareceu satisfatória. Recorro então às leituras de Quentin Skinner⁴ para resolver minhas questões na leitura de *Pindorama*.

Aqui se impõe a *intencionalidade*⁵ ou o significado assumido pelo texto do ponto de vista do autor. A intencionalidade deve ser buscada no *texto* (no filme) e não fora dele. Pois, assim como o que o autor diz em textos não-fílmicos pode embasar a

⁴ Quentin Skinner, *Visions of Politics*, V. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2002..

⁵ Quentin Skinner elenca três significados possíveis para uma obra. O da recepção contemporânea a sua realização, que ele denomina significado ¹ (*meaning* ¹). O provindo da leitura descontextualizada (*meaning* ²). E, finalmente, o significado que o próprio autor queria dar, *meaning* ³.

leitura, também pode contradizê-la. Apresenta-se então um falso paradoxo. Na realidade, isso pode ocorrer até mesmo “dentro” do texto fílmico, onde o autor pode deixar claras quais são suas intenções, e essas não estarem de acordo com a análise que eu faço. A busca da intencionalidade não se dá nos elementos objetivos do texto, mas na sua *forma*, na força *ilocucionária* do autor. Como Skinner alerta, o fato de se dar importância à intencionalidade, não significa que devemos aceitar incondicionalmente tudo que o autor afirme sobre suas intenções⁶. Contudo, as afirmações do autor sobre sua obra podem ser úteis, uma vez que, ao buscar o contexto das obras, estou atrás também dos *motivos* que levaram os autores a realizá-las.

Quentin Skinner diferencia *motivo* e *intencionalidade*: o primeiro se refere ao que levou o autor a fazer a obra e a segunda ao que ele pretendia *ao* fazer a obra. O motivo é anterior ao processo de criação. A intencionalidade é concomitante a ele. E não são, necessariamente, equivalentes. O que faço a partir de agora é buscar respostas para as seguintes perguntas: ao plasmarem as visões de história presentes nos filmes, os autores estavam em busca de que? E o que fizeram a partir disso, o que intentaram no momento de realizá-las? Assim, pretendo desvendar as relações entre motivos e intencionalidades. Desejo entender como o contexto se liga ao texto e vice-versa. E se escrevo que “pretendo” e “desejo” é porque tenho consciência de que nem tudo que o autor afirma, faz.

Cena 3.2: um cinema político

Pindorama é um filme político. Essa afirmação pode parecer redundância quando se está embasado na tese de que qualquer filme é um filme político. Cinema e política, absolutamente indissociáveis. Acredito na tese, mas ainda assim tenho necessidade de fazer a afirmação. E essa necessidade se deve ao fato de considerar que, dentro do espectro variado que a produção cinematográfica mundial apresenta, existe lugar para o termo *filme político*, com a finalidade de diferenciar alguns filmes dos filmes em geral.

⁶ Cf. Quentin Skinner, op. cit, p. 101.

Quando afirmo que qualquer filme é político, penso no cinema como um veículo privilegiado para a realização da política. É preciso lembrar da capacidade ímpar de convencimento alcançado por essa invenção *sui generis*, capaz de conferir movimento a fotografias. A conjunção da sala escura com as imagens em movimento projetadas na tela foi capaz, desde seus primórdios, de encantar, assustar e... convencer. Na sala de projeções, quando as luzes se apagam, e os letreiros ainda estão convivendo com as imagens ao fundo, a platéia está em seu estado consciente, ela percebe as imagens na tela como filme, ilusão. No entanto, uma vez desaparecidos os letreiros, a história começa a se desenvolver em sua frente e o espectador magicamente esquece que é espectador, esquece mesmo de si, e passa a vivenciar, durante uma hora e meia ou duas, as histórias presentes na tela. Somente ao fim da fita, quando palavras voltam a conviver com as imagens e as luzes são acesas, ele “sai” de seu torpor hipnótico. Lembra-se novamente de quem é, da existência de um mundo *real* lá fora. No entanto, a forma como verá o “mundo lá fora” será inevitavelmente influenciada pelas sensações experimentadas no cinema. Pelas lições aprendidas.

Assim, o cinema existe “não apenas enquanto divertimento, mas como possibilidade de conhecimento acerca das coisas por saber⁷”. Pois,

ao possibilitar reelaborações intelectuais, políticas ou ideológicas, através do uso da ilusão como forma de reprodução da realidade, ele alargou os limites até então existentes no processo de difusão da informação, permitindo a visualização de uma representação imaginária das relações individuais e sociais nas telas, ele tornou-se verdadeiro instrumento “diabólico” colocado a serviço da mobilização de opiniões, objeto permanente da inter-relação entre práticas e representações⁸.

Qualquer filme, por mais inocente que seja na aparência, tem o poder de convencer o espectador de algo. E isso é política. *Pindorama* é um filme político, mas não por esse motivo, somente.

A referência ao caráter “diabólico” do cinema, a que Lená Medeiros de Menezes recorre na citação acima, foi tirada de Jean Baudrillard: “É precisamente quando ela parece mais verídica, mais fiel e mais em conformidade com a realidade, é

⁷ Lená Medeiros de Menezes, *O cinema como arma política: embates ideológicos e representações*, (mimeo), p. 2.

⁸ Ibid, p. 2.

que a imagem é mais diabólica⁹”. Porque engana, seduz. Mas esse engano não é total nem o espectador é inocente. Existe negociação entre o visto e quem vê. Nas primeiras projeções de cinema, por exemplo:

Quanto mais reais eram essas ilusões, mais suas deficiências ficavam evidentes (a falta da cor ou som, o desaparecimento das figuras em movimento nas bordas do quadro). Quanto mais perfeita a ilusão, mais irreal e fantasmagórica ela parecia, rebatendo sobre o senso de percepção iludida do observador e sobre o referente retratado¹⁰.

É preciso aceitar as convenções. As cores não estavam ausentes do mundo real do cinema enquanto ele era preto e branco. O vestido vermelho da vilã era vermelho, embora aparecesse preto na tela. E mesmo depois que a cor e som foram incorporados ao veículo, as convenções continuavam sendo necessárias.

Pindorama é um filme político, mas não é diabólico. É revolucionário. Rejeita a sedução da realidade, a que o cinema de narrativa clássica recorre. Em vez de sedução, o cinema político do fim da década de 1960 e início da década de 1970 quer sedição. O jogo com as palavras é facilitado pela raiz comum. Tanto seduzir quando sediciar têm algo a ver com “retirar da senda, do caminho”. O diabólico seduz porque tira do caminho da verdade, engana. O revolucionário sedicia, porque tira do caminho do engano, ilumina.

Peter Wollen, em artigo que pretende explicitar os jogos possíveis do cinema político e ao mesmo tempo refazer a sua trajetória em relação a essa modalidade de cinema, relembra um artigo seu de 1972, sobre o cinema realizado por Godard, então considerado o máximo do cinema político. O artigo era estruturado em forma de virtudes e pecados (sete ao todo) do cinema. Os pecados se referiam ao cinema hollywoodiano e as virtudes ao cinema alternativo:

- 1) transitividade narrativa vs. intransitividade narrativa – em outras palavras, uma coisa seguindo a outra, como em Hollywood vs. lacunas e interrupções, construções episódicas e digressões inabsorvidas.
- 2) Identificação vs. estranhamento – um cinema baseado na empatia e no envolvimento emocional com personagens individuais vs. um cinema marcado pela abordagem direta – personagens falando diretamente ao espectador,

⁹ Citado por Tom Gunning, *Cinema e história*, in Ismail Xavier, *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1996.

¹⁰ Ismail Xavier, op. cit, p. 40.

