

ROSANE KAMINSKI

POÉTICA DA ANGÚSTIA:
história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – PPGHIS / SCHLA / UFPR – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano

CURITIBA
2008

para Artur, meu amor
para Arthur e Lucas, filhos queridos

AGRADECIMENTOS

Definitivamente, não é possível dizer que a realização de uma tese é mérito individual. Ela é, na verdade, fruto da colaboração de diversas pessoas, ao longo de anos de pesquisa.

Por isso, assinalo aqui minha sincera gratidão às seguintes pessoas e instituições:

Artur Freitas, pela presença diária, pelas longas conversas, pelo seu olhar crítico sobre meu trabalho e, sobretudo, por seu amor imensurável

Marcos Napolitano, pela orientação constante e responsável, pela liberdade concedida nesta pesquisa, e pela amizade que se solidificou ao longo desses anos

Eduardo Morettin e Marion Brepohl de Magalhães, pelo importante papel que tiveram para o desenvolvimento desta pesquisa, em especial pelos apontamentos realizados na banca de qualificação

Renato Pucci e Claudio Aguiar Almeida, pela prontidão em aceitar o convite para a banca de defesa, e pelo privilégio da leitura desta tese

meus filhos, Arthur e Lucas, por seu amor e compreensão

Sylvio Back, pelo respeito por meu trabalho, pela paciência infinita diante de tantas interrogações, pelos materiais cedidos para esta pesquisa

todos os meus familiares e amigos, pelo afeto e colaboração, direta ou indireta, em meus estudos e na formação de minhas convicções

PPGHIS, UFPR e CAPES, pelo apoio a esta pesquisa

todos os funcionários que me atenderam nos centros de documentação nos quais busquei respaldo para a pesquisa: Biblioteca Pública de Paraná, Cinemateca de Curitiba, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Cinemateca Brasileira (SP), Museu Lasar Segall (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Funarte (RJ).

Como meus companheiros de vício, foi para discutir cinema que estudei teorias de linguagem, sociologias, psicologias, metafísicas várias que, de outra forma, nunca teriam me despertado o menor interesse. Naqueles 'days of wine and roses', todos sonhávamos em ser cineastas. Só um de nós, porém, foi com toda a força para cima do sonho. Esse mestiço alemão com húngaro, o 'cacique do sul', como o chamava o Glauber, que soube amar o cinema mais que todos nós.

Paulo Leminski, 1985

RESUMO

Entre 1968 e 1976, durante o regime militar brasileiro, Sylvio Back despontou no cenário cinematográfico nacional com a realização de três longas-metragens, todos eles ficcionais: *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen!* (1976). Nesse meio tempo, buscando legitimar um *lugar* para si no meio cultural, o cineasta também expressou a sua visão sobre as próprias obras, e num determinado momento agrupou seus filmes sob a égide de uma “trilogia do sul”, dizendo propor uma nova perspectiva para pensar os dilemas nacionais. Esses três filmes, somados ao discurso do cineasta, são o assunto central desta tese. A pretensão mais ampla da pesquisa é contribuir para o estudo das relações entre cultura e política no Brasil, a partir do exame específico do caso de Sylvio Back, que antes de produzir filmes também atuou como crítico de cinema. Assim, tendo como recorte histórico o contexto brasileiro dos anos 1960 e 70, o objetivo desta tese é observar como Sylvio Back se posicionou, enquanto crítico de cinema e cineasta de ofício, diante dos principais debates culturais brasileiros que marcaram aquelas décadas. Identificando as características filmicas e ideológicas fundamentais de cada um dos três filmes, avalia-se de que modo elas se situam, em termos discursivos e institucionais, diante dos seus diferentes contextos de produção. Defende-se, enfim, que a obra desse cineasta caracteriza-se por uma *poética da angústia*, cujas origens remontam ao contato de Back com a filosofia existencialista alguns anos antes de ingressar na direção. O desvendamento de tal poética se dá por meio da análise dos temas e do estilo de narração desses três filmes, e do cotejo com as fontes que permitem identificar alguns elementos que contribuíram para a formação da visão de mundo de Sylvio Back.

palavras-chave:

Sylvio Back; cinema brasileiro; história e cinema; angústia; Lance Maior; Aleluia, Gretchen; Guerra dos Pelados

ABSTRACT

Between 1968 and 1976, during the Brazilian military regime, Sylvio Back came to sight in the national cinematographic scene with three fictional movies: *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) and *Aleluia, Gretchen!* (1976). Meanwhile, aiming to legitimate a place for himself in the cultural environment, the film-maker has also expressed his view on his own production, and at a certain point, grouped his movies under the heading of a “southern trilogy”, intending to propose a new perspective to think the national dilemma. These three movies, together with the film-maker’s discourse, are the main subject of this thesis. The wider intention of the research is to contribute to the study of the relations between culture and politics in Brazil, through the specific examination of Sylvio Back’s case, who, before making movies has also acted as a film critic. Having as the historical background the Brazilian context of the 1960’s and 70’s, the purpose of this thesis is to observe how Sylvio Back has positioned himself, as a film critic and film-maker, on the main cultural debates which took place in Brazil in those decades. Identifying the fundamental filmic and ideological characteristics of each one of the three movies, it is possible to evaluate in which way they can be placed, in discursive and institutional terms, before their different production contexts. It is supported that the work of this film-maker is characterized by a *poetics of anguish*, whose origins trace back to the contact of Back with the existentialist philosophy some years before taking on directing. The unveiling of such poetic is made through the analysis of the subject and narration styles of these three movies, as well as the examination of the resources which permit us identify some elements which contribute to the formation of Sylvio Back’s view of the world.

key- words:

Sylvio Back; Brazilian cinema; history and cinema; anguish; Lance Maior; Aleluia, Gretchen; Guerra dos Pelados

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE: CAMINHOS EM FORMAÇÃO

INTRODUÇÃO	2
1. SYLVIO BACK NA CENA CURITIBANA	21
1.1. O ambiente de Curitiba	22
1.2. Ebulições – jornalismo cultural, cinema e filosofia existencialista	35
1.2.1 <i>Existencialismo em pauta na Curitiba de 1960</i>	40
1.2.2 <i>Back no debate: vontade de participação, escolha ética e urgência</i>	47
1.3. Crítica de cinema e cineclubismo	69
1.4. Na direção – As Moradas e a esteira do cinema novo.....	81
1.5. Tempos de repressão – percalços com o DOPS, golpe militar e cinema.....	100
2. SYLVIO BACK NO CENÁRIO NACIONAL	119
2.1. Os filmes de Back e o seu contexto de produção.....	122
2.1.1 <i>Câmera, ação! O primeiro “take” e as agitações de 68</i>	127
2.1.2 <i>Câmera, ação! O segundo “take” e os anos de chumbo</i>	132
2.1.3 <i>Câmera, ação! O terceiro “take” e o projeto de distensão</i>	138
2.2. Ao encontro do público	150
2.3. O projeto “trilogia do sul”	176
2.4. A marca do autor: um “cinema torto”.....	199
2.4.1 <i>Um sotaque do sul?</i>	202
2.4.2 <i>O cinema “torto”</i>	213
SEGUNDA PARTE: TEMAS E FORMAS DA ANGÚSTIA NOS FILMES DE SYLVIO BACK	
3. O TEMPO E A NARRATIVA	227
3.1. Circularidade e vazio em Lance Maior	228
3.1.1 <i>O trânsito estéril de Mário por outros estratos sociais</i>	230
3.1.2 <i>A organização temporal: linha ou círculo?</i>	240
3.2. Ironia frente às teleologias redentoras: nem religião, nem utopia política	259
3.2.1 <i>Pai Velho: guardião do discurso teleológico</i>	264
3.2.2 <i>Ana: a invenção de uma santa</i>	272
3.3. Figuração da permanência em Aleluia Gretchen	293
3.3.1 <i>Prólogo: memórias de Inge sobre a chegada dos Kranz ao Brasil</i>	297
3.3.2 <i>Cronologias, descontinuidades e incongruências</i>	304
3.3.3 <i>Epílogo: piquenique alemão à brasileira</i>	331
4. O PODER E A VIOLÊNCIA	339
4.1. Vicissitudes da modernização: o urbano e o rural.....	344
4.1.1 <i>Brasil urbano: o indivíduo e a cidade em Lance Maior</i>	345
4.1.2 <i>Brasil rural: o monstro de ferro atravessa o campo</i>	365
4.2. O massacre dos Pelados: violência, opressão e transformação	384
4.2.1 <i>A violência como instrumento de coerção</i>	384
4.2.2 <i>A violência como instrumento revolucionário</i>	392
4.3. Aleluia, Gretchen: violência como instrumento de manutenção do poder	404
4.3.1 <i>Repo Noel: choques culturais e violência simbólica</i>	406
4.3.2 <i>O destino de Eurico: da violência simbólica à figuração erótica da tortura</i>	421
CONSIDERAÇÕES FINAIS	433
FONTES	440
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	455
ÍNDICE ONOMÁSTICO	466

INTRODUÇÃO

Já se tornou comum dizer que o período mais denso do cinema brasileiro, em termos estéticos, políticos e intelectuais, situa-se entre fins dos anos cinqüenta e meados dos anos setenta. Coerente com o que acontecia também noutros países, um movimento plural de estilos e idéias produzia no Brasil uma convergência entre “a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial”¹.

O cinema moderno é um fenômeno internacional, mas uma de suas especificidades no caso latino-americano – incluindo o brasileiro – consiste em que esse cinema, além de promover rupturas estéticas, também queria discutir política, e isso ao menos desde o começo da década de sessenta. Naqueles decênios, os jovens cineastas, desejosos de intervir na política e na cultura brasileiras, absorveram e rearticularam em termos poéticos desde os projetos mais otimistas de um nacionalismo cultural até a consciência da condição de subdesenvolvimento do país. Como resultado de tal junção entre interesses estéticos e políticos, esse foi o período em que a cinematografia brasileira acabou se inscrevendo em meio às discussões intelectualizadas.

Foi na segunda metade desse arco temporal, mais especificamente entre 1968 e 1976, que Sylvio Back², então residente em Curitiba, produziu os seus três primeiros longas-metragens de ficção: *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen!* (1976), os quais apresento aqui como meus objetos de estudo. Esses três filmes foram escolhidos porque eles compõem, ao meu ver, a *primeira fase ficcional* desse cineasta. A esta fase, conforme defenderei ao longo desta tese, corresponde um determinado posicionamento estético-ideológico do cineasta a que nomeei *poética da angústia*, e que pode ser entendido como uma forma específica de reação filmica diante das pressões de um contexto histórico determinado. Cumpre esclarecer, desde logo, que o olhar sobre a obra de Back a partir desse prisma consiste em argumento inédito desta tese, visto se tratar de um aspecto que não foi comentado nem pelo cineasta, nem pela crítica e nem pela historiografia do cinema.

Sylvio Back é um cineasta atuante desde os anos sessenta até hoje. O eixo de sua trajetória concentra-se nas relações entre o cinema e a história do Brasil, a partir do qual Back realizou tanto filmes ficcionais quanto documentários. É

¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.14.

² Sylvio Back, filho de imigrantes (mãe alemã e pai húngaro), nasceu em 1937 em Blumenau-SC, e transferiu-se para Curitiba-PR em 1957. Ali trabalhou como jornalista e crítico de cinema, iniciando na direção cinematográfica em 1962. Desde 1987, reside no Rio de Janeiro-RJ, atuando como cineasta, escritor e poeta.

considerando sua produção de longas-metragens que divido o cinema de Back em fases ficcionais e documentais. Tais fases, grosso modo, correspondem a: (1) uma primeira fase ficcional, situada entre 1968-1976, (2) uma fase documental, que vai de 1980 (*Guerra do Brasil*) a 1995 (*Yndio do Brasil*) e, por fim, (3) uma segunda fase ficcional, que se estende de 1999 (*Cruz e Souza – o poeta do Desterro*) a 2004 (*Lost Zweig*)³. Durante todo esse percurso, Back realizou, ainda, curtas e médias documentais, além de comerciais para a televisão, sobretudo na primeira metade dos anos setenta. Nesta tese, concentrar-me-ei apenas na primeira fase (1968-76), buscando contextualizá-la nos debates culturais dos anos 1960/70 no Brasil. Tal recorte se justifica basicamente por dois motivos: 1) a intenção mais ampla da pesquisa é contribuir para o estudo das relações entre cultura e política no Brasil durante o regime militar; e 2) o meu interesse mais imediato fundou-se, sobretudo, nos vínculos entre *história* e *cinema ficcional*. Desse modo, optei por não trabalhar com os documentários realizados por Sylvio Back durante a ditadura, mas sim com os longas de ficção.

Seja no cinema, seja no romance, a ficção “empresta dos fatos a semblância de uma realidade”⁴. Enquanto espectadores, aceitamos as regras do jogo dessa “farsa”, porque ela nos fornece balizas para lidar com o real. Tanto as narrativas sobre eventos históricos, quanto as que trazem a primeiro plano situações corriqueiras, todas são relatos construídos a partir da experiência humana. São representações que movem “saberes” coletivos, que operam num espaço de cumplicidade entre o autor e o espectador/leitor, constituindo-se, não se pode negar, em objetos históricos. Por isso, concordo com o escritor alemão Alfred Döblin quando diz que “todo o romance que é de qualidade é um romance histórico”, ainda que não seja História. E essa assertiva pode ser estendida ao cinema.

Ainda que todos os três filmes de Sylvio Back aqui escolhidos sejam ficcionais, cada um é resultado de um processo de elaboração distinto dos outros. *Lance Maior* representa a vida e os anseios de alguns jovens na Curitiba dos anos sessenta, em pleno processo de modernização urbana. *A Guerra dos Pelados* é um filme histórico sobre a Campanha do Contestado, e o seu roteiro partiu inicialmente de um romance publicado em 1964 (*Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi). Já o *Alaeluia, Gretchen!*, narra a saga de uma família de imigrantes alemães que se instala no sul do Brasil, e cuja história desenvolve-se ao longo de quarenta anos, da década de trinta à de setenta. De acordo com o cineasta, um dos pontos comuns a esses filmes

³ Atualmente, Sylvio Back está empenhado na realização de mais um documentário: *O Contestado – Restos Mortais*, cujas filmagens estão previstas para março de 2008.

⁴ DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões & Debates*, n.44. Curitiba: Editora UFPR, jan./jun. 2006, p.22. O autor explica que essa “semblância” apresenta-se em graus variados, considerando-se desde o possível “naturalismo” da representação, até certos esquemas mais gerais de comportamento, que nos permitem reconhecer na ficção algum “resíduo de realidade”, e tomá-la como “um substitutivo do mundo”.

é que todos levantam aspectos cruciais da realidade brasileira a partir de uma “perspectiva do Sul”, região na qual o Sylvio Back, até então, sempre vivera. Em meados dos anos setenta, quando filmava o *Aleluia, Gretchen!*, ele chegou, inclusive, a referir-se ao conjunto dos seus longas como uma “trilogia do sul”. Esse posicionamento será avaliado ao longo da tese, ainda que não constitua o seu eixo principal, uma vez que procurarei alçar outros traços recorrentes nessas três obras, a saber, recursos de expressão utilizados pelo cineasta que sejam sintomáticos de sua postura diante do contexto em que atuava.

A princípio, o mote desta pesquisa consistia em avaliar como Sylvio Back se posicionara, por meio desses longas, diante dos debates político-culturais que marcaram o contexto brasileiro ao longo daqueles anos. Todavia, ao adentrar na análise dos filmes e na observação de outras fontes documentais – tais quais depoimentos do diretor e textos críticos publicados por ocasião do lançamento dos filmes –, cada vez mais foi se mostrando importante investigar as matrizes intelectuais de Sylvio Back que, bem antes de ingressar na direção, atuava no meio cultural curitibano através do jornalismo e da crítica de cinema.

Naqueles tempos de efervescência cultural, quando os cineastas brasileiros passavam a reivindicar um espaço nas discussões mais eruditas através de seus filmes, Sylvio Back desenvolvia uma dupla atuação profissional. De um lado, iniciava-se no jornalismo cultural, opinativo, e na escrita de contos. De outro, buscava aprofundar o seu olhar sobre o cinema e, apesar do isolamento curitibano, após um tempo de crítica cinematográfica diária ele passou a dirigir filmes. De início, eram curtas e médias metragens documentais e, a partir de *Lance Maior*, ele ingressaria nos longas de ficção. Nesse sentido, quando formulava cinematograficamente a sua visão de mundo, Back o fazia a partir de um repertório eclético, e com uma vontade de participação político-cultural característica dos anos sessenta. Acostumado a escrever sobre cinema, Back não se contentou em fazer filmes, mas também queria falar sobre eles e sobre as questões que considerava mais importantes no cinema feito no Brasil.

Por isso, além dos seus três primeiros filmes ficcionais, acabei tomando também o discurso do cineasta como objeto de estudo. É bom que fique claro, desde logo, que não considero os filmes como depositários da fala do autor, mas trato-os como discursos distintos, a serem problematizados e confrontados entre si. Assim sendo, é da confluência – e das eventuais contradições – entre os discursos crítico e fílmico de Back que procuro compreender as especificidades de uma visão de mundo que, afinal, parece ter apostado na força crítica e pública de suas convicções particulares. Desde o início, portanto, procurei compreender os diversos modos com que um autor, no caso um “homem de cinema”, se posicionou, através de formas públicas como o jornalismo, a crítica e o filme, diante dos principais impasses de um contexto reconhecidamente turbulento. Deste modo, esforcei-me

por fazer minha pesquisa gravitar ao redor de um conjunto de questões que me interessavam e que poderiam ser resumidas nas seguintes perguntas: de que maneira Sylvio Back, enquanto crítico de cinema e cineasta de ofício, posicionou-se diante dos principais debates culturais brasileiros dos anos 1960 e 70? Quais as principais características filmicas e ideológicas de sua primeira fase ficcional, e de que modo elas se situam, em termos discursivos e institucionais, diante dos seus diferentes contextos de produção? E, por fim, de que diferentes formas esses três longas-metragens, que a certa altura se deixaram agrupar sob a égide de uma dita “trilogia do sul”, se relacionam tanto com o discurso do autor quanto com um eventual projeto autoral?

Trabalhando a partir desses questionamentos, decidi organizar a pesquisa em duas partes distintas, sendo que cada uma delas contém dois grandes capítulos. Na primeira parte, constituída pelos capítulos 1 e 2, trato da formação intelectual e estética de Sylvio Back, bem como de seu discurso sobre os próprios filmes, articulando-o ao contexto histórico e cinematográfico. Na segunda parte, composta pelos capítulos 3 e 4, avalio mais minuciosamente a poética cinematográfica desenvolvida por Back nos seus três filmes ficcionais, observando como ele se posicionou, através dos temas e do estilo de narração, ante às problemáticas do seu tempo.

Por tratar da formação e da fase inicial da obra de um autor de cinema, esta tese adquire um certo sentido monográfico. Mas a pretensão desta pesquisa é contribuir para o estudo das relações entre cultura e política, tendo como recorte histórico o contexto brasileiro dos anos 1960 e 70. Naquelas décadas, a relação entre arte e ideologia era um dado forte, e o seu estudo acaba ajudando na compreensão do embate entre produção cultural e poder político. Isso é feito, nesta pesquisa, por meio do exame específico do caso de Sylvio Back, com privilégio para a sua primeira fase ficcional.

Por que uma “poética da angústia”?

De início, um esclarecimento semântico: faço uso da expressão *poética cinematográfica* para me referir ao “estilo de fazer cinema” que corresponde às obras de um determinado cineasta ou grupo de cineastas. O reconhecimento de uma poética, é lógico, deve ser pautado num certo conjunto de procedimentos formais que sejam discerníveis e recorrentes nas obras dos referidos autores⁵.

Quanto à importância disso para a história, concordo com Giulio Carlo Argan quando diz que as produções artísticas são componentes constitutivos do sistema

⁵ Parto da distinção proposta por Luigi Paryson entre os termos *estética* e *poética*: estética é a filosofia “empenhada em refletir sobre os problemas da beleza na arte”, enquanto poética diz respeito à produção artística. “Ao caráter filosófico e especulativo da estética, a poética opõe o caráter programático e operativo”. Cf. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p.21-24.

cultural e que, portanto, existem “relações entre os problemas artísticos e a problemática geral da época”⁶. As questões que permeiam a produção cinematográfica e artística de um determinado período são, enfim, reveladoras de questões sociais e históricas mais amplas. Argan recomenda que “o historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico”⁷. Pierre Sorlin apresenta um pensamento coerente com estes conselhos de Argan, quando sugere aos analistas de filmes que levem em conta os recursos estilísticos, a escolha do tema e da *forma* escolhida para abordá-lo, pois todos estes aspectos são significativos historicamente⁸.

Por partilhar dessas opiniões, não creio que seja suficiente avaliar os assuntos desenvolvidos no cinema de Sylvio Back para situá-lo frente aos debates do seu tempo. Considero ser tão ou mais necessário observar os recursos de expressão que estruturam suas narrativas filmicas, tentando compreendê-los como uma formulação poética de sua visão de mundo, que se desdobra a partir de (e se articula com) todo o seu repertório de vivências profissionais, filosóficas e estéticas. Enfim, nesta pesquisa não se pretende fazer *história do cinema*, mas antes trabalhar no aprofundamento dos estudos sobre as *relações entre história e cinema*, partindo da negação das teorias deterministas que eventualmente apontariam o cinema (e outras manifestações artísticas) como reflexos ou como sintomas de algum eixo social, econômico ou cultural⁹.

Com essa convicção, parti para o estudo das fontes históricas que me ajudariam a entender melhor a formação intelectual e estética de Sylvio Back. Investigando sua atuação como jornalista cultural, anterior à direção cinematográfica, deparei-me com um material bastante interessante sobre existencialismo¹⁰, publicado em Curitiba em 1960 – justo no ano em que Jean-Paul

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. “História da arte”. In: ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1994, p. 17.

⁷ *ibidem*, p.17.

⁸ Ver: SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Itália, 1984; e SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977.

⁹ Recentemente, uma série de historiadores brasileiros têm se dedicado a aprofundar o estudo das relações entre Cinema e História, partindo da análise dos filmes e alçando as implicações simbólicas e estilísticas destas obras frente ao contexto de produção. Algumas pesquisas que de certo modo inspiraram o meu estudo são, entre outras, as teses e publicações de Eduardo Victorio Morettin, Alcides Ramos, Claudio Aguiar, Mariarosaria Fabris, Mariana Villaça e Mauricio Cardoso (informações completas na lista de referências bibliográficas).

¹⁰ O termo *existencialismo* designa um conjunto de filosofias ou correntes filosóficas de caráter anti-determinista, onde se defende que, no homem, a *existência* precede a *essência*. Seus princípios são: a experiência interior ou subjetiva é mais importante do que a verdade “objetiva”; o homem se faz em sua própria existência, não sendo nada fora dela; o mundo é irracional e absurdo, estando além de nossa total compreensão, sendo que nenhuma explicação final pode ser dada para a maneira como ele é; a falta de sentido e a liberdade que acompanha esta indeterminação originam a angústia humana. Muitos historiadores consideram que o existencialismo inicia com Kierkegaard, cuja posição filosófica se opõe ao idealismo hegeliano, mas foi no século XX, com a fase existencialista de Heidegger e em especial com Jean-Paul Sartre, que este pensamento alcançaria seu momento mais enfático. Ver: ABBAGNANO, Nicola. O Existencialismo. *História da Filosofia*. Vol.12. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p.45-100;

Sartre esteve no Brasil¹¹. Trata-se de uma série de textos jornalísticos, entre eles algumas trocas de “cartas”, onde um pequeno grupo comentava as idéias de Sören Kierkegaard e de Sartre através dos suplementos literários do *Diário do Paraná* e de *O Estado do Paraná*. Sylvio Back, então jornalista e crítico de cinema, era um dos principais “debatedores”. Ainda antes dessa “descoberta”, assistindo aos filmes ficcionais de Back, eu já havia constatado neles um teor “pessimista” sobre os projetos humanos, impregnado por uma tônica do fracasso e um estilo de narrativa que nega a teleologia do cinema clássico. Depois de investigar um pouco mais a aproximação de Back com as idéias existencialistas, achei bastante interessante associar o conceito de *angústia* com esse seu estilo narrativo.

Sobre o conceito de angústia e sua relação com os filmes de Back

A *angústia*, no sentido filosófico da expressão, designa um estado fundamental da *existência*, ou seja, do modo como o homem se relaciona com o mundo¹². Ante a consciência da sua finitude, o homem se depara com o *nada*, e esta experiência se traduz em angústia. “A angústia e o nada não cessam de se corresponder”, escrevia Sören Kierkegaard no livro *O conceito de angústia*, publicado em 1844¹³. Tal estado afetivo, no sentido kierkegaardiano, consiste numa aflição diferente do medo, pois este se refere sempre a algo determinado, enquanto a angústia surge do enfrentamento do “nada” e da liberdade como possibilidade. Ao situar a angústia no quadro das características que definem o homem enquanto homem, Kierkegaard explicava que “não se encontra nenhuma angústia no animal, justamente porque este, em sua naturalidade, não está determinado como espírito”¹⁴.

O tema da angústia foi originalmente desenvolvido por esse filósofo dinamarquês, no século XIX, quando ele tentava conceber dialeticamente o problema da *queda*, ou seja, a origem daquilo que teria levado o homem a cometer a primeira falta. Kierkegaard definiria, então, a angústia como “condição preliminar

MORA, José Ferrater. Kierkegaard. *Dicionário de Filosofia*, tomo I. São Paulo: Loyola, 2001; p.1643-1645; e VUILLEMIN, Jules. O existencialismo. In: Conceito: Filosofia/filosofias. *Enciclopédia Einaudi* n.37. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p.45-47

¹¹ Entre agosto e outubro de 1960, Jean-Paul Sartre e sua companheira Simone de Beauvoir estiveram no Brasil para uma série de conferências. Para maiores detalhes sobre sua permanência no país, sugiro: ROMANO, Luis Antonio Contatori. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir Pelo Brasil em 1960*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Unicamp, 2000. Obs: Publicado pela Editora Mercado de Letras em conjunto com a Fapesp em 2002.

¹² Entende-se por *existência* “o modo de ser do homem no mundo”, e por *existencialismo* qualquer filosofia que seja concebida como “análise da existência”: “A relação *homem-mundo* constitui assim o tema único de toda a filosofia existencialista”. ABBAGNANO, Nicola. O Existencialismo. *História da Filosofia*. Vol.12. *Op.cit.*, p.45. Constituindo um dos temas básicos da filosofia contemporânea, a palavra *existência* tem, na terminologia filosófica tradicional, sentido oposto ao termo *essência*. Estes dois vocábulos estão vinculados ao sentido mais geral de *Ser*. NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. São Paulo: Ática, 1991, p.45.

¹³ KIERKEGAARD, Soren. *Le concept de l'angoisse*, cap.III §2. Paris: Gallimard, 1935, p.141.

¹⁴ *Ibidem*, cap. I, §5, p.62.

do pecado original”¹⁵, apresentando uma interpretação incomum do livro bíblico da *Gênesis*, onde o homem deixa de ser inocente ao adquirir consciência de si e de sua liberdade. Entendida como um gesto de livre-arbítrio, na visão de Kierkegaard a *queda* deixa de ser o resultado de uma “causa externa”, quer dizer, de uma tentação que atua sobre o homem, e passa a ser vista, isso sim, como uma *possibilidade* que já existia antes de se efetivar. Esta visão desenvolve-se, portanto, num caminho alternativo a qualquer explicação determinista. Suas teorias indicam também um sentido diverso daquele que o idealismo (sobretudo de matriz hegeliana) tinha apontado para a filosofia européia¹⁶. Para Kierkegaard, a situação do homem no mundo, que o leva a angustiar-se, é justamente “a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade”. Todavia, se potencialmente existem infinitas *possibilidades* a cada situação e se o homem é livre para escolher entre elas, ao mesmo tempo não existem quaisquer garantias para sua realização. E este raciocínio desemboca na “impossibilidade do possível”. Trata-se de um aspecto do discurso kierkegaardiano que reapareceria, décadas depois, no existencialismo de Jean-Paul Sartre, e devido a ele ambos os filósofos seriam alinhados, segundo o historiador da filosofia Nicola Abbagnano, numa tendência conhecida como “filosofia negativa”, “filosofia da angústia” ou “do fracasso”.

Apesar de Kierkegaard ser considerado o iniciador do existencialismo, foi com Sartre que essa postura filosófica adquiriu força na França entre 1940-50, e que se alastrou para outras partes do mundo na década seguinte. A experiência da Segunda Guerra Mundial, a perda de significação objetiva do mundo e a consciência do “despropósito da existência” ajudam a explicar o sucesso que o existencialismo sartriano – caracterizado como uma “filosofia da liberdade” – atingiria naquele momento da história. Sartre, que antes da Guerra se mostrava “apolítico”, depois de ter sido feito prisioneiro passou a defender que o papel do intelectual é pensar a história e tentar influir sobre ela. Em 1945, ampliou sua notoriedade com o lançamento da revista *Les Temps Modernes* e com a conferência *O existencialismo é um humanismo*. E ao longo dos anos 1950-60, numa fase em que Sartre passou a canalizar boa parte dos seus interesses para os problemas do terceiro mundo, as suas idéias tiveram grande receptividade no meio intelectual brasileiro¹⁷.

Não por acaso, o contato de Sylvio Back com as teorias destes dois filósofos ocorreu no entre-décadas 1950/1960, momento em que atuava como jornalista

¹⁵ *Ibidem*, p.68.

¹⁶ Muitos dos temas desenvolvidos por Kierkegaard constituem uma antítese polêmica aos temas do idealismo oitocentista: “A defesa da singularidade do homem contra a universalidade do espírito; da existência contra a razão; das alternativas inconciliáveis contra a síntese conciliadora da dialética; da liberdade como possibilidade contra a liberdade como necessidade; e, por fim, da própria categoria de possibilidade, são pontos fundamentais da filosofia kierkegaardiana que, no seu conjunto, constituem uma alternativa radicalmente diversa daquela que o idealismo tinha apontado para a filosofia européia”. ABBAGNANO, Nicola. Kierkegaard. *História da filosofia*. Vol.8. *Op.cit.*, p.153.

¹⁷ Um bom panorama sobre as diferentes fases no pensamento e na trajetória de Sartre encontra-se em: SIRINELLI, Jean-François. Jean-Paul Sartre, um intelectual engajado. In: NOVAES, Adauto (orgs.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p.163-169.

cultural e crítico de cinema. Visivelmente aquele era o momento, também, em que se preparavam as estratégias e os ingredientes para a sua atuação como roteirista e diretor de cinema. Diversos dos seus textos contêm pistas destes ingredientes, que aparecem reformulados na linguagem fílmica de sua fase ficcional, como veremos mais adiante¹⁸. Não me parece gratuita, pois, a impressão de fracasso, de incompletude, que emana de seus filmes.

A escolha desta categoria filosófica como metáfora para nomear a poética cinematográfica de Back, então, não aconteceu aleatoriamente. Ela surgiu tanto do contato com os filmes, quanto da avaliação de outras fontes, que se mostraram referências importantes enquanto partícipes da formação social, intelectual e artística do cineasta. A tônica do fracasso, do insucesso, que permeia os três filmes, a princípio soara-me mais como um olhar “pessimista” de Back sobre os projetos humanos. Mas, como foi dito, esta tônica veio receber nova luz após a descoberta daquela série de textos publicados em Curitiba do começo da década de sessenta, onde se discutia a filosofia existencialista, para a qual a *angústia* consiste num dos temas centrais. Vários destes textos foram veiculados no *Letras & Artes* – suplemento dominical do *Diário do Paraná* –, na ocasião em que este caderno era dirigido por Sylvio Back. Foi ele, aliás, quem buscou estender tal discussão para o domínio das artes, referindo-se até a um suposto “cinema existencialista”. Portanto, todos os aspectos extra-fílmicos que estão presentes, ao longo da tese, como parte do meu instrumental de análise, estão ali porque os considerei relevantes para compreender o pensamento de um autor, bem como para esclarecer a configuração dos filmes. Deste modo, as discussões sobre o existencialismo articulam-se, de um lado, aos projetos de uma cinematografia nacional em “tema e forma” que dialogasse com o cinema internacional mas sustentasse sua “identidade” e, de outro lado, ao compromisso social do cineasta naqueles “tempos revolucionários” que eram freados pela ditadura militar. Todos esses são assuntos que antecipam e permeiam a análise propriamente dita dos filmes eleitos como objeto de pesquisa.

Sobre o “lugar” de Sylvio Back na cinematografia brasileira

A projeção de Sylvio Back no quadro da cinematografia brasileira iniciou com a exibição de *Lance Maior* em diversas capitais do país. Desde então, ele manteve uma atuação constante nesse meio profissional, produzindo diversos filmes ficcionais e documentários. Ainda assim, num depoimento escrito por Back em

¹⁸ Eis alguns exemplos de fontes onde Back refere-se ao seu contato com as teorias existencialistas: BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960; BACK, Sylvio. Sartre atual. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960; BACK, Sylvio. Fronteiras do existencialismo. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 7 ago. 1960; BACK, Sylvio. Cubanos e humanos. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 fev. 1961; Back, Sylvio. K [Kierkegaard], esse desconhecido. *Revista Panorama* n.120. Curitiba, maio/1962.

1999, e que integra o livro organizado por Lúcia Nagib sobre o cinema da retomada, Sylvio Back diz sentir-se “excluído da chamada ‘história oficial’ do cinema brasileiro, quando se trata de retrospectivas no Brasil e no exterior, resenhas críticas, ensaios acadêmicos que tratem da filmografia a partir dos anos 60”¹⁹.

De certa forma, essa “exclusão” da qual o cineasta se ressentia, parece originar-se de um fator que pode ser constatado, por um lado, no próprio ecletismo que marca suas obras e, por outro lado, através daquilo que já foi escrito sobre elas: os filmes de Back são difíceis de enquadrar dentro dos “modelos” que caracterizam as principais vertentes estudadas pela historiografia do cinema brasileiro até aqui. Tornou-se um senso comum historiográfico tomar o cinema novo como eixo central no estudo da cinematografia nacional dos anos sessenta, e o cinema marginal como o eixo forte na entrada dos anos setenta. Sylvio Back, então, fica deslocado diante desse cinema de vanguarda, como tantos outros cineastas que não estão atrelados a tais “eixos”.

Para melhor compreender o que isso significa, procurei mapear as considerações que alguns dos autores de obras panorâmicas sobre o cinema brasileiro fizeram acerca do cinema de Sylvio Back, desde os anos 1970 até hoje. Nesse percurso, encontrei certos autores – como Hélio Nascimento e Orlando Fassoni – que elogiaram muito o caráter crítico e a seriedade do trabalho de Back nos anos setenta, em meio a um tempo em que muitos cineastas “desistiram” de seus projetos de um cinema politizado. Mas me deparei também com livros importantes sobre o cinema realizado no Brasil desde os anos 1960 nos quais Back não é nem ao menos citado, por conta, justamente, daquele “senso comum” historiográfico²⁰.

A menção mais antiga que encontrei sobre Back nos levantamentos sobre a cinematografia brasileira data de 1970. Trata-se do compêndio *Quem é quem no cinema novo brasileiro*, organizado por Alex Viany para a Revista de Cultura Vozes. Ali há um verbete para Sylvio Back, no qual Viany diz que *Lance Maior* “bem pode marcar a inauguração de uma escola paranaense de cinema”²¹. Apesar do título do compêndio, nota-se que o agrupamento de Viany sob o guarda-chuva do cinema novo era demasiado amplo, chegando a reunir ali nomes como o de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que sabidamente não defendiam as mesmas propostas

¹⁹ BACK, Sylvio. Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002. p.86.

²⁰ Não há qualquer menção ao cinema de Back em, por exemplo: *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: Mec/ Embrafilme/ Funarte, 1980; RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988; BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995; PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (Orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras - Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001; COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70) - Dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000.

²¹ VIANY, Alex. Quem é quem no cinema novo brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970, p.345.

daqueles que se autodenominavam cinemanovistas. Desse modo, ainda que seja significativa a inclusão do nome de Back no compêndio elaborado por Viany, ele nunca participou do “movimento” cinema novo²².

Ao longo da década de setenta, surgiram algumas poucas obras que pretenderam oferecer um panorama da produção cinematográfica do país. Dentre essas, por exemplo, em 1975 saiu em Curitiba o *Cinema brasileiro*, e ali se reiterava a afirmação de que o Sylvio Back produziu uma “trilogia do sul”²³.

Em 1978-9, Bernardet situou *Aleluia, Gretchen!* entre os filmes classificados por ele como uma “produção média”, típica daquela década, feita por cineastas que precisavam “lutar tanto contra o filme importado como contra a ‘superprodução’ local”. Para o autor, a “produção média” se diferenciava, por um lado, do “cinemão”, e por outro, de algo que seria a “produção maldita”, esta caracterizando “o único bolsão não só de contestação estilística e ideológica tanto do cinemão quanto da citada produção média”²⁴.

No mesmo ano, foi realizada em São Paulo a primeira retrospectiva dos filmes de Back, e Orlando Fassoni escreveu um texto de apresentação para essa mostra. Qualificou o cineasta de forma laudatória, como um dos “melhores realizadores nacionais”, apesar de ter produzido apenas três filmes longos, e o descreveu como um dos poucos “que ainda sustentam prerrogativas de exercitar um cinema empenhado com determinados momentos de nossa realidade”²⁵. De acordo com Fassoni, o cinema de Back “assumia o compromisso de correr todos os riscos que ameaçam autores instigados pelo prazer de fuçar os assuntos mais candentes”. Ele elogiou o teor crítico de *Lance*, bem como a facilidade de construção do tema “utilizando uma narrativa fácil”, e disse que o cineasta conseguiu “comunicar sem bancar o comunicólogo”, permitindo que o público “forme suas indagações, revise seus pontos de vista”. Sobre *A Guerra dos Pelados* e *Aleluia, Gretchen*, Fassoni disse que o “cineasta paranaense foi fuçar sobre a intocabilidade de assuntos tidos como tabus e, por isso, esquecidos”, e que o cinema de Back é “muito mais feito de

²² O próprio Sylvio Back faz questão de afirmar que: “quanto ao cinema novo, em particular, nunca houve um maior diálogo, nem mesmo intercâmbio, entre mim e os seus mais ativos cineastas nos anos 60, auge de sua produção”. BACK, Sylvio. Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. *Op.cit.*, p.85.

²³ SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro – 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975, p.61-70.

²⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.92-93. A “superprodução local” é exemplificada, no livro, por *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e por *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976). Este último, seria o modelo do “cinemão”, tendência forte nos anos 70, caracterizada por “uma linguagem narrativa acadêmica que não há quem não entenda, uma mistura de pornochanchada com comédia de costume, de regionalismo com cinema ‘universal’ via comédia erótica italiana, o aval de atores televisivos e de um prestigiado escritor, um orçamento publicitário que ultrapassa o custo de uma produção média”. Outros filmes agrupados na tal “produção média”, junto com o *Aleluia*, eram: *Pecado na sacristia* (Miguel Borges, 1975), *Crueldade Mortal* (Luís Paulino dos Santos, 1977) e *Perdida* (Carlos Alberto Prates Correia, 1975). Segundo Bernardet, a “produção média” vinha sendo marginalizada pela concentração monopolista da indústria cinematográfica, coerente com a política econômica adotada pelo governo militar no Brasil. Quanto à “produção maldita”, ele a exemplificou através do filme *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg Filho, 1976).

²⁵ FASSONI, Orlando. In: *O cinema de Sylvio Back*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado/ Museu da Imagem e do Som, 1979, p.1.

idéias do que de ilusões”²⁶. Pela linha de argumentação de Fassoni, parece que o que ele defendia, em termos de cinema, era justamente algo numa linha intermediária – talvez coerente com o que Bernardet nomeou “produção média” –, conquanto mantivesse o olhar crítico sobre questões sérias, mas que não estilhasse com a narrativa, capaz de garantir a aceitação por parte do público.

Em 1980, o poeta Valêncio Xavier chegou a pontuar a inserção do “cinema paranaense no mapa cinematográfico brasileiro” a partir justamente do *Lance Maior*, e qualificou os longas de ficção de Back como “três filmes com temática paranaense, perfeitamente integrados no panorama cultural brasileiro”²⁷.

Também numa linha celebrativa, em 1981 o crítico Hélio Nascimento incluiu comentários à obra de Sylvio Back em *Cinema Brasileiro*. Num dos capítulos deste livro, o autor comentou os três filmes longos de Back, dizendo que se caracterizavam por “uma interessantíssima mescla de realismo cênico com propostas inovadoras em nível de narrativa”, e afirmando que “sua obra apresenta coerência, estrutura e homogeneidade, valendo também ressaltar que seus três filmes apresentam um crescendo qualitativo que não pode passar despercebido”²⁸. No capítulo final do livro, ele volta a usar o cinema de Back como exemplo para as suas argumentações, deixando evidente sua rejeição aos filmes que, segundo ele, “deformam” o real. Diz:

A opção pelo realismo cênico não significa estar o cineasta renunciando à sua criatividade e ao seu poder manipulador da realidade. Em vez de aprisionar, o cinema voltado para o real é essencialmente um libertador da imaginação, na medida em que, mantendo cineasta e espectador ligados ao mundo, os mantém em contato com problemas e enigmas que compõe o nosso universo. Impor a alegoria ao real, deformar o espaço captado por uma câmera, seja pela utilização de figuras que não são personagens reais, seja pelo recurso à retórica anticinematográfica, significa, essencialmente, escapar da realidade, vê-la à distância²⁹.

Naquele mesmo ano de 1981, Glauber Rocha referiu-se a Sylvio Back como o “Cacique do Sul”, numa passagem muito rápida do seu livro *Revolução do Cinema Novo*³⁰. Isso foi o suficiente, no entanto, para selar uma simpatia de Glauber pelo cineasta sulino, e esse apelido seria usado, daí para diante, como uma espécie de carta de apresentação de Back.

Ainda na década de oitenta, outros livros sobre o cinema nacional incluem o nome de Back. Em 1982, Bernardet publicou *Piranha no Mar de Rosas* e, no capítulo sobre Cinema e História, há um ensaio crítico sobre o *Aleluia*, *Gretchen*,

²⁶ *Ibidem*, p.3-7.

²⁷ XAVIER, Valêncio. Um roteiro que começou em 1907. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. Curitiba, out/dez. 1980, p.16.

²⁸ NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, p.76-77.

²⁹ *Ibidem*, p.114-115.

³⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.488. Obs: A edição original saiu em 1981, no Rio de Janeiro, editado pela Embrafilme e a Alhambra.

originalmente escrito para o jornal *Movimento* poucos anos antes. Em 1983, saiu o livro de José Mário Ortiz Ramos sobre as relações entre cinema e Estado no Brasil, no qual Back é citado como representativo de um “núcleo crítico” entre os cineastas presentes no *I Congresso da Indústria Cinematográfica*, de 1972³¹. No mesmo ano, Luis Borges publicou *O cinema à margem*, e ali mencionou o filme *A Guerra dos Pelados* como um dos exemplos do cinema que volta sua atenção “para episódios nem sempre destacados ou até mesmo obscurecidos pela historiografia oficial”. Esta seria, segundo o autor, uma das tendências no cinema dos anos setenta, que integrou preocupações com as “minorias” e os “excluídos”, tais quais os índios, a situação das mulheres prostituídas, os párias sociais e os vagabundos³².

Em 1985, Ismail Xavier situou *Aleluia*, *Gretchen* dentro de um percurso do cinema de autor, junto a outros filmes que, produzidos “dentro de um padrão narrativo clássico, com mais ou menos dinheiro e/ou talento, procuraram resgatar facetas de uma história de conflitos sociais”³³. Segundo Ismail, tais filmes partiriam da representação das “minorias” (o que condiz com a afirmação de Luis Borges) e teriam “a preocupação comum em afirmar valores, iluminar experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio aos anos 70 e 80”³⁴. Além disso, esse autor destacou um outro aspecto que aparecia no cinema a partir do seu diálogo com a história: vários diretores passaram a levar às telas “material de arquivo, peças de museu, monumentos”, tanto em documentários convencionais como nos “poucos trabalhos experimentais que discutiram a questão de como representar a história, como estabelecer recortes na experiência visual e sonora de modo a despertar a reflexão”. Lembrando que desde 1974 recorria-se à combinação de fotografias e de velhos filmes de arquivos com entrevistas e comentários *off*, “num trabalho de montagem disposto a assumir interpretações ou se postar como documentação autêntica do passado recente ou remoto”, Ismail incluiu aí os filmes *Getúlio* (Ana Carolina, 1974), *O mundo em que Getúlio Viveu* (Jorge Ileli, 1976), e a seqüência de filmes que Back realizou entre 1980-1982: *Revolução de 30* (1980), *República Guarani* (1982) e *Vida e sangue de Polaco* (1982). Disse que “nessas operações de resgate, ao lado do conflito de

³¹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.114.

³² BORGES, Luis Ribeiro. *O cinema à margem*. Campinas: Papyrus, 1983, p.57.

³³ XAVIER, Ismail, BERNARDET Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. *O Desafio do Cinema: A política do Estado e a política dos produtores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. O texto escrito por Ismail Xavier chama-se “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, e foi republicado em: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Junto ao filme de Back, Ismail alinhava *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1983), *Gaijin* (Tizuka Yamasaki, 1980) e *Os Muckers* (Bodansky / Gauer, 1978), e até *Xica da Silva* (1976). *Memórias*, dizia ele, coroa o percurso dos filmes históricos, que encenam o passado “para pensar toda uma configuração de problemas políticos do presente”. *Ibidem.*, p.95.

³⁴ *Ibidem.*, p.97.

interpretações do fato ou da personalidade em foco, há uma postura geral de levantar poeira dos arquivos”³⁵.

Nota-se, enfim, que o principal ponto de consenso acerca da obra de Back partilhado por esses críticos e estudiosos do cinema brasileiro – independente do caráter mais ou menos celebrativo em torno dos aspectos estéticos da sua obra – é o diálogo crítico que este cineasta manteve com a história, bem como a sua preocupação em produzir filmes que incitassem o público à reflexão.

Num sentido próximo a essa posição, mas criando outros agrupamentos de filmes para sustentar seu argumento, José Carlos Avellar escreveu sobre o *Aleluia, Gretchen* no seu livro *O cinema dilacerado*, publicado em 1986. Elegendo um grupo de filmes feitos entre 1977 e 78, Avellar indicou um ponto em comum entre todos eles, a saber, uma espécie de “meia-queixa” dos cineastas sobre a “imobilidade da gente comum”, das pessoas menos favorecidas na sociedade, que se conformam ou se ajustam ou ainda reproduzem as ideologias dos que os dominam e oprimem. Uma “queixa contra a imobilidade deles, que não fazem nada ou pelo menos não sabem agir com a fibra de heróis”³⁶. Esse é um ponto importante do cinema de Back que se articula às argumentações em torno da poética da angústia, desenvolvidas nesta tese.

No ano seguinte, saiu a primeira edição do livro *História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos. No capítulo sobre “o cinema brasileiro contemporâneo” (1970-87), escrito por José Mário Ortiz Ramos, há referências ao *Aleluia*. Ali o autor disse que “O pós-74 é pródigo em adaptações literárias, em retomadas de momentos da história e cultura brasileiras”, e organizou a produção nacional de cinema desse período em três linhas de força: 1) os que inseriam ingredientes “eróticos” em adaptações literárias; 2) o cinema “sério”, marcado pela impostação intelectualista, que gerou filmes “mornos”; e 3) os que não se conformaram com as opções acima, e insistiram na tecla do político. Nesse terceiro grupo ele inseriu o *Aleluia, Gretchen* e o *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1977)³⁷. Sobre o filme de Back, disse que “é de uma incrível e louvável ousadia. Ficção e história foram utilizadas com tal liberdade que a discussão em torno do filme girou atônita, não conseguindo enquadrá-lo”. E qualificou-o como “um grito contra a mesmice artística. Obra de positiva ambigüidade, oscilante, tão

³⁵ *Ibidem*, p.98-99. Além desses, mencionou também alguns filmes de Silvio Tendler, de Vladimir Carvalho, e de Luiz Alberto Pereira.

³⁶ AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986, p.319. Os filmes que Avellar aproxima de *Aleluia, Gretchen*, para evidenciar essa “meia-queixa”, são: *Gordos e magros* (Mário Carneiro, 1977); *O crime de Zé Bigorna* (Anselmo Duarte, 1977); *Crueldade Mortal* (Luís Paulino dos Santos, 1977) – que Bernardet também havia aproximado de *Aleluia* – ; *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1978). Para explicar a aproximação que fez entre os filmes, Avellar retomou um dos sentimentos que estivera por trás do impulso renovador do cinema nacional, ou seja, a crença de que a mobilização popular aconteceria quando um certo conhecimento lhes fosse transmitido de forma direta e em escala ampla pelos cineastas-intelectuais, e parece ter observado essa “meia-queixa”, detectada nos filmes, como um tipo de “decepção” dos cineastas ante essa imobilidade da “gente comum”.

³⁷ RAMOS, José Mario Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, p.423-424.

surpreendente – e às vezes banal – como *A Cavalgada das Valquírias* em ritmo de rock que emoldura provocativamente o filme”³⁸.

Uma das afirmações feitas por Ortiz Ramos, a de que é difícil “enquadrar” a obra de Back, somada ao fato de que este cineasta nunca participou dos agrupamentos que caracterizaram as tendências mais conhecidas do cinema nacional – como o cinema novo e o cinema marginal –, ajuda a compreender, em partes, a sua presença discreta na historiografia do cinema brasileiro até então.

Desde a década de noventa até hoje, do mesmo modo, não são muitas as considerações estéticas feitas sobre a obra de Back em livros sobre o cinema brasileiro – excetuando-se, lógico, as obras organizadas pelo próprio cineasta, que incluem coletâneas de textos críticos sobre seus filmes³⁹.

Em 1992, Ricardo Picchiarini apresentou Sylvio Back dizendo ter sido uma surpresa a estréia nacional do cineasta, em 1968, quando “o eixo Rio-São Paulo-Bahia tomava conta do cenário cinematográfico brasileiro”. Após reforçar o mote da “trilogia do sul”, Picchiarini disse que vê influências do cinema novo na obra de Back, “principalmente no que se refere à escolha de temas exclusivamente ligados à cultura nacional, dando-lhes forte dimensão política”. Também observa que os filmes de Back são marcados por “um forte desejo de experimentalismos formais, visíveis principalmente na estruturação narrativa de suas obras”⁴⁰. Entretanto, na sua opinião “a condução da narrativa de Back deixa muito a desejar em relação à magnitude das questões histórico-políticas que aborda”. E explica: “não existe nada mais eficaz para se enfraquecer uma narrativa do que enfraquecer seus personagens. Estes são um dos principais instrumentos que um filme tem para se contar”⁴¹. Pelas colocações que o crítico faz após essa afirmação, fica claro que ele discorda do tratamento que Back deu aos seus filmes históricos, e demonstra preferência pela narrativa épica, por causa da força dramática que essa tem junto ao público. Ele rejeita, desse modo, uma das principais características estéticas do cinema de Back.

José Gatti, em 2000, escreveu sobre *Aleluia, Gretchen* e também expressou a dificuldade de classificar o filme a partir dos eixos usuais. Ele disse que consideraria razoável entendê-lo como “parte de uma genealogia do cinema brasileiro que se desenrola a partir do cinema novo”, mas que nem esta e nem outras classificações

³⁸ *Ibidem*, p.424.

³⁹ Como por exemplo BACK, Sylvio. *Aleluia Gretchen*. Porto Alegre: Movimento, 1978, roteiro de *Aleluia Gretchen* acompanhado de textos críticos sobre o filme; ou BACK, Sylvio (org). *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: SEC, 1992, coletânea de artigos sobre a filmografia de Back.

⁴⁰ PICCHIARINI, Ricardo. Aspectos cinematográficos. *Apontamentos 179: A Guerra dos Pelados*. São Paulo, SEEC/FDE, 1992, p.10-11. A coleção “Apontamentos” resultou de um projeto do governo do Estado de São Paulo, em 1988, sobre o uso do vídeo em sala de aula. Ela inclui paradidáticos sobre *A guerra dos Pelados* e sobre *Aleluia, Gretchen*. Além dos textos de Maria Cecília Martinez e de Elias Thomé Saliba, há nesses livros uma consideração crítica sobre o cinema de Back, redigida por Ricardo Picchiarini.

⁴¹ *Idem*. *Apontamentos 229: Aleluia Gretchen*. São Paulo: SEEC/FDE, 1992, p.11-12.

possíveis (filme político, filme sobre nazismo) são, na sua opinião, satisfatórias. *Aleluia Gretchen*, para ele,

se insere indubitavelmente, numa linhagem em que o movimento cinemanovista foi pedra fundamental, mas pode facilmente ser visto como parte de uma obra pessoal, autoral; é político, mas dificilmente se equipara ao gênero melodramático em que se costuma classificar os filmes de, digamos, Costa-Gravas; trata do nazismo, mas seu ponto de vista é decididamente diverso daquele ostentado pelo cinema internacional hegemônico⁴².

Como se vê, Gatti resolveu a questão enfatizando o cunho autoral, pessoal, do cineasta, e evitou classificações generalizadoras. Diferente do caso de *Cem anos de cinema brasileiro*, livro de caráter panorâmico publicado por Guido Bilharinho em 1997, e organizado por décadas. Como esse autor privilegia as grandes linhas de força já consagradas na história do cinema nacional, percebe-se sua dificuldade em “encaixar” Sylvio Back, o que acontece também em relação a outros cineastas com produção importante. Em referência à década de sessenta, para resolver esse problema, Bilharinho criou um tópico intitulado “outras tendências”, e ali mencionou o despontar de Back⁴³. Quanto à década de setenta, situou-o num tópico intitulado “o cinema, por assim dizer, convencional”, que abarca os filmes feitos pelos que não são “egressos” do cinema novo ou do cinema marginal⁴⁴. Alguns anos depois, quando publicou novos livros sobre o cinema brasileiro – também organizados por décadas –, Bilharinho qualificou Sylvio Back a partir do seu interesse pela história⁴⁵.

Também com o intento de fornecer um painel sobre a produção de cinema (nacional e paranaense), na última década foram editados um dicionário e uma enciclopédia que apresentam verbetes sobre Sylvio Back⁴⁶. Ambos, contudo, apenas reproduzem uma série de informações bio-filmográficas já divulgadas pelo próprio cineasta em outras publicações, sem acrescentar considerações de ordem estética sobre sua obra.

Quanto à produção mais recente de Sylvio Back, alguns de seus filmes foram mencionados em obras que abordam o cinema da retomada, como é o caso do livro organizado por Lúcia Nagib⁴⁷. Um destaque é dado ao filme *Yndio do Brasil* (1995), que também foi assunto de um capítulo sobre a representação da masculinidade no

⁴² GATTI, José. Poliglossia no cinema. In: CORSEUIL, Anelise; e CAUGHIE, John (orgs.). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000, p.150.

⁴³ BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997, p.96-98.

⁴⁴ *Ibidem*, p.115-119.

⁴⁵ “Back é cineasta profundamente interessado – e preocupado – com fatos da História do Brasil, sejam acontecimentos isolados e circunscritos, [...] sejam episódios de grande magnitude, repercussões e influência”. BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro dos anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000, p.36.

⁴⁶ RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000. Verbetes para Back nas pág. 40-41; e SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005. Verbetes para Back nas pág. 37-39.

⁴⁷ Ver: NAGIB, Lúcia. *O cinema de retomada: Op.cit.*, p.83-91. Outra coletânea sobre a “retomada” em que Back é citado é o catálogo ilustrado: SALEM, Helena (coord.). *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.

livro *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*, publicado em 1999 pelo norte-americano David William Foster⁴⁸.

O que se percebe a partir desse levantamento, é que as colocações mais recorrentes sobre o cinema de Sylvio Back se resumem ao seguinte feixe de afirmações: ele mantém um diálogo crítico com a história; ele produz filmes que incitam à reflexão; seus filmes são difíceis de “enquadrar”. Este último tópico, como já foi dito, se justifica, em partes, porque sua obra não se inclui naqueles grandes eixos que nortearam a historiografia do cinema brasileiro dos anos sessenta e setenta. E isso incitou-me a tentar delinear as especificidades da poética cinematográfica “não enquadrável” desse diretor.

Quanto à primeira afirmação, sobre o diálogo crítico de Back com a história, é o que atualmente sustenta com mais força o olhar dos estudiosos sobre o seu cinema. Isso pode ser aferido pelas palavras com as quais João Luiz Viera apresentou o cineasta em 2004, antes de comentar rapidamente seus filmes:

Sua obra se destaca, sobretudo, pelas relações que estabelece com a História (assim mesmo, com H maiúsculo), tanto passada quanto mais próxima de seu tempo. Não importa se o gênero maior seja a ficção ou, mais diretamente, o documentário, a História estará sempre presente e seus personagens, reais ou ficcionais, só fazem sentido enquanto indivíduos que expressam, vivem e interagem com o seu tempo⁴⁹.

A forte presença da História no cinema de Back deu origem a um outro tipo de produção bibliográfica sobre sua obra, mais recente, e oriunda não do meio cinematográfico, mas da universidade. Na última década, diversos pesquisadores elegeram seus filmes como assunto de pesquisa, resultando em capítulos de livros, artigos e teses. Um exemplo a ser destacado é o texto que a historiadora Marion Brepohl de Magalhães escreveu sobre o *Aleluia, Gretchen*, para o livro *A história vai ao cinema*⁵⁰. Outro exemplo é o capítulo dedicado ao filme *A guerra dos pelados* na tese de doutorado de Abelle Casarotto, que busca articular história, literatura e cinema a partir do tema da guerra do Contestado⁵¹. Observo, entretanto, nesses e noutros exemplos dos estudos sobre os filmes de Back realizados até aqui pela comunidade universitária, uma recorrência: a de que a escolha dos filmes se dá sobretudo em função dos seus “temas históricos”⁵².

⁴⁸ FOSTER, David William. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. University of Texas Press, 1999, p.59-67.

⁴⁹ VIEIRA, João Luiz. Sylvio Back. In: *Encontro com o cinema brasileiro*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. Catálogo de evento.

⁵⁰ MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Para esta coletânea, diversos historiadores foram convidados a escrever sobre algum filme de ficção que representasse aspectos da “formação brasileira” e que, de algum modo, se articulasse às suas áreas de pesquisa.

⁵¹ CASAROTTO, Abele Marcos. *A literatura que se faz cinema*. In: *O contestado e os estilhaços da bala: literatura, história e cinema*. Tese (Doutorado em Literatura), UFSC, Florianópolis, 2003.

⁵² Outras pesquisas universitárias da última década que levam em conta sobretudo os temas históricos dos filmes de Back são: TOMAIM, Cássio. *A FEB (re)vista nos filmes documentários: algumas considerações iniciais*. In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 29, nº 02, jul-

Num caminho distinto, o que proponho nesta pesquisa é, antes da avaliação da temática histórica dos filmes ficcionais, a interpretação da historicidade mesma das obras escolhidas, a saber, o posicionamento estético e ideológico do autor no contexto dos anos 60 e 70 através da forma fílmica. A partir deste viés, os “temas históricos” presentes nos longas de Back são entendidos principalmente como forma de alegorizar a história do presente. Por esse caminho, as análises dos filmes aqui realizadas levam em consideração as tensões entre três aspectos fortes: 1) as condições políticas, culturais e cinematográficas do país com as quais Back dialogava através dos filmes, 2) o ecletismo da formação estética do cineasta, e 3) o viés conceitual da filosofia existencialista com a qual Back demonstrou afinidade. Esse terceiro aspecto, especialmente, me ajuda a construir a argumentação sobre a poética do autor sem simplesmente repetir um discurso que ele mesmo ajudou a construir sobre sua obra.

Sobre a estrutura da tese:

Para facilitar ao leitor um mapeamento da estrutura da tese, apresento, a seguir, um resumo do que será tratado em cada um dos quatro capítulos:

O **capítulo 1** contém, inicialmente, a apresentação de algumas características econômicas, políticas e culturais de Curitiba quando Back ingressou no jornalismo cultural nessa cidade, na virada dos anos 1950-60. Em seguida, destaco a participação de Back no caderno cultural *Letras & Artes*, comentando sua aproximação com o cinema (através da crítica) e ao mesmo tempo com os debates sobre o existencialismo. Há algumas anotações sobre como Back tentou aproximar tais assuntos (existencialismo e cinema) em seus textos. Isso permite indicar o caminho que tomei nas análises, ao propor uma leitura dos três filmes através da ótica de uma *poética da angústia*. O argumento da minha tese é que a formação intelectual de Back terá implicações na formulação de um estilo de fazer cinema, ou mais especificamente, no tratamento narrativo que esse cineasta dará aos temas em seus filmes de ficção. Na parte final do capítulo, ainda, estão situadas as primeiras experiências de Back na direção (curtas e médias), pontuando aspectos políticos e culturais da primeira metade da década de 1960, em especial o golpe militar e algumas de suas repercussões em Curitiba.

O **capítulo 2** focaliza a presença de Sylvio Back no quadro da cinematografia nacional. Quando passa a dirigir filmes de longa-metragem, Back demarca sua

dez. 2006; SILVA, Marcos Antonio da. Refletir e comemorar: Cruz e Souza, Fernando Novais, Sylvio Back e os 500 anos do Brasil. In: COSTA, Cléria Botelho; MAGALHÃES, Nancy Alessio. (Org.). *Contar história, fazer história*. Brasília: Paralelo 15, 2003; e KIELING, César. Aleluia, Gretchen. In: CASTRO, Nilo André Piana (orgs.). *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Ed. Universidade / Secretaria Municipal da Cultura, 1999.

estréia nesse cenário. No início do capítulo, são apresentadas algumas características do contexto de produção de cada um dos seus três longas-metragens de ficção, destacando as políticas culturais voltadas ao cinema brasileiro. Em seguida, analiso o discurso do cineasta acerca de sua obra. Há, portanto, uma discussão sobre as fontes que permitem problematizar esse discurso do cineasta, quando busca legitimar os seus filmes e delimitar seu lugar dentro do meio cinematográfico nacional. Nesse percurso, detecto a existência de três fases distintas na alocação do cineasta, entrosadas às modificações visíveis nos debates culturais nacionais.

Finalmente, conhecendo as variações na visão defendida pelo cineasta e pela mídia na ocasião do lançamento de cada um dos três filmes, passo a apresentar minha opinião sobre o aspecto poético dos mesmos, o que é realizado na segunda parte da tese. Aí, então, os filmes são examinados a partir do prisma de uma *poética da angústia* – enquanto uma característica final *das obras*, e não como um projeto do cineasta.

O **capítulo 3** contém análises sobre a estruturação da narrativa e sobre a idéia de *tempo* presentes em cada um dos três filmes, através das quais busco reconhecer alguns dos recursos de expressão recorrentes na poética do cineasta. A avaliação de cada filme aparece num subcapítulo específico, para facilitar a ordenação das idéias e o aprofundamento das reflexões. A partir desse exercício, pretendo fazer sobressair alguns traços da poética da angústia e apontar suas relações com o entorno fílmico, especialmente no que diz respeito à concepção de *progresso* e às visões totalizantes da história.

O **capítulo 4**, por fim, traz as análises acerca das figurações do poder e da violência, e ali, novamente, os três filmes são tratados em subcapítulos separados. Temas constantes nos filmes de Sylvio Back, as relações de poder e dominação social consistem em assunto crucial nas discussões culturais durante os anos 1960 e 70. Do mesmo modo, a “glorificação da violência” pelas novas esquerdas surgidas nos anos sessenta, em diversos lugares do mundo, era tema forte e preocupante, como pode se fazer medir pelo livro *Sobre a violência*, de Hannah Arendt, escrito entre 1968-69, e no qual a autora alerta sobre o perigo de se confundir o poder (uma *finalidade*) com a violência (um *instrumento*). A presença desses temas nos filmes de Back tem, portanto, um peso significativo e é, em certa medida, alegórica frente ao seu próprio tempo. Sua análise permite mensurar alguns sintomas da visão de mundo do cineasta, pela transfiguração desses temas em forma fílmica.

primeira parte

CAMINHOS EM FORMAÇÃO

CAPÍTULO 1

1. SYLVIO BACK NA CENA CURITIBANA

Ainda não findara a década de cinquenta quando Sylvio Back, um jovem catarinense filho de imigrantes europeus, ingressou no jornalismo cultural em Curitiba. De início, eram apenas colaborações esporádicas em suplementos domingueiros; e em princípios de 1959 Back foi efetivamente contratado pelo *Diário do Paraná*, jornal que circulava na cidade desde 1955.

Em certo sentido, aquela era uma boa ocasião para ingressar profissionalmente nos bastidores de órgãos de comunicação impressa, pois a capital paranaense passava por um momento promissor, que juntava o crescente clima cultural e universitário com as metas do governo acerca do desenvolvimento econômico e industrial para o Estado. O crescimento demográfico era acentuado: a cidade iniciara a década com cerca de 180 mil habitantes, e em dez anos sua população dobraria, contando 361 mil pessoas em 1960⁵³. Esse índice articulava-se às mudanças ocorridas no Brasil e no mundo⁵⁴. Finalizada a Segunda Guerra Mundial, grupos de imigrantes chegavam à cidade de Curitiba, muitos vindos de países que passaram a integrar o bloco soviético, como a Polônia e a Ucrânia. O Brasil experimentava um período de estabilidade democrática que se prolongaria até o começo dos anos sessenta. O Paraná vivia um novo e forte surto de expansão econômica, com a riqueza oriunda das lavouras de café nas terras roxas e férteis

⁵³ Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. *Curitiba em dados*. Curitiba: IPPUC, 1996, p.44-45. Não só Curitiba, mas o Paraná teve sua população duplicada entre 1950-60, passando de 2.100.000 para 4.200.000 habitantes, sendo os focos de concentração a Capital e o norte cafeeiro. O Paraná se tornava o quarto estado mais populoso do Brasil. TRINDADE, Etelvina Maria de Castro & ANDREAZZA, Maria Luiza. *Cultura e Educação no Paraná*. Curitiba : SEED, 2001, p.109. Outro dado significativo que indica a proliferação de centros urbanos no estado, é que 65% dos municípios que existiam no Paraná até 1990 surgiram entre os anos de 1950-60. OLIVEIRA, Dennison. *Urbanização e industrialização no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001, p.35.

⁵⁴ Esse fenômeno integrava uma importante alteração na fisionomia brasileira, que foi a inversão da relação campo/cidade ocorrida entre as décadas de 1950-80. A explosão demográfica caracterizou principalmente as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Porém, de modo similar ao que acontecia em Curitiba, outras capitais estaduais ampliavam seus contingentes populacionais, como Recife, Porto Alegre, Fortaleza e Belém. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964-1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p.351.

do norte do Estado, cuja exportação crescia ano a ano⁵⁵. Isso implicava numa prosperidade crescente do padrão de vida, e boa parte dessa riqueza reverteu em projetos para a modernização da capital do Estado. E era no meio cultural dessa “jovem capital” que Back começava a se integrar.

1.1. O ambiente de Curitiba

Na década de cinquenta, Curitiba era uma cidade da província, que tinha uma rua principal – a XV de Novembro – na qual as pessoas iam saber das novidades, paquerar, comentar a moda, freqüentar as salas de cinema e as confeitarias. Ali era um local de encontro diário dos jovens estudantes, que vinham de diferentes lugares para cursar as faculdades existentes na cidade⁵⁶.

Curitiba era considerada um pólo acadêmico, e isso atraía muita gente, em especial jovens na faixa etária dos vinte anos. As pensões para estudantes eram comuns, assim como a movimentação nos principais pontos de socialização, que ficavam no centro. O *footing* na XV de Novembro, as conversas de fim de tarde no Café Acadêmico, as filas na Cinelândia, bem como os “chás dançantes” promovidos pelos cursos de Medicina e de Engenharia, eram característicos do clima estudantil de Curitiba⁵⁷.

Como tantos outros jovens, Sylvio Back havia se transferido para a cidade no ano de 1956, onde concluiu o colegial e logo ingressou na Universidade Federal do

⁵⁵ O Paraná era o carro-chefe das exportações nacionais de café desde 1951, fator que assegurava ao Estado, “pela primeira vez, uma participação decisiva na economia brasileira”. MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001, p.58.

⁵⁶ Além da Universidade Federal do Paraná (fundada em 1912 e federalizada em 1951), existiam em Curitiba algumas faculdades isoladas. Os governos do período entre 1951-1959 apresentaram uma “tendência crescente de investimentos na área de educação e cultura”. Ver: IPARDES – Fundação Edison Vieira. *O Paraná reinventado: política e governo*. Coordenado por Marion Brepohl de Magalhães. Curitiba: 1989, p.45. A Universidade Católica de Curitiba, por exemplo, seria fundada em 1959. Quanto à Universidade Federal, nos anos cinquenta ela se expandia: o Hospital das Clínicas foi construído em 1953, o complexo da Reitoria inaugurado em 1958, e o Centro Politécnico em 1961. Com esse crescimento, ao longo da década de sessenta, segundo Hagemeyer, Curitiba tomaria para si “o título concedido a São Paulo no século XIX, o de ‘burgo de estudantes’”. Ver: HAGEMEYER, Rafael Rosa. 1968: ano da derrubada do ensino pago no Paraná. In: MARTINS Fº, João Roberto (org.). *1968 faz 30 anos*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP; São Carlos: Ed. Universidade de São Carlos, 1998, p.98.

⁵⁷ Sobre o “clima universitário” curitibano, o afluxo de jovens em busca de estudos, os pontos de socialização e as pensões estudantis, sugiro: SANTOS, Antônio Cesar. *Memórias e cidade*. Depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Curitiba : Aos Quatro Ventos, 1997. Resultado de sua pesquisa de mestrado, neste livro o autor reconstrói o cenário sócio-cultural de Curitiba através dos depoimentos de um grupo de pessoas nascidas em diferentes locais entre 1920 e 1940, e que se transferiram para Curitiba ao longo das décadas de 1950-60, período no qual a cidade passou por uma explosão demográfica, marcando um crescimento que continuaria ao longo da década seguinte. Vários desses depoimentos ressaltam o clima das mudanças urbanas promovidas pelo governo e o grande índice de estudantes: “paulistas, catarinenses, gaúchos, mineiros, até do nordeste, vinham estudar em Curitiba, por causa da faculdade. Principalmente, faculdade de medicina e engenharia”. [Depoimento retirado da p.85].

Paraná (então UFP), em 1957⁵⁸. Ele havia cursado parte do “colegial” (correspondente ao atual Ensino Médio) na cidade litorânea de Paranaguá, entre 1954-55, transferindo-se para Curitiba em 1956. Na capital paranaense, ingressou na Universidade Federal em 1957 para cursar Ciências Econômicas, curso que seria interrompido em 1959. Nascido vinte anos antes, em julho de 1937, Back era filho de imigrantes europeus que, fugidos do nazismo, trabalharam no ramo hoteleiro em cidades litorâneas do sul do Brasil desde que aportaram no país⁵⁹. Quando chegou em Curitiba, provavelmente deve ter encontrado a cidade sob aquela atmosfera de “renovação”, efeito tanto da boa situação econômica vivida pelo Estado, quanto dos resquícios das comemorações do Centenário de Emancipação Política do Paraná promovidas pelo governo anterior⁶⁰, três anos antes de Back transferir-se para Curitiba.

Dentre as comemorações do Centenário figuravam produções culturais, arquitetônicas e urbanísticas. Entre elas, a publicação do livro *Paraná Vivo*, de Temístocles Linhares⁶¹, e as diversas construções que, aos poucos, davam à cidade provinciana um aspecto moderno. Em 1954 haviam sido inaugurados, por exemplo, o Teatro Guaíra – que serviu de estímulo à criação de novos conjuntos teatrais na capital⁶² –, a Biblioteca Pública, a Praça do Centenário, o Colégio Tiradentes e as avenidas de acesso ao novo Centro Cívico. Além disso, também naqueles anos

⁵⁸ BACK, Sylvio. [ficha biográfica], datil., folha única, s.d.[Divisão Paranaense – Biblioteca Pública do Paraná].

⁵⁹ Os pais de Sylvio Back – uma alemã e um judeu-húngaro que chegaram ao Brasil em 1935, fugidos do nazismo– tinham um hotel no litoral catarinense, na cidade de Camboriú, entre 1936 e 1938. Mas Back nasceu em Blumenau, pois em Camboriú não havia maternidade. Antes de estourar a guerra, e até cerca de 1940, seus pais tiveram novo hotel em Florianópolis. Depois disso, sua mãe continuou no ramo hoteleiro no Paraná até cerca de 1960 – alguns períodos no litoral, onde Back passou sua infância e adolescência, nas cidades de Antonina e Paranaguá, e outros em Curitiba. Estas informações sobre a origem e a infância do cineasta estão registradas em: BACK, Sylvio. *Dossiê Back*, digit. 311 p., s.d. (2006). [Arquivo digital inédito cedido pelo autor], p.20-21 e p.50.

⁶⁰ Foi em 1953, durante a gestão de Bento Munhoz da Rocha, que ocorreram as comemorações do Centenário da Emancipação Política do Estado do Paraná, algumas delas contando com a presença do presidente Getúlio Vargas (note-se que Munhoz da Rocha era um dos líderes políticos mais destacados entre os que combatiam o getulismo, segundo: BRAGA, Ney Amintas de Barros. *Ney Braga: tradição e mudança na vida política*. Entrevista a Adherbal Fortes de Sá Jr. Curitiba: Ed. do Autor, 1996, p.54). Bento Munhoz governou o Paraná entre 1951 e 1955, quando então se afastou do Estado para assumir o Ministério da Agricultura durante a presidência de Café Filho, após a morte de Getúlio Vargas. “A gestão de Bento é considerada pela maioria dos intelectuais da época como produtora de idéias. Confere ao Paraná sua primeira identidade e insere-o no contexto nacional. Também idealiza uma capital político-administrativa, materializada no Centro Cívico”. IPARDES. *Op.cit.*, p134.

⁶¹ O crítico literário e intelectual paranaense Temístocles Linhares fazia anunciar, nesse livro, ter chegado o momento “de fazer compreender ao Brasil que soou a hora do Paraná”, pelo fato “de se ter ele tornado pólo de atração de capitais e iniciativas que o estão transformando e enriquecendo”. LINHARES, Temístocles. *Paraná Vivo*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000, p.29. A edição original do livro data de 1953, pela Editora José Olympio.

⁶² O Teatro Guaíra começou a ser construído em 1952. Logo “despontaram alguns conjuntos teatrais particulares, uma Companhia de Operetas, grupos de teatro organizados nos colégios e nas faculdades, além da fundação da escola de teatro do SESE, da Sociedade Paranaense de Teatro e também do Teatro de Bolso da praça Rui Barbosa, pelo grupo de Ary Fontoura. O teatro paranaense tomava impulso na esteira do desenvolvimento do Estado”. TRINDADE & ANDREAZZA . *Op.cit.*, p.110.

foram construídos o Palácio do Governo, a Residência do Governador, o Edifício das Secretarias, o Tribunal do Júri, e os edifícios para sediar o Legislativo⁶³.

Porém, enquanto essas novas construções públicas “vestiam” Curitiba com um visual moderno, e apesar do crescimento demográfico acentuado, os valores estéticos e os costumes da sociedade local denunciavam que ela ainda era uma cidade bastante conservadora, e resistente às inovações, sobretudo no âmbito simbólico. A passagem do estatuto de cidade provinciana para pólo universitário e “moderno” não se dava sem tensões, e assim, paradoxalmente, apesar do clima de progresso material, Curitiba ainda era uma cidade pequena e impregnada de um ranço moralista quando Back ali chegou. Além disso, as mazelas urbanas intensificavam-se e faziam-se mais aparentes. Se o planejamento e o controle do espaço físico eram possíveis, o mesmo não acontecia com a conduta da população. Para se ter uma idéia sobre o tipo de hábitos comportamentais indesejáveis que precisaram ser erradicados, observe-se que o governo criou um *Código de Posturas e Obras do Município*, em 1953, visando assegurar “a prosperidade moral, cultural e política”⁶⁴. No referido documento, eram apresentadas “normas morais e éticas voltadas à modernização da cidade e à construção da *urbanidade*”, entre elas, a proibição de se jogar lixo nas vias públicas, de se sacudir tapetes dos prédios, de lavar ou estender roupa na rua, além de uma série de outras restrições comportamentais, que almejavam conduzir a população a certos padrões de “civilidade”.

Num nível distinto, mas também exemplificando as contradições curitibanas naquele momento – agora confrontando o projeto modernizador ao conservadorismo moral e estético –, foi a reação negativa das pessoas à nudez da escultura instalada na Praça 19 de Dezembro⁶⁵: o monumento deveria atuar como signo do progresso econômico do Paraná, cuja riqueza, lembre-se, originava-se da agricultura. Mas foi tratado como “obsceno”, suscitando uma polêmica que chegou a ganhar espaço nos jornais locais⁶⁶. Ao mesmo tempo, visualmente predominava um gosto acadêmico, o que pode ser atribuído, em partes, à dificuldade de acesso

⁶³ Sobre a série de monumentos construídos por ocasião das comemorações do Centenário como “símbolos do progresso”, ver: IPARDES. *Op.cit.*, p.47; MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Op.cit.*, p.63-64; e TRINDADE, & ANDREAZZA. *Op.cit.*, p.109-110.

⁶⁴ TRINDADE, Etelvina Maria de Castro & ANDREAZZA, Maria Luiza. *Op.cit.*, p.111-112. Esse modelo implementado na capital seria seguido noutras cidades paranaenses que também se “verticalizavam”.

⁶⁵ Em 1955 fora instalado na Praça 19 de Dezembro um painel comemorativo da história do Estado e uma estátua de grandes dimensões, conhecida como “homem nu”, que visava representar “um adolescente de punhos cerrados dando um passo à frente, simbolizando o Paraná saindo à frente dos outros estados do Brasil”. A estátua foi projetada por Erbo Stenzel a partir de “fortes sugestões” do governador Bento Munhoz, e executada no Rio de Janeiro por Humberto Cozzo. CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária. Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n.25, nov. 2005, p.76

⁶⁶ Apesar do propósito cívico da estátua, a mídia local deixou evidente o ranço moralista ao referir-se à obra através de expressões como “monstro de granito”, “Taradão” ou “obscenidade”. CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Op.cit.*, p.78-79.

às informações sobre a arte mais recente produzida nos grandes centros urbanos, mas que era devido, também, à acomodação dos artistas locais frente aos velhos modelos pregados pela Escola de Música e Belas Artes – onde lecionava, inclusive, o escultor Erbo Stenzel, autor do projeto da referida escultura – e premiados pelo Salão Paranaense de Belas Artes⁶⁷.

Ainda que a riqueza do Estado fosse de origem agrícola e que Curitiba não tivesse se desvinculado do aroma provinciano, no entanto, era efetiva a expectativa pela modernização, coerentemente com o que acontecia em outras regiões do país. Desde 1956, note-se, já estava em curso o governo de Moyses Lupion, que enfatizava em seu discurso o projeto de modernização do Estado, ainda que na esfera cultural tal projeto não encontrasse equivalência. Havia no discurso modernizador de Lupion uma coerência com os pressupostos políticos dominantes no Brasil no período que se estende entre 1956 a 1960, ou seja, o período do nacional-desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek⁶⁸. Os mesmos princípios “desenvolvimentistas” embasaram também as gestões de Ney Braga na prefeitura de Curitiba, entre 1954 e 1958 (ocasião em que se dedicou a promover reformas urbanas), e no governo estadual, entre 1961 e 1965.

Assim, aos poucos, enquanto o governo esboçava os seus planos de modernização, formavam-se na capital do Paraná alguns grupos de artistas e intelectuais que aspiravam as renovações artísticas das metrópoles e a participação nas discussões filosóficas cosmopolitas. Seria ao longo das décadas de cinquenta e

⁶⁷ A Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) fundada em 1948 e o Salão Paranaense de Belas Artes criado em 1944 constituíam os espaços oficiais dedicados às artes plásticas em Curitiba, e eram controlados por agentes pouco favoráveis às formas modernas de artes. Segundo palavras do artista plástico Fernando Velloso, “Curitiba na época era uma cidade sem nenhuma ou quase nenhuma informação sobre arte. Havia muito, apenas a Biblioteca Pública recém inaugurada tinha um setor de arte: ‘Belas Artes’, [que] na época possuía alguns livros. [...] Havia um academicismo implantado que era um ferrenho inimigo de tudo que se inovasse, reacionário e muito bem implantado porque era fruto de várias gerações de pintores que se repetiam, e cada vez com menor qualidade”. Transcrito em FRANCO, Violeta. Depoimento datil., Curitiba, 14 maio. 1984. Setor de Pesquisa do MAC-PR. Um estudo mais aprofundado sobre o conservadorismo estético impregnado em Curitiba ao longo da década de 1950 encontra-se em: CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas, arte e política no Paraná – 1950-1962*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2002.