- personagens múltiplas e divididas que resistem ou perturbam a identificação, assim como o uso do comentário sobreposto que quebra o quadro narrativo.
- 3) Transparência *vs.* explicitação – um cinema cuja linguagem quer ser ignorada, cujas técnicas e modos de produção devem ser invisíveis *vs.* um tipo de cinema que explicita e torna visíveis a mecânica e o contexto da filmagem.
 - 4) Diátese (sic) única *vs.* diátese (sic) múltipla – um cinema que apresenta um mundo homogêneo e unitário *vs.* aquele que analisa um mundo heterogêneo, com mudanças explícitas de um tipo de linguagem cinematográfica para outra.
 - 5) Fechamento *vs.* abertura – o filme enquanto um objeto ou uma experiência totalmente coerente e independente *vs.* um filme aberto, transbordando sobre suas fronteiras e usando as técnicas de “intertextualidade” – citações, paródias e alusões.
 - 6) A mais controversa de todas: prazer *vs.* desprazer – filmes que são feitos basicamente como entretenimento, cujo objetivo é satisfazer o espectador *vs.* filmes que são perturbadores, que tentam provocar uma mudança e uma reação no espectador (...).
 - 7) ficção *vs.* realidade – filmes que consistem em cenas nas quais os atores têm papéis dramáticos e que contam uma história *vs.* filmes que apresentam a vida real, no quais as formas de representação são quebradas e onde o filme, como um ensaio, tenta montar um raciocínio¹¹.

O próprio autor admite que tal esquematismo não poderia ser encontrado nos filmes, sendo fruto de uma postura política radical que envolvia não só quem fazia, mas também quem analisava e criticava os filmes. As obras não seguiam à risca os postulados (cujas matrizes *brechtianas* foram apresentadas no segundo capítulo), porém mantinham diálogo contínuo com eles. E esse diálogo me diz muito dos motivos que levaram a geração do Cinema Novo a fazer filmes da forma com faziam. Esses pares antagônicos podem não servir para analisar os filmes – os objetos não se encaixam com perfeição no esquema – mas são importantes para se perceber o que era um cinema político para quem os realizou. Ainda recorrendo a Peter Wollen:

Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos. Mais modestamente, há aqueles que simplesmente nos pedem para olharmos para acontecimentos de maneiras novas e inesperadas. É por essa razão que o cinema político se relaciona com a forma assim como com o conteúdo, com os meios assim como com os fins. É não-convencional, no sentido literal de que quebra as convenções¹².

¹¹ Peter Wollen, *Cinema e política*, in Ismail Xavier, *O cinema no século*, pp. 78-9.

¹² Peter Wollen, *op. cit.*, p. 85

Cena 3.3: aqueles garotos que iam mudar o mundo

Em *O Processo do Cinema Novo* estão reunidas entrevistas, realizadas por Alex Viany entre 1964 até 1986, com diretores pertencentes ao movimento do Cinema Novo. A proposta do cineasta e crítico era provocar e registrar a reflexão dos criadores sobre suas obras, além de permitir – em entrevistas coletivas – o contraste das opiniões de quem fazia o Cinema Novo. Uma das entrevistas foi realizada em 1978, com Walter Lima Jr., Arnaldo Jabor e Tereza Trautman. Os dois primeiros estabeleceram um embate a respeito da trajetória do Cinema Novo a partir de 1968. Travaram uma discussão bastante fértil, na qual debatem sobre as possíveis leituras de uma trajetória cinemanovista, os motivos dos diretores ao filmarem no período em torno de 1968 e a validade, ou não, desses motivos em 1978. Escolhi alguns trechos mais significativos. Jabor inicia:

Bem, Alex, você pergunta sobre os últimos dez anos. É uma boa pergunta, porque 1968 é um marco na história da cultura brasileira. É uma data importante – se é que existe cultura brasileira, se é que existem marcos históricos, porque essas são duas categorias discutíveis. É o momento em que foi dada uma grande marretada nas cabeças pensantes do Brasil. Uma repressão muito grande, cultural, política, etc. Difícil fazer uma síntese do que aconteceu, porque essas sínteses geralmente pecam pela tentativa de globalização das coisas. Juntar tudo, juntar as pontas de uma meada que às vezes não é contínua – esse é um vício antigo que a gente tem. Eu mesmo, por exemplo, tenho a mania de querer dar uma continuidade histórica às coisas, dar um sentido. Isso é um velho vício idealista. Acho que não dá para fazer um desenho coerente do que aconteceu nos últimos dez anos do cinema brasileiro, mas dá para destacar alguns pontos importantes. Uma das coisas principais: os filmes estavam aparecendo num período (não sei se pré ou pós-68) de uma certa crise ideológica. Uma crise de criação. De um lado, o Cinema Novo, que tinha surgido dez anos antes...¹³

Nesse momento é interrompido por Walter, que não concorda com a idéia de uma crise em 1968. Discutem por algum tempo, Jabor tentando dar continuidade ao seu raciocínio e Walter insistindo em interrompê-lo. Jabor finalmente prossegue:

(...) Então: de 1968 para cá. Eu sinto esses pontos assim – mas não estou querendo ligá-los, conectá-los numa coisa coerente. Sinto, por exemplo, uma vontade muito grande, no chamado Cinema Novo, vontade que chegou a um beco sem saída em

¹³ Alex Viany, *O processo do cinema novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 227.

1968: fazer um cinema conceitual, um cinema que conceituasse a realidade brasileira. (...) O Cinema Novo era um cinema que queria se fazer, um cinema materialista no sentido histórico da palavra, entende? Esse projeto em 1968 chegou ao ponto mais rico de sua evolução e foi interrompido por uma repressão política muito forte – que fez com que os filmes, vamos dizer assim, tenham enlouquecido o que estavam dizendo, tenham sido levados a criar uma espécie de terceira linguagem para dizer coisas que queriam dizer e que já não podiam ser ditas então. Houve uma espécie de ‘cancerização’ do cinema brasileiro em 1968. Ele entrou num beco sem saída, porque partia para uma jogada conceitual, uma atitude de explicitação dos traços maiores da realidade, e de repente isso ficou muito difícil, ficou impossível. Então os filmes entraram no que geralmente se chama de delírio, de fase alegórica etc. Uma característica não sei se boa ou má. Seu *Brasil ano 2000...* [refere-se a um filme de Walter Lima Júnior]. O meu *Pindorama...* O *Azyllo muito louco*, do Nelson... *Os herdeiros*, do Cacá... Filmes bem dessa época”¹⁴.

Walter Lima Júnior tem finalmente a palavra e se contrapõe à fala de Jabor:

O Jabor quando fala dá a impressão de que está descrevendo uma pessoa. Um adolescente que num determinado momento descobre que vai ficar adulto e fica adulto na marra. Leva o que ele chama de porrada e fica adulto na marra. Eu acho que esse cinema que a gente chama de culturalmente pretensioso é uma coisa que sempre existiu no Brasil, ‘bissextamente’ mas sempre existiu. Na década de 1960 chegou ao Brasil, com algum atraso, um tipo de manifestação cultural que era a tomada de poder do cinema pelos realizadores mais jovens. Aqui se deu um movimento de criação cinematográfica de nível romântico, que tinha certa tonalidade suicida. Eu acho que todos os filmes do Cinema Novo são industrialmente filmes suicidas. Filmes que na verdade eram afirmações de talento. No momento em que se tentou uma síntese do que estávamos fazendo naqueles anos, veio o que costumamos chamar de *udigrudi*¹⁵, que é, sim, uma espécie de síntese de tudo que se estava fazendo antes – nós não chegamos nem a aceitar a colocação dessa discussão, não se deu esse diálogo. Então nós entramos numa outra fase que era uma fase de alta repressão em vários níveis: econômico, político, cultural etc., na verdade estávamos tentando nos descobrir adultos à força. Essa foi uma coisa interessante. Aconteceu porque cada um foi descobrindo seu próprio caminho. O que aconteceu nesses últimos dez anos foi a procura da individualidade, sei lá!, de cada um, não é não? E o que sobra? O que a gente tenta somar hoje em dia, e tenta ver? O que resultou disso tudo? (...) Entre achados e perdidos, entre os escombros – não há tantos escombros assim, acho que há muita coisa viva –, não vejo o período imediatamente anterior a

¹⁴ Ibid, p. 229

¹⁵ Forma como os cinemanovistas se referiam ao Cinema Marginal. Era uma corruptela pejorativa de *underground*. O Cinema Marginal existiu com força entre 1968 e 1972. Eram cineastas de uma geração mais nova que os cinemanovistas, que desejavam romper com o Cinema Novo. A oposição entre os grupos foi alimentada por rivalidades pessoais e um esforço da mídia por estabelecer diferenças entre eles. Acredito, no entanto, que a produção do Cinema Novo da década de 1970 e a do Cinema Marginal apresentam imensas semelhanças. Eram filmes mais caros, mas que objetivavam alcançar o mesmo efeito despojado dos marginais. Para conhecer o Cinema Marginal, cf. Jairo Ferreira, *Cinema de Invenção*, São Paulo, Limiar. 2000; Fernão Ramos. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, São Paulo, Embrafilme, Ed. Brasiliense, 1987.