⁶⁸ Segundo Brepohl de Magalhães, “a conjuntura que se apresenta no Paraná nas décadas de 50 e 60 subordina-se ao modelo político adotado pelo governo central, conhecido como ‘era desenvolvimentista’, cujo principal mecanismo de condensação foi o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), nos períodos Juscelino Kubitschek e João Goulart”. MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Op.cit.*, p.64. A formulação de uma política econômica e social de modernização do Paraná remonta a Manoel Ribas (governador e interventor durante o Estado Novo), de quem Moysés Lupion foi considerado “herdeiro”, desde que foi eleito pela primeira vez, em 1947, pelo Partido Social Democrático – na época o maior partido nacional (elegera o marechal Dutra à presidência e elegeria JK em 1955). A política de modernização do Estado foi, de certa forma, retomada por Moysés Lupion na sua segunda gestão (1956-1961), dando seqüência à “onda de prosperidade” que marcou a década. *Ibidem*, p.55-65; e IPARDES. *Op. Cit.*, p.26. Como resultado do modelo econômico nacional-desenvolvimentista da era JK, de 1957 a 1961 o valor da produção industrial cresceu em torno de 80%, e o PIB cresceu a uma taxa anual de 7%. Os problemas gerados por esse modelo somente viriam à tona com a crise (econômica, política e social) de 1962-64, quando houve uma grande diminuição do ritmo de crescimento econômico do país. Para maiores informações, sugiro: MENDONÇA, Sônia. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995, p.60-65.

sessenta que gradualmente se formaria um ideário modernista nas artes, ainda que desde o fim dos anos quarenta já houvesse sido levantada a discussão em termos de cultura moderna e tradicional, sobretudo a partir da revista *Joaquim*⁶⁹. As páginas da *Joaquim* haviam se impregnado de discussões acerca do compromisso das artes plásticas e da literatura com o seu tempo, abrindo debates que adentrariam a década seguinte, tanto nos “pequenos cenáculos de jovens artistas inconformados com o conservadorismo paranaense, estudantes de Belas Artes ávidos pelas tendências modernistas”⁷⁰, quanto nas páginas de suplementos literários de jornais. Entre estes, o *Diário do Paraná* destacou-se como um dos espaços nos quais se registrou a maneira como os artistas locais digeriam e rearticulavam as contradições estético-ideológicas do seu tempo⁷¹. Esse órgão publicou, por exemplo, fragmentos do embate local entre “conservadorismo” e “desejo do moderno” que alcançou um ponto extremo no caso do Salão Paranaense de 1957⁷². Certamente, a presença de Loio-Pérsio e Eduardo Virmond no quadro de jornalistas do *Diário* favorecia que ali se dedicasse espaço a essas questões.

Quanto ao cinema, produto cultural tipicamente urbano e intrinsecamente relacionado à modernização – seja pelo aparato tecnológico sofisticado, seja pela necessária divisão de tarefas em sua produção – os habitantes de Curitiba eram ávidos consumidores. Há depoimentos interessantes, numa pesquisa realizada por Antonio Cesar sobre as transformações ocorridas nessa cidade, sobre o fato de que nos anos cinquenta “a mania do curitibano era cinema. [...] À noite, a rua XV era fervilhante, todo mundo ia para o cinema”⁷³.

Esse hábito se fazia medir pela grande freqüência às principais salas de exibição: o Cine Opera, que possuía tela panorâmica e que em 1954 lançou o Cinemascope na cidade, e seu principal concorrente, o Cine Vitória, disputavam o público com o Cine Avenida, o Marabá, o Palácio, o Ritz e o Arlequim, sem contar as

⁶⁹ A revista de literatura e arte *Joaquim* foi editada em Curitiba entre 1946-48 por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger. JOAQUIM: edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial, s.d.

⁷⁰ FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná. *Revista de História Regional*. Ponta Grossa, vol.8, n.2, p.93, 2003. Neste artigo, Freitas mapeia os processos de infiltração, embate e consolidação de uma cultura moderna no meio das artes plásticas em Curitiba, que somente se tornaria dominante a partir da década de 1960, com a formação de uma política cultural centrada na “atualização” da arte local.

⁷¹ Segundo Freitas, aquela geração era espremida, de um lado, pelo internacionalismo das culturas norte-americanas e européias, e de outro lado, pelas diretrizes socialistas da arte mexicana e soviética. Foi com esse segundo viés que os artistas curitibanos “inconformados com o conservadorismo local” apresentaram inicialmente mais afinidade, aproximando-se antes dos clubes de gravura gaúchos do que das poéticas abstrato-geométricas que circulavam no eixo Rio/SãoPaulo. *Ibidem.*, p.93-95.

⁷² Ver, por exemplo: LOIO-PÉRSIO. Genealogia da pintura moderna. *Diário do Paraná*. Curitiba, 9 out. 1955; e “Pintores exaltados arrancaram seus quadros (à força) do Salão”. *Diário do Paraná*. Curitiba, 21 dez. 1957. Naquela ocasião, um grupo de artistas inconformados com a seleção oficial do evento organizou uma mostra paralela conhecida como “Salão dos pré-julgados”. Para maiores detalhes, ver: CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Op.cit.*, p.66-69.

⁷³ SANTOS, Antônio Cesar de Almeida. *Op.cit.*, p.87.

salas nos bairros⁷⁴. Além dos moradores locais, os cinemas atraíam jovens do interior, que vinham à capital nos finais de semana, como era o caso do Nelson Padrella – jornalista e escritor que alguns anos depois escreveria os diálogos para o primeiro longa-metragem de Sylvio Back. Ele mesmo conta como fazia antes de se mudar definitivamente para a cidade:

Eu vim pra cá em [19]58, por aí. Mas até cinqüenta e tantos eu vinha pra cá pra assistir cinema. [...] Era um filme diferente em cada sala. Quando eu morava em Palmeira, é longe pra danar, eu vinha por uma estrada que não tinha asfalto, pegava um ônibus, eu vinha aqui no sábado, assistia um filme ou dois, e no domingo voltava pra casa. Era meu programa, vir assistir filme em Curitiba⁷⁵.

Entretanto, apesar do interesse declarado por filmes, o cinema era visto na cidade antes como entretenimento do que como uma atividade na qual investir profissionalmente. A insipiência da crítica – pois até então apenas Armando Ribeiro Pinto exercera essa atividade em Curitiba⁷⁶ –, e a total ausência de espaços institucionais de discussão sobre cinema indicam, enfim, que não havia na cidade um meio propício à produção cinematográfica quando Back se mudou para a cidade, apesar de terem sido realizados alguns curtas-metragens na cidade, além de algumas tentativas em longa-metragens. Segundo um estudo realizado pelo próprio Sylvio Back, em 1952 teria sido esboçada a produção de um filme histórico sobre o “Cercos da Lapa”, de nome *O Inferno não tem Preço*, a ser patrocinado pelo governo na gestão de Bento Munhoz e dirigido pelo italiano Guido Padovani. O filme integraria o conjunto das comemorações do Centenário, antes mencionado, mas por motivos “não revelados”, a produção foi sustada⁷⁷. Afora esse exemplo, despontaram outras iniciativas esparsas, mas até o final da década nenhum sequer dos que se aventuraram nesta senda chegou a concluir um projeto de longa-metragem⁷⁸. As experiências mais significativas em termos de produção de cinema

⁷⁴ No bairro Portão havia o Cine Guarani e o Flórida; no bairro Capanema havia o Morguenau. Ainda na região central, nos anos seguintes seriam inaugurados o Lido (em 1959), São João (em 1960), o Rivoli (em 1961), o Glória (em 1963), Vitória e o Plaza (ambos em 1964). MILLARCH, Aramis. O cinema em Curitiba. *Voz do Paraná*. Curitiba: maio de 1974.

⁷⁵ PADRELLA, Nelson. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 8 jun. 2006.

⁷⁶ O escritor Armando Ribeiro Pinto foi pioneiro na crítica de cinema no Paraná quando, na década de 1940, integrou o grupo dos intelectuais e artistas que se reuniam no Café Belas Artes (José Paulo Paes, Glauco Flores de Sá Brito, Samuel Guimarães da Costa, Dalton Trevisan, além de Armando Pinto), e que foram responsáveis pela edição de diversas revistas literárias, destacando-se a *Joaquim* e a *Guaira*, nas quais Pinto publicou uma série de textos sobre cinema entre 1947 e 1948. Inspirado pelo “Clube de Cinema de São Paulo” (criado por Paulo Emílio Salles Gomes em 1946), criou o “Clube de Cinema do Paraná” em agosto de 1948, com vistas ao “estudo da arte cinematográfica e formação de crítica. O Clube teve vida curta, entretanto, e em 1949, estimulado por Paulo Emílio Salles Gomes, Pinto viajou a Paris, onde permaneceu por um ano. Em 1952, realizou um curta-metragem de nome *Curitiba*. SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005, p.160-161; e: PINTO, Armando Ribeiro. Clube de Cinema de Curitiba. *Joaquim* n.21. Curitiba, 21 dez. 1948, p.11-12.

⁷⁷ BACK, Sylvio. *Cinema Paranaense?* Curitiba: Ed. do Autor, 1968, p.91.

⁷⁸ “Coincidindo com o aflorar da Vera Cruz, que semeou uma enganosa aragem de industrialização cinematográfica, de conseqüências ainda mais dramáticas na província, a década de 50 acompanhou, em

no Paraná naquela década, pode-se dizer, foram os registros indígenas e documentários realizados por Vladimir Kozak em parceria com a Universidade Federal do Paraná⁷⁹. Em 1959, uma nova esperança em termos de cinema de ficção: Dimitry Kozemjakin começava a filmar, não sem dificuldades, o longa-metragem *Seu último segredo*⁸⁰. Mas este também ficaria para a história como mais uma tentativa frustrada de realizar um longa-metragem em Curitiba.

Uma curiosidade: quando Ney Braga estava à frente da prefeitura, promoveu, em 1957, o “I Festival de Cinema de Curitiba” que aconteceu no Cine Opera, um dos mais badalados da cidade. Contou com filmes recém-terminados, como *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1957) e *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1957), este o vencedor do certame⁸¹. Todavia, o evento teve apenas uma edição, e aconteceu de forma isolada. Nos anos seguintes ainda se denunciava a falta de perspectivas para a formação de bases para uma organização cinematográfica no Paraná, bem como a efemeridade das produtoras que tentam se instalar em Curitiba (ainda que para fazer filmes para a televisão) sob promessas de auxílios estatais. Demoraria ainda alguns anos ainda para que se falasse num “clima promissor” para cinema em Curitiba, e essa expressão viria justamente de Sylvio Back, como veremos adiante.

Como já foi dito, desde os anos cinquenta os projetos de modernização do Paraná vinham sendo sustentados pela economia agrícola. Somente quando Ney Braga esteve à frente do governo do Estado, a partir de 1961, a idéia de modernização se traduziria num projeto para industrializar o Paraná. Entretanto, apesar das propostas de utilização dos recursos oriundos da agricultura para o financiamento industrial⁸² - o que seria efetivado principalmente através da

Curitiba, o desmoronamento de inúmeros projetos de longa-metragem: ‘O Solar Abandonado’, de Oscar Kolber; ‘Rosálinda’, de Guido Padovani; ‘Verálinda’, de Carlos Ortiz; ‘O Crime de Vassoroca’, de Arsênio Moreira Pabst, e ‘Seu Último Segredo’, de Dmitry Kosemiakin e Osny Albanus, este já no fim da década. Cada uma dessas tentativas frustradas representaram autênticos roteiros de filmes policiais”. *Ibidem*, p.84-85. Nas páginas 90 a 92, o autor descreve com mais detalhes cada um desses casos de filmes “fracassados”.

⁷⁹ Polonês radicado no Paraná a partir de 1938, Vladimir Kozak deixou um vasto acervo de registros sobre povos indígenas do Brasil, incluindo fotografia, cinematografia, desenho e pintura. Destaca-se, na obra cinematográfica de Kozak, o documentário de 46 min. *Os Xetás na Serra dos Dourados* (1954), realizado por Kozak e José Loureiro, e produzido pelo Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia da UFP. XAVIER, Valêncio. Um roteiro que começou em 1907. *Referências em planejamento – Artes no Paraná II – Cinema*.V.3, n.13. Curitiba, out/dez. 1980, p.14-15.

⁸⁰ Dois anos antes, em 1957, o iugoslavo Dimitry Kozemjakin havia produzido o documentário *Curitiba, cidade sorriso*, que chegou a ser premiado no Festival de Cinema de Maringá daquele ano. Mas depois da tentativa frustrada de *Seu último segredo*, ele se dedicaria a fazer filmes comerciais para a televisão, aproveitando um mercado que se ampliava em Curitiba. SANTOS, Francisco Alves dos. *Op.cit.*, p.119.

⁸¹ MILLARCH, Aramis. *Op. Cit.*; e SANTOS, Francisco Alves dos. *Op.cit.*, p.91. BRAGA, Ney. *Op.cit.*, p.80.

⁸² “No Paraná [...] as economias proporcionadas pela alta produtividade do setor agrícola (café) serão aproveitadas dentro do território estadual quando o Governo estabelecer o clima favorável à industrialização paranaense”. Citação extraída do *Programa Governamental de Desenvolvimento – PGDE* da PLADEP elaborado em 1959. In: AUGUSTO, Maria Helena Oliva. *Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista*. Estudo sobre a CODEPAR. São Paulo: Símbolo, 1978, p.26.

Companhia de Desenvolvimento Paranaense (CODEPAR)⁸³ – , a possibilidade de pensar na “indústria cinematográfica” como parte desses planos, a exemplo do que vinha começando a ser discutido no âmbito federal desde fins dos anos cinquenta⁸⁴, nem sequer passava perto dos interesses de investimento e crédito por parte do governo do Paraná⁸⁵.

Bem longe de pensar na possibilidade do cinema enquanto indústria, mas interferindo no plano artístico, a política cultural do governo Ney Braga acabaria propiciando mudanças no meio das artes plásticas. Concederia maior poder aos agentes adeptos da tendência à abstração que, segundo Freitas, parecia se ajustar melhor às idéias de progresso e modernidade⁸⁶. Idéias estas, cumpre notar, que naquela conjuntura estavam atreladas à difusão do capital internacional. Conforme indica Luiz Carlos Ribeiro, tal conjuntura “colocou em xeque a inércia do governo do Estado do Paraná” e impôs uma “modernização de sua atuação”⁸⁷. Como ocorria no plano nacional, a modernização era colocada, antes de tudo, como um ideal, “cuja concretização dependia do progresso do país que, por sua vez, realizar-se-ia pela passagem de uma etapa do desenvolvimento, sustentada pela economia agrária, para nova etapa caracterizada pelo crescimento industrial e urbano”⁸⁸.

É importante observar que num tal contexto de confiança no desenvolvimento estadual, a “esquerda” não tinha proeminência política no Paraná⁸⁹, e tornava-se

⁸³ A CODEPAR era uma sociedade de economia mista em que o Estado era acionista majoritário. Foi criada em 1962, ligada ao plano de governo estadual instalado em 1961, e continha premissas vinculadas à ideologia nacional-desenvolvimentista. A atuação deste órgão não se restringia “à criação de infraestrutura necessária à industrialização”, mas implicava na ação direta do Estado na promoção da industrialização, através de um mecanismo financeiro subsidiador das indústrias. *Ibidem*, p. 25-28.

⁸⁴ Em 1956 havia sido instituído o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), subordinado ao Ministério da Educação, e em 1961 foi criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). Este era, no início, também vinculado ao MEC, mas a partir de 1963 ficaria sob jurisdição do Ministério da Indústria e Comércio. De acordo com José Mário Ortiz Ramos, o GEICINE surgiu como uma “continuidade da linha pragmaticamente industrialista consolidada no desenvolvimentismo”, mas num momento de crise do Estado, quando a estabilidade política que havia marcado o período JK já não existia. Em todos os casos, ficava clara “a tentativa de lançar o cinema para a esfera dos problemas econômicos do Estado”. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.29.

⁸⁵ O poder público definiria quatro graus de essencialidade das atividades industriais, sendo que apenas os três primeiros poderiam ser enquadrados na política de incentivo, obedecendo esta ordem de prioridade: 1) setores de cimento, laminação, fundição, indústria mecânica, papel, celulose, óleos vegetais, frigoríficos, laticínios, calçados e outros; 2) indústria de louças e porcelanas, vidros, roupas, borracha, utensílios domésticos e móveis de aço; 3) artefatos de madeira, massas, vinho, aguardente, fumo, perfumaria e gráficas; e sem direito a financiamentos: 4) pedreiras, telhas e tijolos, beneficiamento elementar de produtos agrícolas, matadouros e jornais. MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Op.cit.*, p.75.

⁸⁶ “Não seria incoerente [...] deduzir que o abstracionismo adaptava-se bem às idéias de progresso e de modernidade e a todo o ideário incipiente de industrialização do primeiro governo Ney Braga, pois assim se aventaria que o projeto hegemônico das elites progressistas locais podia sustentar, através do aparente ‘radicalismo’ abstrato, uma face cultural ‘moderna’, mesmo que dela eventualmente quase nada se retivesse”. FREITAS, Artur. *Op.cit.*, p.107.

⁸⁷ RIBEIRO, Luiz Carlos. O sonho do progresso. *Tradição / contradição*. Curitiba: MAC, 1986, p.114. [Catálogo de exposição].

⁸⁸ FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo M. *Liberdade é uma calça velha azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.34.

⁸⁹ O PCB (Partido Comunista do Brasil) e o PSB (Partido Socialista Brasileiro) tiveram péssimos resultados políticos entre 1945 e 1962, em diversas eleições no Paraná. IPARDES. *Op.cit.*, p29.

visível o alinhamento das elites locais aos planos sustentados pelo governo. Isso também se fez ver no âmbito artístico, pois aqueles artistas e intelectuais que defendiam idéias de esquerda “repudiavam a abstração como uma forma de alienação e escapismo”, mas tiveram sua voz enfraquecida pela “consolidação do moderno”, ou seja, pela assunção da abstração no Salão Paranaense logo nos primeiros anos do governo Braga⁹⁰.

Enfim, era neste palco marcado pela fragilidade das idéias de esquerda, e pelo desejo do moderno mesclado a um ambiente conservador, que Back se integraria à cidade, logo nos seus primeiros anos de Curitiba. Ali, em circunstâncias nada promissoras em matéria de produção cinematográfica – porque praticamente sem precedentes –, ele esboçaria seus primeiros passos rumo à carreira de cineasta, através da qual conquistaria projeção nacional dez anos mais tarde. Em resumo, pode-se dizer que desde o tempo das comemorações promovidas por Bento Munhoz da Rocha até o governo de Ney Braga, observa-se uma acentuação crescente do projeto modernizador, e que este projeto encontra, não sem tensões, é claro, certa equivalência tanto no plano artístico-cultural quanto, ao mesmo tempo, na expansão dos órgãos de comunicação, esferas onde Back procurou se inserir desde fins dos anos cinqüenta.

A apresentação desse apanhado de dados sobre o contexto curitibano na virada dos anos cinqüenta para os sessenta permite formar uma imagem do ambiente no qual Back ingressou como agente efetivo no meio cultural curitibano. Na esfera econômica, os interesses das elites paranaenses eram coerentes com o nacional-desenvolvimentismo, e assistia-se ao programa de substituição da economia agrícola pela industrial. Contudo, enquanto no plano federal o desenvolvimentismo incluía uma (tímida) política cinematográfica, no Paraná o governo do estado não demonstrou o mínimo interesse na indústria de cultura. E na esfera artística, Curitiba vivenciava o embate entre o conservadorismo e o desejo de modernismo.

O Letras & Artes, a revista Panorama, e outros periódicos

Quando Sylvio Back entrou para o *Diário do Paraná*, em março de 1959, este jornal circulava na cidade há apenas quatro anos⁹¹. Dividia o espaço nas bancas

⁹⁰ FREITAS, Artur. *Op.cit.*,p.109. Esse autor sugere, inclusive, que o apoio institucional às correntes não figurativas impedia, de certa forma, a “entrada” da arte politicamente engajada que a essa altura era defendida pelos Centros Populares de Cultura.

⁹¹ O *Diário do Paraná* começou a circular em 29 de março de 1955. Pertencia à cadeia dos Diários e Emissoras Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, e sua fundação foi coordenada por Adherbal Stresser (jornalista que trabalhava no gabinete do governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha) e patrocinada por um grupo de empresários e cafeicultores do Estado, os últimos correspondendo

curitibanas com outros jornais locais, como *O Estado do Paraná*, *O Dia*, e a *Gazeta do Povo*, além daqueles editados noutros centros, como o *Jornal do Brasil* e o *Estado de São Paulo*. A redação do *Diário*, lembraria Back trinta anos mais tarde, “fervia, era um misto de jornalistas experimentados e uma dezena de românticos novatos”⁹².

Por meio do jornalismo, desde cedo Back integrou-se aos debates culturais locais. Logo depois de seu ingresso no *Diário*, tornou-se responsável pela direção de um caderno literário dominical – o *Letras & Artes* – função que exerceria de 1959 a 1961⁹³.

O *Letras & Artes* teve, na época, grande importância para as discussões públicas em Curitiba, envolvendo tópicos que “fermentavam” frente às questões artísticas e filosóficas nacionais e internacionais. Ensaio sobre a filosofia existencialista e suas diferentes vertentes, artigos sobre os Salões de Artes Plásticas, sobre o teatro brasileiro moderno, e também cinema. Ali podem ser eventualmente encontrados textos de intelectuais conhecidos nacionalmente, como os críticos Sergio Milliet, Walmir Ayala, Quirino Campofiorito e o filósofo Ernani Reichmann. Mas eram publicados principalmente escritos de agentes proeminentes no meio cultural local: entre 1957-1958, nota-se a presença dos críticos Eduardo Virmond e Ennio Marques Ferreira, e também dos artistas Adalice Araújo (que mais tarde se tornaria crítica e historiadora da arte), Fernando Velloso e Loio Pérsio (defensores da abstração).

Na fase encabeçada por Back, o perfil dos colaboradores sofreu modificações. Entre os novos participantes do suplemento literário estavam o escritor Walmor Marcelino e o jornalista Oscar Milton Volpini, ambos oriundos do Rio Grande do Sul. Volpini, aliás, havia chegado em Curitiba no final de 1958. No ano seguinte entrou para o jornalismo, quando então fez amizade com Sylvio Back, passando a ser o seu principal interlocutor e colaborador nos projetos cinematográficos (viria a ser

a 40% do total de acionistas. Segundo Costa Cortes, esse jornal daria início a um novo período na imprensa local, promovendo uma “modernização” no setor. Sua proposta era a edição de um jornal que atendessem a todas as classes sociais, com uma linguagem e uma diagramação dinâmicas, e que acompanhasse os desenvolvimentos econômicos, culturais e sociais da população. Ver: COSTA CÔRTEZ, Carlos Danilo. *O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000. Cumpre observar, contudo, que o governador Bento Munhoz, até então, sofria oposição de quase todos os jornais que existiam na cidade: *O Dia* era propriedade de seu inimigo político Moysés Lupion, que detinha também 50% do capital da *Gazeta do Povo* enquanto o *Diário da Tarde* era controlado por outro grupo rival. A exceção era o *O Estado do Paraná*, que havia sido criado em 1951 como claro propósito de dar sustentação ao governo de Bento Munhoz. OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná*. *Cadernos da Escola de Comunicação da Unibrasil*. Curitiba, v. 02, p. 86-101, 2004.

⁹² BACK, Sylvio. Depoimento. In: COSTA CÔRTEZ, Carlos Danilo. *Op.cit.*, p.180. No mesmo depoimento, Back descreve o *Diário do Paraná* como “um jornal ‘disfarçadamente’ de oposição, mas no fundo chapa branca”.

⁹³ O caderno cultural dominical *Letras & Artes* era um encarte do jornal *Diário do Paraná* que existiu entre setembro de 1957 e março de 1961, tendo sido inicialmente encabeçado por Eduardo Rocha Virmond. Sylvio Back participou deste caderno como colaborador desde 1958, e foi seu editor entre 1959 e 1961.

co-roteirista dos filmes *Lance Maior* e *A Guerra dos Pelados*, e colaborador também em *Aleluia, Gretchen!*)⁹⁴. Já o Walmor Marcelino, natural de Santa Catarina, cursara Filosofia em Porto Alegre e participara do grupo literário *Quixote*, em Porto Alegre, ao lado de Luiz Carlos Maciel, antes de vir para Curitiba em 1956⁹⁵.

Curiosamente, tanto Back quanto eles haviam se transferido para Curitiba entre 1956 e 1958, constituindo um grupo distinto daquele que se formara em torno de Virmond na fase anterior, no qual praticamente todos eram oriundos de famílias curitibanas tradicionais e ocupavam (ou viriam a ocupar) cargos de poder nas instituições culturais locais. A dissonância de interesses e posições entre Walmor Marcelino e Ennio Marques, aliás, seria gritante. Cada um deles encabeçava um dos dois pólos opostos na questão da função social da arte⁹⁶.

Outros agentes que colaboraram com o *Letras & Artes* na fase dirigida por Back foram o jornalista Francisco Bettega Neto (que também despontaria como jovem crítico de cinema) e o ator, crítico de teatro e advogado René Dotti, por exemplo.

Além da edição do caderno literário, Back esteve envolvido com o projeto da sua reformulação gráfica, que se traduziu numa nova visualidade a partir de fins de agosto de 1959, sob inspiração direta do *Suplemento Literário do Jornal do Brasil (SLJB)*⁹⁷.

A partir do dia 30 de agosto de 1959, a página aparecia com características novas: letras maiores, valorização dos espaços em branco, diagramação arrojada incluindo algumas caixas de texto dispostas na vertical, e o desaparecimento das linhas divisórias de colunas. Todas essas mudanças gráficas eram coerentes com a visualidade que o SLJB assumira recentemente, atrelado às efervescências do

⁹⁴ Sobre a sua aproximação com Sylvio Back, Volpini conta: “Nossa identidade, o que nos aproximou, foi que gostávamos de cinema... e a nossa posição, também, política, de esquerda”. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 jul. 2006.

⁹⁵ O *Quixote* era um grupo literário que existiu em Porto Alegre em meados da década de 1950, adquirindo certo prestígio por meio de suas publicações coletivas. Luiz Maciel conta que faziam parte do *Quixote*: Heitor Saldanha, Silvio Duncan, Vicente Moliterno, Geraldo Escosteguy, Manoel Walter, Walmor Marcelino, Fernando Castro e ele mesmo. Cf.: MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.38.

⁹⁶ Ennio Marques Ferreira era primo de Eduardo Virmond (então Diretor do Museu de Arte do Paraná), e filho de João Cândido Ferreira Filho, ex-Secretário da Agricultura e ex-Interventor do Paraná. Entre 1961 e 1969, Ennio seria diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, e efetivaria o projeto de institucionalização da arte moderna do Paraná. Walmor Marcelino, por outro lado, era filiado ao Partido Comunista e esteve à frente de grupos de teatro popular que tinham como objetivo a conscientização política e social dos oprimidos. Entre 1962 e 1964, inclusive, integrou o Centro Popular de Cultura no Paraná.

⁹⁷ “Todas as segundas-feiras, para espicaçar a redação e o secretário Airton Baptista, eu comparava criticamente o caderno do JB com a página que o “Diário do Paraná” publicava. O chamado “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” – o SDJB, como ficou famoso, me estimulava a provocar mudanças em casa [...] Quando Airton Baptista deu sinal verde a que se pensasse uma nova página literária, incluindo a diagramação, fui indicado para, além de produzir um texto semanal, assumir a direção dela”. BACK, Sylvio. *Dossiê Back. Op.cit.*, p.89-90. Sobre a reformulação visual do caderno, Back enfatiza, em suas memórias, a presença do jornalista Emílio Zola Florenzano, que trabalhava no *Diário* como diagramador, e “todo dia brincava em dar cara de JB àquelas páginas”. Mas – dizia ele – perto do JB “todos os outros se parecem com o Diário Oficial”. *Ibidem*, p.88 .

neoconcretismo e devido à presença de alguns de seus agentes nos bastidores daquele jornal.

Para se dedicar à nova profissão, naquele mesmo ano de 1959, Sylvio Back interrompeu no terceiro ano o curso de Ciências Econômicas da UFP. E em pouco tempo, galgou espaços noutros periódicos. Nos anos seguintes, manteve colunas diárias de crítica cinematográfica nos jornais *O Dia* e *O Estado do Paraná*, entre 1961 e 1963. E em 1962, Back era também colunista da edição paranaense do *Última Hora*⁹⁸, jornal que teria suas atividades interrompidas em 1964 por ordem das “autoridades constituídas”⁹⁹.

Nesse mesmo período, Back escreveu regularmente matérias para a revista *Panorama*, de periodicidade mensal e circulação nacional, na época com uma expressiva tiragem de 37.000 exemplares por edição. Foi na *Panorama* que, em 1961, no primeiro ano do governo estadual de Ney Braga – cuja política cultural apoiava a modernização das artes traduzida pela tendência à abstração em detrimento do academicismo, como já foi dito –, Back publicou uma matéria sobre o artista Fernando Velloso, um dos principais agentes da “transição”, então recém-chegado da França, onde ficara por dois anos para estudar arte, com o apoio do governo do Estado do Paraná¹⁰⁰. E também na *Panorama*, nesse mesmo ano, foi que Back exteriorizou a convicção num “clima promissor” para o desenvolvimento do cinema brasileiro e local, pautando-se na esperança de que o GEICINE, criado pelo presidente Jânio Quadros em março de 1961, influenciasse os *meios subdesenvolvidos* do interior¹⁰¹. Entre as diversas matérias de Back publicadas na *Panorama*, se destacam as que abordam o Teatro de Arena, o cinema japonês, o cinema de Charles Chaplin, a história do cinema brasileiro e as possibilidades de se fazer cinema em Curitiba. Mas o leque de assuntos do seu jornalismo cultural era bastante variado, indo desde costumes locais até alguns apontamentos sobre a filosofia de Sören Kierkegaard.

⁹⁸ O *Última Hora* existia em Curitiba desde 1960, funcionando vinculado ao *Última Hora* de São Paulo. Este era um jornal popular e independente que, em sua origem, teve sua criação incentivada por Getúlio Vargas no começo da década de cinquenta, para auxiliar na construção de uma boa imagem do presidente. Mais informações em: LAURENZA, Ana Maria de Abreu. *Lacerda x Wainer*. São Paulo: SENAC, 1998.

⁹⁹ O arquivo do DOPS-PR contém um dossiê sobre o jornal *Última Hora*, que inclui um processo onde os seus jornalistas – inclusive o Sylvio Back – são acusados de “crimes previsto na Lei de Segurança Nacional”, e todos indiciados em IPM, em 1964. Há também um documento manuscrito onde se lê que o “jornal era de cunho esquerdista e por isso foi fechado pelas autoridades constituídas”, datado de 1964. Dossiê nº 1253, DOPS-PR.

¹⁰⁰ BACK, Sylvio. Velloso, um abstrato universal. *Panorama* n.113. Curitiba: out. 1961, p.45-47. Cumpre notar que Velloso, além de se um artista abstrato, foi também chefe da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais (DPPC) do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de 1961 a 1969, e que ao lado de Ennio Maques Ferreira (Diretor do Departamento de Cultura no mesmo período) e do jornalista e crítico Eduardo Virmond, efetivaram o projeto de institucionalização oficial da arte moderna no Paraná, com ênfase nas manifestações abstracionistas. FREITAS, Artur. *Op.cit.*, p.110.

¹⁰¹ BACK, Sylvio. Curitiba caminha para o cinema. *Revista Panorama* n.111. Curitiba, ago. 1961. [sem grifos no original].

A despeito da diversidade de assuntos sobre os quais Back escreveu naqueles anos de jornalismo – cinema, artes plásticas, teatro, dança, filosofia, costumes locais –, pode-se dizer que em tais espaços midiáticos ficaram depositadas várias pistas das primeiras incursões de Sylvio Back no meio cinematográfico, num percurso que o levaria à direção. Isso porque desde 1959, ao menos, Back dedicou-se também à crítica cinematográfica, preparando, assim, o seu próprio repertório profissional.

Nos textos, por exemplo, em que ele analisava o filme *O Grande Momento*, de Roberto Santos (que Back julgava um dos melhores filmes rodados no Brasil antes de 1960¹⁰²), ou quando escrevia comentários sobre a “lentidão enervante” de um filme de Jacques Taty como um recurso poético possível de ser explorado¹⁰³, ou, ainda, quando se referia ao uso que Orson Welles fez da câmera, como “personagem”¹⁰⁴, ele estava exercitando seu juízo crítico e formando um repertório que mais tarde seria utilizado como material artístico. Vários aspectos destes comentários do jovem Back escritos quando dos seus vinte e poucos anos, formam pistas da sua “rota” até o momento em que ingressaria como *autor* no cinema nacional. Escolhas temáticas, direção de atores, tratamento rítmico da narrativa, estavam sendo “preparadas” desde então, através do seu olhar e do seu julgamento estético sobre obras diversas, referenciado-se, várias vezes, em personalidades já consagradas no meio cinematográfico.

Por isso, antes de apresentar ao leitor qualquer análise dos filmes em si – o que será feito noutra parte da tese –, considero fecundo apontar certos vestígios que encontrei do “Back cineasta” numa série de textos que foram publicados pelo “Back crítico” no tempo em que se dava a sua formação intelectual, por assim dizer, enquanto agente na mídia impressa em Curitiba. Estes textos desnudam aspectos de sua visão de mundo, e serão cotejados às principais discussões que marcaram o meio cinematográfico brasileiro naquele momento, permitindo observar alguns meandros da sua gradual inserção nessa esfera.

Na seqüência desse primeiro capítulo, então, o período a ser considerado como um tempo de formação das idéias de Sylvio Back será delimitado, num extremo, por sua “entrada” oficial, por assim dizer, no jornalismo cultural em 1959, e no outro extremo, pela produção de filmes de curta e média-metragem (até 1966) que antecedem a existência material de seu primeiro filme, o *Lance Maior* (1968). Essa delimitação de tempo deve-se ao fato de que a estréia do *Lance Maior*

¹⁰² BACK, Sylvio. O outro cinema nacional. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 15 nov. 1959.

¹⁰³ BACK, Sylvio. Ensaio à renovação da comédia. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1959.

¹⁰⁴ BACK, Sylvio. O Exotismo de Orson Welles (I). Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 16 ago. 1959.

marca o início de sua projeção efetiva no cenário cinematográfico nacional, num momento em que o país atravessava um momento sócio-político bem distinto do quadro apresentado até aqui, assunto a ser abordado no segundo capítulo.

Todas as reflexões de Sylvio Back que puderam ser resgatadas através da investigação de sua atuação jornalística e dos seus primeiros experimentos práticos no cinema, permitem vislumbrar o anseio de Back na procura de um caminho próprio, erigido da efervescência de algumas questões centrais nos debates culturais que se travavam. Entre estas questões, estavam a filosofia existencialista, o projeto de desenvolvimento de um cinema brasileiro, e a possibilidade (ou necessidade) de se fazer “arte engajada”. Back tateava pelos meandros de tais temáticas abstrusas e escorregadias, ao que parece, desejoso de abrir uma trilha que fosse constituída ao mesmo tempo pela soma e pela contraposição de posturas inconciliáveis naqueles debates. As implicações deste caminho em termos estéticos e éticos serão objeto de reflexão mais adiante, na segunda parte da tese. Por ora, vamos a uma rápida observação deste contexto onde Back foi agente efetivo, se não no centro das discussões nacionais de maior arrojado sobre cultura e cinema, ao menos envolvido na sua torrente e dono de uma atuação fundamental para a maneira como Curitiba – em plena efervescência otimista quanto à possibilidade de modernização cultural e econômica – participou desse processo.

1.2. Ebulições – jornalismo cultural, cinema e filosofia existencialista

Desde que ingressou no jornalismo cultural em Curitiba, Sylvio Back esforçou-se por dar alguma densidade ao incipiente meio da crítica de cinema na cidade. Se a produção cinematográfica era praticamente inexistente na Curitiba naquele final da década de 1950, também não havia se constituído ali o hábito de discutir o assunto. Comentando esta situação de precariedade, em fins de 1959, Walmor Marcelino expressava:

Reconheçamos que houve um ou dois críticos de cinema em Curitiba, um dos quais Armando Ribeiro Pinto, que exercia profissionalmente seu trabalho. Mas de há muito ninguém com seriedade vem fazendo habitualmente crítica cinematográfica (tampouco crônica). A falta deles, Sylvio C. Back e Oscar Milton Volpini socorrem os leitores esporadicamente, e fazem a correção de fim de ano às inúmeras sandices escritas sobre o assunto¹⁰⁵.

Armando Ribeiro Pinto, considerado o pioneiro na teoria e crítica de cinema no Paraná durante a década de 1940, também fundara, em 1948, o Clube de Cinema

¹⁰⁵ MARCELINO, Walmor. Críticos cinematográficos parvos maltratam o cinema. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 27 dez. 1959.

de Curitiba, que já não existia quando Back mudou-se para a cidade. Enfim, ao mesmo tempo em que ressoavam de São Paulo as reivindicações de Paulo Emilio Salles Gomes quanto à necessidade de maior qualidade na crítica de cinema nacional, ali, em Curitiba, a lacuna era ainda mais básica – que alguém fizesse crítica de cinema! E neste espaço quase virgem, despontaram os primeiros ensaios do jovem Sylvio Back sobre cinema, teatro, artes plásticas e até filosofia.

Mostrando-se interessado em atualizar-se nos debates do meio artístico e cinematográfico, Back fazia um jornalismo cultural assumindo uma atitude quase “didática”, demonstrando preocupações tanto em informar o público leitor sobre as novas posturas nas artes e as renovações de linguagem, quanto em considerar um possível compromisso dos agentes culturais com questões mais amplas, extra-artísticas. Além disso, Back empenhou-se em fomentar a prática de um diálogo cultural na cidade que se alinhavasse às questões em pauta noutros centros de discussão. Em alguns textos, por exemplo, sugeria que se trouxesse o crítico Paulo Emilio Salles Gomes para um colóquio na cidade, como na ocasião em que a Biblioteca Pública do Paraná, sob direção de Ubaldo Puppi, e em parceria com a Cinemateca Brasileira, tomou a iniciativa de projetar uma coleção de 12 filmes “clássicos do cinema”:

Pode-se tentar recriar, reavivar uma mentalidade progressista nos jovens entusiastas da arte cinematográfica dos grandes mestres. [...] Ousamos sugerir à BPP, a vinda de São Paulo do crítico Paulo Emilio Salles Gomes, que além de excelente visão dos problemas humanos, sociais, estéticos, técnicos, artísticos que envolvem a arte cinematográfica, é um respeitado historicista do cinema¹⁰⁶.

Ainda que, naquela ocasião específica, esta sugestão não tenha se concretizado – seja por falta de verbas ou por falta de interesse efetivo dos dirigentes culturais envolvidos – alguns contatos entre Back e Salles Gomes ainda estavam por acontecer, como veremos adiante.

Mas para reforçar, aqui, uma idéia sobre a vontade de Back em integrar Curitiba ao meio cultural brasileiro, um outro exemplo a ser citado foi a polêmica causada em 1960 pela sua insistência quanto à necessidade de se formar um júri de porte nacional para o concurso literário promovido, na época, também pela Biblioteca Pública do Paraná. Back rememorava a presença de nomes como Afrânio Coutinho e Sérgio Buarque de Holanda em edições anteriores do concurso, e mencionava Sérgio Milliet, Brasil Pinheiro Machado, Alceu Amoroso Lima e Hélio Viana entre os convidados para a edição vindoura de 1960. Todavia, considerava lamentável que dos componentes curitibanos indicados ao júri, nenhum deles

¹⁰⁶ BACK, Sylvio. Gênese do filme expressionista. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 10 abril 1960.

exercesse crítica literária em jornais ou revistas, ou tivesse, até aquele momento, obra literária importante¹⁰⁷. Este episódio, aliás, lhe rendeu uma indisposição com o crítico curitibano Wilson Martins, que perdurou por muito tempo.

A justificativa para estes seus esforços em promover o contato dos curitibanos com a intelectualidade de outros centros, se sustentava na esperança de uma ampliação no repertório dos agentes locais, o que viria facilitar o surgimento de iniciativas mais inovadoras, ou ao menos o amadurecimento dos experimentos artísticos já existentes na cidade. Este objetivo pode ser deduzido também a partir de seus escritos no *Letras & Artes* e outros periódicos. Por exemplo, quando tece comentários em torno da precariedade do teatro local, onde usa como parâmetro para seus juízos os experimentos estéticos do Teatro de Arena, e até mesmo da escola de teatro novaiorquina *Actor's Studio*, dirigida por Elia Kazan e Lee Stranberg¹⁰⁸.

Como jornalista cultural, Back estava atento, naquela virada de década, às modificações que vinham se processando no meio teatral brasileiro – em especial sobre o deslocamento do foco temático em direção à problemática social do país, trabalhada de diferentes maneiras nas peças de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo¹⁰⁹. Neste movimento de renovação do teatro nacional, defendia-se a idéia de que a sensibilização do espectador para a realidade brasileira por meio do teatro poderia ocorrer através da criação de personagens comuns (trabalhadores, jogadores de futebol, funcionários), que vivessem situações cotidianas em cenários onde o espectador mais simples pudesse se reconhecer.

Mas Back lamentava que Curitiba estivesse, ainda, distanciada destas renovações no teatro brasileiro. E na mesma linha de reivindicações que fazia no sentido de integrar Curitiba aos debates culturais em âmbito nacional, dizia:

As entidades culturais do Estado, ou até mesmo algumas não oficiais, não se preocupam em trazer os novos teatrólogos, ou serem veículos de divulgação de seus pensamentos e de suas obras, ou de convidarem as companhias profissionais ou amadoras que melhor refletem o já citado movimento renovador, a fim de que o povo paranaense tenha a oportunidade de conhecê-lo, através dessas duas formas. Satisfazem-se em promover reuniões ou

¹⁰⁷ BACK, Sylvio. O grande ultraje. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 2 out. 1960; e BACK, Sylvio. Ultraje, capítulo dois. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 16 out. 1960.

¹⁰⁸ BACK, Sylvio. Do medíocre no teatro da cidade. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 set. 1959; e BACK, Sylvio. Teatro de arena e intimismo com o público. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 10 jan. 1960.

¹⁰⁹ Naquela ocasião, o Arena era liderado por Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Migliaccio, entre outros. Defendiam a encenação realista dos dramas sociais humanos para, deste modo, provocar um desentorpecimento do espectador e atuar no sentido da conscientização nacional. Sua poética calcava-se no despojamento e na simplicidade formal. Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: contexto, 2001, p.27-28.

empreendimentos inexpressivos, que não dizem nada à realidade social brasileira¹¹⁰.

Nota-se, aí, que Back recriminava a falta de consciência local frente às discussões estéticas e políticas que se processavam no meio teatral brasileiro. Pessoalmente, ele se mostrava simpático à postura engajada que vinha se desenvolvendo no teatro a partir da aproximação entre o Teatro de Arena com os universitários cariocas, quando da apresentação do Arena no Rio de Janeiro, em 1959. Em 1960, Oduvaldo Vianna Filho decidiu que o Arena deveria ligar-se a entidades estudantis, partidos políticos e sindicatos. Pouco tempo depois, como se sabe, Vianna se desligaria do Arena – já que o público desta companhia não era condizente com suas expectativas quanto à politização e nacionalização do teatro brasileiro – para fundar, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC) junto à União Nacional dos Estudantes¹¹¹.

No bojo desses acontecimentos, Guarnieri declarava numa entrevista concedida a Sylvio Back e publicada no *Letras & Artes* em 1960, que tal processo de politização e nacionalização ultrapassava o meio teatral e envolvia também o “moderno cinema brasileiro”¹¹². No ano seguinte, num artigo publicado em *O Dia*, Back reforçaria essa convicção de que a influência do Arena invadia a prática cinematográfica, sobretudo no tratamento dos diálogos, constituído de um linguajar popular (gírias, erros gramaticais) com o qual o público mais facilmente se identificava¹¹³.

Nesse meio tempo, no início de 1961, Back seria demitido do *Diário do Paraná*, quando então o *Letras & Artes* também deixaria de existir. Mas antes de seguir acompanhando o rumo profissional que ele tomaria relativamente ao cinema após esta situação, será importante dedicar algumas páginas a um tema em especial que impregnou o *Letras & Artes* durante o ano de 1960: a filosofia existencialista.

O existencialismo foi uma das tônicas das discussões culturais e políticas no Brasil dos anos cinquenta e sessenta, principalmente pela grande receptividade que o discurso do filósofo francês Jean-Paul Sartre teve em solo brasileiro naquela ocasião, conforme será tratado a seguir. Além de Sartre, contudo, os jovens

¹¹⁰ BACK, Sylvio. “Chapetuba” e temática brasileira. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 23 out. 1960.

¹¹¹ Lembre-se que estas experiências do Arena são vistas, hoje, como fundamentais para o estudo do “cepecismo”, fenômeno de engajamento artístico no Brasil dos anos sessenta. Sobre o assunto, sugiro: GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História* n.47. São Paulo: ANPUH, 2004, p.131-132.

¹¹² GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro popular e cinema – entrevista. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 mar.1960.

¹¹³ BACK, Sylvio. Cinema brasileiro: meta industrialização (I). *Página Literária. O Dia*. Curitiba, 14 maio 1961.

sedentos de participarem das discussões intelectuais liam Albert Camus, Martin Heidegger e Sören Kierkegaard, como conta Luiz Maciel¹¹⁴. Naqueles anos, diz ele, a geração jovem foi marcada pela política e pela necessidade de encontrar um valor para a vida.

Em Curitiba, um aspecto que forneceu a esses debates uma tonalidade peculiar foi a presença do professor Ernani Reichmann, que estudou e propagou o existencialismo de Sören Kierkegaard. E aqui se torna importante lembrar que quando optei em trabalhar com um conceito teórico – a *angústia*¹¹⁵ – para construir um novo olhar sobre a obra ficcional de Back, isso ocorreu por um duplo motivo: por um lado, devido ao teor pessimista que emana dos seus filmes, cujos temas são formulados a partir de certos recursos narrativos que conduzem à idéia do fracasso, da inutilidade dos esforços humanos diante de forças maiores do que sua vontade. Por outro lado, pela constatação de que Back nutriu, ao menos no tempo daquelas discussões públicas, um interesse e uma simpatia pelo existencialismo. Ora, é a partir daí que o tema da angústia transformou-se numa questão filosófica relevante, tendo sido desenvolvido por Kierkegaard no século XIX, e mais tarde retomado por Heidegger e Sartre. Neste último, aliás, vale lembrar que o tema da angústia aparece de forma distinta e menos intensa do que no filósofo dinamarquês¹¹⁶.

O motivo, então, para dedicar as próximas páginas à observação do debate existencialista que envolveu por meses um grupo de intelectuais e tomou corpo em órgãos impressos curitibanos naquele ano de 1960, é a verificação dos posicionamentos de Back em meio à querela. As opiniões que sustentou na ocasião

¹¹⁴ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Op.cit., p.25. O autor comenta a “pretensão intelectual” de sua geração dizendo que “nos considerávamos intelectuais de Primeiro Mundo perdidos no Terceiro Mundo”, à p.39.

¹¹⁵ Conforme já foi apontado na introdução desta tese, a *angústia* passa a ser estudada como categoria filosófica a partir de Kierkegaard, que a considera uma característica definidora do homem: um estado fundamental da *existência*, ou seja, do modo como o homem se relaciona com o mundo. KIERKEGAARD, Soren. *Le concept de l'angoisse*. Paris: Gallimard, 1935.

¹¹⁶ Em Kierkegaard, o tema da angústia se reveste de uma densidade melancólica, cujas origens são os questionamentos teológicos do autor: o problema da *queda* e a ambivalência da angústia (limite entre inocência e culpa) delinham-na como um desamparo humano frente à consciência da sua finitude e de sua situação de “pura possibilidade” – a liberdade. A angústia é a vertigem da própria liberdade, e a angústia e o *Nada* correspondem-se e equivalem-se. Em Sartre, a angústia também está atrelada à consciência da liberdade, mas ele lhe dá uma feição mais “propulsora”, digamos assim, pois na sua visão, quando o homem se depara com a própria liberdade, ele é tomado de um sentimento inevitável de profunda e total responsabilidade – a “angústia da liberdade” – que exige dele a *ação* no mundo. Através do personagem principal em *A Náusea* (romance de 1938) – o intelectual Antoine Roquentin –, que descobre na angústia que nada na vida tem motivo ou justificação, Sartre insinua que essa gratuidade não livra o personagem da sua liberdade e de sua responsabilidade: é ele quem deve criar justificação para a sua existência. Trata-se de uma “liberdade exigente”, numa existência onde nada o acolhe e o ajuda, e que se manifesta no personagem como um mal-estar. “Será preciso engajar-se, pois a gratuidade se torna amargura porque se descobre o vazio de uma liberdade sem conteúdo”. GILES, Thomas Ranson. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989, p. 19-20 e p.284-286. Ver também os ensaios “A transcendência do Ego” e “Existência e contingência”, publicados em: SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004, p.49-56 e p.81-112, respectivamente.

oferecem alguns subsídios ao desenvolvimento da hipótese defendida na presente tese, de que uma *poética da angústia* caracteriza o tratamento formal dos seus filmes de ficção, os quais tomei como objeto de estudo. Os textos que ele publicou evidenciam sua aproximação com a filosofia existencialista, configurando os primeiros indícios de tal poética.

Ciente de que o existencialismo não é a única referência na formação intelectual de Back – e nem a principal quanto às questões estéticas –, o que me leva a realizar esse tipo de afirmação são os próprios textos nos quais Back sugeria encaminhar a discussão filosófica para o âmbito artístico, propondo pensar um “cinema existencialista”, como veremos. Por este motivo, e para situar o leitor dentro desta discussão que forma um dos pilares daquilo que nomeei uma poética da angústia na obra deste cineasta, é que nas próximas páginas estarei apresentando de modo sucinto o teor do debate, com foco principalmente nas posições de Sylvio Back.

1.2.1 Existencialismo em pauta na Curitiba de 1960

“O Existencialismo entrou na ordem do dia”, advertia o editor do *Letras & Artes* em junho de 1960¹¹⁷. A afirmativa dava início a um texto onde Back situava o leitor no quadro das discussões sobre a filosofia existencialista, que vinham se desenvolvendo entre alguns jornalistas curitibanos desde o mês anterior. Estas discussões ocorriam de maneira pública, através de críticas e ensaios veiculados nas páginas literárias de dois periódicos curitibanos: *O Estado do Paraná* e o *Diário do Paraná*.

Antes disso, a questão do existencialismo já aparecera esporadicamente no *Letras & Artes*, em textos de Oscar Milton Volpini e em algumas reflexões pessoais de Walmor Marcelino¹¹⁸. A “entrada do assunto”, por assim dizer, foi em parte motivada pela sua presença em outros jornais brasileiros, como pode ser constatado pelo texto de Volpini. Este, em novembro de 1959, criticava um suposto idealismo vislumbrado por ele no artigo “Ficção e Existência”, recentemente publicado por Luiz Carlos Maciel¹¹⁹ (diretor teatral e amigo pessoal de Glauber

¹¹⁷ BACK, Sylvio. Advertência. Texto de apresentação para: VOLPINI, Oscar Milton. Com ambos os pés no chão e a cabeça fria. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jun 1960.

¹¹⁸ VOLPINI, Oscar Milton. Contraponto: existencialistas. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 15 nov. 1959; e MARCELINO, Walmor. Pensamento Existencial fora da Filosofia da Existência. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 24 abr. 1960.

¹¹⁹ Autor do texto criticado por Volpini, e antigo companheiro de Walmor Marcelino no grupo literário portoalegrense *Quixote*, o filósofo e diretor teatral gaúcho Luiz Carlos Maciel teve boa participação na trajetória cinematográfica de Glauber. Em 1959 participou como ator no inconcluso *A Cruz e a Praça*; em 1960 publicou um ensaio filosófico sobre o existencialismo, ao mesmo tempo em que fazia sucesso no Rio com a montagem de uma peça de Samuel Beckett; em 1963 escreveria críticas favoráveis ao

Rocha) no *Jornal do Brasil*. Além do quê, seria em 1960 que Sartre e Simone de Beauvoir viriam ao Brasil, aqui permanecendo por mais de dois meses – entre agosto e outubro¹²⁰, quando foram, inclusive, convidados a vir a Curitiba¹²¹ – o que justifica em grande parte o fervor em torno da filosofia sartriana nos meios de comunicação brasileiros, naquele ano.

Contudo, antes ainda da visita de Sartre ao Brasil, e a despeito da presença esporádica que o assunto ocupara nos jornais locais antes disso, foi em meados de 1960 que o tema do existencialismo “pegou fogo” em Curitiba, desencadeado pela publicação de um livro escrito por Ernani Reichmann, estudioso de Sören Kierkegaard. Este, apesar de menos badalado naquele momento do que Sartre, é considerado o “iniciador” do existencialismo¹²².

Começamos, então, do ponto em que isso ocorreu.

Lançado no primeiro semestre de 1960, o livro *Cadernos do Homem: 1º Ensaio da Existência*, de autoria de Ernani Reichmann¹²³, veio atear em Curitiba o tema do existencialismo, mantendo-o presente por alguns meses nos jornais.

O livro de Reichmann foi alvo de diversos comentários críticos, alguns bastante ácidos, outros mais laudatórios. Entre os autores das críticas, destacam-se o Hélio de Freitas Puglielli de *O Estado do Paraná*¹²⁴, o Antenor Pupe no *Letras & Artes*¹²⁵ e, de *O Estado de São Paulo*, o Wilson Martins¹²⁶. As opiniões variavam,

polêmico livro *Revisão Crítica* de Glauber; e segundo conta Glauber, as montagens teatrais de Maciel influenciariam alguns de seus filmes – a peça *O evangelho de couro* de Paulo Gil Soares, uma tragédia de Canudos, teria sido uma das influências de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e a montagem de *Vida e morte severina*, do João Cabral de Melo Neto influenciaria *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Ver: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. *Op.cit.*, p.291, 323, e 340; e também XAVIER, Ismail. *Apresentação* [Fortuna crítica] In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.179. Na fortuna crítica organizada para esta edição do *Revisão crítica*, consta uma resenha ao livro publicada por Maciel no *Diário de Notícias* de Salvador, em 1963. As memórias de Maciel sobre sua convivência com Glauber encontram-se em: MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. *Op. cit.*

¹²⁰ Sartre e Simone de Beauvoir chegaram no Brasil em 12 de agosto de 1960 e foram embora em 21 de outubro. Convidados por Jorge Amado, o casal vinha de uma visita à Cuba. Para mais detalhes sobre a permanência do casal no Brasil, desde sua chegada ao Recife e sua saída, passando por Salvador, Rio, São Paulo, Minas Gerais, Brasília, Fortaleza e Amazônia, sugiro: ROMANO, Luis Antonio Contatori. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir Pelo Brasil em 1960*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Unicamp, 2000. Obs: Publicado pela Editora Mercado de Letras em conjunto com a Fapesp em 2002.

¹²¹ Back reclamava, em outubro de 1960, que “ainda hoje ignoramos a razão (lógica e convincente) da não-vinda [sic] de Jean-Paul Sartre à nossa capital, convidado que fora, com todas as minúcias que o protocolo no caso exigia, pelo Hélio de Freitas Puglielli”. BACK, Sylvio. *O grande ultraje*. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 2 out. 1960.

¹²² Kierkegaard é considerado o primeiro pensador da corrente filosófica existencialista “pela perspicácia das análises que faz da situação m que o homem moderno se encontra e, sobretudo, pela influência que exerceu sobre todos os filósofos existencialistas-fenomenólogos contemporâneos”. GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989, p.5.

¹²³ REICHMANN, Ernani. *Cadernos do Homem: 1º Ensaio da Existência*. Curitiba: Ed. do Autor, 1960.

¹²⁴ PUGLIELLI, Hélio de Freitas. Em torno de um livro perturbador. *Caderno Literário. Estado do Paraná*. Curitiba, 8 maio 1960.

¹²⁵ PUPE, Antenor. Existencialismo e / ou Ensaio. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 26 jun. 1960. Dias antes, ele também publicara, sobre o livro de Reichmann, outro texto, onde comentava o caráter

conforme fosse encarado o *Ensaio* de Reichmann: era uma proposta de um sistema filosófico ou uma obra literária? Esta última interpretação foi a de Antenor Pupe que, ao apreciar a obra de Reichmann como literatura e não exigir dela o estatuto de filosofia, mostrou-se bem mais simpático em suas apreciações do que os outros dois autores¹²⁷.

De teor bem diferente foi a crítica elaborada por Wilson Martins. Este dizia que Reichmann era um “típico escritor de província: seus livros formam qualquer coisa como uma ilha kierkegaardiana numa literatura que de kierkegaardiano nada tem”¹²⁸. Sylvio Back resumiu e comentou o texto de Martins na coluna “Contraponto”, do *Letras & Artes*, argumentando que, apesar da agudeza de Martins quando avaliava particularidades da vida de Reichmann (geralmente desconhecidas do público leitor), ele “não faz uma análise em profundidade do ensaio”¹²⁹.

Mas o prolongamento da discussão foi devido, principalmente, à troca de cartas entre Reichmann (autor do livro) e Puglielli (crítico) que se seguiu ao exame que este último fez do *Ensaio*. Mostrando-se na ocasião um admirador de Sartre, Puglielli – que nos anos seguintes a este debate faria parte da equipe que trabalhou com Sylvio Back na produção de curtas e médias metragens¹³⁰ – considerou que o livro do professor Reichmann consistia numa tentativa de sistematização de uma concepção de mundo particular, referenciada em grande parte na filosofia kierkegaardiana e no conceito de *angústia* (focalizado, no caso do *1º Ensaio*, na relação angústia-autenticidade, oriunda de Heidegger). Basicamente, o crítico dizia que tal concepção não poderia ter validade universal, porque ele próprio não conseguia se encaixar dentro desta concepção¹³¹.

Diante do primeiro texto publicado no *Estado do Paraná* por Puglielli, o autor do *1º Ensaio da Existência* se propôs a escrever diversas cartas de esclarecimento, e assim ambos (escritor e crítico) mantiveram um diálogo veiculado naquele jornal

auto-biográfico do *Ensaio* e comparava esta prática com a dos *Essais* (1580) de Michel de Montaigne. Ver: PUPE, Antenor. Atualidade do ensaio (1). *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jun. 1960.

¹²⁶ MARTINS, Wilson. Últimos livros. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. 11 jun. 1960.

¹²⁷ Dizia ele: “O *Ensaio*” nos mostra o personagem atuando, **angustiado**, para ser Homem. As armas que utiliza, são simples: apenas a vontade. Uma vontade de penetrar na essência das coisas, por isso só aceita o essencial de tudo, quer seja religião, filosofia ou ciência. Não quer tolerar mais os dogmas ou credos, rituais ou cerimônias, porque obsoletos e imprestáveis”. PUPE, Antenor. *Existencialismo e / ou Ensaio. Op.cit.* [Sem grifos no original].

¹²⁸ MARTINS, Wilson. *Apud*: BACK, Sylvio. Contraponto: crítica de crítica. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 10 jul. 1960.

¹²⁹ BACK, Sylvio. Contraponto: crítica de crítica. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 10 jul. 1960.

¹³⁰ Hélio de Freitas Puglielli escreveu o texto do curta *Festival*, e também participou da elaboração do *Curitiba Amanhã* e do *A nossa feira*, todos realizados em 1966. *Festival. Panorama* n.173. Curitiba: nov/dez. 1966, p.50.

¹³¹ Puglielli explica os pontos principais de sua discordância com Reichmann no texto: PUGLIELLI, Hélio de Freitas. Em torno de um livro perturbador. *Op.cit.*

durante algumas semanas¹³². Entretanto, a troca de cartas que adentrou o mês de junho foi cada vez mais se afastando da questão inicial sobre a *angústia*, e constituindo-se em reflexões sobre a noção de *sistema filosófico*, sobre as limitações que sofre qualquer tipo de sistema, e sobre as filiações das concepções de Reichmann.

Nesse caldo, porém, muitos outros emitiram seus palpites sobre os conceitos centrais da filosofia existencialista. Assim, ainda que sem relações diretas com o livro de Reichmann, mas surgindo no lastro do debate desencadeado pelo mesmo, fermentaram diversas opiniões acerca do existencialismo, publicadas ora no *Estado do Paraná*, ora no caderno *Letras & Artes* do *Diário do Paraná*. Uma das vozes que se salientou no *Letras & Artes* foi a do jornalista Oscar Volpini que, defendendo uma visão materialista, repudiava aquilo que ele considerava um “idealismo existencialista”, e que acabou por rotular de “misticismo ateu”. Suas críticas voltaram-se às reflexões desenvolvidas por Walmor Marcelino no mesmo suplemento do jornal, onde este parecia defender uma filosofia própria, um “existencialismo particular”. Volpini comparava a postura de Walmor com algo que ele criticava em Sartre (um suposto *apriorismo* da consciência humana frente à realidade):

Sabemos que o existencialismo (como filosofia), por princípio nega o universo fora de nossa consciência [...]. Em outras palavras, consciência é realidade primeira. [...] A consciência, assim, existe como Deus, ou melhor, substituí-o. [...] Não são apenas os existencialistas ateus que admitem o homem responsável (com a consciência não determinada pelo meio). Os religiosos acreditam que Deus os colocou livres no mundo. São responsáveis pelos seus atos. Voltemos ao artigo de WM, que ao meu ver substancialmente em nada se diferencia da concepção filosófica de Sartre. Se há diferença, é na maneira de formular¹³³.

Tais inferências levaram Puglielli (defensor de Sartre) a reagir, também com várias cartas de “esclarecimento” ao Volpini acerca de um dos princípios centrais do sartrismo, que é a primazia da existência em relação à essência:

...informo ao meu amigo Volpini e aos outros interessados no assunto que estão confundindo tudo, que (para Sartre) a existência vem antes da essência. [...] Acontece que Sartre compreende a existência num sentido que poderíamos dizer ‘elástico’ [...] desprezando crenças, religiões e ideologias pré-fabricadas. [...]

¹³² Eis algumas das cartas publicadas pelos dois: REICHMANN, Ernani. Bilhete a um existencialista (a propósito de Jean Paul Sartre). *Letras & Artes*, Curitiba, 22 maio 1960; REICHMANN, Ernani. Cartas a meu crítico: 1ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 22 maio 1960; Cartas a meu crítico: 2ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960; Cartas a meu crítico: 3ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 5 jun. 1960; Cartas a meu crítico: 4ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 12 jun. 1960; PUGLIELLI, Helio de Freitas. Sobre o sistema e outras coisas. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960.

¹³³ VOLPINI, Oscar Milton. Não mais que misticismo ateu. *Letras & Artes*. *Diário do Paraná*. Curitiba, 22 mai. 1960.

Volpini parece estar se guiando por um 'materialismo' todo seu, mecanicista e determinista a ponto de afirmar que a consciência deve ter um juízo próprio proveniente da realidade exterior. Isso me parece que nada mais é que negar a consciência e reduzir o homem a um papel de 'autômato' ou de mero espelho do mundo exterior sem poder de ação sobre este¹³⁴.

Como se sabe, a posição fundamental do existencialismo é anti-idealista, uma vez que o grande pilar que marca o nascimento desta postura filosófica é justamente a revolta de Kierkegaard contra o "idealismo transcendental de Kant" e contra o "idealismo absoluto de Hegel", bem como à idéia de sistema¹³⁵. Por isso, parecer haver mesmo uma "confusão" na interpretação de Volpini sobre as premissas existencialistas, quando ele insiste no caráter idealista das concepções filosóficas de Sartre.

Porém, é importante esclarecer que Jean-Paul Sartre teve fases distintas ao longo de sua trajetória intelectual, o que torna compreensível a discordância de pontos de vista entre Volpini e Puglielli, sem afirmar que um ou outro esteja completamente equivocado.

Jean-François Sirinelli aponta três fases em Sartre. A primeira fase corresponde ao período anterior à Segunda Guerra Mundial, quando Sartre mostrava-se apolítico. Nesse período, lhe interessava apenas a reflexão filosófica e a criação literária. Mas de 1940 a 1941 Sartre foi feito prisioneiro, e essa experiência o levaria a considerar "que o papel do intelectual é pensar a história e tentar, como intelectual engajado, influir sobre ela"¹³⁶. Em 1945 ele assentaria sua notoriedade por meio do lançamento da revista *Les Temps Modernes* e da conferência "O existencialismo é um humanismo". Ainda assim, ele se manteve à margem do Partido Comunista Francês, do qual se aproximaria somente em 1952 como um *Compagnon de route*, numa fase de forte engajamento, que se estendeu ao longo da década de sessenta. Foi nessa segunda fase, em que Sartre canaliza grande parte dos seus interesses para os problemas do terceiro mundo, que suas idéias tiveram grande receptividade em solo brasileiro¹³⁷. Uma terceira fase de

¹³⁴ PUGLIELLI, Helio de Freitas. Nova explicação a OMV. *Estado do Paraná*. Curitiba, 12 jun. 1960.

¹³⁵ Ver: NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. *Op.cit.*, p.35. A convicção filosófica de Kierkegaard de que "a existência não depende da essência", já que "a essência é ideal" e a "existência não é ideal, mas real", é o que leva muitos historiadores a considerá-lo o iniciador do existencialismo. Noutras palavras, a distinção entre essência e existência corresponde à distinção entre conhecimento intelectual e conhecimento sensível. A polêmica de Kierkegaard contra o hegelianismo sustentava-se no fato de "os teólogos hegelianos ocuparem-se do universal menosprezando o individual, subjetivo e concreto". Segundo Sartre, "O que opõe Kierkegaard a Hegel é que para o último o trágico de *uma* vida é sempre superado. O vivido se dissolve no saber". SARTRE, Jean-Paul. *apud*: Kierkegaard: vida e obra. Os *pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.VI.

¹³⁶ SIRINELLI, Jean-François. Jean-Paul Sartre, um intelectual engajado. In: NOVAES, Adauto (orgs.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p.163.

¹³⁷ A proposta de Sartre sobre o engajamento respondia a uma situação histórica específica, imediata e conjuntural, qual seja, a Ocupação da França durante a Segunda Guerra e mesmo depois, a Guerra Fria, e a Guerra da Argélia entre 1954 e 1962. Tinha, pois, um sentido mais localizado. Apenas após os abalos que atingiram a imagem do comunismo soviético em 1956, Sartre e seus amigos dilatariam o alcance das

Sartre apontada por Sirinelli seria o “tempo de questionamentos”, que foi vivenciada nos anos setenta, quando ocorreu a crise ideológica do marxismo¹³⁸.

Destarte, o livro *O ser e o nada* – publicado em 1943 e considerado a primeira obra filosófica marcante de Sartre – expressa, de acordo com Rodrigues da Silva, uma fase um tanto quanto “idealista” deste filósofo, e que se refletiria nas suas concepções existencialistas sobre a ação, num período em que Sartre chegou a refutar o materialismo, por considerar que este não cederia espaço à liberdade (visível em *Materialismo e revolução*, de 1946)¹³⁹ – e a liberdade, como se sabe, era uma premissa fundamental na filosofia de Sartre¹⁴⁰. Deste modo, observa-se que não havia um “certo” e um “errado”, no caso das investidas entre Puglielli e Volpini. Ocorria que cada um enxergava aspectos distintos das teorias sartrianas a partir das suas próprias convicções.

Os focos de discussão eram, afinal, vários, e as trocas de cartas entre uns e outros passaram a seguir caminhos distintos, alguns se entrecruzando, outros não, mas sempre desvelando as nuances ideológicas dos envolvidos. E foi em meio a tais alterações que, no início de junho, Back decidiu publicar uma síntese explicativa sobre o começo de toda a polêmica. Além de apresentar os agentes envolvidos no debate e as datas de publicações dos textos, situava a si mesmo como alguém que pretendia, a partir dali, trazer o assunto para o campo das artes. Referindo-se a um artigo de sua autoria e apresentando-se em terceira pessoa, avisava que, naquele mesmo dia em *O Estado do Paraná*, “Back transfere (ou recomeça) o Existencialismo para o plano artístico, fugindo do filosófico: cinema em ‘Os amantes Existencialistas’”¹⁴¹. E no final da síntese explicativa, prestava contas dos motivos do retrospecto que traçara:

...visa dar um caráter mais amplo ao debate que pequeno grupo, com auto didatismo, iniciou. E, principalmente, tirar o sentido esotérico que sempre se quer dar à filosofia, com isso impedindo que uma voz, talvez menos intelectualmente preparada, possa manifestar-se. Ao contrário, nosso

suas discussões, voltando seus olhares para a problemática do terceiro mundo. Isso fica ilustrado nas palavras de Simone de Beauvoir, companheira de Sartre, formuladas em referência à instituição do regime comunista cubano, como se fosse o nascedouro de uma sociedade “autêntica, livre, responsável, em suma existencialista”, conforme destacado por Sirinelli. *Ibidem*, p.164-165.

¹³⁸ *Ibidem*, p.167-169.

¹³⁹ SILVA, Helenice Rodrigues. Sartre e as metamorfoses intelectuais. In: *Fragmentos da história intelectual*. Campinas: Papirus, 2002, p.146.

¹⁴⁰ Para Sartre, a *liberdade* constitui a razão da existência humana, e isso quer dizer que nenhuma razão motivadora pode determinar o seu Ser – ou a essência do seu Ser. Mas por ser livre, quando o homem nasce, de acordo com Sartre, ele apenas “existe”, descobre-se no mundo, numa total indeterminação de si mesmo. “A partir dessa pura existência, o homem se faz a si mesmo e cria a sua essência”. Isso explica, inclusive, o princípio sartriano de que “a existência precede a essência”. PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade: uma introdução à teoria de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p.90.

¹⁴¹ Neste excerto, ele referia-se a matéria que redigira para o outro jornal: BACK, Sylvio. Os amantes existencialistas. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 5 jun. 1960.

pensamento é aumentar o círculo: não se cogita, nem de leve, restringir atitudes filosóficas de ninguém (tomistas, neotomistas, ateus, católicos, agnósticos, marxistas, 'beatniks' ou 'hipsters'): a problemática do homem prossegue afrontando o homem: a passividade é inócua totalmente. Pretendemos ser agressivos.¹⁴²

A necessidade de levar a reflexão filosófica ao encontro da experiência da vida, vinculando-a aos fatos da existência humana – considerada tanto individual quanto socialmente – é uma das questões centrais da filosofia do século XX, que já tinha sido sentida e interpretada, no século XIX, por Sören Kierkegaard, mas também, ainda que seguindo princípios diferentes, por Karl Marx¹⁴³. É sabido que o existencialismo e o marxismo, entendidos como desdobramentos das idéias desenvolvidas por aqueles dois pensadores, eram centrais nos debates culturais e políticos no começo dos anos sessenta.

Considerando essa aproximação da filosofia com a “vida”, torna-se interessante observar, no excerto do texto transcrito acima, a forma como Sylvio Back defende – ou reivindica – a participação de “uma voz, talvez menos intelectualmente preparada”, nas discussões filosóficas, pois estas geralmente são restritas a um pequeno círculo de estudiosos. É bastante provável que quando ele se referia a essa “voz”, falava de si próprio e de sua vontade de manifestar-se. Quando ele comenta, inclusive, que não há intenção de “restringir” opiniões, dá margem para que se interprete aí um certo ressentimento, como se ele próprio já houvesse experimentado ou testemunhado alguma forma de exclusão, seja dos círculos que ele menciona ou de outro.

Back, até então, havia cursado três anos de faculdade no curso de Economia. Sabe-se, assim, que não havia sido o ensino acadêmico que lhe fornecera o repertório para discutir filosofia, e nem cinema, pois o foco de sua graduação era outro. Por isso, é importante realçar, ainda no mesmo trecho, o caráter autodidata frente à filosofia existencialista, como característica afirmada pelo próprio Back acerca dele mesmo e de outros envolvidos. Mas não como um aspecto negativo. Ao contrário, vejo isso como uma qualidade, uma *vontade* de participar que, se não rendeu láureas acadêmicas, deu visibilidade à dinâmica cultural que se esboçava em Curitiba.

Após um período de dois meses de cartas, réplicas e tréplicas, o debate sobre existencialismo chegaria, inclusive, a ultrapassar o espaço da mídia paranaense e merecer uma matéria de Temístocles Linhares no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* – a “Crônica de Curitiba: ‘Intermezzo’ existencialista” – , onde se lia:

¹⁴² BACK, Sylvio. Advertência. Texto de apresentação para: VOLPINI, Oscar Milton. Com ambos os pés no chão e a cabeça fria. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jun 1960.

¹⁴³ NUNES, Benedito. A filosofia contemporânea. Op.cit, p.32.

Se não foi nenhum acontecimento, não deixou de ser alguma coisa de promissor a polémica travada em dois jornais por alguns representantes das novas gerações. O que impressionou justamente foi o tom sério e equilibrado emprestado à discussão”¹⁴⁴.

Estes aspectos reconhecíveis na alteração – a vontade de participar e a seriedade dos envolvidos – relacionam-se com alguns aspectos que eu gostaria de realçar, a seguir, acerca da postura um tanto quanto contraditória de Back diante daqueles veios filosóficos de origem européia, a partir desta primeira intervenção de Back na discussão. Tais contradições, que se tornam visíveis nos textos do futuro cineasta, referem-se sobretudo ao existencialismo de Sartre e às propostas desse filósofo quanto ao engajamento dos intelectuais.

No caso específico da filosofia sartriana, existencialismo e engajamento se sobrepõem em muitos momentos, pois no centro nervoso das teorias deste filósofo, lembre-se, estava o compromisso com a ação. Sobre isso, Paulo Perdigão explica que Sartre se colocava em defesa do engajamento argumentando que “devemos nos entregar à ação prática para alargar o horizonte de possíveis de cada homem livre”¹⁴⁵. Ou, conforme Rodrigues da Silva:

... o existencialismo é também uma filosofia da ação. Por meio de uma atuação sobre o real, Sartre faz da práxis a essência da doutrina da ação. Agir para transformar, fazer oposição na oposição contra toda idéia abstrata – tal era, em síntese, a concepção de um engajamento político. [...] A dificuldade de ultrapassar o pensamento pela ação (ação essa que se confunde com um projeto revolucionário) é inerente à problemática política e filosófica sartriana¹⁴⁶.

Nesse sentido, na definição de um caminho de ação para o intelectual, Sartre definiria os seguintes princípios para a literatura engajada: a vontade de participação, a escolha ética e a urgência. Deste prisma, pode-se visualizar uma aproximação entre o discurso de Back e esses três princípios, ainda que isso não estivesse posto assim de maneira tão clara, nem mesmo para ele, num momento em que fervilhavam as aporias constitutivas da busca do engajamento.

1.2.2 Back no debate: vontade de participação, escolha ética e urgência

A partir de alguns artigos que marcaram a participação de Back na discussão sobre existencialismo, pretendo discutir a presença desses três princípios do

¹⁴⁴ LINHARES, Temístocles. Crônica de Curitiba: “Intermezzo” existencialista. Suplemento Literário. O Estado de São Paulo, 16 jul. 1960.

¹⁴⁵ PERDIGÃO, Paulo. Existência e liberdade. *Op.cit.*, p.271.

¹⁴⁶ SILVA, Helenice Rodrigues. Fragmentos da história intelectual. *Op.cit.*, p.145.

engajamento literário, conforme apontados por Sartre, na fase de sua atuação como jornalista e crítico de cinema, anterior à direção cinematográfica.

É claro que essa vontade de participar, de intervir no presente e de assumir uma postura ética, não era prerrogativa de Sylvio Back, mas antes uma demanda para o “jovem participante” naquele momento histórico. O sentido da expressão “tempo nacional”, usada por Maria Rita Galvão para nomear aquele tempo de grande efervescência social, política e cultural, ajuda a compreender o fenômeno. Galvão realizou entrevistas com uma série de cineastas atuantes nos anos sessenta, e notou que todos começavam sua fala a “descrição dos tempos”: tempos em que a agitação cultural e revolucionária seria decisiva para conduzir os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, a participar nos movimentos de cultura popular, apesar de todas as divergências de ordem estética e ideológica então existentes¹⁴⁷. No Brasil, “só se falava em cinema *engagé*, teatro político e canção de protesto”, lembra Maciel, que diz ter passado a estudar Marx somente depois que Sartre publicou a *Crítica da razão dialética*, no qual aprofundava o diálogo com o marxismo¹⁴⁸. Ele conta, sobre a geração:

Achávamos que tínhamos a missão sagrada de libertar nosso país da dominação, nosso povo da exploração, nossas vidas da neurose e nosso planeta da catástrofe. E o meio adequado para atingir tais objetivos era a política. Pelo menos, foi isso que Sartre nos ensinou¹⁴⁹.

No caso específico de Back, a sua aproximação com pessoas ligadas à filosofia existencialista, como o professor Ernani Reichmann e o Hélio de Freitas Puglieli, ou mesmo com as idéias de Walmor Marcelino – escritor e membro do partido Comunista, cujos laços de amizade Back atesta até hoje¹⁵⁰ – teve uma importância expressiva na sua formação intelectual, e na modelagem de sua visão de mundo naqueles tempos efervescentes. Por isso, os pontos aqui apresentados ajudarão a formar uma espécie de “base” para depois discutir a configuração e as tensões intrínsecas à poética da angústia em seus filmes.

Justamente por considerar que alguns ingredientes significativos à formação intelectual e ideológica de Back despontaram publicamente através de suas incisões

¹⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.134-136.

¹⁴⁸ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. *Op.cit.*, p.32. No livro *Crítica da razão dialética*, Sartre se posicionava contra os teóricos marxistas que transformassem o pensamento de Marx em conceitos fechados, limitando sua teoria por um sem-número de noções apriorísticas. Assim, Sartre abria um flanco crítico “contra a teleologia e a explicação das coisas pela finalidade, típica do marxismo oficial”, propondo reintroduzir o homem no interior da teoria do materialismo histórico. Cf.: SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias. A dialética em questão: considerações teórico-metodológicas sobre a historiografia contemporânea. *Revista Brasileira de História*, n.48. São Paulo: ANPUH, 2004, p.54-55. Para ir diretamente ao texto do filósofo francês, consultar: SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.29-58.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.25-26.

¹⁵⁰ O Walmor Marcelino chegou a ser padrinho do primeiro casamento de Sylvio Back, em 1963. BACK, Sylvio. Depoimento concedido à Rosane Kaminski via e-mail, 24 set. 2006.

no debate, é que esta seção da tese visa aprofundar esses temas, que adquiram um peso evidente em relação à colocação de outras questões na construção linear da escrita.

Organizei o comentário sobre os textos de Back, então, a partir desses três princípios geracionais: primeiro, comentarei os excertos que atestam a sua “vontade de participar”. Isso envolve tanto as chamadas à ação quanto a negação do que ele nomeia um “intelectualismo” encastelado, que estaria afastado da realidade social.

Em seguida, destacarei os artigos que evidenciam sua “escolha ética”: quando ele propõe um “cinema existencialista”, exemplifica suas idéias através de filmes que abordam temas tabus. Isso indica uma predileção de Sylvio Back pelas provocações éticas, e coincide com as sugestões de Sartre em esgarçar os valores morais burgueses. Essa atitude, que acompanhará Back em sua trajetória posterior, ajudará a firmar uma “marca” na obra backiana, a saber, a de acender polêmicas antes por questões éticas do que estéticas.

Por fim, apontarei alguns momentos dos textos em que Back denuncia a sua convicção de que é importante ao intelectual e ao artista participar, com suas obras, do seu tempo presente: ou seja, há “urgência”. Associado a este tema, farei uma breve apresentação da discussão entre arte engajada *versus* arte pela arte que atravessou aquele debate, em relação à qual será imprescindível distinguir entre engajamento e militância, abdicando das freqüentes confusões entre esses dois termos.

A vontade de participação

Nota-se, na *Advertência* de Back, um desejo de inclusão democrática nos debates públicos, uma chamada à participação: “nosso pensamento é aumentar o círculo”¹⁵¹, é ampliar a conversação. E isto só seria possível, segundo ele, através de um suposto despojamento dos preconceitos frente às diferentes posturas filosóficas, religiosas e políticas, acrescido de uma abdicção do excessivo “intelectualismo” (considerado excludente).

Uma espécie de censura ao intelectualismo pedante e afastado do mundo da prática já havia aparecido noutros textos de Back, como por exemplo, na crítica de teatro publicada ainda em 1958 sobre a encenação de uma peça de Eugene O’Neil no teatro Guayra em Curitiba. Back qualifica O’Neil como “o maior dramaturgo americano”, elogia bastante a peça dizendo que é “de uma complexidade dramática e de um poder de comunicação com o público fabuloso”, mas critica a tradução,

¹⁵¹ BACK, Sylvio. *Advertência*. *Op.cit.*

dizendo que o seu “defeito” é o “excesso de intelectualidade impressa nos diálogos”¹⁵². Nota-se que sua crítica era coerente com a renovação que vinha se processando no meio teatral brasileiro, ou seja, a busca de maior aproximação com a realidade do “povo”.

Num outro texto, publicado por Back em 1960, e onde ele discorria sobre algumas possibilidades do existencialismo nas artes, observa-se uma junção de repreensão ao “intelectualista” com a defesa do que viria a ser, na opinião de Back, o seu oposto – o “existencialista”:

O intelectualismo não pode coexistir numa personalidade que se diga existencialista. Que o existencialista, se não amadurecido por uma vivência, quer física, intuitiva, sexual, psicológica, não passa de um ‘alienado’, um teórico e por isso, inverossímil nas suas formulações práticas. A aplicação desse sentido existencialista está, mais intimamente, na literatura (e cinema). Não se pode admitir a simples postura existencialista, o teorismo empolado, ou no conto, no romance (na poesia) quando o ‘background’ é nulo, é intelectualista, sem autenticidade, enfim¹⁵³.

Há um tom comparativo entre o teórico “inverossímil nas suas formulações práticas”, que é “intelectualista, sem autenticidade” e o existencialista “amadurecido por uma vivência”.

Os vocábulos “autêntico” e “intelectualista”, cumpre observar, compunham um linguajar usual naquele momento onde fervilhavam as discussões sobre o compromisso social dos intelectuais e artistas, e eram recorrentes no vocabulário associado ao existencialismo¹⁵⁴. Resumindo a questão, do modo como ela transparece em Back, pode-se dizer que a recorrência a esses termos se relaciona exatamente com a questão antes comentada, acerca da convicção existencialista de que a existência (real) precede a essência (ideal, teórica). Nesse sentido, tudo o que partisse das experiências vividas seria mais “autêntico” do que quaisquer abstrações teóricas.

Mas a compreensão sobre o que é efetivamente o “autêntico” nem sempre é consenso, nem entre os filósofos europeus, nem na maneira como estes foram entendidos no Brasil. Vejamos ao menos duas diferentes acepções pelas quais esse

¹⁵² BACK, Sylvio. Eugene O’Neil e o Teatro Cacilda Becker. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 16. nov. 1958.

¹⁵³ BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960.

¹⁵⁴ Na filosofia, o termo *autêntico* era empregado por Karl Jaspers, teólogo existencialista alemão, “para indicar o ser que é *próprio* do homem, em contraposição à perda de si mesmo ou de sua própria natureza, que é a inautenticidade”. ABBAGNAGNO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. *Op.cit.*, p.95. Em Heidegger, a autenticidade também é contrastada com a inautenticidade (ou alienação), referindo-se a um estado em que a vida é destituída de objetivos e de responsabilidade: “o Ser-aí [isto é, o homem] é autenticamente ele mesmo só no isolamento originário da decisão tácita e votada à angústia”. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: vozes, 1989, §64. Por outro lado, a existência inautêntica caracteriza-se pela tagarelice, pela curiosidade e pelo equívoco, típicos do modo de ser cotidiano e impessoal do homem, que representam uma decadência do ser em relação a ele mesmo. *Ibidem*, §38.

termo foi usado no meio cultural moderno, para deixar às claras o sentido com que aparece no discurso de Back.

Uma delas, é saída do meio urbano em busca de uma experiência *autêntica* num meio primitivo – o que apresenta certas semelhanças com a procura da “essência” do homem brasileiro nas formas de vida primitiva (o pescador, o camponês), defendida por uma parcela da intelectualidade artística do século XX, incluindo o cinemanovismo¹⁵⁵. Os fundamentos desse pensamento remontam ao contexto europeu do final do século XIX quando, para muitos artistas e intelectuais, a busca do autêntico corria no sentido de negar a sociedade de sua época, fugindo para “reencontrar numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de *autenticidade* e ingenuidade primitivas, quase mitológicas”¹⁵⁶.

Um outro sentido para o “autêntico”, diferente da “fuga para a natureza”, seria a problematização artística da nova realidade moderna, proposta já em meados do século XIX, por Charles Baudelaire. “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente”, escrevia ele em 1859, e recomendava aos artistas que problematizassem, com seus meios, esta condição¹⁵⁷. Baudelaire propunha o estabelecimento de uma “teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto”¹⁵⁸, e enfatizava o seu desejo e a sua necessidade de apreender o que é fugaz, passageiro, ou seja, aquilo que caracteriza cada época como distinta de outra. Esta ânsia de atentar para a realidade fugaz movera, de certa forma, a literatura e o teatro realistas do século XIX, e na representação visual, alguns anos depois do texto de Baudelaire, as pesquisas dos impressionistas. Tal preocupação do poeta francês com a representação do que é autêntico em relação à realidade sócio-histórica imediata do artista, levaria Jean-Paul Sartre, anos mais tarde, a referir-se a Baudelaire como protótipo de uma escolha existencial que teria repercussões no século XX¹⁵⁹.

¹⁵⁵ A busca de uma “autenticidade” nas formas de vida primitivas (o pescador, o camponês, etc.) aparecerá na noção de *povo* assumida no Brasil dos anos 1950-60, inclusive naquela defendida por cineastas e críticos imbuídos das idéias do “nacional-popular”. Maiores detalhes em: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *Op.cit.*

¹⁵⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.130. A busca por experiências “autênticas” foi uma tecla insistente no existencialismo difundido na Europa e América Latina a partir de Sartre. De maneira geral a palavra “primitivo” era usada no século XIX para distinguir as sociedades européias e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas. Mas ao mesmo tempo, ganhavam espaço as visões mais positivas da pureza e bondade essencial da vida “primitiva”, em contraste com a uma suposta degeneração (moral, religiosa, e mesmo artística) das sociedades ocidentais supercivilizadas. Um culto do “ir embora”, de deixar os centros urbanos e as suas instituições para formar comunidades rurais de artistas, tornou-se uma característica importante desde a virada do século XIX para o XX, tanto da arte, como de formas de vida artística que se nutriam nos mitos do “primitivismo”. PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles [et alii]. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.6 e p.34.

¹⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p.26. Escrito e publicado pela primeira vez em 1859.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.10.

¹⁵⁹ Sartre publicou uma biografia de Baudelaire: SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

Em Sartre, enfim, a idéia de *autenticidade* implica antes de tudo um compromisso do escritor com o seu tempo, e com as condições históricas em que vive. Isso não significa que se possa adquirir autenticidade definitivamente, trata-se de uma escolha constante e que sempre precisa ser atualizada¹⁶⁰.

Considerando ao menos esses dois usos modernos do termo “autêntico”, observa-se que nos textos em que Back associa o existencialismo à produção artística (literatura e cinema) ele tende ao segundo sentido, mais próximo a Baudelaire e Sartre. Em 1960 – vivenciando as ambigüidades do processo de modernização de Curitiba – ele associava claramente a *autenticidade* da vivência existencialista (em voga nos debates culturais) com uma espécie de “mergulho no real”, exatamente ao contrário daquela fuga para o primitivo:

... essa vivência existencialista [...] para o artista (em particular) representa sua **integração na realidade objetiva**, onde sua literatura ou cinema deverá estar calcado e refleti-la. Admito, no entanto, razoável quociente de subjetivismo nessas obras, como desabafo de uma necessidade íntima qualquer (sensibilidade, intuição, sensualidade, etc.): embora a permanência neste estado de auto-satisfação seja mínima, deverá o autor observar, sempre, a identificação na realidade. Do contrário, estará incorrendo em irresponsabilidade. ‘Todos os escritores de origem burguesa conheceram a tentação da irresponsabilidade’, diz Sartre. **A entrada na realidade só recenderá ao autêntico se for com todas as forças físicas e mentais**, de resto, passa por ser irresponsabilidade sartreana, a ‘alienação’ do mundo¹⁶¹.

O trecho acima, somado à rejeição do “intelectualismo”, sugere que na visão de Sylvio Back a noção de “autenticidade” referia-se à integração do homem na “realidade objetiva” que, por sua vez, deveria ser revelada sem “teoricismo empolado” pelas obras de literatura e cinema. A sua busca do autêntico se dava, então, por um duplo viés: pelo mergulho no real – o moderno, o contraditório –, diferente daqueles que procuraram tal autenticidade num Brasil rural, onde estaria uma suposta pureza “perdida”, e cujos resquícios existiriam apenas em formas de vida simples como a do camponês, do índio ou do pescador¹⁶². E, ao mesmo tempo, pela valorização de uma linguagem pautada no cotidiano, acessível ao público, e que falasse sobre o seu próprio público virtual, a exemplo das propostas do Arena.

É interessante lembrar que poucos meses antes do existencialismo entrar em pauta nos jornais curitibanos, Gianfrancesco Guarnieri havia concedido uma

¹⁶⁰ Já nos seus *Cadernos de guerra*, escritos entre 1939-40 e publicados postumamente, Sartre afirmava que “o presente nada pode sobre o futuro, nem o passado sobre o presente”, e que “a autenticidade do impulso anterior em nada nos protege contra uma queda no inautêntico, no instante seguinte”. SARTRE, Jean-Paul. *Cadernos de guerra*. Lisboa: Difel, 1985.

¹⁶¹ BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960.

¹⁶² BERNARDET & GALVÃO explicam que na representação do “autenticamente nacional”, a maior parte da crítica, ao longo dos anos 1950-60, tende a identificar como autêntico apenas o Brasil rural, em detrimento do cosmopolita. BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Op.cit., p.219.

entrevista ao *Letras & Artes*, já mencionada antes, quando então explicava os caminhos percorridos pelo teatro na busca de maior comunicabilidade com o público. Ele dizia que

a atitude dos novos teatrólogos poderia ser resumida na **abdição da postura intelectualista** em favor de uma adequação com a ambiência proletária onde as manifestações são mais **autênticas** e como tal exuberantes de conteúdo humano¹⁶³.

Note-se que aquelas mesmas palavras, antes ditas usuais no vocabulário associado ao existencialismo, já haviam aparecido aí, nessa declaração de Guarnieri. Sylvio Back era admirador do seu trabalho, como confirmam as suas críticas favoráveis ao tipo de teatro que ele e Oduvaldo Vianna vinham desenvolvendo. O sentido da rejeição de Back ao intelectualismo pode ser lida, enfim, pela simpatia que ele alimentava por peças que buscavam a reconciliação com um público virtualmente entendido como “o povo”, através de temas relacionados à realidade e com uma linguagem apropriada a estes temas e a este público. Todavia, quando Back passou à prática cinematográfica, veremos que apesar de articular boa parte dessas referências, ele não realizou uma obra que possa ser classificada como “popular”. E isso, em boa medida, se dá pelo ecletismo das referências que ele tentou articular quando produziu os seus filmes, como será tratado noutro capítulo.

Mas ainda antes de fazer cinema, a “ação”, em Back – ou seja, a sua forma de participação –, deu-se através da crítica teatral e cinematográfica que apoiava essa tentativa de aproximação com o público. Ainda que um público “virtual”.

Benoît Denis, em seu estudo sobre a literatura engajada, levanta um ponto importante sobre este “público virtual” que pode ser estendido para as discussões no teatro e no cinema, especialmente quando os autores de tais produções colocam o foco da existência das suas obras na relação com o público – como faria Sylvio Back, em seu discurso sobre *Lance Maior*. Conforme nota Denis, a literatura engajada se caracteriza por *inscrever explicitamente no interior do texto a imagem do destinatário que ela escolheu*. Em outras palavras, um modo de definir o que é literatura engajada, no sentido sartriano, é a busca de reconciliação entre obra e público, que de certa forma havia sido espremida pela autonomia da prática literária. O problema está, para Denis, em definir *quem é* esse público: “o que importa é identificar esse *público fantasma* que o tropismo revolucionário de

¹⁶³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro popular e cinema – entrevista. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 mar.1960. [sem grifos no original]. Guarnieri havia participado, também, como ator em *O Grande Momento*, filme considerado por Back como um dos melhores já realizados. Depois dessa experiência no filme de Roberto Santos, Guarnieri declarou-se um apaixonado pelo cinema, interessando-se pelas tendências da cinematografia brasileira.

alguma forma impôs ao imaginário dos escritores engajados: [...] à utopia revolucionária responde assim a utopia literária de um ‘público total’¹⁶⁴. Voltarei a esta questão quando avaliar o discurso de Back sobre seus filmes.

O importante a ressaltar, neste momento, é que na fase em que Back fazia jornalismo cultural, várias de suas críticas apontam para a simpatia com obras (de literatura ou cinema) que se aproximam da realidade vivida tanto pelo autor quanto pelo público. Tal proximidade se dá pela exploração de temas e formas de linguagem extraídos do cotidiano, como foi dito. Essa posição pode ser ilustrada pelo comentário de Back sobre a peça *Chapetuba*, de Oduvaldo Vianna Filho, quando encenada pelo grupo amador do Teatro Experimental Guayra em Curitiba:

O autor, tirando os diálogos do real, das coisas que sempre aparecem, transformou o simples falar dos vestiários (e dos bastidores) futebolísticos, numa obra de arte reconhecida como das **mais autênticas** até hoje produzidas em nosso teatro¹⁶⁵.

Essa preocupação de Back com uma “autenticidade” necessariamente pautada na “realidade objetiva”, aparecia no momento mais eferescente das discussões existencialistas em Curitiba, traduzindo, aliás, uma forte inquietação:

A cada trabalho, em se tomando consciência da responsabilidade no escrever, há a dúvida (e pavor) da não consecução de algo que traga seu lastro de autenticidade, de vivência, de um sabor identificado com a problemática do homem-leitor. A literatura (ou o cinema) existencialista é uma seara penosa de se adentrar¹⁶⁶.

No mês seguinte à publicação do texto sobre *Chapetuba* na revista *Panorama*, Back voltaria ao mesmo tema – agora no *Letras & Artes* – enquanto comentava a fragilidade dos grupos teatrais existentes na Curitiba de então, e sugeria que estes atentassem mais ao “movimento” renovador do teatro que vinha acontecendo no país:

Somente agora nossos teatrólogos começam a explorar temas sociais de grande evidência. Antes passavam despercebidos pelos nossos teatrólogos. E agora é Guarnieri com os problemas dos favelados; é Oduvaldo com os problemas

¹⁶⁴ DENIS, Benoit. O público: o apelo ao profano. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. São Paulo: Edusc, 2002, p.58-61.

¹⁶⁵ BACK, Sylvio. Futebol no palco: Chapetuba F.C. *Revista Panorama* n.100. Curitiba, set/1960. Outros exemplos do seu posicionamento neste sentido podem ser encontrados em: BACK, Sylvio. “Chapetuba” e temática brasileira. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 23 out. 1960; ou ainda em textos anteriores, como: BACK, Sylvio. Eugene O’Neil e o Teatro Cacilda Becker. *Op.cit.*; BACK, Sylvio. Suassuna: o Auto da Compadecida. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 7 jun. 1959; BACK, Sylvio. Originalidade no teatro. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 30 ago. 1959; entre outros. Quanto ao recurso elogiado por Back em *Chapetuba* – “o simples falar dos vestiários (e dos bastidores) futebolísticos”, veremos, adiante, como ele adaptou este detalhe para construir uma das seqüências em *Lance Maior*, onde as funcionárias de uma loja de tecidos falam de suas rotinas e de seus futuros pouco promissores enquanto se ajustam num vestiário. Ver seção “Circularidade e vazio em *Lance Maior*”, nesta tese.

¹⁶⁶ BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. *Op.cit.*

sociais trazidos pelo esporte mais popular do país, o futebol; é Benedito com os problemas do colono nas fazendas de café (ou Jorge de Andrade com uma burguesia decadente); e mesmo Nelson Rodrigues, Pongetti, Millôr Fernandes, com os problemas de variados matizes apresentados em seus trabalhos. São temas que fazem o público sentir de perto a realidade nacional. [...] Pois é muito mais fácil o espectador sentir um problema nosso, que ele conhece ou ver no palco um malandro de morro, ou uma mulata baiana do que, em verdade, estar apreciando os problemas complexos de uma peça de T. Willians, ou A. Muller, ou tendo à sua frente um fleugmático inglês. Mas sentirá tanto ao espetáculo como se a peça e o tema forem nacionais e dele conhecidos. Por isso, eis a grande receptividade atual das peças nacionais junto ao nosso público, o êxito dos novos teatrólogos¹⁶⁷.

No ano seguinte, ele observaria também a grande contribuição que este “novo” teatro (especialmente as experiências do grupo Arena) traria para o cinema brasileiro¹⁶⁸. Convém notar que neste compromisso das produções culturais com a realidade social havia, além do sartrismo, ao mesmo tempo, vestígios tanto do cinema neo-realista italiano quanto do teatro engajado francês do pós-segunda guerra, este dominado pelo aporte de Bertold Brecht¹⁶⁹. No *Letras & Artes*, também entre 1959 e 1960, encontram-se vestígios destas influências no Brasil. Quanto às referências ao neo-realismo italiano, destaca-se um texto de Oscar Milton Volpini onde ele cita Zavattini para dizer que “a verdadeira função do cinema não é contar fábulas. A verdadeira função de todas as artes foi sempre a de exprimir as necessidades de sua época”¹⁷⁰. Quanto a Brecht, numa outra matéria, também assinada por Volpini, é apresentada uma biografia sucinta e uma seleção de escritos do teatrólogo alemão: “Selecionamos alguns dos trechos de seu trabalho ‘Pequeno Organon para o teatro’ de modo aos leitores terem uma idéia da concepção brechtiana”¹⁷¹. Num destes trechos, Brecht afirmava que “o teatro deve aderir à realidade, se quer ter o direito e a possibilidade de construir imagens eficazes da realidade”.

¹⁶⁷ BACK, Sylvio. “Chapetuba” e temática brasileira. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 23 out. 1960.

¹⁶⁸ BACK, Sylvio. Cinema brasileiro: meta industrialização (I). *Página Literária. O Dia*. Curitiba, 14 maio 1961.

¹⁶⁹ As concepções dramáticas de Bertold Brecht ficaram conhecidas na França através da revista *Théâtre Populaire* (1953-1964), e agitadas por Bernard Dort e Roland Barthes: fundada na noção de ‘distanciamento’, a teoria brechtiana recusa a ilusão mimética ou realista, assim como os efeitos dramáticos, evitando “a identificação e a participação emocional do espectador, a fim de favorecer uma tomada de distância crítica. [...] Por sua capacidade de conciliar visada política e pesquisa formal exigente, o teatro brechtiano permanece o modelo de um engajamento artístico plenamente realizado; deveu-se a isso a influência tão considerável de Brecht para várias gerações de dramaturgos e encenadores”. DENIS, Benoit. Os gêneros do engajamento. *Literatura e engajamento. Op.cit.*, p.87.

¹⁷⁰ VOLPINI, Oscar Milton. Duas correntes do realismo no cinema. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 12 abr. 1959.

¹⁷¹ VOLPINI, Oscar Milton. Brecht: teatro engajado. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 4 dez. 1960. Sobre a influência de Brecht no Brasil, Marcelo Ridenti nota que sua “forte presença” no nosso teatro inicia em 1958, com a encenação da peça *A alma boa de Setsuan*, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, que teria várias encenações até os anos 80. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.370. O mesmo autor lembra, ainda, que a revista *Estudos Sociais*, ligada ao PCB, publicou o texto de Brecht “Sobre o teatro” em julho de 1960, ou seja, poucos meses antes da matéria de Volpini. *Ibidem*, p.82. Também em 1960, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* dedicara um número especial a Brecht.

O “jovem cinema brasileiro”, como explica Ismail Xavier, traçava percursos paralelos à experiência européia e latino-americana, e vivia “no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo”¹⁷². Isso lembrava o contexto italiano, ao mesmo tempo em que se articulava à questão (moderna) do “cinema de autor”, tensionando o campo das discussões sobre os caminhos possíveis entre uma linguagem de cinema mais convencional ou a experimentação estética.

Sylvio Back, vimos, compartilhava da preocupação em valorizar temas da realidade cotidiana no teatro e no cinema, expressando-os numa linguagem familiar ao público para que este se reconhecesse na ficção. Isto ficaria mais evidente quando, nos anos seguintes, a “ação” de Back passou do jornalismo cultural à criação: escrita de contos¹⁷³, elaboração de roteiros e direção de filmes que combinavam elementos fictícios às experiências pessoais do cineasta e a aspectos relevantes da realidade social. E não por acaso, todas estas produções consistiam em “gêneros literários” passíveis de engajamento, conforme opinião de Sartre: tanto a reportagem e a crítica como também os roteiros de teatro e o cinema, devido, principalmente, ao seu grande raio de alcance. No ensaio *Que é a literatura?*, publicado *Les Temps Modernes*, em 1947, Sartre postulava:

O livro é inerte; age sobre quem o abre, mas não se abre por si. [...] É preciso, portanto, recorrer a novos meios, e eles já existem; já os americanos os enfeitaram com o nome de *mass media*; são os verdadeiros recursos de que dispomos para conquistar o público virtual: jornal, rádio, cinema. Naturalmente, é preciso calar os nossos escrúpulos: com certeza o livro é a forma mais nobre, a mais antiga; não há dúvida que sempre será preciso voltar a ele, mas existe uma arte *literária* do rádio e do filme, do editorial e da reportagem. Não há absolutamente necessidade de vulgarizar: o cinema, por essência, fala às multidões; fala-lhes sobre multidões e seu destino”¹⁷⁴.

¹⁷² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.15. No que tange ao intercâmbio entre a linguagem das “classes populares” e a das “classes cultas” como ponto de apoio para a articulação de uma cultura “nacional-popular”, observava-se naquele período a presença das formulações de Antonio Gramsci em solo brasileiro. Sobre o assunto, sugiro: COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p.59-60; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op.cit.*, p.129; e ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁷³ Em 1965, saía a edição do livro de contos *7 de Amor e de Violência*, incluindo “Os caranguejos”, de Sylvio Back. Produção coletiva, o livro consta de sete contos, cada um escrito por um autor. Além de Back, os outros autores são Walmor Marcelino, Oscar Milton Volpini, Elias Farah, Valêncio Xavier, Jodat Nicolas Kuri e Nelson Padrella. Este último afirmou, num depoimento recente, que o *7 de Amor e de Violência* consiste no primeiro livro que criticou o regime militar: “esse livro é o primeiro livro no Brasil a contestar o Golpe. Na base de ficção, com ficção, mas que tudo é ligado por uma linha. O tema era o golpe militar”. PADRELLA, Nelson. Entrevista concedida à autora. Curitiba, 8 jun. 2006. A essas alturas, Back já havia sido fichado no DOPS por outras movimentações no Sindicato dos Jornalistas, e na sua ficha consta, que “foram apreendidos por esta DOPS, na Livraria do Povo, sita no Largo Frederico Faria de Oliveira, três exemplares do livro de contos sob o título ‘7 de Amor e de Violência’, de autoria de elementos comunistas desta Capital, entre eles o fichado, por conter matéria considerada subversiva pela 5ª Região Militar”. Sylvio Carlos Back. Ficha nº 3044 – DOPS-PR. Curitiba. Anotação datada de 2 de junho de 1965.

¹⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004, p.196-197. O ensaio *Que é a literatura?* de Sartre apareceu em vários fascículos de *Les Temps Modernes*, de 1947, e foi republicado

Se as questões até aqui discutidas atestam a vontade de ação em Sylvio Back, e se insisti um tanto sobre a simpatia do “Back crítico” pelas obras pautadas na realidade imediata, e que colocam o foco na relação com o público, é porque isso viria a ter um peso significativo no discurso do “Back cineasta”, nos anos que se seguiram, principalmente entre 1966-68, quando ele realiza o *Lance Maior*. Vejamos, então, nos matizes dos seus textos críticos, algumas outras centelhas dos princípios do engajamento, ainda que pontuados por contradições.

As escolhas éticas

Quando Sylvio Back propôs estender a reflexão sobre existencialismo aos domínios do cinema, ficou visível o seu apreço por filmes que trouxessem à tona temas polêmicos frente aos valores morais da sociedade burguesa.

No primeiro texto em que Back discorria sobre um suposto “cinema existencialista”¹⁷⁵, texto esse publicado no mesmo dia do *Advertência*, ele o fazia a partir de um confronto entre os filmes *Les Amants* (1958), do polêmico diretor francês Louis Malle – acerca do qual Back já emitira juízo crítico meses antes¹⁷⁶ – e *Room at the Top* (1959), filme de estréia do inglês Jack Clayton. Sua escolha, neste texto, é justamente sobre um dos temas tabus ante a moral burguesa – o sexo e o adultério, justificados por Back como espaços de “autenticidade” existencial.

Ali, ele comentava o quanto o filme de Malle (que, considerado escandaloso na época, teve problemas com a censura no Brasil, na Itália, na França e nos Estados Unidos) provocou os “puritanos”, pela combinação, na tela, de amor espiritual com posse carnal. Back levantava questionamentos sobre o que teria provocado tanta indignação por parte dos moralistas e clérigos diante de uma representação. Quanto ao *Room at the Top*, ele sustentava a validade do processo de “descoberta da autenticidade no amor” vivenciado pelo protagonista do filme. Nesse texto, ao mesmo tempo em que tratava ironicamente da “hipocrisia social” frente à questão da sexualidade, Back expunha a sua visão do “amor existencial” justificando-o através da *angústia*:

A princípio, amor existencial, como uma sensação de mútua entrega, em que o intimismo físico-espiritual chega às derradeiras conseqüências. [...]. Pressionados ou não pela exterioridade moral, ideológica, social, política, a

no ano seguinte, no volume *Situações II*, este diversas vezes citado nos artigos jornalísticos de Back. A revista *Le Temps Modernes*, editada por Sartre desde 1945, foi a principal difusora da “filosofia do engajamento”.

¹⁷⁵ BACK, Sylvio. Os amantes existencialistas. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 5 jun. 1960.

¹⁷⁶ BACK, Sylvio. Les amants. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 13 dez. 1959.

intensidade dos ‘amantes’ nunca diminui em vista disso; seria renegar a única oportunidade para penetrar o **gosto da angústia**¹⁷⁷.

A angústia aparece aí como um sentimento ambíguo. Para endossar o sentido desta imagem de “gosto” ou “sabor” da angústia, do modo como Back constrói a assertiva acima, podem ser apontados dois caminhos.

Um caminho é o que parte da tese de Sigmund Freud sobre a relação entre a angústia e a instituição de valores morais, do modo como foi desenvolvida em *Totem e tabu*¹⁷⁸. De acordo com este texto, o tabu seria movido pela angústia que surge do confronto entre desejo e proibição, e daí é que se originariam as “leis morais”. Mas essa tensão comporta uma ambivalência: o desejo de violação da proibição (tabu) e, ao mesmo tempo, o medo de gostar de fazê-lo¹⁷⁹.

Outro caminho – mais afinado à hipótese da poética da angústia – para endossar a imagem de um “sabor” para a angústia, e que em alguns pontos se aproxima das colocações acima sobre a tese de Freud, é justamente o da filosofia existencialista. Esta corrente filosófica, como vimos, vê a *angústia* uma característica humana que advém tanto da consciência da sua finitude quanto da sua liberdade, ambas condições que o homem não escolhe. A relação ambígua do homem com a angústia é apontada por Kierkegaard, quando diz que o homem tomado desta aflição quer eliminá-la, mas sente-se, ao mesmo tempo, atraído por ela¹⁸⁰. Na visão de Sartre, que privilegiava o conceito de liberdade, o homem é tomado pela angústia por causa desta capacidade de escolher, que paradoxalmente é a estrutura mesma de sua existência¹⁸¹. Mas a liberdade humana é

¹⁷⁷ BACK, Sylvio. Os amantes existencialistas. *Op.cit.* [Sem grifos no original].

¹⁷⁸ *Totem e tabu* foi escrito em 1913, quando Freud investigava como seria possível a angústia moral e, a partir dela, a instituição dos valores. Para maiores detalhes sobre como o conceito de angústia (*angst*) foi desenvolvido por Freud ao longo de diversos outros textos, sugiro: MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos; MARTÍNEZ, Viviana Carola Velasco. Angústia e sociedade na obra de S. Freud. *Psicologia em estudo*. Maringá, v.7, n.2, jul/dez. 2002.

¹⁷⁹ O tabu é “movido pela angústia e esta, por sua vez, deve ser também movida, segundo Freud, por alguma coisa que precisa ser explicada. Trata-se novamente de um desejo, uma ‘tentação’ que por ser muito intensa e, ao mesmo tempo proibida, exige medidas de interdição com a mesma intensidade. As interdições, assim, revelam por si mesmas o sentido duplo e ambivalente: o desejo de violação da proibição (tabu) e, ao mesmo tempo, o medo de gostar de fazê-lo. [...] Há lá uma crítica da moral. Trata-se de buscar uma genealogia do imperativo categórico e Freud a encontra no desejo como ponto de partida. [...] A moral não surgiria de qualidades sublimes, mas do encontro do desejo e da proibição, encontro gerador de angústia”. *Ibidem*, p.48.

¹⁸⁰ Kierkegaard já dizia que a angústia é uma “antipatia simpatizante e uma simpatia antipatizante”, citando expressões da linguagem poética para ilustrar essa ambiguidade, como “a doce angústia” ou “angústia feroz”. Ver: KIERKEGAARD, Soren. *Le concept de l'angoisse*. *Op.cit.*, p.62. Ver também: NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. *Op.cit.*, p.44.

¹⁸¹ Ser livre não significa escolher ser livre. A angústia, portanto, é a experiência vivida em face da descoberta da liberdade. Segundo Sartre, a descoberta da própria liberdade gera, no homem, dois tipos de angústia: uma de origem temporal (quando o homem se percebe separado do que foi do passado e do que será no futuro, sendo obrigado a criar eternamente o que é) e outra de natureza ética (quando descobre que a sua própria liberdade é o único fundamento a que pode se apegar, já que a vida é permanente escolha, e através das escolhas que toma, o homem define a si mesmo). PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade*. *Op.cit.*, p.112-113. Ver também: MOUTINHO, Luiz Damon. *Sartre: existencialismo e liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.

incondicionada. Cada escolha pode ser sempre e novamente substituída por outra. A modificação do projeto inicial é a todo momento possível, e é “a angústia que, quando revelada, manifesta à nossa consciência a nossa liberdade, testemunha a modificabilidade perpétua do nosso projeto inicial”¹⁸².

Colocar frente a frente o desejo e a proibição (como quer Freud), adentrar os territórios do proibido, do censurado pela moral burguesa é, enfim, também um exercício de liberdade, que pode mesclar os sabores adocicados do prazer e da aventura com os sabores ácidos do medo e da culpa.

Com efeito, quando Back fala – na esfera do representado – da oportunidade “para penetrar o gosto da angústia” através de experiências sexuais nas quais se abdica das convenções (e tabus) sociais, todas estas questões podem ser levadas em conta. Já no âmbito da representação, elas revelam que a sua posição quanto às rupturas possíveis causadas por uma atitude existencialista “autêntica” se funda em questões éticas, antes do que estéticas. Isso consiste num ponto importante a ser destacado aqui, como algo presente desde os primeiros sintomas daquilo que resultaria, não sem descompassos, é claro, na poética da angústia. As resoluções formais que Back encontrará para dar visibilidade às suas posições polêmicas, geralmente serão menos contundentes do que as provocações éticas. Mas esse ponto será resgatado mais adiante.

Por enquanto, o foco são as contradições do discurso do “Back crítico” nas fermentações daquele debate sobre existencialismo.

Mesmo ao admitir que o existencialismo era uma das tônicas nos debates de seu tempo, Back precavia-se em não aderir precipitadamente a qualquer discurso que se colocasse como verdade. Ainda mais que certos desdobramentos daquela filosofia europeia, do modo como alguns a interpretaram no Brasil, arriscavam desandar em fórmulas simplistas sobre como *deveria* ser a atuação do jornalista ou do escritor.

Cerca de dois meses após ter iniciado aquele debate veiculado nos dois periódicos curitibanos, Back expunha suas idéias do seguinte modo:

O Existencialismo está aí, mais consentâneo aos dias da nossa geração, que outro movimento político-filosófico qualquer. Sartre, incansável, publica; a sua revolta se manifesta a todo instante, é pelo semanário ‘L’Express’ (sobre a revolução de Cuba); é através de sua revista ‘Les Temps Modernes’; é como prefácio (ao livro do seu amigo íntimo, Paul Nizan, ‘Aden Arabie’; ao livro de Henri Alleg, ‘A Tortura’); é pelas peças teatrais (...) ou pelos livros (o mais recente, ‘La Critique de la Raison Dialectique’). Nós, em Curitiba, sem

¹⁸² SARTRE, Jean-Paul. *L’Être et le Néant*: Essai d’ontologie phénoménologique. Paris : Gallimard, 1943, p.542. Há publicação brasileira desta obra, traduzida por Paulo Perdigão: SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Petrópolis, Vozes, 2001.

procurarmos filiação à escola filosófica alguma, nem mesmo ao Existencialismo (somos avessos a rotulações), do qual **apenas extraímos o que parecer necessário e essencial**, estamos, freqüentemente, sendo acoimados de ‘descobridores de uma filosofia superada’. No entanto, basta olhar ao redor, a procura, talvez, de um ponto de apoio, de início somente se depara com ‘filosofias barrocas’, sem validade para o nosso cotidiano, **sem adequação com as angústias da atual geração e da momentânea conjuntura social do mundo**. São pensamentos, são atitudes, são posições, que para serem aceitas, para ‘funcionarem’ na sua integridade, requerem um verdadeiro ‘flash back’ dos que pretendem sobre eles se abalançar. A atualidade pede outras coisas. A literatura de hoje é outra coisa. [...] Já estamos por demais viciados em vivência literária, em vivência filosofo-política de gabinete, de púlpito, [...] de **falta total de ação**. [...] Não somos idealistas, não somos positivistas, não estamos à procura da verdade, **queremos, apenas, viver, viver agora**, viver para agora, **desvencilharmos da idéia (burguesa) de posteridade**¹⁸³.

O excerto acima foi publicado como reação àquele artigo de Temístocles Linhares – o “*Intermezzo*” existencialista – que saíra em *O Estado de São Paulo*, no mês anterior. Mas não foi uma resposta imediata, escrita no calor da leitura. Parece ter sido refletida, elaborada com cuidado para evitar novos mal-entendidos. Nela, Back posicionava-se tentando elucidar algumas simplificações que sentira na interpretação de Linhares sobre as intenções dos “moços curitibanos”. Este, após comentar a polêmica que se passava em Curitiba, ressaltava o tom de seriedade, como antes vimos. Depois de explicar ao leitor como começara aquela discussão, Linhares emitiria o seu próprio juízo sobre ela, escrevendo que:

o que avultou e para o que desejo chamar a atenção foi a sinceridade absoluta que conduziu alguns desses moços, **voltados para propósitos sadios e interessados em conceber a literatura, digamos, alicerçada em princípios éticos**. Se a doutrina existencialista nem sempre os satisfaz, a ausência de doutrina lhes é um tormento. Talvez amanhã esse tormento venha a parecer ingênuo, mas o que importa é a inquietação, a seriedade, a sobriedade com que eles se debruçam sobre o próprio drama, movidos pela embriagadora miséria de pensar e sentir¹⁸⁴.

Back refutou com veemência a parte do texto em que Temístocles Linhares comentava que os jovens curitibanos estavam interessados em conceber uma literatura “alicerçada em princípios éticos”. Essa leitura, é claro, teria coerência a partir da matriz da literatura engajada, fenômeno na qual um dos principais aspectos é a escolha ética do autor, e que se espraiava através dos ensinamentos de Jean Paul Sartre¹⁸⁵.

¹⁸³ BACK, Sylvio. Fronteiras do existencialismo. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 7 ago. 1960. [Sem grifos no original].

¹⁸⁴ LINHARES, Temístocles. Crônica de Curitiba: “Intermezzo” existencialista. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 16 jul. 1960. [Sem grifos no original].

¹⁸⁵ “Os dias posteriores à Segunda Guerra Mundial na França são dominados pela figura de Jean-Paul Sartre. O existencialismo sartriano se impõe como o pensamento maior na época e, com ele, instala-se por uma dezena de anos uma concepção radical do engajamento literário”. DENIS, Benoît. O apogeu sartriano. *Literatura e engajamento*. *Op.cit.*, p.267.

Mas neste ponto do juízo de Linhares, é que Back fez questão de reafirmar sua própria posição, declarando-se desvinculado (voluntariamente) desta e de qualquer outra filiação, e dizendo que intuía outra coisa para a literatura do que a interpretada pelo articulista de *O Estado de São Paulo*. Todavia, ele não negou alimentar alguma simpatia pelo Existencialismo num sentido mais amplo, de onde, inclusive, admitiu extrair o que havia de essencial e necessário. E, mais do que isso, declarou-se abertamente insatisfeito com a situação do seu entorno onde predominava uma suposta “vivência filosofo-política de gabinete” e uma “falta total de ação”¹⁸⁶.

A queixa de Back faz ver, no final das contas, uma recusa apenas parcial do pensamento sartriano ou, ao menos, uma recusa do modo como Linhares o colocou, acoplando aquilo que se entende por “princípios éticos” com o adjetivo “sadio”. Este adjetivo está por demais comprometido com as doutrinas de uma moral burguesa, e era contra isso que Back, e o próprio existencialismo, note-se, se manifestavam: Sartre reivindicava uma “maneira de existir” que fosse capaz de realizar as “liberações”, ou seja, que rompesse com as normas de comportamento burguês. Observe-se, com isso, que uma “escolha ética” não significa a mesma coisa do que um alinhamento aos princípios éticos julgados “sadios” por uma sociedade conservadora. A alternativa pode ser, justamente, o enfrentamento destes princípios, o que é inclusive mais coerente com os juízos simpatizantes de Back sobre os filmes *Les Amants* e *Room at the Top*¹⁸⁷, ambos polêmicos precisamente por ferirem supostos “princípios sadios”.

Nos textos onde Back relacionava existencialismo e cinema, enfim, a sua proposta não era nem de utilização deste meio de comunicação como veículo de ideologias políticas previamente definidas, e nem de constituição de uma linguagem agressiva, posturas detectáveis no meio cultural brasileiro naquele começo década, quando fervilhavam as aporias constitutivas da busca do engajamento, no confronto com os defensores da “arte pela arte”.

A urgência e os dilemas do autor: arte ou política?

Se a *escolha ética* do Back jornalista era visível nas críticas onde ele refutava aspectos da moral burguesa, como já exemplificado, o princípio da *urgência* também era, num certo grau, aparente, sempre que demonstrava preocupação com o *presente*.

¹⁸⁶ BACK, Sylvio. Fronteiras do existencialismo. *Op.cit.*

¹⁸⁷ BACK, Sylvio. Os amantes existencialistas. *Op.cit.*

Ao dizer que queria “viver para agora”, desvencilhando-se da “idéia (burguesa) de posteridade”, Back deixava entrever, ao mesmo tempo, que não se sentia convencido nem pelas utopias de esquerda que pregavam a revolução, nem pelas promessas capitalistas de progresso (assunto que será desenvolvido num capítulo posterior), e que buscava, isso sim, algum caminho de atuação que se voltasse para as “angústias da atual geração e da momentânea conjuntura do mundo”¹⁸⁸. Esta *urgência* ou preocupação com a contemporaneidade é uma característica da escrita engajada que procede, em larga medida, de uma consciência que o escritor adquire da sua historicidade. O ato de escrever se identifica com o projeto de mudar o mundo, e para que a literatura seja “um autêntico empreendimento de mudança do real, é preciso que o escritor aceite *escrever para o presente* e queria ‘em nada faltar com o tempo’”¹⁸⁹.

Roland Barthes explicaria, alguns anos depois, que a literatura engajada se submetia às exigências sempre novas do presente, cumprindo uma “função de manifestação imediata”¹⁹⁰. E Back, até certo ponto alinhado com estas idéias, afirmava ser necessário olhar para as questões do presente, pois “os problemas dos nossos netos serão os deles”¹⁹¹. Somando este caráter de urgência com a vontade de participação – pois a “passividade é inócua”¹⁹² –, encontramos novamente coerência com Sartre.

O sentimento de urgência e vontade de participação pública não ficou registrado apenas no debate de 1960. Dois anos depois, Sylvio Back reiterava que “a atualidade exige do artista [...] as imposições existenciais de um engajamento intelectual”¹⁹³.

Como foi dito, naquele começo de década o Brasil vivia um momento de “euforia participativa”, em que muitos jovens e intelectuais se predispuseram à ação em favor de melhorias sociais, e onde o estabelecimento de uma relação imediata entre arte e sociedade foi vista como um dos meios eficazes de participação. Os que desejavam entrar nos territórios da arte, topavam a questão: como lidar, ao mesmo tempo, com o enfrentamento do estético e o imperativo político?

Esse dilema é o assunto do artigo *O processo do cinema*, que Glauber Rocha escreveu em 1961, e que “se afina ao tom sartriano do futuro manifesto ‘Por uma

¹⁸⁸ BACK, Sylvio. *Fronteiras do existencialismo*. *Op.cit.*

¹⁸⁹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. *Op.cit.*, p.38-39. [sem grifos no original].

¹⁹⁰ BARTHES, *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964, p.147-154.

¹⁹¹ BACK, Sylvio. *Fronteiras do existencialismo*. *Op.cit.*

¹⁹² BACK, Sylvio. *Advertência*. *Op.cit.*

¹⁹³ Back, Sylvio. K, esse desconhecido. *Revista Panorama* n.120. Curitiba, maio/1962.

estética da fome' (1965)", como notou Ismail Xavier¹⁹⁴. Nesse texto, ao mesmo tempo em que Glauber afirmava a sua convicção na possibilidade do cinema desenvolver-se como arte ("A imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cinema deve escrever com a imagem"), ele depunha sobre as concessões que teve de fazer ao produzir o *Barravento*. Afinal, nesta experiência – apesar de Alex Viany ter visto ali "problemas de comunicação"¹⁹⁵ –, ele abriu mão da autonomia da linguagem em favor de um compromisso social que considerou "urgente", originado da realidade imediata:

Só admiti aquele trabalho contrário às minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e **pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias**. [...] Creio, no entanto, que o cinema só *será* quando o cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer com o seu ofício a seriedade e o sacrifício¹⁹⁶.

No fim das contas, como observa Ismail Xavier¹⁹⁷, Glauber resolveu o seu dilema (cinema puro ou cinema como veículo de idéias extra-artísticas?) optando por uma prática capaz de conciliar os imperativos, engajando-se em todas as frentes – a histórica e a lírica, e isso, no caso do cineasta baiano, resultou numa poética marcada pela tônica da agressividade.

Convém deixar bem claro que a relação eventual – tanto de Back quanto de Glauber, e também de outros artistas e intelectuais brasileiros – com o pensamento de Sartre não é determinante das produções que cada um realizou. Ainda que alguns deles partilhassem a idéia de que o cinema pode (e deve) ter um efeito transformador sobre a mente dos espectadores, os procedimentos para tal são diferentes a cada caso. Se na opinião de Back isso deveria ocorrer pela clareza comunicativa da obra, ou pelo questionamento dos valores sociais, já para Glauber,

¹⁹⁴ ROCHA, Glauber. O processo do cinema. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 maio 1961. Obs: Incluído em *Revolução do Cinema Novo*. A observação de Ismail Xavier encontra-se no prefácio do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, onde ele comenta este artigo de Glauber (p.25). Quanto ao manifesto *Uma estética da fome*, ver o último capítulo de: XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983. Trata-se do manifesto escrito por Glauber em 1965, para uma mesa-redonda realizada em Gênova (Itália), constituindo-se num texto para "o outro", para o "colonizador", segundo Ismail Xavier. Fazia parte de um processo de legitimação do cinema novo enquanto "barbarismo", ou cinema "não afinado às convenções do 'outro'", que é a indústria internacional. Nessa lógica, segundo Xavier, "o Cinema Novo quer se afirmar pela sua violência aos padrões dessa indústria". Mas essa convocação à violência no plano simbólico se faz sobre os moldes da convocação a uma violência real, conforme os termos de *Os condenados da terra*, escrito por Franz Fanon em 1961 (e apresentado por Sartre). Cf. p.154-155. O tema da "violência" e sua presença entre as esquerdas revolucionárias nos anos sessenta será aprofundada no último capítulo desta tese.

¹⁹⁵ VIANY, Alex. *Barravento*, um problema de comunicação. *Senhor*. São Paulo, jun. 1962.

¹⁹⁶ ROCHA, Glauber. O processo do cinema. *Op.cit.* Vale lembrar, ainda, que o contato de Glauber com a produção de Sartre vinha já há um bom tempo. Ainda antes de fazer cinema, ele tentou, sem sucesso, encenar uma peça de Sartre em meados dos anos cinqüenta. Ver: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. *Op.cit.*, p.273.

¹⁹⁷ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica...* *Op.cit.*, p.26-27.

por exemplo, o efeito transformador era buscado pela alteração das próprias “regras comunicativas”.

De qualquer modo, a declaração de Glauber sobre seus próprios dilaceramentos ajuda a formar uma idéia sobre as tensões que se processavam naquele momento, marcado pelo confronto de posturas diversas sobre a “função da arte”: de um lado, os defensores do engajamento (privilegiando a urgência da ação política) e, de outro, a “arte pela arte”. Como explica Aracy Amaral, a participação do artista na problemática de sua realidade social constituiu um traço distintivo daquele momento, fosse em termos de “artistas de elite” *versus* “artista popular revolucionário”, fosse como defesa de uma arte política como único caminho para o artista de seu tempo¹⁹⁸. Essa era uma questão que também atravessava os conflitos do meio artístico em Curitiba – quando da “consolidação do moderno” por meio da abstração, antes rapidamente mencionado –, mas que tinha uma dimensão muito mais ampla, cosmopolita.

Em parte, as origens dessa questão vinham das discussões francesas sobre a literatura engajada, remontando ao tempo em que Sartre publicou o ensaio *Que é a literatura?*, numa ocasião em que efervescia na França a controvérsia entre ele e os defensores de uma literatura autônoma, oriunda daquele fenômeno que iniciara por volta de 1850, mas que afastara o escritor da participação política e social. Desde meados dos anos cinqüenta, seu principal oponente teórico na querela literatura engajada *versus* literatura autônoma, seria Roland Barthes. Este, em o *Grau Zero da Escritura*, dedicar-se-ia a contestar as posições de Sartre e a restabelecer a forma literária nos direitos autônomos que a modernidade lhe deu¹⁹⁹.

No Brasil, as opiniões sobre esta questão eram diversas e matizadas, mas com dois pólos radicais. Num extremo, estavam os que reduziam o discurso do engajamento a uma fórmula de conscientização política, na qual as produções culturais não passariam de veículos das idéias de esquerda. Essa postura é visível, por exemplo, no artigo *Por uma arte popular revolucionária*, publicado por Carlos Estevam Martins em 1962 e depois tomado como “manifesto do CPC”²⁰⁰. Em

¹⁹⁸ AMARAL, Aracy. *Arte para quê? Op.cit.* p. 318.

¹⁹⁹ Roland Barthes era, a princípio, visivelmente influenciado por Sartre e tinha claro interesse pelo teatro engajado de Brecht. Desde *O grau zero da escritura* (1953), porém, ele elaboraria uma resposta ao engajamento literário sartriano, restituindo à literatura a especificidade da forma. DENIS, Benoit. *Op.cit.*, p.281-298.

²⁰⁰ O artigo de Carlos Estevam Martins, apresentado normalmente como “síntese do pensamento do CPC”, foi publicado pela primeira vez num encarte da revista *Movimento*, da UNE, em maio de 1962, e na década seguinte seria reproduzido como “Anteprojeto do Manifesto do CPC” no periódico *Arte em Revista*. Para uma análise das principais diretrizes deste manifesto, sugiro: AMARAL, Aracy. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Livraria Nobel, 1984, p.318-323; e CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Sobre o posicionamento crítico diante do artigo de Carlos Estevam por parte dos cineastas que não concordavam com a realização de um cinema “colocado em esquema e teoria”, ver: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.154-161. Sugiro também o artigo:

Curitiba, tal ponto de vista ficou evidente no discurso de Walmor Marcelino, quando afirmou no *Letras & Artes*, que: “A criação artística não é um fim, apenas um meio”²⁰¹; ou quando esbravejou contra a hegemonia da abstração no Salão Paranaense em 1963, que ele considerava um reflexo da “tragédia cultural” que o Paraná vinha sofrendo desde 1960-61²⁰².

De outro lado, numa posição extremamente distinta, estavam os que criticavam severamente qualquer tentativa de “uso” da arte como veículo de idéias extra-artísticas. Essa opinião era visível, por exemplo, em Wilson Martins. Ele publicou críticas atroztes ao sartrismo no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, como pode ser observado nesse texto em que se refere às peças de Dias Gomes, às quais acusava de serem ineficazes como linguagem artística:

Em conclusão, pode-se afirmar que este teatro (como, em geral, todas as obras de arte nascidas em perspectivas semelhantes) não pode ser revolucionário, nem no sentido técnico, nem no sentido político da expressão. Tecnicamente, nada há de mais convencional; politicamente, passa ao lado das questões essenciais²⁰³.

Posições como essa de Martins eram compreensíveis diante de certas afirmações publicadas por Sartre em *Situations II*, como a de que “o prazer estético não é puro”, e que “no fundo do imperativo estético nós discernimos o imperativo moral”²⁰⁴.

O ensaio *Situations II* foi, aliás, citado por Sylvio Back em 1960, quando ele comentou a forte presença do existencialismo nos debates filosóficos e políticos daquele momento, e até mesmo quando apresentou o cineasta Vigo ao público curitibano, por ocasião da exibição de seus filmes no cineclubes da Biblioteca Pública do Paraná:

MM [Marcel Martin] classifica os filmes de Vigo como ‘participantes’, pelo seu sentido social e sua **integração nos problemas da época**. MM, para dar ênfase à sua afirmação, recorre a Jean-Paul Sartre que, no seu livro ‘Situations II’, dá uma completa visão de uma arte ‘engagé’, em especial a literatura²⁰⁵.

SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema novo: a cultura popular revisitada. Dossiê: Imagem em movimento: o cinema na história. *História: Questões & Debates*, n.38, jan/jun. 2003, p.133-159.

²⁰¹ MARCELINO, Walmor. Arte, comédia, o uso do intelecto e ação. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 31 jul. 1960.

²⁰² MARCELINO, Walmor. O Salão de Belas Artes. *O Esportivo*. Curitiba, 5 dez. 1963. Nesse artigo, Marcelino atacou com veemência a política cultural que dava privilégio aos adeptos da arte abstrata, dizendo que se reduzia a “deleite de uma minoria pedante e de privilégio daqueles que tem na arte motivo de ‘rendez-vous’ cultural, a que na pode faltar o bom uísque escocês. [...] Sabemos que a arte é um meio de comunicação entre os homens. O que podem comunicar os burros, cretinos e alienados? nada, absolutamente nada”.

²⁰³ MARTINS, Wilson. Arte e política. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*, 5 jan. 1960.

²⁰⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Paris: Galimard, 1948, p.30 e p.69.

²⁰⁵ BACK, Sylvio. Cinema engagé na BPP: Vigo. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960. Ver também: BACK, Sylvio. Fronteiras do existencialismo. *Op.cit.*

Todavia, é preciso ressaltar que Sartre, apesar das suas colocações provocativas, não negligenciava o aspecto formal da literatura. O seu esforço não corria no sentido de recusar a dimensão estética, mas sim de afirmar que ela era (ou deveria ser) dependente de considerações de uma outra natureza: a ética. Deste modo, ele requeria que o escritor voltasse a assumir um *lugar de participação no mundo real* (como aquele assumido por muitos escritores franceses na época das Luzes), através de posicionamentos críticos sobre o seu tempo presente. Enfim, Sartre concebia perfeitamente que a forma é portadora de sentido, mas na sua visão, era imperativo ao escritor, antes de tudo, “saber o que se quer escrever” para, em seguida, “decidir como escreverá”. Dizia ele, ainda, que “frequentemente as duas escolhas não formam mais que uma, mas nunca, entre os bons autores, a segunda precede a primeira”²⁰⁶.

Ou seja, a questão da arte pela arte *versus* arte engajada envolvia bem mais sutilezas do que os dois pólos acima sugerem. E em meio a todas as opiniões que se faziam publicar sobre o assunto, Sylvio Back procurava e constituía o seu próprio lugar.

Desde os seus textos críticos, Back se posicionou, vimos, a favor da obra de arte pautada na realidade social. Mas defendeu claramente, ao mesmo tempo, o refinamento estético, mesmo que se tratasse da produção cultural cujo objetivo primeiro fosse a conscientização social. Ele se referia a esse cuidado como uma forma de “respeito”, e não de busca de estruturas agressivas ou sofisticadas. Por exemplo, quando versou sobre a intenção do grupo de Teatro Experimental Guayra em apresentar a peça *Chapetuba* (de Oduvaldo Viana Filho) nos bairros e fábricas de Curitiba, ele emitiu sua preocupação com a qualidade estética dos espetáculos, já que as experiências anteriores do TAS (Teatro de Adultos do Sesi, de Curitiba), haviam se mostrado, segundo ele, um “péssimo exemplo”. Ele disse que o TAS havia pretendido arregimentar platéias nos bairros e “dar bom teatro ao povo”, mas não cumprira esta meta: “Nunca, em momento algum, esses escopos foram realizados e tudo não passou de balanços fictícios de êxitos junto aos trabalhadores e operários”²⁰⁷. Ou seja, nesse caso, pelo que ele descreve, houve apenas preocupação com a quantificação do “recado político”, sem responsabilidade estética, o que constitui falta de respeito com o público e com a própria arte.

Back, no final das contas, ainda antes de ingressar na direção, demonstrava-se atento a essa dupla exigência (estética e política) que se impunha ao artista do seu tempo. Mas não quis seguir “cartilhas” prontas, nem as que vinham do meio

²⁰⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 2004, p.31.

²⁰⁷ BACK, Sylvio. Teatro popular: TEG vai às fábricas. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 nov. 1960.

cinematográfico, como será visto adiante, nem as que confundiam engajamento com militância²⁰⁸.

Aliás, nesse ponto, gostaria de observar ainda que a negação de qualquer subserviência política e ideológica, sobretudo partidária, que caracterizava Sylvio Back já desde aqueles anos, também parece ter sido referenciada em Jean-Paul Sartre. Como se sabe, os vínculos do filósofo francês com o Partido Comunista foram instáveis. Quando expôs sua doutrina do engajamento, entre 1945-46, o marxismo era uma espécie de dogma na França, mas Sartre preferiu falar por conta própria, e não em nome do Partido Comunista. Ele concebia a *ação* em termos unicamente individuais, ainda que inscrita na história²⁰⁹. Naquele momento ele chegou a refutar o materialismo, ainda que, alguns anos depois, tenha se aproximado do marxismo (o que é exemplificado em *Os comunistas e a paz*, de 1952), apresentando-se como um *compagnon de route*.

Mas desde que a *filosofia da liberdade* era uma das premissas centrais do existencialismo de Sartre, isso pressupunha que as pessoas deveriam encarar sua própria liberdade e pensar com suas próprias cabeças, não simplesmente aceitando “verdades prontas”²¹⁰.

Apesar da sua aproximação com a esquerda francesa, quando aconteceu a invasão da Hungria pelos tanques soviéticos e a denúncia dos crimes de Stalin no Relatório de Krushev (em 1956), Sartre rompeu com o Partido, e voltou-se à problemática terceiro-mundista. E essa atitude teve um certo impacto sobre Sylvio Back, conforme ele contou-me numa entrevista:

Quando o Sartre reclamou, foi uma das únicas vozes que se levantou no Ocidente contra a invasão da União Soviética na Hungria, em Budapeste, aquela carnificina que fizeram lá. Eu disse: - pô! esse cara tá certo, não quero nem saber!... E aí, ao longo dos anos sessenta, embora eu estava [sic] do lado de Cuba, e ta-tá-tá, eu comecei já a entrar em parafuso, já as coisas não estavam me cheirando bem, mas a gente tinha um *certo temor de estar fora da tribo*, entendeu?²¹¹

Sobre as origens deste “temor”, Back explica:

uma coisa que eu posso dizer é que nos anos sessenta havia uma radicalização política assim total, entendeu? Não tinha conversa, todo mundo era a favor de Cuba, todo mundo era a favor da União Soviética, não tinha conversa. [...] A

²⁰⁸ Contrariamente a uma opinião difundida, a literatura engajada não é antes de tudo política; ela só o é em virtude de uma necessidade secundária, que quer que as questões morais ou éticas, colocadas concretamente e coletivamente, desemboquem quase inevitavelmente em considerações políticas.[...] Também o escritor engajado é, por fim, raramente filiado a um partido e se sente muito pouco como o porta-voz de uma doutrina política; os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, freqüentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva. Cf. DENIS, Benoit. Natureza do engajamento. In: *Literatura e engajamento*. *Op.cit.*, p.35-36.

²⁰⁹ Ver, sobre o assunto: PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade*. *Op.cit.*, p.164-168.

²¹⁰ *Ibidem.*, p.263-264; e SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragmentos da história intelectual*. *Op.cit.*, p.145.

²¹¹ BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora por telefone, em 1º.09.2003.

revolução era amanhã cedo, amanhã cedinho, tá? Não era ano que vem, não...²¹²

É no mínimo curioso pensar que no Brasil, justo nos anos sessenta, quando as doutrinas de esquerda se colocavam como imperativo aos intelectuais e artistas, entrar neste circuito pudesse ser como participar de uma “tribo”, segundo as palavras de Back. E logicamente era difícil ficar de fora, porque *desejar* estar na tribo fazia parte do processo de identificação no “círculo dos intelectuais”. Mesmo após o golpe de 1964 que viria instituir um governo autoritário de direita, no meio cultural brasileiro perseveraria essa busca de identificação com as idéias e grupos de esquerda, como nota Roberto Schwarz, ainda que o sentido dessa adesão exija uma avaliação mais crítica – mas isso será assunto tratado noutra capítulo.

O ponto onde quero chegar, ao lembrar essas aproximações e afastamentos de Sartre com as premissas comunistas, é no reconhecimento de um outro traço essencial do seu engajamento: a dimensão *voluntária* e *refletida* que, segundo o filósofo, está presente na ação do escritor (e do cineasta): o que quer que faça, ele é “comprometido, até mesmo no seu mais longínquo refúgio”. Nesses termos, toda obra artística é portadora de uma visão de mundo situada, impregnada de posição e escolha. Mesmo o “calar-se, não é estar no mundo, é recusar-se a falar, portanto, falar ainda”²¹³. Assim, o engajamento, do modo como Sartre o concebeu, define-se sobretudo como uma tomada de posição refletida, quando o indivíduo, consciente de pertencer ao mundo, sente vontade de mudá-lo. Desse prisma, o que caracteriza o engajamento não é a adesão política, mas a recusa da passividade diante do inevitável e urgente envolvimento com o mundo.

A partir de tudo o que foi posto até aqui, confirma-se uma simpatia de Back pelas premissas existencialistas, ainda que ele as tenha tomado com certa precaução. Tal confirmação se dá por uma série de pontos extraídos do confronto entre seus textos críticos e os debates da época. São eles: 1) a atração pelos temas sociais, que traria em seu encaixe a vontade de participar e a “urgência”; 2) a negação da subserviência política e ideológica, sobretudo partidária, quando do compromisso social do artista; 3) o apreço pela comunicabilidade da obra; 4) a preocupação com a qualidade estética da obra; e 5) o gosto pela subversão das normas sociais “burguesas” e sua respectiva moral. Esta última característica, aliás, perceptível em Back desde o tempo em que ele ingressou no jornalismo cultural, seria um dos traços definidores de toda a sua trajetória posterior no cinema

Vejamos, agora, como ocorreu o aprofundamento das relações de Back com o cinema, no começo da década de sessenta, por meio da crítica e do cineclubismo

²¹² Ibidem.

²¹³ SARTRE, *Situations II*. Op.cit. p.12 e 30.

em Curitiba – uma cidade que se modificava sob os projetos de modernização promovidos pelos governantes, mas que ocupava um lugar muito afastado dos centros de discussão sobre cinematografia no Brasil.

1.3. Crítica de cinema e cineclubismo

O ano de 1961 trazia novidades. Em janeiro, o *Diário do Paraná* saudava o novo governador eleito do Estado, Ney Braga, sob a legenda “Confiança no futuro”. A matéria comentava que o Estado atravessava uma fase transitória de dificuldades financeiras, mas afirmava que não havia clima para ressentimentos, “nem para a organização de um bloco oposicionista sistemático, a priori, de forma a embarçar os primeiros passos do Chefe do Executivo”²¹⁴. No dia seguinte, contudo, o mesmo jornal avisava que o novo governador deveria “defrontar-se com problemas que não estavam, certamente, nas suas previsões: a grita do funcionalismo pelo atraso dos vencimentos, greve dos ferroviários e a crise no abastecimento de trigo à cidade”²¹⁵. A confiança no futuro se mesclava, enfim, à necessidade de enfrentamento dos problemas sócio-econômicos que acompanhavam o processo de modernização. A estratégia assumida por Ney seria, daí para frente, o estímulo à industrialização²¹⁶.

Mas em meio às turbulências sociais que agitaram Curitiba naqueles primeiros meses do ano, constou também uma greve que resultou na demissão de Sylvio Back do *Diário do Paraná*. Segundo ele, o motivo do protesto era que a recém-criada TV-Paraná, que pertencia ao grupo dos Diários Associados, estava com o pagamento de salários atrasados²¹⁷. E coincidindo com a saída de Back dessa empresa, em março de 1961 o *Letras & Artes* deixou de existir.

Poucos dias depois, todavia, no início de abril de 1961, aparecia uma novidade no jornal *O Dia*: uma coluna diária de crítica de cinema, assinada por Sylvio Back. Se antes ele escrevia textos esporádicos sobre filmes e política cinematográfica, a partir de então ele assumiria um compromisso cada vez mais íntimo com o cinema. Nesse ano, também, foi que ele começou a escrever matérias

²¹⁴ Confiança no futuro. *Diário do Paraná*. Curitiba, 31 jan. 1961.

²¹⁵ Polinotas. *Diário do Paraná*. Curitiba, 1º fev. 1961.

²¹⁶ Segundo Brepohl de Magalhães, o que marcaria a diferença do governo de Ney Braga em relação aos governos anteriores, seria a ênfase na industrialização. Tanto o Ney, quanto o seu sucessor Paul Pimentel, abandonariam “o discurso de vocação agrícola do Paraná pelo da industrialização, conformando-se à política iniciada por Juscelino Kubitschek, enxergando no Estado o indutor dessa mudança”. MAGALHÃES, Marion Brepohl. *Op.cit.*, p.74.

²¹⁷ De acordo com Back, ele teria sido “demitido por ser um os líderes da greve pelo pagamento de salários atrasados na recém-criada TV-Paraná, empresa associada ao jornal. Onde, aliás, iniciara meses antes e já brecava a minha efêmera carreira com diretor de TV – os primeiros passos no audiovisual”. BACK, Sylvio. Depoimento. In: COSTA CÔRTEZ, Carlos Danilo. *O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000, p.179.

mais amplas sobre cinema para a revista *Panorama*, onde antes fazia uma cobertura de assuntos diversos. Num tempo de quase ausência de discussão sobre cinema em Curitiba, Back se empenhou em acompanhar os principais pontos de discussão nesta área através de uma aproximação com as discussões em andamento nos centros nacionais (Rio de Janeiro e São Paulo), e da prática constante da crítica cinematográfica.

No ano seguinte, em 16 de setembro de 1962, ele passou a manter uma coluna diária também no *O Estado do Paraná*. Ali, inicialmente assinou suas críticas com o pseudônimo N.F.T., fazendo menção à empresa *National Film Theater*, responsável pela divulgação controlada das opiniões sobre filmes norte-americanos. Segundo ele, esta empresa enviava resenhas e comentários de filmes para os órgãos de comunicação dos locais onde estes filmes entrariam em cartaz. Somente a partir de 25 de janeiro de 1963, Back passaria a identificar-se como autor da coluna. Ele justificou o fato de ter usado o pseudônimo durante esse período como uma forma de “preservar-se”, uma vez que sentia certa censura pelos proprietários das salas de exibição quando fazia críticas negativas aos filmes em cartaz²¹⁸.

Curiosamente, Back exercia um papel similar escrevendo sobre um tema aparentemente “neutro” em dois periódicos que eram, no aspecto político, pertencentes a grupos rivais²¹⁹. Outro dado interessante, sobre as relações entre os diversos órgãos da imprensa curitibana, é que nos anos sessenta se formaria uma grande rivalidade entre as equipes do *Diário do Paraná* e do *O Estado do Paraná*, que passou a fazer um jornal de vanguarda, segundo conta Aroldo Murá²²⁰.

Quanto aos textos em que Back versava especificamente sobre filmes, nota-se que ele se esforçou, desde os primeiros, por fazer um jornalismo opinativo, constituído sobre a observação dos recursos expressivos utilizados nos filmes, das inovações no uso da câmera, ou dos posicionamentos (às vezes polêmicos) subjacentes ao enfoque dado ao tema de cada uma das obras analisadas. Em relação à cinematografia internacional, ele comentava desde as renovações no cinema norte-americano – especialmente nas obras de Orson Welles, Stanley Kubrich e Robert Aldrich –, os debates do cinema europeu, as polêmicas em torno da validade da *nouvelle vague*, a importância da “escola” de Ingmar Bergman, os filmes de Fellini, Chaplin, Eisenstein, até a visibilidade que o cinema japonês vinha

²¹⁸ BACK, Sylvio. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por telefone. 25 ago. 2006.

²¹⁹ *O Dia*, note-se, era propriedade do ex-governador Moysés Lupion. Enquanto *O Estado do Paraná* havia sido criado para dar apoio a Bento Munhoz da Rocha quando, em seu governo, ele convidou Ney Braga ao cargo de Chefe de Polícia. Mas em 1962, esse jornal foi comprado por Paulo Pimentel, então Secretário de Agricultura do Estado do Paraná, e que também tinha pretensões políticas, passando a usar o jornal para consolidar sua candidatura ao governo estadual. Segundo Elza Oliveira, o capital para compra de *O Estado do Paraná* teria sido obtido em forma de doações de fazendeiros que queriam um representante da classe no governo. Ver: OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. *Op.cit.*

²²⁰ MURÁ, Aroldo. Depoimento. In: COSTA CORTES. *Op.cit.*, p.188.

conquistando nas salas de cinema do mundo ocidental. E em relação ao cenário nacional, Back comentava os filmes novos, dimensionava as influências do cinema europeu sobre alguns cineastas brasileiros, e ensaiava suas opiniões acerca dos primeiros passos do cinema novo.

Aliás, diante do cinema novo ele posicionou-se, de início, um tanto quanto cético, por considerar confusas as proposições de alguns críticos e cineastas nos “Festivais de Cinema Novo Brasileiro” ocorridos em 1962²²¹, e também pelo fato de que este rótulo era usado para classificar, de uma maneira pouco criteriosa, todo e qualquer novo experimento alternativo às chanchadas que surgisse no meio cinematográfico nacional. A imprecisão que incomodava Back em relação ao cinemanovismo, afinal, não era de se estranhar. Até mesmo um dos principais defensores do cinema novo, Alex Vianny, quando tentava explicar ao jornal *Novos Rumos* o que era, enfim, este movimento, em abril de 1962, admitia ser uma “espécie de vale tudo: desde que, em premissa, o filme não fuja da realidade, não me impressiona muito se suas conclusões são positivas ou negativas, se seu estilo é acadêmico ou revolucionário”²²².

Além deste leque de assuntos sobre filmes, cineastas e movimentos, Back buscava situar o leitor nas novidades da política cinematográfica nacional, a exemplo da realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em São Paulo, promovida pela Cinemateca Brasileira em 1960, e da criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) em 1961 por decreto de Jânio Quadros²²³.

Este breve panorama já é o suficiente para se dizer que Sylvio Back mostrava-se, de certa forma, coerente com o desejo de construção de uma crítica de cinema mais séria no Brasil. Tal desejo se fazia ouvir principalmente através do discurso do crítico paulista Paulo Emílio Salles Gomes, que defendia sempre a necessidade de criação de uma linguagem cinematográfica nacional, do mesmo modo que postulava a necessidade de uma crítica de nível mais elevado, à altura dos estudos literários. As inquietações do crítico paulista ficaram registradas em diversos artigos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. Alguns deles foram agrupados numa antologia organizada pela *Arte em Revista* nos

²²¹ N.F.T. [Sylvio Back]. O festival da Bahia (e um de idiotice). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1962.

²²² VIANNY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.8. Organizado por José Carlos Avellar.

²²³ Encontram-se comentários de Back sobre o GEICINE e sobre a Primeira Convenção dos críticos em: BACK, Sylvio. Caminhos do cinema brasileiro. *O Dia*. Curitiba, 29 abr.1961. Sobre o GEICINE, ver ainda: BACK, Sylvio. Posição: censura e propaganda comercial. *O Dia*. Curitiba, 15 jun. 1961; BACK, Sylvio. Geicine na encruzilhada e clube de cinema. *O Dia*. Curitiba, 27 jun. 1961; e BACK, Sylvio. Cinema brasileiro, marco zero. *Revista Panorama* n.107. Curitiba, abr. 1961; entre outros.

anos setenta²²⁴, e no começo da década de oitenta todos esses textos foram organizados em forma de livro, e publicados em dois volumes²²⁵.

Entretanto, a pouca reverberação nacional do trabalho quase isolado de Sylvio Back, assim como eventualmente de outros críticos situados fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, marcavam uma disjunção mais ampla, que podia ser percebida nestas palavras de Salles Gomes, publicadas em janeiro de 1960:

Não é fácil fazer uma idéia da situação atual da crítica cinematográfica no Brasil, porque ela se manifesta quase sempre em jornais de âmbito regional. A respeito do Rio de Janeiro temos elementos, mas [...] outros centros brasileiros de cultura, Belém, Fortaleza, Curitiba, raramente nos fornecem informações, sempre sumaríssimas, sobre o que se passa lá²²⁶.

Considerando que até para Salles Gomes, que constantemente se esforçava para captar (e para ajudar a delinear) uma idéia de “totalidade” da crítica de cinema feita no Brasil²²⁷, as informações oriundas de Curitiba pareciam “sumaríssimas”, não permitindo razoável visibilidade sobre o que se passava ali, é de se supor o pouco alcance que os periódicos onde o jovem Back publicava seus textos tinham fora do meio local. Se isso não minimiza, por um lado, a importância da sua atuação dinâmica nos debates curitibanos, mostra, por outro lado, que tal atuação teve, naquele momento, um caráter isolado, de pouca ressonância fora do seu meio.

Um lamento emitido por Glauber Rocha poucos anos depois, em 1963, reafirmava a disjunção existente neste setor. Dizia ele que “cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro”²²⁸. Alguns, como Salles Gomes, pareciam lutar para modificar esta realidade. Porém, olhando pelo prisma do que acontecia no cenário curitibano, não seria adequado nomear como “diálogo” o processo que ocorria então: Back e outros jornalistas curitibanos costumavam ler os cadernos literários de alguns dos periódicos de circulação nacional (como o *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*), para inteirar-se dos assuntos em pauta, e muitas vezes posicionavam-se a respeito – concordando ou contrapondo-se aos pontos das discussões – em publicações nos cadernos culturais locais²²⁹. Este é o

²²⁴ Ver “antologia”: Paulo Emílio Salles: a criação de uma consciência cinematográfica nacional. *Arte em Revista* n.2. São Paulo: Kairós, maio-agosto 1979, p.71-84.

²²⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982. 2 v.

²²⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma nova crítica? *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1960.

²²⁷ “É realmente como um bloco que o Brasil se exprimirá nacionalmente, e não através de apenas um ou dois pólos de atração”, afirmava Salles Gomes em novembro de 1960. Ver: GOMES, Paulo Emílio Salles. Antes da primeira Convenção. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1960

²²⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.34.

²²⁹ Conforme contou-me Oscar Milton Volpini, grande parte dos assuntos em pauta noutros centros chegavam até eles pelos suplementos literários de jornais de grande porte, em especial o *Jornal do Brasil*

mote de vários textos de Sylvio Back, de Oscar Volpini e de Walmor Marcelino na coluna “Contraponto”, pertencente ao caderno cultural *Letras & Artes*. Mas parece-me que estes posicionamentos dos jornalistas locais dificilmente chegavam às suas fontes, ou seja, aos autores dos artigos originais, especialmente de jornais de São Paulo e Rio de Janeiro.

Dadas estas constatações, observa-se uma importância significativa na atuação cultural local destes jornalistas durante aqueles anos, pelo seu esforço em dar vida aos debates intelectuais em Curitiba e não cumprir apenas a função de agenda cultural (o que, infelizmente, a maior parte dos jornais de circulação diária nesta cidade faz hoje em dia). Entretanto, a repercussão de suas publicações estava limitada a um pequeno círculo, formado pelos leitores dos periódicos locais. Nos acervos documentais aos quais tive acesso em São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, não foram encontradas referências à atuação de Back como crítico cultural nos anos sessenta. Já as referências à sua atuação como cineasta são abundantes, nestes mesmos acervos²³⁰. A visibilidade nacional seria conquistada por Back, como vimos, através da sua atuação como diretor, a partir da estréia de seu primeiro longa-metragem, e não como crítico de cinema ou jornalista cultural.

Ao se pensar numa direção inversa – não a da falta de visibilidade dos escritos de Back fora de Curitiba, mas sim a dos aportes externos que ele encontrava para elaborar suas opiniões – parece-me que uma das principais referências de Back dentro das discussões que se processavam no meio cinematográfico nacional, possa ter sido justamente o entusiasta Paulo Emílio Salles Gomes. Em suas idéias, Back provavelmente inspirou-se de alguma maneira, seja pela leitura dos textos que o crítico paulista publicava no *Estado de São Paulo*, seja pelas conferências proferidas nos encontros do meio cinematográfico. Mesmo que não tenha participado pessoalmente da I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica ocorrida em São Paulo, em fins de 1960 – onde muito se falou da necessidade de firmar um caráter nacionalista para o cinema brasileiro, e de se propor possíveis caminhos para chegar a esta meta – Sylvio Back se encarregou de publicar no *Letras & Artes*, logo após a realização do evento, a transcrição da tese apresentada por Salles Gomes durante a convenção. No referido texto, Salles Gomes comentava que o cinema brasileiro não possuía uma boa tradição na constituição de filmes dialogados, porque:

e *O Estadão*. Eles liam aqueles suplementos literários, e depois aquilo era discutido nas “rodinhas”, com o pessoal que tinha propensão para estes assuntos (existencialismo, engajamento cultural, entre outros). VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 jul. 2006.

²³⁰ Acervos documentais pesquisados em São Paulo: Cinemateca Brasileira, Museu Lasar Segall, e Biblioteca da ECA/USP. No Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM.

A escola para o cinema nacional tem sido a do espectador de filmes estrangeiros, e [...] os nossos cineastas nunca assistiram, em toda a sua plenitude, a uma fita dialogada. As lições das películas estrangeiras só podiam ser totalmente apreendidas através das seqüências sem fala. Será por acaso que os bons momentos do cinema brasileiro são sempre calados?²³¹.

No final da argumentação, ele sugeria que os cineastas nacionais precisavam encontrar outra escola, da descoberta e da invenção para o diálogo, conselho este que, como veremos nos capítulos seguintes, parece ter repercutido em Back, pois grande parte dos seus filmes foram constituídos sobre o diálogo.

Também no ano seguinte àquele da I Convenção, aproveitando uma passagem do crítico paulista em Curitiba, Back realizou uma entrevista com Salles Gomes. Este apresentou sua visão acerca da realidade cinematográfica brasileira (as condições de produção e distribuição, a inexistência de órgãos de fomento, a situação “colonial” do cinema, o programa cinematográfico na VI Bienal de Artes que deixou entrever um “cinema brasileiro de tema e forma”) e Back organizou uma matéria sobre o assunto na revista *Panorama*²³². Percebe-se, então, que ele procurou manter-se atualizado nas principais discussões acerca do andamento das políticas cinematográficas e dos experimentos que tinham em vista a consolidação de uma linguagem fílmica nacional.

Tempos de cineclubismo: Resgate da memória cinematográfica

Há ainda um outro aspecto do “Back crítico” que considero coerente com as principais reivindicações de Salles Gomes, e que diz respeito à busca de recuperação da memória cinematográfica brasileira. Em diversos daqueles artigos publicados entre 1956 e 1960 no *Estado de São Paulo*, Salles Gomes louvava e registrava os primeiros esforços para elaborar uma “história do cinema brasileiro”, destacando alguns dos pesquisadores pioneiros: Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Pery Ribas, e Alex Viany, e relatando fragmentos de suas investigações sobre o passado do cinema em São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Estes esforços parecem ter se consolidado com a publicação da *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany, em 1959, fato que renovou a motivação para outros agentes atuarem neste terreno.

Em Curitiba, Back transformaria algumas destas informações históricas em artigos, como o “Cinema brasileiro, marco zero”, que traz um pequeno histórico das atividades das companhias *Atlântida* e *Vera Cruz*, além de comentar a criação do

²³¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 18 dez. 1960.

²³² BACK, Sylvio. Cinema brasileiro, a grande incógnita. (entrevista com Paulo Emílio Salles Gomes). *Revista Panorama* n.114. Curitiba, nov. 1961, p.72-74.

GEIC em 1958 e do GEICINE em 1961²³³. Em seguida empenhar-se-ia em resgatar a memória do cinema realizado no Paraná até então, traduzindo parte de suas investigações em artigos esporádicos, até culminar no lançamento, em 1968, do ensaio “Cinema paranaense?”, pioneiro no resgate da memória do cinema feito neste Estado. Esta publicação coincide com as filmagens de *Lance Maior*. No texto, ele atribui a Aníbal Requião a autoria das primeiras “vistas” locais tomadas por um paranaense, por volta de 1910-1912, e enfatiza o fato de que por várias décadas não teria existido “fita de enredo” no Paraná²³⁴.

Os textos de Back relativos à história do cinema no Paraná que antecedem o ensaio publicado em 1968, apenas atestavam e lamentavam a precariedade das experiências locais:

De existência efêmera, a maioria dos produtores que ousaram instalar-se em Curitiba, edificados sobre promessas de auxílios estatais e dependendo de aventureiros e todo tipo de aproveitador, praticamente em nada contribuem para engrossar a filmografia do Paraná, se é que a expressão cabe, em princípio²³⁵.

A partir da realização destas investigações sobre a incipiente produção de cinema no Paraná, e dos entusiasmos do meio cinematográfico nacional durante o governo federal de Jânio Quadros, quando se acreditou que o Estado passaria a colaborar efetivamente na produção de cinema, Back chegaria a anunciar um “clima promissor” para o desenvolvimento do cinema local, e no ano seguinte ele mesmo iniciaria na prática cinematográfica. Ele confiava que “as condições econômicas, de transição no país, inclinam o Paraná à meta da industrialização cinematográfica, fenômeno evidente em outros Estados, particularmente na Bahia, nascendo para esta arte nos últimos meses”²³⁶. Entretanto, como foi apontado antes, o cinema era um assunto que passava muito longe dos interesses industriais nos planos do governo paranaense.

Apesar disso, pode-se dizer que o otimismo de Back relativo ao cinema era coerente com um otimismo generalizado frente aos projetos de um desenvolvimento industrial brasileiro, em estreita relação com a vitalização da

²³³ Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica e Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, respectivamente. O artigo em questão trata-se de: BACK, Sylvio. Cinema brasileiro, marco zero. *Revista Panorama* n.107. Curitiba, abr. 1961.

²³⁴ BACK, Sylvio. *Cinema paranaense?* Curitiba: Ed. do Autor, 1968. Além de Aníbal Requião, o autor cita João Batista Groff, Eugênio Felix e Hermes Gonçalves entre os pioneiros da atividade cinematográfica no Paraná, e comenta que grande parte do material fílmico que eles produziram fora doado à Cinemateca Brasileira (que vinha arrematando cine-jornais e documentários de amadores e profissionais brasileiros com vistas a organizar uma reconstituição cronológica destes materiais), e perdido no incêndio de 1957 no edifício dos *Diários Associados*, que era sede da Cinemateca. Ver pág. 83-85.

²³⁵ BACK, Sylvio. Cinema paranaense: uma novela inacabada *Revista Panorama* n.111. Curitiba, ago. 1961.

²³⁶ Idem, *ibidem*.

cultural nacional. O que acontecia no meio artístico em Curitiba, naqueles primeiros anos do governo de Ney Braga – um ímpeto modernizador caracterizado pela negação do academicismo nas artes e apoiado pelo poder político – , era coerente com o que se processava num âmbito nacional, desde a década anterior.