1968 como um período de crise de estilo do cinema brasileiro, não. Eu acho que o que se estava fazendo até então era metafórico, sempre foi metafórico¹⁶”.

O ponto de discordância entre as falas se refere à importância do ano de 1968 – e do AI-5 – para a tendência do Cinema Novo a se alegorizar. Jabor acredita que a porrada de 1968 foi fundamental para que esse processo acontecesse. Walter acredita que essa tendência sempre existiu. Acredito que as duas leituras não sejam incompatíveis entre si. Tendo a concordar com Walter quanto ao fato de o Cinema Novo ter uma tendência à alegoria mesmo antes de 1968. Por outro lado, percebo que o AI-5 teve o poder de incentivar essa tendência. A utilização da forma alegórica, já presente no Cinema Novo anteriormente, passou a ser utilizada *também* como estratégia política.

O debate entre os cineastas é importante também porque ambas as falas estão imbuídas de um sentido histórico. Traçam panoramas retrospectivos de sua geração. Buscam explicações. É certo que seguem a proposta da entrevista de Alex Viany, mas não é só isso. Esses discursos são coerentes – dentro de suas oposições – com uma postura geracional. Não só as lembranças que vêm à tona, mas também a forma como elas aparecem são indicativas de uma experiência de uma geração.

Para Sirinelli, a geração é entendida

no sentido de estrato demográfico unido por um acontecimento fundador que por isso mesmo adquiriu uma existência autônoma. Por certo, as repercussões do acontecimento fundador não são eternas e referem-se, por definição, à gestação dessa geração e a seus primeiros anos de existência. Mas uma geração dada extrai dessa gestação uma bagagem genética e desses primeiros anos uma memória coletiva, portanto ao mesmo tempo o inato e o adquirido, que a marcam por toda a vida¹⁷.

Entre os integrantes do Cinema Novo estavam, além dos citados acima, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho e Paulo César Saraceni. Todos vinculados a alguma

¹⁶ Alex Viany, p. 232-33.

¹⁷ Jean-François Sirinelli, *Os intelectuais* in René Remond, *Por uma história política*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, Fundação Getúlio Vargas, 1996.

instituição de esquerda, fosse a AP (Ação Popular, ligada à juventude católica) ou diretamente ao PCB. O início do movimento aconteceu com uma série de curtas. *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1958), *Pátio* (Glauber Rocha, 1958) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1958), além dos cinco reunidos num filme produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio, *Cinco Vezes Favela* (1962). Esse filme tinha episódios de Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, entre outros.

Como definida por Denise Rollemberg, essa geração tem como marcos fundadores “os movimentos reformistas e o golpe civil-militar que depôs o presidente João Goulart¹⁸”. Os movimentos reformistas atingem essa geração por duas vias. A primeira, mais pragmática, diz respeito ao tipo de cinema que desejavam produzir. Os congressos cinematográficos – consequência do trabalho político desenvolvido pela esquerda militante, se destacando Carlos Ortiz e Alex Viany – ocorridos entre 1951 e 1953¹⁹ definiram as bases do novo cinema brasileiro. Lutar contra a dominação do mercado nacional pelo cinema norte-americano, por um lado, e filmar a realidade brasileira, por outro. *A temática nacional* deveria estar centrada

na figura do homem brasileiro, no homem do povo, em seu trabalho, em seus esquemas de pensamento, na sua maneira de falar, andar e vestir. A realidade brasileira, subdesenvolvida, deveria ser filmada ‘sem disfarces’. Entretanto, esse ‘retrato’ deveria ser, ao mesmo tempo, verdadeiro e elaborado, submetendo essa realidade a um tratamento intelectual refinado, transformando-se em obra de arte²⁰.

Essa marca pode ser percebida nos seus primeiros filmes (notadamente nos curtas citados acima) e nas falas dos componentes da geração. Como exemplo, Maurice Capovilla, que define o processo do Cinema Novo nos seguintes termos:

Houve (...) o movimento político, cultural e estudantil até 1964. Os jovens descobrindo o Brasil, falava-se em reformas de base, em revolucionar o pensamento. O Cinema Novo é também fruto do CPC, O Centro Popular de Cultura, da UNE. Toda uma juventude participou do CPC, no Rio e São Paulo. Descobrimos com o CPC os grandes

¹⁸ Denise Rollemberg, *Exílio: entre radares e raízes*. Rio de Janeiro, Record, 1999, p.49.

¹⁹ Fernão Ramos (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1987, p. 274.

²⁰ Fernão Ramos (org), op. cit., p. 276.

temas nacionais. Hoje, não sinto mais a presença dos grandes temas nos filmes. Na nossa época, o cinema queria transformar a sociedade²¹.

A referência ao CPC é fundamental. Alguns estudiosos, como Marcelo Ridenti²², apontam as origens ideológicas do Cinema Novo ao pertencimento de alguns de seus componentes ao CPC do Rio²³. O CPC estaria ligado, por sua vez, ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) quanto à identificação dos intelectuais e artistas com o povo e a nação brasileira. Eles acreditavam que os intelectuais eram capazes de captar o pensamento e os desejos do povo/nação e que, uma vez entrando em contato com essas concepções através das obras de arte, o povo se reconheceria e começaria a lutar pelas transformações.

Os “homens simples” teriam muito que ensinar aos artistas e intelectuais das grandes cidades. Residia neles a essência da brasilidade. Era na zona rural que se devia buscar a verdadeira face do país. Por outro lado, esses homens careciam de vontade política. Era aí que entrava a pedagogia do primeiro cinema feito por essa geração. Através de seus filmes, o povo poderia se ver, se identificar. E, se conscientizando da miséria e exploração nas quais vivia enredado, se organizaria. Pegaria em armas. Faria a revolução. Isso era certo, era científico. Assim como era científico o marxismo esquemático difundido nos CPCs. A revolução viria, de qualquer forma. O que estavam fazendo era apenas apressá-la.

Aqui chego à outra marca dos movimentos reformistas na geração. A forma como se relacionavam com as mudanças dos tempos. Só havia uma possibilidade para a história: mudar. E a *eles* caberia mudá-la. Isso era certo, incontestável. Os jovens transformariam o mundo, através da conscientização popular e conseqüente revolução. No caso dos jovens cineastas, a sua arte era a principal arma de mudança. Faziam filmes como se fizessem história. E isso não significa que tivessem um apreço especial pelos filmes históricos. Pelo contrário: os filmes sobre história

²¹ Alex Vianny, op. cit., p. 350. Entrevista de 1983.

²² Cf. Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*, Rio de Janeiro-São Paulo, Editora Record, 2000.