As raízes desse pensamento remontavam ao período em que Getúlio Vargas retornara ao poder (de 1951 a 1954), quando então se fortaleceram as condições para que se assumisse, na sociedade brasileira, a problemática do desenvolvimento nacional. Naquele contexto, também os debates em torno do cinema brasileiro partiam de uma visão desenvolvimentista. Nas discussões realizadas nos primeiros Congressos Nacionais do cinema brasileiro (ocorridos entre 1952 e 1953) defendera-se que o primeiro passo no processo de “descolonização” do nosso cinema dominado pela produção estrangeira deveria ser a conquista do público interno, o que, na visão de Nelson Pereira dos Santos, poderia acontecer através da utilização da temática nacional²³⁷. Nos anos seguintes, durante o governo de Juscelino Kubitschek, este pensamento nacionalista surgiria como uma bandeira ideológica, como um projeto aglutinador de classes e partidos, mesmo que não encontrasse correspondência na realidade estrutural econômica. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)²³⁸, criado em 1956 como um órgão do Ministério da Educação, muito influenciou a formação de uma espécie de consciência nacional desenvolvimentista, nacionalista e populista, envolvendo intelectuais ligados a partidos esquerdistas. Aquele otimismo desenvolvimentista no cinema que caracteriza a virada de 1950-60, então, pode ser interpretado como fruto indireto do planejamento de tipo capitalista-desenvolvimentista do período de Juscelino, quando se fez a opção pelo industrialismo. O crescimento econômico nacional criava novas possibilidades de investimentos, inclusive em movimentos artísticos e culturais. E fermentavam as discussões acerca do papel da burguesia nacional e dos órgãos governamentais nos projetos de uma “indústria cinematográfica brasileira”, discussões que se irradiavam para além do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, como pode ser observado inclusive em matérias jornalísticas de Sylvio Back²³⁹.

²³⁷ Tese de Nelson Pereira dos Santos. *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. I Congresso Paulista de Cinema, 1952.

²³⁸ Retomando a temática da cultura brasileira que se desenvolvera na década de trinta, os isebianos imprimiram novos rumos à discussão, analisando a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico. Esses intelectuais eram contrários à perspectiva antropológica de cultura e defendiam, sob inspiração hegeliana, que cultura significa “as objetivações do espírito humano”, um “vir-a ser”. Nesse sentido, os isebianos privilegiavam a história que “estava por ser feita”, seguros da possibilidade de progresso. Para maiores detalhes sobre as idéias defendidas pelos isebianos acerca da cultura brasileira, sugiro o capítulo “Alienação e cultura: o ISEB”, do livro: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.45-67.

²³⁹ BACK, Sylvio. Cinema brasileiro: meta industrialização (I). Página Literária. *O Dia*. Curitiba, 14 maio 1961, entre outros já citados.

Todavia, o GEICINE, órgão oficial que foi criado pelo governo federal para tentar articular as questões cinematográficas com o poder estatal, levantou sérias divergências quanto às possibilidades de industrialização do setor, pois na visão do seu presidente, Flávio Tambellini, isso implicava em associações com o capital estrangeiro. Tal posição era assimilada, por alguns, de forma completamente acrítica, como foi o caso de Fernando de Barros, que na ocasião escrevia para a revista *Panorama*:

A co-produção praticada dentro de uma política arregimentada pelo governo, só poderá trazer benefícios. Para que tal passo seja dado, é necessário que os governos interessados em estabelecer um plano de co-produção se ponham antes de acordo e tracem uma série de fórmulas. [...] Na feitura dos futuros filmes em co-produção [...] haverá participação efetiva e em igualdade de tratamento de técnicos, escritores, músicos, e atores do Brasil²⁴⁰.

Mas apesar de alguns concordarem com a argumentação de Tambellini de que essa associação seria imprescindível para a sobrevivência do cinema brasileiro, de um outro lado, os setores nacionalistas reagiam com furor. Representando uma forte linha ideológica da época (que tinha como centro difusor o Partido Comunista), Maurice Capovilla diria, em 1962, que apesar da importância do GEICINE quanto à tarefa de organizar e legislar o campo profissional, esse órgão era um “produto típico da mentalidade desenvolvimentista”, um órgão que se voltava para “formas capitalistas de desenvolvimento que [via] na colaboração dos capitais monopolistas estrangeiros, os pressupostos para a implantação de uma indústria de cinema no país”²⁴¹. Segundo ele, o grande mal estaria na aceitação do capital estrangeiro, que acabaria promovendo a “completa destruição dos nossos costumes e da nossa cultura” e colocando em xeque a soberania nacional²⁴².

Além dessas vicissitudes de ordem política e econômica, existiam outras tensões em jogo, especialmente pelas interferências que as instâncias extracineamatográficas acabavam exercendo sobre os aspectos artísticos do cinema. É preciso compreender que ao menos duas diferentes maneiras de entender o cinema se entrelaçavam naquelas discussões. Uma era a visão do desenvolvimento do cinema como parte do processo de industrialização, sendo o filme compreendido como um investimento de capital com potencialidade de dar retorno financeiro, como tantos outros investimentos, acrescido da particularidade de lidar com a sensibilidade, o bom gosto e a inteligência. Outra era a visão dos cineastas que

²⁴⁰ BARROS, Fernando. A co-produção dará vida internacional ao cinema brasileiro. *Revista Panorama* n.112. Curitiba, set/1961.

²⁴¹ CAPOVILLA, Maurice. GEICINE e problemas econômicos do cinema brasileiro. *Revista Brasiliense*, n.44. São Paulo, nov/dez. 1962.

²⁴² Sobre o embate entre os setores nacionalistas, representados na posição de Maurice Capovilla, e os que acreditavam na necessidade de uma associação com o capital internacional para promover a industrialização do cinema brasileiro, via GEICINE, consultar: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. *Op.cit.*, p.29-32.

lutavam pela valorização do seu trabalho como produto intelectual e artístico, de pesquisas de linguagem, e não necessariamente vinculado aos seus alcances econômicos. O dilaceramento vivido por alguns cineastas neste jogo de interesses que se confrontavam pode ser medido, em partes, nas palavras de Glauber Rocha publicadas naquele texto *O processo do cinema*, de 1961, e já mencionado antes: ali ele falava da “incalculável tarefa intelectual que se exige para que o filme seja atingido como objeto e não como tubo condutor de idéias duvidosas”, e também denunciava a ação vigorosa do Estado sobre o produto cinematográfico, “seja no que se refere à própria orientação prévia de uma *ideologia*, seja no que diz respeito aos efeitos que produções de outros sistemas possam produzir sobre a sociedade nacional: falo da censura”²⁴³.

De qualquer modo, em meio a todas essas atribuições, nos primeiros anos da década de sessenta foi possível a elaboração de uma linguagem alternativa no cinema brasileiro e, de acordo com Gerber, esta linguagem foi a consciência política dos cineastas naquele momento, revelando-se como um caminho para os cinemas do terceiro mundo²⁴⁴.

Contudo, além dos aspectos econômicos aparentemente favoráveis ao cinema naquele começo de década, há um outro aspecto substancial que favoreceu a constituição de uma linguagem alternativa e revolucionária. Aspecto esse, diga-se logo, bastante afinado àquele interesse em recuperar a memória cinematográfica, pois também implicava em constituir um repertório mais substancial sobre essa prática artística: trata-se do conjunto das movimentações de cineastas e críticos visando fomentar o amadurecimento de uma cultura cinematográfica por meio dos cineclubes²⁴⁵.

²⁴³ ROCHA, Glauber. O processo do cinema. *Jornal do Brasil*. Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 6 maio 1961.

²⁴⁴ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.19.

²⁴⁵ A movimentação cineclubista no Brasil tem como principal referência o cineclubismo europeu, sobretudo da França. A expressão *cine-club* foi criada pelo francês Luis Delluc, em 1920, quando este lançou o seu *Journal du Cine-Club*, onde reivindicava um cinema francês de qualidade. Juntamente com Riccioto Canudo, Delluc pretendia estimular o cinema de pesquisa estética, e assim criaram o movimento cineclubista na França, entre 1920-21, com projeções seguidas de debates. Esse fenômeno integrava a preocupação da crítica em consolidar bases para a teoria e a estética da “Sétima Arte”, e nesse sentido foi criado o *Club d’Amis du Septime Art (CASA)* em 1921. No Brasil, o primeiro cineclubista foi o Chaplin-Club, fundado no Rio de Janeiro em 1928, aparentemente sem vínculo com o trabalho crítico de Delluc, Canudo e Dullac. XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p.41-49. Entretanto, somente entre 1945-50 acontecería a popularização desse movimento na França. De acordo com Fátima Lisboa, nesse período o movimento cineclubista participou de um projeto civilizador posto em prática naquela nação nos quinze anos que se seguiram à segunda guerra mundial. Quando importando para a América Latina, esse movimento passou por modificações que o afastaram de suas bases educacionais, mas adquiriu uma feição extremamente significativa para a “renovação da cinematografia latino-americana e sua projeção no mundo”. LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena;

Quanto a isso, havia sido também Salles Gomes quem viera alertando, desde meados da década de cinquenta, para a importância da criação de cinematecas e clubes de cinema, apresentando duplo motivo: 1) a preservação da memória do cinema, a exemplo do que ocorria com outras artes; e 2) a constituição de um gosto mais exigente e fundamentado por parte do público e dos próprios cineastas brasileiros²⁴⁶. E coerente com este segundo aspecto, era dentro dos propósitos de fortalecimento do novo “clima para cinema” que, em 1961, Sylvio Back anunciava como promissora a recente criação de dois cineclubes na cidade:

O clima para Cinema da Curitiba atual deve-se também, embora de forma incipiente, à fundação quase simultânea de dois cine-clubes, que lutam para vingar numa terra onde antes nunca a idéia passara da idéia ou dos papéis estéreis. O primeiro, Clube de Cinema do Paraná, com poucas semanas de vida, e residindo nas modernas dependências da Biblioteca Pública, apresenta credenciais para impor-se dada a liberdade de expressão que o rege desde sua instalação. A segunda entidade, de cunho eminentemente ético-moral e religioso, possui sede no Colégio Santa Maria e apareceu depois de um curso de Cinema ministrado pelo Pe. Guido Lager, autor de ‘Elementos de Cinestética’. O cineclubismo forjará mentalidades que cedo ou tarde integrarão alguma equipe, na prática, mesmo aqueles que se consideram impotentes de fugir às elocubrações teóricas. O benefício logo se fará presente; é um meio de substituir as escolas de Cinema, inexistentes no Brasil²⁴⁷.

O primeiro cineclubes mencionado no excerto acima, o da Biblioteca Pública do Paraná (BPP), havia sido criado por iniciativa de Back após aquele ciclo de filmes “clássicos do cinema” que a BPP promoveu em parceria com a Cinemateca Brasileira em 1960, e de um “ciclo de cinema francês”, também gerido pela BPP em 1961. O Clube de Cinema do Paraná tinha a sua programação noticiada e comentada nas colunas de cinema do jornal *O Dia* e *O Estado do Paraná* que, como vimos, eram ambas de responsabilidade do próprio Sylvio Back naquela ocasião. Ali estão registradas as primeiras movimentações em torno da idéia de um cineclubes

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda/USP:história social, 2007, p.352-369.

²⁴⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. Funções das cinematecas. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 23 mar. 1957. Paulo Emílio havia aprimorado suas idéias sobre o movimento de cineclubes após o período em que esteve exilado na França (1937), ocasião em que conheceu o *Front Populaire* (cineclubes operários que tinham finalidade educativa). Em 1940, já de volta ao Brasil, ele fundou o Clube de Cinema de São Paulo, que funcionava na Faculdade de Filosofia da USP. O Clube de Cinema foi fechado logo em seguida pela ditadura do Estado Novo, e ressurgiu em 1946, ano em que Paulo Emílio foi novamente à França (agora como representante da Filmoteca do Museu de Arte de São Paulo), onde permaneceu por dez anos. Nesse tempo, atuou como correspondente da revista *Anhembi* e do jornal *O Estado de São Paulo*. Seus escritos nesses periódicos e sua atuação como divulgador do movimento cineclubista internacional no Brasil foram “fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em todo o Brasil”, promovendo a idéia de cinema como manifestação cultural de alto valor social. LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *Op.cit.*, p.357. É importante lembrar, mais uma vez, que bem antes da efervescência dos cineclubes brasileiros na virada dos anos 1950-60 que estimularam o jovem Back, Paulo Emílio já havia sido fonte de inspiração para o Armando Ribeiro Pinto na década de quarenta, pois, como já foi dito antes, Pinto criou em Curitiba o “Clube de Cinema do Paraná” em agosto de 1948, e no ano seguinte, foi a Paris estimulado pelo próprio Paulo Emílio. Ver: SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. *Op.cit.*, p.56.

²⁴⁷ BACK, Sylvio. Curitiba caminha para o cinema. *Revista Panorama* n.111. Curitiba, ago. 1961.

na BPP, o início oficial das atividades, algumas de suas programações e até o seu esmaecimento²⁴⁸.

Numa destas matérias, Back deixaria outra vez evidente seu anseio em ultrapassar certas limitações locais e articular o meio cultural curitibano ao de outros centros:

Agora que o Clube de Cinema do Paraná, sediado na Biblioteca Pública, começa a tomar corpo, já tendo seus diversos departamentos os responsáveis indicados, a necessidade de entendimentos com órgãos congêneres de todo país é mais urgente que nunca. Principalmente com a Cinemateca Brasileira, uma das fontes capitais de fornecimento de filmes a cine-clubes²⁴⁹.

Outros envolvidos com o Clube de Cinema local eram Lamartine Correia e Bettega Neto, este assumindo o posto de secretário e editor de fichas filmográficas²⁵⁰. No ano seguinte, seria parceiro no roteiro do primeiro curta-metragem de Sylvio Back.

Mas o Clube de Cinema do Paraná não funcionou por muito tempo. Lamentavelmente, um ano e meio após o manifesto de empolgação de Sylvio Back atestado no excerto acima, ele mesmo noticiava, sem esclarecer os motivos, que em meados de 1962 “deixou de funcionar o Clube de Cinema do Paraná”. Na mesma matéria, comentava que o público freqüentador das sessões era reduzido, e que dentre as fitas exibidas semanalmente, “‘Umberto D’, de Vittorio de Sica, havia sido a mais expressiva e a que melhor unanimidade reuniu entre as opiniões dos associados”²⁵¹. Três décadas depois, num ensaio de teor auto-biográfico, Back diria que o Clube de Cinema “foi fechado pela direção da Biblioteca Pública do Paraná, onde funcionava, denunciado ao DOPS (polícia política) como sendo um ‘ninho de comunistas’”²⁵². De fato, por aqueles anos, Back já vinha sendo observado pelos agentes do DOPS, em cujos arquivos existe até hoje uma ficha para *Sylvio Carlos Back*, considerado “elemento subversivo”²⁵³.

Situações como esta, de um projeto falido antes mesmo de se tornar consistente, denunciavam a precariedade da cultura cinematográfica na cidade, fator que dificultava a formação daqueles que se interessassem por esta área

²⁴⁸ BACK, Sylvio. Paixões desenfreadas e BPP. *O Dia*. Curitiba, 4 jun. 1961; BACK, Sylvio. Geicine na encruzilhada e clube de cinema. *O Dia*. Curitiba, 21 jun. 1961; e N.F.T. [Sylvio Back]. Os melhores de 1962. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6 jan. 1963.

²⁴⁹ BACK, Sylvio. BPP, Cinemateca e estatuto colonial. *O Dia*. Curitiba, 27 jun. 1961.

²⁵⁰ SANTOS, Francisco Alves dos. Dicionário de cinema do Paraná. Op.cit., p.42.

²⁵¹ N.F.T. [Sylvio Back]. Os melhores de 1962. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6 jan. 1963.

²⁵² BACK, Sylvio. Um cine catarina. *Ô Catarina*. Florianópolis, mar/abr. 1997, p.8. [obs: ensaio escrito em 1993].

²⁵³ Sylvio Carlos Back. Ficha nº 3044 – DOPS-PR. Curitiba. As primeiras anotações nesta ficha são datadas de 1963, mas na mesma há uma indicação que remete “à pasta do nominado”, sugerindo que existiam mais documentos sobre Back arquivado no DOPS. Esse material, no entanto, se perdeu (como tantos outros) em algum momento entre aquela década e a abertura pública dos Arquivos do DOPS-PR, promovida apenas em 1991, durante o governo de Roberto Requião.

profissional. Este não era um problema que atingia apenas Curitiba, pois que, confrontando estas situações enfrentadas por Back àquelas experimentadas por outros agentes do meio, na época, observa-se que tal incipiência era parte de uma conjuntura mais ampla, nacional. Conforme descrevia Glauber Rocha,

O esforço para uma autoformação teórica ou prática é desumano: o crítico inicia-se geralmente nas colunas dos jornais estudantis e sobe gradativamente para os suplementos literários de grandes jornais ou páginas especializadas de algumas revistas. É muito pouco o que ganha, mesmo se consegue uma coluna profissional. O salário não é suficiente para pagar assinaturas de revistas indispensáveis como *Cahiers du Cinema*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming* ou *Sight and Sound*. Assim, crítico, cineasta e dileitante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As idéias chegam envelhecidas ou superadas²⁵⁴.

Num tal quadro, como o daquela primeira metade dos anos sessenta, sem escolas para a formação de cineastas e críticos, os que adentravam neste meio precisavam fazê-lo às próprias custas, galgando espaços para exercitar-se, seja através dos textos de jornais, nos debates ocorridos nos cineclubes, seja ainda nas rodas informais como bares e cafés. Se este foi o caminho percorrido por muitos dos jovens que se embrenhavam na prática do cinema por aqueles anos noutros lugares do Brasil, foi também o de Sylvio Back. E através destas experiências nos periódicos e no cineclubes da BPP seria que, em 1962, ele enfim decidiria partir para a direção.

1.4. Na direção – *As Moradas e a esteira do cinema novo*

No dia 3 de outubro de 1962, a coluna de cinema do jornal *Estado do Paraná* noticiava que o curitibano Jesus Santoro teria viajado a São Paulo levando os negativos para revelação de um filme de 16mm²⁵⁵. Informava se tratar de uma realização do Centro Popular de Cultura local²⁵⁶, sob o título *Realidade/62*. Poucos dias depois, no início de novembro, o mesmo jornal comentava as movimentações de um quarteto que se empenhava na realização de um filme em Curitiba²⁵⁷. O

²⁵⁴ ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. *Op.cit.*, p.33.

²⁵⁵ N.F.T. [Sylvio Back]. O que se faz por aí. *Estado do Paraná*. Curitiba, 3 out.1962

²⁵⁶ Aramis Millarch conta que O Centro Popular de Curitiba existiu entre 1962 e 1964. Dele participaram Walmor Marcelino, Fábio Campana, Zélia Passos, Alcindino Pereira, Euclides Coelho de Souza e Oracy Gemba, entre outros. O CPC de Curitiba era ligado à União Paranaense dos Estudantes, no período em que ali passaram pela presidência Júlio César Giovanetti (que duas décadas depois seria um rico dono de cartório) e Luiz Arpad Driesel (engenheiro assassinado misteriosamente em Salvador). MILLARCH, Aramis. Para lembrar aqueles sonhos do antigo CPC. Almanaque. *Estado do Paraná*. Curitiba, 22 mar. 1985. Para maiores informações sobre o CPC em Curitiba, sugiro: CALDAS, Ana Carolina. *O Centro Popular de Cultura no Paraná (1959/1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR. Curitiba, 2003.

²⁵⁷ N.F.T. [Sylvio Back]. Quarteto é cinema no Paraná. *Estado do Paraná*. Curitiba, 1º nov. 1962.

grupo seria composto por Sylvio Back, Francisco Bettega Neto – que recentemente despontara na crítica cinematográfica diária²⁵⁸ –, Jesus Santoro e Oscar Milton Volpini. Depois que este último afastou-se, por questões pessoais²⁵⁹, o Armando Ribeiro Pinto passou a integrar o grupo, mantendo a formação de “quarteto”. Sobre o filme, o artigo comentava o seguinte:

Para os habitantes da cidade, como aconteceu com os próprios componentes da equipe, haverá, com a visão do filme, uma redescoberta sobre o meio em que vivem. Grande parte da população conhece os bairros elegantes e algumas das vivendas mais luxuosas da Capital, quando de seus descompromissados passeios dominicais. Mas nem todos tiveram ainda a oportunidade de constatar a existência de insólitas favelas que circundam a cidade e mesmo incrustadas entre os edifícios centrais. Algumas delas são convencionais. Outras tem suas ‘habitações’ confeccionadas com lona. E há palafitas também. Todo esse contraste é relacionado no filme, fazendo deduzir a falência do sistema que condiciona e permite a permanência insolúvel de tão grave problema²⁶⁰.

O tema social escolhido pela equipe aponta o compromisso dos autores com a realidade imediata, de forma coerente com a posição teórica de Sylvio Back pouco mais de um ano antes, nos debates sobre o existencialismo. Na ocasião, ele deixava evidente sua *vontade de ação* – que agora tomava forma num primeiro documentário, feito em equipe – e sua *urgência*, ou seja, o desejo de interferir no momento presente por meio da ação.

Quanto à *escolha ética*, a posição dos autores é claramente de questionamento crítico frente à ideologia do progresso modernizador, que vinha caracterizando o discurso oficial, tanto o do governador Ney Braga quanto, desde o início de 1962, o do novo prefeito Ivo Arzua, que ainda hoje é lembrado justamente pelas transformações urbanas – desde as obras de saneamento nos bairros, mas sobretudo as modificações no centro da cidade²⁶¹.

Apesar da ênfase otimista dos governantes acerca das benesses do progresso, o documentário que começou a ser realizado pelo “quarteto paranaense” pretendia ressaltar a miséria ainda bem evidente na cidade, e os contrastes sociais gritantes

²⁵⁸ Francisco Bettega Neto substituiria, em 1962 o Armando Ribeiro Pinto na coluna diária da edição curitibana do *Última Hora*. Ali permaneceu até maio de 1964, quando o jornal foi fechado. Em 1990, Bettega Neto agrupou e publicou uma seleção dos textos que produziu naquele período. Ver: BETTEGA NETO, Francisco. Filmes vistos e anotados. *Cadernos do MIS*, n.12. Curitiba: 1990.

²⁵⁹ Oscar Volpini relembra que foi convidado por Back para trabalharem juntos neste primeiro filme, mas que após participar das discussões sobre o roteiro, ele teve que abandonar o projeto por questões de trabalho, porque na época nasceu o seu primeiro filho. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 jul. 2006.

²⁶⁰ N.F.T. [Sylvio Back]. Quarteto é cinema no Paraná. *Estado do Paraná*. Curitiba, 1º nov. 1962.

²⁶¹ Em 1962 foi eleito o prefeito Ivo Arzua, que esteve à frente da prefeitura até 1966. Na sua gestão, o plano urbanístico de Curitiba foi revisado (estava em vigor, na época, o Plano Agache, iniciado nos anos quarenta e nunca concluído), e gestado o embrião do atual Plano Diretor da cidade de Curitiba. Esse prefeito é lembrado, por isso, como uma referência alusiva à transformação urbana de Curitiba. SANTOS, Antônio Cesar de Almeida. *Op.cit.*, p. 74-76. Quanto às ações convergentes entre os governos estadual e municipal, note-se que a CODEPAR – órgão que havia sido recém criado por iniciativa de Ney Braga – se propôs a financiar o novo plano de urbanização para a capital. Ver: MEMÓRIA DA CURITIBA URBANA – IPPUC, agosto de 1990, p.4.

que acompanhavam a modernização. O próprio título que foi inicialmente proposto para o curta-metragem, *Realidade/62*, apresentava conexão com uma postura crítica ante o discurso hegemônico do desenvolvimentismo. Naquele período, falar em “realidade brasileira” era recorrente entre os que questionavam o discurso oficial, e tornou-se, inclusive, uma expressão usual entre os integrantes do então nascente cinema novo.

Mas o tal *Realidade/62* – que mudou de nome diversas vezes²⁶² – levou, na verdade, ainda dois anos para ser concluído, e ao cabo do projeto já não apresentava vínculos com o CPC paranaense. Resultou num curta-metragem de caráter documental, denominado *As Moradas*. Filmado em 16mm, tinha 10 minutos de duração, fotografia em preto e branco, e havia sido “inspirado nas favelas existentes nos fundos dos edifícios em Curitiba”²⁶³.

Na montagem final deste curta, a voz de um narrador desenvolve reflexões ao mesmo tempo em que a câmera realiza uma viagem entre os túmulos no cemitério de Curitiba, enfocando a contradição dos meios precários de vida dos pobres diante da pompa com que são enterrados os ricos. A revista *TV Programas* anunciaria, pouco tempo após a finalização desse filme, que a visão nele impregnada, “longe de ser apenas documental, é principalmente crítica, revelando uma posição ética do autor face a problemática”²⁶⁴.

Acompanhando a atuação jornalística de Sylvio Back, é possível notar que o filme resultava de uma aproximação mais antiga com o tema, que culminou na formulação cinematográfica. Em fevereiro de 1962, meses antes das movimentações em torno de *As Moradas*, Back já havia abordado o assunto das favelas numa reportagem jornalística ampla denominada “Curitiba ao avesso”, que foi publicada na revista *Panorama*²⁶⁵.

Ali ele apontava a situação paradoxal que Curitiba experimentava naquele momento: a capital paranaense, considerada exemplo de progresso e de nível de vida alto, era também palco de contrastes sociais. A miséria podia ser encontrada

²⁶² “Em que condições se encontra, atualmente, a fita em questão, que já passou por vários títulos, inclusive, ‘Realidade/62’? A grande parte está filmada, os negativos revelados. Aguarda-se o resultado do copião mandado fazer em São Paulo para o início da montagem e posterior sonorização”. N.F.T. [Sylvio Back]. Quarteto é cinema no Paraná. *Op.cit.*

²⁶³ ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

²⁶⁴ “As moradas” – cinema novo no Paraná. *TV Programas*. Curitiba, 15 mar. 1965.

²⁶⁵ BACK, Sylvio. Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio. *Revista Panorama* n.117. Curitiba, fev/1962. É interessante notar que o uso da expressão “subterrâneo” para se referir à faceta negativa, degradante, pobre, e que se quer “ocultar” da visão oficial (publicitária) da cidade, também já aparecera numa peça de teatro de Walmor Marcelino, em 1961, conforme noticiado em: Contraponto. Página Literária. *O Dia*. Curitiba, 7 maio 1961. A peça de Walmor Marcelino que estava sendo encenada nesta ocasião se chamava “os subterrâneos da cidade”, e foi encenada no teatro Guaíra, “durante as comemorações alusivas ao 1º de maio”. Na ocasião, a peça foi comentada por Edésio Passos, que se referia ao Walmor dizendo que “sua intenção primordial é o teatro político, mais diretamente ligado com o povo, integrando-se na atual tendência da teatrologia brasileira, com Guarnieri, Vianna Filho, Boal e outros”. PASSOS, Edésio. Teatro político e MW. Página Literária. *O Dia*. Curitiba, 14 maio 1961.

tanto nas favelas da periferia quanto nos cortiços do centro da cidade, que ocupavam os espaços vazios em fundos de prédios. Violência urbana, greves e desemprego também faziam parte da realidade local. A reportagem ocupava seis páginas da revista, e era abundante em fotografias documentais realizadas por Alcides Machado [FIGURAS 1, 2 e 3].



FIGURAS 1 e 2:

Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio.
Fotografias de Alcides Machado, Revista *Panorama* n.117, fev. 1962.



É gritante o contraste entre essas fotografias do precário e das imagens de uma Curitiba modernizada, que eram publicadas com mais frequência nas páginas da mesma revista desde o início do governo de Ney Braga.



FIGURA 3: Revista *Panorama* n.117, fev. 1962. Fotografia de Alcides Machado.



FIGURA 4: Revista *Panorama* n.104, jan. 1961. Fotografia de Sérgio Matulevicius.

A maioria das matérias eram laudatórias em relação ao progresso, à verticalização da cidade, à abertura de ruas e, nesse contexto, a posição do Back surge como uma visão crítica da modernização:

61 deixou triste rastro de paradoxos. Mais que o de 60 e anos anteriores. Progresso a olho nu e miséria nas ruas, com o deprimente espetáculo de mendigos, indigentes, crianças, aleijados e doentes abordando os transeuntes. [...] A fome, autêntico lugar-comum; vadiagem, roubos e latrocínios, idem. Salários cedidos sem o mínimo de racionalismo e à força de pressões políticas, não atendem as carências primárias da grande população. Greves e greves são necessárias e a cada movimento, cresce o número de desempregados, que chegam estupefatos para engrossar o formidável exército dos miseráveis oficiais. [...] E, os pólos distanciam-se a cada dia. Vive-se cercado de párias e favelas versus privilegiados e moradias de luxo. Curitiba, exemplo nacional de grandiosidade e desenvolvimento, nível de vida alto e estável, adentrou irremediavelmente no rol dos melancólicos palcos do contraste social. De Pasárgada, a Capital do Paraná transformou-se num problema. Invasa sua

periferia de favelas e cortiços, homiziando aglomerados urbanos flutuantes, entre 25 a 30 mil infelizes, na maioria oriundos do norte do Estado e do país, agora, o centro da cidade capitulou ante o ímpeto da miséria²⁶⁶.



FIGURA 5: *Curitiba 1961*. Fotogr: Sérgio Matulevicius. Revista *Panorama* n.104, jan. 1961.

Justamente naquele começo de 1962, Ivo Arzua assumia a prefeitura de Curitiba, quando então o discurso sobre a urbanização seria enfatizado²⁶⁷. E durante aqueles anos em que se discutiam os planos urbanísticos da capital, este tema das contradições sociais na cidade seria desenvolvido por Back na forma cinematográfica, inicialmente em *As Moradas*, de forma crítica. Depois, paradoxalmente, num curta-metragem encomendado por órgãos oficiais – *Curitiba, Amanhã*, de 1965 – e, alguns anos mais tarde, novamente com enfoque crítico, comporia o pano de fundo para o enredo de *Lance Maior*, conforme será abordado na segunda parte desta tese. Vejamos, por ora, como este primeiro curta-metragem de Back foi situado frente às discussões centrais do meio

²⁶⁶ BACK, Sylvio. Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio. *Revista Panorama* n.117. Curitiba, fev/1962.

²⁶⁷ O período da gestão de Arzua foi decisivo em relação ao processo de planejamento da cidade, envolvendo a criação da URBS (em 1963) e a criação de um concurso público para a apresentação de um novo projeto urbanístico. A proposta vencedora foi a apresentada pela Sociedade Serete de Estudos e Projetos Ltda. OLIVEIRA, Márcio de. A trajetória do discurso ambiental em Curitiba (1960-2000). *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, jun. 2001, no.16, p.98.

cinematográfico brasileiro naquele momento, especialmente diante dos rumos que tomava o então nascente cinema novo.

Primeira experiência: As Moradas

O curta-metragem *As Moradas* era um projeto de certa forma coerente com as propostas dos cinemanovistas atuantes no Rio de Janeiro no período do CPC carioca, tanto no que diz respeito ao baixo orçamento dos filmes, quanto na utilização do cinema como veículo de conscientização sobre os problemas sociais brasileiros. Pelas características de *As Moradas*, ele cabia, ao menos, nas delineações traçadas em 1962 por Alex Viany para o cinemanovismo. Na visão deste crítico, o cinema novo deveria estar comprometido com a “necessidade de denunciar males e injustiças, de enfrentar direta ou indiretamente as questões (sociais, políticas, econômico-financeiras, culturais etc.) que mais marcam a atualidade brasileira, com vistas ao futuro”²⁶⁸.

Quanto à modalidade do filme, um curta-metragem documental, já dois anos antes de Viany tentar explicar o cinema novo ou de Back iniciar a produção de *As Moradas*, esta categoria já vinha sendo encarada como uma das sendas possíveis para a realização de um cinema brasileiro. Foi durante a primeira Convenção da Crítica Cinematográfica em 1960 que a exibição do curta documental *Aruanda*, do paraibano Linduarte Noronha, havia despertado a polêmica e a movimentação em torno da questão: “como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?” As palavras de Bernardet ilustram bem o papel emblemático de *Aruanda* nesta discussão:

Simultaneamente documento e interpretação da realidade, a fita apresenta um péssimo nível técnico: Às vezes o material foi escasso para a montagem; a fotografia, ora insuficientemente, ora excessivamente exposta, oferece chocantes contrastes de luz; a faixa sonora apresenta defeitos. Mas não entendemos tais falhas como sendo defeitos: uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido. [...] No caso, a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, apenas. O que fazer? *Aruanda* o dizia. Como fazer? Também o dizia. A euforia era justificada²⁶⁹.

²⁶⁸ VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.8. O excerto faz parte da resposta de Alex Viany para a pergunta “O que é o Cinema Novo?”, quando questionado pelo jornal *Novos Rumos*, em abril de 1962.

²⁶⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.27.

A proposta que nascia, a partir daí, não era de um cinema dirigido a salas comerciais, mas um cinema que pudesse atingir o público através dos cineclubes, das associações de bairro e dos centros populares de cultura, e que atuasse como meio de alertar sobre a possibilidade de transformação da realidade social. Como resposta a esta proposta, o CPC da União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro produziu o conjunto de curtas-metragens *Cinco vezes favela*, entre 1961 e 1962. Para a crítica, estas experiências marcariam o início de um “cinema novo” – expressão usada pela primeira vez, no caso brasileiro, por Ely Azeredo, que poucos anos depois se tornaria um dos críticos mais ferrenhos ao cinemanovismo²⁷⁰.

Na torrente de toda essa movimentação cultural e política, teríamos em Curitiba a preocupação de Back frente as diferentes abordagens do documentário – como atestam alguns de seus textos jornalísticos²⁷¹ – e sua iniciação prática com aquela proposta do *Realidade/62*, depois finalizado como *As Moradas*. Não é de se estranhar, então, que a afinidade entre os propósitos do cinema novo e o teor crítico de *As Moradas* tenha levado alguns comentaristas de filmes a enquadrá-lo neste viés, quando da sua participação no *I Festival Brasileiro de Curta-Metragem* realizado na Bahia em 1965. Um redator do *Jornal do Brasil*, por exemplo, considerava que o fato de *As Moradas* ser um curta de 16mm filmado com verbas saídas do próprio bolso da equipe era suficiente para enquadrá-lo naquele movimento. “O caráter de experiência cinemanovista já está definido a partir desses dados de produção”, dizia o texto, acrescentando o detalhe de que *As Moradas* possuía música de Villa-Lobos (*Estudos para violão*) e “um tema social tratado com visão crítica: o problema da habitação”²⁷². Se o tema social coincidia com o compromisso indicado por Alex Viany, a presença da composição de Villa-Lobos pode ter servido como “medida” para aproximar *As Moradas* daquele movimento em grande parte, talvez, por causa da presença de música do mesmo

²⁷⁰ Num debate realizado em 1964, Glauber dizia que numa “reunião da ABCC [Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos] nasceu o nome Cinema Novo. Um dos homens que hoje mais metem o pau no Cinema Novo, o Ely Azeredo, foi de fato quem deu o nome”. Alex Viany tentava explicar esta dissidência entre Azeredo e o cinema novo da seguinte maneira: “Creio que ele estava vendo o Cinema Novo mais sob o ponto de vista formal; e quando o Cinema Novo demonstrou que estava muito mais preocupado com idéias do que com forma, ele repudiou seu afilhado. Acho que essa foi a razão”. Ver debate transcrito em: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.86-87. Noutra situação, Glauber afirmava que por volta de 1961 “Ely Azeredo pronuncia uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo: *cinema novo*. O nome pega e dá briga. Descobrimos na luta que Alex Viany era o pai do Rio e Paulo Emílio o pai de São Paulo. Jean-Claude e Gustavo Dahl sustentam artigos no *O Estado de S.Paulo*, enquanto eu, Sérgio Augusto, Paulo Pedigão e David Neves abríamos a polêmica em jornais importantes como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Metropolitano*”. Ver: ROCHA, Glauber. *O cinema novo 62*. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.51.

²⁷¹ BACK, Sylvio. Documentário e realidade. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 fev.1961.

²⁷² Cinema surge no Paraná. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr.1965.

compositor também no *Deus e o diabo na terra do sol*²⁷³, de Glauber Rocha. *Deus e o diabo* foi filmado em 1963 e lançado em 1964, quando Back ainda não tinha inscrito seu curta num festival. Mas em 1965, quando a matéria do *Jornal do Brasil* sobre *As Moradas* foi publicada, o primeiro longa-metragem de Glauber já vinha sofrendo o processo de consagração como ponto máximo do cinemanovismo brasileiro até então.

Por outro lado, enquanto crítico de cinema, inclusive, e conforme já foi apontado antes, a princípio Back demonstrou-se cético frente às movimentações que desembocariam naquilo que se convencionou chamar cinema novo. Este ceticismo pode ser constatado ao menos em dois de seus textos: num em que se posiciona perante certas declarações de Glauber Rocha publicadas no *Jornal do Brasil* em 1959, onde o cineasta baiano propunha a nacionalização do cinema a partir de uma “Operação Nordeste”; e noutro, de outubro de 1962, onde Back critica a fragilidade dos propósitos do cinema novo e classifica as discussões que o cercam como confusas e “chatas”. No entanto, apesar desta aparente indisposição frente ao cinema novo, em fins de 1962, coincidindo com as movimentações em torno do *Realidade/62*, e referenciando-se na fala de Maurice Capovilla, Sylvio Back demonstraria em suas publicações uma nova simpatia pelo cinemanovismo. Vejamos, separadamente, cada caso.

Sobre o impacto negativo do projeto “Operação Nordeste”

Nos textos publicados por Back, a primeira referência a Glauber Rocha e aos sinais de uma movimentação cinematográfica oriunda da Bahia, data de 20 de dezembro de 1959²⁷⁴. Trata-se de um posicionamento perante certas declarações enunciadas pelo jovem baiano, que naquela ocasião preparava seus primeiros curtas experimentais (*O Pátio* e *A cruz na praça*, ambos realizados entre 1959-60, o segundo não concluído). As declarações de Glauber encontravam-se num artigo intitulado “Cinema: Operação Nordeste”, que havia sido publicado no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* poucos dias antes, em 12 de dezembro de 1959. O fato deste artigo ter sido publicado num jornal carioca de grande circulação favoreceu a repercussão das idéias de Glauber nos círculos cinematográficos.

²⁷³ Trata-se das *Bachianas* nº 4 e nº5, de Villa-Lobos, inspiradas em temas sertanejos, e cuja estrutura ajudou “no que diz respeito ao ritmo do filme”, segundo Glauber. Ver: AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.43.

²⁷⁴ BACK, Sylvio. Cinema nacional e incongruências. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 dez. 1959.

Há algumas páginas atrás, fiz referência a um ensaio de Paulo Emílio Salles Gomes onde este se queixava da dificuldade em conceber um panorama da crítica de cinema realizada no Brasil, pois à exceção de São Paulo e Rio de Janeiro, as eventuais opiniões elaboradas em outros Estados lhe pareciam pouco acessíveis, devido ao caráter local das publicações. No mesmo ensaio, entretanto, Salles Gomes mencionava um certo rumor no ambiente cinematográfico causado por Glauber Rocha, apesar de deixar bem claro que até mesmo os escritos deste eram pouco disseminados:

Walter da Silveira e Glauber Rocha permanecem ativos na Bahia, mas só ocasionalmente seus escritos chegam até nós. Por um texto deste último, publicado no suplemento do *Jornal do Brasil*, depreendemos que existe no Norte, em matéria de cinema, um espírito de insurreição contra as idéias do Sul. Imediatamente nossa curiosidade se aviva, concluímos que algo interessante deve estar sucedendo no Norte, mas não sabemos o quê²⁷⁵.

O comentário acima se refere àquele mesmo texto diante do qual Sylvio Back, situado no sul, não deixou de mencionar sua indignação.

Desabafando ao público leitor do caderno *Letras & Artes* toda a irritação que o referido artigo lhe causara, Back escreveria que Glauber “faz uma série de afirmações absurdas e incongruentes sobre cinema”. Por exemplo, que a “ida de Trigueirinho Neto e Nelson Pereira dos Santos para o Nordeste inaugura um novo período na cinematografia nacional”, e que “o filme brasileiro vai sair da cidade, do drama de apartamento, do melodrama de boate, do neo-realismo de subúrbio”. Back declarava-se contrariado com estas afirmações de Glauber porque, na sua opinião, elas reduziam à nulidade filmes brasileiros como *O grande momento* (que Back havia comentado favoravelmente poucos dias antes²⁷⁶), *o Rio 40º*, e o *Estranho encontro*. Conforme opinava Back:

Não é a saída da metrópole, os grandes horizontes do Norte ou Sul do Brasil que vão marcar um cinema nacional, não são os exteriores que essencialmente formam a mentalidade cinematográfica de um país, e ainda mais o nosso sem amparos financeiros nem lastro técnico-intelectual²⁷⁷.

Esse posicionamento evoca as tensões que vinham marcando a busca do cinema “autenticamente nacional” desde o início dos anos cinquenta, campo no

²⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma nova crítica? Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1960.

²⁷⁶ BACK, Sylvio. O outro cinema nacional. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 15 nov. 1959. Neste artigo, Back diz que em *O Grande Momento* Roberto Santos “suplanta mesmo o *Rio 40º* de Nelson Pereira dos Santos”, de qual foi assistente de direção. Diz ainda que Santos não “copia” o cinema norte-americano, mas faz referências à aproximações com a escola européia de Ingmar Bergman e de Vittorio de Sica.

²⁷⁷ BACK, Sylvio. Cinema nacional e incongruências. *Op.cit.*

qual se debatiam duas tendências opostas: a representação do Brasil rural e a do Brasil urbano. Neste debate, enquanto a maior parte da crítica tendia a identificar como “autêntico” apenas o primeiro pólo (o Brasil rural), nas representações da “Bahia para o Norte”, Paulo Emílio, por seu turno, via a questão de forma mais matizada. Ele chamava a atenção para o fato de que era a partir do ponto de vista do Sul, sobretudo, que o Norte se tornava representativo do nacional, porque lá se buscava resgatar tradições populares que no Sul vinham sendo “devoradas pelo progresso”²⁷⁸. Entretanto, a essa temática rural nordestina Paulo Emílio defendia a contraposição de um cinema urbano paulista, ainda precário, mas que poderia representar a “modernidade urbanizada” do Sul, e afirmava que essa linha moderna já estava sugerida em *O grande momento*.

Tais tensões continuariam presentes nas discussões sobre o cinema nacional ao longo da década seguinte, mas o interessante, neste momento, é observar a reação de Sylvio Back à defesa exacerbada que Glauber Rocha, num só golpe, fez do rural e do nordestino, praticamente negando a validade de qualquer outra proposta.

No mesmo texto, Sylvio Back se mostrava ressentido também das investidas de Glauber contra o cinema europeu, que ele próprio tanto prezava. Ao fim do artigo, indignado com a frase de Glauber “O cinema ainda não é arte”, Back demonstrava certo desdém pelo discurso dinamitado do jovem cineasta baiano: “Seria interessante conhecer de Glauber Rocha, seu conceito de o que vem a ser arte. Por enquanto, não há dúvida, só nos resta uma atitude de expectativa pela nova conceituação de arte, que deverá partir de GR”²⁷⁹.

Essa indignação inicial de Back com a “Operação Nordeste” proposta por Glauber – operação que, como observa Salles Gomes, parecia insurgir contra o sul – teria, entretanto, desdobramentos posteriores na sua trajetória enquanto diretor, pois durante muito tempo Back foi defensor de um projeto de cinema sulino. Oscar Milton Volpini, co-autor dos dois primeiros longas-metragens de ficção dirigidos por Back, comentou que este diretor costumava dizer, no período de produção daqueles longas, que estava realizando uma “trilogia do sul”. E que, inclusive, esse teria sido um dos argumentos usados pelo cineasta para convencer o próprio Volpini, por volta de 1974 – nestas alturas já desencantado com a idéia de fazer cinema – a

²⁷⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. Artesãos e autores. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 14 abr. 1961. Sobre a tensão do campo cinematográfico entre as tendências da representação do Brasil rural e do Brasil urbano, ver: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.219-222.

²⁷⁹ BACK, Sylvio. Cinema nacional e incongruências. *Op.cit.*

colaborar no roteiro de *Aleluia, Gretchen!*, pois este seria o derradeiro filme a compor tal trilogia²⁸⁰.

No final das contas, aquelas idéias “estrondosas” de Glauber, veiculadas em jornais com distribuição nacional e, portanto, de maior alcance, também serviram como uma espécie de motivação para alguns dos projetos de Back. E esta motivação pode ser vista de maneiras variadas, em momentos distintos do seu trajeto profissional: indo desde a postura defensiva diante das euforias glauberianas em torno da “Operação Nordeste”, passando pela dúvida e pela expectativa quanto à capacidade que o baiano teria para acrescentar algo ao cinema cuja tradição “ofendia”, até a potencialização criativa do seu próprio projeto de verve regionalista – um cinema do sul.

Se Sylvio Back conseguiria constituir, a partir da formalização de suas obras, algumas características que pudessem ser efetivamente consideradas “sulinas” ou ao menos brasileiras – no sentido de transcender a mera temática do sul –, é algo a ser sopesado em capítulos posteriores.

Vejamos rapidamente, agora, como se processaria a continuidade do contato de Back com o desenvolvimento de uma tendência nacionalizante no cinema brasileiro, tendência que daria sentido às afirmações de Glauber, aproximando-o dos discursos de Salles Gomes e de Alex Viary em favor da constituição de um cinema nacional, e que ficaria conhecida, algum tempo depois, como cinemanovismo. Tudo isto ocorrendo ao mesmo tempo em que Back passava a atuar na direção de um curta-metragem.

O “discurso confuso” dos cinemanovistas e o contato esclarecedor com Capovilla

Conforme já mencionado antes, o curta *As Moradas* foi, em diversas ocasiões, classificado como produção “cinemanovista”, apesar de Sylvio Back deixar mais ou menos claro desde o início que não era simpático à voga do então incipiente Cinema Novo. Mesmo alguns anos depois de ter se sentido afrontado pela “operação nordeste” proposta por Glauber, Back ainda considerava frágil e inconsistente o cinemanovismo. Dizia, por exemplo, na mesma ocasião em que anunciava o início do Festival de Cinema Novo em Salvador em outubro de 1962, que “pelos conceitos de inúmeros críticos, pelas fitas assistidas, pelos debates entre

²⁸⁰ Volpini conta que havia decidido abandonar o cinema após a realização de *A Guerra dos Pelados*, mas que alguns anos depois Back o convidou a colaborar na realização do *Aleluia, Gretchen!*, partindo de um conto escrito pelo próprio Back. Volpini teria participado como interlocutor, discutindo as idéias com Back, mas desta vez não ajudou na escrita efetiva do roteiro. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 jul. 2006.

cinastas e críticos (vide Florianópolis), se sente a confusão e a fragilidade de propósitos que guiam o Cinema Novo brasileiro”²⁸¹. Nesta mesma matéria, Back fornece algumas pistas sobre as polêmicas em torno da “arte engajada” e da “arte pela arte”, que atravessavam os debates culturais em pauta no Brasil de então. Ele comentava que

a maioria dos diretores e argumentistas esquivava-se de um engajamento político e ideológico, uns por se afirmarem destituídos de interesses políticos (jurando de pés juntos que não fazem arte pela arte!), mas apenas estéticos, outros, porque acham que a nova cinematografia deve ter compromissos com o povo e terra brasileiros e não com sistemas sociais²⁸².

E declarava, também, a sua própria confusão – ou crise na busca de um rumo próprio dentro daquela turbulência de idéias e posturas – dizendo que: “dessa discussão, bastante chata (é preciso participar para assim concluir) chega-se aos filmes”.

É sabido que as posições contundentes de Glauber Rocha, explicitadas na virada de década, remexeram com os ânimos de muitos, e que isto acentuou certas divergências no modo de entender e de justificar um “cinema brasileiro”. Sendo assim, enquanto uns louvavam, outros desprezavam as propostas iniciais daquela tendência que logo viria a se tornar conhecida como cinema novo²⁸³. E o ano de 1962 – apresentado por Alex Vianny como o “ano 1” do cinema novo – seria, na visão de Glauber, aquele onde surgiria a primeira contradição nesta busca por um cinema nacional. Ele afirmava que “a crítica, sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas, começou a exigir uma escola definida que justificasse *cinema novo*”²⁸⁴. A maneira de explicá-lo, e que se tornaria espécie de palavra de ordem, despontou na famosa frase de Linduarte Noronha, de que o cinema novo

²⁸¹ N.F.T. [Sylvio Back]. O festival da Bahia (e um de idiotice). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1962. O comentário foi realizado por ocasião do Festival de Cinema Novo brasileiro em Salvador, ocorrida em julho de 1962, mas o autor se refere também a um festival realizado em Florianópolis no mês de julho daquele mesmo ano.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ A partir das primeiras discussões em torno das possibilidades de desenvolvimento do cinema nacional ocorridas em São Paulo ainda nos anos cinquenta, José Mário Ortiz Ramos esquematiza dois eixos que se desdobrariam, daí até a década seguinte, em duas posturas distintas: uma *nacionalista* e outra *universalista*. Desde 1952, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos mostrou-se a favor de uma orientação *nacionalista* no conteúdo dos filmes como estratégia para conquistar o mercado interno, enquanto outros pensavam em medidas no campo da legislação ou financiamento econômico, reivindicando, para isso, uma aliança entre burguesia nacional, Estado e grupos produtores de cultura. Além de Nelson Pereira, também Rodolfo Nanni e Alex Vianny apresentavam, desde então, certas idéias relativas a um cinema nacional independente, idéias estas que seriam retomadas no começo da década de 1960 por Glauber Rocha e também por Maurice Capovilla, entre outros nomes. Noutra vertente, entretanto, conhecida como *universalista*, outros estavam mais preocupados em pensar um modo de fortalecer o cinema brasileiro a partir da valorização desta atividade por parte do governo como uma atividade com potencialidade de gerar divisas. Era o que defendiam, por exemplo, Flávio Tambellini e Cavalheiro Lima. A esta postura, associam-se cineastas como Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora. Ver: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op.cit., p.15-49.

²⁸⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.131.

era “uma questão de verdade”. Contudo, essa frase só indicava a linha de compromisso político que se propunha traduzir em filmes. A “verdade” em questão estava vinculada ao prisma do materialismo dialético, uma verdade que, acreditava-se, seria aos poucos desvelada por meio da denúncia dos males e injustiças sociais.

A indefinição de uma proposta pautada em critérios formais, somada à ênfase que alguns dos envolvidos naquela movimentação davam às questões ideológicas e políticas, parecia embaralhar tanto as expectativas quanto os juízos acerca dos filmes que despontavam num circuito paralelo às salas comerciais de exibição. Surgia a prática dos documentários, os Festivais de Cinema Novo, proliferava-se o cineclubismo, e o momento parecia promissor para o cinema. Mas tal euforia, para usar a expressão com que Bernardet se referiu à ebulição que vinha se processando entre cineastas e críticos, era justificada, em partes, por um contexto mais amplo que se configurava já desde a década anterior. Isso pode ser medido também por palavras de Glauber, escritas em 1962, mas referindo-se ao “clima” convidativo e inquietante que percebia tê-lo arrebatado em fins dos anos cinqüenta – assim como Miguel Borges, Carlos Diegues, Davi Neves, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, e outros com quem ele se reunia nos bares cariocas para discutir os problemas do cinema brasileiro:

Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema? [...] Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Salles Gomes alienado. Xingávamos Jean-Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na categoria dos reacionários e traidores do cinema brasileiro. [...] Mas o que queríamos? Tudo era confuso. Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos *cinema-cinema*²⁸⁵.

O testemunho acima coincide e confere sentido ao lançamento da proposta Operação Nordeste, que intrigara Salles Gomes e que incomodara Sylvio Back em 1959. Mas se desde aquele rebuliço inicial, até a I Convenção dos Críticos e a polêmica exibição de *Aruanda* em 1960, os experimentos de tais jovens inquietos não haviam repercutido fora de um pequeno círculo, em outubro de 1961 essas margens estreitas começariam a ser transpostas, com a programação de cinema na VI Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo.

Quando a VI Bienal abriu seu programa cinematográfico com a exibição de uma série de curtas-metragens experimentais, houve uma boa acolhida destes documentários por parte da crítica, e esta aceitação consolidaria o “senso da

²⁸⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.50.

existência de um novo cinema portador de um perfil original de composição formal e temática”, como afirma Ismail Xavier²⁸⁶. Com o apoio do crítico de arte Mário Pedrosa, encarregado da direção artística da sexta mostra internacional, Jean-Claude Bernardet organizara uma Homenagem ao Documentário Brasileiro que, mais do que uma homenagem, transformou-se numa mostra de grandes conseqüências²⁸⁷. Segundo Alambert & Canhete, aconteceria ali “uma evidente situação especial, um momento em que as vanguardas artísticas das artes visuais (das plásticas à cinematográfica) estão juntas (talvez pela última vez) dentro de uma Bienal”²⁸⁸. Um momento, também, em que uma parcela da produção cultural considerada de vanguarda (nas artes plásticas, como no teatro e agora também no cinema) reverberava a partir dos setores da esquerda. E as principais diretrizes daqueles filmes ali exibidos partiam da idéia de um “realismo crítico” (conforme seria qualificado por Alex Viany) com vertentes comunistas, num projeto impulsionado pelos experimentos do Teatro de Arena e das propostas do Centro Popular de Cultura carioca. Mesmo sem adentrar nos meandros das diferentes linhas de pensamento de esquerda das quais cada um destes agentes era simpatizante, é no mínimo interessante lembrar que Mário Pedrosa, o fator de Bernardet na organização da mostra de cinema dentro do espaço da Bienal, fosse um dos trotskistas mais ativos do Brasil, atuante desde os anos trinta. No saldo, para o lado do cinema e dos cineastas, pode-se dizer que a experiência da Bienal de 1961 foi um ponto alto no sentido de sua aproximação com a idéia de arte, com a idéia de vanguarda, e com a afirmação do cineasta como um intelectual capaz de participar dos debates culturais mais eruditos através de suas obras.

Heloísa de Hollanda, ao comentar esse fenômeno, explicou que no começo dos anos sessenta muitos artistas com formação literária se desviaram para as grandes novidades do momento: cinema novo, música popular e teatro – como se as questões do seu tempo necessitassem de novos meios para conseguir um contato efetivo com seu novo público, a classe média estudantil –, e que quando a poesia se voltou para o cinema e para a música popular, esse desvio “canalizou para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores”²⁸⁹. Isso tudo favoreceu a inserção dos cineastas nos debates intelectuais antes restritos aos círculos literários.

²⁸⁶ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro. Op.cit.*, p.8.

²⁸⁷ Alguns documentários mostrados nesta ocasião foram: *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni), *Um dia na rampa* (Luiz Paulino dos Santos); *Igreja* (Silvio Rabatto); *Aruanda* (Linduarte Noronha); *O mestre de Apicucos* e *O poeta do castelo* (Joaquim Pedro de Andrade); *Desenho abstrato* (Roberto Miller) e *Apelo* (Trigueirinho Neto).

²⁸⁸ ALAMBERT, Francisco; e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.90.

²⁸⁹ HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.32-35.

Em relação a esse novo estatuto do cineasta, Raquel Gerber explica a posição que Glauber, Viany e Nelson Pereira dos Santos assumiram em setembro de 1964, quando se reuniram para discutir o cinema novo:

O cinema brasileiro vivera a angústia do marginalismo intelectual durante anos e anos. E foi somente durante os primeiros anos da década de 60, com o surgimento do cinema novo, que ele conseguiu se afirmar como parte integrante de nossa cultura, como expressão viva dessa cultura²⁹⁰.

Voltando à idéia da VI Bienal como baliza, Glauber a consagraria como “marco inicial do cinema novo”, comparando-o à importância da Semana de Arte Moderna de 1922 para as artes plásticas, quando da publicação de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963. E sobre o conjunto de curtas *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo o CPC da UNE no ano seguinte ao da VI Bienal, Glauber diria que ele mesmo, se não estivesse na Bahia, longe das origens do CPC, teria certamente participado deste projeto que, apesar dos seus defeitos, era “um marco”²⁹¹. Muito embora estivesse na Bahia, foi neste ano que Glauber produziu o seu *Barravento*. E também foi neste ano que Back iniciou o projeto de um documentário junto ao CPC de Curitiba, que depois desembocaria em *As Moradas*.

Se, nestas alturas, Glauber e outros cineastas dialogavam e acompanhavam de perto o trabalho dos críticos ligados à Cinemateca Brasileira (tais como: Francisco Luiz de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla, entre outros), numa outra margem dos acontecimentos, a atenção sobre a fala destes mesmos críticos possibilitaria a Sylvio Back manter-se atualizado na pauta dos principais eventos ligados à nova onda do cinema nacional. Naquela mesma entrevista com Salles Gomes já antes mencionada, e realizada em fins de 1961, por exemplo, Back relata que o então “conservador da cinemateca brasileira” aludia ao fato de algumas instituições educativas e universidades tenderem a apoiar os jovens cineastas em ação, autores de experiências muitas vezes insólitas. Ele também afirmara que o conjunto de tais experimentos já poderia ser denominado movimento, talvez uma “*nouvelle vague*” brasileira²⁹². Apenas no ano seguinte, Back utilizaria livremente a expressão cinema

²⁹⁰ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.11.

²⁹¹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.130 e 139. Para Glauber, o que valia no *Cinco vezes favela* era seu caráter de filme politicamente experimental. Quanto aos referidos “defeitos” do *Cinco vezes favela*, Glauber avalia, neste livro, um a um dos seus cinco curtas, e nesta avaliação deixa entrever que os seus propósitos, ainda que comprometidos com questões políticas, tendem bastante às questões de elaboração formal. Nisto, observa-se um dos pontos que não ficavam plenamente elucidados nas diretrizes cinemanovistas: enquanto uns pendiam para um cinema com função didática, Glauber e outros realizariam filmes mais herméticos, porém mais experimentais em termos estéticos.

²⁹² BACK, Sylvio. Cinema brasileiro, a grande incógnita. *Revista Panorama* n.114. Curitiba, nov/1961, p.74.

novo em seus escritos, confirmando que 1962 foi, efetivamente, o ano em que o movimento – batizado por Ely Azeredo – se expandiria para além do seu restrito círculo inicial.

Esta expansão, entretanto, não significa nem a clareza na definição de suas propostas, nem a coesão interna ao grupo: ainda que todos quisessem fazer filmes enfocando a *realidade brasileira*²⁹³, dentro de uma perspectiva revolucionária que atravessava os setores culturais brasileiros mais amplos, cada cineasta se manifestava dentro desse programa conforme suas próprias qualidades individuais e criativas e, como diria Glauber numa entrevista a Raquel Gerber em 1973, “não se pode ser idealista, quer dizer, não há obra coletiva”²⁹⁴. Tais diferenças ficariam evidentes quando, por exemplo, o filme *Barravento* foi considerado por Alex Viany como um filme com “problema de comunicação”²⁹⁵, com uma linguagem voltada a platéias mais sofisticadas do que aquelas previstas pelo CPC, ainda que este filme estivesse entrosado com os problemas da atualidade brasileira.

Não se pode dizer, deixemos claro, que Sylvio Back se posicionasse “contra” os fundamentos do nascente cinema novo. Aliás, todos os seus escritos sobre o neo-realismo, sobre Eisenstein e Vertov, sobre a *nouvelle vague* e sobre os filmes documentários, podem ser situados dentro de um espaço das origens comuns entre os seus filmes e o cinemanovismo. Era uma preocupação geracional esse projeto de um cinema brasileiro, feito dentro das condições “subdesenvolvidas”, que fosse crítico frente aos problemas sociais do país e atento às questões políticas mundiais, e que levasse em conta, ao mesmo tempo, as questões estéticas das vanguardas cinematográficas internacionais. A posição de Back era antes contraditória, como era contraditória a própria definição de “cinema novo”²⁹⁶. Em novembro de 1962, por exemplo, ele deixava à mostra a dificuldade de discernimento que assolava as instâncias de divulgação e de consagração do novo cinema: ele noticiava que Walter Hugo Khouri participara com seus filmes dos dois Festivais de Cinema Novo

²⁹³ É interessante destacar que o uso da expressão “realidade brasileira” foi recorrente naqueles anos, às vezes com um sentido oposto ao desenvolvimentismo cujo discurso parecia “neutralizar” as disparidades sociais, noutras vezes com o objetivo de referir-se ao que caracterizaria o “nacional” em contraposição ao “cosmopolita”, ou mais simplesmente ao “estrangeiro”.

²⁹⁴ Raquel Gerber explica que no cinema novo “sempre existiu uma dialética entre uma ortodoxia nuclear que ao mesmo tempo provoca uma heterodoxia expressiva”, e que este movimento “encontrou formas de um pensamento anterior fora e dentro do cinema e uma conjuntura adequada à sua expressão”. GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo*. *Op.cit.*, p.11-12.

²⁹⁵ VIANY, Alex. *Barravento*, um problema de comunicação. *Senhor*. São Paulo, jun. 1962.

²⁹⁶ Em abril de 1962, Alex viany respondeu a algumas perguntas sobre cinema para o jornal *Novos Rumos*, entre elas, “o que é o cinema novo?”; à qual Viany responde: “Ainda não é, será”. No mesmo mês, ele escreveu o texto: *Cinema Novo, alguns apontamentos*, onde situou os filmes de Nelson Pereira dos Santos como ponto de referência para o nascimento de um “chamado Cinema Novo, cujas primeiras amostras seriam *A grande feira*, *Barravento*, *Os cafejotes*, *O pagador de promessas*, *Três cabras de Lampião* e *Cinco vezes favela*”; todos com promessa de lançamento até o final de 1962, que Viany considerou o “Ano 1 do Cinema Novo”. VIANY, Alex. *Cinema Novo: alguns apontamentos*. In: *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.42.

realizados em 1962 (em Florianópolis e em Salvador), “embora o que faça não é cinema novo”²⁹⁷.

Poucos dias depois de publicar este comentário, um novo contato, que seria de fundamental importância para as idéias de Sylvio Back em torno do tão sonhado “cinema brasileiro”, foi possibilitado pela presença de Maurice Capovilla em Curitiba, em novembro de 1962. Este crítico vinha, desde meados de 1962, publicando artigos na revista *Brasiliense* sobre o insurgente cinema novo, definindo-o como *slogan* que unificava os esforços isolados de renovação do cinema, tal qual ocorrido na dramaturgia, renovação esta integrada “à realidade social de país subdesenvolvido”, espelhando os seus problemas sem mistificá-los ou idealizá-los. Este novo cinema, segundo ele, rechaçava a imitação de cânones estrangeiros, “e com eles as formas importadas de narcose, ilusão e opressão do povo”. Buscava-se, enfim, um cinema que oferecesse “caminhos para a transformação social”²⁹⁸.

Capovilla viajara à capital paranaense para acertar os últimos detalhes de um festival de cinema polonês que aconteceria na BPP em dezembro de 1962, num convênio com a Cinemateca Brasileira (festival que seria, inclusive, inaugurado com a presença de Paulo Emílio Salles Gomes na cidade, fato anunciado por Back em sua coluna no jornal *Estado do Paraná*²⁹⁹). Na ocasião em que esteve em Curitiba, Capovilla aproveitou para esclarecer, na sua ótica, quais eram as principais diretrizes que conduziam grande parte dos filmes da “nova onda”. A grande qualidade deste crítico parece que estava na maneira de expor tais idéias. De uma forma menos contundente do que as exposições de Glauber, ele conseguia se expressar com coerência e sem gerar tumultos, arrebanhando, assim, novos simpatizantes.

A impressão positiva que Capovilla deixou em Back pode ser medida pelas próprias palavras deste último:

É ouvindo a linguagem, conceituação social e estética, idéias, planos, de um Maurice Capovilla (só no nome estrangeiro), que toma corpo a significação do Cinema Novo, fato que o grande público não pode ignorar, principalmente, depois de ter assistido a ‘O pagador de promessas’, ‘os cafajestes’ ou ‘O assalto ao trem pagador’ (fitas que, se não as mais expressivas da nova onda, foram as únicas exibidas em Curitiba; ‘Arraial do cabo’, de Paulo César Saraceni, também, mas visto por pequeno número de pessoas). É nas palavras de Capovilla (26 anos) que se reflete toda uma temática nacional pedindo aproveitamento, toda uma preocupação pelo que tem sentido-povo, pelo que autenticamente o representa³⁰⁰.

²⁹⁷ N.F.T. [Sylvio Back]. “A invasão”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 8 nov. 1962.

²⁹⁸ CAPOVILLA, Maurice. *Apud*: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.85.

²⁹⁹ N.F.T. [Sylvio Back]. “Os Adeuses”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 1º dez. 1962.

³⁰⁰ N.F.T. [Sylvio Back]. Capovilla, cinema novo e polonês. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 10 nov. 1962.

É bom deixar claro, desde logo, que nesse meio tempo começavam a se evidenciar sérias divergências internas do próprio grupo de cineastas que se auto-denominavam cinemanovistas, através de discussões veiculadas nos periódicos cariocas. Nessa ocasião, os filmes *Pagador de promessas* e *O assalto ao trem pagador*, citados por Back nesse excerto, seriam refutados do movimento pelos “mais avançados do cinema novo”, para usar uma expressão de Octávio de Faria³⁰¹. Segundo Fernão Ramos, somente “a partir de final de 1962 e do início de 1963 que o cinema Novo adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio”³⁰².

No mesmo momento em que Back publicava o texto acima, elogiando a clareza das colocações de Capovilla, estava em andamento a querela entre Glauber Rocha, Carlos Diegues e Carlos Estevam Martins, promovido pelo jornal *O Metropolitano*, e também se publicava na revista *Movimento* o debate entre os cineastas Ruy Guerra, Marcos Faria, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Miguel Borges, Leon Hirzman e Glauber Rocha buscando uma definição para o cinema novo³⁰³.

Assim, Back optou, naquele momento, por ouvir a definição proposta por Capovilla que, como se sabe, nos anos seguintes se afastaria cada vez mais do grupo central do cinema novo. E o crítico curitibano dizia que:

Conversando com Capovilla, que anteontem esteve em Curitiba, acertando os detalhes finais do festival do cinema polonês (dezembro), compreende-se assim o caminho inicial do Cinema Novo; equilibrado, Maurice é despido de pretensões, da grandiloquência dos papas no assunto. Sabe ser humilde, visualiza o que é necessário em cinema para o atual estado subdesenvolvido do País. Filmando um curta-metragem (16mm), patrocinado pelo Sindicato dos Trabalhadores em Construção Civil de São Paulo, que tem finalidades didáticas, como a de transmitir ao operário que o sindicato é a única trincheira de sua sobrevivência, Capovilla coloca o problema do jovem cineasta brasileiro: engajamento ou arte reduzida a voleios estéticos. Gratuita, pois³⁰⁴.

O filme a que Back se refere no texto acima trata-se do *União*, curta-metragem feito com operários da construção civil, e que foi, ao mesmo tempo, o primeiro filme de Capovilla e o primeiro filme feito em São Paulo dentro da “nova onda”. Alguns anos mais tarde, falando sobre o contexto desta experiência, Capovilla diria que em São Paulo o CPC não tinha a mesma estrutura do CPC do Rio

³⁰¹ FARIA, Octávio. Porto das Caxias e o Cinema Novo. *Cadernos Brasileiros*, ano 5, n.2, mar./abr. 1963, p.78. Esse assunto, das divergências entre os cinemanovistas, e da “exclusão” de alguns filmes pelos nomes centrais do cinema novo, já foi debatido em: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.146-161. Sugiro, ainda, o artigo: GARCIA, Miliandre. Cinema novo: a cultura popular revisitada. Dossiê: Imagem em movimento: o cinema na história. *História: Questões & Debates*, n.38, jan/jun. 2003, p.133-159.

³⁰² RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.346.

³⁰³ Cinema Novo em discussão. *Movimento*. Rio de Janeiro, n.7, nov. 1962.

³⁰⁴ N.F.T. [Sylvio Back]. Capovilla, cinema novo e polonês. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 10 nov. 1962.

de Janeiro, e que ele e Rudá Andrade haviam organizado em São Paulo uma espécie de centro de divulgação e produção de filmes, junto ao Sindicato dos Trabalhadores de Construção Civil. Em relação às origens do Cinema Novo, afirmaria que este movimento começara em São Paulo, em 1957, através de uma atividade crítica, de cultura cinematográfica, e não de produção. O interesse em fazer filmes teria surgido em torno da Cinemateca Brasileira, onde Rudá de Andrade, Paulo Emílio e Almeida Salles iam fazer conferências e apresentar filmes. Segundo ele, essa movimentação cultural na Cinemateca “mudou a cabeça das pessoas e consolidou em muitos a vontade de fazer cinema. O cinema Novo é o resultado dessa visão da história do cinema e do quadro econômico de então”³⁰⁵.

Quanto a Sylvio Back, se em outubro as discussões em torno do cinema novo lhe pareciam “chatas”, e em novembro pareciam possuir maior sentido, fica evidente que a presença de Capovilla na cidade foi uma das chaves para esta mudança de olhar. Um contato extremamente significativo, e ocorrido justo no mesmo momento em que Back se embrenhava na elaboração de um roteiro e na aglutinação de um grupo de interessados em fazer cinema na cidade de Curitiba. Fôra nos meses de outubro e novembro de 1962, como vimos, que apareceram as primeiras notícias sobre a fatura daquele curta sobre a realidade urbana da capital paranaense. A finalização (montagem, sonorização) do filme seria ainda bastante demorada, dificultada, em partes, pela falta de patrocínio. Apenas alguns anos depois, em 1965, este mesmo filme seria enviado a um certame: o I Festival Brasileiro de curta-metragem realizado na Bahia, cujo prêmio principal foi concedido a Humberto Mauro, por *A Velha a Fiar*. Naquela ocasião, foi que alguns periódicos publicaram matérias onde se fazia o ajuntamento entre o curta-metragem de Back, representante do Paraná naquele evento, e as experiências cinemanovistas³⁰⁶. Contudo, independente de filiações, seria a partir dali que teríamos a afirmação inicial de Sylvio Back na direção cinematográfica.

1.5. Tempos de repressão – percalços com o DOPS, golpe militar e cinema

Nesse meio tempo, entre o início de *As Moradas* (1962) e sua participação no festival baiano (1965), o ambiente político brasileiro sofreria modificações e as suas relações com o meio cultural tomariam novas formas, cada vez mais prolixas.

³⁰⁵ Ver entrevista com Capovilla datada de 1983, em: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo. Op. cit.*, p.343-350.

³⁰⁶ Estes comentários podem ser encontrados, além do já citado: Cinema surge no Paraná. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr.1965, também nas seguintes matérias: Documentário paranaense no I Festival Brasileiro de Curta-Metragem: Bahia. *O Estado*. Curitiba, 18 fev. 1965; Este é em Curitiba. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 fev. 1965; Cinema novo no Paraná. *TV Programas*. Curitiba, 15 mar. 1965.

Coerente com as agitações sociais no país – inflação exorbitante, estagnação econômica, instabilidade do governo de João Goulart e o clima de intensa mobilização ideológica, que era visto como “ameaça comunista”³⁰⁷ –, o ambiente era tenso na imprensa brasileira em fins de 1963. Em Curitiba, no mês de novembro, o Sindicato dos Jornalistas decretara uma greve reivindicando melhores salários para jornalistas e gráficos. Alguns jornais de Curitiba costumavam atrasar muito o pagamento, e os funcionários tinham que se contentar com os “vales” esporádicos³⁰⁸. O protesto teve ampla adesão e durou quatro dias, de 5 a 8 de novembro. Mas nem todos concordaram com a visão dos grevistas, e o próprio *Diário do Paraná* acabou noticiando, no dia 9, que greve havia sido uma movimentação irresponsável, promovida por “meia dúzia de agitadores comunistas e marginais”³⁰⁹.

De acordo com essa matéria, os “comunistas” eram os próprios dirigentes sindicais, e entre eles estava Sylvio Back. Apesar de nunca ter se filiado ao Partido Comunista, isso não impediu, no entanto, que ele fosse interpretado como comunista pelas autoridades. Talvez mais por exteriorizar sua admiração por agentes ligados ao PC (como Gianfrancesco Guarnieri e Maurice Capovilla, por exemplo) e pelo pensamento crítico frente ao discurso oficial do desenvolvimentismo, do que pelas próprias convicções políticas. De qualquer modo, pouco mais de um mês antes da greve, em 1963, Back foi fichado no DOPS da 5ª Região Militar, instalada em Curitiba, justamente pelo seu envolvimento político com o Sindicato dos Jornalistas:

O fichado, juntamente com *outros elementos comunistas*, vai concorrer à eleição no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do PR, no dia 27 de agosto vindouro, como candidato a Suplente do Conselho Administrativo³¹⁰.

³⁰⁷ Ver: SOARES, Gláucio D. S. O golpe de 64. In: D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994. Sobre as mobilizações em torno das Reformas de Base, cujo auge foi 1963, sugiro: IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

³⁰⁸ Walmor Marcelino conta, por exemplo, que no *Diário do Paraná* havia “dificuldade de pagamento. Os jornalistas que também eram funcionários públicos – estaduais, federais, ou municipais – ainda podiam se dar ao luxo de esperar pelo acerto de contas... mas, aqueles que dependiam do jornal para sobreviver, passavam dificuldades muito grandes”. Depoimento, in: COSTA CORTES, Carlos Danilo. *Op.cit.*, p.190.

³⁰⁹ Cidadela da Democracia. *Diário do Paraná*. Curitiba, 9 nov. 1963. O *Diário* foi um dos poucos que circulou num dos dias de paralisação (em 7 de novembro), já que alguns de seus funcionários “furaram” a greve. Entre estes, estava Carlos Danilo Costa Cortes, autor do livro *O Diário do Paraná na imprensa e sociedade paranaense*, que na ocasião era o jornalista responsável pelas matérias sobre educação e ensino no jornal, e que desde fins dos anos cinquenta participava de um grupo de líderes acadêmicos chamada Grupo Democrático, que tinha por finalidade dificultar o avanço das esquerdas e a “infiltração comunista” entre os universitários. Juntando o cargo de jornalista encarregado dos assuntos educacionais com essa postura de direita, Costa Cortes sempre esteve muito próximo do reitor da Universidade Federal do Paraná, Flávio Suplicy de Lacerda – que , apoiando-o inclusive na questão da greve geral da Faculdade de Medicina (quando os alunos reivindicavam uma maior participação nos órgãos colegiados), ocorrida também naquele conturbado ano de 1963, estendendo-se pelo país todo. *Ibidem*, p.342-348

³¹⁰ Sylvio Carlos Back. Ficha nº 3044 – DOPS-PR. Curitiba. Anotação datada de 29 de julho de 1963.

Depois disso, é claro, ele seria “visado” ao longo daqueles meses de instabilidade política, quando crescia o clima de mobilização e radicalização dos movimentos sociais, culminando com a deposição do Presidente João Goulart por meio de um golpe militar, em 1º de abril de 1964. A partir desta intervenção, foi instaurada uma ditadura de direita, coadunada aos interesses do capitalismo internacional, e que se estendeu por duas décadas no país³¹¹.

No *Diário do Paraná*, diversas notícias durante o mês que antecedeu o golpe imbuíam o leitor a crer no perigo de uma “tomada do poder” pelos comunistas, já que João Goulart se aproximava demais das esquerdas e não tinha “autoridade suficiente”³¹². Melhor seria, na visão defendida pelo jornal, que as Forças Armadas garantissem a preservação da democracia. A ameaça de um golpe de direita era uma constante naqueles meses. Quando ocorreu o Comício da Central do Brasil, realizado no Rio de Janeiro em 13 de março de 1964, ocasião em que “sindicatos e partidos aliados do governo conseguiram reunir mais de 300 mil pessoas”, o governo dizia “possuir um ‘dispositivo militar’ de defesa em caso de um golpe de Estado patrocinado pela direita”³¹³. Poucos dias depois, em 19 de março, o governador do Paraná afirmava que o país, antes de ir para a direita ou para a esquerda, estava “marchando para o caos”, e declarava na TV Paraná que

Não há quem leve o Brasil para o comunismo num passe de mágica. Tanto o Exército, como a Marinha e a Aeronáutica estão aí para defender o regime democrático, a legalidade que sempre defenderam. Os homens das Forças Armadas são povo e, como nós, são democratas³¹⁴.

³¹¹ Com o golpe militar de 1964, o Brasil havia inaugurado um tempo de “ditaduras militares” que se alastraria por quase toda a América Latina em anos posteriores, e que propiciava, ao mesmo tempo, um “realinhamento dos países da região com a política externa norte-americana e se apresentava como via para uma solução modernizante, do ponto de vista capitalista”, o que, segundo a Doutrina de Segurança Nacional, “servia como contraponto às tensões sociais geradas pelo subdesenvolvimento econômico”, motivo principal das revoluções socialistas no Terceiro Mundo. NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. *Op.cit.*, p.13. Tendo por princípios o crescimento econômico dentro do capitalismo mundial, o controle da sociedade civil pelo Estado e a racionalização administrativa, a Doutrina da Segurança Nacional havia sido criada por estrategistas norte-americanos após a Segunda Guerra Mundial, e apresentada aos militares da América Latina com o objetivo de conter a ação dos “comunistas” em países subdesenvolvidos. Conforme René Dreifuss, até mesmo a desestabilização do governo de Jango havia sido provocada por tal núcleo conspiratório: “empresários importantes participam do esforço de cunho ideológico, político e militar organizado pela burguesia para derrubar o Executivo de João Goulart”. DREIFUSS, René. *1964: A conquista do Estado. ação de classe e golpe militar*. Petrópolis: Vozes, 1981, p.60 e p.483-485.

³¹² No dia 4 de março de 1964, o *Diário* noticiava a iminência do grande comício previsto para 13 de março, que contaria com a presença do Presidente, dizendo que “todo o comando do movimento ficou com os comunistas, que começaram a articular a realização do comício, sem a prévia audiência presidencial. [...] O comício do dia 13, onde o Presidente assinará o decreto de desapropriação de terras, elaborado pela SUPRA (Superintendência da Reforma Agrária) é manifestação clandestina, da qual o Chefe da Nação não tem o direito de participar, sob pena de perder a dignidade de magistrado”. *Diário do Paraná*. Curitiba, 4 mar. 1964.

³¹³ NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro*. *Op.cit.*, p.10.

³¹⁴ Transcrito por: COSTA CORTES, Carlos Danilo. *O Diário... Op.cit.*, p.85.

Ney Braga reuniu-se a outros líderes políticos que apoiaram o golpe, entre eles o Magalhães Pinto, governador de Minas Gerais, e participou da indicação do general Humberto Castelo Branco para a presidência³¹⁵.

Nesse jogo de forças políticas, a posição de Sylvio Back era paradoxal. Na ficha do DOPS e em meio à greve dos funcionários da imprensa, ele era associado ao comunismo; mas ao mesmo tempo, na ocasião do golpe, Back trabalhava como jornalista no gabinete de Ney Braga. Numa entrevista, ele relata como reagiu às atitudes do governador:

Eu era jornalista durante a revolução de 64. Eu fui jornalista e eu era do gabinete do Ney Braga [...]. E no dia 31 de março eu fui no gabinete e disse: 'governador, eu sou legalista', - eu nunca esqueço mais disso, eu tinha emprego, eu era jornalista profissional e fazia parte do gabinete na área dos jornalistas – 'governador, eu sou legalista, e isso é um golpe de Estado, eu sou constitucionalista, estão rasgando a constituição'. Ele falava: 'Silvio, não, não é nada disso, Silvio!' [...]. E eu fui embora, e durante seis meses o Ney Braga continuou pagando meu salário³¹⁶.

Quanto ao "rasgar a constituição", na entrevista mencionada Sylvio Back referiu-se a um gesto performático do governador que havia ocorrido uma semana antes do golpe, em 24 de março, quando, durante uma manifestação cívica em frente ao Palácio Iguazu, Ney Braga rasgara exemplares de um livro considerado subversivo:

...tinha aquela 'história nova', 'nova história do Brasil', [...] eu não tenho nenhum desses livros, mas o fato é que o Ney Braga rasgou ali no átrio do Palácio Iguazu, rasgou na frente de milhares de pessoas [...] a 'história nova do Brasil'³¹⁷.

Naquele dia, cerca de trinta mil curitibanos estiveram no Centro Cívico para ouvir o governador. Ney Braga era uma pessoa respeitada pela população paranaense. Investia na sua imagem pública, como "líder competente, bom pai de família, honesto, trabalhador e, sobretudo, católico fervoroso"³¹⁸, e transformou-se num dos líderes mais populares que o Estado conheceu. Um gesto como aquele de rasgar livros em público certamente criou confusões de valores e deixou marcas na mente de muitas pessoas, num tempo em que era preciso buscar saídas para a

³¹⁵ Os governadores Magalhães Pinto (MG), Adhemar de Barros (SP), Mauro Borges (GO), Carlos Lacerda (RJ) e Ney Braga (PR) foram pessoalmente à casa de Castelo Branco comunicar a sua indicação para a Presidência da República, poucos dias após João Goulart ter sido deposto. Ver depoimentos do próprio Ney Braga sobre o assunto, em: BRAGA, Ney. *Op.cit.*, p.200-202. Segundo Magalhães, Ney ambicionava candidatar-se à Presidência da República e "apoiou o golpe de 1964 acreditando ainda ser viável a realização de eleições diretas para o Executivo". MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Op.cit.*, p.65.

³¹⁶ BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora em 1º de setembro de 2003, por telefone.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Op.cit.*, p.69.

crise nacional³¹⁹. As greves, a inflação descontrolada, as agitações estudantis, a instabilidade política, tudo isso gerava um clima de muita insegurança. Devido, em termos, a este “clima”, boa parte da classe média viu com bons olhos a intervenção dos militares e a deposição de João Goulart. Em Curitiba, onde a esquerda tinha pouca Sylvio Back sofreria algumas das conseqüências daquela virada política. Em 23 de abril de 1964, o ofício reservado nº 14, subscrito pelos “interventores”³²⁰ do Sindicato dos Jornalistas, seria encaminhado para a 5ª Região Militar, instalada em Curitiba, contendo o nome de diversos jornalistas da cidade que tinham ligações com atividades subversivas. Entre estes, estaria Sylvio Back, pelo seu envolvimento com as greves ocorridas em anos anteriores. Além do ofício reservado nº 14, outros ofícios pedindo providências contra os jornalistas subversivos e o jornal *Última Hora* foram encaminhados àquela Região Militar³²¹. Resultou que no ano seguinte, em outubro de 1965, o *Diário da Justiça* publicava a instituição de um Inquérito Policial Militar contra vinte jornalistas do Paraná, indiciados por “delito de opinião”³²². Esse processo se estenderia por três anos, e apenas em dezembro de 1968 – poucos dias antes do Ato Institucional nº 5 – seria concedido *habeas corpus* aos indiciados, entre os quais Back.

Segundo ele, Ney Braga chegou a testemunhar a seu favor, ao longo do processo:

Nesta época eu já era crítico de cinema, e era jornalista e tudo, e em 65 nós entramos num Inquérito Policial Militar que foi o único inquérito da revolução de 64 relativo a delito de opinião. Nós fomos denunciados por dedos-duros. [...]. Nós tínhamos como defesa, assim, os ‘caras’ que nos defendiam, eram as pessoas mais gradas [sic], um dos ‘caras’ que me defendeu foi o ex-governador Ney Braga, por exemplo... ele foi minha testemunha de defesa³²³.

³¹⁹ Lembrando-se da mesma situação, a jornalista curitibana Tereza Urban conta que naquela ocasião ela era estudante normalista, e que todas as alunas foram obrigadas a participar da manifestação cívica: “Assisti então a uma cena que me violentou a cabeça: o governador Ney Braga vociferava contra os livros da história nova, e da sacada do palácio jogava um monte de livros no chão. Eu fui criada no meio dos livros. Amei os livros desde pequena, [...] e achava que livro algum merecia aquele tratamento. [...] Tive dificuldades de olhar o Ney Braga vinte anos depois com algum respeito, porque aquela coisa me assustou muito”. URBAN, Tereza. *Apud*: HELLER, Milton Ivan. *Resistência democrática: a repressão no Paraná*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1988, p.428.

³²⁰ Carlos Danilo Costa Cortes e Venícios Coelho assinaram o ofício reservado nº14. O terceiro interventor do sindicato, Enock Lima Pereira, recusou-se a subscrevê-lo. *Ibidem*, p.415. Segundo Costa Cortes, que assume ter combatido o “perigo” do comunismo ao longo de sua vida, essa “junta” de interventores havia sido formada com o objetivo de levantar provas de que a direção do Sindicato estava desvirtuando o seu trabalho. COSTA CORTES, Carlos Danilo. *Op.cit.*, p.289.

³²¹ Um ofício do general Gaspar Peixoto Costa e outro do deputado Rubens Requião, ambos datados de 23 de abril de 1964, foram dirigidos ao coronel chefe do Estado-Maior da 5ªRM, pedindo providências contra os jornalistas subversivos e contra o jornal *Última Hora*. HELLER, Milton Ivan. *Op.cit.*, p.415.

³²² “Foram denunciados os jornalistas Adherbal Fortes de Sá Júnior, Carlos Augusto Cavalcante de Albuquerque, Carlos Eduardo de Oliveira Fleury, Cícero do Amaral Catani, Clóvis Stadler de Souza, Edésio Franco Passos, Ivar Feijó, Jairo Araújo Régis, João Emílio Serrate Cordeiro, José Augusto Ribeiro, Luiz Armando Silva Correa, Luiz Geraldo Mazza, Milton Cavalcanti, Milton Ivan Heller, Newton Stadler de Souza, *Oscar Milton Volpini*, Peri Tibiriçá de Oliveira, Ronald Osti Pereira, *Sílvio Carlos Back* e *Walmor Marcelino*”. *Ibidem*, p.414. [sem grifos no original].

³²³ BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora em 1º de setembro de 2003, por telefone.

Como se vê, Sylvio Back, ao mesmo tempo em que ingressava na direção cinematográfica, transitava entre espaços escorregadios, procurando desenvolver suas idéias evitando as doutrinas já feitas, e sentia na pele algumas das tensões daquele momento:

Eu tinha uma coluna na *Última Hora*, [...] que chamava 'Por detrás da cortina'. [...] Eu fui ameaçado de morte, ameaçado de suborno, então era uma festa aquilo, entendeu? E eu não podia sair na rua, eu não podia ir numa boate, porque tinha medo que me matassem, que me surrassem, acredita? Porque eu recebia telefonema todo dia... a coluna era pesadíssima, e eu sempre gostei de ser jornalista, entendeu? E muitas vezes já disse que sou um 'jornalista que faz filmes'³²⁴.

Confirmando essas declarações do cineasta, existem registros na ficha de Back, no DOPS, sobre o IPM movido pela 5ª RM aos jornalistas, e também anotações acerca de seu comportamento dito subversivo, como estas transcritas abaixo:

Em 7-11-1965: Foi oferecida denúncia contra o fichado, por tentar subverter a ordem política do país com auxílio de potência estrangeira, sendo a denúncia recebida pelo Juiz Auditor da 5ª RM.
 Novembro 1965: Assinou, juntamente com outros elementos comunistas e esquerdistas, manifesto protestando contra a prisão de intelectuais de esquerda no Rio de Janeiro, que tentaram tumultuar a Conferência da O.E.A. por ocasião da chegada do Presidente da República ao local³²⁵.

As autoridades locais justificavam esses atos de vigilância, diante da sociedade, afirmando sua missão de "garantir a tranquilidade e a ordem" necessários ao "progresso". No Estado do Paraná, durante aqueles anos que se seguiram ao golpe, entre 1964 e 1969, foram realizadas 2.726 detenções e efetivadas 975 prisões, além dos interrogatórios, das invasões de domicílio, das apreensões de objetos pessoais, e da a repressão à manifestações públicas³²⁶.

Nesse quadro, transformavam-se as angústias pessoais do cineasta. Antes, havia a urgência da ação, a liberdade de escolha que se tornava quase uma "obrigação" naqueles tempos nacionais de efervescência social, política e cultural. Havia, ainda, dificuldade de produção, ou seja, a quase inexistência de meios para se fazer cinema em Curitiba. Depois, viria a angústia da experiência da ditadura numa Curitiba provinciana e alinhada aos preceitos do governo militar, a solidão de um aspirante a cineasta num meio sem produção de cinema, e a pressão dos jogos políticos: cobranças da esquerda, desconfianças por parte das autoridades.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Sylvio Carlos Back. Ficha nº 3044 – DOPS-PR. Curitiba. Anotações datadas de novembro de 1965.

³²⁶ MAGALHÃES, Marion Brepohl. *Op.cit.*, p.90.

Em meio a essas turbulências, a segunda experiência de Back na direção de cinema aconteceria em 1965, com o média-metragem *Os Imigrantes*, produzido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Paraná – que era dirigido por Ennio Marques Ferreira – e pela FUNDEPAR³²⁷. Tratava-se de um filme patrocinado por órgãos oficiais – num tempo em que a Prefeitura de Curitiba e o Governo do Paraná apoiavam os militares no poder³²⁸ –, no mesmo ano em que o DOPS registrava a denúncia de que Back ameaçava “subverter a ordem política do país com auxílio de potência estrangeira”. No mínimo, um paradoxo.

Mas se os órgãos governamentais ligados à Educação e Cultura colaboraram, de certa forma, na continuidade das atividades cinematográficas de Sylvio Back em Curitiba, ele não teve a mesma sorte quando se habilitou a um curso de direção na escola de cinema de Lodz, na Polônia. Segundo rememora o cineasta, “por estar sendo ‘julgado’ pelo Exército, o consulado (e, por extensão, o governo polonês) ficou temeroso em ‘peitar’ a ditadura brasileira [...] e cancelou a bolsa”³²⁹.

Permanecendo, então, na capital paranaense, Back dedicou-se à realização de curtas e médias documentais, enquanto preparava o roteiro do seu primeiro longa-metragem de ficção.

O olhar sobre a cidade: alguns antecedentes de Lance Maior

A revista *Panorama* noticiou a produção de *Os Imigrantes* em dezembro de 1965 sob o título “Cinema novo no Paraná”, ainda que o texto da reportagem não

³²⁷ Órgão estadual criado em 1962, na gestão Ney Braga, cuja finalidade era administrar o Fundo Estadual de Ensino no Paraná. Quanto ao Departamento de Cultura da SEC, note-se que foi dirigido por Ennio Marques Ferreira desde 1961 até 1969 (ao longo dos governos de Ney Braga e de Paulo Pimentel). Ennio Marques foi um dos agentes da “modernização” do campo artístico curitibano, defensor da abstração nas artes plásticas, e “inimigo” de Walmor Marcelino na querela arte engajada x arte pela arte, conforme antes já mencionado.

³²⁸ O advento da ditadura afetara os governos estaduais, com as lideranças políticas cada vez mais subordinadas ao poder central. No Paraná, isso ocorreu de maneira intensa. Além de Ney Braga ter apoiado o golpe de 1964, lembre-se que ele mesmo era militar, e que renunciou ao governo do Estado para assumir o Ministério da Agricultura, quando das reformas ministeriais promovidas por Castelo Branco. Quanto ao então prefeito de Curitiba, Ivo Arzua, também seria Ministro da Agricultura durante o governo de Costa e Silva, entre 1967 e 1969. Além destes, também o governo de Paulo Pimentel permaneceria bastante ligado ao regime militar e aos seus princípios tecnocráticos e autoritários. Para maiores detalhes sobre as relações entre os governos do Paraná e o regime militar, sugiro: MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Paraná: política e governo. Op.cit.*, p.80-90. E sobre “o que se passava no Paraná” sob as baionetas do golpe de 64 e de seus desdobramentos, há também o livro: HELLER, Milton Ivan; DUARTE, Maria de Los Angeles González. *Memórias de 1964 no Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

³²⁹ BACK, Sylvio. *Dossiê Back. Op.cit.*, p.39. De acordo com Sylvio Back, a escola de cinema de Lodz, na Polônia, formava, junto com o IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) de Paris e o *Centro Sperimentale di Roma*, “o tripé do melhor e mais desejado ensino de cinema do mundo. Na Polônia, inclusive, os professores eram, entre outros, os cineastas Andrzej Wajda, Passendorfer, Has e Jerzy Kawalerowicz”. Este último, convidado pelo Festival de Cinema do Rio de Janeiro, veio a Curitiba em fins de 1964 para o lançamento do seu filme *Madre Joana dos Anjos*, juntamente com sua mulher, a atriz Lucyna Winnicka (a “madre”). Naquela ocasião, Back conheceu Kawalerowicz pessoalmente, e este o teria convidado para acompanhá-lo nas filmagens de *O Faraó*, ao que Back recusou por estar na espera da bolsa que, no final das contas, não lhe foi concedida. *Ibidem*, p.38-39.

justificasse o rótulo da manchete. Dizia tratar-se de “um documentário cinematográfico de meia hora, incluindo uma seqüência de fotos fixas, de Hermes Astor, Sérgio Matulevicus e Cid Destefani, cedidas pela revista Panorama”, e explicava que o filme focalizava “o processo de integração étnica de estrangeiros e grupos regionais brasileiros na sociedade paranaense”³³⁰. O tema do filme, note-se, aproximava-se, de algum modo, do discurso oficial dos dirigentes³³¹, o que também aconteceria com outro curta-metragem que Back realizou naquele meio tempo – *Curitiba Amanhã* – como veremos a seguir. Mas percebe-se, ali, uma ambigüidade potencial: falar da imigração poderia tanto ser encarado como “resgate da memória local”, interessante às estratégias de modernização, como poderia também levantar a questão social do preconceito – que inclusive ele mesmo sofreu³³² –, mote que posteriormente atravessaria os seus filmes de longa-metragem.

Além disso, na mesma matéria sobre *Os Imigrantes* havia também a informação de que entre os colaboradores do filme estava “o documentarista Maurice Capovilla, autor de ‘Os subterrâneos do futebol’, que hora [sic] faz sucesso

³³⁰ Cinema novo no Paraná – Os imigrantes. *Panorama* n.163. Curitiba, dez. 1965, p.36-37. Observe-se que este expediente de inserção de fotos fixas no filme seria reelaborado por Back em *Lance Maior*.

³³¹ Havia um interesse em resgatar a memória étnica dos imigrantes, mais no sentido do “folclorismo” que, como se sabe, é uma estratégia que acompanha modernização, visando o fortalecimento da memória coletiva por meio da preservação de elementos da tradição regional, que acabam sendo estereotipados. Essa estratégia aparece com certo vigor em Curitiba ao tempo da gestão de Arzua. Cf. OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2000.

³³² Quando Back – filho de alemã com judeu-húngaro – escreve sobre sua infância, ele conta: “Da infância me lembro que, invadida a Polônia, imigrantes cabaços (meu pessoal saiu corrido da Alemanha nazista em 1935) eram proibidos de morar no litoral. Fomos rechaçados de Florianópolis, Santa Catarina, onde tínhamos um hotel”. BACK, Sylvio. Hóspede de si mesmo. In: *Dossiê Back. Op.cit.* p.154. Já no litoral paranaense, entre 1945-50, ele era freqüentemente confundido com polonês, e diz: “Não queria ser polaco de mentirinha e muito menos filho de alemão. Acreditem: eu abominava minha cútis, me achava fora de quadro entre os gurus morenos, cocurutos espetados, algumas carapinhas”. Todavia, ao lidar com o “outro lado da moeda” as coisas não foram muito diferentes. Ele conta que no início dos anos oitenta quando realizou o média-metragem *Vida e Sangue de Polaco* (1982), entreouvia coisas como: “Mas logo um ‘alemão’ fazendo filme sobre nossa imigração, ainda por cima descrente e ‘esquerdista’?”. BACK, Sylvio. Afresco eslavo. *Folha de São Paulo*, 14 ago. 1983. Para compreender esse ressentimento de Sylvio Back, é preciso contextualizar a situação social do “polaco” – modo pejorativo de se referir ao polonês – no Paraná. De modo parecido ao que aconteceu com os negros em solo brasileiro, os poloneses e ucranianos foram vítima de preconceito nesse Estado. O “polaco” (ou “preto do avesso”), quando chegou a Curitiba, teve de concorrer com os negros recém-libertos na busca dos piores empregos. Já os Italianos e alemães, que na virada do século eram classe privilegiada, tiveram sua imagem demolida com a Segunda Guerra Mundial e o nazi-fascismo. A partir dos anos 50: essas três etnias já são parte importante da elite econômica e política da cidade. Passam, então, a constituir o núcleo da memória étnica curitibana. Ver: OLIVEIRA, Dennison. *Op.cit.* p.75-77. Ainda assim, perduraria o preconceito contra os imigrantes de origem polonesa e ucraniana e judaica, provenientes de regiões pobres da Europa e considerados “inferiores”. À época do regime militar, àqueles preconceitos se somaria também a suspeita de subversão, já que seus países de origem ou de seus ascendentes estavam alinhados com o bloco soviético, conforme explica Magalhães. MAGALHÃES, Marion Brephohl de. A Lógica da Suspeição: Sobre Os Aparelhos Repressivos de Estado À Época da Ditadura Militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 203-220, 1997. A autora comenta, neste artigo, que entre os procedimentos característicos dos informantes que colaboravam voluntariamente com a repressão, observa-se que referido preconceito interferia nos seus juízos sociais que resultavam em delações: “Não poucos acabam por revelar, nas entrelinhas, diversos preconceitos, dentre os quais o mais destacado é o racial. O subversivo, quando judeu, por exemplo, merece mais severidade no tratamento que os demais; **o polonês ou ucraniano são sempre comunistas**; o negro, desordeiro. E os estrangeiros, em geral, são qualificados como portadores de idéias *estranhas* ao sistema”. [sem grifos no original].

na Europa”³³³. Ao lado de Capovilla, que por sinal era comunista, Back convidou Silvio Renoldi para realizar a montagem do seu segundo filme, seguindo o caminho de aproximação com o meio cinematográfico paulista. Naquele mesmo ano, Renoldi montou também *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, a quem Back demonstrava admiração.

Na opinião de Miriam Alencar, crítica carioca que desde cedo deu atenção às incursões de Back pelo cinema, era visível uma melhoria qualitativa no trabalho de Back. Ainda que Alencar não explique os critérios do seu julgamento, afirma que *Os Imigrantes* apresentou qualidade superior em relação a *As Moradas*³³⁴.

Observe-se que o primeiro filme havia sido realizado como atividade diletante, sem apoio de produtores, apenas com os recursos saídos do bolso do próprio diretor e dos outros envolvidos nestas empreitadas. Aparentemente, somente após concluir *As Moradas*, Back passaria a ter apoio financeiro do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Paraná. As horas de dedicação de Sylvio Back à produção desses seus dois primeiros filmes eram divididas com as horas de trabalho como jornalista, de cujo salário ele dependia para sobreviver. Sobre isto, em 1966 ele depunha ao *Jornal do Brasil*:

Vivo de salário. Para iniciar e terminar **As Moradas**, chegamos (eu, Jesus Santoro, Oscar Milton Volpini e Bettega Neto) a esmolar auxílio junto a conhecidos e a maioria nos falhou. Tivemos que descontar dinheiro do salário mensal e a coisa só andou na base do amor e dos favores de poucos, que heroicamente passam a assumir conosco o entusiasmo de produzir. As dívidas se acumularam (até hoje, no caso de **Os Imigrantes**). Quantas horas roubadas ao trabalho profissional, quantas faltas, quantas desculpas para justificar a atividade quase clandestina de cineasta amador. O sacrifício é inevitável, aqui como em outros centros³³⁵.

Enfim, quase ao mesmo tempo em que realizava o média *Os Imigrantes*, Back foi também responsável pelo roteiro e a direção de outros curtas-metragens documentais, todos encomendados por órgãos oficiais. São eles: *A Grande Feira; Curitiba, Amanhã; Festival* (que retoma o tema da imigração) e *Vamos nos Vacinar*³³⁶.

Aqui se torna interessante apontar que, com a nova configuração política e econômica pós-golpe de 1964, ocorreria uma inversão de sentido na idéia de “apoio governamental” para o cinema. Se, como vimos, o período democrático que vai do governo de Juscelino à fase Jânio/Jango favoreceu expectativas quanto à relação entre burguesia nacional, instâncias governamentais e cineastas e permitiu o

³³³ Cinema novo no Paraná – Os imigrantes. *Op.cit.*

³³⁴ ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ Festival. *Panorama* n.173. Curitiba: nov/dez. 1966, p.50. Ver também: BACK, Sylvio. *Filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

surgimento de um “cinema revolucionário” – nem sempre revolucionário no sentido estético, é claro, mas, ao menos, no sentido de conduzir idéias politicamente revolucionárias – após a tomada do governo nacional pelos militares, essa convicção precisaria ser revisada. “As autoridades interromperam um certo número de projetos, a censura se tornou mais exigente e a polícia ganhou poderes para fiscalizar a produção cinematográfica”³³⁷. Entretanto, adiantando uma questão que atravessará o segundo capítulo desta tese, seria ao longo do período militar que o apoio estatal à produção de cinema – reivindicado desde os tempos de Juscelino – finalmente se efetivaria, por meio da criação de órgãos como o Instituto Nacional de Cinema em 1966 (INC) e pela Empresa Brasileira de Filmes em 1969 (EMBRAFILME), buscando incentivar o aspecto empresarial do cinema³³⁸. Ou seja, os filmes brasileiros realizados após 1964 exigem que os avaliemos levando em conta esta situação. Os próprios cineastas estavam cientes de que um cinema controlado pelo capital e pelo Estado não poderia ter avançado muito e, assim, o cinema novo prosseguiria sua trajetória graças à repercussão internacional que já atingira, mas iniciaria um doloroso processo de resistência.

Enfim, é a partir dessa moldura que se pode considerar como relativamente “publicitários” aqueles documentários realizados por Back entre 1965-66, ao contrário de *As Moradas*. Não se pode negligenciar, entretanto, que o Inquérito Policial Militar envolvendo os jornalistas curitibanos deve ter interferido na “precaução” de Back quando de suas escolhas, ou nos limites sofridos por ele, como o caso da interdição da bolsa de estudos que ele pleiteava para cursar a escola de cinema polonesa. Parecia, naquele momento, mais recomendável resguardar os laços com as autoridades políticas locais, do que partir para um enfrentamento direto de seus programas de ação.

Desde a década de cinquenta, como vimos, com o fortalecimento da economia paranaense, Curitiba vinha sofrendo uma ação modernizante. Mas após o golpe militar de 1964 essa atuação seria facilitada pelo governo federal, devido, em grande parte, à coesão entre os interesses dos militares e o das classes dirigentes dessa cidade. Curitiba foi um palco privilegiado das estratégias de modernização promovidas pelo governo federal, que davam continuidade à ideologia desenvolvimentista dos anos cinquenta, e eram condizentes com a Doutrina da Segurança Nacional. Conforme indicado por Dennison de Oliveira, o governo militar esforçava-se por implementar projetos de planejamentos e reformas urbanas nas metrópoles brasileiras, visando minimizar suas carências mais visíveis. Curitiba

³³⁷ FURMAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folk. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.88.

³³⁸ Sobre a criação do INC e da EMBRAFILME e suas repercussões no meio cinematográfico, sugiro: RAMOS, José Mário Ortiz. Tempos de repressão: o Estado prepara uma política cultural. In: *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.89-100.

havia sido escolhida pelo próprio governo federal para testar a viabilidade da criação de uma região metropolitana, recebendo para isso recursos federais ao longo dos anos sessenta e setenta³³⁹.



FIGURA 6: Curitiba 65. *Panorama* n.162, nov. 1965.

E era dentro desse clima que, em abril de 1965, a revista *Panorama* apresentava uma ampla matéria sobre o novo Plano de urbanização, sob o título “Curitiba-65” [FIGURA 6], e iniciava dizendo que “a Cidade Sorriso prepara-se para o futuro”. A matéria justificava a importância do Plano Diretor pautando-se em estatísticas que indicavam a duplicação da população nos últimos dez anos e afirmando que, naquela progressão, se a cidade contava então com 500 mil habitantes, era preciso organizá-la para a próxima década, quando se supunha que chegaria a um milhão³⁴⁰. Naquele ano, o Plano Preliminar para as mudanças urbanas da capital paranaense havia sido transformado em lei pela Câmara Municipal, e também fora criado o Instituto de Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), como órgão responsável pelo detalhamento e execução do Plano³⁴¹.

Três meses depois, em julho, a *Panorama* trazia nova matéria sobre o tema, sob o título “Curitiba de amanhã”. O assunto girava em torno das linhas básicas previstas no Plano Preliminar de Curitiba, como a criação de duas grandes vias estruturais para desafogar o trânsito que congestionava o centro da cidade, entre uma série de outros melhoramentos, e sempre afirmando que o novo plano procuraria guardar o “sentido humano de Curitiba”.

A matéria concluía com uma afirmação do prefeito Ivo Arzua, de que “O Plano será um progresso para a municipalidade”³⁴².

³³⁹ OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. *Op.cit.*, capítulo 1. Sobre o apoio financeiro federal aos projetos municipais de Curitiba naqueles anos, ver também: IPPUC. *Memória da Curitiba Urbana*, *Op.cit.*, p.165 e p.167. Note-se, a título de comparação, que durante todo o segundo mandato estadual de Moisés Lupion (entre 1956-60), por exemplo, o Estado do Paraná não havia recebido nenhum repasse de recursos federais, uma vez que o poder executivo federal não nutria simpatias políticas por aquele governador. Cf. HELLER, Milton Ivan; DUARTE, Maria de Los Angeles González. *Memórias de 1964 no Paraná*. *Op.cit.*, p.73.

³⁴⁰ Curitiba – 65. *Panorama* n.155. Curitiba, abril de 1965, p.60-64.

³⁴¹ A tese de doutorado de Dennison de Oliveira traz informações detalhadas sobre todas as etapas do Plano Diretor, desde sua idealização até sua implantação, que ocorreria apenas entre 1971 e 1983. Segundo esse autor, o que possibilitou a efetivação do plano de urbanização de Curitiba, foi a continuidade de um mesmo grupo político no poder, que representava os interesses das classes dominantes, ao longo de vinte anos. OLIVEIRA, Dennison. *Op.cit.*

³⁴² Curitiba de amanhã. *Panorama* n.158. Curitiba, jul. de 1965, p.29.

Para legitimar esse Plano Diretor, que em 1965 o prefeito Arzua apresentava como sendo um projeto da CODEPAR, foi realizado entre os dias 27 e 30 de julho de 1965 o "Seminário Curitiba de Amanhã" a cargo da SERETE, agência executiva do plano³⁴³. Esse processo de legitimação, contudo, não ocorreu sem tensões. O próprio prefeito reconhecia a existência de uma série de problemas que afligiam a cidade, e que constituíam obstáculos para o desenvolvimento do Plano. Poucos dias após a realização do Seminário, a revista *Panorama* apresentava nova matéria, que se apresentava como "pesquisa", mas não era assinada (do mesmo modo que as duas anteriores). O assunto era o problema das favelas em Curitiba:

Os vinte mil favelados de Curitiba são homens e mulheres revoltados. Não se conformam em verem [sic] que a cidade tem dois lados – e eles estão no mais sujo, no mais infecto e no mais odioso deles. Por isso mendigam, por isso roubam e mandam que suas filhas se prostituam. É preciso que a cidade tome conhecimento desses vinte mil homens e mulheres. Há de existir maneira de apagar a sordidez e a miséria no mapa da 'Cidade-Sorriso'³⁴⁴.

À ironia com a legenda oficial de "Cidade-Sorriso", seguia-se um quadro com o perfil desses milhares de favelados, respondendo questões como: "quantos são?", "quem são?", "onde vivem?", "quanto ganham?", "como vivem?" e, por fim, numa espécie de equivalência às predições para o futuro otimista que o Plano Preliminar defendido por Arzua via para Curitiba, a questão "como viverão?"³⁴⁵.

O prefeito não deixou por menos, e na edição seguinte fez publicar uma carta na contracapa inicial da *Panorama*, endereçada ao diretor-geral da revista, cargo que era então ocupado por Oscar Schrappe Sobrinho³⁴⁶. A carta do prefeito iniciava cumprimentando o periódico pela iniciativa em focalizar o problema dos favelados, mas dizia ser necessário esclarecer que os números apresentados na matéria eram descabidos. Dizia: "no máximo podemos admitir 6 a 8 mil favelados em Curitiba", e salientava que "80% dos favelados apresentam possibilidades de participarem no plano de aquisição de casa própria"³⁴⁷. Para os 20% restantes, prometia que a COHAB-CT estudaria um plano que lhes permitisse adquirir casa própria. Ou seja, o

³⁴³ O concurso público para a apresentação de um novo projeto urbanístico foi vencido pela Sociedade Serete de Estudos e Projetos Ltda. A partir do "Seminário Curitiba de Amanhã" (Decreto nº 1 000/65), a cargo da agência executiva do plano, uma equipe local (da qual fizeram parte Maria Richbieter, Dúlcia Auríquio, José Maria Gandolfi, Reinhold Stephanes e Jaime Lerner, entre outros) seria transformado na Assessoria de Planejamento e Pesquisa Urbana de Curitiba (APPUC), num primeiro ato de institucionalização do Plano Diretor, como seria denominado a partir de então. OLIVEIRA, Márcio de. A trajetória do discurso ambiental em Curitiba (1960-2000). *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, jun. 2001, no.16, p.97-106.

³⁴⁴ Os vinte mil da favela. Pesquisa. *Panorama* n.159. Curitiba, ago. 1965, p.13.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.14-15.

³⁴⁶ Oscar Schrappe Sobrinho era então Diretor Geral da revista, mas Adolfo Soethe, que havia sido seu fundador ainda nos anos cinqüenta, era o seu Diretor Responsável. Poucos meses depois, Soethe apareceria em sua "última foto" antes de falecer, em novembro de 1965, felicitando Ney Braga pela designação ao cargo de Ministro da Agricultura.

³⁴⁷ ARZUA, Ivo. Os favelados de Curitiba. *Panorama* n.160. Curitiba, set. 1965. Contracapa.

prefeito negava a existência do problema, pois “via” solução objetiva para ela, resumindo as necessidades dos “favelados” à questão da aquisição de casa própria, sem sequer mencionar outros problemas como o desemprego, analfabetismo, ou carências na área de saúde e higiene.

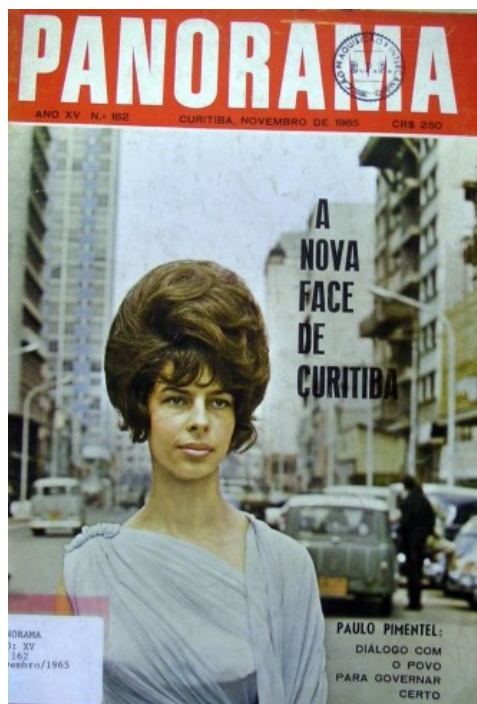


FIGURA 7: A nova face de Curitiba. *Panorama* n.162, nov. 1965.

Perseverando no tom laudatório ante a política oficial, em novembro de 1965, a capa da *Panorama* trazia a manchete “A nova face de Curitiba” [FIGURA 7]. Uma matéria de várias páginas, ilustradas com fotografias a cores, associavam a “nova Curitiba” a uma “administração revolucionária que se impôs a tarefa de preparar a Capital paranaense para suportar o forte impacto de um desenvolvimento urbano vertiginoso”³⁴⁸. E reforçava aquele dado de que “a cidade caminha para atingir logo mais uma população de um milhão de habitantes”, num ritmo de crescimento que desafiava as sucessivas administrações municipais.

Certamente que agora, com o apoio federal nos projetos urbanísticos, a ênfase oficial era nos aspectos positivos do processo modernizador, abafando nos meios de comunicação qualquer alarde que pudesse fazer ressurgir as mobilizações sociais e o populismo. A revista *Panorama*, como a maioria dos periódicos curitibanos naqueles anos, servia de veículo ao discurso oficial, uma vez que pertenciam às elites dirigentes. Os sintomas de disparidade apareciam apenas eventualmente, formando brechas, como foi o caso da pesquisa sobre os milhares de favelados.

Um ponto a destacar, antes de irmos adiante, é que no período entre 1963-1966 Sylvio Back não escrevia mais para a *Panorama*. Apenas em janeiro de 1967 ele voltaria a colaborar com a revista. Inclusive, nesse meio tempo, observa-se uma diminuição significativa de reportagens sobre assuntos culturais. A revista passou a focar o cotidiano da cidade e variedades como moda e carnaval, ou então aspectos favoráveis da política local e nacional, geralmente exaltando as promessas de progresso. Sobre cinema, apenas matérias sobre filmes internacionais do circuito de massa, como as comédias românticas.

³⁴⁸ A nova face de Curitiba. *Panorama* n.162. Curitiba: nov. 1965.

Quanto à trajetória de Back na prática cinematográfica, é de se notar que, a despeito dos problemas sociais de Curitiba que ele já enfatizara em *As Moradas*, o título do seu novo curta-metragem coincidia com o slogan do Seminário “Curitiba de amanhã” e com as matérias celebrativas da *Panorama* ao Plano Preliminar. Além disso, o filme também foi financiado com dinheiro público, junto à produtora de cinejornais *Guayra*³⁴⁹.

Todavia, a despeito desse aparente caráter laudatório do filme ante o desenvolvimentismo urbano de Ivo Arzua, ao mesmo tempo em que o realizava, Sylvio Back vinha preparando o seu primeiro longa-metragem, de cunho crítico-social, tendo como pano de fundo as contradições do processo modernizador de Curitiba, e que marcaria o seu ingresso no cenário cinematográfico nacional.

Em 1966, já estava registrava a parceria de Sylvio Back com os jornalistas Oscar Milton Volpini e com Nelson Padrella no andamento do roteiro de *Lance Maior*, que viria a ser filmado apenas dois anos mais tarde. Mas do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* desde logo informava aos leitores que no Paraná se preparava “um filme urbano que procurará mostrar Curitiba, revelando situações típicas, e como, em face delas, reagem seus habitantes; clima dramático local, problemas de uma cidade socialmente estratificada, de ampla e absorvente classe média”³⁵⁰.

A escolha da temática urbana para constituir o argumento conferia, por si só, certo interesse ao filme dentro do que se considerava então “cinema sério” no Brasil, visto que a tendência principal, desde o surto do cangaço em fins dos anos cinquenta e da proposta Operação Nordeste de Glauber, era tentar delinear a essência do “homem brasileiro” partindo do modelo do homem do campo (*Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas Secas*, *O Pagador de Promessas*) ou do litoral (*Barravento*).

Nesta escolha, Back parecia retomar um ponto de trabalho desenvolvido por Roberto Santos em *O Grande Momento*, na década anterior. Quando Jean-Claude Bernardet, em 1967, publicou o livro *Brasil em tempo de cinema*, ele afirmou que *O Grande Momento* era um filme isolado, adiantado para a época, e que constituía num “ponto de partida magnífico para um cinema urbano; lançava temas, personagens, ambientes que poderiam ter-se desenvolvido, mas os cineastas não estavam aptos ainda a afrontar a cidade”³⁵¹. Diferente de filmes que se baseavam

³⁴⁹ A *Cinematográfica Guayra*, criada no início dos anos sessenta, produzia cinejornais e documentários, sempre com financiamento do Governo do Estado do Paraná ou da Prefeitura de Curitiba. Cf.: XAVIER, Valêncio. Um roteiro que começou em 1907. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. Curitiba, out/dez. 1980, p.15-16.

³⁵⁰ ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Op.cit.*

³⁵¹ “*O Grande Momento* preocupa-se com a vida urbana, não com a intenção de apenas retratá-la, mas sim de analisá-la; porque, na cidade, não escolhia marginais, mas pessoas que representam a maioria absoluta na cidade; porque fazia do dinheiro o motor do enredo; e finalmente porque era uma comédia, comédia triste, com momentos graves e líricos, mas com cenas cômicas e até burlescas, próximas ao tom

no urbano apenas para denunciar a miséria e a marginalidade nestes centros, *O Grande Momento* envolvia em seu enredo tipos que “representam a maioria absoluta na cidade”, e é este ponto que Sylvio Back resgatará em *Lance Maior*. Se a Curitiba dos anos sessenta era uma cidade onde preponderava a classe média, seria a partir da sua mentalidade *pequeno burguesa* – expressão usual na época para caracterizar os projetos individualistas de conforto e ascensão social, e da qual os “revolucionários” deveriam se isentar – que ele construiria os personagens em seu primeiro longa e traçaria os limites estreitos de seus destinos. Na abertura do filme, os agradecimentos especiais a Roberto Santos e a Maurice Capovilla confirmam certa afinidade de Back para com aqueles cineastas. E na obra de estréia de Roberto Santos encontram-se alguns elementos que auxiliaram na configuração do *Lance Maior*, e que Back juntava a uma série de outras referências.

Conforme pontuado anteriormente, ainda que atuando do lado de fora do cinema novo, Back buscava referências em pontos muito parecidos aos dos cineastas cariocas, paulistas e baianos: além de *O grande momento*, algumas alusões ao neo-realismo italiano ou mesmo à *nouvelle vague* francesa são tão perceptíveis em alguns filmes cinemanovistas quanto nos de Back. Na ocasião, já mencionada, em que Viany depunha ao *Novos Rumos* o que entendia por cinema novo, ele recomendava que os artistas, para encontrar seus caminhos estilísticos, não esquecessem nem desprezassem as lições que poderiam estar, em se tratando de filmes nacionais, “em *Rio, 40 graus* e *O cangaceiro, cara de fogo* e *Mandacaru vermelho, O grande momento* e *Ganga bruta*”, entre outros. Mas Viany, que como crítico sempre lutou por um cinema verdadeiramente brasileiro, não deixaria de reconhecer a importância da *nouvelle vague* e, principalmente, do neo-realismo italiano como referências essenciais para as pesquisas dos cineastas brasileiros. Se, por um lado, a influência da *nouvelle vague* (em especial, sobre o filme *Os cafajestes*, de Ruy Guerra) era vista com certa precaução por este crítico, por considerar sua problemática “decadente”³⁵², a importância do neo-realismo para a existência do cinema novo, por outro lado, seria reafirmada por ele algumas décadas mais tarde, numa entrevista concedida à Maria Rita Galvão:

Não sei se o Cinema Novo teria existido sem o Neo-realismo. Esta época de que a gente está falando, marcada pelo Neo-realismo, foi decisiva na deflagração do Cinema Novo, foi nela que se forjaram as idéias que tornaram possível o desenvolvimento de um pensamento e de uma prática cinematográfica que chegaram à sua concretização no Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos, eu,

da chanchada”. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.92.

³⁵² VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.8. Organizado por José Carlos Avellar, p.9. Apesar disso, Viany deixa claro que considera a *nouvelle vague* a principal influência do filme *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, que ele coloca como uma das primeiras manifestações do cinema novo.

tantos outros, o que a gente conversava era sempre a partir das premissas do Neo-realismo, concordando ou discordando, mas de qualquer modo, tomando aqueles filmes como ponto de referência³⁵³.

O projeto de um cinema “brasileiro” ao longo dos sessenta, enfim, seja de um cinema oriundo do “nordeste” ou “do sul” encontrava, assim, raízes parecidas, tanto nas manifestações européias que apresentavam uma vertente alternativa ao modelo cinematográfico dos grandes estúdios, quanto em alguns filmes brasileiros realizados na década anterior, ou mesmo em realizações norte-americanas. Quando Viany defendia que os jovens cinemanovistas eram intelectuais, justificava esta afirmação no aporte que eles buscavam na tradição do cinema:

Eisenstein é, de longe, o criador que mais os influencia, com Chaplin num honroso segundo posto, ao lado do pai de todos, o pioneiro David W. Griffith. Freqüentadores de cinematecas e clubes de cinema, não perdendo festivais, admiram também Dreyer e Vigo, Kurosawa e Flaherty, Murnau e Clair, Ford e De Sica, Pudovkin e Resnais, Welles e Visconti, Senett e Rossellini³⁵⁴.

Esta descrição é de tal modo abrangente, que bem poderia incluir Sylvio Back. Aliás, alguns anos mais tarde Viany enquadraria, sim, Back no grupo de cineastas cinemanovistas. Isto pode ser constatado pela presença de um verbete para ele no compêndio *Quem é quem no cinema novo brasileiro*, organizado para a Revista de Cultura Vozes em 1970³⁵⁵. Mas mesmo no texto *Cinema Novo, ano 1*, escrito em 1962 e ao qual pertence o excerto da citação acima, pode-se visualizar aproximações com as atividades exercidas por Back durante sua atuação como crítico de cinema. Nestes, Back se dedicou à observação reflexiva sobre uma série de filmes pertencentes aos autores mencionados por Viany, ou a estilos que marcaram o viés alternativo ao *studio system*, sendo que tal exercício serviu para a formação do seu próprio repertório antes de partir para a direção de filmes.

Ao mesmo tempo, porém, que se potencializava essa “linhagem” de cineastas e críticos defensores de um projeto político-cultural nacionalista, é preciso lembrar a presença daquela outra vertente forte nas discussões sobre cinematografia brasileira, intitulada – nos termos usados por Ortiz Ramos – “universalista-cosmopolita”, como já foi dito³⁵⁶. Entre os adeptos da vertente universalista observava-se uma tendência ao cosmopolitismo, sintetizada nas palavras de Flavio Tambellini: “precisamos de um cinema em que o sentido nacional seja imantado

³⁵³ *Ibidem*, p.14. Depoimento à Maria Rita Galvão, para o livro *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz* (Civilização Brasileira / Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p.195-202).

³⁵⁴ VIANY, Alex. Cinema Novo, ano 1. *Senhor*. São Paulo, abr. 1962.

³⁵⁵ VIANY, Alex. Quem é quem no cinema novo brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970.

³⁵⁶ Conforme já mencionado numa nota anterior, a consolidação e fortalecimento das posturas nacionalista e universalista ocorre na virada da década de sessenta. Ver: RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p.39.

pelo universal”³⁵⁷. Esta visão seria fortemente representada por Walter Hugo Khouri no começo dos anos sessenta, cujo cinema se colocava como um contraponto ao cinemanovismo que evitava o urbano e buscava nos referentes populares a sua inspiração³⁵⁸. Os filmes de Khouri davam visibilidade às angústias e inquietações do homem em metrópoles descaracterizadas (como em *Noite Vazia*, de 1964) e, além disso, ele conseguia o almejado sucesso comercial que o cinema brasileiro buscava. Na visão dos nacionalistas, ele simplesmente assumia acriticamente a modernização em expansão.

Todavia, ao invés de simplesmente rotular as obras de Khouri como “alienadas”, como os nacionalistas costumavam fazer naquele momento, é possível dizer que seus filmes apresentam uma crítica bastante sutil ao sistema burguês de valores, sem necessariamente passar pelo viés político. O crítico Enéas de Souza, por exemplo, faz uma leitura de *A Noite Vazia* considerando que Khouri voltou-se, por influência de Antonioni, “para o verdadeiro espaço do homem do século XX, a cidade”, pretendendo “definir o Ser capitalista, o Ser urbano, através da presença do Nada”³⁵⁹. Souza diz, ainda, que o erotismo urbano no filme de Khouri produz uma “desilusão contínua” nos protagonistas de um filme em que o personagem concreto é o “Dinheiro”. E, ao escolher atores fisicamente “belos”, o cineasta faz com que este pólo estético da beleza física seja criticado “pela falsidade de sua situação interior” – tal recurso, segundo ele, seria inspirado em Antonioni³⁶⁰.

Não se pode negligenciar uma certa afinidade que o *Lance Maior* viria a ter com essa tonalidade captada em *A Noite Vazia* e, também, com *São Paulo S.A.* (1965) de Luis Carlos Person. Esses dois filmes, que tomaram a cidade de São Paulo como cenário, problematizam a busca de um sentido existencial em meio aos valores materiais e à ambição. São filmes certamente conexos à realidade brasileira daqueles anos em que iniciava o mais intenso processo de modernização pelo qual o Brasil passou³⁶¹. E esse mesmo ambiente de transformações – nas dimensões em que foi experimentado pelos habitantes de Curitiba –, somado à eferescência de temas como o existencialismo sartriano, o debate acirrado entre defensores da

³⁵⁷ Flávio Tambellini, entrevista para *Manchete*, Rio de Janeiro, 1961.

³⁵⁸ Sobre o contraponto cinema novo / Khouri, sugiro: RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p.47-48.

³⁵⁹ SOUZA, Enéas de. *Trajetórias do cinema moderno*. Porto Alegre: A Nação / Instituto Estadual do Livro, 1974, p.88.

³⁶⁰ *Ibidem*, p.89-95. Note-se que o cinema de Michelangelo Antonioni é considerado “existencialista” por alguns críticos, rótulo atribuído sobretudo a sua “trilogia da incomunicabilidade”, constituída pelos filmes *A Aventura* (1959), *A Noite* (1960) e *O Eclipse* (1962). Mas mesmo noutros filmes, Antonioni se debruça sobre o tema do tédio humano frente à rotina, cujos personagens, geralmente representando a burguesia italiana, têm suas inquietações e angústias dissecadas sob os longos planos tomados pelo cineasta.

³⁶¹ Como se sabe, o período que vai de 1950 e 1980 envolveu transformações que alteraram a fisionomia social, econômica e política do Brasil, promoveram o inchaço das cidades e esvaziamento do campo, e reafirmaram “as estruturas implantadas desde antes de 1950: a industrialização, a concentração de renda e a integração no conjunto econômico capitalista mundial”, segundo: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964-1984*. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p.351.

“arte engajada” vs os adeptos da “arte pela arte” e a necessidade de comunicação com o público, iriam formar o caldo das idéias onde foi gestado o argumento e o roteiro de *Lance Maior*, já desde os tempos em que Back produzia seus primeiros curtas e médias-metragens. A admiração pelo trabalho autoral de Antonioni, por exemplo está claramente expressa em textos de Bettega Neto, co-autor de alguns dos primeiros roteiros de Back³⁶².

Deste caldo, veremos adiante, acredito ter se estruturado uma particularidade que considero fundante não apenas do *Lance Maior*, mas do cinema de Sylvio Back, especialmente na sua primeira fase ficcional, que nomeei como poética da angústia, e que é, de certo modo, coerente com as propostas de um “cinema moral”³⁶³.

Ao longo dessa primeira fase, o discurso do cineasta sofreu modificações significativas, e esse assunto será desenvolvido no capítulo a seguir. A uma certa altura dos fatos, porém, ele passou a defender que se propunha a formalizar uma “trilogia do sul”, e essa afirmação teve forte peso nas avaliações que posteriormente foram feitas aos seus filmes. Todavia, desejo propor, nesta tese, um olhar diferente sobre a obra ficcional backeana. Mais do que características essencialmente sulinas, o que implicaria em reconhecer um regionalismo estilístico, considero que as particularidades dos três primeiros filmes longas-metragens de Back possuem uma tônica anti-utópica e pessimista. Assim, apesar da variabilidade de temas, épocas, e lugares sulinos em que se passa cada um dos três enredos, pretendo defender a idéia de que estes filmes têm no conceito de angústia (ou melhor, na sugestão da angústia oriunda tanto da estrutura filmica quanto do enfoque temático) um ponto que permite unificá-los. Esta característica será avaliada e tomada, pois, como mote para situar os três filmes da primeira fase

³⁶² BETTEGA NETTO, Francisco. UH vê o filme – Balanço (II). *Última Hora*. Curitiba, 6 jan. 1964. Ali, *A Aventura* de Antonioni está situado entre os melhores filmes exibidos em Curitiba ao longo de 1963. E em: Balanço de 63 (III). *Última Hora*. Curitiba, 9 jan. 1964, Bettega Netto situa Antonioni entre “o primeiro grupo de realizadores em 1963”, e Monica Vitti entre as atrizes que mais se destacaram, pelo filme *A Aventura*. Ele também fala do cinema de Antonioni em: BETTEGA NETTO, Francisco. UH vê o filme. “O Eclipse”. *Última Hora*. Curitiba, 3 mar. 1964; e em: “O Eclipse” (II). *Última Hora*. Curitiba, 4 mar. 1964.

³⁶³ Cinema moral, aqui, pode ser entendido como um cinema cuja atitude seja crítica em relação à sociedade, correspondendo ao espírito de busca do cineasta, que o leva a retratar cruamente a realidade, sem convicções redentoras e desviando-se dos interesses meramente comerciais. Algo parecido ao que Saraceni explicava ser a função social do cineasta brasileiro, naqueles “tempos nacionais”, e que foi transcrito por Bettega Netto no jornal *Última Hora*. Ele cita um “manifesto” de Paulo César Saraceni, no qual destaca-se a exigência social do compromisso do cineasta com a realidade: “Ao cineasta de hoje cumpre transmitir a realidade social e humana de seu tempo e de seu país, vivenciando-a, sofrendo-a, sentindo-a na carne. [...] O cinema com fins unicamente comerciais é imoral”. BETTEGA NETTO, Francisco. UH vê o filme – “Porto das caxias”. *Última Hora*. Curitiba, 4 fev. 1964. Esse tipo de preocupação que perpassou o discurso e as obras de alguns cineastas brasileiros nos anos sessenta e setenta, carrega algumas heranças do *neo-realismo* italiano que, segundo Giulio Cesare Castello, distingue-se por uma “postura moral”. *Apud*: FABRIS, Mariorosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996, p.120.

ficcional de Sylvio Back diante de algumas questões presentes nos debates culturais brasileiros dos anos sessenta e setenta.

Mas para sustentar minha hipótese, será preciso antes fazer uma avaliação crítica do discurso do cineasta sobre os seus filmes, bem como da imagem que a mídia nacional fez deles, a partir do momento em que Back ingressou no circuito de cinema nacional, com a estréia de *Lance Maior*. E esse será o tema do capítulo a seguir.

2. SYLVIO BACK NO CENÁRIO NACIONAL

Após um período de cerca de dois anos e de todo um esforço coletivo na elaboração de roteiro, filmagens, edição, montagem e sonorização de *Lance Maior*, em outubro de 1968 este primeiro longa-metragem dirigido por Sylvio Back estreava na tela do Cine São João em Curitiba, permanecendo em exibição durante três semanas. Nos meses seguintes, *Lance* entraria em cartaz também em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, entre outras cidades. A estréia do seu filme nestas capitais brasileiras marcaria o ingresso de Back no meio cinematográfico nacional.

A quantidade de matérias sobre o *Lance Maior* publicadas em jornais de porte considerável no país, no espaço de tempo que vai de outubro de 1968 a março de 1969, torna inegável que o seu autor tenha conquistado alguma projeção com este evento.

A princípio, o filme teve boa repercussão entre o público de Curitiba, como atestaram os principais jornais da capital paranaense: *O Estado do Paraná*, a *Gazeta do Povo* e o *Diário do Paraná*¹. Estes tablóides eram, todavia, infelizmente carentes no aspecto da crítica cinematográfica, e se limitaram a noticiar a presença da atriz Regina Duarte na estréia – fator importante para balizar o sucesso de público, visto que Regina já era, na ocasião, uma atriz de televisão bastante badalada² –, a participação dos atores paranaenses no filme, e as cifras altas na bilheteria.

¹ Eis alguns exemplos de matérias sobre o *Lance Maior* em jornais curitibanos: “Lance” bate todos os recordes em Curitiba. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6 out. 1968; Regina Duarte hoje em Curitiba para o “Lance”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 out. 1968; Regina Duarte vê “Lance Maior” e dá autógrafos. *Diário do Paraná*. Curitiba, 4 out. 1968; Regina viu “Lance” e gostou do público. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 4 out. 1968; KAISER, José Luiz. Lance Maior – filme que levantará bem alto o nome do Paraná no cinema brasileiro. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 out. 1968.

² Regina Duarte estreava nas telas do cinema, mas já era conhecida por sua atuação em novelas da televisão, e inclusive tinha o “sorriso famoso pelo comercial de Kolynos”, conforme lia-se em algumas matérias que ajudaram a divulgar o filme. Quem quer subir na vida veja este filme: *Lance Maior*. *Última Hora*. São Paulo, 9 mar. 1969. Numa entrevista para a revista *Panorama*, realizada quando a atriz veio a Curitiba para as filmagens de *Lance Maior*, ela chegou a comentar que: “Para dizer a verdade, fiquei um pouco decepcionada. ‘Lance Maior’ é um filme de autor. É um trabalho do diretor, o Sílvio Back, não da atriz, a Regina Duarte”. MARANHÃO, Carlos. Regina Duarte muito exclusiva [FIGURA 8]. *Panorama* n.189. Curitiba, maio 1968, p.14.



FIGURA 8: Regina Duarte na capa da Revista *Panorama* n.189. Curitiba, maio 1968.

No Rio de Janeiro, no entanto, onde o *Lance* esteve em cartaz durante o mês de dezembro de 1968, a “empolgação” por parte do público não foi tão grande. Por outro lado, rendeu alguns textos de críticos respeitáveis como Ely Azeredo, Miriam Alencar e José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil*. Estes, como também outros críticos que escreviam para diversos periódicos cariocas³, ao apontar qualidades e limitações no primeiro longa-metragem de Sylvio Back, colaboraram para situá-lo dentro das discussões do meio cinematográfico nacional. O *Correio da Manhã*, o *Última Hora* e a *Tribuna da Imprensa* foram alguns dos jornais que registraram a temporada do filme na cidade⁴.

Em março de 1969, quando *Lance* estreou em São Paulo no Cine *Belas Artes*⁵, o evento foi também significativamente acompanhado pela mídia: Maurício Rittner (revista *Veja*), Orlando Fassoni (*Folha de São Paulo*), Ida Laura e Rubem Biáfara (*O Estado de São Paulo*) escreveram críticas ao filme, pontuando tanto os aspectos que lhes pareciam satisfatórios quanto os aspectos que deixavam a desejar na sua estruturação formal. Diversos outros jornais, em matérias mais sensacionalistas, preferiram dirigir-se ao público noticiando a presença sensual de Irene Stefânia no filme e a estréia de Regina Duarte no cinema. E a *Folha de São Paulo* dizia que Back conseguira uma proeza considerada “difícil” no cinema brasileiro: “agradar ao público – que manteve o filme em cartaz várias semanas no Rio e em Curitiba – e à crítica, que considerou das mais felizes sua estréia no longa metragem”⁶

³ Além da ampla divulgação por meio de notas e textos anônimos, eis uma relação de matérias assinadas que foram publicadas em jornais cariocas sobre o filme de estréia de Back: SHATOVSKY, Alberto; AZEREDO, Ely; AVELLAR, José Carlos; ALENCAR, Miriam e ANDRADE, Valério. O filme em questão: *Lance maior*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez.1968; AZEREDO, Ely. “Lance Maior”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez.1968; _____. *Lance Maior dobra*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 dez.1968; SILVA, Alberto. Um filme extrovertido e bem humorado. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1968; MONTEIRO, Eduardo Nova. *Lance Maior por Sílvio Back*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1968; _____. *Lance Maior*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1968; RODRIGUES, Jaime. *Lance Maior*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 dez.1968; L.A.S. Cotação JC: *Lance Maior*. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1968.

⁴ *Ambição no enredo do filme Lance Maior que estréia*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 dez.1968; *Lance Maior por Sílvio Back*. *Tribuna da Imprensa*. Rio de janeiro, 20 dez. 1968; N.P.R. Cinema Novo. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 14 dez.1968.

⁵ “Lance Maior” no Belas Artes. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 6 mar. 1969. *Lance Maior* entrou em cartaz em São Paulo no dia 7 de março de 1969, no Cine Belas Artes e no Cine Paissandu, sendo amplamente noticiado em diversos jornais da cidade.

⁶ O lance maior de um jovem conquistador. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 7 mar.1969.

Aliás, é bem presumível, acompanhando a repercussão do filme nos jornais paulistas, que os elementos que agradaram a crítica e os que atraíram o público não tenham sido os mesmos: a crítica simpatizava com a temática social urbana e a potencialidade comunicativa do trabalho de Back; já o público era mais atraído pela presença de estrelas da televisão e do cinema. Enquanto Regina Duarte era conhecida do público por meio da televisão, Irene Stefânia, por sua vez, era badalada no meio cinematográfico, e em 1968 conquistara o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Brasília. Na divulgação de *Lance*, muitos dos jornais paulistas anunciavam primeiro o nome de Irene ou de Regina, e depois o título do filme⁷.

De qualquer modo, toda essa “visibilidade” no cenário nacional era inédita na trajetória de Sylvio Back. Os jornais apresentavam-no aos leitores como um novo cineasta, oriundo do Sul do Brasil, e pareciam depositar nele esperanças de um futuro promissor nessa área profissional.

Aproveitando a repercussão em torno do seu primeiro longa-metragem, Back, acostumado a escrever sobre cinema, também se posicionou acerca do filme, da realidade brasileira e das questões que considerava importantes para se pensar o cinema feito no país. Esse discurso do cineasta será tomado, neste capítulo, como objeto de estudo. As declarações do cineasta sobre os seus filmes são encaradas como índices de uma dupla estratégia: nota-se neles, ao mesmo tempo, uma tentativa de inserção no meio cultural nacional e uma afirmação da “província”, ou seja, do lugar de onde Back falava.

De início, é importante frisar que a sua projeção no circuito cinematográfico nacional foi marcada por uma série de tensões que articulavam desde as escolhas pessoais (entre fazer cinema ou fazer política), os contatos e afinidades em meio aos jogos de interesses que se processavam nas relações entre o campo cinematográfico e o Estado, até as estratégias de auto-afirmação como cineasta.

O discurso do autor, enfim, foi se modificando gradualmente em meio a tais tensões, fato que pode ser observado pelas diversas entrevistas e declarações concedidas por Sylvio Back à imprensa no período entre 1966 e 1980, aproximadamente, nas quais ele expunha sua visão acerca dos filmes que realizava. E o pano de fundo sobre o qual ia sendo bordada a voz do cineasta envolvia uma série de importantes transformações políticas, econômicas e culturais, marcadas por nuances que não podem ser negligenciadas quando da apreciação das variações em seu discurso sobre os filmes.

⁷ O filme *Lance Maior* bateu recordes de bilheteria à época, chegando a ser anunciado em jornais paulistas como a melhor renda de 1968, “superando inclusive os chamados filmes comerciais”, conforme se afirmava em: *Lance Maior para o cinema brasileiro. Folha da Tarde*. São Paulo, 7 mar. 1969. Aliás, já discuti algumas implicações da presença dessas atrizes em *Lance*, entendendo-a como possível estratégia de Back para conquistar repercussão entre o público, no artigo: KAMINSKI, Rosane. O cinema na mídia e a mídia no cinema: *Lance Maior* nos debates sobre os meios de comunicação de massa. *ArtCultura* n.13. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2006, p.203-223.

O presente capítulo, no final das contas, ficou dividido da seguinte forma: numa primeira seção, serão feitas algumas considerações sobre o contexto de produção dos filmes, ponderando sua relação com três momentos distintos dentro do regime militar. Em seguida, nas outras três seções, serão avaliadas as variações no discursos do autor, que se relacionam, veremos, principalmente às questões (1) da comunicação com o público; (2) da identidade cultural no cinema e (3) da marca autoral.

2.1. Os filmes de Back e o seu contexto de produção

O envolvimento de Sylvio Back com o cinema, como vimos, já havia iniciado bem antes de disponibilizar *Lance Maior* ao juízo do público e da crítica. Desde a sua atuação como jornalista cultural iniciada em fins da década de cinquenta, verifica-se a sua persistente atenção aos debates do meio cultural e cinematográfico brasileiro. Aliás, percebe-se, inclusive, que o *Lance Maior* não é só, e talvez nem principalmente, o resultado do roteiro elaborado em parceria com Nelson Padrella e Oscar Milton Volpini, que depois teria sido simplesmente “levado” à tela. As críticas e reflexões teóricas produzidas por Back desde 1958, as experiências com os curtas e médias metragens, foram também um modo de pensar o filme, de articular lentamente sua feição, num processo que não poderia ser adivinhado apenas pelo confronto entre a versão de *Lance* no roteiro e a sua versão na película. (E aqui vale lembrar que o roteiro do *Lance* publicado em 1975 pela Fundação Cultural de Curitiba não reproduz a versão original, pois se constitui apenas dos diálogos que constam no filme finalizado, ou seja, é uma espécie de “transcrição” do que resultou após a edição. O original se perdeu e, segundo Oscar Milton Volpini, haviam sido escritas laudas e laudas de um roteiro literário, que depois o Padrella reescrevera em forma de diálogos⁸). Do mesmo modo, suas experiências frente ao contexto extra-cinematográfico contribuíram para formar o repertório e o foco de preocupações sociais, políticas e existenciais abordadas em seus filmes.

Mas se o ingresso de Back no meio cultural e cinematográfico ocorreu na virada dos 1950/60, como vimos, quando o cinema brasileiro iniciava a sua integração nos debates culturais mais politizados, é preciso ressaltar, porém, que **a produção dos seus três longas-metragens e a sua inserção no cenário nacional aconteceria dentro do arco temporal em que o Brasil esteve sob a**

⁸ Volpini lembra que havia ficado com uma cópia da versão original, mas que algum tempo depois Sylvio Back pediu-lhe o material para emprestar a um jornalista do Rio de Janeiro, e assim o roteiro foi extraviado. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 de julho de 2006.

égide do governo militar, instaurado após o golpe de Estado ocorrido em 1964 e prolongado até meados da década de oitenta.

Como se sabe, o governo militar tomou uma série de medidas para legitimar e preservar o poder no decorrer daqueles anos, indo desde a promulgação de diversos Atos Institucionais que possibilitaram ao executivo cassar mandatos e suspender direitos políticos, até atitudes mais extremas, como as prisões e a tortura, visando reprimir quaisquer ações consideradas subversivas⁹. Enquanto isso, investia-se na política de crescimento econômico-industrial, que proporcionava a expansão do consumo de bens duráveis e a elevação dos padrões de vida da classe média, garantindo a aderência dessa fatia da população aos projetos do governo.

Concomitantemente à ênfase no crescimento econômico, as relações entre produtores de cultura e o Estado também passaram por uma série de rearticulações. O teor de efervescência social, política e cultural que havia marcado o “tempo nacional” daqueles primeiros anos da década, sofreu abrupta interrupção com o golpe de 1964 e o autoritarismo de direita. Os CPC’s (bem como a UNE) foram extintos e as idéias de um projeto cultural de conscientização popular tiveram que ser, aos poucos, abandonadas. Em contrapartida, as medidas desenvolvimentistas adotadas pelo governo militar exerceram forte impacto no meio cultural¹⁰, sobretudo com a ampliação dos meios de comunicação de massa,

⁹ Os Atos Institucionais eram decretos jurídicos que foram sobrepostos à Constituição Federal, e que tinham caráter centralizador e autoritário. Entre abril de 1964 e dezembro de 1966 foram editados quatro Atos Institucionais, visando o controle do processo político e a manutenção do governo militar através de medidas como: cassações políticas, controle do Congresso Nacional, julgamentos de civis por tribunais militares, estabelecimento de eleições indiretas para Presidente e restrição partidária. Em 1966, todos os partidos políticos existentes no Brasil foram extintos, e criados a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que supostamente congregava a oposição. No Paraná, a organização da ARENA coube a Ney Braga, cuja atuação nesse processo de centralização do poder militar merece destaque. Segundo Magalhães, “no Paraná, observa-se uma padronização do comportamento político em favor da ARENA, desde 1966 até 1970”. MAGALHÃES, Marion Brephol. *Op.cit.*, p.86. Mas o Ato Institucional mais contundente foi o de número 5 (AI-5), de dezembro de 1968, também conhecido como “golpe dentro do golpe”. Quando editado, a previsão era que durasse apenas 8 ou 9 meses, mas no final das contas estendeu-se por uma década. O AI-5 conferiu plenos poderes ao Executivo, inclusive de intervenção nos Estados e Municípios, fechou o Congresso, legitimou a cassação de mandatos e permitiu que se suspendessem os direitos políticos de qualquer pessoa, bem como o direito ao *habeas corpus*. Para maiores detalhes, consultar: D’ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994; NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 1998; e SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

¹⁰ Mesmo em Curitiba, onde Back atuava, as políticas culturais oficiais eram condizentes com os projetos modernizadores que ali se precessavam, absorvendo grande parte dos agentes culturais locais e, é óbvio, sem dar muita visibilidade aos esforços dos que se mostrassem contrários ao poder hegemônico. Algumas medidas governamentais de institucionalização da produção artística local são bastante ilustrativas da estratégia de absorção de grupos distintos do meio cultural local, como foi, por exemplo, a criação de novos espaços de legitimação para a arte – desde a arte dita “popular” até a mais elitizada, ou “moderna”. Na passagem de 1960-70, o Governo do Paraná (na gestão de Paulo Pimentel) criava o *Museu da imagem e do Som* (em 1969) e o *Museu de Arte Contemporânea* (em 1970), enquanto a Prefeitura Municipal de Curitiba criava a *Feira de arte e artesanato de Curitiba* em 1971, por meio do Decreto nº 488. Seus propósitos seriam a valorização da cultura, a divulgação da arte e do artesanato, abrindo “um vasto campo aos artistas paranaenses”, segundo anunciado em: *Curitiba informações* nº 28, dezembro de 1971, p.2.

configurando um fenômeno de reorganização e fortalecimento da indústria cultural nacional que teria repercussões também no cinema brasileiro¹¹.

Uma das primeiras diretivas do governo em relação ao cinema foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em fins de 1966, sob a vigência do AI-2. Criado pelo Decreto-Lei número 43, o INC surgia sob a forma de uma autarquia subordinada ao MEC. As opiniões a seu respeito foram eruptivas. Apesar de ser apresentado como “órgão neutro”, o INC era capitaneado por um grupo de críticos e cineastas avessos às propostas cinemanovistas – com Flávio Tambellini na direção, apoiado pelos *universalistas* Moniz Viana, Ely Azeredo e Rubem Biáfara, entre outros –, enquanto o pólo *nacionalista*, conforme aponta Ortiz Ramos, era atravessado por reações diversificadas diante da situação¹². Afinal, o tão almejado apoio estatal chegava justamente em meio a uma situação política adversa, e os cineastas ligados à esquerda se viam, naquele momento, sem grandes influências no jogo de poder. Entre os motivos dos protestos que os *nacionalistas* lançavam ao INC, estavam: a falta de participação dos cineastas na elaboração do projeto, os perigos do dirigismo estatal e da abertura da produção ao capital estrangeiro. Mas os interesses estavam embaralhados, e antigos aliados do cinema novo – como Maurice Capovilla e mesmo Gustavo Dahl – mostravam-se favoráveis ao projeto do INC, com pequenas restrições.

As propostas do INC seguiam as balizas do “desenvolvimento cinematográfico” que vinham das discussões do GEIC e do GEICINE, nos quais Tambellini também tivera papel de destaque. Defendia-se um cinema nacional de dimensões industriais, realizado em co-produção com empresas estrangeiras, e com medidas modestas de limitação da entrada do filme estrangeiro. Sentindo a situação adversa, e com sérios problemas de aceitação comercial de seus filmes, muitos dos cinemanovistas apegariam-se, aos poucos, à esperança ideológica de um “Estado neutro”, que teria como função e dever “a defesa desinteressada do cinema nacional”¹³.

¹¹ Cf: MICELI, Sérgio, O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). *O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 47-49; CAPARELLI, Sergio. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez, 1980, p.9-33; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.113-148; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Ver também: NAPOLITANO, Marcos. O fantasma da máquina. In: *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001. Quanto às relações estabelecidas entre cinema brasileiro e governo militar, suas nuances e contradições foram trabalhadas de modo aprofundado por Ortiz Ramos, e algumas das questões por ele indicadas serão retomadas ao longo deste capítulo, quando conveniente. Sugiro, em especial, os capítulos “O estado pós-64 e a reordenação do campo cinematográfico”, e “Tempos de repressão: o Estado prepara uma política cultural” do livro: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.51-116.

¹² RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p.51-53. Tambellini era ligado ao ministro Roberto Campos, e estando à frente do grupo que assumiu a implantação do INC, preservou a coerência com as expectativas do novo regime.

¹³ *Ibidem*, p.55.

A marginalização do cinema novo, a maior força ao segmento afeito ao “cinema universal”, e a decisão do Estado em intervir na questão cultural, são fatores que se entrelaçaram na origem do INC, conforme aponta Ortiz Ramos¹⁴. As ingerências do Estado por meio desse novo órgão envolveram desde uma proteção à exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema, contabilizado em dias por ano, a obrigatoriedade de copiagem de filmes estrangeiros em laboratórios brasileiros, forçando o aumento nos custos de filmes importados, até a implantação de máquinas registradoras nas bilheterias, para evitar a evasão de rendas. No campo da produção, a “Lei da Remessa” – que já existia desde 1962 – foi modificada, tornando obrigatória a aplicação na produção nacional de uma parte do Imposto de Renda recolhido de filmes estrangeiros. Foi criado, também, um sistema de premiação que ajudava a injetar recursos na produção, através de prêmios percentuais sobre renda e prêmios de qualidade. Note-se, contudo, que o INC foi antes de tudo um órgão de regulamentação fiscal e premiação, antes de ser uma agência de financiamento. De qualquer modo, com os recursos oriundos dos impostos sobre filmes estrangeiros, a produção nacional cresceu significativamente. Ainda que o grupo dos *universalistas* tenha sido privilegiado com esse sistema, no que diz respeito ao número de filmes realizados, os cinemanovistas também se beneficiaram desses capitais, como também muitos diretores que não se ligavam a esses dois grupos¹⁵.

Sylvio Back, na ocasião, não era ligado a nenhum desses grupos, mas logo que o *Lance Maior* estreou nacionalmente, tornou-se visível uma “simpatia” dos *universalistas* pelo seu trabalho, especialmente através da crítica. Ely Azeredo e Rubem Biáfora, próximos a Tambellini, foram extremamente receptivos com o primeiro filme de Back, este que trazia para o cenário nacional o “cinema paranaense”, num projeto que, segundo Azeredo, “firmou suas raízes curitibanas e foi inteiramente criado e planejado por entusiastas locais”¹⁶. Noutra matéria, ele se referia a *Lance* como “um dos filmes brasileiros mais interessantes da safra corrente”¹⁷. Biáfora chegou a afirmar que era “seguramente a mais legítima,

¹⁴ *Ibidem*, p.59. Quanto à intervenção estatal na cultural, é importante notar que no mesmo ano de 1966 – durante o governo de Castelo Branco – era criado o Conselho Federal de Cultura, também através de um decreto-lei. No que tange especificamente ao INC, entre 1966 e 1975, ano de sua extinção, esse órgão foi responsável pela criação de 112 resoluções que influenciaram no perfil e comportamento do cinema brasileiro. *Ibidem*, p.60.

¹⁵ *Ibidem*, p.60-62. Do grupo dos *universalistas*, por exemplo, seriam produzidos com os recursos oriundos da retenção do imposto de filmes estrangeiros, somente no ano de 1968: *As Amorasas*, de Khouri; *O quarto*, de Rubem Biáfora; e *Até que o casamento nos separe*, do próprio Tambellini. Quanto aos cinemanovistas, nos anos que se seguiram vários deles se beneficiaram da intervenção do INC para a produção de filmes. Merecem ser citados, entre outros: *Os herdeiros* (1969), de Cacá Diegues; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; e *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, que havia sido ferrenho opositor do INC.

¹⁶ AZEREDO, Ely. “Lance Maior”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez.1968.

¹⁷ AZEREDO, Ely. Lance Maior dobra. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 27 dez.1968.

consciente e sincera fita engajada de toda a conturbada trajetória do moderno cinema nacional”¹⁸.

Back afirma que não os conhecia pessoalmente naquele momento, e que só viria a conhecê-los nos anos setenta, em contatos sem muita profundidade. Sobre o Biáfora, diz que conversaram algumas vezes e falaram sobre as suas preferências cinematográficas, mas nunca chegaram a ser amigos. E quanto ao Ely Azeredo, Back assevera que jamais tiveram uma conversa longa, e que

quando ‘Lance Maior’ estreou no Rio de Janeiro, Ely escreveu duas críticas ao filme, [...] reconhecendo que o filme ia na contramão do que à época era considerado uma espécie de ‘padrão estético’, os filmes do Cinema Novo. Fiz um desconto pois, acho, Ely se aproveitou de suas inimizades (mútuas) com alguns diretores do CN e ‘exagerou’, acho eu, tanto nos prós e nos contras a respeito de ‘Lance Maior’¹⁹.

De qualquer modo, entre 1968 e 1969 Ely Azeredo era o Editor-Geral da revista *Filme Cultura*, publicada pelo INC, e em novembro daquele ano saía lá a sinopse do primeiro filme de Back²⁰. No ano seguinte, a mesma revista editava uma matéria sobre *Lance*, afirmando que com este filme

o Paraná rompe as barreiras de uma cinematografia tímida e provinciana, lançando-se satisfatoriamente no panorama nacional. [...] *Lance Maior*, embora não represente nenhuma inovação no cinema brasileiro, constitui o grande salto do cinema do Estado²¹.

Não se pode negar que essas intervenções tenham colaborado na definição de um “lugar” para o novo cineasta na trama de relações e embates que se processavam naquele meio profissional. E como esta trama é sempre movediça, tal “lugar” não ficaria solidificado. Tanto as características do contexto brasileiro quanto os interesses pessoais e profissionais do cineasta sofreriam modificações importantes nos dez anos seguintes, até que as repercussões em torno do *Alaluia*, *Gretchen!* ampliassem a projeção de Back no meio cinematográfico. Inclusive, como já disse antes, a produção de cada um dos três filmes aqui considerados corresponde a um momento peculiar dentro do arco temporal do regime militar.

A divisão do regime militar em três “fases”, conforme proposta por Dreifuss e Dulci, auxilia a perceber estas diferenças²². Segundo esses autores, a primeira fase do regime corresponde ao período entre 1964 e 1968, com grande enfrentamento entre as diversas tendências políticas dos militares, e com as estratégias de

¹⁸ BIÁFORA, Rubem. *Lance Maior*. *O Estado de São Paulo*. 2 mar. 1969.

¹⁹ BACK, Sylvio. Depoimento concedido à autora em 16 fev. 2007, por e-mail.

²⁰ Cinema brasileiro: cinco novos filmes. *Filme Cultura* nº11. Rio de Janeiro: INC, nov. 1968, p.57. A revista *Filme Cultura* existia desde 1966, quando da criação do INC, e permaneceu vinculada a este órgão até ocorrer a sua extinção, em 1975, quando então a revista passou a ser editada pela Embrafilme.

²¹ DIKOFF, Christo. Paraná – primeiro lance. *Filme cultura*, nº13. Rio de Janeiro: INC, nov/dez.1969, p.30-31.

²² DREIFUSS, René e DULCI, Otávio. As forças armadas e a política. In: SORJ, Bernardo e ALMEIDA, Maria Hermínia. *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

legitimação do novo regime político. Nesse tempo, situa-se a produção e a estréia do *Lance Maior*. A segunda fase vai de 1968 a 1974, onde se consolida, pela linha dura, “o processo revolucionário permanente”. Em tal contexto, Back realiza *A Guerra dos Pelados*, e também prepara, aos poucos, o projeto de seu terceiro filme. Finalmente, a terceira e última fase diz respeito aos anos que vão de 1974 à revogação do AI-5 (dezembro de 1978), com o período longo e tumultuado da *distensão* ou descompressão, caracterizado como lento e gradativo “processo de abertura política”. É quando *Aleluia, Gretchen!* sai do papel, filmado em 1975, lançado em 1976 e consagrado como um dos melhores filmes nacionais em 1977.

Vejamos, portanto, algumas características cruciais de cada um desses momentos, antes de passarmos à avaliação da defesa que Sylvio Back fez sobre seus filmes.

2.1.1. Câmera, ação! O primeiro “take” e as agitações de 68

Lance Maior, como vimos, foi idealizado e filmado na fase em que os militares providenciavam as medidas de legitimação e prolongamento de sua gestão federal, com a promulgação dos Atos Institucionais, a cassação de mandatos, a instituição de inúmeras IPM's e medidas de censura²³. Finalizado, *Lance* chegou às telas antes ainda da oficialização do AI-5 (de 13 de dezembro), ou seja, antes de iniciar a fase mais dura do governo militar.

O ano de 1968, como se sabe, foi marcado por movimentos de protesto contra o regime e passeatas em várias capitais brasileiras, como também por manifestações a nível internacional em favor da igualdade de direitos, da desmilitarização em geral, do feminismo, da revolução sexual e familiar²⁴. Dentro desse quadro, desenhava-se o movimento estudantil brasileiro, no qual, de acordo com Rafael Hagemeyer, “a pacata e provinciana Curitiba teve um papel de

²³ A *Lei da Imprensa*, decretada em 1967, restringia a liberdade de opinião, causando grande mal-estar entre jornalistas e donos dos órgãos de comunicação. A partir da edição do AI-5 em 1968 e do decreto-lei ou “Lei da Segurança Nacional” de 1969, a censura política às informações se acirrou. Ver: MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1978*. São Paulo: Global, 1980, p.33-38. De acordo com o historiador Carlos Fico, a censura impunha-se de diversas maneiras coagindo pessoas e instituições que de algum modo movimentavam a opinião pública. Sobre a imprensa, recaía principalmente a repreensão relacionada a temas políticos. A censura imposta às “diversões públicas” (teatro, cinema, música) tradicionalmente distinguia-se da censura à imprensa, sendo mais antiga e defensora da moral e dos bons costumes. Mas após o AI-5, houve a penetração da dimensão política na censura de costumes, gerando uma impressão de “unicidade das censuras”. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol.24, nº47, p.29-60, 2004.

²⁴ Sobre o movimentado ano de 1968 no Brasil, ver: VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988; REIS FILHO, Daniel Aarão; MORAES, Pedro de. *1968: a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; NAPOLITANO, Marcos. O radical é chic (1968 no Brasil). In: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira. Op.cit*; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; e WEISS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Sobre o contexto internacional, ver: HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.314-337 e 421-477.

destaque”²⁵, sendo que ali as lideranças estudantis estavam organizadas, e promoviam movimentações. Nos meses de abril e maio de 1968 vários grupos de estudantes universitários saíram às ruas de Curitiba para protestar contra a repressão, após a morte do estudante Edson Luiz ocorrida no Rio de Janeiro, e também para manifestar-se contra os acordos MEC-Usaid acerca do ensino pago – em episódios ocorridos no Centro Politécnico, na Reitoria da UFPR e na passeata da rua XV de Novembro²⁶.

Quase simultaneamente, entre os meses de fevereiro e abril, Sylvio Back realizava em Curitiba as filmagens de *Lance Maior*²⁷. Ele conta que ali na mesma rua XV, num pequeno estúdio fotográfico, no exato momento em que o cineasta preparava algumas imagens para compor uma das cenas iniciais do filme, os indignados estudantes realizavam uma de suas passeatas²⁸.

Back não manteve envolvimento público com as organizações estudantis, mas participava, desde 1967, da Ação Popular (AP). A data do seu ingresso nessa organização coincide com a reconstrução, em Curitiba, de um núcleo da AP formado por duas bases sociais distintas: alguns estudantes e um grupo independente de esquerda, composto por intelectuais e profissionais liberais²⁹. A

²⁵ HAGEMeyer, Rafael. 1968: ano da derrubada do ensino pago no Paraná. In: MARTINS F^o, João Roberto (org). *1968 faz 30 anos*. Campinas: Mercado das Letras: São Paulo: Fapesp; São Carlos: edit. UFSCar, 1998, p.98. Segundo o autor, “depois do golpe de 1964 a UPE [União Paranaense dos Estudantes] foi uma das entidades mais duradouras do movimento estudantil, atuando na semiclandestinidadade até meados de 1969”. Em 1968 o governo federal interveio diretamente no Paraná, quando então Costa e Silva decretou o fechamento da UPE. *Ibidem*, p.106.

²⁶ A morte do secundarista Edson Luiz ocorrera no final de março de 1968, durante uma pequena passeata, e alcançou, quase que de imediato, repercussão nacional. ver: MARTINS FILHO, J. R. *Movimento estudantil e ditadura militar*. 1964-1968. Campinas: Papirus, 1987. Sobre os protestos dos estudantes curitibanos contra a introdução do pagamento de anuidades na UFPR, e contra a famosa Lei Suplicy (introduzida pelo então reitor da Universidade e Ministro da Educação Flávio Suplicy de Lacerda), que eliminava a organização estudantil e extinguiu os centros acadêmicos, ver: HAGEMeyer, Rafael. *Op.cit.*; e HELLER, Milton. *Op.cit.*,293-297.

²⁷ O tempo de filmagens de *Lance Maior* pode ser acompanhado pelos registros na imprensa curitibana: Filmagem do “Lance” começará na quarta. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 25 fev. 1968; Cenas perigosas em “Lance maior”. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 4 mar. 1968; “Lance” na chuva. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 13 mar. 1968; Lance no 14º dia tem um terço já concluído. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1968; S. Back filma no litoral. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 mar. 1968; O “Lance” já está no meio. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 abr. 1968; Silvio encerra hoje filmagem do “Lance”. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 18 abr. 1968; Silvio conclui “Lance”. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 19 abr. 1968; “Lance Maior” já está em fase de dublagem. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, jun. 1968. Na metade do ano, era noticiado na capital paulista que o filme estava pronto: Termina “Lance Maior”, *O Estado de São Paulo*, 21 jun. 1968.