²³ Apesar da importância do CPC, a vinculação com o Cinema Novo não pode ser pensada de forma automática. Logo após *Cinco Vezes Favela*, por exemplo, Cacá Diegues e outros se desvinculam do CPC por não concordarem com a simples instrumentalização política dos filmes, buscando maior autonomia para a estética. Outros, como Hirszman e Eduardo Coutinho, permaneceriam. Mas, é importante deixar claro, sem abrir mão de uma estética refinada.

aparecem tarde em suas cinematografias²⁴. Mas a história sempre esteve presente, ainda que como uma sombra, perpassando os propósitos com que essa geração filmava. O desejo de conhecer e simultaneamente apresentar o Brasil para os brasileiros incluía necessariamente o reconhecimento do seu passado. Também percebo isso nas falas dos cineastas. Como exemplo, Leon Hirszman:

[O Cinema Novo] esteve dentro do processo da cultura brasileira que tentou mapear o país. Acho que a literatura de 1930, na literatura regional – Graciliano, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo – cada um tentou a seu modo expressar a recuperação da realidade social, popular, de certas regiões. E estudar a História também. O Cinema Novo veio dar seqüência a isso, acredito. Assim como o teatro de Arena, de São Paulo, tentou botar o homem brasileiro como sujeito da sua história. O Cinema Novo deu seqüência a esse tipo de aproximação, a esse processo, mas já dentro de uma perspectiva de linguagem, tentando ser também uma linguagem nova. (...) Além de ser um pensamento sobre a realidade social, política e econômica do país, além de tentar mapear o nordeste, a favela, o trabalho industrial, o marginal, os explorados, os oprimidos, e os sem voz, além de dar espaço para eles nos filmes, além disso, o Cinema Novo foi também resultado da necessidade de abrir espaço para expressão pessoal de cada cineasta. E foi de certa forma o rompimento com a idéia de movimento²⁵.

Esse era apenas um dos instrumentos de atuação no presente: conhecer a história para mudá-la. Para essa geração, a história não era um espetáculo perdido no passado e assistido por um presente estático, porque já definido. Ela ainda estava por se fazer. Contudo, o segundo marco geracional veio destruir essa crença. O golpe civil-militar de 1964. Golpe político, concreto. Mas também, e principalmente, um golpe conotativo. O ano de 1964 representa o fim da idéia de uma história maleável. Era a insubordinação da história. De 1964 a 1968, os jovens cineastas assustados ainda tentavam entender o golpe, perceber as conseqüências dele. O período de estupefação termina em 1968. O AI-5 não deixa espaço para dúvidas. Seria preciso, a partir dele, saber muito bem o que se faz. A suspensão dos direitos civis e políticos, a censura, as prisões e torturas eram a conseqüência de qualquer passo em falso.

A história não seguira os rumos pensados pelos jovens cineastas²⁶. Mas os caminhos apresentados entre 1964 e 1968 não eram apenas *diferentes* do que desejavam. Eram perigosos, mortais. Contudo, precisariam ser trilhados. E aí se

²⁴ Devo lembrar a exceção de Cacá Diegues que filma *Ganga Zumba* ainda em 1964.

²⁵ Alex Vianny, op. cit., p. 311. Entrevista de 1983.

²⁶ Cf. Daniel Aarão Reis, *A revolução faltou ao encontro*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

estabelece mais um marco, não geracional – uma vez que 1968 era apenas a conclusão do golpe dado quatro anos antes – mas estético. Ainda no livro de Alex Viany, Marcos Farias entende 1968 como um ponto de inflexão na busca por uma linguagem própria de cada autor:

Acho que [o Cinema Novo] foi um processo dentro da história do cinema brasileiro. Pessoas de uma geração próxima, com idéias próximas, começaram a fazer filmes na mesma época e com o mesmo ponto de vista. Era uma proximidade mais de idéias do que de idade. Caracterizou-se mais como um movimento, uma escola, mas cada um filmou como quis, seguiu seu caminho. Durante alguns anos houve uma unidade. Depois, no final dos anos 1960, houve rupturas, desavenças... Cada um seguiu seu caminho, e aquele momento se transformou pela transformação das pessoas e dos filmes que cada uma continuou fazendo²⁷.

O ano de 1968 representa o momento de dissolução do movimento, mas não a morte dos ideais cinemanovistas. O projeto conjunto de mudar a história, que lhes dava unidade, foi abandonado. Mas, ainda individualmente, continuava o desejo de entender o Brasil. Como diz Rui Guerra em entrevista de 1984: “(...) o Cinema Novo é uma postura política e criativa que até hoje pratico²⁸”. E a busca de saciedade para esse desejo continuaria. Por vias mais individualistas e maior intensidade no tom metafórico. Walter Lima Jr. reforça essa idéia:

Muitas vezes, a pessoa idealiza tanto o cinema que quer fazer, que termina copiando um cinema que imagina ser o melhor. O Glauber não tinha isso. Ele armava as coisas e ao mesmo tempo tinha vontade de desarmar aquilo. Eu me chocava muito. Às vezes achava um absurdo, achava que ele não estava sabendo fazer. É evidente que ele estava sabendo fazer! Fazia o cinema dele, reinventava o cinema para ele. De certa forma, essa postura veio marcar muito a minha geração. Estávamos descobrindo o cinema ao mesmo tempo que estávamos fazendo. *Deus e o Diabo* é um filme de 1963 e de 1922. Tem o sabor de uma descoberta. (...) Esse sabor de descoberta é intransferível. O cinema brasileiro que se fez depois de *Deus e o diabo* ficou muito parecido entre si. São várias versões de uma mesma maneira de se descobrir o cinema. Com o golpe, a repressão aumentou e o cinema passou a ser metafórico para driblar a censura. Mas acho que o cinema ficou metafórico não só por causa disso. Esse cinema de descoberta, esse cinema do possível, levou a certas facilidades estilísticas. Por exemplo, os filmes ficaram um pouco frontais demais. Meio teatrais. Pouco densos. Os roteiros eram menos trabalhados que a *mise-en-scène*. Daí até a metáfora foi um passo. (...) No princípio havia um programa que unia as pessoas, elas trabalhavam em cima de uma

²⁷ Alex Viany, op. cit., p. 320. Entrevista de 1982.

²⁸ Ibid, p. 383.

mesma idéia. A partir de um determinado momento, as pessoas foram se isolando. Acabou num clima meio esquizóide. Isso se refletiu muito no cinema brasileiro (...)”²⁹.

Fernão Ramos³⁰ divide o Cinema Novo em três períodos marcados por mudanças nas propostas e realizações do grupo. O afastamento das propostas do CPC coincidiu com o período entre 1962 e 1963 onde ocorreu o amadurecimento das idéias³¹. Já no pós-64, os filmes não tinham mais cenários sertanejos, com personagens exasperados diante da passividade popular. O próprio jovem de classe média passou para o centro da narrativa, inserido no seu universo (urbano). “A cultura do outro (o povo) é vista de um prisma diverso, e o conceito de alienação, conforme expresso na primeira produção cinemanovista, passa a ser criticado³²”.

A terceira fase se localizaria no final da década, no pós-1968, quando o Cinema Novo passa a apresentar produções de “fortes tons alegóricos com a preocupação de representar o Brasil e sua história³³”. Além do *Pindorama* aqui analisado, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969), *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1968) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) são alguns dos exemplos encontrados nesse momento. Tal transformação poderia ser explicada pela necessidade de repensar a realidade brasileira em outros termos que não o da revolução. Impedidos pela censura de fazer filmes em que criticassem a realidade e propusessem mudanças estruturais vindas da revolução popular, os cineastas teriam passado para uma via reflexiva, onde buscavam a essência do país através de alegorias e da história. Concordo com o autor em parte. Como já afirmei anteriormente, acredito na influência do golpe e, principalmente, do AI-5 sobre a produção desse período. Mas existe um desejo de história que não se manifesta somente após os golpes. Ele é anterior e tem status de

²⁹ Alex Viary, op. cit., p. 356.

³⁰ Fernão Ramos, *Novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)* in Fernão Ramos (org.), op. cit.

³¹ Cf. Jean-Claude Bernardet, op. cit.

³² Fernão Ramos, op. cit., p. 358. O autor afirma que o lançamento de *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), de Jean-Claude Bernardet, iria revolucionar o movimento. Nesse livro, Bernardet afirma não ter sido a produção cinemanovista uma representação do “popular”, mas sim de “uma classe média em busca de raízes”, em diálogo com as classes dirigentes. Não obstante a importância das reflexões que o livro traz, é exagerada tal afirmação. A autocrítica já começa em 1965, antes do lançamento do livro.

³³ Fernão Ramos, op. cit., p. 348.

elemento fundador da geração. O período pós-1968 apenas fez com que ele se tornasse mais explícito. E mais angustiado. Esse era o motivo de existência dos filmes alegóricos. Os filmes cinemanovistas sobre história provêm desse desejo de entender a história. As relações de forças, no entanto, não se estabeleceram apenas entre os anseios dos criadores e a história, entidade fantasmagórica, morta-viva traidora. A relação dos cineastas com a ditadura não se deu apenas no plano do simbólico. Os governos ditatoriais representavam não apenas a direita no poder, mas também uma política cultural com a qual os cineastas, para conseguirem continuar filmando, precisariam combater ou dialogar.

Cena 3.4: ditadura, assim como o cinema, também é cultura

Eu não gosto de *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978). É o único filme da pesquisa que não me dá nenhum prazer. *Independência ou morte* é um épico canastrão. Apesar de não fazer parte do tipo de filme que me agrada (eu costumo rejeitar os épicos), gosto, perversamente, de ver os seus defeitos e lembrar de seu imenso sucesso. *Xica da Silva*, como já deve ter ficado claro, me deixa absolutamente rendido. Os outros são filmes instigantes, que me mantêm afastado emocionalmente, mas me capturam pelo intelecto. *Anchieta, José do Brasil* não consegue me tocar por nenhuma via. Ainda assim, reconheço toda a sua importância. É um filme de Paulo César Saraceni, um dos expoentes da geração do Cinema Novo. Além de ter sido um dos primeiros a realizar curtas-metragens considerados cinemanovistas, Saraceni é o diretor de *O Desafio*, filme de 1965 em que aborda, no calor da hora, o impacto do golpe civil-militar sobre a geração de jovens intelectuais que era a do Cinema Novo. Pois esse diretor também foi o primeiro a fazer um filme histórico totalmente produzido pelo Estado. Ressalto que não é o primeiro filme em geral, mas, sim, o primeiro *filme histórico*, resultado de uma política cultural mais elaborada quando comparada com a política do início da década.

No ramo do cinema, as providências estatais tomadas pela ditadura civil-militar começaram em 1969, ano de criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Era o primeiro passo do regime ditatorial no sentido de controlar de forma mais

segura o cinema. A censura não se mostrava muito eficiente, pois cortava ou proibia, mas o filme já havia sido feito e de uma forma ou de outra chegava às telas e não raro era exibido internacionalmente. Seria preciso estar presente no momento da produção, para melhor controlar. Tais objetivos seriam alcançados com o INC e a Embrafilme, empresa criada no mesmo ano, responsável pelo investimento na produção de filmes, funcionando como uma espécie de banco financeiro para servir aos produtores.

Para os cineastas e produtores a relação com o Estado era bem-vinda. Representava a proteção do cinema nacional contra a força do cinema internacional (leia-se norte-americano)³⁴. Após uma reunião entre ministros, produtores e cineastas (entre outros, Glauber Rocha, Joaquim Pedro e Luís Carlos Barreto) foi declarado enfaticamente que ao ministro Jarbas Passarinho, do MEC, caberia a “glória de implantar uma indústria cinematográfica brasileira³⁵”. Começam a confluir nesse momento os interesses propagados pelo Cinema Novo e a ação cultural estatal. Os cineastas desvinculavam, em seus discursos, os planos econômico e cultural. Seria possível, segundo eles, fazer filmes produzidos pelo Estado sem se coadunar com as políticas culturais dos governos. O Estado era encarado como neutro. Apenas o governo era de direita. Essa relação era facilitada pelo fato não haver ainda uma política cultural mais ampla nem um movimento de controle total da produção. Porém, apesar de não exercer um dirigismo cultural explícito, o Estado (os governos) já deixara claro qual o tipo de filme capaz de o agradar. É o caso do discurso de Jarbas Passarinho incentivando a produção de filmes sobre os heróis nacionais e o telegrama de Médici elogiando *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972).

Quanto aos filmes históricos, em 1975 foi criada uma comissão para escolher projetos, uma reedição da intenção de se filmar os “momentos edificantes da História do Brasil”, para lembrar as palavras do ministro Jarbas Passarinho, evidenciando uma permanência da política anterior. Apenas dois projetos foram enviados, dos quais só *Anchieta, José do Brasil* (1978) foi realizado. Em 1977, a Embrafilme mudou de tática, se propondo a financiar os custos de investigação histórica de 18 roteiros que

³⁴ Cf. José Mário Ortiz Ramos, op. cit., in Fernão Ramos (org), op. cit., p. 94.

³⁵ *A glória do cinema para Passarinho*, Jornal da Tarde, 11/09/1970, apud. José Mário Ortiz Ramos, op. cit; p. 95.

seriam filmados se aprovados pelo MEC. Obviamente, não seriam selecionados roteiros com uma visão histórica indesejada pelo Estado. Contudo, o projeto não seguiu adiante, tendo se esgotado apenas na pesquisa.

A preocupação do governo com as produções de conteúdo histórico se dava pela importância que os governos em geral, mas principalmente os ditatoriais³⁶, conferem às representações simbólicas. Sua importância está no poder de mobilização por elas apresentado, como nos lembra Serge Berstein: “... na ordem da cultura política, é a lenda que é a realidade, pois é ela que é mobilizadora e determina a ação política concreta, à luz da representação que ela propõe³⁷”.

As propostas do Estado iam surtindo efeito, gerando o diálogo. Nesse período de decolagem do mercado alguns filmes catalisaram a discussão sobre o contato dos cinemanovistas com a esfera estatal. Eram obras de diretores já legitimados culturalmente, as quais obtiveram resposta da imprensa e do público, ocasionando o retorno do debate sobre o *nacional popular* com outros matizes. Mesmo não seguindo à risca as diretrizes estatais, estes diretores e seus filmes acabam por se misturar à atmosfera da época, conseguindo facilidades nos canais de difusão, recebendo os ônus e os benefícios da opção político-cultural³⁸. *Anchieta, José do Brasil* recebeu apenas os ônus, como se pode depreender de uma fala de Saraceni:

Na volta [das locações em Porto Seguro], uma pessoa da equipe acendeu um “fuminho”, porque estava acostumando com a liberdade de Porto Seguro, onde nada é proibido. Fomos presos. Isso serviu para que a Embrafilme, que já estava querendo a intervenção do filme, o segurasse. Eu não estava focalizando o *Anchieta* como eles queriam. Ely Azevedo escreveu uma crítica falando mal do filme, dizendo que era utopia. Eu gostei porque queria mesmo fazer um filme utópico. (...) O Papa João Paulo estava querendo santificar *Anchieta* e o Brasil não. *Anchieta* aprendeu medicina com os índios, foi um santo diferente. Ney Braga queria que eu mostrasse o *Anchieta* que se aprende no colégio, aquela burrice toda. Eu tive que brigar com o Roberto Farias, na mão, pois não podia aceitar a repressão vinda de um colega que não estava representando o Presidente Geisel, e sim o Cinema Novo³⁹.

³⁶ Para lembrar alguns casos, cito a importância dada ao cinema nos governos de Hitler e Getúlio Vargas. Esse, em discurso perante a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, em 30 de junho de 1934, afirma ser a educação uma função do Estado e que via no cinema a melhor ferramenta para estimular o desenvolvimento intelectual, moral e físico do povo brasileiro.

³⁷ Serge Berstein. *Enjeux. L'historien et la culture politiques* in Vingtièmesiècle. Revue d'histoire, nº 35, 1992, p. 69.

³⁸ Cf. José Mário Ortiz Ramos, op. cit., in Fernão Ramos (org.), op. cit.

³⁹ Alex Viany, op. cit., p. 339-340. Roberto Farias era o presidente da Embrafilme na época.

A Embrafilme terminou por liberar o filme, que foi finalizado mesmo sem corresponder às expectativas da empresa estatal. *Anchieta, Joaé do Brasil* não é um espetáculo histórico. É um filme cinemanovista, misto de linguagem moderna e clássica. Essa diferença entre o que o filme deveria ser e o que ele é, está clara na referência a Roberto Farias, cinemanovista que esteve à frente da Embrafilme: segundo Saraceni, ele “não estava representando o Presidente Geisel, e sim o Cinema Novo”. Para o cineasta, a Embrafilme era uma empresa estatal que deveria servir aos interesses dos diretores e não do governo. Da mesma forma, o seu filme não necessitava ser um filme oficial, apesar de ter sido produzido por uma empresa estatal.