²⁸ BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora por telefone, em 1º.09.2003.

²⁹ Na mesma entrevista citada na nota anterior, Sylvio Back afirmou ter participado da Ação Popular aproximadamente entre 1967 e 1970. Essa organização já existia no Brasil desde o começo da década, tendo surgido de uma dissidência da Juventude Universitária Católica (JUC), quando o Aldo Arantes, eleito presidente da UNE, deixou a JUC em decorrência de atritos com o cardeal Jaime Barros Câmara. Aos poucos, os estudantes dissidentes iniciaram a formação da Ação Popular, mais precisamente em 1962, por meio da UNE Volante. Sobre o surgimento e consilidação da AP, ver: RIDENTI, Marcelo. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: RIDENTI, Marcelo e REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). *História do marxismo no Brasil, vol.V – partidos e organizações dos anos 20 aos 60*. Campinas: EdUnicamp, 2002, p.214-227. Entre meados de 1966 e 1967, reconstruía-se um dos núcleos da AP Curitiba (*Ibidem*, p.235), no qual Back ingressaria muito provavelmente por meio da amizade pessoal com Walmor Marcelino, este um dos dirigentes da AP regional. Sobre a organização do núcleo da AP em Curitiba sugiro: DIAS, Reginaldo. Elementos para uma história da Ação Popular no Paraná. *Revista de história regional*. vol.4, n.2. Ponta Grossa: UEPG, inverno 1999; e também o livro onde Marcelino registra algumas de suas memórias sobre aqueles anos: MARCELINO, Walmor. *História da AP no Paraná*. Curitiba: Quem de Direito, 2005.

AP, existente no Brasil desde 1962, já nas suas origens integrara adeptos de outras fontes ideológicas que não os movimentos católicos predominantes na organização. Segundo Duarte Pereira – que em 1965 participou de uma reorganização da AP ao lado de Aldo Arantes, Paulo Wright, Carlos Aumond e Betinho (Herbert de Souza) –, “alguns eram cristãos [...], **outros existencialistas à lá Sartre**, outros já se declaravam marxistas”³⁰. No decorrer daqueles anos, a fundamentação ideológica da AP passou por uma série de reorganizações, e a partir de 1968, o *maoísmo* aparecia como uma nova influência que enfatizava a necessidade da luta armada³¹.

Note-se que Sylvio Back, quando ingressou na AP, ainda sofria o peso do IPM movido contra os jornalistas do *Última Hora* em 1965, do qual só ficaria livre em dezembro de 1968. Nesse sentido, ele comenta que “filmar um roteiro que mexia com greve e dirigido por um notório ‘subversivo’, significou pisar em ovos o tempo todo”³². A greve dos bancários que agitava o país naquele ano e que perpassa o *Lance Maior* teria sido conduzida pela AP, de acordo com Walmor Marcelino³³. Muito embora os vínculos do tema do filme com a presença do cineasta na AP sejam muito frágeis e nem sequer possam ser comprovados, alguns anos mais tarde ele traria a público o dilaceramento pelo qual passava, quando precisou escolher (aparentemente por imposição) entre fazer arte ou fazer política, e justifica a sua opção:

Particpei de grupos que propunham a luta armada, com pessoas, que não cito aqui, amigas nossas, onde havia um ódio explícito a todos aqueles que investiam em coisas do espírito. Como, por exemplo, escrever um poema, um conto, um romance, uma peça teatral, fazer um filme. A “lei” era que nenhum filme faz a revolução, nem poema, texto algum, imagem alguma: “Vocês são todos uns babacas, o que faz a revolução é o fuzil”. No que eu concordo até hoje! Acontece que, ao menos no Brasil, o fuzil foi virado contra estas mesmas pessoas. Viraram o fuzil contra si e, de lambuja, veio a repressão. Eu, entre 1967 e 69, fiz meu primeiro longa, no maior conflito ético. Nessa época, já em pleno AI-5, o que eu estava fazendo? Um filme de ficção! Até 1970, as pessoas me conflagraram para que eu parecesse um inútil. “Como pode, a revolução está a caminho e você fazendo um filme?”. Em plena época do *Lance Maior*, que foi o meu grande êxito de público. Não paro, até hoje, de homenagear meus companheiros de “célula” (...) e “tarefas”, com uma vocação revolucionária que eu não tinha, não tenho. Pra mim, a revolução é um filme, um poema, um livro. Fui me dando conta do que é um “inutilitário” (...) – “A revolução taí na porta, nas ruas, e você fazendo um filme, cara, uma coisa inútil!”. Cheguei a participar

³⁰ RIDENTI, Marcelo. *Op.cit.*, p.228 [sem grifos no original]. A presença de simpatizantes de Sartre na organização confere mais coerência na adesão de Back à AP, já que ele não tinha vínculos com a JUC nem com o Movimento Estudantil.

³¹ No período posterior ao golpe de 1964, alguns militantes da AP eram enviados para Cuba e outros para a China (ocasião em que as idéias de Mao Tse-Tung se difundiram pela América Latina após a chamada “revolução cultural chinesa” de 1966). A partir daí, se formaram “correntes” distintas no interior da AP: encabeçada por Jair Ferreira de Sá, a “corrente 1” desejava transplantar para o Brasil o modelo revolucionário chinês, enquanto a “corrente 2” resistia à maoização. A luta interna culminou em meados de 1968 com a expulsão dos adeptos da segunda corrente, definindo a adesão da AP ao maoísmo. Sobre a evolução ideológica da AP e as suas diferentes fases ao longo dos anos 60 e 70, ver: RIDENTI, Marcelo. *Op.cit.*, p.213-267.

³² BACK, Sylvio. *Dossiê Back*. *Op.cit.*, p.38.

³³ Conforme afirma Marcelino, a greve bancária de 1968 era de condução apista, mas mesmo assim não chegou a fortalecer e ampliar a força dos trabalhadores. O “fracasso” da greve em Curitiba faz parte do enredo de *Lance Maior*, conforme será retomado nas análises da segunda parte desta tese. MARCELINO, Walmor. *História da AP no Paraná*. *Op.cit.*, p.40.

de inúmeras reuniões onde era obrigado a fazer a “autocrítica” de que estava melando o processo, que eu fazia algo “inútil”. Naquele momento foi que decidi que seria um “inútil” até o fim da vida. Porque a poesia é uma coisa inútil, o cinema, idem, o imaginário, idem. A vida é uma coisa inútil. Mas, inútil, naquele sentido de que é a única coisa pela qual vale a pena se arriscar. O poder não vale a pena³⁴.

Estas palavras de Back são significativas, se pensadas naquele contexto em que se “exigia” das pessoas uma definição política e atitudes condizentes com tal definição, pois a trama de relações e os interesses em jogo, nesse tipo de opção, eram complexos.

Conforme o conhecido texto que Roberto Schwarz escreveu entre 1969-70 para um público francês – *Cultura e política: 1964-69* –, apesar da vigência de uma ditadura de direita no Brasil, o meio cultural nacional perseveraria na busca de identificação com as idéias e grupos de esquerda³⁵. Mas a profundidade dessa tendência à esquerda, creio, deve ser ponderada caso a caso.

Para alguns, a convicção marxista e revolucionária era de fato uma “verdade”. Para outros, não passava de uma “onda” à qual aderir em busca de afirmação identitária frente aos círculos intelectuais, como já foi mencionado antes. Sobre isso, Zuenir Ventura comenta que nos anos sessenta todos queriam ser de esquerda, que era difícil alguém, nos meios intelectuais ou universitários, posicionar-se como “de direita”: “A esquerda preferia discutir entre si, até porque, com corajosas exceções – Néelson Rodrigues, Gustavo Corção, o país parecia não ter direita”³⁶. Ironizando essa situação, ele cita a descrição caricata da “esquerda” que o repórter Antonio Teixeira apresentava, em 1968, na revista *Fatos e Fotos*:

Em geral ela usa minissaia e eles tem barba, só usam calça Lee e camisa de marinheiro, embora detestem os militares e os americanos, esses imperialistas. São insatisfeitos, rebeldes, do contra, auto-suficientes e autores de frases que não raro pertencem a Sartre ou Jean-Luc Godard³⁷.

A partir dessa situação de adesão a um perfil estilizado da “esquerda”, há que se ponderar que boa parcela dos adeptos dessa “onda” era movida antes pelo desejo de identificação com os círculos intelectuais, do que pela convicção no processo revolucionário segundo as teses marxistas. Conviviam, a um só tempo, desde os que aderiam à esquerda por modismo ou por uma simpatia sem convicção profunda, até os que se empenhavam intensamente nos projetos revolucionários,

³⁴ BACK, Sylvio. Entrevista a Adélia Lopes e Dante Mendonça. *O Estado do Paraná*, 24 abr. 1988.

³⁵ Relembrando a tese de Roberto Schwarz, expressa no artigo *Cultura e política: 1964-69*, o panorama cultural brasileiro após o golpe militar de 1964 teria sofrido de uma anomalia, caracterizada pela preponderância das idéias intelectuais de esquerda, num país governado pela direita: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, concentrada nos grupos ligados à produção ideológica: estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, do clero, arquitetos, etc. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.7-8.

³⁶ VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. *Op.cit.*, p.76.

³⁷ *Ibidem*, p.48.

como os grupos que, como a AP e tantos outros surgidos em fins daquela década, defendiam a necessidade de luta armada³⁸.

De qualquer maneira, fossem os mais radicais ou não, era preciso arcar com as implicações de qualquer escolha que se fizesse. Mesmo Back, que descreveu o seu sentimento dessa época como um “certo temor de estar fora da tribo”, acabou se envolvendo com a Ação Popular, como vimos, o que lhe causou aflições pessoais.

De modo semelhante ao caso de Back, Nelson Padrella (co-autor de *Lance Maior*) também confessa hoje que não sabe se algum dia foi verdadeiramente de esquerda, mas lembra que após 1964 assumiu as posições esquerdistas de pessoas mais velhas que ele admirava, como o Walmor Marcelino e o René Dotti, chegando a fazer parte da AP na mesma época em que Sylvio Back a integrou, ou seja, no tempo em que trabalharam juntos na elaboração do *Lance Maior*³⁹. No final das contas, apesar de todos os três roteiristas do *Lance* terem participado da AP, apenas o Oscar Milton Volpini declarou ter sido decididamente simpatizante do Partido Comunista Brasileiro, ainda que a ele nunca tenha se filiado⁴⁰.

Durante os anos em que definia seus interesses na carreira cinematográfica e participava, ao mesmo tempo, da AP, Back realizou seu segundo longa que, aliás, aparenta ter mais conexões com os ideais daquela organização do que o *Lance*⁴¹. As características gerais do quadro brasileiro, contudo, haviam se alterado bastante entre a fatura de um e de outro filme.

³⁸ Entre 1967 e 1969, formaram-se diversos grupos de esquerda armados pelo Brasil. Esses grupos, descontentes com a postura moderada assumida pelo PC do B (primeira dissidência comunista, de 1962) diante da conjuntura ditatorial e capitalista, instituíam suas próprias lideranças na defesa pela revolução, assumindo um comprometimento prático cada vez mais acirrado com a luta armada que, segundo Marcelo Ridenti, “constituiu-se efetivamente no pólo mais extremado da resistência à ditadura no final da década de 60”. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993, p.64. Desses grupos, destacam-se as ações dos que defendiam a guerrilha no campo e a guerrilha urbana, como a Ação Libertadora Nacional (ALN), liderada por Marighella; a Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares), comandada por Carlos Lamarca; O Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8); o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT); chefiado pelo ex-metalúrgico Devanir de Carvalho; e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), entre outros. Em paralelo às movimentações desses grupos, ocorreu um aumento notável do aparato repressivo do governo, ampliando do uso autorizado da violência, da tortura e da morte. Para maiores informações sobre a história da guerrilha e da luta armada no Brasil, consultar, além dos diversos trabalhos de Marcelo Ridenti que já mencionei, os livros: GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987; CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar: a esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: Ed. UEL, 1998; e SALTCHUCK, Jaime. *Luta armada no Brasil dos anos 60-70*. São Paulo: Anita Garibaldi, 1995.

³⁹ PADRELLA, Nelson. Entrevista concedida à autora. Curitiba, 8 de junho de 2006.

⁴⁰ VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à autora. Curitiba, 27 de julho de 2006.

⁴¹ Segundo palavras do próprio Sylvio Back, em entrevista que me foi concedida no dia 1º.09.2003, “*Pelados* é um filme utópico, espelho da época e das coisas em que eu acreditava”. Desde 1968, como já foi dito, a AP identificava-se com as idéias de Mao Tsé-tung, que via no meio rural um eixo revolucionário poderoso e iminente. Sylvio Back recorda, inclusive, que um de seus amigos naquele tempo era Paulo Stuart Wright, um dos dirigentes nacionais da Ação Popular-Socialista, depois desaparecido nas mãos do DOI-CODI paulista, e conta que Paulo Stuart, quando certa vez foragido em São Paulo, chegou mesmo a arriscar-se a andar em público para assistir *A Guerra dos Pelados* à época de seu lançamento. Conforme já mencionei noutro texto, nesse filme Back não apenas adaptou um romance ou narrou através do cinema a Guerra do Contestado, mas “adequou esta narração à sua visão de mundo frente ao contexto em que vivia. Deste modo, torna-se bastante significativa a escolha de um tema que coloca em destaque a resistência política do homem do campo”. Cf. artigo: KAMINSKI, Rosane. Da narração literária às telas do cinema. *História: questões & debates*, n.44. Curitiba: UFPR, jan./jun. 2006, p.87-114.

2.1.2. Câmera, ação! O segundo “take” e os anos de chumbo

A *Guerra dos Pelados* foi produzido em 1970, durante o tempo em que Emílio Garrastazu Médici ocupava o poder executivo federal, ou seja, o período mais violento da ditadura. O governo Médici, como é sabido, ficou marcado por duas faces distintas: enquanto que no âmbito econômico o país caminhava para o momento do dito *milagre econômico brasileiro* (impulsionado grandemente pelo crescimento do investimento de capital estrangeiro), no âmbito político a repressão se intensificava, justificando o rótulo dos *anos de chumbo*: a censura recrudescera e as prisões e torturas se tornaram uma constante⁴². Uma espécie de sombra pairava sobre os intelectuais e artistas mais engajados do país. Mas a esse quadro político caracterizado por violentos mecanismos institucionais, combinava-se o crescimento dos meios de comunicação e a necessidade de expansão do mercado e produção cinematográficos. E desde fins de 1969, a partir do surgimento da Embrafilme, “a atividade cinematográfica teve assegurada a sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado”⁴³.

Havia sido num momento de transição de governo, logo após a morte do presidente Marechal Costa e Silva e ainda antes de Médici assumir o governo, que ocorrera a criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), por meio do Decreto Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969⁴⁴. Estava em plena vigência o Ato Institucional nº5, com os poderes econômicos concentrados nas mãos do governo federal, em detrimento dos governos estaduais e municipais. Nesse quadro, enquanto o governo decidia assumir uma visão empresarial sobre o cinema

⁴² O período que vai de 1969 a 1973, correspondente ao governo Médici, é conhecido ao mesmo tempo como o da mais dura repressão e o do maior crescimento econômico do Brasil. É nessa gestão que os militares consolidam-se de fato como Poder Dirigente sobre a nação, controlando a sociedade e a política à base da opressão. Os movimentos estudantil e sindical foram silenciados pela repressão policial, presos políticos simplesmente “desapareceram” e a tortura tornou-se uma prática comum nos centros do DOI-CODI (Departamento de Operações e Informações – Centro de Operações e Defesa Interna), órgão aliado ao DOPS e que era responsável pela tortura dos presos. Sobre o “milagre econômico”, (apelido dado ao crescimento extraordinário do PIB, atingindo cerca de 11% ao ano entre 1968-73), ver: CYSNE, Rubens Penha. *A economia brasileira no período militar*. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994; e MENDONÇA, Sônia. Um modelo perverso. In: *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995, p.248-250.

⁴³ AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em Sua Época de Ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000, p. 123.

⁴⁴ Na época, com a morte do então presidente Marechal Artur da Costa e Silva, o executivo estava a cargo de uma junta, composta pelos Ministros do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, e que foi a responsável pela promulgação do Decreto que criou a Embrafilme. Esta empresa nascia com os objetivos de atuar na “distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade”. O projeto de criação teve como principal autor o então presidente do INC, Durval Gomes Garcia, também nomeado diretor-geral da Embrafilme. O capital social inicial era seis milhões de cruzeiros novos, divididos em seiscentas mil ações ordinárias nominativas. Destas, 70% eram subscritas pela União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, e 30% por outras entidades de direito público ou privado. O capital da União foi composto através do aproveitamento dos depósitos de 40% do imposto das distribuidoras estrangeiras. *Ibidem*, p.22-24. Ver também: MELLO, Alcindo Teixeira de. *Legislação do Cinema Brasileiro*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978.

brasileiro fortalecendo o seu aspecto industrial, as cisões internas no grupo dos cinemanovistas – já perceptíveis nas opiniões em torno do INC – se tornariam mais profundas.

Coerente com o discurso tecnocrático assumido pelos militares, a Embrafilme, vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais do MEC, passou a ser apresentada como meramente técnica, neutra, e empenhada na defesa de um “abstrato bem comum”. Com esse discurso, e dona de uma ação centralizadora, a nova empresa estatal seria, a princípio, alvo de críticas⁴⁵. Aos poucos, porém, arregimentaria para os seus quadros até mesmo alguns dos agentes mais representativos do cinema novo, especialmente depois que o Ministro da Educação Jarbas Passarinho passou a defender um “nacionalismo cultural”, tomando para o Estado um discurso que havia sido da esquerda na década anterior⁴⁶. Todavia, se nos anos sessenta a questão nacional havia sido pensada em termos de aliança de classes, ou de um “todo nacional” que se opusesse ao domínio do capital estrangeiro, já em 1970, sob um governo de extrema direita, o resgate do “nacionalismo” se resumia ao âmbito cultural, uma vez que no plano econômico se privilegiava a internacionalização.

Esse projeto cultural ligado ao cinema, no entanto, vinha acoplado à iniciativa explícita do governo de implantar uma indústria cinematográfica que ocupasse o mercado fílmico. Deste modo, a ação ideológica do Estado para com o cinema, no período entre 1969-74, acabou estabelecendo uma articulação entre uma produção de caráter comercial, que era o seu eixo principal, e a produção cultural, que privilegiava o filme “histórico” ou “literário” e servia de anteparo às críticas feitas à Embrafilme⁴⁷.

Na prática, a ação da Embrafilme consistiu inicialmente em auxiliar ao INC, aprofundando as medidas que já vinham sendo tomadas por aquele órgão, mas de forma planejada e racionalizada. Somente após a superação dos problemas que

⁴⁵ De início, a Embrafilme foi alvo de críticas vindas dos cinemanovistas e também da direita (os órgãos estatais chegaram a ser acusados de liberalidade quanto à produção cinematográfica, uma vez que encampavam filmes que veiculavam violência e erotismo), mas a empresa reagia se colocando como “instância neutra a quem caberia financiar e não selecionar projetos”. Ver: RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p.56 e p.89-91. Sugiro ainda: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.44. Este autor também aponta que a visão de “Estado neutro” permearia as relações cineastas-Estado nos anos 70. Para maiores informações sobre as relações dos cinemanovistas com a Embrafilme, ver o artigo: JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. *História: Questões e Debates* n.38. Curitiba: UFPR, jan./jun. 2003, p.161-181.

⁴⁶ Entre as medidas governamentais que visavam garantir a “ordem”, percebe-se, quando da presença de Jarbas Passarinho à frente do Ministério da Educação, a apropriação de antigas proposições nacionalistas para o campo cultural, e que paradoxalmente agora eram articuladas pelo representante de um Estado que privilegiava a internacionalização da economia. Apesar das incoerências, essa transmutação do “sonho nacionalista” em ideologia do Estado, por volta de 1970, acabou encontrando receptividade entre produtores e cineastas brasileiros, entre os quais Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Luís Carlos Barreto. *Ibidem*, p.95 e p.130-131. Quanto à interferência de Jarbas Passarinho sobre o cinema, sugiro ainda: BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p.59-60.

⁴⁷ Acerca do incentivo para a produção de filmes “históricos”, ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro. Op.cit.*, p.53-54.

cercaram a criação da empresa, passou-se a adotar uma política de financiamento mais planejada.

O INC, nesse meio tempo, continuava com suas ações de regulamentação e consagração. Em fins de 1970, a revista *Filme Cultura* mencionava a produção do segundo filme de Back, numa entrevista realizada com o cineasta quando ele trabalhava na montagem do filme⁴⁸. Mas apesar da participação da revista do INC na divulgação do filme de Back, não houve intermediação financeira deste órgão nas sua produção⁴⁹. No mesmo número da *Filme Cultura*, entretanto, havia um *dossiê* dedicado ao cineasta Nelson Pereira dos Santos, que vinha realizando as filmagens de *Como era gostoso meu francês*, com intermediação do INC, pelo fato de ter conseguido “aliar uma proposta cultural em redefinição a uma grande penetração junto ao público”⁵⁰.

Como se vê, o tempo de produção de *A Guerra dos Pelados* coincidiu com os primeiros e incipientes meses da Embrafilme, antes mesmo dos pronunciamentos de Jarbas Passarinho sobre a importância dos filmes “históricos” e “literários”⁵¹. Mas o *Prêmio de Qualidade* que o INC concedeu ao filme de Back em 1971 pode ser considerado, de certa forma, um benefício que o cineasta obteve diante dessa nova política cultural. Como resultado, um paradoxo: o mesmo filme que abordava criticamente temas urgentes – como a guerrilha camponesa e a repressão – era premiado por um órgão que pertencia ao Estado repressor. Contudo, o fato de ter adaptado um romance, além da roupagem “histórica” com que os temas estavam envoltos, enquadrava o filme nos requisitos que o MEC colocava como louváveis. Note-se, ainda, que o Júri Nacional de Cinema convocado para conceder os prêmios do INC naquele ano agrupava, além de Ely Azeredo e Rubem Biáfora, outros críticos que já haviam se manifestado acerca das obras de Sylvio Back: Rubens Ewald

⁴⁸ Sylvio Back na “Guerra dos Pelados”. *Filme Cultura*, nº16. Rio de Janeiro, INC, set/out. 1970.

⁴⁹ *A Guerra dos Pelados* foi parcialmente financiado pelo Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul, e produzido em parceria por Sylvio Back e pelos paulistas A.P. Galante e Alfredo Palácios, os mesmos que já haviam apostado no *Lance*. (A.P. Galante e Alfredo Palácios teriam ficado donos de sessenta por cento de *Lance Maior*, cf. noticiado em: AZEREDO, Ely. *Lance Maior* dobra. *Op.cit.*)

⁵⁰ Cf. RAMOS, Ortiz. *Op.cit.*, p.62. No ano de 1972, *Como era gostoso o meu francês* viria a ser uma das maiores rendas de bilheteria.

⁵¹ A fatura de *A Guerra dos Pelados* não teve grande acompanhamento pela mídia curitibana, do modo como havia acontecido com o *Lance*, até porque as filmagens aconteceram no interior de Santa Catarina. De qualquer maneira, algumas notas atestam que elas aconteceram no primeiro semestre de 1970, como por exemplo: “Sylvio Back pretende lançar simultaneamente em todo o Sul do Brasil o seu novo filme, o qual está sendo rodado em Caçador, Santa Catarina”. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 abr.1970; “Com vinte e cinco dias de filmagens [...] as principais seqüências de ‘A Guerra dos Pelados’ já estão concluídas”. *Diário do Paraná*. Curitiba, 15 mai. 1970; “O filme de Sylvio está pronto e o copião já foi exibido, anteontem, em sessão particular”. *Diário Popular*. Curitiba, 2 jul. 1970. No mesmo mês, o filme era anunciado na mídia paulista. Cf.: Encerradas as filmagens. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1970. Já os pronunciamentos de Jarbas Passarinho acerca da importância dos filmes “históricos” e “literários” seriam noticiados somente no segundo semestre daquele ano, cf.: Arte: assunto de interesse do governo. Entrevista com Jarbas Passarinho. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 set. 1970. Note-se que no mês seguinte a essa entrevista, o mesmo jornal anunciava a proximidade da estréia do segundo filme de Back, cf. A lenda e a realidade de uma guerra no sertão. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 out. 1970, ao mesmo tempo em que saía sua entrevista na *Filme Cultura*.

Filho, Luiz Alípio de Barros, Fernando Ferreira, Valério Andrade e Alberto Shatowsky⁵².

Mas *A Guerra dos Pelados* coincidiu, também, com a ascensão dos filmes de fácil aceitação⁵³. O filme *Roberto Carlos a 300 km por hora* (de Roberto Farias), por exemplo, teve a maior arrecadação do ano de 1971⁵⁴, no mesmo ano em que *A Guerra dos Pelados* entrava em exibição e vivenciava o fracasso de bilheteria⁵⁵.

Apesar de ter sido relativamente bem comentado pela crítica, o segundo filme de Back foi praticamente desprezado pelo grande público. Ao contrário de *Lance Maior*, sua nova obra não chegou a ser exibida além da primeira semana nem mesmo no Cine Avenida, o cinema de maior bilheteria da época na cidade de Curitiba, onde ocorreu seu lançamento⁵⁶. Com isso, Back ao mesmo tempo se endividou e se desiludiu com o público que, segundo ele, não estava interessado em filmes “sérios”, preferindo o entretenimento fácil⁵⁷.

Como resultado, no período entre 1971 e 1975, endividado, Sylvio Back não teve condições de realizar nenhum novo longa-metragem, apesar de ter declarado diversas vezes que pretendia fazê-lo. Ao longo desses quatro anos, ele atuou no campo publicitário, que vinha se fortalecendo no país, inclusive em Curitiba, e que oferecia oportunidades de trabalho para diversos artistas e intelectuais⁵⁸. “Não

⁵² O Júri Nacional de Cinema que concedeu os prêmios do INC para os filmes lançados no ano de 1971 reuniu-se em 1972, coordenado por Armando Tróia (presidente do INC entre 1971-72) e era formado por: Carlos Maximiano, Clóvis Sena, Motta e Justino Martins, além dos outros críticos já citados que haviam escrito as seguintes matérias: AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (I). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971; e “A guerra dos pelados” (II). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 out. 1971; EWALD FILHO, Rubens. Sylvio Back, o homem (1). *A Tribuna*. Santos, 14 mar. 1969; BARROS, Luiz Alípio de. *A Guerra dos Pelados*. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971; FERREIRA, Fernando. A guerra dos pelados contra os peludos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971; SHATOVSKY, Alberto; AZEREDO, Ely; ANDRADE, Valério. O filme em questão: Lance maior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1968.

⁵³ Um aspecto que corroborava para a ascensão dos filmes ditos de “entretenimento fácil”, era que a intermediação financeira dos órgãos estatais privilegiava o aspecto comercial dos filmes, sem julgar méritos de qualidade ou ideológicos dos filmes. Cf. AMÂNCIO, Tunico. *Op.cit.*, p.37.

⁵⁴ Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira: anuário de 1975. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975, p.11.

⁵⁵ *A Guerra dos Pelados* foi lançado em Curitiba no mês de maio de 1971, estreando em duas salas. Em São Paulo foi lançado em agosto do mesmo ano, em circuito de 12 salas, e no Rio de Janeiro no mês de setembro, em 6 salas. Cf.: *A Guerra dos Pelados*. *Guia de Filmes – INC*, set/out. 1971.

⁵⁶ Cf. BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora em 1º.09.2003, por telefone. Back conta que em Curitiba o filme entrou em exibição no Cine Avenida, então o cinema de maior renda na cidade, e que em São Paulo foi lançado no Cine São João, que “nos anos 60 e 70 era o cinema de maior renda média da América Latina”. Diz o cineasta que “no primeiro fim de semana foi bem, porque as pessoas pensavam que ‘pelado’ fosse ‘pelado’ mesmo”. Mas logo desistiam de assistir, quando detectavam que se tratava de um filme sério, e com toda aquela “violência política”.

⁵⁷ Alguns anos depois, quando da estréia do seu filme *Aleluia, Gretchen*, o cineasta dizia alimentar a esperança de conseguir com o público o que não aconteceu com seu último filme *Guerra dos Pelados*, que lhe deu um prejuízo de 500 mil cruzeiros, acreditando que “agora [em 1976], o público está ansioso para ver filmes que se vinculam com a realidade nacional”. “Aleluia, Gretchen” estréia em Curitiba. *O Estado de São Paulo*, 17.10.1976

⁵⁸ Quanto ao fortalecimento do campo publicitário em Curitiba, note-se que esse fenômeno era parte do processo mais amplo, nacional, de expansão da indústria cultural. Marcelo Ridenti destaca que se tornou comum naquele começo de década “o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros artistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa”. RIDENTI, Marcelo. O avanço da indústria cultural. In: *Em busca do povo brasileiro*. *Op.cit.*, p.332. Sobre as nuances desse fenômeno no caso curitibano, ver: KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas*

tenho vergonha de dizer, fiz filmes de publicidade, porque me endividei com 'A Guerra dos Pelados'" – explicava Back em 1975, mas sem esconder que esta atividade não lhe trazia satisfação pessoal, pois apesar do "lucro certo" – "há uma predominância da técnica sobre a preocupação artística"⁵⁹.

Ao mesmo tempo em que produziu mais de uma centena de comerciais, o cineasta se dedicou à fatura de alguns documentários para a televisão, do mesmo modo que fizeram vários outros cineastas brasileiros, como Eduardo Coutinho e Renato Tapajós, por exemplo, ao trabalharem para a Rede Globo ao longo daquela década⁶⁰. Foi essa mesma empresa que convidou Sylvio Back para realizar um documentário para a série Shell-Globo Especial, o *Gaiola de Ouro*, em 1973, acerca da extração de minérios no Brasil⁶¹. Com esse trabalho, o cineasta disse que colocou em xeque as próprias convicções de autor e "cineasta", assumindo uma visão menos egocêntrica e conservadora ao fazer um trabalho sério para a televisão: "se até agora falei para alguns milhares de espectadores renitentes, agora vou a julgamento de milhões de pessoas [...]. Nem por isso o cinema deixa de existir como necessidade e vontade"⁶².

Além dessas atuações na publicidade e na televisão, Back também se envolveu com o super 8 naquele começo de década, e acabou se empenhando na organização e coordenação do primeiro *Festival Nacional de Super 8* realizado na cidade de Curitiba, em abril de 1974, promovido pelo governo do Estado do Paraná na gestão de Emílio Gomes. Dizia Back que a intenção era

curitubanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta. Dissertação de Mestrado, PPGTE. Curitiba: UTFPR, 2003.

⁵⁹ A Aleluia de Sílvio. *Direta*. Curitiba, 15 nov. 1975. Noutra matéria Back diz que: "Só voltei a filmar em 1976, com *Aleluia*, *Gretchen*, depois de dirigir quase cento e cinqüenta 'comerciais' para televisão". BACK, Sylvio. Entrevista a Mário Hélio. *Suplemento Cultural*. Recife, julho de 1998. In: *CINEMATECA Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s/d. Sete anos depois de ter produzido *A Guerra dos Pelados*, Sylvio Back ainda se debatia tentando saldar a dívida com o banco onde havia feito o empréstimo para realizar o filme. "Por causa da dívida quase encerrei minha carreira de cineasta. Passei quatro anos fazendo filmes de publicidade tentando saldar a dívida" que crescia com os juros exorbitantes. Cf.: FERREIRA, Jairo. A outra guerra de Sílvio Back. *Folha de São Paulo*, out. 1977. O gerente do BRDE, Mário Saporiti, que em 1977 movia uma ação executiva contra o cineasta exigindo o pagamento da dívida "sugeriu que Sílvio Back passasse a fazer pornochanchadas, 'porque assim não haveria problemas de bilheteria". *Ibidem*. Ver, também: Cineasta acusa banco de agiotagem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 out. 1977.

⁶⁰ Participando da lógica de consolidação de uma indústria cultural brasileira, a televisão surgia como novo meio capaz de promover "integração nacional" a nível simbólico, forjando identidades coletivas e disseminando a ideologia oficial do governo militar, mas do mesmo modo que ocorria com as agências de publicidade, a TV abria aos cineastas novos espaços de atuação profissional. A expansão da televisão nos primeiros anos da década de setenta no Brasil é significativa, e foi um ponto importante de discussão no meio cinematográfico. Diversos exemplos de artistas e cineastas que trabalharam nos bastidores da indústria cultural brasileira, inclusive a Rede Globo, estão relatados em: RIDENTI, Marcelo. O avanço da indústria cultural. *Op.cit.*, p.321-334. Sobre as implicações nas relações entre TV e cinema, sugiro também: XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O cinema brasileiro moderno*. *Op.cit.*, p.57-59.

⁶¹ O documentário *Gaiola de Ouro* foi filmado no Amapá, no Pará e em Minas Gerais. Ver depoimento do cineasta em: Sílvio Back: o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. Entrevista à Roda Viva. *Op.cit*. Este documentário pertenceu à série Shell-Globo Especial, que patrocinava doze filmes por ano sobre temas variados, e "sem preocupação publicitária", como explicava o cineasta Geraldo Sarno também em 1973. Na opinião de Sarno, a televisão era o "mercado ideal para o documentário", naquele momento. SARNO, Geraldo. In: Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, nº 32, 11-18 jun. 1973.

⁶² BACK, Sylvio. Quem tem medo do Patinho Feio? *O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 mar. 1974.

contribuir a que o cinema em 8mm tenha direito à vida, que adquira um status próprio como veículo e como linguagem. Que do experimentalismo e do filme dileitante [...] ele cresça ao nível de um grande processo artístico-cultural, e seja o mais novo e forte, porque jovem, aliado do cinema brasileiro⁶³.

Além da projeção de filmes, foram programadas para o *Festival de Super 8* em Curitiba as seguintes atividades: curso sobre cinema e educação; palestras diárias sobre cinema brasileiro, realizadas nas universidades e escolas de segundo grau, mesas redondas entre os realizadores de super 8. Entre os palestrantes estiveram Roberto Santos, Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet. Este descreveu o evento como “um dos mais importantes festivais de cinema realizado nos últimos anos no país”⁶⁴, e destacou alguns aspectos inovadores do formato do festival que lhe pareceram positivos: a exibição de todos os trabalhos inscritos, o modo de premiação (que repartia a verba destinada aos prêmios em nove partes iguais, atribuídas a nove filmes selecionados pelo júri) e o fato de o festival incluir outras atividades além da projeção de filmes, o que ampliava a possibilidade de discussão que não vinha mais acontecendo nos festivais nacionais de 35 mm. Mas apesar de todos os pontos positivos indicados por Bernardet, a imprensa local registrava um certo estarecimento da população local com o estilo “pouco comportado” do evento. O jornal *O Estado do Paraná* descrevia o “clima” que se formara do seguinte modo: “Dentro do ambiente kitsch do pequeno auditório do Teatro Guaira, hippies e pseudo-hippies, intelectuais e pseudo-intelectuais, cineastas e pseudo-cineastas assistiram, juntos com uma estarecida platéia classe-média, à projeção dos nove filmes premiados pelo júri”⁶⁵.

A despeito das reações da “sociedade classe média” curitibana, a realização de tal festival naquele começo de década é significativo, visto que o tema “super 8” vinha sendo alvo de discussões polêmicas no meio cinematográfico, no cerne das quais se delineavam fundamentalmente duas tendências que se chocavam entre si, conforme explicava Bernardet: “Em linhas gerais, uma [tendência] visa a destacar a potencialidade do super 8 para se igualar às outras bitolas, enquanto que a outra procura a potencialidade do super 8 para se diferenciar das outras bitolas; entre estes dois pólos, inúmeros matizes”⁶⁶. Na segunda tendência, mais audaciosa, Back se encaixava, defendendo que a bitola poderia adquirir “um status próprio como veículo e como linguagem”, conforme já mencionado.

⁶³ BACK, Sylvio. *Vida ao Super 8. Material de divulgação do I Festival Brasileiro do Filme Super 8*. Coordenação Sylvio Back. Realização: Governo do Estado do Paraná/ Secretaria de Educação e Cultura/ Fundepar/ Museu da Imagem e do Som. Curitiba, 1973. Ver também: BACK, Sylvio. Só a criatividade desequilibra. *Política* nº100. nov/dez. 1973.

⁶⁴ BERNARDET, Jean-Claude. Festival inovador. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 14 jul. 1974. Neste texto, há um comentário interessante de Bernardet sobre os temas apresentados, dizendo que “chavões como a angústia da vida urbana versus os prazeres da natureza foram muito menos freqüentes”, indicando que devem ter sido assuntos repetidos exaustivamente naqueles anos.

⁶⁵ Festival Super-8 com fim agitado. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 9 abr. 1974.

⁶⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Festival inovador. *Op.cit.* Sobre a aproximação de Sylvio Back com o Super-8, ver: Sylvio Back aos universitários: o cinema morreu, viva o super 8. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 8 out. 1972. Sobre as discussões acerca do Super-8 no meio cinematográfico: Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, nº 32, 11-18 jun. 1973; e (parte II). *Opinião*, nº 40, 13-20 ago. 1973.

Mas enquanto se envolvia com o super 8 e com produções para a televisão, Back preparava argumento e roteiro para o seu terceiro longa-metragem de ficção, o qual realizaria, pela primeira vez, em co-produção com um órgão estatal – a Embrafilme.

2.1.3. Câmera, ação! O terceiro “take” e o projeto de distensão

Naquele tempo que separa *A Guerra dos Pelados* do tempo de produção de *Aleluia, Gretchen!* (ou seja, entre 1971 e 1975), as relações entre os grupos produtores de cultura, a sociedade e o Estado foram se tornando cada vez mais complexas e, segundo Ortiz Ramos, as antigas divergências ideológicas entre os grupos *nacionalista* e *universalista* cediam um lugar cada vez maior às preocupações com o mercado e com o público, “colocando-se o caráter industrial do cinema acima das aversões ideológicas”⁶⁷.

A expansão dos meios de comunicação e do cinema favorecida pelo Estado criava novos espaços culturais, ocasionando novos relacionamentos entre grupos produtores, cineastas, sociedade e Estado. A Embrafilme, que em seus primeiros tempos de atuação carecia de um delineamento mais claro da política implementada, aos poucos procurava assumir uma função mais planejada de financiamento, centrada nas preocupações comerciais mas, ao mesmo tempo, continuava estimulando a produção de filmes “culturais”, conforme as propostas do MEC. Desse modo, ia sendo gestada, naqueles anos, uma política cultural em que a preocupação com o “nacionalismo” se transformava em ideologia de Estado. A idéia de um cinema “revolucionário” defendida pelos cinemanovistas na década anterior havia sido esmaecida dentro das posições ideológicas próximas ao tema da “união nacional”.

De acordo com dados estatísticos fornecidos pela própria Embrafilme, o crescimento mais significativo do cinema brasileiro iria acontecer principalmente após 1974, tanto em matéria de produção quanto de arrecadação⁶⁸. Este período dourado da empresa coincide com a presença de Ernesto Geisel no governo federal e Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura.

Como se sabe, Geisel assumia o país num momento delicado, encontrando, de um lado, uma crise econômica e, de outro, a erosão da legitimidade do regime. Ensaando uma estratégia de liberalização política, o governo Geisel propôs uma “distensão política”, que fosse “lenta, gradual e segura”, visando retornar a um tipo

⁶⁷ RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p.100. Ver também: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

⁶⁸ O filme nacional chega a ocupar quase 30% do mercado entre 1974-78. RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p. 137.

de democracia restrita e controlada⁶⁹. Em meio a todos os conflitos inerentes a esse processo político e econômico, o Estado continuaria a sua ação no âmbito cultural, fortalecendo o ideário nacionalista. Um dos seus objetivos era a busca de legitimação do seu programa de “distensão” junto aos formadores de opinião (jornalistas, artistas, intelectuais). E, de fato, alguns setores da esquerda nacionalista “vislumbraram elementos positivos nesta política cultural”, como foi o caso, no cinema, de Nelson Pereira dos Santos e de Cacá Diegues, por exemplo, no momento em que a Embrafilme vivia a sua fase de maior vigor⁷⁰. À frente do Ministério de Educação, estava o político paranaense Ney Braga, que encomendou a elaboração de um documento no qual estivessem traçadas as diretrizes da Política Nacional de Cultura, publicada em forma de documento em 1975. Nelson Pereira dos Santos participou da Comissão nomeada por Ney Braga para dar sugestões na área cinematográfica, e isso funciona, segundo Ortiz Ramos, como exemplo da “teia ideológica bem engendrada”, que identificaria o cineasta-símbolo do cinema brasileiro mais crítico dos anos 50-60 com a proposta cultural estatal do governo militar, e onde se esmaeceriam as idéias nacionalistas da década anterior⁷¹.

Não se pode negar, é claro, que aquele governo fora o que mais dedicara atenção ao cinema até então. Contudo, deve-se tentar entender o fomento cinematográfico do governo Geisel dentro do quadro geral de sua política cultural, principalmente porque o cinema não representava mais, como lembra Bernardet, o grande veículo popular que fora nos anos trinta ou quarenta, pouco atingindo as classes mais baixas – e talvez nem mesmo fosse assim um veículo tão importante para a construção e a sustentação de uma hegemonia ideológica do governo militar, como era, por exemplo, a televisão. Bernardet considera que provavelmente este empenho do governo federal revela a “tentativa de conquistar um público de classe média, razoavelmente informado, cada vez mais influente no que se chama de ‘a opinião pública’”⁷².

O ano de 1976 – ano de lançamento do *Aleluia, Gretchen* – marcou a consolidação de importantes modificações no âmbito das políticas em torno do cinema: o INC havia sido extinto no ano anterior, e em 1976 era finalmente criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine), responsável pelas normas e fiscalização das atividades cinematográficas⁷³. Essas medidas atendiam às reivindicações que

⁶⁹ Para maiores informações sobre o período, consultar: KRISCHKE, Paulo J. Os descaminhos da “abertura” e os desafios da democracia In: *Brasil: do “milagre” à “abertura”*. São Paulo: Cortez, 1982, p.231-247; D’ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar*. Op.cit., p.250-251 e p.174; e NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. Op.cit., p.52-59.

⁷⁰ Sobre a atuação do Estado na cultura, ver: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*. Op.cit, p.100-106. Sobre a aproximação dos cinemanovistas com a política cultural oficial, ver: RAMOS, Ortiz. *Op.cit.*, p.127-128 e 147-148.

⁷¹ RAMOS, José. *Op.cit.*, p.131

⁷² BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro*. Op.cit, p.64-65.

⁷³ Em 1974, havia sido criada pelo Ministério da Educação e Cultura a Comissão que sugeriu novas propostas aos órgãos do MEC da área cinematográfica. Daí, foi proposta a extinção do INC, estabelecida pela Lei nº 6.281, de 9/12/1975; a criação do Conselho Nacional de Cinema – Concine –, em 16/03/1976,

vinham sendo feitas por produtores e cineastas desde o *I Congresso da Indústria Cinematográfica* convocado pelo INC em 1972, e do qual Back participara como um dos expositores⁷⁴. Na opinião de Ortiz Ramos, o *I Congresso* teria tido a função apenas de legitimar uma série de propostas que já estavam em andamento, tais como a reformulação da Embrafilme (que logo passaria a atuar como distribuidora) e a criação do Concine, entre outras medidas fiscais⁷⁵. Além dessas mudanças, desde 1974 a Embrafilme operava também na co-produção, participando dos lucros resultantes do investimento nos filmes⁷⁶. E a presença do cineasta Roberto Farias na direção da empresa entre 1974-78 seria considerada produtiva no âmbito das negociações entre os interesses do Estado e os da classe cinematográfica⁷⁷.

Numa entrevista, Sylvio Back (que, lembre-se, já trabalhara para o gabinete de Ney Braga antes de 1964) descreve uma proposta de integração que ocorreu entre a Embrafilme e o governo estadual do Paraná, por volta de 1975:

Começou a surgir, dentro da própria Embrafilme, uma reivindicação a favor da descentralização cinematográfica. Os cineastas paulistas e cariocas achavam que ela desimpediria o acúmulo de gente vinda de outros Estados, acorrendo aos centros maiores. A idéia, era a criação de pólos cinematográficos regionais, a fim de canalizar uma parcela de verbas da Embrafilme e outra do governo estadual. O ex-presidente da empresa cinematográfica, Roberto Farias, veio para Curitiba com o anteprojeto da criação do Pólo, onde o apresentou ao governador Jayme Canet Júnior. O então ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, se empenhava muito em que fosse concretizado. Resumindo: não saiu o nosso pólo que seria o primeiro e foram criados muitos outros em Minas Gerais,

pelo Decreto nº 77.299, e a ampliação da Embrafilme, que adquiriu novo estatuto em 22/07/1976, pelo Decreto nº 78.108. Cf.: AMANCIO, Tunico. *Op. cit.*, p.43-44; e MELLO, Alcino Teixeira de. *Op. cit.*, p.556. O Concine, órgão do Ministério da Educação e Cultura, tinha como objetivos realizar a orientação normativa e a fiscalização das atividades cinematográficas, bem como elaborar as políticas para o setor. Até a sua extinção, em 1990, o Concine foi responsável por fixar o preço dos ingressos, estabelecer os mecanismos de controle das receitas do cinema, das cotas de tela para o filme nacional e elaborar as estatísticas de arrecadação. Para maiores detalhes, sugiro: SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume-FAPESP, 1996.

⁷⁴ O *I Congresso da Indústria Cinematográfica* aconteceu no Rio de Janeiro entre 23 e 27 de outubro de 1972. Em sua exposição, Sylvio Back propunha: 1. Que a Embrafilme fizesse financiamentos diretamente ao projeto do realizador; 2. Que o diretor tivesse participação no Prêmio de Qualidade do INC; e 3. A regulamentação da profissão de diretor de cinema. Cf.: Caderno de Proposições e Sugestões. *I Congresso da Indústria Cinematográfica*. Rio de Janeiro: INC. Doc.11, p.19. [Disponível no Setor de Pesquisa da Cinemateca do MAM, RJ].

⁷⁵ Conforme opinião de Ortiz Ramos, Sylvio Back seria talvez o cineasta “mais próximo ou representativo de um núcleo crítico dentro do cinema brasileiro” entre os participantes, apesar de isolado. Além de Back, os cineastas expositores no *Congresso* eram: Anselmo Duarte, Alberto Salvá, Pedro Carlos Rovai e Carlos Alberto de Souza Barros. Esses participantes haviam sido escolhidos pelos membros do Conselho Consultivo do INC e, segundo Ramos, os mais “ousados” haviam sido deixados de fora. RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.*, p.110-114.

⁷⁶ Desde 1973, a Embrafilme havia também passado a distribuir filmes brasileiros no mercado, o que, segundo Bernardet, levou o Estado a finalmente se defrontar com um problema chave, qual seja, a hegemonia do filme estrangeiro no mercado. As ações anteriores não haviam passado de “paliativos”, segundo este autor. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro*. *Op.cit.*, p.40-41. Sobre a criação da distribuidora da Embrafilme, consultar: AMÂNCIO, Tunico. *Op.cit.*, p.33-34. E acerca do sistema de co-produção dessa empresa: *Ibidem*, p.43-44.

⁷⁷ Coerente com os objetivos governamentais de conquistar a simpatia dos formadores de opinião ao seu plano de distensão, em 1974 o cineasta Roberto Farias foi nomeado diretor da Embrafilme, fortalecendo o controle do Estado sobre a classe artística por meio do mecenato cultural. RAMOS, José Mário. *Op.cit.*, p.133; e NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*. *Op.cit.*, p.103.

Pernambuco e Rio Grande do Sul. Hoje, acho que este é um débito que o governador Ney Braga tem como o cinema paranaense⁷⁸.

Questionado sobre como deveria ter funcionado este pólo, Back contou que “funcionaria nos moldes da Embrafilme, estando aberto aos produtores e realizadores paranaenses” e, caso sobrasse dinheiro, cineastas de fora também poderiam se habilitar, “desde que filmasse um tema nosso”. Quanto às verbas, “o governo entraria com uma parcela e a Embrafilme com outra”. Quanto ao seu envolvimento com o projeto, ele diz:

O Roberto Farias chegou a me propor que eu acionasse o governo estadual, para a criação do pólo. No entanto, eu achei que, politicamente, isso me seria negativo, pois eu estaria trabalhando em proveito próprio, por ser o único cineasta no Paraná. [...] Naquela época, eu mais ou menos negligencieei, por achar que, eticamente, não me seria legal⁷⁹.

De qualquer modo, no mesmo ano, Back apresentou o projeto de seu novo filme à Embrafilme e teve seu plano aprovado, justamente na gestão de Roberto Farias. Em maio de 1976, depois de dois meses de filmagens nas cidades de Curitiba e Blumenau, *Aleluia, Gretchen!* estava pronto⁸⁰. Em outubro do mesmo ano, com um custo aproximado de 1,2 milhões de cruzeiros cobertos em nível de co-produção por Sylvio Back e pela Embrafilme, o filme estreava em Curitiba e em Santa Catarina⁸¹.

Este filme não teve uma receptividade “tranquila” como havia acontecido com o *Lance Maior*, pois acendeu polêmicas e causou impacto sobre a opinião pública. O tema do filme – o nazismo no Brasil – era um tabu, e a forma como o cineasta trouxe-o à tona acendeu reações exacerbadas⁸². Ele estava, afinal, ao lado dos

⁷⁸ BACK, Sylvio. No cinema, embustes e verdades da história. Entrevista a Cesar Bond, José Roberto Guidali e Telma Serur. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 20 abr. 1979. Cumpre notar que após o período no MEC, Ney Braga foi governador do Paraná pela segunda vez entre 1979-82.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ “Foram cinco anos de roteiro, quatro meses de preparação (reconstituição de épocas, ambientes, figurinos, louças, cores), dois meses de filmagens (20 personagens além de mais de cem figurantes) e quatro meses de acabamento. Agora o filme está pronto, legendado (em alemão) e seguindo para o festival de Berlim”. Ver: Um filme brasileiro sobre os alemães, em cartaz na Alemanha. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 maio 1976. Sobre os locais das filmagens: “Em Curitiba as filmagens são realizadas num antigo hotel na rua Barão do Rio Branco. Em Blumenau, na Vila Itoupava”. Colonização Alemã é tema de filme. *O Estado de São Paulo*, 12 out. 1975.

⁸¹ Sobre a divulgação e o lançamento em Curitiba, ver: *Aleluia, Gretchen*. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24 ago. 1976; “Aleluia”, agora nas telas. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 5 set. 1976; SIMÕES, João Manuel. Onde se tecem algumas reflexões críticas sobre uma obra-prima do cinema brasileiro – *Aleluia, Gretchen* – e onde se grita: Aleluia, Back. Curitiba: *Diário do Paraná*, 26.10.1976; *ALELUIA, Gretchen* estreia em Curitiba. *O Estado de São Paulo*, 17 out. 1976.; SANTOS, Francisco Alves. *Aleluia Gretchen* em segunda semana. Curitiba: *Diário do Paraná*, 28.10.76. Depois de Curitiba, ocorreu o lançamento em Blumenau e em Florianópolis, cf.: Aleluia, Gretchen: as ligações perigosas com o passado nazista. *Jornal do Brasil*, 25 out. 1976; e Aleluia Gretchen faz estreia em Blumenau e Back já pensa em realizar outro em SC. *O Estado*. Florianópolis, 26 out. 1976.

⁸² Segundo Marion Brepohl Magalhães, a influência nazista entre os imigrantes de origem germânica só havia sido tratada, antes deste filme, na literatura (por Erico Veríssimo e Viana Moog), ou em livros não-acadêmicos, em tom panfletário e conspiratório. Da parte dos historiadores brasileiros, a imigração alemã tinha sido até então abordada pelo viés da inestimável contribuição que aqueles imigrantes trouxeram para o progresso da nação brasileira. MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.34.

nazistas ou contra eles?⁸³ Este burburinho, note-se, parece ter se proliferado entre o público leigo, e não entre os críticos. Mas as origens da confusão remontam ao 9º *Festival de Brasília*, coroando uma série de situações desagradáveis a Sylvio Back.

A seqüência dos fatos, como pode ser aferida pelas fontes jornalísticas e por alguns depoimentos do autor, é a seguinte: logo que o *Aleluia, Gretchen!* ficou pronto, em maio de 1976, uma comissão especial da Embrafilme selecionou-o entre dez filmes brasileiros para representar o país no Festival de Berlim, que aconteceria no mês de junho⁸⁴. Uma cópia do filme, liberado sem cortes, fora então enviada a Berlim. Entretanto, poucos dias antes da data do festival, inexplicavelmente a fita foi excluída da competição, o que deixou o cineasta um tanto quanto ressentido por não ter recebido informações oficiais acerca do motivo de tal exclusão⁸⁵.

Logo em seguida, viria outro choque, durante o 9º *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, em meados de 1976 – o mesmo certame que premiou *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, como o melhor filme. Back conta que àquela altura o filme ainda não havia sido submetido à censura, pois o Festival defendia que as obras chegassem incólumes ao público. De acordo com o cineasta, “o público na noite de sua exibição simplesmente pirou, delirava em aplausos. Mas nem tudo seriam flores”⁸⁶, uma vez que o júri era presidido por Alberto Cavalcanti, e este, ao que consta, teria detestado a abordagem que foi dada ao tema no filme, classificando-a de “nostalgia nazi-fascista”⁸⁷.

Alguns jornais brasilienses registravam a presença de *Aleluia*, na ocasião da mostra competitiva, como um filme “animador”, e “um dos mais esperados e comentados durante este Festival”⁸⁸. Mas Back descreve, em suas memórias, que ao final do evento

Aleluia, Gretchen foi escarmentado. A medida em que o apresentador anunciava os laureados sem contemplar nenhum intérprete ou técnico do meu filme, e se chegava ao “melhor roteiro” (que é da minha autoria), “melhor filme”, a platéia pôs-se a gritar meu nome e do filme. Quando se proclamou o vencedor naquelas categorias, o público literalmente uivava xingando o júri até com os mais candentes palavrões. Saí arrasado do cinema – às lágrimas.

Dia seguinte vim a saber que Cavalcanti ameaçara “virar a mesa” caso o filme tivesse algum prêmio. A então crítica de “O Estado de S. Paulo”, Pola Vartuck, jurada que depois escreveu pertinente comentário ao filme, me confidenciou:

⁸³ Aleluia, Gretchen: a favor ou contra o nazismo? *Jornal do V Festival de Cinema Brasileiro de Gramado*, 17 a 22 de jan. 1977.

⁸⁴ PEREIRA, Miguel. “Aleluia, Gretchen” em Berlim: nem só ficção, nem só realidade. uma história sobre imigrantes alemães. *O Globo*. Rio de Janeiro, 5 maio 1976. Ver ainda: Aleluia, Gretchen: memória brasileira do nazismo. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 21 maio 1976; Um filme brasileiro sobre os alemães, em cartaz na Alemanha. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 maio 1976.

⁸⁵ Aleluia Gretchen vetado em Berlim. *Diário do Paraná*. Curitiba: 27 jun. 1976.

⁸⁶ BACK, Sylvio. *Dossiê Back*. Op.cit., p.117.

⁸⁷ HABIB, Sérgio. Batucada wagneriana. *Jornal de Brasília*, 25 mai. 1977. Meses depois de encerrado o festival, contava-se que: “No Festival de Brasília do ano passado, enquanto **Xica da Silva** era definido como uma pornochanchada histórica, **Aleluia, Gretchen** recebia injustamente a acusação de ‘nostalgia nazi-fascista’ pelo presidente do júri, o cineasta octogenário Alberto Cavalcanti. Sussurrou-se, na época, que Cavalcanti prometeu fazer escândalo caso algum prêmio coubesse ao filme de Sylvio Back”.

⁸⁸ Respectivamente: ARAÚJO, Celso. Os “Kranz” num piquenique alemão. *Correio Braziliense*. Brasília, 25 jul. 1976; e SÍLVIO: Aleluia, Gretchen. *Jornal de Brasília*. Brasília, 25 jul. 1976.

“Tentei de todas as formas argumentar em favor do filme, mas alguns membros do júri, até um cineasta de Brasília, se acovardaram ante a virulência de Cavalcanti”⁸⁹.

Ainda que não tenha recebido nenhuma láurea, a participação de *Aleluia* no Festival de Brasília deixaria um saldo positivo: Gary Essert, crítico de cinema norte-americano que escrevia para o *The Hollywood Reporter*, em Los Angeles, esteve presente no Festival de Brasília, e indicou o filme de Back para o *FILMEX – Los Angeles Internacional Film Exposition* – mostra pela qual era um dos responsáveis⁹⁰.

Ao que consta, Essert escreveu um texto sobre Festival de Brasília destacando que, dentre os filmes ali vistos, o *Aleluia Gretchen!* consistia em “um filme forte e o único com significativas condições de comercialização no exterior”⁹¹. A partir desse comentário de Essert, Michael Kutza, o diretor do *12º Festival Internacional de Cinema de Chicago* decidiu incluir o *Aleluia, Gretchen!* também naquele certame⁹².

Além da participação nos dois festivais norte-americanos, em janeiro do ano seguinte o filme integrou o *Festival de Gramado*, no qual conquistou dois prêmios – Melhor Fotografia (realizada por José Medeiros) e Melhor ator coadjuvante, para José Maria Santos, que interpreta o integralista *Aurélio*. Mas a controvérsia sobre o seu conteúdo persistia: “O filme é a favor ou contra o nazismo? O filme é a favor dos judeus ou tem conotações antisemitas?”⁹³. O *Correio do Povo* afirmava que *Aleluia* era, certamente, “um dos filmes mais polêmicos que já passaram por Gramado”, contando que a sala de debates do Festival “ficou pequena para acolher todos os interessados”, entre os quais diretores, atores e jornalistas de vários pontos do país. Um jornalista teria dito ao cineasta, durante o debate, que: – “Existem pessoas que saem do cinema pensando que tu pregas a vinda do 4º Reich”, ao que Back teria respondido: – “Pense bem: será que não existe, neste tempo em que vivemos, uma espécie de 4º Reich?”⁹⁴. E em diversas entrevistas,

⁸⁹ BACK, Sylvio. *Dossiê Back. Op.cit.*, p.117.

⁹⁰ Ao lado de Gary Abraham, Gary Essert havia sido um dos fundadores do *FILMEX*, mostra de cinema que se realizava em Los Angeles desde 1971. Essert era um dos sete convidados estrangeiros que estiveram no Brasil durante o *9º Festival de Brasília*, participando do mercado de filmes: “Desde segunda feira, eles têm assistido a uma média de oito filmes por dia, especialmente selecionados pela Embrafilme”, dos quais recebiam uma sinopse e viam apenas trechos para aferir a qualidade técnica e desempenho dos atores. Ao fim do festival, o *Jornal de Brasília* anunciava que “os exibidores da Europa e dos Estados Unidos reconheceram o filme *Aleluia, Gretchen*, de Sylvio Back como o único nacional a ter chances de comercialização no exterior”. *Aleluia, Gretchen* agrada distribuidores. *Jornal de Brasília*, 25 jul. 1976. Ver também: Apenas um filme agrada exibidores estrangeiros. *O Popular*. Goiânia, 24 jul. 1976.

⁹¹ Cf. carta de Sylvio Back endereçada a Jairo Ferreira, datada de 8 de nov. 1976. Cópia disponível no Setor de Documentação da Cinemateca Brasileira, São Paulo. Pasta Jairo Ferreira, doc. 458/2. Ver ainda: FERREIRA, Jairo. Sylvio Back no Festival de Chicago. *Folha de São Paulo*. 10 nov. 1976; e Filme obtém êxito no sul e agora vai a festival nos EUA. *O Estado de São Paulo*. 9 nov. 1976.

⁹² “*Aleluia*”, agora nas telas. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 5 set. 1976; e *Aleluia* no Festival de Cinema Internacional de Chicago. *Estado do Paraná*. Curitiba: 3 out. 1976.

⁹³ “*Aleluia, Gretchen*” provocou um amplo debate no primeiro encontro de 1977. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 19 jan. 1977.

⁹⁴ *Ibidem*.

ele se punha a explicar que o filme se tratava de “uma parábola sobre os nossos dias”⁹⁵.

Para Back, parecia, estava claro que o *Aleluia* era uma alegoria crítica do pensamento autoritário, em especial no contexto do regime militar brasileiro. Tratando-se de um filme co-produzido por um órgão estatal, a situação toava paradoxal. Mas quando fora questionado sobre um possível cerceamento ideológico da Embrafilme, o cineasta havia se posicionado dizendo que a política cinematográfica daquela empresa não era monolítica e nem tinha objetivos de dirigismo estatal, que suas preocupações com o cinema eram antes “industriais”⁹⁶. Ao que parece, Back confiava na “neutralidade” desse órgão estatal, como acontecia com a maioria dos cineastas – inclusive os remanescentes do cinema novo – e isso é compreensível na medida em que a Embrafilme concretizava antigos desejos de estabelecimento de uma indústria cinematográfica assentada em capital nacional⁹⁷. E toda a polêmica em torno do filme de Back mostra, além disso, que a crítica velada ao governo militar não representava ameaça à estabilidade do regime em vigor, dada a forma alegórica da crítica. *Aleluia* era visto como um filme histórico, simplesmente, de modo parecido ao que já acontecera com *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade) e *São Bernardo* (Leon Hirszman), ambos de 1972.

No final das contas, toda a discussão gerada em torno do terceiro longa-metragem de Back teve um duplo efeito, pois trazia o seu nome para o rol dos cineastas “malditos” mas, ao mesmo tempo, chamava a atenção sobre ele. E se, como vimos, boa parcela do público demonstrou certa aversão ao filme, foi com ele que Back alcançou sua consagração no campo cinematográfico, especialmente quando a crítica passou a comentá-lo amplamente.

Em janeiro de 1977, justamente por ocasião do *Festival de Gramado*, José Carlos Avellar escreveu um comentário para o *Jornal do Brasil* que é, na verdade, o primeiro texto de crítica cinematográfica voltado à análise dos recursos de expressão e da estrutura narrativa de *Aleluia, Gretchen!*⁹⁸. Com exceção de um texto escrito pelo próprio Back sob o pseudônimo de “S. Eurus” em 1976⁹⁹, as

⁹⁵ Sílvio Back refuta acusação e explica sua maneira de ser. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 jan. 1977.

⁹⁶ BACK, Sylvio. “Aleluia, Gretchen”, uma película destinada a causar muita polêmica. Entrevista concedida a G. T. Nunes. *Diário de Brasília*. 23 jul. 1976.

⁹⁷ Ver: JORGE, Marina Soler. *Op.cit.*, p.166.

⁹⁸ AVELLAR, José Carlos. Aleluia, Gretchen: o rosto sempre igual da violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1977. Neste texto, o crítico comenta o estilo fragmentado da narração, a descontinuidade que resulta da estrutura em blocos e dificulta a interpretação do tempo diegético, bem como a composição da imagem que impede uma perfeita noção do espaço em que se desenvolve a ação. Alerta também sobre a forma de representação estilizada da história. Após informar ao leitor sobre os trechos que foram cortados pela censura (as cenas em que os jovens hitleristas fazem ginástica, jogam futebol e nadam num lago inteiramente nus), Avellar faz também uma rápida análise de alguns personagens, e eleger como “os melhores trechos” do filme aqueles que destacam o integralista Aurélio. Enfatiza, ainda, que *Aleluia* procura “um meio termo entre a alegoria e o natural”, e destaca a cena do piquenique final como “a alegoria que melhor representa o filme”.

⁹⁹ EURUS, S [BACK, Sylvio]. “Aleluia, Gretchen”, uma grande piada. *Estado do Paraná*. Curitiba: 7 nov. 1976. No início do texto, há uma nota da redação apresentando-o como “a primeira opinião crítica sobre

diversas matérias anteriores publicadas em jornais geralmente destacavam o conteúdo político do filme, ou prestavam informações sobre o tema, os dados técnicos e de produção, datas de estréia, premiações, etc. Ou seja: eram, em geral, mais informativos do que críticos. Avellar, finalmente, olhava para o filme enquanto *obra de arte*.

Em março do mesmo ano, quando de sua participação no programa *Perspectiva 77* na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e de sua pré-estréia naquela capital, o filme foi muito badalado, gerando opiniões controversas entre o público, a ponto de isso ser registrado na mídia. Vale a pena a descrição publicada no *Última Hora*:

Quinze dias atrás, no MAM, umas 150 pessoas voltaram da porta porque não havia mais lugar na sala de projeção [...]. Findo o filme, cuja exibição foi entremeada por risos e palmas, houve um debate de duas horas com o diretor [...]. Foi aí que as idéias sobre o significado de 'Aleluia, Gretchen' não encontraram um denominador comum. [...] A temperatura subiu mais ainda, no último sábado, no Cinema I, onde se viam filas uma hora antes do início da sessão. Pela primeira vez, na história daquela casa de espetáculos, foi batido o recorde de bilheteria. Era um filme brasileiro. Novamente, a platéia tinha, em sua maioria, jovens, que aliás não desistiram de entrar quando se anunciou que só havia lugar no chão. Os corredores do cinema ficaram intransitáveis. À saída da sessão, as impressões se agitavam desencontradas: é um filme ou uma charada? Outros: trata-se de um filme incoerente, sem pé nem cabeça. A maioria: gostei muito [...] mas não tenho opinião formada agora, preciso pensar em casa, ou 'o filme me fundiu a cuca'. E madrugada adentro foi só o que se ouviu: intermináveis discussões nos bares da Zona Sul (Carlos Vereza, um dos principais atores do filme, praticamente não conseguiu jantar, assediado por espectadores ansiosos para discutir o filme e o seu papel)¹⁰⁰.

Dois meses depois, o *Jornal de Brasília* alegaria, na mesma matéria já citada de Sérgio Habib, que os problemas de aceitação de *Aleluia* se deviam "ao fato de se tratar de um filme eminentemente político, coisa rara nas produções brasileiras desde 1968. Os que chegaram a ver o filme sem cortes, antes de seu lançamento, acharam-se no direito de profetizar: 'Não vai passar pela censura'. Felizmente, poucas cenas foram tesouradas, e não prejudicaram sua leitura"¹⁰¹.

Exatamente no mesmo dia da publicação deste texto de Habib, saía uma matéria em *O Estado de São Paulo* comentando os "problemas de aceitação" do filme:

'Fascista. Esse Back é um nostálgico do nazismo'. O comentário, à saída do Cine Rio – na segunda-feira de estréia do filme 'Aleluia, Gretchen' – trouxe a São Paulo a assertiva central de uma confusa polêmica despertada pela fita entre o

'Aleluia Gretchen'. Entretanto, como foi escrito pelo próprio cineasta, funciona antes como "auto-crítica", além de fornecer algumas chaves de leitura para o filme. Quanto ao pseudônimo adotado por Back, ele mesmo esclareceu em 2004, quando lançou pela editora 7Letras um livro de poemas com o título *Eurus*. No *press release* de *Eurus*, Back explicava que esse título era parte de um pseudônimo (S. Eurus, ou seja: S de Sylvio, e Eurus - denominação que se dá a uma categoria de vento) com que ele assinava críticas de cinema que escrevia na imprensa curitibana, nos anos sessenta. Cf. BACK, Sylvio. *Release Eurus*. Material digital enviado à Rosane Kaminski por e-mail, em 19 dez. 2006.

¹⁰⁰ ALMADA, Teresa. Aleluia, Gretchen. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1977.

¹⁰¹ HABIB, Sérgio. *Batucada wagneriana*. *Op.cit.*

público de outras cidades, que a exibem há algumas semanas. Uma discussão que os críticos não endossam, mas que já manteve o diretor Sílvio Back debatendo durante horas com espectadores das sessões de pré-estréia – como no caso da apresentação feita no Museu de Arte Moderna do Rio. E que o levou à conclusão de estar diante de uma manifestação provocada por um fator bem definido: o esvaziamento político do cinema nacional. Há, para Back, uma distorção de ponto de vista entre as pessoas do público na medida que elas passam a duvidar da própria mensagem traduzida por ‘Aleluia, Gretchen’. ‘As pessoas parecem não acreditar no que vêem. Não imaginam que um cineasta pode estar fazendo referências tão dirigidas. O filme é transparente, translúcido. E se ele não é claro – já que é estruturado em diálogos, que não permitem uma ‘leitura’ imediata – tem, pelo menos, uma direção definida. É aí que as pessoas se confundem, e passam a inverter os valores: dizem que o filme é fascista. E no entanto, ele contém uma crítica feroz aos regimes totalitários, especificamente o getulista¹⁰².

Enfim, quando estrelava nas salas de várias capitais brasileiras, entre março e junho de 1977, o filme constitui-se em foco de interesse da mídia. A fortuna crítica de *Gretchen* superou significativamente a dos seus filmes anteriores, incluindo textos de críticos renomados como Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto, Orlando Fassoni, Miguel Pereira, Pola Vartuck, além do já citado José Carlos Avellar, entre outros¹⁰³.

Certamente que o filme não agradou a todos, mas foi alvo de atenção, e tocava em questões importantes do momento em que foi produzido. Na *Folha de São Paulo*, jornal que se destacava como um dos mais ativos da oposição civil, Orlando Fassoni dizia:

O filme “‘Aleluia, Gretchen’, esse caleidoscópio de contradições, tem a seu favor o fato de ser um dos raros trabalhos preocupados com a revisão de fatos onde poucos têm a coragem de meter o nariz. Há até quem ache que Back, ao falar sinuosamente da infiltração nazi-fascista no Sul, foi mexer num vespeiro. Vespeiro ou não, o filme nos faz sentir, nessa época intensamente pobre e vazia para o cinema de idéias, que ainda existem autores preocupados em levantar questões que, sepultadas pelo tempo, prosseguem inspirando temores”¹⁰⁴.

¹⁰² “Aleluia” provoca polêmica. *O Estado de São Paulo*, 25 mai. 1977. O mesmo texto foi reproduzido em: ÁLVARES, Luzia Miranda. “Aleluia, Gretchen”: polêmica em S. Paulo. *O Liberal*. Belém, 27. mai. 1977. Sobre as diferentes reações do público, ver também: ANJOS, Edvaldo dos. A polêmica de volta ao cinema brasileiro com “Aleluia, Gretchen”. *A Gazeta*. Vitória, 4 mai. 1977.

¹⁰³ AVELLAR, José Carlos. Aleluia, Gretchen: um diário sem páginas amarelas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26/27 mar. 1977; _____. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977; AUGUSTO, Sérgio. Como é mesmo anauê em alemão? *Isto é*, 6 abr. 1977; _____. Aleluia, Anauê e outros obas. *Pasquim*, 8-14 abr. 1977; BERNARDET, J. Claude. Aleluia Gretchen: a metáfora e a história. *Movimento*. São Paulo, 20 jun. 1977; BIÁFORA, Rubem. Aleluia, Gretchen. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 22 maio 1977; FASSONI, Orlando. O nazismo, no sul do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2 jun. 1977; _____. As “vespas” ainda voam. *Jornal*, s/d; MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos. Crítica ou alegoria da história? *Movimento* n.93, São Paulo, 11 abr. 1977; MONTEIRO, José Carlos. Aleluia, Gretchen. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2 abr. 1977; PEREIRA, Edmar. Um balanço de Aleluia, Gretchen. Com saldo muito positivo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 mai. 1977; _____. Na melhor estréia, uma visão nacional do nazismo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, s/d.; PEREIRA, Miguel. Existiu juventude hitlerista no Brasil? Sílvio Back responde com “Aleluia Gretchen”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1977; RICHETER, Lea Belina. Aleluia, Sílvio Back. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1977; STERNHEIN, Alfredo. “Aleluia, Gretchen”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 4 jun. 1977; VARTUCK, Pola. Política e arte em “Aleluia”. *O Estado de São Paulo*, 10 jun. 1977.

¹⁰⁴ FASSONI, Orlando. O nazismo, no sul do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2 jun. 1977. Além da *Folha*, outros jornais participaram como interlocutores entre sociedade civil e governo no processo de abertura política, entre os quais o *Estadão* e o *Jornal do Brasil*, cujos críticos também deram destaque ao teor político do filme de Back. Ver: NAPOLITANO, Marcos. *O regime... Op.cit.*, p.46 e 60.

E nem se tratava apenas de levantar questões sepultadas pelo tempo, pois o filme constituía-se, em primeira instância, de uma alegoria crítica ao seu momento presente. Falar das relações autoritárias, da intolerância entre diferentes visões políticas, representar a tortura, eram todas questões bem atuais quando o filme foi colocado ao juízo do público e da crítica.

Nas páginas na revista *Isto É*, Sérgio Augusto (que também escrevera matéria sobre *Aleluia* no mais famoso jornal alternativo da época, o Pasquim) apontava alguns pontos fracos do filme, mas também opinava a favor da sua importância:

Certo tipo de espectador, condicionado pela exuberância de *Xica da Silva* e a assepsia de *Dona Flor e seus dois maridos*, poderá afligir-se com a narrativa fragmentada e descontínua de *Aleluia*, *Gretchen*. Outras ressalvas serão feitas à má distribuição de talento entre os atores e ao tom falseado da dublagem. Nada disso, porém, impede que este terceiro longa-metragem do catarinense Sílvio Back [...] não deva ser acatado como o filme brasileiro mais polêmico desde *A Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, ou um dos mais polêmicos desde *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Ou, ainda, a mais instigante tentativa de imersão em nosso passado histórico desde *Os Inconfidentes*, também de Joaquim Pedro¹⁰⁵.

Situando o filme de Back entre outras produções do cinema nacional que lhe eram contemporâneas, o comentário alerta sobre uma estetização do filme brasileiro que vinha ocorrendo paralelamente à cooptação pelo mercado, a exemplo de *Xica da Silva* e de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto), ambos considerados “ecos do ideário da PNC” por Ortiz Ramos¹⁰⁶, e aproxima o *Aleluia* de outros filmes nacionais que tiveram, em anos próximos, um teor mais denso, experimental e crítico¹⁰⁷. Dentro de um quadro em que se tornava evidente um esvaziamento político do cinema brasileiro, inclusive, as cobranças as investidas contra a “exuberância” de *Xica da Silva*, levaram Cacá Diegues a denunciar o

¹⁰⁵ AUGUSTO, Sérgio. Como é mesmo anauê em alemão? *Isto é*, 6 abr. 1977, p.38. Dos filmes citados por Sérgio Augusto, *Terra em Transe* é o mais antigo, datado de 1967. Mas *Os Inconfidentes* é de 1972, e *Guerra Conjugal* é de 1975, tendo recebido, inclusive, prêmios de direção, atriz (Elza Gomes) e montagem no 8º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Note-se que foi baseado em livro homônimo, escrito pelo curitibano Dalton Trevisan, que também escreveu os diálogos para o filme.

¹⁰⁶ RAMOS, Ortiz. *Op.cit.*, p.132. O filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) foi um fenômeno de bilheteria, com quase dez milhões de espectadores. Os discursos de Bruno Barreto e de seu pai, o produtor Luís Carlos Barreto, aproximavam-se muito do ideário do governo militar, quando defendiam um cinema que fosse “elemento de integração nacional” e que “preservasse a identidade cultural brasileira, costumes e hábitos do povo”. *Ibidem*, p.112 e 139. Bernardet, em 1978, definia essas superproduções como “cinemão”, associando-as à tendência de monopolização da indústria cinematográfica que era coerente com o modelo econômico seguido pelo regime militar. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. *Op.cit.*, p.92-93. De acordo com Marcos Napolitano, os filmes *Xica da Silva* e *Dona Flor e seus dois maridos* seriam os principais referenciais do cinema brasileiro daqueles anos. “Mesclando humor, comédia, erotismo e figurinos luxuosos, ao retratar duas mulheres singulares, esses filmes tornaram-se grandes sucessos de bilheteria até pelo fato de sugerirem uma abordagem mais leve da história, dos problemas e dos costumes brasileiros”. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*. *Op.cit.*, p.116.

¹⁰⁷ Ainda segundo Napolitano, o *Aleluia*, *Gretchen*, que também foi um sucesso de crítica naquela ocasião, “propunha um caminho mais polêmico e crítico [...]. O filme aludia ao autoritarismo do regime militar, metaforicamente representado na cena final, quando os nazistas, com os uniformes negros da SS, dançam ao som de um samba”. *Ibidem*, p.117

cerceamento que vinha sofrendo por parte de uma “patrulha ideológica” de esquerda¹⁰⁸.

O que importa reter, aqui, é que aquele momento de crescente ingerência estatal no meio cinematográfico culminou na fragmentação dos interesses e projetos dos cineastas atuantes no país. Tornou-se até mesmo difícil definir, dentro da historiografia já traçada sobre o cinema nacional, a existência de objetivos comuns àqueles cineastas. Ortiz Ramos dá ênfase ao crescimento quantitativo da produção entre 1974-78, mas descreve o seguinte mapa de relações:

Complexidade e fragmentação no interior do cinema brasileiro, agregadas à possibilidade de finalmente configurar-se uma indústria cultural no setor, vão compor este quadro em que as rachaduras se multiplicarão, num entrelaçamento de conflitos que abrangem desde interesses de grupos, até concepções distintas do processo cultural cinematográfico. Todo burburinho que envolve a sucessão da Embrafilme e Concine, indica a alta temperatura política de um momento, em que à multiplicidade de propostas e pontos de vista culturais alia-se uma resistência, ou quem sabe desinteresse e incapacidade, diante da formulação de projetos totalizantes, quer políticos, quer culturais e estéticos¹⁰⁹.

Um dado importante a considerar, ainda, sobre o cinema nacional do tempo de *Aleluia*, é a que a inventividade em termos de linguagem, proeminente ao longo dos anos sessenta, caiu a segundo plano, em grande parte devido à excessiva preocupação com o mercado. O enrijecimento estético aparece, assim, como um dos resultados da investida do governo na área cinematográfica, quando o discurso nacionalista dos remanescentes do cinema novo passa a se restringir às questões de conteúdo¹¹⁰.

*

Após este rápido panorama dos traços gerais que distinguem cada um dos momentos de produção e lançamento dos três primeiros filmes de longa-metragem de Back dentro do período militar – filmes estes que o integraram ao cenário nacional de cinema –, entremos, agora, na avaliação das mudanças no discurso do cineasta ao longo daqueles anos, considerando, ainda, os diálogos que ele pretendia estabelecer com o meio cinematográfico e cultural.

A seguir, nos próximos tópicos, será traçado um esboço das opiniões do próprio cineasta sobre os três filmes. Tais opiniões, além de permitirem compreender qual era a visão assumida publicamente por Back sobre o seu cinema, serão confrontadas aos comentários de outros críticos, que ora reforçam, ora

¹⁰⁸ DIEGUES, Carlos. Quero um cinema de muitas faces, um cinema popular. Entrevista concedida a Pola Vartuck. *O Estado de São Paulo*, 31 ago. 1978. Em vários outros momentos Cacá Diegues se referia a essa “patrulha ideológica”, em textos que foram posteriormente reunidos em: DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: UFRGS/ MEC/ SESu/ PROED, 1999 [Cf. p.25, 33, 43 e 46].

¹⁰⁹ RAMOS, Ortiz. *Op.cit.*, p.147.

¹¹⁰ Esse assunto está desenvolvido no artigo: JORGE, Marina Soler. *Op.cit.*, p.179-81.

contestam a visão pessoal do autor. Pude constatar, através da análise das fontes, a existência de três “momentos”, digamos assim, na fala do cineasta – que coincidem apenas aproximadamente ao tempo de fatura de cada filme. Nesses três momentos, além das diferentes estratégias de inserção nas discussões cinematográficas, parece haver também um deslocamento do foco retórico dos filmes em si, formando um arco que vai das preocupações com o público, passa pelo interesse na mensagem política, para depois se centrar na figura do autor.

Para que a exposição seja mais didática, separei as modificações no discurso do cineasta sobre os filmes em três sub-capítulos, apresentados a seguir, e que correspondem às diferentes nuances em seu modo de entender o próprio cinema. No primeiro, está focalizada e contextualizada a defesa que Back fazia de um cinema ao mesmo tempo “crítico e comunicativo” (entre 1966-69), referindo-se sobretudo ao *Lance Maior*.

O segundo tópico enfatiza a defesa de um “cinema sulino” (entre 1972-76), discurso que surge logo depois da fatura de *Pelados* e culmina com a afirmação de uma “trilogia do sul” quando da estréia de *Aleluia, Gretchen!*. É importante ressaltar que na passagem de um discurso a outro, além de acontecer uma visível afirmação do *lugar* em que o cineasta atua, percebe-se, ao mesmo tempo, uma variação no foco retórico, inicialmente voltada ao público, e em seguida dando ênfase ao conteúdo político.