Assim, o filme é fruto de um cruzamento estranho, de uma relação entre antagonistas. E carrega essas marcas. Está preocupado com reconstituições, mas também dialoga com as alegorias. É estranho. Tem uma estrutura início-meio-fim bem delimitada, usa cenários de época (embora sejam, na maioria das cenas, paisagens naturais), as atuações procuram dar profundidade psicológica aos personagens (a gagueira do padre Manuel da Nóbrega é um bom exemplo). No entanto, o tratamento que esses recursos recebem não condiz com a opção de se fazer um espetáculo histórico de narrativa clássica. Em muitas seqüências o filme jorra aos borbotões, se estende em cadeias de imagem e música fluidas. Assim acontece já no início:

Mulher amamentando criança. Escuro. Pegadas na areia – mar – um texto de *Anchieta* que finaliza como “Só a heróis compete tantas glórias” – nome do filme, *Anchieta, José do Brasil*, mar, música clássica, créditos, o mar sempre ao fundo, fim dos créditos, música contínua, pátio interno de uma casa, voz em *off* narrando em primeira pessoa, *Anchieta* contando que nasceu nas Ilhas Canárias, falando do pai, imagem do pai, quadro fixo, câmera parada, falando da mãe, quadro fixo, a música cessa, “Sou um afro-castelhano (...), o que me ligaria mais tarde aos índios brasileiros”, volta a música, quadro em plano aberto, mão em gestos de despedida, segurando um chapéu, a voz em *off* explicando que é o pai se despedindo do filho que iria estudar em Coimbra, “Deixo Tenerife para nunca mais voltar”, a mãe em quadro

fixo, encarando a câmera, o filho que vai para nunca mais voltar, “Vivo em pleno esplendor do Renascimento (...). Gosto de escrever poesias e declamá-las para meus amigos”, a voz continua em *off*, mas já posso ver Ney Latorraca, o intérprete do padre.

Esse fluxo inicial segue em direção à cena que representa o primeiro êxtase místico do padre. Ele corre assim veloz, rápido, sem pausas, porque não é nele que se encontra o que mais interessa na biografia do padre. Os elementos que antecedem o êxtase são resumidos e apresentados em forma de córrego, que deságua aqui, nos votos de pobreza, castidade e obediência, nos desgastes físicos pelo excesso de penitência. Segue a cena que esclarece o envio do padre para o Brasil e sua reação desanimada, pois então o Brasil parecia um jugo muito pesado para um religioso à beira da morte.

No Brasil, outra seqüência-riacho. Plano aberto, quadro posado: praia, índios de costas, cavalos, soldados, voz de Anchieta em *off* informa que se trata da Bahia. Governador geral desembarcando, índios avançam em direção a ele, cercando, o mal-estar estampado na expressão do rosto, a câmera se desloca, vai para o meio da multidão de nativos, filma de perto, cria closes, sempre em movimento e se afasta novamente. Anchieta aparece na praia, os índios fazem os mesmos movimentos que fizeram em relação ao Governador Geral, Anchieta reage bem, sorri, música extradiegética romântica, o padre passeia com os índios, deixa que eles lhe toquem, recebe os objetos que lhe ofertam.

Nesses primeiros minutos de filme já consigo perceber qual é a lógica da narrativa. O padre representa a cultura européia (“Vivo em pleno esplendor do Renascimento”, ele diz) que chega à colônia e se mistura à cultura colonial. Já percebo aí um anúncio da defesa da integração democrática das três raças. Esse tema, que é o principal do filme, é retomado diversas vezes na diegese. Logo em seguida à chegada do padre, já há seqüências que deixam sua relação com os índios mais clara. Como essas que seguem:

Missa. Plano aberto. Grande cruz de madeira erguida entre figurantes representando portugueses, música extradiegética remetendo a louvação, campo aberto, natureza ao fundo, índios se aproximam, circulam entre os brancos

ajoelhados, demonstram curiosidade, música se mistura a um fado, termina, silêncio, a voz do padre: “Os índios brasileiros não se deixam escravizar (...) o governador começa a agir”.

Em nome da cobiça do conquistador, uma aldeia indígena é destruída. Apenas uns poucos figurantes representam índios. Eles têm gestos amplos, teatrais, coreografados. Um índio no primeiro plano estica muito os braços e pernas, se apóia no mastro de uma bandeira de Portugal, contorce as pernas, cai lentamente. Ocas incendiadas ao fundo.

José de Anchieta batiza um curumim: “Eu te batizo, Brasil, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém”. Cruz erguida no meio da paisagem natural. Corte. Plano aberto. A câmera passeia na horizontal, da direita para a esquerda, Anchieta mal é reconhecido, misturado às árvores. Ouço música instrumental, vocais. Câmera muito próxima, fechada no rosto dele, que sorri em êxtase. Goza a natureza, deitado na relva, os pés pisando o mato, música intensa ao fundo, plano aberto, pés, areia, concha. Ele pega a concha, admira, ouve, mar ao fundo, expressão de êxtase. Confronto de Anchieta com um índio adolescente. Os dois se olham muito de perto. Sorriem.

Anchieta se encontra com José da Nóbrega, o superior da Companhia de Jesus no Brasil. Segue-se uma conversa entre eles, onde o subalterno destila toda as impressões que a nova terra e seus habitantes lhe deixaram. Na conversa, posso ouvir frases como: “O Brasil é deles e para eles [refere-se aos índios], não devemos vestilos” e “Os índios me ensinaram muito e com eles aprendi a falar a sua língua em apenas três meses de Brasil”; “Os índios são dóceis e amáveis com quem os trata como iguais”. Há referências ao convívio de crianças brancas com crianças indígenas. Esse seria o caminho do Brasil.

Na porção final do filme, os negros aparecem. Em viagem a Pernambuco, Anchieta trava contato com uma corte branca envolvida em “luxos orientais”. As orgias da corte são filmadas com câmera quase parada, sendo perceptível apenas um leve movimento na horizontal (como se eu, que vejo, estivesse movimentando a cabeça de um lado para o outro). Os atores não falam, apenas se movimentam, riem, comem, se beijam, desfilam. Figurinos luxuosos. Música extradiegética muito

intensa. Em seguida, Anchieta aparece se referindo à precariedade com que os negros escravizados eram tratados e ao fato de não serem batizados. Enquanto sua voz em *off* faz esse discurso, a sua figura aparece ao fundo de uma cena. Plano aberto, câmera fixa. Em sua frente está uma mulher negra que segue em direção ao primeiro plano, dançando e carregando oferendas. Depois de um corte, vejo um quadro composto por homens e mulheres negros dançando ao som diegético de batuques. Na parede do fundo, um painel modernista representando cruzeiros. Depois há um corte para um plano fechado de um homem negro em transe.

A tese do filme se completa, portanto. Anchieta surge como o pivô de união das três raças. Essa leitura está completamente de acordo com a política cultural desenvolvida a partir de 1975. Com o governo Geisel, foi extinto o INC. A Embrafilme, atuando como financiadora, co-produtora e distribuidora, aumentou seu poder. O Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) – um órgão responsável pelas normas e fiscalização – foi criado em 1976. E, o que é mais importante, passou a existir uma política cultural mais elaborada, a partir da implementação da Política Nacional de Cultura (PNC).

A PNC representava a elaboração de uma política cultural ampla, com tentativas de criar uma hegemonia ideológica e cultural em setores populares (MOBRAL) e na classe média, com a criação ou dinamização de organismos como o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Música (INM), a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e outras. Era a forma encontrada pelo Estado para refinar sua atuação política no campo cultural. A concepção de cultura presente na PNC era de inspiração claramente antropológica onde cultura não era encarada apenas como acumulação de conhecimentos, mas como “a plenitude da vida humana no seu meio”⁴⁰.

A PNC estava fortemente baseada nos ideais apresentados pelos intelectuais reunidos em torno do Conselho Federal de Cultura (CFC), criado já em 1965. Esses intelectuais eram egressos dos Institutos Históricos e Geográficos e das Academias de Letras. Eram intelectuais conservadores. A base de sua concepção de cultura era a

⁴⁰ Cf. *Política Nacional de Cultura*, Departamento de Divulgação e Documentação, MEC, Brasília, 1975, p.8. Apud. José Mário Ortiz Ramos, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, p. 119.

miscigenação, como trabalhada por Gilberto Freyre. O convívio pacífico das três raças e as suas misturas teriam marcado o caráter nacional, levando à tolerância brasileira em relação a qualquer diferença cultural. A partir daí, a política de unidade nacional funcionava como um processo democrático, pois permitiria o convívio das diferenças regionais num todo harmônico. “A qualidade democracia passa dessa forma a constituir a essência da brasilidade, o que significa reconhecer a existência objetiva de uma ‘verdadeira’ cultura brasileira, espontânea, sincrética, plural⁴¹”.

Outro aspecto do discurso do CFC diz respeito à tradição, entendida como patrimônio espiritual e material. O Ser brasileiro (democrático e plural) e “o acervo legado pela história” formavam a tradição que deveria ser preservada. Daí a PNC considerar como seu objetivo primeiro “conservar o acervo constituído e manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira”.

Essa concepção de cultura geraria também as políticas de preservação de cidades históricas, a criação e renovação de museus históricos e, claro, o incentivo ao filme histórico. Tratava-se de guardar a memória nacional. Mas o Estado, seu guardião, defendia a cultura da descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes⁴². Assim, reforçava-se a política perpetrada, desde 1969 pelo INC. Com o pretexto de que o cinema, como difusor de cultura, deveria atingir o grande público, era renegado o esteticismo e o cinema político, porque não seriam de interesse do povo devido a sua difícil compreensão.

Assim, a presença de Saraceni e outros cinemanovistas na Embrafilme era considerada por muitos como cooptação. E a leitura que fiz até agora de *Ancheita, José do Brasil* confirma essa cooptação. O discurso governamental na segunda metade da década havia se tornado menos ufanista e mais antropológico. Não apontava tanto para a exaltação de heróis nacionais e, sim, para a formação do povo brasileiro. Era um discurso que conseguia ter ecos entre a geração do Cinema Novo e se apresentava em *Anchieta, José do Brasil*. Mas o fato de o filme não ter agradado à ditadura se deveria a que? Em que pontos ele não se coadunaria com a proposta da PNC?

⁴¹ Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986, p. 96.

⁴² Cf. *ibid.*

Acredito existirem três pontos essenciais para compreender essa falha. O primeiro é o fato de Anchieta ser encarado como pivô da convivência das três raças e isso não significar, simultaneamente, que a colonização tenha sido benéfica. Os brancos destroem e exploram as populações locais, bem como aos povos trazidos à força da África. O segundo diz respeito à forma como a integração das três raças é mostrada. Anchieta não aparece como o agente colonizador que consegue criar a união dessas, mas como um elemento que se deixa atingir pela mistura. Anchieta, no filme, menos coloniza que é colonizado. Ele se deixa invadir pela natureza local, assume os costumes das populações indígenas. Acaba *subvertido*. É uma inversão perigosa, uma vez que a integração nacional tendo o homem branco como agente privilegiado era mais adequada à PNC do que essa *subversão*. E o terceiro elemento – que já deixei transparecer antes – se refere ao fato de Saraceni, apesar de sustentado pelo Estado, não deixar de ser um cinemanovista no que se refere à estética.

Essa estética pode ser bem observada em seqüências que reforçam a teatralidade do filme. Vejo uma cena em que uma mulher compra uma índia. Anchieta aparece ao lado de Manoel da Nóbrega. Os dois estão encostados em uma cerca e olham para a câmera. No andamento das cenas nada indica que eles estivessem no mesmo espaço diegético que a mulher. José de Anchieta diz que gostaria de escrever um auto em que a mesma D. Maria José, que acabou de comprar a índia, lhe daria liberdade. Essa interrupção da seqüência tem o objetivo mesmo de chamar a atenção para o tom esquemático da apresentação dos conflitos. De um lado, os jesuítas, bondosos defensores dos índios. De outro, os colonos maus, trazendo a escravidão. A presença de José de Anchieta informando sobre o seu desejo de escrever um auto vem conectar o esquematismo da montagem ao esquematismo didático utilizado pelo padre nas suas peças teatrais.

Essa proposta da narrativa é logo confirmada pelas seqüências em que vejo alguns dos personagens declamando como se fizessem parte de autos nos quais se poderia ver, nas palavras de José de Anchieta, a “formação do Brasil”. As cenas transcorrem no cenário que corresponde ao pátio do Colégio, quartel-general jesuíta na defesa dos índios. Aqui também é utilizado o recurso da câmera parada e do plano aberto, remetendo a um palco, como em *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de

Andrade, 1972) e *Pindorama*. Índios e brancos se sucedem em cena. O cacique Tibiriçá declama versos em português louvando a bondade divina. D. Diogo Álvares diz que seus negócios são honestos e impelidos pela chama divina. Aqui, única exceção, a câmera se movimenta, seguindo os passos do ator. Novamente em plano aberto e câmera parada, João Ramalho declama poema de amor a um índio. E a inspiradora dos autos, D. Maria José, finalmente aparece dando liberdade à índia comprada: “O Brasil (...) me deu poder. Eu acorrento porque não quero ser acorrentada”.

Como que seguindo o mesmo clima dos autos, o perigo da presença protestante é representado pela figura de Jean de Boulés. Depois da apresentação do personagem, Anchieta e Nóbrega seguem para encontrá-lo. O diálogo entre os três se dá através de uma porta de madeira vazada. O quadro enfoca apenas o espaço da porta. Os dois jesuítas (e mais tarde apenas Anchieta) estão mais próximos da câmera. O protestante está do outro lado. Antes de começarem o diálogo, Nóbrega pergunta ao subalterno: “E agora, José?” em uma referência aos versos de Drummond, já presente no título do filme.

Vejo e ouço um embate, em que os dogmas católicos são sucessivamente atacados. O hábito de se misturar aos índios e de lhes assimilar hábitos é descrito como desperdício, “jogar pérolas aos porcos” ao que Anchieta responde que não deveria chamar aos índios de porcos, pois o Papa já havia declarado que eram tão humanos quanto eles. Discutem também se a salvação poderia depender da intervenção humana, e nesse caso, se o papel de Maria ao dar carne ao Salvador seria importante ou não.

Como que para refutar a tese do protestante, seguem-se cenas em que o papel de Anchieta como “diplomata” no conflito entre tamoios e tupis é explicado pela sua capacidade de conviver com os índios, de tentar lhes entender os costumes, de falar sua língua. Aproveita-se para se filmar alguns desses costumes, como o ritual de antropofagia e o enterro de uma criança viva, cuja mãe se casara pela segunda vez estando grávida do primeiro marido. A lógica do ritual se baseia no fato de que a criança seria amaldiçoada por essa circunstância, sendo melhor matá-la. Anchieta não

aceita esse costume e desenterra a criança, adotando-a. Nesse ponto ele entra em conflito com os costumes locais, em vez de os assimilar.

Nesses episódios já se aproveita para reforçar os delírios místicos do padre. Sua devoção à Maria é demonstrada nas cenas em que escreve o poema de louvor à Virgem nas areias de uma praia. Em outro episódio, é mostrado levitando em frente aos índios que percebem assim a sua boa relação com Deus. Anchieta também é mostrado como o responsável pela ressurreição de um homem não batizado, segundo o qual sua alma se encontrara com o padre que lhe ordenara voltar ao corpo para poder ser batizada. Depois do batismo, o homem se deita e morre. Também há cenas de cura de alguns doentes.

A morte do padre é filmada de forma lenta, alegórica. Muita música extradiegética e um poema declamado pela voz de Anchieta em *off*. O seu enterro é filmado como um grande acontecimento. A câmera se movimenta em meio ao cortejo, se mistura aos presentes. Os sons dos sinos anunciando o enterro são substituídos por batuques extradiegéticos e apitos. Figurantes agitam bandeiras. Parece um desfile de Carnaval. A impressão é confirmada quando percebo o padre sentado sobre a liteira que leva seu corpo. Vivo, sorrindo, observando. A música fica cada vez mais frenética, com presença de sax e elementos eletrônicos. As imagens, em contraste, começam a ser mostradas em câmera lenta. Os créditos sobem.