O terceiro tópico, por sua vez, indica o surgimento de um novo discurso defendido pelo cineasta sobre a sua obra, destacando a idéia de um “cinema torto” – ou seja, autônomo, individual – e, ao mesmo tempo, “desideologizado” – sem compromisso com verdades dadas *a priori*. Naquele momento, então, o foco retórico do seu discurso passa a ser a sua afirmação como autor, cujos vestígios começam a aparecer no período imediatamente posterior ao *Gretchen*, permeando as fontes documentais datadas de 1976 até o meados dos anos oitenta.

Vejamos cada um dos momentos.

2.2. Ao encontro do público

Desde quando preparava o *Lance Maior*, filme que marcou sua “estréia” no cenário nacional de cinema, Sylvio Back expunha publicamente sua visão sobre a própria obra – primeiro como projeto, depois sobre o filme pronto. Naquele momento, o tom do seu discurso era dado pela insistência na tecla da comunicabilidade. Ou seja: no efetivo contato entre obra e público.

E, de fato, no final da década de sessenta, o meio cinematográfico brasileiro estava tomado por uma polêmica sobre essa questão. Observava-se, de um lado, a radicalização crescente das propostas experimentais que haviam desembocado num cinema “agressivo” e, de outro lado, a defesa de uma necessária reconciliação entre obra e público. Entretanto, se de um modo geral, os anos sessenta foram marcados por um cinema em que as estruturas de agressão e o tipo de dinâmica de transformação foram bastante pronunciados, esta característica seria gradualmente substituída, ao longo da década seguinte, por uma amenização das propostas de inventividade, numa atitude de menor agressividade diante do espectador, tendendo a ampliar a comunicação com o público¹¹¹.

Esta esquematização, que *grosso modo* resume a tônica do debate na passagem daquelas décadas, certamente continha múltiplas nuances entre os dois extremos. Mas com uma função instrumental, tal quadro permite visualizar, em panorâmica, as modificações nos debates estéticos que acompanhavam as tensões entre cineastas, estado e sociedade no tempo em que Sylvio Back produziu os seus três primeiros longas-metragens de ficção. Ou seja, exatamente dentro deste período onde o cinema brasileiro atingiu um patamar de agressividade que o fechou sobre si mesmo – aproximando-se da cultura erudita, mas afastando-se do público amplo –, e em seguida sofreu um afrouxamento desta postura, quando se buscaram novas formas de reconciliação com o público “perdido”, em grande parte por causa das preocupações com o mercado.

As referências que aqui serão feitas àquele quadro possuem, então, uma função contextual, para que se possa visualizar a inserção de Back na discussão, agora não mais como crítico, mas como um cineasta que desejou encontrar sua fórmula pessoal de conciliação entre um cinema “sério”, de “comunicação”, e que também tivesse uma “marca de autor”. Um cinema pelo qual ele poderia emitir sua visão de mundo a partir do *lugar* onde vivia, e com um estilo próprio, de preferência articulado a esse *lugar*. O discurso que o cineasta foi construindo sobre

¹¹¹ Ismail Xavier comentou esta transição na conferência sobre o tema “Cinema Brasileiro, os Anos Setenta”, quando, em outubro de 1985, durante o Festival Brasileiro de Cinema de Brasília, foi realizado um seminário sob o tema “Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro”. A conferência está publicada em: MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro* (Seminário). Brasília: Ed. Universidade de Brasília / Embrafilme, 1986. Sobre a referida transição, ver p.13-14.

os seus filmes carregava, ao mesmo tempo, uma vontade de inserção no meio cultural nacional e a função de demarcar esse espaço de onde ele falava.

Querer conciliar numa fórmula única todos os projetos que vieram, ao longo daquela década, tomando rumos opostos no meio cinematográfico, pode soar ambíguo. Mas Back desejava fazer um cinema onde a aproximação com o público fosse justamente a sua “opção autoral”, o que lhe permitiria obter um reconhecimento dos próprios pares naquele meio profissional, ao mesmo tempo em que resolveria, ao seu modo, o problema da comunicação.

Este era seu desejo de ação, emaranhado pelas observações do que vinha ocorrendo na cinematografia do seu tempo, e que Back manifestava ainda antes de filmar o *Lance*. Algumas pistas já aparecem em 1966, quando Back expunha suas idéias à Miriam Alencar, do *Jornal do Brasil*. Ele observava que os cineastas brasileiros, sentindo a instabilidade vivenciada então pelo cinema novo, passavam a exigir de si mesmos “um cinema conseqüente que dialogue com esse monumental público”¹¹². E ali ele também dava notas de seu sentimento ambíguo frente ao cinema novo, ao qual admirava e refutava ao mesmo tempo:

O cinema brasileiro de hoje revela influências de várias origens. Mas a grande vantagem que leva sobre os demais movimentos semelhantes pelo mundo, é que no Brasil os cineastas se atiram primeiro à revelação temática ou cultural do país: **a procura do conteúdo próprio nacional, para daí recorrer à depuração formal**, de vícios e condicionamentos herdados, especialmente, do cinema americano e francês. [...] O conteúdo determinando a linguagem cinematográfica (aí Glauber e Nelson foram precisos e verdadeiramente criadores)¹¹³.

Neste momento, Back já não duvidava do projeto de Glauber, como fizera em 1959 quando, irado diante da petulância do cineasta baiano em afirmar que “O cinema ainda não é arte”, Back dissera: “Seria interessante conhecer de Glauber Rocha, seu conceito de o que vem a ser arte. Por enquanto, não há dúvida, só nos resta uma atitude de expectativa pela nova conceituação de arte, que deverá partir de GR”¹¹⁴. Mas ao longo dos anos que separam os dois textos acima, esta “conceituação” já teria se formalizado no *Barravento*, no *Deus e o diabo na terra do sol*, além de estar explicada, de certo modo, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Back o reconhecia, mas ainda pensava em realizar um cinema que também explorasse aspectos da realidade brasileira, diferente da nordestina, para daí, igualmente, realizar a sua “depuração formal”. Sabendo da crise então vivida pelo cinema novo, em partes devida ao afastamento do público gerado pelas invenções de linguagem que tornavam os filmes “difíceis”, Back passaria a

¹¹² ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

¹¹³ *Ibidem*. [sem grifos no original].

¹¹⁴ BACK, Sylvio. Cinema nacional e incongruências. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 dez. 1959.

expressar seu desejo de conciliar os diferentes imperativos: o da linguagem artística e o da comunicação.

Em janeiro de 1967, ele publicou na revista *Panorama* o texto “Por que não se ama o filme brasileiro?”, onde especulava sobre os possíveis fatores locais que, “aliados à crise geral do cinema em todo mundo, e oriundos de todas as direções, por enquanto obstaculizam uma harmônica junção filme-público”¹¹⁵. Conforme ele acreditava então, “a obra de arte, boa ou má, necessita dessa relação”. E isso remonta a Sartre, quando dizia que o sentido da existência da literatura está na relação entre a obra e o público.

Elogiando o filme de Roberto Santos, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que segundo Back “fura o cerco e atinge um nível de diálogo com quem lhe assiste a obra”, ele deixava evidente que esta comunicação com o público era uma de suas principais preocupações naquele momento. Mencionava ainda *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966) e *As Cariocas* (Fernando Barros / Walter Hugo Khouri / Roberto Santos, 1966) como filmes cujas formulações iam na mesma linha de *Augusto Matraga*. E concluía o texto afirmando que “a trilha para esse casamento foi definitivamente aberta”¹¹⁶, deixando no ar uma expectativa sobre a continuidade do assunto. Note-se que todos os filmes mencionados por Back nesse texto fazem parte de um grupo de obras que dialogavam com a tradição literária, e que Ismail Xavier descreveu como “comportadas”, naquele período em que a “política de atingir o público” era um dado forte¹¹⁷.

No final do mesmo ano, Miriam Alencar divulgava a iminência das filmagens do *Lance Maior*, apresentando-o nos seguintes termos:

Silvio tem em mente realizar um cinema que se volte para o povo, sem entretanto deixar de tratar de um problema social importante. [...] Mais do que nunca o nosso público precisa começar a entender aquilo que nossos cineastas querem dizer e a participar de suas lutas para dar valor às suas realizações. Para isso, **nada melhor do que voltar nosso cinema para o povo, expondo os problemas de forma clara e acessível**, sem hermetismos que ficarão claros apenas para uma minoria¹¹⁸.

A mesma matéria de jornal tornava pública a explicação do cineasta de que “concretamente, o que o Lance Maior pretende (e só a obra em imagens vai corroborar) é uma aproximação direta, sem intelectualismos e fossas psicodélicas, com as contradições do homem comum”¹¹⁹. A mesma explicação seria repetida ao longo de 1968-69, a cada vez que o filme entrasse em cartaz nas principais capitais

¹¹⁵ BACK, Sylvio. Por que não se ama o filme brasileiro? *Panorama* n.174. Curitiba, jan. 1967, p.24.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op.cit.*, p.66-67.

¹¹⁸ ALENCAR, Miriam. O maior lance de Sílvio. *Jornal*, s/d. (Documentos da Embrafilme, acervo da Funarte, recorte de jornal sem identificação). [sem grifos no original].

¹¹⁹ ALENCAR, Miriam. O maior lance de Sílvio. *Jornal*, 1967. [recorte de jornal não identificado, encontrado nos Documentos da Embrafilme, acervo da Funarte]. A mesma afirmação seria repetida também em: Regina Duarte hoje em Curitiba para o “Lance”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 out. 1968.

brasileiras. “Procurei colocar o tema de uma maneira clara, direta, sem intelectualismos. [...] Não me interesso por ‘fossas’ de intelectuais ou problemas de afirmação de jornalistas frustrados”¹²⁰ – dizia ele, em clara remissão ao *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e à crise então vivida pelo cinemanovismo. E continuava: “Fiz um filme para me comunicar com o público”. Sua afirmação era reproduzida na mídia: “Silvio disse não desejar fazer um filme hermético, elaborado para o consumo das platéias intelectualizadas dos festivais”¹²¹

Mas nessa ânsia em afirmar o seu próprio filme, Back acabava por ser precipitado nos julgamentos acerca do cinema brasileiro. Quando insinuava que certos filmes resumiam-se a abordar “fossas” ou “frustrações” de intelectuais, além de repetir desnecessariamente juízos superficiais, estava definindo sua própria posição dentro dos debates travados do meio cinematográfico naquele momento.

A inserção nesse ambiente profissional e, mais ainda, a sua aceitação, seriam definidas em grande parte pelas suas escolhas estéticas e pelas relações que ele conseguiria estabelecer com outros agentes do meio cinematográfico, cujo centro de discussões já vinha sendo tensionado por cisões internas desde a década anterior. Ou seja, desde que haviam se configurado aquelas duas posições fortes e distintas acerca dos rumos para o cinema brasileiro, conhecidas como a vertente *universalista* e a vertente *nacionalista*. Esta distinção, é claro, também requer a consideração dos matizes presentes em cada lado, bem como os trânsitos de cineastas e críticos nos espaços entre os dois grupos ao longo das duas décadas.

Para compreender o discurso de Sylvio Back, então, é essencial considerar, ao mesmo tempo, tanto o seu repertório pessoal quanto os contatos que ele estabeleceu com outros cineastas, produtores e críticos no interior do campo cinematográfico brasileiro, e que portavam, cada um deles, as suas próprias convicções sobre o mote da relação com o público. É disso que tratam as próximas paginas deste texto.

Retomarei, por isso, o quadro de fins dos anos sessenta, agora realçando alguns detalhes específicos aos debates estéticos do cinema nacional. Num dos pólos daquele debate, como já foi dito, estavam os cineastas que, *pari passu* com a efervescência vanguardista nas artes plásticas e na música brasileiras, optaram por manter uma postura mais radical de cinema e de cultura, potencializando os limites de um “cinema de poesia”¹²². Mas valorizar a invenção no nível de linguagem, como se sabe, era uma escolha que fatalmente criava problemas na sua relação com o

¹²⁰ Eu quis fazer um filme assim. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 mar. 1969. No ano anterior ele já afirmara que seu filme “não é obra de fossa nem intelectualidade demais”. O “lance maior” de Silvio Back. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1968.

¹²¹ Arte e outras coisas – “Lance Maior”. *Folha de Londrina*. Londrina, 12 nov. 1968.

¹²² Expressão utilizada por Pier Paolo Pasolini para se referir à sua noção de um cinema moderno, que ele diferenciava do “cinema de prosa”. O “cinema de poesia” tratava-se de “um cinema imaginativo, onírico, subjetivo e formalmente experimental, no qual autor e personagem se fundem”, enquanto o “cinema de prosa” seria “baseado nas convenções clássicas da continuidade espaço-temporal”. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p.133.

público. Deste modo, tais filmes se direcionavam cada vez mais a um grupo restrito, formado pelos pares no meio cinematográfico, e com vistas à discussão do próprio estatuto do cinema. Culminando com alguns filmes do cinema marginal, realizados por cineastas que levaram ao extremo as estruturas de agressão¹²³, esse hermetismo era o desdobramento e o ápice de um processo de atualização estética do cinema brasileiro iniciado em fins da década de cinquenta, logo em seguida abraçado pelos cinemanovistas que desejavam um cinema moderno em “tema e forma”, capaz de discutir política e estética ao mesmo tempo, e que teve como uma de suas conquistas a inscrição do cinema na tradição cultural erudita. Para Ismail Xavier, esta peculiaridade de unir invenção estética ao político constitui a feição particular do cinema brasileiro diante do cinema moderno de outros países, porque forneceu uma “conotação nacional, e de esquerda, ao moderno”¹²⁴. Mas o aspecto de “politização do cinema” não era exclusivo do Brasil, uma vez que caracterizaria a “ideologia cinematográfica terceiro-mundista” da década sessenta como um todo, traduzida em manifestos de cinema escritos num momento onde ocorriam intensas lutas nacionalistas¹²⁵. Robert Stam explica que o conjunto destes manifestos apontava para preocupações comuns, ainda que cada um deles fosse o resultado de um contexto cultural e cinematográfico particular. Seus autores se perguntavam sobre a melhor maneira de utilizar o cinema para expressar as preocupações nacionais, e consistiam numa reformulação “terceiro-mundista”, politizada, do movimento de “culto ao autor” que vinha marcando a crítica e a teoria do cinema desde fins dos anos cinquenta.

No caso do Brasil, este processo remonta e dialoga com o Modernismo de 1920, que, nas palavras Ismail Xavier,

criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 60 em sua resposta aos desafios do seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo do cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica. Ou seja, no Cinema Novo e, de forma mais acentuada, no Cinema marginal, a tendência a um ‘cinema de poesia’ favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a *performance* do autor, este que Glauber desenhava como a antítese da indústria¹²⁶.

¹²³ Júlio Bressane, Andréa Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Neville d’Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias são os cineastas citados por Ismail Xavier para exemplificar esta postura. Ver: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.17.

¹²⁴ *Ibidem*, p.25.

¹²⁵ “Na esteira da vitória dos vietnamitas sobre os franceses em 1954, da Revolução Cubana em 1959 e da independência da Argélia em 1962, a ideologia cinematográfica terceiro-mundista cristalizou-se, ao final dos anos 60, em uma onda de ensaios-manifestos militantes – ‘Estética da fome’ de Glauber Rocha (1965), ‘Towards a Third Cinema’ de Fernando Solanas e Octavio Getino (1969) e ‘For an imperfect cinema’ de Julio Garcia Espinosa (escrito em 1969) – e em declarações e manifestos nos festivais de cinema do Terceiro Mundo”. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.114-115.

¹²⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op.cit.*, p.24. Naquela conferência realizada em 1985, em Brasília, Xavier distinguia três diferentes posturas detectáveis no cinema brasileiro dos anos sessenta em relação à questão nacional e à experiência social brasileira: “houve um período do cinema novo que pode ser lembrado a partir dessa grande metáfora que foi a estética da fome; houve um desdobramento no período tropicalista que tinha uma postura de sarcasmo, de ironia diante de uma série de signos ou de

Mas nem todos viram com bons olhos essa aproximação do cinema com o mundo da arte erudita, e esta centralização retórica na figura do *autor*. No outro lado das discussões sobre o problema da comunicação, estavam aqueles que acreditavam ser necessário colocar o público almejado (destinatário) no centro da obra. Todavia, é este outro pólo do debate que requer um olhar mais esmiuçado para que se possa compreender o lugar de Back no mapa das relações travadas no meio cinematográfico brasileiro.

No final da década o cinema novo “buscava sair do isolamento e se voltava para um estilo mais convencional porque empenhado em estabilizar sua comunicação com o público”¹²⁷, a exemplo do que fez Joaquim Pedro em *Macunaíma*, em 1969 (filme, como foi dito antes, realizado com intermediação financeira do INC). Sabe-se, entretanto, que este grupo não era homogêneo nos seus interesses¹²⁸, e nem o único a se preocupar com esta reconciliação. Aliás, o interesse na comunicação com o público era um dado forte também entre os opositores do cinema novo, o que trazia nuances variadas e, por vezes, contraditórias ao debate.

Ely Azeredo, por exemplo – que no início da década chegou a estar próximo aos cinemanovistas e depois tornou-se um dos seus maiores oponentes –, em 1968, quando louvava justamente o caráter de comunicação do *Lance Maior*, aproveitava para se referir ao cinema de experimentalismo poético como uma “maré viscosa e elitista do godarismo”. Declarava que o cinema, para ele, era comunicação de massa, e insistia que “hermetismo não é sinônimo de inteligência”¹²⁹. Reiterando seu discurso conservador, que descartava a possibilidade de ver o cinema com arte – ainda mais uma arte de vanguarda –, poucos dias depois, Azeredo escreveria também que em *Lance Maior*

Back comete **poucos dos erros** quase obrigatórios no momento presente do cinema brasileiro, uma etapa impregnada pela **mística do vale-tudo do cinemanovismo**. Para expor claramente os conflitos, não confia apenas em sua sensibilidade visual; recorre ao diálogo amplamente, sem inibições. E os diálogos que a fita credita a Nelson Padrella são dos mais espontâneos e fluentes das últimas safras de filmes brasileiros¹³⁰.

símbolos de nacionalidade; havia uma maneira de trabalhar uma série de clichês presentes na discussão sobre a identidade nacional; houve o período dito do cinema marginal, em que outra grande metáfora se forjou, a chamada estética do lixo, também uma metáfora agressiva, uma metáfora em que a experiência do subdesenvolvimento e a situação do Brasil como país periférico era trabalhada segundo uma metáfora extremamente corrosiva e agressiva”. In: MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*. Op.cit., p.15.

¹²⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op.cit., p.24.

¹²⁸ Naquele final de década, começa a se dismantelar o cinema novo enquanto “projeto coletivo”. Enquanto uns buscam o caminho da reconciliação com o público, outros continuam herméticos. Gustavo Dahl, por exemplo, realiza em 1968 *O bravo guerreiro*, um dos seus filmes considerados mais impenetráveis. Até mesmo Glauber escreve que naqueles anos “o cinema novo se desequilibra no difícil jogo do exercício individual”. ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.108.

¹²⁹ AZEREDO, Ely. *Lance Maior*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1968.

¹³⁰ AZEREDO, Ely. In: O filme em questão: *Lance maior*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez.1968. [sem grifos no original].

O fato de Ely Azeredo ter se dedicado a publicar duas ou três críticas ao *Lance* já é um dado importante, na medida em que isso define quais foram os “simpatizantes” do filme de Back, na ocasião de sua estréia nacional – ainda que, na opinião de Back, Azeredo teria “exagerado” nos prós e nos contras que escreveu sobre o filme devido às suas inimizades com os cinemanovistas, conforme já foi dito. O crítico não deixava de apontar alguns pontos fracos do filme, mas dizia que “as qualidades compensam em grande parte as limitações de *Lance Maior*”, justamente por remar contra aquela maré “elitista do godarismo”¹³¹. Além de Azeredo e da Miriam Alencar, cujas matérias já citei diversas vezes, e que escrevia tanto para o periódico carioca *Jornal do Brasil* quanto para a *Filme Cultura* do INC, em São Paulo também o Rubem Biáfora, vimos, escreveria comentários favoráveis ao filme de Back, louvando o seu caráter autêntico e engajado. A “autenticidade” de *Lance* era aferida pelo vínculo que apresentava com a realidade objetiva, coerente com o que ele afirmava nos textos de 1960. Biáfora explicava que “Back conhece o ambiente e a gente que retrata, Back sente o problema que enfoca”¹³². Coerente, enfim, com uma das premissas do engajamento proposto por Sartre. E poucos dias depois, Ida Laura escrevia, numa matéria para o mesmo jornal sob o título “*Lance Maior*, fita autêntica”:

Mostrando as faces descritivas de um ambiente cuja vivência interior conhece, Silvio Back dá uma nota de sinceridade ao filme. [...] A exposição de fatos que todos os dias acontecem diante de nossos olhos, com implicações além da esfera individual e sem tirar conclusões apressadas de ordem social, resulta numa aproximação entre o espectador e o problema proposto; é a retomada do cotidiano, apanhado pela câmera em sua imanência vital. As deficiências de realização podem ser esquecidas e *Lance Maior* projeta-se como um ponto de partida para experiências mais autênticas de nosso cinema, quando estão esgotadas as fontes do cangaço e de uma visão primária da realidade brasileira¹³³.

Como se vê, as tensões no meio cinematográfico possuíam nuances diversas naquele final de década, e não podem ser tratadas apenas pela divisão entre “cinemão” e cinema de invenção. Existiam muitos cineastas que buscavam trabalhar dentro de uma linguagem convencional, voltada ao “grande público” e com maior alcance de bilheteria. Mas os seus objetivos em relação a esse “público” nem sempre eram os mesmos. Para uma parcela dos que se situavam neste lado da questão, valia pensar o cinema como indústria do entretenimento, capaz de gerar divisas, mas sem necessidade de conferir aos filmes qualquer aspecto crítico ou reflexivo. Outros, contudo, também situados entre os defensores da reconciliação entre cinema e público amplo, quer sejam os imantados pelo discurso

¹³¹ AZEREDO, Ely. *Lance Maior*. *Jornal do Brasil*. *Op.cit.* Além das críticas já citadas, publicadas no *Jornal do Brasil*, Azeredo também escreveu: AZEREDO, Ely. *Lance Maior* dobra. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 27 dez.1968; e AZEREDO, Ely. *Lance Maior*. *Guia de Filmes*, n.18, p.13, nov/dez. 1968.

¹³² BIÁFORA, Rubem. *Lance Maior*. *O Estado de São Paulo*, 02 mar. 1969.

¹³³ LAURA, Ida. *Lance Maior*, fita autêntica. *O Estado de São Paulo*, 12 mar. 1969.

cosmopolita dos *universalistas*, quer sejam os que seguiam as premissas de um “nacionalismo” no cinema, preferiam ver esta aproximação como uma das formas de despertar nos espectadores um pensamento crítico. Além das denúncias ao “colonialismo” econômico e cultural, a crítica poderia ocorrer por meio do questionamento das estruturas sociais de opressão, ou da alienação social, quando certos valores burgueses são reproduzidos sem questionamento. Exemplos de atuação nessa linha são os casos de Luís Sérgio Person, em *São Paulo Sociedade Anônima*, e Leon Hirszman, em *A Falecida* (1965)¹³⁴. E esse foi o caso, também, de Sylvio Back em sua estréia.

O público em foco: “Lance Maior”

É interessante notar, antes de seguir adiante nas observações sobre o sentido do discurso de Back em defesa da comunicabilidade no cinema, que por detrás das controvérsias neste debate sobre a relação de uma obra com o público, existe uma questão de preferência retórica. Trata-se de escolher, entre outras coisas, se **o que estará no centro do discurso é a argumentação**, se é **o autor**, ou se é **o destinatário** (no caso, o público). Esse “estar no centro” do discurso corresponde, ao meu ver, à distinção entre *ethos*, *pathos* e *logos* traçado por Aristóteles na sua obra sobre retórica¹³⁵. Observar o grau de clareza desta opção no caso particular de cada cineasta, auxilia a compreender as diferentes posturas e os resultados obtidos por eles a cada nova obra.

Vejam alguns exemplos. Se um filme fosse encarado apenas como tubo condutor de supostas verdades que deveriam ser promulgadas – como aqueles, coerentes com o artigo de Carlos Estevam no tempo dos CPC’s, e que eram apresentados pelas caravanas da UNE Volante em diversas cidades brasileiras, inclusive Curitiba¹³⁶ –, a ênfase estaria na mensagem, e não adiantaria exigir apuro estético dos filmes produzidos sob esta visão. Quanto ao público, este seria apenas receptáculo de idéias já prontas. No caso de Glauber e outros cinemanovistas, ao contrário, a ênfase era colocada na visão do cinema como um trabalho de “autor”. Esta visão foi pronunciada por meio de artigos, reforçada no livro *Revisão crítica do*

¹³⁴ Sobre a crítica à reprodução dos valores burgueses e à alienação social nesses dois filmes que retratam a classe média urbana, entre outros, sugiro: BERNARDET, Jean-Claude. A hora e a vez da classe média. In: *Brasil em tempo de cinema. Op.cit*, p.85-137.

¹³⁵ Ainda que ao falar da possibilidade em optar pela focalização na figura do autor eu não esteja pensando necessariamente em associar a potência de um filme com o caráter de seu autor em termos de julgamento ético, acho possível fazer uma analogia, aqui, com a distinção entre *ethos*, *pathos* e *logos* traçado por Aristóteles na sua obra sobre retórica. Nesta, ele distingue três formas de argumentação, conforme o foco recaia no *ethos* (caráter do orador), no *pathos* (estado emocional do público) ou no *logos* (a argumentação propriamente dita). Ele diz: “Os argumentos convincentes fornecidos através do discurso são de três espécies: 1) alguns fundam-se no caráter de quem fala; 2) alguns, na condição de quem ouve; 3) alguns, no próprio discurso, através de prova ou aparência de prova”. ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998, p.1356a.

¹³⁶ Em março de 1964, o *Última Hora* de Curitiba anunciava a exibição de filmes de Djalma Maranhão, e de um filme sobre a história da UNE, a ser realizada em breve naquela cidade. Ver: III UNE-Volante virá em abril: Teatro e Cinema. *Última Hora*. Curitiba, 19 mar. 1964.

cinema brasileiro, de Glauber, e ao mesmo tempo efetivada em filmes onde o compromisso social existia, mas era uma “concessão” de cada cineasta-autor. Como resultado, vimos, a especificidade do cinema novo brasileiro foi a invenção de *formas novas* de fazer cinema que, ao mesmo tempo em que dialogavam com a concepção europeia de cinema-arte fundada na hegemonia do autor, aprofundavam o debate político.

Já o Sylvio Back, ainda antes de realizar o seu primeiro longa, centralizava as suas preocupações no público, e isto ficou registrado em diversas matérias jornalísticas que divulgaram as filmagens e também a estréia do *Lance Maior*: “O principal fator de sucesso de público tem sido a sua comunicação, pois ela abre um diálogo com o espectador”¹³⁷.

O excerto abaixo – parte de um texto publicado na revista *O Cruzeiro* em dezembro de 1968 –, dá algumas indicações sobre o feixe de idéias que Back articulou para justificar essa sua escolha, indo desde o “conteúdo tipicamente brasileiro” até a referência crítica aos cinemanovistas que transportavam suas “fossas intelectuais” aos filmes:

Nós procuramos mostrar em *Lance Maior* um problema atual, sem tropicalizar a realidade brasileira – diz Silvio Back. A idéia central do filme é buscar um conteúdo tipicamente brasileiro e apresentá-lo com uma linguagem simples, sem intelectualismo e citações. É um filme bem brasileiro porque analisa as camadas sociais que raras vezes foram focalizadas pelo nosso cinema.

– No filme não há ‘fossa’ de intelectual burguês ou marginal – diz o diretor. – Também não dá clima europeu às contradições que são apenas nossas¹³⁸.

Nota-se logo que nesta declaração Back tentava se diferenciar, ao mesmo tempo, do cinema novo e do cinema marginal (quando fala em “fossa de intelectual burguês e marginal”), ainda que com isso arriscasse cair em contradições e afirmativas precipitadas. Um ponto contraditório aparece quando afirma que o conteúdo do seu filme é “tipicamente brasileiro”, sem clima europeu. Mas assistindo a obra, vê-se claramente que o assunto de *Lance* é cosmopolita: fala das contradições da modernização e do vazio existencial de três jovens movidos por valores burgueses “ditados” pela sociedade. Ele mesmo diria, num outro momento, que o assunto de *Lance* remete ao que acontece em “todos os grandes centros urbanos”.

Além disso, há um juízo demasiadamente precipitado sobre o que ele alcunha “tropicalização da realidade”. Na ânsia em afirmar sua visão de mundo e demarcar um lugar para si naquele meio profissional, Back não se permitia uma avaliação mais ponderada sobre o fenômeno de invenção de linguagem no cinema brasileiro que acontecia naquele momento. Articulado às discussões da época, ele tinha

¹³⁷ Panorama do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez.1968. Outras afirmações neste sentido aparecem em: Arte e outras coisas – “Lance Maior”. *Folha de Londrina*. Londrina, 12 nov. 1968; “Lance” estréia hoje. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 7 mar. 1969; Eu quis fazer um filme assim. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 mar. 1969; entre outros textos que serão citados ao longo deste capítulo.

¹³⁸ O lance maior de Silvio Back. *O Cruzeiro*, ano 40, n.52, 28 dez. 1968, p.138.

consciência do cinema de vanguarda feito no Brasil, mas preferia classificá-lo pejorativamente como filme de “fossa intelectual”, ou de “clima europeu”.

Vale ainda destacar outros pontos interessantes do discurso do cineasta perceptíveis nessa declaração à revista *Cruzeiro*.

Um aspecto, que soa despropositado quando confrontado às obras que ele realizou depois de *Lance*, é a insistência em refutar o “intelectualismo”. Isso aparece em diversas matérias na ocasião da estréia do *Lance*, mas já vinha do tempo em que Back era jornalista cultural, como visto antes, quando foram apontados elementos da sua aproximação com o engajamento sartriano. E agora, ao focar o posicionamento de Back ante o problema da relação com o público, volto a insistir que o sartrismo permanecia em suas veias quando ele produziu seus três longas de ficção, ainda que com intensidade variada em cada filme. Note-se que Sartre, na fase posterior à segunda guerra, definia a literatura engajada a partir da busca de reconciliação entre obra e público¹³⁹. Ele afirmava que esta relação havia sido espremida pela autonomia da prática literária.

No caso da literatura francesa, isto vinha se processando desde meados do século XIX, e a concepção de uma literatura engajada surgiria como tentativa de reconciliar estes dois “parceiros” do empreendimento literário. Esse aspecto orientou o debate para uma problemática da *recepção*, onde a grande questão que se colocava para o escritor engajado era: “como alcançar este público percebido, mas inapreensível?”. A resposta de Sartre, em *O que é a Literatura*, era que “engajar a literatura significa de fato lançar um vasto *apelo ao profano*”, porque convocava o escritor a renunciar a escrita “para os seus pares”, deixando de lado o cânone moderno da “distinção”. O proveito disso seria “reconciliar a literatura com o público, ganhar para ela um número de leitores cada vez maior, a fim de que ela (re)tornasse a ser uma força atuante, um meio de abalar as consciências e de fazer mudar o mundo”¹⁴⁰.

No Brasil, extrapolando o meio literário, e mesclando aspectos do existencialismo francês ao nacional-popular e à inspiração em Brecht, este foi um ponto que marcou as discussões sobre o teatro e o cinema na virada dos 1950-60. Trazendo, como se sabe, as discussões para a problemática nacional, se fortaleceu a idéia de um “teatro popular brasileiro”, que falasse a “linguagem do povo”. E mesmo em Curitiba, naquele entre-décadas, Walmor Marcelino reclamava dos que insistiam a fazer “teatro pelo teatro”, o que na sua opinião não passava de “narcisismo”

¹³⁹ Sartre, *O que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 2004. Diversas reflexões sobre a importância do público para dar sentido à existência de uma obra literária, no viés sartriano, encontram-se em: SILVA, Franklin Leopoldo. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004. Já na introdução do livro, à página 20, esse autor explica que, na visão de Sartre, “a obra literária supõe a transitividade das consciências no sentido em que ela só se realiza como um encontro de liberdades. A escrita é um exercício de liberdade que somente se completa apelando para a liberdade do outro, o leitor”.

¹⁴⁰ DENIS, Benoît. O público: o apelo ao profano. In: *Literatura e engajamento*. *Op.cit.*, p.60.

Quando em todo mundo se reza a missa de sétimo dia da 'Arte pela Arte', os bobocas da província ficam fazendo poesia pela poesia, literatura pela literatura e teatro pelo teatro. E como falam alto, e como falam grosso! Acontece que são nobres, são moços que necessitam afirmar-se junto à burguesia apresentando as peças que satisfazem a burguesia¹⁴¹.

Mas o teatro, já desde muito, compartilhava do estatuto artístico ao lado da literatura, da poesia e das artes plásticas, práticas que vinham conquistando um espaço autônomo ao longo do século que antecede esta fala de Walmor Marcelino, seguindo uma tradição estética que se consolidou com a ascensão da burguesia.

No caso do cinema, nascido sob o estigma de produto para as massas, certamente a idéia de "reconciliação" só poderia aparecer depois de ocorrer a sua inserção no meio das artes cultas, que significava, fatalmente, um afastamento do público. No Brasil essa "autonomia" havia sido uma conquista bem recente, construída pelo cinema autoral, e defendida por Glauber e por outros cinemanovistas. Sem o retorno da bilheteria, entretanto, tal proposta não se sustentou por muito tempo, e logo se começou a defender a necessidade de recuperar o público perdido. Como se vê, não era possível falar em reconciliar o cinema brasileiro e seu público antes de 1964. Falava-se, antes disso, em utilizar-se do cinema, como meio de comunicação de massa que era, para levar uma mensagem revolucionária e política ao grande público, compreendido (ou talvez confundido) como "o povo".

Mas nem todos os cineastas, naquele começo de década, estavam interessados no mesmo público. Isso se tornaria evidente quando os filmes brasileiros mais inventivos passaram a ser admirados por um público especializado, inclusive no meio cinematográfico europeu, mas não eram compreendidas pelo "povo", ou "as platéias normais"¹⁴². Ainda que no Brasil, como em outros países latino-americanos, a proposta de um cinema de autor estivesse imbricada aos ideais políticos e nacionalistas, naquela ocasião, ainda assim os filmes realizados sob este lema da autoria eram, antes de tudo, produtos da burguesia e para o consumo da burguesia.

¹⁴¹ MARCELINO, Walmor. Narciso e o teatro (teatro pelo teatro, a insuficiência cultural). *O Dia*. Curitiba, 21 maio 1961.

¹⁴² Essa expressão "platéias normais", foi utilizada durante o debate realizado em 1964 em torno do filme *Deus e o diabo*, quando um dos presentes criticou o aspecto da comunicabilidade naquele filme de Glauber. Ao que Leon Hirszman, ali presente, respondeu dizendo que "não existe filme na história do cinema que se comunique com as grandes massas em tese. [...] O que é preciso é entender o filme dentro do processo do cinema brasileiro", deixando evidente que sua preocupação, naquele momento, era garantir o estatuto artístico do cinema. Alex Viany, por sua vez, voltou a comentar que o *Barravento*, que havia sido mal recebido por platéias brasileiras, na Europa fora "compreendido por alguns intelectuais mais avançados", mas que, na visão dele, o que interessava mesmo era observar o que os filmes nacionais traziam "para a investigação de formas populares de cultura no Brasil, de maneiras de comunicação com o povo". No mesmo debate, Luís Carlos Maciel lembrava que "até hoje ninguém pode preestabelecer, ninguém pode colocar *a priori* o que é um filme popular, o que é uma comunicação popular", e que o processo de conquista de um público popular por filmes que tivessem uma "estrutura desalienante" estava apenas começando a ser estudado. Dizia, ainda, que um filme "pode funcionar para determinado público popular, não funcionar para outro. Quem fez teatro popular no Brasil tem essa experiência até hoje". VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. *Op.cit.*, p.79-83.

Esta circunstância levava os jovens diretores a um dilema, o mesmo já apontado por Sartre acerca do escritor: qualquer que fosse sua boa vontade, ele não conseguiria fugir de sua condição de burguês, carregando suas origens sociais como um estigma, e transformando o seu desejo generoso de “reunir-se ao proletariado em luta” num dilaceramento existencial¹⁴³. O seu individualismo, o seu gosto pela liberdade e o espírito crítico, em detrimento da disciplina de grupo, criavam uma distancia intransponível entre o cineasta ou o escritor burguês e a classe popular a quem queriam “se unir”.

No fundo deste dilaceramento, como bem observou Sartre, podem ser distinguidos dois públicos: um *real* (o público tradicional e burguês da literatura e, mais tarde, do cinema moderno que se quer erudito) e um *virtual* (aquele que o escritor/cineasta almeja alcançar¹⁴⁴). Deste segundo público, dependeria a validade do engajamento. Mas esta busca exige que o autor opere sob uma dupla postulação: *contra* o seu público real, porque contesta os seus privilégios, e ao mesmo tempo *para* o seu público virtual, incitando-o a “se libertar” das opressões que vivencia. Assim, a dificuldade parece insuperável: como seria possível dirigir-se simultaneamente a dois públicos diferentes, um “oprimido”, e outro “opressor”? Isso não significa, note-se, que o empreendimento dos cineastas comprometidos com o seu tempo seja em vão. Significa, isto sim, que ele apresenta limites, e que estes precisariam ter sido enfrentados com lucidez.

Quando, no Brasil de princípios dos anos cinqüenta, ocorrera um entusiasmo em torno das idéias de um cinema “autenticamente” nacional e popular, falou-se de um cinema que fosse “para o povo e *feito* pelo povo”¹⁴⁵. Entretanto, a idéia não chegou a ser desenvolvida, dado o custo necessário para se produzir um filme. Deste modo, entre o “povo-destinatário” e o “povo matéria-prima”, sempre estava a figura do cineasta, que não pertencia àquela classe que ele queria representar e conscientizar.

Nesse aspecto, torna-se interessante o discurso de Back, especialmente acerca do *Lance Maior* (como o de outros cineastas que tenham representado criticamente sua classe de origem), pois, apesar de ele usar a expressão “povo” em alguns momentos, como vimos, logo deixou claro que o seu público era a classe média, reprodutora da moral burguesa, de onde ele mesmo vinha, e era esta classe

¹⁴³ Sobre essa questão, sugiro a leitura de: SILVA, Franklin Leopoldo. Desencanto e compromisso. In: *Ética e literatura em Sartre*. *Op.cit.*, p.205-225.

¹⁴⁴ A analogia entre escritor e cineasta é válida, principalmente no caso do cinema moderno, já que desde o primeiro texto em que se argumentou a favor do estatuto artístico do cinema, em 1948, falou-se da câmera como uma “caneta”. Trata-se do ensaio “Birth of a new avant-garde: the camera-pen”, do romancista e cineasta Alexandre Astruc, publicado pela primeira vez em 1948, e que abriu o caminho para o autorismo na França. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.103.

¹⁴⁵ O autor da proposição foi o Mauro de Alencar, e ele a apresentou no I Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica, realizado em São Paulo em 1952. Mas, posta de maneira superficial, a sugestão se restringiu àquele momento, e não teve desenvolvimento subsequente. O tema da possibilidade de um cinema nacional-popular no Brasil dos anos cinqüenta e sessenta foi abordado com profundidade no livro de Bernardet e Galvão. Sobre a inocuidade da defesa de um cinema feito pelo povo, ver: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. *Op.cit.*, p.87.

que ele pretendia que “se visse” com olhar mais crítico¹⁴⁶. Desde 1966, ele já verbalizava seu interesse em “mostrar Curitiba, revelando situações típicas [...] de uma cidade socialmente estratificada, de ampla e absorvente classe média”¹⁴⁷. Era o mesmo ano em que Bernardet escrevia o *Brasil em tempo de cinema*, no qual postulava: “o público não tem o hábito de ver-se na tela, e as identificações que pode fazer com personagens e situações nunca são baseadas em elementos de sua realidade, de seu comportamento, vida, sociedade” e, portanto, a conquista do público era a tarefa mais urgente do cinema brasileiro, “esse cinema feito por cineastas oriundos de uma classe média que tem possibilidades de afirmação e de solidificação”¹⁴⁸.

Back usou, inclusive, este detalhe como argumento para justificar a “brasilidade” do *Lance Maior* diante de outros filmes que buscaram sua autenticidade nas classes populares rurais: “É um filme bem brasileiro porque analisa as camadas sociais que raras vezes foram focalizadas pelo nosso cinema”¹⁴⁹, dizia ele naquela declaração à revista *Cruzeiro*. Propunha, desse modo, um cinema onde o “homem comum”, tanto o realizador, quanto os “representados” e também o público que assistiria o filme, fosse a classe média – a exemplo do que Person fizera em *São Paulo S/A*, Arnaldo Jabor em *Opinião Pública* (1967) e também Khouri em *As Amorasas*, este produzido no mesmo ano que *Lance*.

Mas havia ainda outra questão com que se preocupar: como buscar essa reconciliação sem recair num cinema do tipo “tubo condutor”, onde o público é apenas receptáculo?

Deixando entrever uma admiração por Brecht, os roteiristas de *Lance* diziam evitar os abusos da empatia e do *pathos*, que envolve o espectador pelo aspecto afetivo, e não crítico¹⁵⁰. Quando o *Lance Maior* ficou pronto, três dias antes de sua estréia em Curitiba, cada um dos três roteiristas publicou no *Estado do Paraná* uma espécie de depoimento sobre o filme. Padrella, entre uma série de outras coisas, comentou que “Brecht ajudou bastante. De vez em quando, ele saía da prateleira e vinha dar uma mãozinha”¹⁵¹. Volpini, por sua vez, explicava que no filme “não existe suspense” e, por isso, ele acreditava “que o espectador não se sentirá

¹⁴⁶ De acordo com as palavras do próprio Back, o fato de ser originário da classe média exigiu dele uma dedicação a empregos assalariados capazes de lhe proporcionarem sustento, e desde que se embrenhou no cinema, abandonou os trabalhos como jornalista, passando a viver de suas produções fílmicas. Ele comenta, ainda, que a origem social dos co-roteiristas de *Lance* era a mesma: tanto Padrella quanto Volpini eram filhos de operários, e viviam em Curitiba com o salário de jornalistas. BACK, Sylvio. Entrevista concedida à Rosane Kaminski por telefone, em 1º set.2003.

¹⁴⁷ ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

¹⁴⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p22-23. Obs: Escrito entre 1965-66, e publicado pela primeira vez em 1967.

¹⁴⁹ O lance maior de Silvio Back. *O Cruzeiro*. *Op.cit*, p.138.

¹⁵⁰ Aliás, também a divisão da audiência segundo a classe social já havia sido recomendada por Brecht, nos seus *Estudos sobre teatro*. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

¹⁵¹ PADRELLA, Nelson. Cinema na prática. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.

enlevado pelas situações, tendo de manter, por isso, uma atitude crítica diante do que se desenrola”¹⁵².

Mas no discurso de Back, o contato com o público era ponto central, e ele afirmava ter trabalhado a questão de uma forma original em *Lance Maior*, propondo uma “comunicação participante”, que se daria, segundo ele,

principalmente com aqueles espectadores que se vêem criticados na história. Nós tivemos o cuidado de evitar uma identificação pura e simples: há um permanente apelo à lucidez e à crítica do espectador. O filme mantém os personagens à distância, sem contudo esvaziá-los emocionalmente. Aos poucos o público é tornado cúmplice de sua própria realidade, a que ele vive a que ele oculta [sic]”¹⁵³.

Quando o cineasta diz apelar para a lucidez e a crítica, indica que ele gostaria de provocar este público a pensar na validade dos valores sociais dos quais partilha. Nessa alocução, observa-se a presença de alguns resquícios das teorias que Bertold Brecht desenvolveu inicialmente para o teatro, mas que foram também aplicadas ao cinema¹⁵⁴. Vislumbra-se, por exemplo, uma simpatia pela idéia (brechtiana) de criação de um *espectador ativo*, que Back dizia propor em seu filme.

Um outro aspecto que se destaca naquela declaração do cineasta à revista *Cruzeiro*, diz respeito à sua oposição ao que ele denominou “tropicalização da realidade”. Ao defender um cinema de “comunicação participante”, Back julgava evitar cair nesse “modismo”, segundo suas palavras. Assim, ele aproveitava para reforçar a sua opinião contrária às tendências de vanguarda que vinham fervilhando a cultura brasileira desde 1967, pois, dizia, preferia atirar-se “em busca de um denominador comum para o caos social, não o transformando em espetáculo”¹⁵⁵. Com esta escolha, manteve-se à margem do tropicalismo, definido por Ismail Xavier como “conjunto de criações de grande impacto que ocorreram entre a segunda metade de 1967 e dezembro de 1968, quando o governo impõe o Ato Institucional nº5 que inicia o período mais repressivo da ditadura”¹⁵⁶. É preciso

¹⁵² VOLPINI, Oscar Milton. Curitiba crítica. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.

¹⁵³ MONTEIRO, Eduardo Nova. *Lance Maior* por Sílvio Back. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1968. No ano seguinte, no mesmo dia em que *Lance* estreava em São Paulo no Cine Paissandu – sala de exibição freqüentada por um público intelectualizado – a mesma declaração do cineasta era publicada em: “Lance” estréia hoje. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 7 mar. 1969.

Sobre o *status* desta sala de cinema, note-se que Zuenir Ventura e Heloísa B. de Hollanda usam a expressão “Geração Paissandu” quando se referem à esquerda jovem e freqüentadora desta sala de cinema. HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.33; e VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.52-3.

¹⁵⁴ Sobre esta “transposição das teorias brechtianas do teatro para o cinema”, note-se que, em 1960, a revista *Cahiers du Cinéma* dedicou um número especial a Brecht, marcando “os primeiros passos de uma tendência à politização que atingiu seu clímax no princípio dos anos 70”. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.168. E Sílvio Back contou-me que apreciou muito esta revista, da qual possui um exemplar até hoje. BACK, Sílvio. Depoimento concedido à autora por e-mail, 21 nov. 2005.

¹⁵⁵ Mini-entrevista com Sílvio Back. *A Gazeta*. São Paulo, 10 mar. 1969.

¹⁵⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op.cit.*, p.30. Cumpre notar que o núcleo maior do tropicalismo estava na música popular. Mas o disco *Tropicália*, lançado em 1968, foi nomeado a partir de uma canção do Caetano Veloso, e esse título foi tomado de uma instalação que Hélio Oiticica expôs no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Sobre o assunto, sugiro: FAVARETTO, Celso.

lembrar, entretanto, que diferente do ocorrido com a música tropicalista, na época bastante popularizada pela televisão e pela indústria fonográfica e, ao mesmo tempo, vista com maus olhos pela esquerda brasileira¹⁵⁷, o cinema nacional que se aproximou de uma “estética tropicalista” feita de colagens, fragmentos e de descontinuidades, não teve apelo popular, pois se tornou ainda mais hermético do que o cinema novo havia sido até então.

Back, então, pronunciando-se a partir de um outro lugar, buscava delinear uma justificativa para seu ingresso no meio nacional que não perdesse o tom dos debates relevantes no momento, mas que demarcasse a distância dele mesmo em relação aos movimentos de vanguarda. Quando defendia a fatura de filmes que fossem ao mesmo tempo “sérios” e acessíveis à compreensão do público, o seu discurso soava como uma tática para se posicionar no debate, pois tentava conciliar dois pólos aparentemente avessos entre si.

De qualquer modo, pautava-se em cineastas que obtiveram sucesso com essa “fórmula”, digamos assim, como o Roberto Santos e o Luís Sérgio Person. Embora aludisse a esses e outros cineastas, Back alegava propor um “caminho novo para o nosso cinema, ainda muito fechado sobre si mesmo: o do filme político comunicativo”¹⁵⁸. E quando *Lance Maior* foi comentado por Orlando Fassoni, esse crítico reiterou o discurso do cineasta, dizendo que Back demonstrava consciência ante o problema da comunicação nos filmes brasileiros, geralmente colocados “sob pontos de vista altos demais para que a platéia os alcance e compreenda”.¹⁵⁹

Para Silvio Back, *Lance Maior* é um filme fácil, que comunica na mesma medida em que analisa e critica. Ele e seus dois colaboradores no argumento refizeram o trabalho várias vezes para evitar que a história caísse em conclusões apriorísticas, em preconceitos e principalmente numa visão apenas intelectualizada do problema. Por sinal, é o grande erro de alguns diretores estreados que, pretendendo a comunicação – evidentemente todo cineasta procura comunicar-se – caem em excessos prejudiciais pelo intelectualismo vazio dos seus diálogos, dos seus argumentos. Back diz também que não quis fazer sociologia, porque o problema é dos sociólogos. Apenas fez um filme onde coloca seus conhecimentos das dificuldades que existem para que um jovem consiga o sucesso, calcando seu roteiro ficcional nas observações e nas práticas do cotidiano¹⁶⁰.

Tropicália, alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Sobre a relação entre tropicalismo e cinema, ver: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹⁵⁷ Sobre as interferências entre a música popular brasileira e a indústria cultural, ver NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001. Sobre as críticas da esquerda à música tropicalista, ver: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política: 1964-1969*. Paz e Terra, 2001, p.23-33.

¹⁵⁸ FASSONI, Orlando. Como subir na vida e ser “feliz”. *Folha Ilustrada; Folha de São Paulo*, 4 dez 1968.

¹⁵⁹ FASSONI, Orlando. *Lance Maior*. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 mar. 1969. Dez anos depois, ao escrever sobre os filmes de Back por ocasião de uma retrospectiva do cineasta realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Fassoni reafirmaria que Back não “abusou jamais dos rebuscamentos, das frases de efeito, da linguagem que o cinema nacional, em boa parte, utilizava na época, elitizando sua temática”. Na visão de Fassoni, o *Lance Maior*, nesse sentido, se aproximava do filme *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, pois procurava “comunicar sem bancar o comunicólogo, abordar reais sem a necessidade de fazer sociologia ou freudologia”. FASSONI, Orlando. Back na polêmica do filme engajado. *Folha de São Paulo*, 9 out. 1979.

¹⁶⁰ FASSONI, Orlando. Como subir na vida e ser “feliz”. *Op.cit.*

Mas se em 1968 Sylvio Back procurava se distinguir dos cinemanovistas e dos cineastas marginais propondo um cinema comunicativo, que fosse alternativo à postura esteticamente agressiva daqueles, na temática ele não busca essa distinção. Aliás, cai até numa redundância histórica, pois diz que o personagem do seu filme é o “homem comum” ou “o povo”¹⁶¹, numa afirmação tão abrangente quanto evasiva, já que este assunto vinha sendo proposto pelo cinema brasileiro desde os anos cinquenta¹⁶².

Quando ele justificava a simplicidade do filme, no jornal Última Hora, falava que a estrutura de Lance Maior é “linear”, e que “foi construída de forma simples a fim de que o espectador não encontre dificuldades para penetrar no cerne de sua problemática”¹⁶³. Atribuía, então, os motivos desta escolha à capacidade interpretativa do povo, este que era ao mesmo tempo o seu tema e o seu público, e explicava:

Não se trata de um filme de aventuras – sua ação transcorre ao nível da vida cotidiana, nas filas de ônibus, bairros, bares e ruas. [...] O homem comum não mata, não briga, não se mata, sua luta é pela sobrevivência. [...] Ao contrário de outros filmes alinhados no Cinema Novo, *Lance Maior* [...] não faz denúncia de nosso subdesenvolvimento às autoridades. [...] Minha denúncia é feita ao próprio povo, que não é redentor de coisa alguma, pois ele é que terá de lutar para transformar a realidade em que está inserido como um elemento massificado e sub-humano¹⁶⁴.

Por outro lado, resquícios das teorias de Brecht são evidentes tanto no cinema novo¹⁶⁵ quanto no cinema de Sylvio Back. E quando Back justificava suas intenções ao colocar o “homem comum” no centro do filme, num texto publicado três dias antes da estréia de *Lance*, ele invocava Brecht:

O filme faz uma aproximação direta, quase didática, ou mesmo propositadamente didática das contradições do homem comum. [...] Os personagens Mário, Neusa e Cristina, sem abdicar de sua individualidade, são plurais encontráveis a toda hora em cada setor da atividade produtora e de consumo. Entretanto, na medida em que é particular a sua situação, nela se

¹⁶¹ ALENCAR, Miriam. O maior lance de Sílvio. *Op.cit.*

¹⁶² Uma pesquisa sobre o uso dos termos “povo” e “popular” nas discussões sobre cinema no Brasil, indo desde os anos 1920 até a década de 1960, mostra que nem sempre estas palavras foram usadas com o mesmo sentido e, mais ainda, que este sentido nem sempre foi definido com clareza no discurso de cineastas e de críticos. A princípio, ao que parece, o termo “popular” era usado como sinônimo de “apreciado pelo público”, e depois tomou a conotação de “vulgar”. Apenas nos anos trinta apareceu a preocupação do “popular” como “retrato do povo”, como ocorreu no filme *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1934). Mas foi no decênio de 1950 que tomou força, no Brasil, a discussão sobre um cinema “popular” num sentido mais politizado, associado tanto discussão sobre identidade nacional quanto às questões de classe. Para maiores detalhes, ver: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹⁶³ Um, dois, três, ganha quem der “lance maior”. *Última Hora*. São Paulo: 12 jul. 1968.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Em 1964, num debate sobre *Deus e o diabo na terra do sol* coordenado por Alex Viány, Glauber Rocha dizia que o Corisco era “um personagem inspirado nos personagens de Brecht, que o ator interpreta dentro de um tom brechtiano”. E explicava que o Othon Bastos foi o único personagem “dirigido” dentro do seu filme, com o qual Glauber procurou adotar a técnica de interpretação de Brecht. Ver: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. *Op.cit.*, p.66 e p.73. Robert Stam considera que Glauber, sob influência de Brecht, postulou um “brechtianismo filtrado e transformado por uma complexa cultura afrodestiça que excedia o racionalismo da estética brechtiana. O cinema deveria ser não apenas dialético, mas ‘antropofágico’”, numa referência à “temática canibalista do modernismo brasileiro dos anos 20”. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.115.

alinham as diretrizes da incomensurável contradição que conforma a todos sem exceção. Como Brecht, acredito que estaremos mais próximos de uma verdade histórica, consentânea aos fluxos e refluxos institucionais de nosso tempo, se fixarmos o caráter particular e localizado dos homens e das coisas, pois a partir dele se informa a engrenagem social em que estamos criticamente inseridos [...].

Ao invés de uma crítica vertical, paternalista, 'Lance Maior' mantém-se à altura dos próprios personagens e seus conflitos de classe provocando entre eles uma tácita denúncia mútua. Ao se enganarem, desmascaram-se para o público: a busca de felicidade desemboca num beco sem saída, na frustração. É o que eu chamo revelar o povo a ele mesmo, isto é, mostrar-lhe pela prática o quanto é vítima dos meios de conformação ideológica das classes dominantes e que sua libertação nunca se dará em termos de guerra pessoal¹⁶⁶.

Este texto, que eu considero uma espécie de "manifesto" da proposta de um cinema "de comunicação e político" que Back defendia na ocasião do seu ingresso no meio cinematográfico nacional, foi várias vezes reproduzido na mídia impressa, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, ao longo dos meses seguintes. O conteúdo do texto deixava claro que a tônica do filme de Back estava no público, presumindo que este teria um tipo de relação de "espelhamento" com a obra, capaz de suscitar no espectador um olhar crítico sobre si mesmo, sobre seu comportamento calcado em valores burgueses marcados pela competitividade, ambição e desejo de distinção social, valores estes que apenas garantem a manutenção da ordem social capitalista.

Alguns anos depois, se perceberia um deslocamento retórico no discurso do cineasta sobre o mesmo filme, quando ele passaria a dizer que o conteúdo do *Lance*, ao discutir o "problema de ascensão social em nível ideológico" tornava-o "um filme político no sentido tradicional da definição"¹⁶⁷. Nesse segundo momento, como veremos adiante, a questão do diálogo com o público cairia para segundo plano, deixando vir à tona uma preocupação política que, no final das contas, perpassou todos os três filmes em questão nesta tese.

E esta opção já lhe conferia uma proximidade com os desdobramentos do "cinema de autor", do modo como ocorria nos países terceiro-mundistas. Ainda mais considerando seu anseio em desenvolver o conteúdo político com uma feição original que, apesar daquelas origens comuns, o distinguisse do cinema novo:

procurei desenvolver uma linguagem própria, sem homenagens ou apelo a modismos. Não me alinhei como macaco de auditório do então Cinema Novo. Isso irritou muita gente. Jean-Claude diz que a fita não teve repercussão por não ser carioca. Realmente existe rivalidade entre Rio e São Paulo. No Rio sou tido

¹⁶⁶ BACK, Sylvio. Jovens sem poder. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968. O mesmo texto já havia sido publicado meses antes em São Paulo, preparando o terreno para o lançamento do filme: O primeiro lance de Sylvio Back. *Folha de São Paulo*, 5 jul. 1968. Nessas afirmações, nota-se resquícios da simpatia que Sylvio Back teve, nos tempos de jornalismo cultural, com a peça *Chapetuba*, de Oduvaldo Vianna, que focalizava diálogos de jogadores nos vestiários (assuntos comuns, num cenário comum), e como elogiou a escolha de Gianfrancesco Guarnieri em retratar seus personagens como "homens reais", com suas limitações e seus valores. Cf.: GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro popular e cinema – entrevista à letras & artes. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 mar.1960; BACK, Sylvio. Futebol no palco: Chapetuba F.C. *Revista Panorama* n.100. Curitiba, set/1960; e BACK, Sylvio. "Chapetuba" e temática brasileira. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 23 out. 1960.

¹⁶⁷ ATHAYDES, Eunice. Back, do cinema à literatura. *Folha de Londrina*. Londrina, 4 jan. 1973.

como paulista porque acabo meus filmes em São Paulo, pois Curitiba não oferece condições profissionais adequadas¹⁶⁸.

Deste modo, antes de observar os caminhos escolhidos por Back para tentar uma “linguagem própria”, e mesmo os limites de tal projeto, é importante ressaltar, ainda, o quanto as relações travadas por Sylvio Back com outros agentes do meio cinematográfico foram decisivas quando da sua inserção no debate cinematográfico, inicialmente acionando a tecla da comunicabilidade em seu discurso.

Algumas pistas já estão dadas no excerto citado acima. Porque ainda que Back tenha tido alguns pontos de partida comuns ao cinema novo – como o contato com o Teatro de Arena, as referências em Brecht e as renovações do cinema europeu¹⁶⁹ – e que tenha se mantido “por dentro” de boa parte dos debates travados no meio cinematográfico nacional desde os tempos em que atuava no jornalismo cultural, de qualquer modo, ele nunca se agrupara aos cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia. Pode-se dizer que, em grande medida, ele teve sua iniciação na prática possibilitada pela aproximação com o Maurice Capovilla e com o Roberto Santos. Ambos paulistas e partidários de um cinema comprometido com questões sociais, Capovilla e Roberto chegaram a trabalhar em sociedade em alguns filmes¹⁷⁰.

Relembrando o que já foi dito num capítulo anterior, o contato de Back com o Maurice Capovilla aconteceu quando este visitou Curitiba em 1962. Apesar de Capovilla ter participado da difusão nacional do cinema novo em princípios da década, cuja validade defendia em seus textos da revista *Brasiliense*, alguns anos depois ele deixaria clara a sua dissidência ante os rumos tomados pelos cineastas que deram início àquele projeto, que ele acreditava antes político do que estético¹⁷¹. Aliás, tanto o Capovilla, como o Roberto Santos e o Paulo Emílio Salles Gomes, todos eles referências importantes na fase inicial da carreira de Sylvio Back, eram mais próximos do neo-realismo, e expressaram discordância face à radicalidade de Glauber quando este publicou o *Revisão Crítica* em 1963. Um ponto censurado por Roberto Santos e reiterado por Capovilla foi o repúdio exagerado que Glauber demonstrou em relação ao “cinema brasileiro comercial” ao defender o

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Comentando o caso brasileiro do cinema novo, o teórico norte-americano Robert Stam nota que “esteticamente, o movimento dialoga com correntes tão diversas como a montagem soviética, o surrealismo, o neo-realismo italiano, o teatro épico brechtiano, o cinema direto e a *Nouvelle Vague* francesa”. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.119

¹⁷⁰ Por exemplo, em *Bebel, garota propaganda*, de 1967, e em *Vozes do medo*, de 1970.

¹⁷¹ Sobre os filmes do cinema novo carioca e os filmes baianos produzidos por Rex Schindler entre 1961-62 (*Barravento*, *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*), Maurice Capovilla afirmava que “são feitos para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, **não entrarão na história do cinema pelo seu ‘valor artístico’**, pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas [sic] de difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem” [sem grifos no original]. CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. *Brasiliense*. São Paulo, n.41, maio/jun. 1962, p.184.

“cinema de autor”, este considerado “revolucionário” pelo cineasta baiano¹⁷². Já o Paulo Emílio Salles Gomes, após indicar algumas incoerências nas argumentações presentes no texto, diz que “o livro deve ser lido com benevolência”, já que “nos interessa porque nos interessamos pela personalidade dele [de Glauber]”¹⁷³. Mas um outro motivo do descontentamento, e o que efetivamente interessa aqui, foi a atitude excludente de Glauber frente ao cinema realizado pelos paulistas. Isso gerava, na opinião de Capovilla, divisões no conjunto da classe cinematográfica que não deveriam existir.

Numa entrevista concedida a Bernardet em 1966, Capovilla reiterava que não via o cinema como um fim em si mesmo, mas como meio de informação:

Eu vejo o cinema, na sua forma mais pura, como meio de informação. [...] O cinema como um fim é um conceito que desapareceu, porque não tem mais utilidade; existe apenas para alguns retardatários. Não sou um visionário quando penso que o cinema deve levar, com a presteza necessária ao nosso tempo, uma informação, um conteúdo, uma idéia, aonde quer que haja uma consciência apta para conhecer o mundo. O cineasta será um funcionário da informação. E por informação eu entendo não apenas a notícia da deposição de um chefe de governo, mas também a angústia, o medo, a alegria, o amor que por vezes transparecem no rosto de um homem¹⁷⁴.

Apesar disso, continuaria defendendo a existência de um movimento de cinema novo na cultura cinematográfica em São Paulo que, segundo ele, teria iniciado por volta de 1957¹⁷⁵. Contudo, na opinião do Renato Tapajós, expressa numa entrevista a Marcelo Ridenti,

São Paulo nunca esteve envolvido no Cinema Novo, que era composto por aqueles que o Glauber achava que faziam parte dele. E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte, a gente corria um pouco à margem, embora fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas¹⁷⁶.

Mesmo o Roberto Santos, “apesar de ter um bom trânsito com os cinemanovistas e da proximidade temática com os filmes deles – ao colocar no centro de muitas de suas obras a recriação do universo do homem comum do povo, autenticamente brasileiro”, não era “considerado da ‘turma’, devido à sua origem no cinema de estúdio e do seu apego a uma narrativa mais clássica”¹⁷⁷. O cinema novo, enfim, teria se centrado no Rio de Janeiro, composto pelos cineastas que se

¹⁷² Capovilla, apesar de ter sido um dos principais difusores do cinema novo na sua fase inicial, discordaria da visão de Glauber exposta em *Revisão Crítica*, quanto à autonomia estética do cinema e à defesa de um cinema de autor. Capovilla dizia acreditar mais numa “equipe de autores” que incluísse “desde o fotógrafo até o montador”. BERNARDET, Jean-Claude. O cinema brasileiro existe. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 31 maio 1966. Para maiores detalhes das opiniões de Capovilla, Roberto Santos e Salles Gomes sobre o livro, ver o debate promovido pelo *Última Hora* e a Fundação Cinemateca Brasileira, em novembro de 1963, e que está transcrito em: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. *Op.cit.*, p.201-207.

¹⁷³ *Ibidem*, p.207.

¹⁷⁴ BERNARDET, Jean-Claude. O cinema brasileiro existe. *Op.cit.*

¹⁷⁵ Numa entrevista realizada em 1983, Capovilla declarava: “em 1957, em São Paulo, o movimento do Cinema Novo começava através de uma atividade crítica, de cultura cinematográfica, e não de produção” CAPOVILLA, Maurice. In: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. *Op.cit.*, p.343.

¹⁷⁶ TAPAJÓS, Renato. *Apud.*: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op.cit.*, p.99.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.97.

radicaram naquela cidade. Deste modo, é compreensível que Back, aproximando-se dos paulistas, tenha ficado ao largo daquele movimento.

A simpatia de Back pelo o Roberto Santos já vinha desde o final da década anterior, como se notava nas críticas celebrativas de Back ao filme *O Grande Momento*, as quais já mencionei. Em 1967, e isso também já foi dito, ele apontaria o *A hora e a vez de Augusto Matraga* como um filme que “rompia o cerco” do hermetismo cinemanovista, conseguindo boa comunicação com o público.

Nessa mesma época, Back estava escrevendo o roteiro de *Lance Maior* junto com o Volpini e o Padrella, e levou uma versão para que Roberto Santos avaliasse. “Ele leu e não gostou, recusando-se a mexer nele, mas prometendo todo o apoio necessário”, contou Back alguns anos depois, quando comentava, numa entrevista, a atitude que o Roberto Santos e o Capovilla tiveram para com ele no início da carreira. E diz ter admirado o gesto do Roberto, pois

foi uma atitude de igual para igual. Cresci, ao invés de menosprezá-lo. Após a estréia de ‘Lance Maior’, Roberto chegou pra mim e disse: ‘Eu não esperava isso. Fui ver o filme duas vezes’. E tomamos juntos aquele porre, um chorando no ombro do outro¹⁷⁸.

Alguns jornais, em 1967 e 1968, noticiaram até que Roberto Santos e Capovilla participariam como produtores do *Lance Maior*. Em outubro de 1967, por exemplo, o *Jornal do Brasil* informava que no início do ano seguinte iniciariam as filmagens de *Lance Maior*, onde haveria “participação de capitais paulistas, através da CPS Produções Cinematográficas (Maurice Capovilla, Luis Carlos Pires e Roberto Santos)”¹⁷⁹. Em março de 1968, quando do início das filmagens do *Lance*, o próprio Back ainda afirmava a parceria¹⁸⁰, mas o apoio não chegou a se materializar em finanças: “O pessoal de São Paulo – Maurice Capovilla, Roberto Santos – me havia dado forte estímulo, que deveria ter também uma parte mais concreta, em dinheiro, o que não chegou a acontecer”¹⁸¹.

Há também um texto de Nelson Padrella, onde ele menciona certos contatos entre Capovilla, Roberto Santos e Sylvio Back, dizendo que aqueles tiveram influência sobre a flexibilidade na relação roteiro/filme assumida por Back: “Conversas mantidas com os ‘cobras’ do cinema nacional (Roberto Santos, Maurice

¹⁷⁸ ATHAYDES, Eunice. Back, do cinema à literatura. *Folha de Londrina*. Londrina, 4 jan. 1973.

¹⁷⁹ Paranaense rodará filme em janeiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 out. 1967.

¹⁸⁰ Back declarava: “Lance Maior é um filme de longa-metragem produzido pela Paraná Filmes, Produções Cinematográficas Apolo e CPS Produções Cinematográficas (SP) – Roberto Santos, Maurice Capovilla e Luis Carlos Pires Fernandes”. “Lance Maior”. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 7 mar. 1968.

¹⁸¹ Aleluia, Gretchen: Silvio Back, o cineasta que veio do sul. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 8 nov. 1977. A produção do filme terminou ficando aos cuidados dos capitais paulistas da Apolo, da A.P. Galante e Alfredo Palácios, em parceria com Sylvio Back Produções Cinematográficas. Outra matéria que faz menção ao apoio de Capovilla e Roberto Santos ao Back, encontra-se em: Cada vez melhor. *Veja*. São Paulo: 19 mar. 1975.

Capovilla, e outros) deram-lhe [a Back] a visão de que não deveria criar o que se chama de 'roteiro de ferro'"¹⁸².

Afora estes contatos mais diretos, a formação da equipe que atuou no *Lance* atesta que Back juntou alguns profissionais que haviam trabalhado com Roberto Santos, e outros que passaram pelo Teatro de Arena, como se vê neste excerto de texto apresentando o filme:

A fotografia é de Hélio Silva, que conta entre seus trabalhos *A hora e a vez de Augusto matraga*, de Roberto Santos, *O justiceiro*, de Nelson Pereira dos Santos, e *O homem nu*, também de Roberto Santos. A música foi composta especialmente por Carlos Castilho, diretor musical do espetáculo *Roda-Viva* e do Teatro de Arena de São Paulo, sendo cantada por Marília Pêra¹⁸³.

Alguns anos depois, ele diria que o Roberto e o Capovilla também o incentivaram a comandar a "ambiciosa 'Guerra dos Pelados'"¹⁸⁴. E em 1972, quando o *Diário do Paraná* noticiava que Sylvio Back ganhara o prêmio "Governador de São Paulo, pelo seu filme 'A guerra dos Pelados', como a 'melhor produção de 1971'", a mesma matéria informava que o júri da Comissão Estadual de Cinema, que conferiu tais premiações, havia sido "composto pelo cineasta Roberto Santos e pelos críticos P. E. Salles Gomes e Luis de Almeida Sales"¹⁸⁵.

Todas essas menções à proximidade de Sylvio Back com o grupo paulista ajudam a compreender em que ponto da rede de relações no meio cinematográfico ele conseguiu uma "fenda" para entrar na conversa que vinha se desenvolvendo. E também justificam, em parte, a sua opção inicial em colocar-se na defesa de um cinema de comunicação, pois esta havia sido a grande crítica inicial ao hermetismo cinemanovista.

Pode-se dizer que com o *Lance Maior*, em certos aspectos, Back conseguiu atingir os seus objetivos em relação ao público. Ao menos, no que diz respeito à bilheteria, pois este filme, segundo noticiado na época,

foi visto, em apenas três semanas, por 32 mil pessoas, rendendo 38 milhões de cruzeiros antigos. [...] Depois de Curitiba, "Lance Maior" será apresentado em Londrina, [...] entrando em cartaz dia 26 próximo em doze cinemas do Rio de Janeiro. O lançamento em São Paulo ocorrerá em janeiro.¹⁸⁶

Durante a segunda semana de temporada do filme nos cinemas cariocas, Ely Azeredo dizia que "o capital investido, NCr\$ 130 mil, será reembolsado com relativa rapidez pelos produtores paranaenses e paulistas que se associaram no empreendimento"¹⁸⁷, e em São Paulo *Lance Maior* bateu recordes de bilheteria à

¹⁸² PADRELLA, Nelson. Cinema na prática. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.

¹⁸³ Panorama do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez.1968.

¹⁸⁴ Cada vez melhor. *Veja*. São Paulo: 19 mar. 1975.

¹⁸⁵ *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 jul. 1972.

¹⁸⁶ Sylvio Back – diretor jovem que faz cinema para os jovens. *Folha de Londrina*. Londrina, 7 nov. 1968.

¹⁸⁷ AZEREDO, Ely. Lance Maior dobra. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 27 dez.1968.

época, conforme já foi comentado, marcando com sucesso comercial o ingresso de Back no cenário nacional.

Entretanto, apesar das altas cifras de bilheteria, é possível dizer que o grande número de espectadores não garante, no final das contas, que tenha ocorrido efetivamente uma “comunicabilidade” entre cineasta-obra-público. Apesar de propor um cinema “político” e de abordar criticamente o tema da ascensão social¹⁸⁸, o filme de Back correu o risco de simplesmente reproduzir os efeitos de espelhamento em relação aos meios de massa que ele mesmo queria denunciar¹⁸⁹, uma vez que muitas pessoas devem ter procurado o filme pela presença de “estrelas da mídia” (Regina Duarte e Irene Stefânia). Enfim, apenas a mensurabilidade da bilheteria não garante, ao final do processo, que o espectador partilhe da *angústia* proposta pelo filme e nem tome um posicionamento crítico perante a sociedade que a promove e a disfarça ao mesmo tempo, através de promessas vazias de sentido.

De qualquer forma, do lado do cineasta, ele tinha uma opção clara quando dizia ter colocado o *público* no centro de suas preocupações e do seu primeiro filme. Todavia, essa certeza não se manteve ao longo da sua fase ficcional, e nem se manifestou claramente quando ele versava sobre os outros dois filmes. Parece haver uma certa ambigüidade na hora de escolher o que deverá estar no centro do filme: o público? a mensagem? ou o autor? Ou, por falta de definição, nenhum deles foi privilegiado?

Ambigüidade de focos: o público, a mensagem ou o autor?

Retomando o aspecto da escolha retórica, à qual antes fiz menção, há um ponto a observar sobre o trabalho de Back. Depois do *Lance Maior* – cujo foco estava no público –, constata-se uma indefinição sobre quem estará no centro da obra, e isso veio a afetar esteticamente os filmes de Sylvio Back. Suas obras tenderam a ficar num meio-termo entre a focalização no *autor* ou no *público*, o que causaria um certo incômodo, ao desestabilizar juízos de valor por fugir dos critérios tradicionais.

Quando o *A Guerra dos Pelados*, recém-concluído, estava na iminência de entrar em cartaz, Back se mostrava convicto de que seu novo filme também seria

¹⁸⁸ Há uma declaração de Back publicada em 1969 onde ele diz que a idéia do *Lance Maior* surgiu quando ele “observou os recursos como os quais a sociedade procura despertar, nos jovens, o gosto pela ascensão pessoal”. *Última hora*. São Paulo, 7 mar. 1969.

¹⁸⁹ Diversas matérias publicadas em jornais naqueles anos reproduzem a declaração de Back sobre ter baseado o seu filme no fato de as pessoas acreditarem nas mensagens mentirosas das histórias em quadrinhos, fotonovelas, televisão e rádio. Ver, por exemplo: “Lance” estréia hoje. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 7 mar. 1969; *Última hora*. São Paulo, 7 mar. 1969; e também AZEREDO, Ely. *Lance Maior*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1968. Aprofundei a análise deste aspecto do filme no artigo: KAMINSKI, Rosane. O cinema na mídia e a mídia no cinema. *Op.cit.*

de fácil comunicação com o público, ao mesmo tempo em que era político, perseverando naquela proposta inicial. “Confiante no êxito de bilheteria”, dizia:

- Tenho para mim que ‘A Guerra dos Pelados’ possa influir para a criação de uma nova perspectiva dentro do cinema brasileiro, exatamente por ser um filme político com características próprias e que enfrenta o público sem medo, ligando-se profundamente às convicções do espectador e trazendo um conteúdo original dentro de uma linguagem aberta ao entendimento e à crítica¹⁹⁰.

À imprensa carioca, ele repetia sua convicção de que o filme conseguiria uma participação ativa do público: “confio no êxito de bilheteria. [O filme] procura manter um diálogo com o público, arregimentando-o a participar da trama e dos problemas discutidos”¹⁹¹. Ao mesmo tempo, explicava que não pretendia uma comunicação “vazia”, e trazia à tona os ensinamentos de Sartre e de Brecht:

Comunicação é importante na medida que se tenha alguma coisa para dizer, porque não basta apenas falar com o público sem dar-lhe nada, sem proporcionar-lhe uma participação ativa através da empatia de um conteúdo novo e crítico. Em outras palavras, a validade da comunicação está no que se propõe a obra e não tão somente no seu fácil trânsito com o espectador, no seu consumo quantitativo¹⁹².

Enfim, o *conteúdo* da obra também era enfatizado na fala do cineasta, até mesmo como um modo de diferenciar seu filme do dito “cinemão”, cujo objetivo principal seria o aspecto comercial.

Mas apesar de tudo, o filme não teve êxito. Foi, na verdade, um fracasso de bilheteria e deixou o cineasta endividado por longos anos, como vimos. Algo dera errado. E os críticos emitiam suas opiniões, apontando que, a despeito do que dissera o autor, este filme não era de fácil entendimento. Na revista *Veja*, comentava-se a “desejável clareza” do filme, apontando diversos aspectos que ficavam nebulosos ao espectador¹⁹³. Ely Azeredo diria que “não é um filme de fácil comunicação” e que “Back, ao fugir ao envolvimento sentimental, apagou demais os personagens”¹⁹⁴. Orlando Fassoni também indicaria alguns motivos pelos quais o filme não teve boa receptividade pelo público:

Se a tragédia foi empolgante, apesar de ser quase ignorada nas páginas da História, **o filme não empolga**. É o resultado do capricho excessivo do seu realizador, preocupado muito mais em encontrar a beleza das paisagens e em enriquecer a forma do que em valorizar o conteúdo, dando ao enredo suas reais dimensões de uma pequena tragédia popular contemporânea¹⁹⁵.

Pelo teor do comentário, Fassoni julgou que em *A Guerra dos Pelados* o cineasta procurou uma elaboração formal que causasse impacto, apesar de declarar que o conteúdo e o diálogo com o público eram suas maiores preocupações. Mas foi

¹⁹⁰ “A Guerra dos Pelados”: uma tragédia popular. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio 1971.

¹⁹¹ CUNHA, Wilson. “Os pelados”, de Sílvio. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 21 set. 1971.

¹⁹² A guerra de Sílvio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

¹⁹³ Como é mesmo? *Veja*. São Paulo, 10 out. 1971.

¹⁹⁴ AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (II). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 out. 1971.

¹⁹⁵ FASSONI, Orlando. *A Guerra dos Pelados*. *Folha de São Paulo*, 21 out. 1971. [sem grifos no original].

o Ely Azeredo que, com argúcia e clareza, observou que Sylvio Back pecou justamente ao mesclar comunicabilidade com experimentalismo estético – duas ambições difíceis de combinar num mesmo trabalho –, explicando que, enquanto o cineasta pretendia “fazer um filme claro”,

todo esse programa de ação, porém, não poderia significar o abandono da pesquisa de um modo pessoal de expressão, meta maior de todo artista. A conciliação dessas linhas de ação, difícil para todo cineasta sem ampla experiência, foi ainda dificultada por dificuldades [sic] materiais de produção. O resultado é um filme honroso, que não destrói o crédito de confiança merecido a partir de *Lance Maior* (filmes de estréia injustamente subvalorizado por muitos), mas que fica muito aquém da expectativa¹⁹⁶.

Ele indica, como falha, justamente a imprecisão do foco: é a relação com o público, ou é o autor-artista, que quer encontrar um modo próprio de expressão?

Esse juízo crítico de Azeredo sobre o segundo filme de Back não resulta de um olhar neutro. Relembrando algumas linhas de força que tensionavam o campo cinematográfico na virada dos anos 1960-70, a posição de Ely Azeredo era de proximidade ao INC e contrário às orientações tomadas pelo cinemanovismo. E, se no momento da estréia nacional de Back ele apostara suas fichas no trabalho do novo cineasta, que chegava com certo frescor àquele campo profissional propondo um cinema “comunicativo”, agora o crítico se mostrava um pouco decepcionado com o rumo de Back: em *Pelados* há visível aproximação com as antigas propostas do cinema novo.

Naquele começo da década de 1970, com o dismantelamento dos projetos coletivos e os constantes desentendimentos entre os cinemanovistas, o cinema nacional estava em crise. Já não existia a mesma euforia de dez anos antes, quando, com o surgimento do cinema novo e os diversos festivais que aconteciam pelo país, muitas promessas pareciam se abrir. Agora, a principal discussão era *como trazer de volta o público perdido*. Essa inquietação é perceptível no comentário de Alípio de Barros – também achegado ao INC – sobre o filme de Back, do qual muitos esperavam mais em matéria de comunicabilidade:

Cineasta que veio da crítica especializada, Silvio Back preocupou-se demasiadamente em dotar a sua fita de certos preciosismos na linguagem cinematográfica. Ele relegou a segundo plano uma coisa muito importante: dar mais consistência dramática e desenvolver melhor os caracteres dos personagens, o que ajudaria, sem dúvida, para que os ‘pelados’ alcançassem, sob o ponto de vista humano e temático, uma maior dimensão na reação à injustiça e à violenta [sic]. E serviria melhor à compreensão do grande público, que certa altura da fita perde o fio da meada¹⁹⁷.

¹⁹⁶ AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (I). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971. [sem grifos no original].

¹⁹⁷ BARROS, Luiz Alípio de. *A Guerra dos Pelados*. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971. Cumpre lembrar, porém, que apesar das críticas que Azeredo e Barros lançaram ao filme, ambos integraram o Júri Nacional de Cinema que concedeu o Prêmio de Qualidade do INC ao *Pelados*, em agosto de 1972.