Cena 3.5: um cinema político (*flashback*)

A história está presente em *Anchieta, José do Brasil*. Não da forma como ela surgiria em um épico clássico, afinal o filme busca uma linguagem alternativa. Ainda que se comparado a *Pindorama* e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), não apresente uma experimentação da linguagem tão radical, o filme ainda está muito longe do espetáculo histórico no estilo de *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972). A história aparece objetivada. Anchieta afirma que vive em pleno esplendor do Renascimento, o que é uma construção histórica. Quem viveu o Renascimento não sabia disso. Em outra cena, diz ouvir vozes do futuro acusando os jesuítas de destruírem as populações indígenas, de espalharem doenças entre eles. É a

voz da história, o que ele ouve. E é a essa mesma voz que ele recusa, seguindo adiante em seus feitos. Esse tratamento dado à história, em que o personagem principal sabe de sua existência, dialoga com ela, não é possível em um épico clássico. Nesse, os únicos que devem saber da história são os espectadores. Os personagens da trama devem viver a História, mas não podem ter consciência disso. Aqui novamente fica reforçado o futuro do pretérito como tempo dos filmes históricos modernos. Anchieta ouve vozes de seu futuro que vêm do presente do filme. O passado é sempre contaminado pelo presente. Afinal, só um Anchieta que estivesse no presente (1978), narrando sua atuação no século XVI, poderia saber que viveu em pleno esplendor do Renascimento.

Um filme produzido pelo Estado que trata a história de uma forma que não se coaduna com a idéia estatal de História. Bastaria esse ponto para considerar *Anchieta, José do Brasil* um filme político. Mas ainda há outros. Os recursos de linguagem moderna, o distanciamento do plano aberto e da câmera parada e subversão – tênue, é verdade – na leitura da integração das três raças, em que o elemento branco, em vez de agenciar o processo, se deixa levar por ele.

É preciso reforçar que, como já anunciei no início da abordagem, para além desses elementos, a força política de *Anchieta, José do Brasil* se concentra no fato de ser um filme ruim. Não há dúvidas de que nesse juízo de valor a afirmação de minha subjetividade é muito incômoda (tanto para mim como para os leitores). Mas não poderia deixar de tocar nesse ponto. Afinal, caso abordasse o filme sem manifestar minha antipatia estaria procedendo como no primeiro capítulo, em que a objetividade deveria prevalecer. Por outro lado, tenho plena consciência de que não gostar do filme não se relaciona a uma rejeição da linguagem moderna, que não me desagradava nos outros filmes sobre história. A minha antipatia provém do fato de o filme recusar qualquer tentativa de ser simpático. A obviedade anterior é proposital. Quero chamar a atenção para a diferença entre simpatia e empatia. Os filmes modernos recusam a empatia, identificação do espectador com o que vê. Recorrem a um distanciamento crítico. Mas não recusam a simpatia, pois ainda que distanciados, tentam me seduzir pelo intelecto. *Anchieta, José do Brasil* recusa tanto a empatia quanto a simpatia. É uma atitude radical que vai além de uma postura *brechtiana*. Afinal, Brecht não

recusava a simpatia. Quando penso que o filme foi produzido pelo Estado – e aqui quero ressaltar que produtores, estatais ou não, sempre se preocupam com o retorno financeiro – e resulta num filme antipático em todos os aspectos, não consigo deixar de pensar em política.

Ironicamente, para a ditadura os resultados da criação da Embrafilme não foram tão positivos como se esperava: os filmes que responderam diretamente à interlocução estatal utilizavam um sistema de produção independente, caso de *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) e *O Caçador de Esmeraldas* (Oswaldo de Oliveira, 1980), ambos da Cinedistri/Massaini. Entre os outros filmes tratados aqui, *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977) também tiveram produção da Embrafilme, embora não integralmente. E também não são filmes que poderiam ser considerados oficiais.

Sinto necessidade de retomar do capítulo anterior o *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), um filme que trabalha temática semelhante a *Anchieta, José do Brasil*. A convivência das três raças (embora ela se dê, na diegese, apenas através da união de negros e brancos) está lá – no sexo, na festa, na alegria contagiante da cultura brasileira. O mesmo carnaval que aparece implícito no fim de *Anchieta, José do Brasil*, está onipresente em *Xica da Silva*.

José Mário Ortiz Ramos afirma que

(...) emerge então um mal-estar geral em relação a este filme, próximo das concepções estatais, dirigido por Cacá Diegues, centrado na questão racial e ainda por cima um estouro de bilheteria. Casamento do Cinema Novo com a pornochanchada, tratamento equivocado das relações raciais, folclorização da história – chovem tentativas de enquadramento do filme. Reações normais, já que determinados comportamentos eram esperados dos cinemanovistas⁴³.

O filme incomoda aos que esperavam posturas radicais dos cineastas egressos do Cinema Novo, mas não é acatado pela ditadura. Aliás, o fenômeno *Independência ou morte* nunca se repetiu. Acredito que por *Xica da Silva* ser, apesar das aparências não indicarem isso, um filme político. Basta lembrar que o governo desejava limpar o

⁴³ José Mário Ortiz Ramos, op. cit. in Fernão Ramos (org.), op. cit; p. 421.

cinema nacional das pornochanchadas. E nessa perspectiva, um filme que dialogava com elas já tomava partido político. Os potenciais críticos de se conceber uma história em registros cômicos já foram demonstrados no capítulo anterior. Mas o filme também trata de política em sua diegese.

Os minutos que antecedem os créditos funcionam como um prólogo e trazem informações úteis. São apresentados o contratador, os artistas e Teodoro, o fora-da-lei. Fico sabendo que o contratador está envolvido com política, que Teodoro está fora da esfera política e que os artistas acham que não devem se envolver em política. Um filme que apresenta logo de início um artista afirmando que artistas não devem se envolver em política não está fazendo política através da arte?

Acredito ser importante reforçar que a política aparece no filme de forma muito pejorativa. O contratador, que está na política, se lança a um jogo corrupto de troca de influências. Quando seu jogo já não funciona, Xica entra em ação. E a ação de Xica é o sexo. Ela *compra* aliados para seu amante. Um dos artistas que estava na cena inicial passa a fazer parte do séquito de Xica. Também faz política, se vendendo. E Teodoro – o explorador ilegal de diamantes – é levado à força para a política quando o contratador passa a perseguir seu bando para ocupar as jazidas abandonadas e armar os mecanismos caros de que só ele dispõe para inspecionar o subterrâneo e encontrar os diamantes que o outro não conseguia. Quando o contratador corre risco político, Xica – mais uma vez com as armas que possui – convence Teodoro a utilizar seu bando para defender o contratador, formar um grupo armado. Teodoro é logo preso pelos emissários da Coroa e torturado. Assim, *Xica da Silva* trata de política ao se referir a jogos corruptos, à relação entre arte e política, à tortura.

Segundo Umberto Eco⁴⁴, para que um filme seja considerado político, é preciso que ele siga um dos três caminhos seguintes:

⁴⁴ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 119.

1. utilizar os códigos de domínio público para veiculação de conteúdos críticos à sociedade que forjou esses códigos;
2. destruição dos códigos vigentes e formulação de outras modalidades de discurso;
3. nem usar nem destruir as convenções, mas “parodiar”;

Anchieta, José do Brasil recorre ao item 2. Cria outra linguagem, recusa empatia e simpatia com o espectador. *Xica da Silva* é um filme próximo da linguagem clássica. Mas pode ser lido como uma paródia, como afirmei no capítulo anterior. Assim, estaria seguindo os caminhos do item 3 na busca de uma arte crítica. Trata de temas sérios, políticos, através de uma leitura satírica.

Assim, a atuação da Embrafilme como produtora resultou em filmes que – seja pela linha da recusa formal a seduzir, seja pela opção de seduzir para conscientizar – não resultaram em filmes *oficiais*.