Sylvio Back era julgado por estar no meio da balança. Mesmo que aí, nesse tempo, ele começasse a divulgar a existência de um “projeto de cinema sulino” quando falava sobre os seus filmes¹⁹⁸. Ou seja, um cinema onde a linguagem fosse se formando a partir de sua experiência com os temas e locais de filmagem, como fora proposto, dez anos antes, pelos cinemanovistas, quando representavam a realidade da favela carioca ou do homem nordestino. Numa das matérias em que declarava estar nascendo o “cinema sulino”, Back dizia, apesar das críticas:

Com orgulho vejo que a coisa feita e acabada é irreversível, que meus filmes circulam pelo território nacional, que **minha concepção da realidade brasileira** está sendo compreendida pelo grande público, ou o público que não está acostumando a ver e discutir seu país assim¹⁹⁹.

Em sua preleção sobre o filme, o cineasta ainda reforçava o conteúdo político, que traduzia a sua concepção sobre a realidade brasileira. Um outro modo de pensar o foco do filme, então, não estaria nem somente no público e nem exatamente no cineasta-autor, mas na distribuição entre esses dois vértices e mais um terceiro, o da *mensagem*.

A mesma ambigüidade de foco envolveria o seu terceiro longa-metragem. Enquanto a revista *Veja* anunciava que o diretor de *Aleluia, Gretchen!* julgava “ter proposto na obra um intenso diálogo com o público”²⁰⁰, outros textos apontam que ele era um filme “difícil para o público compreender”²⁰¹, e que “não se pode, evidentemente, dar a ‘Aleluia, Gretchen’ o emblema de obra popular. Não é. O espectador que consome espetáculos tem dificuldades para enquadrar as peças deste jogo”²⁰². Os personagens, dotados de complexidade – à la Brecht – não permitiam que o filme caísse em maniqueísmos, o que gerou bastante polêmica sobre a aparente indefinição do diretor sobre o tema do nazismo, conforme já foi comentado.

Do seu lado, Back louvava, ele mesmo, a riqueza de possibilidades comunicativas do filme, que permitia “níveis de leitura diferenciados”, como informava o *press-book* do filme à época do lançamento:

Diversas leituras [...] surgem do filme. Mas o que mais me fascina nas elipses de *Aleluia, Gretchen* é a sua multiplicidade ideológica. Ou melhor, a cada nível cultural, o filme responde de uma maneira, guardando, porém, sua perspectiva original, que a todos atinge de uma ou outra forma. Deliberadamente pretendi

¹⁹⁸ Em 1970, Back se referiu ao *Pelados* como uma “epopéia sertaneja do sul”. Mas somente em 1971 ele afirmaria que, com este filme, dava “continuidade ao seu projeto de realizar um ‘cinema sulino’”. Ver, respectivamente: A lenda e a realidade de uma guerra no sertão. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 out. 1970; e “A Guerra dos Pelados”: uma tragédia popular. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio 1971. Mas esse tema será abordado na próxima seção.

¹⁹⁹ Sylvio Back contesta cinema pobre e perecível no Paraná. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 abr. 1972. [sem grifos no original].

²⁰⁰ A nova safra. *Revista Veja*, São Paulo, 21 jan. 1976.

²⁰¹ “Aleluia” provoca polêmica. *O Estado de São Paulo*, 25 set. 1977.

²⁰² FASSONI, Orlando. O nazismo, no sul do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2 jun. 1977.

isso: abrir o filme a ponto de coincidir nas suas singularidades com a estrutura cultural do espectador²⁰³.

Estas palavras, note-se, foram “adotadas” pelo cineasta para justificar, de antemão, a qualidade de seu filme. No clássico livro de Marcel Martin sobre a “linguagem cinematográfica”, ele usa justamente desses termos para explicar o valor das metáforas num filme:

A maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador. O mérito de tais filmes está em sugerir, para além do imediatismo dramático de uma ação, [...] sentimentos ou idéias de ordem mais geral²⁰⁴.

Vê-se, então, que aí Back já não via como um defeito a falta de clareza de um filme, ou mesmo o “intelectualismo” que ele combateu tão avidamente na época do *Lance Maior*. Ainda que não negligenciasse o espectador, com certeza o *Aleluia* dirigia-se antes aos pares do meio cultural do que ao grande público. E além disso, como vimos, o cineasta – apoiado por boa parcela da crítica – argumentava que um dos pontos fortes do seu filme era justamente o conteúdo político, num tempo em que o cinema nacional sofria um esvaziamento nesse sentido.

Isso tudo indica uma transformação gradual no foco retórico de seu discurso – que, por extensão, pode ser notada nos filmes. Observando a sua trilogia, creio que entre o primeiro e o terceiro há uma oscilação bem visível que vai de uma preocupação na relação com o público em *Lance*, uma imprecisão em *Pelados*, e em *Aleluia*, finalmente, o cineasta se coloca sobretudo como “autor”. São dois extremos, entre os quais ele pende, com nuances diferenciadas a cada filme e sempre perpassadas pelo mote do conteúdo político. As razões para essa “virada” em seu discurso serão ponderadas adiante, quando resgatados alguns pontos do cenário cinematográfico nacional e da situação de Back nos tempos de projeção do *Aleluia*, que ajudarão a compreender sua afirmação como autor.

Vejamos, antes, o florescimento do discurso sobre o “cinema sulino”, que culminaria na afirmação de que os seus três filmes ficcionais compõem “trilogia do sul”.

Com tudo o que foi apresentado até aqui, observa-se que a “entrada” de Back na cinematografia nacional se deu a partir das discussões sobre comunicabilidade, que eram bastante genéricas, “desterritorializadas”. O sentido da sua presença neste meio foi sendo transferido, pouco a pouco, para a legenda de um cinema de autor que construiu seu estilo próprio a partir da região de origem, para daí então, deste lugar, falar do Brasil.

O interessante a apontar agora é que, no que diz respeito à “trilogia do sul”, naquele momento que antecede o *Lance* e mesmo logo depois, não se falava em

²⁰³ Do *press-book* preparado em 1976. Estas declarações foram amplamente divulgadas pela mídia impressa.

²⁰⁴ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.92.

“cinema sulino”. Havia, isto sim, o desejo de Back de estar no circuito nacional, e falar das angústias do homem moderno, como atesta a declaração de Back, de 1967:

O fato de a história transcorrer em Curitiba não significa que Lance Maior seja um filme curitibano ou paranaense. O problema que levantamos é o de todos os centros urbanos. Os nossos personagens são encontrados nas ruas da cidade²⁰⁵.

O tema do “cinema sulino” que, parece-me, viria a se colocar como uma alternativa ao cinema nordestino na proposta de elucidação do “homem brasileiro”, somente seria evidenciado a partir do seu segundo longa-metragem, que vai buscar características “originais” da região onde aconteceu a Guerra do Contestado: o sul do Brasil. E se tornaria forte, inclusive reconhecido pela crítica, somente após o *Aleluia, Gretchen!*. Vejamos, então, como foi que este tema começou a aparecer na mídia e no discurso do cineasta, bem como o seu significado dentro do meio cinematográfico brasileiro.

2.3. O projeto “trilogia do sul”

Logo nos primeiros anos da década de setenta, Sylvio Back passou a utilizar o adjetivo “sulino” para se referir ao seu cinema. A princípio, de forma mais direcionada ao filme *A Guerra dos Pelados*. Mas logo isso se tornaria um ponto importante em seu discurso, pois afirmava constantemente que a sua obra levantava questões históricas e culturais do Sul do Brasil, até então excluídas da cinematografia nacional.

As reflexões desenvolvidas a seguir têm por objetivo investigar qual é o papel do “sul” nesse momento das alocações de Sylvio Back. Uma hipótese aqui levantada é que ele buscava se inserir nas discussões sobre brasilidade e sobre o “conceito de nação” tanto por meio dos próprios filmes quanto por meio dessa argumentação. Tais temas estiveram presentes entre os debates culturais dos anos sessenta e setenta e também permearam muitas das produções cinematográficas ali realizadas. Propondo um “cinema sulino”, Back se posicionava contra a hegemonia da idéia de “sertão” centrada no ideário nordestino, como também contra a hegemonia da representação do “urbano” a partir, principalmente, do Rio de Janeiro.

Em meados da década de setenta, a mídia impressa divulgava que os três primeiros filmes ficcionais de Back constituíam uma trilogia sobre o Sul – ou uma “fase regionalista” – na obra do autor. A partir de então, ao longo das décadas de 1980-90, essa forma de caracterizar suas obras em torno da temática sulina se transformaria quase num clichê. Seria estendida, aliás, para além da “trilogia”. Em

²⁰⁵ ALENCAR, Miriam. O maior lance de Silvio. *Op.cit.*

1992, por exemplo, quando o Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro realizou uma abrangente mostra sobre os filmes de Sylvio Back, o crítico Flávio Ahmed escreveu algumas palavras acerca da obra backiana, na qual dá ênfase ao teor “sulino”:

muitos críticos caracterizam-no como uma predominância, o que dota de singularidade a obra de Back, que é a sua obsessão justificada e bem-vinda em revelar a história do Sul do país. Distante do eixo de produção cinematográfica Rio-São Paulo, o Sul quase nunca retratado, é a ele que esse catarinense de registro, paranaense de vida, descendente de uma alemã com um húngaro, reportará a maior parte de suas imagens. É desse silêncio, desse terreno desocupado da história, de onde Back falará e é também sobre ele que falará. Aí verificam-se duas contribuições de Back ao cinema: primeiro, como um homem que, com certo ineditismo, alargou as perspectivas do cinema produzido no Sul para o Brasil e para o mundo, [...] segundo, como um cineasta que documentou de forma ímpar e plural a realidade que, de outro modo, repousaria no esquecimento. Daí inferir-se que, quando Back fala do Sul, projeta sua cultura, está igualmente fazendo a história falar, tendo em conta um referencial geográfico quase virgem²⁰⁶.

Como se vê, o discurso iniciado pelo autor no começo dos anos setenta teve continuidade, sendo ainda reiterado pela crítica. Contudo, como o foco aqui são os três primeiros filmes de ficção de Back – que a certa altura foram batizados de “trilogia sulina” –, é durante o tempo de sua produção que buscarei investigar os sentidos dessa insistência em delimitar geograficamente um grupo de filmes. Qual seria, enfim, o lugar que Back desejava conquistar para o Sul nos diálogos estabelecidos pelo cinema nacional, especialmente na busca de uma definição de brasilidade?

Falar do aspecto sulino dos filmes de Back se tornou habitual principalmente durante as filmagens do *Aleluia, Gretchen!*, durante o ano de 1975, quando o próprio cineasta divulgou à mídia que com este seu terceiro longa-metragem estaria concluindo uma trilogia sobre a problemática humana e histórica do Sul. Já no primeiro semestre daquele ano, quando Back estava com o roteiro pronto mas ainda não havia composto o elenco de *Aleluia, Gretchen!*, Miriam Alencar, do *Jornal do Brasil*, escrevia que “o filme virá, de certa forma, completar a trilogia sobre o Sul do Brasil, iniciada por Sílvio em *Lance Maior*”²⁰⁷.

Ao longo do semestre seguinte, enquanto eram realizadas as filmagens de *Aleluia*, lia-se também em jornais curitibanos que “segundo o diretor e roteirista Sílvio Back, a estória do filme é baseada em fatos reais e completa a trilogia sobre a civilização sulina, iniciada com *Lance Maior*”²⁰⁸; ou então que “seu primeiro longa

²⁰⁶ AHMED, Flávio. Mostra Sylvio Back: filmes noutra margem. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 9 jan. 1992.

²⁰⁷ ALENCAR, Miriam. A saga da imigração alemã. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 mai. 1975. [sem grifos no original].

²⁰⁸ “Aleluia, Gretchen”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 1 nov. 1975 [sem grifos no original]. A mesma afirmação encontra-se em: 50% das cenas de “Aleluia” rodadas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 out. 1975.

aparece em 68: 'Lance Maior' com que ele inicia a trilogia que tem seqüência em 'Guerra dos Pelados' (1970) e que deverá ser encerrada com o filme recentemente terminado"²⁰⁹. Em Londrina, igualmente se divulgava que "com os dois filmes anteriores, 'Aleluia, Gretchen' formará uma espécie de trilogia sobre a civilização brasileira da Região Sul"²¹⁰.

Fora do Paraná, de modo semelhante, quando se anunciava o começo das filmagens do terceiro filme de Back, parcialmente produzido pela Embrafilme, *O Estado de São Paulo* explicava que o *Aleluia, Gretchen!* seria a conclusão de uma trilogia sobre o sul do Brasil²¹¹, e no ano seguinte a mesma afirmação aparecia numa matéria da revista *Cinema em close-up*²¹². Em outubro de 1976, quando o filme estava na iminência de ser lançado nacionalmente, e o fato era apresentado ao leitor do *Jornal do Brasil* da seguinte forma:

Oito anos depois de *Lance Maior* (uma espécie de crônica mesclada ao problema da alienação dos jovens da província) e cinco anos após *A Guerra dos Pelados* (a primeira epopéia filmada sobre a luta de posseiros no Paraná entre 1912 e 1916), Back retoma em *Aleluia Aleluia*, o filão que lhe é mais caro: a problemática humana e a história do Sul"²¹³.

Sintetizando o conjunto dos três longas-metragens de ficção sob uma temática sulina "cara" a Sylvio Back, o artigo parecia fornecer uma fórmula simples para interpretar a trajetória do cineasta até ali: a região Sul é sua terra natal, e até aquele momento ele sempre vivera ali. Portanto, o Sul era mesmo o lugar de onde Back estaria "autorizado" a falar. Nada mais "natural", nessa linha de raciocínio, do que ele desenvolver um projeto cinematográfico pautado nas questões históricas e culturais sulinas. Entretanto, afirmar que esta tão divulgada "trilogia" já existia como um projeto ainda antes do início de *Lance*, seria um exagero. Por dois motivos.

O primeiro, é que a "unidade" entre os três filmes não é tão evidente quanto esta classificação pode levar a crer que seja. Se por um lado a temática focada na problemática histórico-geográfica do Sul do país os aproxima, permitindo o surgimento do rótulo, por outro lado, cada um dos três filmes possui total independência dos demais, quanto ao assunto e ao enredo. A questão sulina torna-se uma aproximação demasiado genérica para que eles sejam percebidos como parte de um projeto premeditado. Essa ausência de um vínculo mais forte entre os

²⁰⁹ Pela primeira vez, o imigrante na tela. *Voz do Paraná*. Curitiba: 21 a 27 dez. 1975 [sem grifos no original]. A mesma afirmação de que a trilogia começara em 1968, já aparecera no mês anterior, em: SCHWINDEN, E. *Aleluia Gretchen*. *Diário do Paraná*. Curitiba: 1º nov. 1975.

²¹⁰ "Aleluia Gretchen", 3º longo de Sylvio Back. *Folha de Londrina*. Londrina, 1º out. 1975.

²¹¹ Colonização alemã é tema de filme. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 out. 1975.

²¹² Sylvio Back está rodando o filme "Aleluia, Gretchen". *Cinema em Close-Up*, v.2, nº6. São Paulo, 1976, p.70.

²¹³ Aleluia, Gretchen: as ligações perigosas com o passado nazista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 out. 1976.

filmes faz crer que a afirmação de uma trilogia teria surgido como uma forma de auto-promoção ao longo do percurso profissional do cineasta. Mas Oscar Milton Volpini, seu colaborador em todos os três roteiros, afirma que a idéia de trilogia era anterior ao *Alaluia*, e que não foi fruto do acaso. Em entrevista recente, Volpini recordou que após todas as dificuldades que foram enfrentadas na produção de *A Guerra dos Pelados*, ele já havia até desistido do envolvimento com a prática cinematográfica, quando então Sylvio Back teria insistido para que Volpini colaborasse ainda no roteiro de *Alaluia, Gretchen!*. O argumento utilizado para convencê-lo fôra a idéia (ou a necessidade) de conclusão da trilogia²¹⁴. Desse modo, somente uma investigação nas fontes impressas permitiu delimitar o momento do trajeto profissional de Back em que esse discurso efetivamente apareceu, e que procuro situar nas próximas páginas.

O segundo motivo é que o próprio Back, em 1975, quando questionado sobre a consciência anterior que tinha dessa trilogia, disse que ela não havia sido premeditada, sendo “um negócio puramente casual”. Mas ele admitia, sim, tal leitura, e explicava sua visão:

“F.S. – Mas você endossa essa consideração, vê uma trilogia?

S.B. – Sim. ‘O Lance’, meu primeiro longo, é uma história de ascensão social de jovens numa cidade provinciana do sul do Brasil, onde os rapazes falam ‘guria’. ‘Pô, aquela guria... viu aquela guria?’ Expressão tipicamente sulina. Uma história urbana envolvendo jovens. Bom, o segundo filme, está fundamentado no Contestado, um episódio sulino, aliás um episódio mais importante prá mim do que Canudos. É porque não teve o Euclides da Cunha, mas que é mais importante, é. As implicações do Contestado são mais profundas que as do Canudos. E finalmente os imigrantes. Por coincidência nestes filmes eu tratei de três coisas: da nossa época de hoje, da história e da imigração, que é uma das chaves para a compreensão da civilização sulina”²¹⁵.

Como se vê, Back não só assumiu, como também ajudou a divulgar que os seus três filmes de ficção compunham uma “trilogia” sobre o Sul, ainda que fruto de uma “coincidência”. Mesmo assim, ainda soa estranho, senão contraditório, tomar o *Lance Maior* como o iniciador de uma série de filmes que privilegiasse aspectos regionais. Sobretudo quando se avalia o *Lance* isoladamente, e quando se observa a divulgação do filme pela mídia impressa, ao tempo de sua estréia nacional.

A seguir, para delimitar *quando* surgiu o discurso sobre o “cinema sulino” e sobre o projeto de uma “trilogia do sul” – enunciado tomado, aqui, como tática de inserção nos debates sobre brasilidade –, voltaremos à observação da fala do cineasta ao tempo dos filmes.

²¹⁴ VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à autora. Curitiba, 27 jul. 2006.

²¹⁵ BACK, Sylvio. O cinema paranaense existe? – Entrevista com Francisco dos Santos. In: SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro – 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975, p. 68.

Alguns aspectos ressaltados por Back sobre o caráter sulino dos filmes serão confrontados à opinião de terceiros, ou melhor, dos críticos ou jornalistas que reiteraram esse modo de agrupamento dos filmes. Isso servirá também para averiguar as diferenças de enfoque: quando o “sulino” recai sobre signos regionalistas, e quando este enfoque se alarga, a ponto de considerar, neste segundo caso, que o cineasta produziu filmes reflexivos sobre questões históricas e filosóficas amplas, utilizando-se, em seus filmes, do Sul do Brasil ou de algumas de suas especificidades apenas como palco e cenário

Um filme “desterritorializado”

Lance Maior é um filme urbano, onde existe mais preocupação com aspectos existenciais do homem moderno do que com aspectos regionalistas, e segundo este caráter ele foi noticiado e criticado. Sylvio Back, de seu lado, dizia que a cidade de Curitiba era “a principal personagem” de um filme que se empenhava na “análise da realidade social brasileira” e em “denunciar os valores dados como essenciais dentro da ordem burguesa”²¹⁶. Mas para os críticos, a capital paranaense seria apenas o local escolhido para uma trama que poderia ter acontecido em qualquer cidade grande. Reafirmando tal impressão, um comentário de Goidanich sob o título “Os lances da grande cidade”, incluía a seguinte explicação: “O cenário é Curitiba, não a capital caracterizada turisticamente, mas o grande aglomerado urbano, cheio de problemas sociais e econômicos, como São Paulo, Rio ou Porto Alegre”²¹⁷.

No mesmo sentido, na revista *Veja*, a crítica de Maurício Rittner dizia que:

Curitiba, pela primeira vez, é o ambiente de um filme de ficção. Nas mãos de Back, aparece como um cenário heterogêneo, denso de interesse humano, povoado de gente comum que sonha subir na vida. Back mostra seus personagens como modelos gerais²¹⁸.

Curitiba, nestes dois casos, era vista como o “ambiente”, como um “cenário”, que não era representativa de si mesma apenas, dentro do enunciado fílmico. Incluía na representação todas as outras cidades que, num momento ou noutro, tivessem apresentado características históricas parecidas: expansão urbana, imigração e disparidade social.

Na crítica elaborada por José Carlos Avellar, o personagem central do filme também foi apontado como “modelo geral”, de modo semelhante ao que dissera Rittner. Quer dizer que Mário era lido como um “clichê” do homem que vive numa sociedade competitiva, e que não é necessariamente brasileiro, e muito menos

²¹⁶ Um, dois, três, ganha quem der “Lance Maior”. *Última Hora*. São Paulo: 12 jul. 1968.

²¹⁷ GOIDANICH, Hiron Cardoso. Os lances da grande cidade. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18 dez. 1968.

²¹⁸ RITTNER, Maurício. Triste Paraná. *Veja*. São Paulo, 9 out. 1968.

sulino. Mas o enfoque de Avellar é um pouco diferente, pois ao invés de generalizar o cenário curitibano – ao qual ele se referiu como “paisagem brasileira” –, Avellar generalizava, então, o tema do filme e o modelo de homem representado:

Mário, em realidade, é um personagem clichê do homem que quer vencer na sociedade industrial. Um clichê colocado numa paisagem brasileira. Falta uma caracterização mais particular do seu comportamento para que ele pareça realmente um jovem brasileiro²¹⁹.

Observa-se, no tom da crítica, uma reclamação implícita pela negligência do cineasta quanto à caracterização “nacional” deste homem, que havia sido uma das principais buscas do cinema brasileiro nos anos sessenta²²⁰. E que, veremos logo, seria uma das proposições que Back acoplaria ao seu discurso nos filmes que se seguiriam ao *Lance*.

Além destas colocações sobre o aspecto cosmopolita do filme, também é sabido que naquele final de década a temática urbana não era uma prerrogativa do Sul, nem de seus (poucos) cineastas. Segundo Orlando Fassoni, no Festival de Cinema de Brasília de 1968

a maioria dos filmes [...] tratou de problemas urbanos. Esta parece ser a problemática mais em voga e ‘Lance Maior’ não foge dela. Silvio Back crê que, sendo um filme de tônica urbana, encontrará ressonâncias maiores nos grandes centros para onde vão os contingentes de jovens do interior, tentando encontrar neles a realização social-existencial. É por isso que o filme quer levantar e interpretar estes anseios, colocando também em foco as perplexidades dos jovens que querem subir e encontram toda uma série de dificuldades para enfrentar os arcaicos sistemas de nossa sociedade²²¹.

Nesta linha, diversas outras matérias também insistiam no caráter urbano e generalista do filme de Back. Nenhuma, no entanto, defenderia a presença de resquícios regionais em *Lance Maior*, exceto a fala excessivamente “provinciana”²²². A idéia de um “cinema sulino” não aparecia nem mesmo no discurso do cineasta. A partir de que momento, então, e com que motivos, Sylvio Back teria passado a incluir o *Lance* sob a tarja de “sulino”?

Com esta questão em mente, desdobrada em várias interrogações, “escavei” nas matérias de jornais algumas pistas sobre as origens do projeto “trilogia do sul”.

²¹⁹ AVELLAR, José Carlos. In: O filme em questão: Lance maior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez.1968.

²²⁰ Antes ainda da década de sessenta, a preocupação com o caráter “nacional” das representações no cinema já permeava o discurso de muitos cineastas e críticos. Esse caráter “nacional”, até fins de 1950, estava geralmente vinculado àquilo que se mostrava (usos, costumes, belezas naturais, acontecimentos históricos e personalidades), e não às especificidades de linguagem. Uma pesquisa sobre o histórico dos conceitos de “nacional” e de “popular” na fala de cineastas e críticos, onde diversas vezes aparece também a idéia de um “homem brasileiro”, foi realizada sob a coordenação do Núcleo de Estudos e Pesquisas da FUNARTE, no começo da década de 1980, resultando na publicação de: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²²¹ FASSONI, Orlando. Como subir na vida e ser “feliz”. *Folha de São Paulo*, 4 dez 1968.

²²² ALENCAR, Miriam. O filme em questão: Lance maior. *Op.cit.*

Desde quando existiam os projetos destes três filmes? Quando eles foram idealizados, e os seus roteiros escritos, existiria entre eles algum vínculo temático pautado na região Sul? Existiria a idéia de compor uma trilogia? Ou esse resultado foi efetivamente um acaso? Se foi acaso, o que isto significa, diante daquilo que eu reconheço como uma *poética da angústia*?

Em resumo, esta investigação levou-me à constatação de que a idéia de uma “trilogia sulina” não existia antes do *Lance*, e nem antes de *A Guerra dos Pelados*. Apenas por volta de 1971, com o *Pelados* na iminência de ser lançado, surgiria a crescente insistência em falar do aspecto sulino em seus filmes. E somente em 1974, viria a afirmação pública do desejo de compor uma trilogia.

Vejamos isto, então, de maneira ordenada.

Uma descoberta significativa foi a de que em 1968, quando o *Lance Maior* estreava nos cinemas, os outros dois filmes já existiam em diferentes estágios rudimentares. Desde meados daquele ano, já se publicavam notícias sobre o novo roteiro que Sylvio Back e Milton Volpini vinham elaborando sobre a Campanha do Contestado, e que deveria se chamar “A guerra sertaneja”²²³. Somente no ano seguinte o título definitivo – *A Guerra dos Pelados* – iria aparecer, também em matérias de divulgação do *Lance Maior*²²⁴.

Mas foi no final de 1968, no mesmo texto de Orlando Fassoni sobre a participação de Back no Festival de Cinema de Brasília, antes citado, que descobri notícias de um terceiro projeto do cineasta. Ali, lia-se que

após o lançamento de ‘Lance Maior’ e de sua carreira pelos cinemas do Rio, São Paulo e outras capitais, já tida como comercialmente segura, Silvio Back iniciará os trabalhos para um novo filme: a epopéia da Guerra do Contestado. Já tem o roteiro pronto. Estruturou-o com base em várias publicações e pesquisas. ‘A guerra sertaneja’, título provisório, poderá ser uma espécie de documentário misturando realidade e ficção, depoimentos e folclore, poesia e canções populares, presente e passado, messianismo e lutas sociais. Um outro projeto em estudos é a ‘Quinta Coluna’, narrativa ficcional sobre as atividades dos quintas colunas nos Estados sulinos²²⁵.

Como se vê, naquele momento já estavam lançados os fundamentos da trilogia que Back, anos mais tarde, afirmou não ter sido premeditada. Mas se os embriões dos filmes já estavam presentes em 1968, faltava, ainda, a idéia de unificá-los sob a temática sulina. O que é bem compreensível, considerando o quanto o argumento de cada um dos filmes é distinto dos outros.

Aliás, a inexistência de maiores vínculos entre os dois primeiros filmes está registrada numa entrevista que Back concedeu à Miriam Alencar em 1970, com vistas à publicação na revista *Filme Cultura* do Instituto Nacional do Cinema (INC).

²²³ Termina “Lance Maior”, *O Estado de São Paulo*, 21 jun. 1968; e *Lance Maior*: Paraná também faz cinema. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 4 ago. 1968.

²²⁴ *Lance Maior* para o cinema brasileiro. *Folha da Tarde*. São Paulo: 7 mar. 1969.

²²⁵ FASSONI, Orlando. Como subir na vida e ser “feliz”. *Op.cit.*

Alencar perguntou-lhe sobre a relação entre *Lance Maior* e o então nascente *A Guerra dos Pelados* (que passava pelo processo de montagem), ao que Back respondeu evasivamente. Ele explicou que abandonara a temática urbana, e falou sobre a linguagem do *Pelados* que “não foi premeditada”²²⁶, mas não apontou relações claras entre os seus dois primeiros filmes, e não fez a mínima menção ao fato de os dois partirem de uma “temática sulina”, ou de compreenderem um projeto de cinema sulino.

O projeto sulino: primeiras evidências

Ao mesmo tempo em que a entrevista era publicada na *Filme Cultura*, fragmentos dela foram veiculados em matérias jornalísticas que comentavam o novo filme, como também ocorria com outros depoimentos do cineasta. Numa destas matérias, Back referia-se ao *Pelados* como “epopéia sertaneja do sul”²²⁷. Mas alguns meses depois, no começo de 1971, divulgava que com este filme dava “continuidade ao seu projeto de realizar um ‘cinema sulino’”²²⁸, comprovando a existência de um plano neste sentido ao menos desde aquela data. Note-se que tal enunciado do cineasta aparece logo em seguida às declarações do Ministro Jarbas Passarinho sobre a necessidade de vitalizar a produção cultural voltada aos aspectos culturais e históricos do Brasil, já mencionadas. Os dois primeiros filmes de Back já estavam prontos, é claro, mas o discurso do cineasta sobre eles é que sofre uma mudança. Essa variação em sua fala criaria, a partir daí, a impressão de que o projeto cultural sulino havia sido anterior aos filmes quando, vimos, o seu discurso inicial centrara-se na questão da comunicabilidade.

De qualquer modo, naquele momento as referências “sulinas” eram sempre direcionadas ao novo filme, e não ao *Lance Maior*. Certa ocasião, Back qualificava *A guerra dos pelados* como uma “saga da civilização sulina”²²⁹. O carioca Miguel Pereira ia além nesta assertiva, afirmando que “A Guerra dos Pelados procura o tom épico da saga sulina, destacando seus heróis anônimos e evocando um mundo mítico semelhante ao nordestino”²³⁰.

A despeito das comparações com o nordeste – assunto que será abordado logo adiante –, apreende-se daí que o adjetivo “sulino” apareceu antes para *A Guerra dos Pelados* do que para o conjunto da obra de Sylvio Back. Somado a isso, por aqueles meses, noticiava-se que o próximo projeto do cineasta deveria ser um documentário sobre prostituição no país, abrangendo as “regiões do Brasil onde o

²²⁶ Sylvio Back na “Guerra dos Pelados”. Entrevista a Míriam Alencar. *Filme Cultura* n.16. INC, set/out. 1970.

²²⁷ A lenda e a realidade de uma guerra no sertão. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 out. 1970.

²²⁸ “A Guerra dos Pelados”: uma tragédia popular. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio 1971.

²²⁹ CUNHA, Wilson. “Os pelados”, de Sylvio. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 21 set. 1971.

²³⁰ PEREIRA, Miguel. A Guerra dos Pelados. *Domingo Ilustrado*. Rio de Janeiro, 10 out. 1971.

problema é mais grave”²³¹. Ou seja, o tema da quinta coluna fora substituído temporariamente por um outro assunto, de abrangência nacional, nos planos do cineasta.

Entretanto, se a qualificação de “sulino” dirigia-se especialmente ao recém-terminado *A Guerra dos Pelados*, algumas matérias incluíam nela o *Lance Maior*. Dizia-se agora que este versava sobre a problemática urbana – não de um modo geral, mas a do Sul –, como se vê no excerto abaixo:

Depois das experiências com curtas documentais, e “apesar das [...] constantes dificuldades que cercam os cineastas brasileiros, em 1968 Silvio partia para o projeto mais ambicioso, o longa-metragem *Lance Maior*, um drama voltado para a problemática urbana do Sul que foi bem recebido pela crítica e obteve também uma boa bilheteria. Agora, embora os problemas ainda permaneçam, as dificuldades conseguiram ser contornadas e surgiu *A Guerra dos Pelados*, um trabalho mais amadurecido que vai mostrar um pouco mais de nossa História, focalizando um episódio típico ocorrido no Sul, nos primeiros anos deste século”²³².

No mesmo mês em que o *Jornal do Brasil* publicava o texto transcrito acima, vinculando, ainda que por caminhos distintos, os dois filmes de Back à palavra “sul”, o também carioca *O Globo* publicava uma matéria sobre *A Guerra dos Pelados*, onde há trechos de depoimentos do cineasta. Num deles, Back explica que a linguagem deste filme foi se impondo aos poucos, “à medida que se superavam os problemas e eu amadurecia para o fato que essa fita nada tinha que ver com o ‘Lance’. Nada de elitismos, de cacoetes, citações ou mensagens: a hora não está para quejandos cosmopolitas”²³³.

Note-se a dupla importância desta afirmação: ao mesmo tempo em que ele afirma a disparidade entre os seus dois filmes, indica uma rejeição pela temática urbana que, anos antes, lhe havia sido tão cara. Isto faz sentido dentro do quadro mais amplo do cinema nacional, onde, naquela virada de década, muitos apostaram suas fichas em filmes urbanos de caráter erótico e comercial. Tal sintoma pode ser averiguado, inclusive, num depoimento de Joaquim Pedro de Andrade concedido ao jornal *Opinião*:

Está havendo uma seleção de caráter comercial muito forte, que faz com que a ênfase da produção, em termos quantitativos, tenha passado para os chamados filmes de ‘voga’ (erotismo situado numa classe média urbana). Diante desse quadro, as aberturas não são muito estimulantes”²³⁴.

²³¹ Encerradas as filmagens. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1970. O mesmo projeto de um filme sobre prostituição é anunciado em: “*A Guerra dos Pelados*”: aventura histórica filmada em Santa Catarina. *O Globo*. Rio de Janeiro, s/d.

²³² “*A Guerra dos Pelados*”: o heroísmo que veio do sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1971. [sem grifos no original].

²³³ FERREIRA, Fernando. A guerra dos pelados contra os peludos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971. [sem grifos no original].

²³⁴ ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, nº 32, 11-18 jun. 1973. [sem grifos no original].

Enquanto isso, outros cineastas, como Julio Bressane e Andréa Tonacci, utilizaram-se da temática urbana para discutir o próprio estatuto do cinema através de seus filmes, a exemplo de *Matou a família e foi ao cinema* (Bressane, 1969), e do *Bang Bang* (Tonacci, 1971)²³⁵. Era provavelmente a este tipo expediente que Back referia-se quando queixava-se dos “elitismos” e “citações” de um cinema conceitual “falido”²³⁶, não coerente com o momento vivido pelo país, e ao qual se referiu, em certo momento, como um “cinema suicida”, de “patota”²³⁷.

Apesar de a temática urbana ter sido explorada de maneira inventiva em filmes como *Bang Bang*, entre outros frutos do cinema marginal, o quadro descrito por Joaquim Pedro naqueles anos, onde dominava a *pornochanchada*, levou diversos cineastas “sérios” a se voltarem para os temas rurais ou históricos para falar da realidade brasileira. Leon Hirzman em *São Bernardo*, e o próprio Joaquim Pedro em *Os Inconfidentes*, ambos os filmes realizados entre 1971-72, atestam esta saída.

Sylvio Back, do mesmo modo, resolveu deixar de lado “as quatro paredes da cidade” e partir para um filme histórico, de forte carga política, mais coerente com “um cinema de país subdesenvolvido, assoberbado de conflitos”²³⁸, como ele mesmo explicou. E até 1971, como vimos, ainda apontava mais disparidades do que afinidades entre o *Lance Maior* e *A Guerra dos Pelados*. Mas em 1972, finalmente, Back daria uma pista mais clara sobre as origens da denominação “cinema sulino” para os seus filmes, a qual acabou por adotar: “todo meu empenho, culminado com a realização do ‘Lance Maior’, em 1968, levou a revista *Visão* a afirmar que com este longa-metragem nascia o cinema sulino”²³⁹.

Sobre o artigo da *Visão* que teria feito tal afirmativa, desconheço-o. Mas é certo que o “nascimento de um cinema sulino” ali indicado corresponde antes ao local de origem e residência de Sylvio Back, do que às características específicas do filme. E a adoção deste rótulo pelo cineasta não foi imediata, visto que até 1971 ele ainda não falava de um “projeto sulino”, quanto mais de uma “trilogia”.

²³⁵ Ismail Xavier comenta a inventividade deste filme, que coroa um “jogo sistemático de sabotagem à progressão de uma estória”, jogo presente também nos filmes *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu* (ambos de 1969, por Júlio Bressane). Sobre *Bang Bang*, Xavier escreve: “Livre dos constrangimentos do filme-mercadoria, Tonacci escolhe, em *Bang Bang*, uma estratégia muito particular de conversa com o espectador. Coloca em pauta o próprio cinema, o mundo das máquinas, os movimentos talvez mais típicos de uma experiência urbana que encontrou no gênero policial sua transfiguração mítica mais popular: a violência, o tiro, a velocidade, o desastre. [...] A presença da cidade, do sexo, da família, da violência é a constelação temática de fundo que se subordina a um esquema formal que ‘se dá a ver’, impõe a regra que torna ele próprio o centro da discussão”. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.246-7.

²³⁶ Sylvio Back na “Guerra dos Pelados”. Entrevista a Míriam Alencar. *Op.cit.*

²³⁷ “A Guerra dos Pelados”: uma tragédia popular. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio 1971.

²³⁸ Sylvio Back na “Guerra dos Pelados”. Entrevista a Míriam Alencar. *Op.cit.*

²³⁹ Sylvio Back contesta cinema pobre e perecível no Paraná. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 abr. 1972. [sem grifos no original].

Ficando impossibilitado de produzir outro filme de ficção por alguns anos, devido à dívida contraída com a produção de *Pelados*, vimos que Back atuou realizando documentários para a Rede Globo e outros trabalhos publicitários. Nesse meio tempo, em 1973, Back foi entrevistado sobre o seu futuro cinematográfico, e indicou ter diversos planos. Entre estes, estavam: um episódio para o filme *Os sete pecados capitalistas*, que seria uma produção conjunta de diretores do Rio de Janeiro e de São Paulo; um filme baseado no romance *Os Columbas*, do alagoano Armando Fortes; e o longa-metragem *Salve salve o Quarto Reich*, baseado em uma novela de sua própria autoria sobre a Quinta Coluna²⁴⁰. Como se vê, era um leque variado, e não parecia focalizado na problemática do sul do Brasil.

Apenas em princípios de 1974, quando participou do programa Roda Viva promovida pela *Voz do Paraná*, Sylvio Back falou sobre a possibilidade de compor uma trilogia:

Tenho um roteiro praticamente pronto. Chama-se 'Aleluia, Gretcha' [sic] que trata dos quarenta anos de uma família de imigrantes alemães; é um pouco da biografia da minha família e de muitas famílias alemãs. Faz parte de uma trilogia: 'Lance Maior' foi uma visão do sul, uma cidade como Curitiba provinciana e que tem problemas universais; 'a Guerra dos Pelados' é um aspecto histórico na Guerra do Contestado e agora estava querendo falar sobre os imigrantes alemães no sul do Brasil²⁴¹.

Observe-se que aí, diferente do que ocorria em 1968, Back afirmava que o *Lance* – apesar de tratar de problemas universais – era uma visão “do sul”. Ele passava, finalmente, a reiterar o Sul não apenas como o lugar de onde falava, mas como definidor de um ângulo pelo qual podia ver os problemas nacionais e universais.

Sem querer exigir do cineasta a responsabilidade por um agrupamento de certo modo “forçado” – já que a observação das fontes indica que o projeto de uma trilogia sulina evidentemente não existia de forma clara *a priori* –, ainda assim é interessante notar que, somente a partir de *A Guerra dos Pelados*, e aos poucos, formar-se-ia em torno do trabalho do cineasta uma imagem vinculada à sua região de origem, como se isso fosse um modo de diferenciar o *seu* cinema. Como se vê, ele lançou a idéia da trilogia pouco tempo antes de filmar o *Aleluia, Gretchen!*, e depois, quando a tarja de “sulina” foi fartamente utilizada na divulgação da sua trilogia, afirmou que teria sido “casual”.

Compreendo que, por parte do cineasta, a aceitação desta imagem e o esforço na direção de afirmar o seu cinema como “sulino” se daria, em certa medida, como uma das maneiras encontradas para delinear um espaço de atuação

²⁴⁰ Dados retirados de: ATHAYDES, Eunice. Back, do cinema à literatura. *Folha de Londrina*. Londrina, 4 jan. 1973.

²⁴¹ Sylvio Back: o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. Entrevista à Roda Viva. *Voz do Paraná*. Curitiba, 24 fev. a 2 mar. 1974.

distinto e independente do cinema novo. E por extensão, a todo cinema dito nordestino, que há mais de uma década vinha demarcando uma das mais recorrentes formas de representação do “homem brasileiro” (ao lado da representação da favela carioca, com o samba, o negro e o carnaval).

O projeto sulino como contrapartida à “operação nordeste”

No cinema, a matriz nordestina vinha se consolidando, se não antes, ao menos desde *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Sobre esse filme, a crítica chegou a dizer que não só os personagens tinham uma feição física “rigorosamente brasileira” como também “sua conduta, suas reações, suas tendências emocionais” aproximavam-se ao máximo de “nosso povo”, ainda que com abuso do “folclore e do pitoresco”²⁴². A idéia de que a representação mais autêntica do Brasil estava no rural, de preferência no rural do Nordeste ou do Norte, perpassava o discurso de alguns críticos e cineastas desde a década de cinquenta. Um exemplo extremo desta visão é a opinião de Lima Barreto, quando dizia que o Sul, “infestado de imigrantes antigos ou recentes, desvirtuou-se pelo cosmopolitismo e já não representa o Brasil”²⁴³.

Mas foi com o movimento do cinema na Bahia promovido pelas idéias fervilhantes de Glauber, ao lado das produções de Roberto Pires, Braga Netto e Rex Schindler, entre outros, que por volta de 1960 a “operação nordeste” tomou forma. Em março de 1964, no debate conduzido por Alex Viany sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber declarava que este filme era “conseqüência do complexo cultural do Nordeste e do complexo de cultura cinematográfica que está iminente em toda esta geração, pronto para explodir em determinado momento, mais cedo em um, mais tarde em outro, devido às várias condições que entram em jogo”²⁴⁴. A associação da primeira fase do cinema novo a um exercício de “descoberta do Brasil” partindo da cultura nordestina tomou uma força tal que adentrou as décadas seguintes. Ismail Xavier escreveria, em 1995, que

o Cinema Novo, em sua feição original, anterior ao golpe militar de 64, tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*²⁴⁵.

²⁴² GERTEL, Noé. *Folha da Manhã*. 21 jan. 1953.

²⁴³ Citado por: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.65.

²⁴⁴ ROCHA, Glauber. *Apud: Viany, Alex. O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.72.

²⁴⁵ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.28. Este texto foi originalmente publicado no livro-catálogo da retrospectiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal organizada em Turim, em 1995.

Nos anos setenta, a realidade do sertão nordestino perseverava como uma das principais matrizes para se falar em identidade brasileira. Isso era mais do que evidente no discurso de Geraldo Sarno, por exemplo, quando dizia que a sua pesquisa temática no nordeste possuía um forte sentido cultural, qual seja, a investigação de aspectos do homem do nordeste como percurso para se chegar a traçar “um certo tipo de humanidade brasileira”²⁴⁶. Desse modo, a proposta de Back era dar visibilidade a uma outra matriz da brasilidade, que ele considerava como uma alternativa tão válida e rica quanto aquela do nordeste, mas ainda pouco explorada. Não era à toa que o material de divulgação da Embrafilme para o *Aleluia, Gretchen!* assegurava que se tratava de um filme “tão Brasil quanto os filmes de raiz nordestina”²⁴⁷.

O desejo de diferenciação ante o cinema nordestino já aparecia quando, no tempo de elaboração do *A Guerra dos Pelados*, Back deixara claro que uma de suas grandes questões, ao filmar um épico sertanejo, centrava-se no desejo de escapar das fórmulas prontas, nas quais ele poderia incidir com este tema: “como narrar esta trama apaixonante de caboclos [...] sem cair no padrão ‘nordestern’ ou partir para o filme de confidências?”²⁴⁸.

Mas a assunção da “trilogia do sul” que se seguiu a isso parecia implicar, junto com esta busca de diferenciação, num desejo de equiparação de seu trabalho ao cinemanovismo em termos de importância. Penso mesmo que era quase uma contra-medida de Back à “operação nordeste” que havia sido proposta por Glauber mais de dez anos antes. Ainda um resquício daquela reação exacerbada que ele teve ante o artigo de Glauber publicado no *Jornal do Brasil* em fins de 1959, e ao qual respondeu com um comentário publicado no *Letras e Artes*, conforme já foi visto antes. “O filme brasileiro vai sair da cidade, do drama de apartamento, do melodrama de boate, do neo-realismo de subúrbio”²⁴⁹, dizia Glauber, sustentando que a ida de Trigueirinho Neto e de Nelson Pereira dos Santos para o Nordeste estava inaugurando um novo período na cinematografia nacional, em busca da sua originalidade. Ao que Back contrapunha: “Não é a saída da metrópole, os grandes horizontes do Norte ou Sul do Brasil que vão marcar um cinema nacional”²⁵⁰.

Entretanto, com todos os fluxos e refluxos do cinema brasileiro entre um tempo em que as utopias revolucionárias marcaram o contexto do aparecimento da “operação nordeste”, e um outro tempo, na virada dos 1960-70, onde se evidenciava a “inexistência de um sentido coletivo”²⁵¹, e onde ocorreu a realização

²⁴⁶ SARNO, Geraldo. In: Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, nº 32, 11-18 jun. 1973.

²⁴⁷ *Aleluia, Gretchen* – ninguém vê este filme sem morrer um pouco. Material impresso para divulgação. DPP da Embrafilme, 1977.

²⁴⁸ Depoimento reproduzido em diversas matérias, entre as quais: Sílvio Back (“A Guerra dos Pelados”). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 set. 1971.

²⁴⁹ ROCHA, Glauber. Cinema: Operação Nordeste. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1959.

²⁵⁰ BACK, Sílvio. Cinema nacional e incongruências. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 dez. 1959.

²⁵¹ Traço apontado por ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: Dez anos de cinema nacional (parte I). *Op.cit.*

de *A Guerra dos Pelados*, era agora Back quem defendia a necessidade de “sair das quatro paredes da cidade” para falar da realidade nacional. E ele se referia ao seu filme como “uma saga bem brasileira”, filmada “nos locais autênticos”²⁵². Na busca desta autenticidade (que agora, diferente do *Lance*, misturava o compromisso com o real imediato à preservação de uma originalidade primeva) incluiu, entre os figurantes, diversos moradores locais – alguns deles sobreviventes da Campanha do Contestado –, e chamou Sérgio Ricardo para compor a trilha sonora, a partir das canções populares gravadas no próprio local:

Velhas modinhas e cantos guerreiros dos sobreviventes do Contestado, gravadas durante as filmagens, serviram de base à música que Sérgio Ricardo e Theo de Barros fizeram para o filme. Na opinião de Sílvio Back, ‘é o mais belo trabalho do compositor-cineasta desde Deus e o Diabo’. Algumas estrofes, cantadas por Sérgio Ricardo, foram recolhidas do folclore regional²⁵³.

Não era apenas coincidência a comparação com *Deus e o Diabo*, e nem o convite ao compositor que trabalhou com Glauber em tantos filmes²⁵⁴. Como também não era vã aquela insistência em nomear a Campanha do Contestado como o “Canudos do Sul”²⁵⁵, e mesmo em afirmar que a “paisagem do sul” era “personagem” do filme²⁵⁶. Mas a divulgação do seu novo filme centrava-se principalmente no caráter de novidade do *lugar* de onde se olhava, agora, para o rosto e para os hábitos do brasileiro:

É uma epopéia sertaneja onde surgem tipos humanos e paisagens até então inexplorados pelo nosso cinema: o jagunço sulino, o caboclo de pé no chão que não se ‘assujeitava’ e sabia baixar a espada com ‘valimento e sustança’ quando provocado. E os majestosos pinhalões, elemento dramático da trama, e testemunhas silenciosas das batalhas campais do contestado, algumas reproduzidas no filme²⁵⁷.

²⁵² “A Guerra dos Pelados”: o heroísmo que veio do sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1971.

²⁵³ A guerra de Sílvio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

²⁵⁴ Sergio Ricardo participou do CPC da UNE, realizando trilhas musicais para peças de teatro, e também foi atuante no cinemanovismo. Da obra glauberiana, além de *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), musicou também *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Além de Sérgio Ricardo, também é de se notar a presença de atores como Jofre Soares e Átila Iório em *Pelados*, que tiveram atuações importantes em filmes do cinema novo.

²⁵⁵ Ver, por exemplo: Veja o nosso primeiro épico. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 13 mai. 1971; e Cardápio eclético. *Visão*. Rio de Janeiro, abr. 1971. A comparação entre a Guerra do Contestado e a Guerra dos Canudos, ambos movimentos de revolta social temperados por forte messianismo, continuou presente no discurso do cineasta ao longo dos anos seguintes, repetida em diversas entrevistas. Ao jornal *Opinião*, em 1977, ele dizia que: “A ‘guerra’ não chegou aos nossos dias com a fama de Canudos simplesmente porque não existiu um Euclides da Cunha para descrevê-la, interpretá-la. Não tenho dúvidas de que sua amplitude social, religiosa, militar, política e ideológica era superior à de Canudos e de conseqüências mais duradouras”. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista com Sílvio Back. *Opinião*. 1º abr. 1977, p.20.

²⁵⁶ “A Guerra dos Pelados”: aventura histórica filmada em Santa Catarina. *O Globo*. Rio de Janeiro, s/d.; e MEDRADO, Antonio. Eis a guerra dos pelados e dos peludos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1971.

²⁵⁷ A guerra de Sílvio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

Palavras como “jagunço”, “sertanejo” e “caboclo”, já faziam parte de um imaginário relacionado ao “tipo brasileiro” desde as primeiras décadas do século XX, inclusive no cinema que recorria à temática do mundo rural para falar “do que é nosso”²⁵⁸. Depois, estas expressões foram amplamente utilizadas pelo cinema de matriz nordestina nos anos 1950/60. Mas Back comprovaria, agora, que elas não se referiam com exclusividade àquela região do Brasil. O Sul também possuía os seus homens, com suas próprias histórias de coragens e enfrentamentos de classes.

Entretanto, essa procura de uma autenticidade brasileira que se localiza ao mesmo tempo no passado e no meio rural, havia marcado uma postura que o cinema herdou da literatura, e que teve seu momento forte nos anos cinquenta e começo dos sessenta. E se Back iniciou sua carreira na direção com um filme urbano, tendendo mais ao cosmopolitismo do que à discussão de possíveis traços definidores da nacionalidade brasileira, esta aparente mudança de rumo no seu segundo filme não deixou de suscitar comparações com os feitos do cinema dez anos antes. Neste sentido, Ely Azeredo, crítico que se opunha aos rumos tomados pelo cinema novo, quando avaliou o *Pelados* disse que neste filme Back “sintoniza com o vago e tímido programa dos que, no início dos anos 60, pretenderam pesquisar a fisionomia do homem brasileiro e as formas propícias de sua elucidação”²⁵⁹.

Cinema do sul sem regionalismo?

Alguns anos depois, próximo à estréia de *Aleluia Aleluia* e conforme ia ocorrendo o lançamento do filme em diferentes Estados – ou seja, no período entre 1975-77 – se tornou recorrente referir-se à obra de Back como “trilogia do sul”, sendo que a mídia ia na esteira das declarações do cineasta.

Mas certas afirmações que foram feitas, talvez apressadamente em meio à euforia da divulgação do filme, arriscavam vincular uma imagem “regionalista” ao diretor. Uns diriam que o novo filme era a “revelação de um ‘Brasil diferente’”²⁶⁰. Outros diriam que o mérito de Sylvio Back era ser “um dos poucos cineastas que se ocupam em estabelecer, em forma cinematográfica, um retrato do desconhecido

²⁵⁸ BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. *Op.cit.*, p.25-29. Os autores dizem que encontraram diversas vezes, em jornais das décadas de 1920-30, a exaltação da vida “simples”, “rústica”, “ingênua” e mesmo “despreocupada” do sertanejo, que era tomado como a representação do “brasileiro”.

²⁵⁹ AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (I). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971.

²⁶⁰ ALENCAR, Miriam. A saga da imigração alemã. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 mai. 1975. Outra matéria que se refere ao Sul como “Brasil diferente” é: A nova safra. *Revista Veja*, São Paulo, 21 jan. 1976.

homem da região Sul²⁶¹. Frases como essa poderiam encurtar o alcance de significados dos seus filmes a aspectos culturais restritos aos estados meridionais, sem validade para outros locais. Isso seria capaz, não é de se duvidar, de comprometer a aceitação do *Aleluia, Gretchen!* em outras regiões brasileiras, ao conferir um aspecto exótico ao filme, como se este “desconhecido homem do sul” se tornasse o *Outro* ante os olhos de um público acostumado a ver, como representante do “povo brasileiro”, a face, o sotaque e os hábitos culturais do nordestino.

Aparentemente cuidadoso com este risco, Sylvio Back, ao mesmo tempo em que reiterava a trilogia sulina, empenhava-se na divulgação de que a sua proposta, neste filme, consistia em “incorporar a saga dos imigrantes alemães na revelação do homem brasileiro”²⁶². Em entrevista ao jornal *Opinião*, explicava que o “*Aleluia, Gretchen* é a procura de uma identidade [...]. Por que nós brasileiros somos assim?”²⁶³. Note-se, então, que o sentido desta declaração é justamente o inverso daquele aspecto criticado por Avellar em *Lance Maior*: lá o personagem era um “clichê” e descaracterizado e sem vínculos com o território. Aqui, Back responde com a proposta de acrescentar dados da história sulina para enriquecer o estudo do “tipo brasileiro”²⁶⁴.

Mas como a divulgação do filme reforçava que o tema era a imigração alemã, específica da região Sul, as expectativas poderiam facilmente recair sobre “as contribuições da cultura alemã”, no sentido folclorizado com que até hoje nos habituamos a tratar deste assunto. Por isso, nas entrevistas que concedia à mídia, Back também se esforçava por quebrar esta impressão errônea, e explicava que, mesmo estando pautado sobre uma característica histórica da região Sul,

nem por isso o filme recinde [sic] ao lado folclórico da imigração alemã. Ela se impõe, isso sim, como um vigoroso pano de fundo, misturado aos acontecimentos políticos brasileiros das últimas décadas, onde se movem os personagens para cuja compreensão exige-se a plena participação do público espectador²⁶⁵.

A questão do filme, que decepciona aqueles que gostariam de ver nele a história da imigração alemã, é investigar o que sobrou do que os alemães trouxeram ao Brasil. Eles não vieram aqui para dedicar-se à cultura. Não eram poetas, mas errantes, ‘pelados’ de regiões subdesenvolvidas de outro tipo. [...] O filme

²⁶¹ BECKER, Tuio. *Folha da Manhã*. Porto Alegre, 28 out.1977, p.8. Outra menção ao “homem do sul” retratado por Back aparece em: “Aleluia, Gretchen”, a saga de uma família de imigrantes alemães. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 22 ago. 1976.

²⁶² SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Sílvio Back e o cinema brasileiro. *Íris Foto Cine Som*, nº293. São Paulo, fev/mar. 1977, p.56-62. [sem grifos no original].

²⁶³ A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. *Op.cit.*, p.21 [sem grifos no original].

²⁶⁴ “Uma das idéias do filme é que Eurico, Repo, Dr. Aurélio e o professor Ross são quatro tipos diferentes. [...] Se pudéssemos juntar os quatro, e também as mulheres [...] – no seu silencioso exercício de submissão e, contraditoriamente, aberta a dominação – talvez tivéssemos o tipo do brasileiro”. *Ibidem*, p.21.

²⁶⁵ ARAÚJO, Celso. Os “Kranz” num piquenique alemão. *Correio Braziliense*. Brasília, 25 jul. 1976. O mesmo comentário é repetido em matérias de jornais de outros Estados brasileiros, entre os quais: O nazismo no Brasil: “Aleluia, Gretchen”. *Folha Metropolitana*. Santo André, 31 mai. 1977.

discute mais as sobrevivências ideológicas dos alemães do que o seu lado folclórico, utilitário. E depois, os alemães do meu filme são imigrantes recentes, já vítimas do regime hitlerista²⁶⁶.

Colocações desse teor alargavam, então, as margens para a interpretação de *Aleluia, Gretchen!* como um filme cuja abrangência era de alcance nacional. A questão, segundo discursava Back, era falar do “brasileiro”, de suas origens – onde se incluía obrigatoriamente o fenômeno migratório –, e dos acontecimentos políticos do Brasil. Alguns críticos chegaram a estender essa abrangência ao raio latino-americano: “Back, misturando informações verdadeiras e imaginárias, constrói um painel das relações entre a migração e a explosão das ideologias totalitárias na América Latina”²⁶⁷. O alcance desse raio era reforçado dez anos depois, quando parte de sua obra foi lançada em VHS: “Entre a temática desenvolvida em seu trabalho nas telas, Back tem procurado dar maior ênfase à vida, à história e à cultura do Sul do país, conseqüentemente ligadas aos assuntos latino-americanos”²⁶⁸.

Mas a proposta backiana de participar na revelação do homem brasileiro a partir de novas matrizes, que eram desconhecidas pelo cinema até então, vinha numa ocasião, pode-se dizer, um tanto quanto paradoxal. Se num passado recente – o dos anos sessenta e início dos setenta – o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro havia sido central nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, com o cinema na linha de frente²⁶⁹, naquele momento, em meados da década de setenta, era o governo federal quem fazia amplo uso dos meios de comunicação de massa com o intuito de forjar uma identidade brasileira.

Como se sabe, isso não acontecia por uma via única. Por um lado, vimos, as políticas culturais propostas pelo Ministério da Educação desde 1970 vinham se apropriando das utopias do nacional-popular, conferindo-lhes outros significados, coerentes com os interesses do governo em vigor. Tal expediente não significou que se apagasse o pensamento crítico nos círculos intelectuais, ainda que muitos tenham aceitado trabalhar nos bastidores da indústria cultural, como já foi dito. Além de Back, outros cineastas que trabalharam para a televisão atestam que tiveram experiências ricas, nas quais apontam alguns alcances e limitações. Coutinho, por exemplo, disse que ao trabalhar para o Globo Repórter, apesar do controle sobre a programação, ele encontrou um espaço com uma “liberdade

²⁶⁶ A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. *Op.cit.*

²⁶⁷ PEREIRA, Edmar. Um balanço de *Aleluia, Gretchen*. Com saldo muito positivo. *Jornal da Tarde*, 28 mai. 1977.

²⁶⁸ RODRIGUES, Joana. Sylvio Back, um cineasta de garra verde e amarela. *Cinevídeo*, ano 1, n.1, fev. 1988.

²⁶⁹ Segundo Marcelo Ridenti, “o cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro; Record, 2000, p.89.

formal e até política que não havia no jornal diário²⁷⁰. E uma vantagem que todos apontavam na utilização da televisão para veicular seus documentários, era a significativa ampliação do público, em proporções nunca conseguidas pelo cinema.

Por um outro lado, ao mesmo tempo em que o “nacionalismo” convertia-se em ideologia justificativa da indústria cultural, havia, por parte do governo federal, a preocupação em preservar peculiaridades das culturas regionais frente às seqüelas motoniveladoras desta mesma indústria. Tal preocupação ganharia força oficial sobretudo por volta de 1975, quando Ney Braga estava a frente do MEC, e após o lançamento da Política Nacional de Cultura (PNC) encomendada por ele no ano anterior. A idéia de “identidade nacional”, neste documento, estava vinculada à noção de “identidade do homem brasileiro”. Através destas noções, procuravam-se maneiras possíveis de se operar com a diversidade interna da cultura brasileira²⁷¹. Na PNC, essa diversidade era definida como resultado da interação entre “três grupos humanos” e da forma de ocupação do território, passando a ser enfeixada sob a denominação de “diversidade regional” que gera um “pluralismo cultural”. Mas, conforme o documento, tratava-se de um “pluralismo que se irá diluindo no sincretismo, e este, tornado brasileiro, dando-lhe a nossa marca”²⁷². Ou seja: um sincretismo que implicava o abafamento dos conflitos e das lutas de classe.

Dentro do raio de alcance destas colocações tornadas oficiais pela PNC em 1975, fazia sentido justificar que o *Aleluia, Gretchen!* – assim como o filme anterior de Back – retratava aspectos do “homem do sul”, ao mesmo tempo em que parecia coerente afirmar que essa era uma matriz possível para compreender o “homem brasileiro”.

O cinema sulino ante a Política Nacional de Cultura

Como se vê, aquela afirmação de Back de que pretendia contribuir na “revelação do homem brasileiro”, não brotava de solo imaculado. O seu simples enunciado carregava toda uma séria de antecedentes nos debates culturais brasileiros e, naquele momento imediato, parecia comportar até mesmo uma carga estrategicamente “diplomática” frente à visão oficial da PNC, capaz de gerar um

²⁷⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op.cit.*, p.325. Depoimentos de Coutinho e outros cineastas encontram-se, neste livro, entre as páginas 324-327. Comentários de Back sobre o mesmo assunto constam em: Silvio Back: o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. *Op.cit.*

²⁷¹ Segundo Ortiz Ramos, “A PNC é produto da necessidade de o Estado refinar e adequar a sua forma de dominação política, assentada até ali no binômio segurança e desenvolvimento”. O documento da PNC expressava uma concepção de cultura num sentido antropológico, com forte tom humanista. O objetivo era associar esta ampla noção de cultura com a questão da nacionalidade, traduzida na idéia de “identidade nacional”. Esta idéia atravessava toda a PNC, aparecendo no enfoque humanista que se preocupava com o “homem brasileiro”, o qual, caracterizado por “valores histórico-sociais e espirituais”, deveria resguardar-se frente à descaracterização acarretada pelos meios de comunicação de massa. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.118-121. Sobre as relações entre PNC e cinema, sugiro todo o capítulo IV deste livro.

²⁷² *Política Nacional de Cultura*. Departamento de Divulgação e Documentação, MEC, Brasília, 1975, p.16.

efeito publicitário positivo. Também não era uma afirmação inédita quando, em 1977, foi publicada na revista paulista *Íris Foto Cine Som*, pois fazia parte de uma declaração do cineasta que já havia sido publicado no ano anterior no caderno cultural *Anexo*, do jornal *Diário do Paraná*, e que também seria reproduzido em 1978, num dossiê crítico sobre o *Aleluia* veiculado pela revista *Filme Cultura*²⁷³.

O depoimento, do qual possuo cópia do original datilografado, inicia nos seguintes termos:

Incorporar a saga dos imigrantes alemães à revelação do homem brasileiro, eis o desafio a que me propus em termos cinematográficos. É uma idéia antiga, fruto da minha origem étnica, e amadurecida ante a necessidade de recuperar um patrimônio cultural já em fase de diluição.
Natural da região Sul, desde *Lance Maior* – uma espécie de crônica pessoal mesclada a uma visão da alienação dos jovens da província – e confluindo para *A Guerra dos Pelados* – o avesso ou o lado escuro da História do Brasil – sempre permaneci às rebarbas do problema básico da civilização meridional: os imigrantes. Com *Aleluia*, *Gretchen* resgatei essa lacuna, e surgiu uma trilogia que não fora premeditada, mas que, ao longo dos percalços e imponderabilidade do cinema brasileiro, acabou existindo²⁷⁴.

Quando menciona um “patrimônio cultural já em fase de diluição”, Back parece ter incorporado ao seu discurso – que na década anterior centralizava-se na urgência em comentar a realidade social do “seu tempo” – o anseio por resgatar e conferir memória a alguma coisa que corria o risco de se perder. Algo que teria sido original num determinado ponto do tempo e do espaço no passado brasileiro, e que agora arriscava ser diluído pela modernização avassaladora e seus meios de comunicação homogeneizadores. Por essa ótica, como se vê, existiria íntima relação entre o projeto de Back e as preocupações com a preservação da diversidade regional contidas no PNC. Diversidade, é claro, que seria mantida desde que a coexistência das diferenças ocorresse de forma pacífica, dentro dos interesses governamentais de controle da Unidade Federal. E o epílogo de *Aleluia*, aquele piquenique onde todos dançam uma música que sincretiza rock, batucada e Wagner, surge como uma imagem possível desta coexistência pacífica. Só que ali, a crítica se disfarça com as vestes da ironia.

Ser irônico é uma das formas de enunciação crítica. Este é um aspecto retórico reconhecível no conjunto da sua obra de Back. No *Aleluia*, *Gretchen!*, em especial, as referências ao Brasil são mais irônicas do que celebrativas, e referem-se alegoricamente ao seu presente imediato, antes mesmo do que às minúcias históricas do passado representado. Através da moldagem de personagens que esquematizam posturas políticas as mais variadas, todas coexistindo e, ao final,

²⁷³ *Aleluia*, Gretchen. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24 ago. 1976; e *Aleluia*, Gretchen. Dossiês críticos. *Filme Cultura*, nº30, p.91-97. Rio de Janeiro: INC, ago. 1978.

²⁷⁴ BACK, Sylvio. Sylvio Back: depoimento. datilografado. O texto original contém ainda mais alguns parágrafos, e foi publicado integralmente no início do dossiê crítico do *Aleluia*, *Gretchen!* na *Filme Cultura* n.30.

conformando-se mutuamente, também os personagens que esquematizam as classes sociais brasileiras – *Repo* (o povo) assimila a ideologia de seu patrão, e *Eurico* (a classe média) sustenta os seus opressores – se “conformam” à situação. No conjunto, o resultado (ou a pretensão) é a descrição de um “painel do Brasil”²⁷⁵, para usar uma expressão do crítico José Carlos Monteiro sobre o filme, cuja síntese na cena do piquenique funciona como uma charge do mesmo “sincretismo” que era enunciado como desejável pelo PNC em 1975. Uma situação onde todos coexistem pacificamente, onde os conflitos são abafados e as lutas de classe silenciadas, como era de interesse do governo em vigor. O próprio cineasta conduzia a esta chave de leitura ao dizer que

O filme é na verdade um arдил sobre os últimos 40 anos do Brasil. [...] É uma ilusão pensar que eu estou discutindo os problemas do nazismo. Interessava-me mais investigar as coisas que sobreviveram a essa agitação. Traçar a história dessa sobrevivência. Por isso é que meu filme chega aos dias de hoje. [...] Os tempos estão sujos²⁷⁶.

A análise de José Carlos Avellar sobre o *Aleluia, Gretchen!* também endossa que os significados deste filme ultrapassavam os aspectos históricos e culturais sulinos: “O filme não pretende contar a história da imigração alemã no Sul do Brasil, mas servir-se deste fato real para organizar uma encenação mais ou menos livre, para representar o que aconteceu entre nós de 1937 até hoje”²⁷⁷. Apontando claramente que os signos visuais e sonoros do filme remetem ao Brasil – à sua situação política e ao sincretismo cultural – e não a aspectos folclorizados da imigração sulina, Avellar destacou a mesma cena do piquenique final como resumo de uma idéia-chave do filme:

Os liberais e os indiferentes colaboram decisivamente para manter o sistema onde, de acordo com um personagem, ‘o importante é que reine a violência’. Todos dançam a mesma música. E aí, neste som feito de *rock*, Wagner e batucada, nesta dança feita de samba e de chutes numa bola de futebol, se encontra o principal ponto de discussão do filme²⁷⁸.

Antes de ser nostálgico ou celebrativo ante uma suposta “pureza regional”, então, o *Aleluia, Gretchen!* é tomado como irônico pela crítica, e mais do que falar da “civilização meridional”, apresenta esquemas de diferentes posturas ideológicas e políticas, não necessariamente “nacionais”, sem ser laudatório com nenhuma delas. Back preserva, no final das contas, uma pegada mais cosmopolita do que regional neste filme, uma pegada que, na minha opinião, é ainda mais fiel à

²⁷⁵ MONTEIRO, José Carlos. *Aleluia, Gretchen*. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2 abr. 1977.

²⁷⁶ BACK, Sylvio. *Apud*: PEREIRA, Miguel. Existiu juventude hitlerista no Brasil? Sylvio Back responde com “Aleluia Gretchen”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1977.

²⁷⁷ AVELLAR, José Carlos. *Corpo vivo*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

²⁷⁸ *Ibidem*.

filosofia existencialista do que às preocupações com os aspectos sulinos ou brasileiros dos seus personagens.

Acredito ser possível ver, enfim, na raiz desta sua “trilogia do sul”, um esforço do cineasta que se desdobra em duplo e simultâneo viés: um deles, mais imediato, comporta a vontade de tratar de aspectos da sua realidade local (imediate ou histórica, centrada na região Sul) mas que abarquem o contexto sócio-político nacional; e o outro viés, mais genérico mas não menos importante, pretende que as reflexões levantadas pelos filmes tenham relevância existencial.

Nesta pretensão, de ambições mais amplas, vemos, por exemplo, a forma como são representadas as relações de poder nas transações entre os personagens dos filmes, com seus avanços e recuos, com seus trunfos, sua competitividade, ou sua luta pela preservação dos espaços e pela continuidade das idéias tidas como verdadeiras. Todas estas relações incitam à reflexão sobre o sentido maior da existência humana, e sobre as artimanhas que a humanidade criou para gerar e manter a idéia de “poder”, nos mais diversos níveis. Ou então, somado a isso, a tonalidade do fracasso com que tudo é sombreado, a “impossibilidade do possível” nos três filmes, sugerindo o quanto as formas de “poder” criadas e preservadas pelo homem servem apenas como estratégias temporárias para abafar a angústia da finitude, essa condição que nos coloca frente à frente com a face do *nada*.

Mas se essa maneira ampla de olhar para os filmes de Back consiste numa generalização filosófica que, em seus fundamentos, implica aceitar a “semelhança” que existe entre os homens a despeito das condições sócio-culturais, note-se que por um outro lado, compondo aquele viés mais específico das buscas do cineasta, estão os seus interesses históricos e sociais mais localizados. Nestes, o homem é visto dentro das condições materiais da existência: a região onde vive, as condições econômicas, as relações de classe e o momento histórico em que se encontra. São aspectos que Sylvio Back considerou em seus filmes, quando falava em colaborar na “revelação do homem brasileiro” através da matriz da imigração no Sul, como também outros cineastas já haviam feito antes a partir de outras matrizes, em especial a do Nordeste. Back reconhece, em seu discurso, que falar da *história* de um lugar é *uma forma de explicar o homem*. Isso Back disse quando, numa entrevista realizada poucos anos depois do sucesso de *Alaluia*, lhe interrogaram sobre os motivos da mudança em sua trajetória depois do *Lance Maior* que, segundo o entrevistador, seria o seu único filme urbano e “preocupado com nossa realidade imediata”, anterior àqueles onde se dedica à pesquisa histórica. Ao que o cineasta respondeu:

Eu acho que o brasileiro é muito mal explicado, as coisas aqui são muito rasteiras. O Sul está cheio de temas, mas os grandes centros pensam que só possuímos tipos como o gaúcho imigrante. Não tenho só preocupações com a História, mas essa é uma forma de explicar o nosso homem. [...] Ela é uma

maneira de você entender melhor o poder. A chave de o Brasil ser como é, está em descobrir de onde vem a força autoritária. Ela surgiu já com a realização da primeira missa no Brasil²⁷⁹.

Com todos estes indícios que apontam para a inserção dos filmes de Back nos debates nacionais sobre o “Brasil” e o “homem brasileiro”, bem como vendo neles a continuidade de suas inquietações existencialistas, não é possível procurar nesta “trilogia do sul” um significado regionalista. A região sul é antes o palco onde se travam discussões bem mais abrangentes, e isso principalmente no *Lance Maior* e no *Aleluia, Gretchen!*



FIGURA 9: Divulgação do filme *A Guerra dos Pelados*. *O Globo*. Rio de Janeiro, s/d.

Enfim, reiterando o que já foi dito, a qualificação de “sulino” não só foi utilizada pelo cineasta primeiramente em relação ao *Pelados* do que ao conjunto da obra, como também é, de fato, mais coerente com aquele filme.

Sarcasticamente falando, o personagem mais “tipicamente sulino” de seus filmes continua sendo a “paisagem catarinense”, ou a “araucária”, como Back e outros indicavam em algumas ocasiões referindo-se ao *A Guerra dos Pelados*²⁸⁰, anos antes do PNC. Se isto não foi ironia, chegou às raias do burlesco em algumas

²⁷⁹ BACK, Sylvio. No cinema, embustes e verdades da história. *O Estado do Paraná*. Curitiba, abr. 1979.

²⁸⁰ Ver, por exemplo: Encerradas as filmagens. *Estado de São Paulo*, 12 jul. 1970; e MEDRADO, Antonio. Eis a guerra dos pelados e dos peludos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1971.

notícias que veicularam a idéia, como aquela onde se vê uma foto das filmagens [FIGURA 9], acompanhada de uma legenda declarando que os pinheiros “protagonizam cena com Jofre Soares e Dorothee-Marie Bouvier”²⁸¹.

Todavia, apesar de *A Guerra dos Pelados* ser o mais “sulino” dos filmes de Back – não pelos “personagens” pinheiros, é claro, mas pelo assunto, pela preocupação com a “autenticidade” dos locais das filmagens, da composição musical e mesmo da utilização de moradores locais para as filmagens – ainda assim o cineasta defendia que o seu alcance era mais amplo do que a preservação de signos regionalistas. Em 1974, na mesma entrevista à *Roda Viva* em que fala do projeto da “trilogia”, Sylvio Back situava o *Pelados* dentro de um tipo de cinema “mais político, mais contestador [que] tentou discutir a realidade brasileira”²⁸².

No final da década de setenta, nos anos que se seguiram às diversas premiações conquistadas por *Aleluia*, Back perseverava afirmando que apesar da temática sulina dos seus filmes, ele “não se considera um cineasta regional”²⁸³. Mas Back ainda justificava a escolha dos temas por dois motivos.

Primeiro, pelo fato de que “raramente as câmeras do cinema brasileiro se viraram para o sul. A região é tida mais ou menos como um filho que já não precisa de cuidados, ou então como ‘um Brasil diferente’, menos brasileiro”²⁸⁴, mitologia que ele pretendeu corroer.

E, segundo, mais coerente com a minha interpretação de que a trilogia backiana preserva um viés existencialista, é o fato de que ele sentia necessidade de falar daquilo que conhecia pela própria vivência. Era isso o que dava sentido ao fato de Back falar do homem ou do país através de um cinema “do sul” – em contraposição à “operação nordeste” glauberiana, que desde o início lhe pareceu excludente – como o *lugar* de onde ele, Sylvio Back, via o mundo. Compreendo esta “fidelidade” ao lugar de origem como um compromisso existencial, pois era Back mesmo quem dizia: “Eu não conseguiria, por exemplo, falar profundamente sobre o Nordeste”²⁸⁵. Mas a tarja da “trilogia sulina” parece ter tomado força no discurso do cineasta somente quando ela veio a calhar, quer dizer, no momento em que se tornava evidente um esfacelamento do cinemanovismo, até então hegemônico no cenário brasileiro, o que parecia abrir espaço para outras vozes e visões, até então mantidas à margem na representação de uma imagem de brasilidade.

²⁸¹ “A Guerra dos Pelados”: aventura histórica filmada em Santa Catarina. *O Globo*. Rio de Janeiro, s/d.

²⁸² Sylvio Back: o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. Entrevista à *Roda Viva*. *Op.cit.*

²⁸³ Sylvio Back: um cinema para abalar certezas. Entrevista a Carlos Alberto Mattos. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 23 jul.1980.

²⁸⁴ *Ibidem*. Nesta mesma matéria, há mais depoimentos de Back sobre ampliação da temática do *Pelados* para as questões nacionais “Os ‘pelados’ de hoje são os bóias-frias, os desertados de Mato Grosso, os iludidos da Amazônia. Progresso assim não interessa”; e também sobre o *Aleluia*: “Trata-se de uma parábola sobre o poder, a família, a mulher, a chamada democracia racial brasileira”.

²⁸⁵ A SUÁSTICA nazista no sul brasileiro. *Folha de São Paulo*, 13 fev. 1976.

No final das contas, o discurso sobre a trilogia sulina constitui, na minha opinião, uma estratégia discursiva do cineasta para se posicionar nos debates sobre brasilidade, que àquela altura vinham sendo abraçados pela política cultural do governo militar. E quanto à escolha dos temas e cenários sulinos para os filmes, considero-o coerente com os ensinamentos sartrianos. Ele fala daquilo que vivencia, e dos locais que conhece, do que é próximo à sua realidade sócio-histórica. E inclusive leva em consideração que a formação da “linguagem” dos seus filmes deveria partir desta realidade. Mas ao mesmo tempo fala de aspectos que são comuns a outros lugares, outras situações, outros seres humanos, porque os temas de fundo de cada uma das obras são temas de largo alcance: as vicissitudes da modernização, as relações de poder, a opressão, a exploração do Outro. E, concedendo forma fílmica a estes temas, ele impregna ali sua visão de mundo a partir do *lugar* onde vive.

Mas o discurso do cineasta não estagnaria na trilogia sulina. Há ainda uma variação, que aparece depois dos três filmes ficcionais estarem prontos, e que indica a admissão de que o foco de sua atenção deslocara-se do público em direção ao autor.

2.4. A marca do autor: um “cinema torto”

Desde o início de sua carreira cinematográfica, Sylvio Back defendeu a idéia de que fazer cinema significava se posicionar diante do mundo com uma visão pessoal. Desse prisma, o papel do cineasta seria o de um intelectual que participa dos debates estéticos e políticos do seu tempo por meio de filmes. Esse entendimento, conhecido como “cinema de autor”, vinha se espraiando no Brasil desde o começo da década de sessenta, sendo, inclusive, uma das principais bandeiras do cinema novo. Mas o posicionamento de Back sobre essa questão variou consideravelmente ao longo da produção e lançamento de seus três primeiros filmes de ficção. Ou seja, a cada contexto se modificava o que ele entendia, em termos concretos, como sendo a “tarefa” do autor de um filme.

Como vimos, entre 1966-71, aproximadamente, Sylvio Back apostava no poder de comunicação de seus filmes. Sua pretensão era falar diretamente com o público e, mais ainda, colocar o público no “centro” do seu trabalho. Naquele momento, então, o cineasta assumiu uma postura autoral basicamente centrada na comunicação com o público. A princípio, uma comunicação baseada na identificação cultural quando, em *Lance Maior*, os personagens pertencem ao segmento social dos próprios consumidores de cinema e do próprio cineasta: a classe média. Num segundo momento, esse desejo de comunicação se volta à conscientização

ideológica, em *A Guerra dos Pelados*, onde a questão política, em plenos anos de chumbo, aparecia sob a forma de alegoria. Mas se com *Lance* o cineasta teve boa repercussão de crítica e público com esse “projeto comunicativo”, com *Pelados* as coisas não foram tão bem. O próprio discurso do cineasta já mostrava uma ambigüidade de focos entre os três eixos retóricos: mensagem política e desejo de comunicação com o público mesclavam-se à ambição de encontrar um modo pessoal de expressão estética²⁸⁶. Como resultado dessa experiência, ao mesmo tempo em que ficou impossibilitado de produzir outro longa, por causa das dívidas contraídas com o fracasso de bilheteria do filme, Back parece ter se desiludido com o público. Poucos anos depois, ele diria:

Algum público cativo que existia perdeu-se com as agressões vindas da tela para finalmente achar-se próximo ao conformismo. Ingênuos, costumávamos paternalizar o público brasileiro quando, via de regra, ele é um esnobe, um açougueiro de cultura brasileira, um insensível à mínima leitura que fuja aos padrões do espectador colonizado²⁸⁷.

Entre 1971 e 1976, conforme já apresentado, o discurso do cineasta sobre seus filmes sofreu uma transformação, centrando-se na proposta de realização de um “cinema sulino”. Há, nesse período, uma nítida estratégia de visibilidade, que corresponde simultaneamente a uma vontade de diferenciação dos filmes de raiz nordestina e a uma tática de mercado, quer dizer, de querer ser visto e compreendido como algo que possui certa especificidade. Ao tempo de lançamento de *Pelados*, Back promulgava que seu filme falava do Brasil sob uma ótica do sul, e esse discurso culminaria na afirmação de uma “trilogia do sul”, surgido ao tempo dos preparativos para o *Aleluia, Gretchen!*

Durante esse tempo, o anseio de Back em criar o seu próprio estilo de expressão esteve muito amarrado à idéia de um cinema sulino. Por isso, veremos, ele destacava aspectos como “luz local”, “cor local” e, eventualmente, trejeitos da expressão oral.

Mas além dessa questão, é preciso destacar, no discurso de Back sobre seus filmes, uma modificação mais importante, e que trará a primeiro plano a idéia de “cinema de autor”. Em 1976, quando o recém-terminado *Aleluia, Gretchen!* participava do Festival de Brasília, o jornal *Diário de Brasília* publicou uma entrevista com o cineasta. Ao ser questionado acerca da situação do cinema brasileiro naquele momento, Back destacou que existia um “esvaziamento” em termos de propostas, e disse sentir “falta de filmes de autor”²⁸⁸. Nessa entrevista,

²⁸⁶ Conforme já mencionado noutro momento, esses três eixos retóricos – baseados nas proposições de Aristóteles acerca da distinção entre *ethos*, *pathos* e *logos* – implicam na escolha daquilo que estará no centro do discurso: se é a argumentação, se é o autor, ou se é o destinatário (no caso, o público).

²⁸⁷ BACK, Sylvio. Quem tem medo do Patinho Feio? *O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 mar. 1974.

²⁸⁸ BACK, Sylvio. “Aleluia, Gretchen”, uma película destinada a causar muita polêmica. Entrevista concedida a G. T. Nunes. *Diário de Brasília*. 23 jul. 1976.

ao mesmo tempo em que reconhecia a grandeza do cinema novo brasileiro – “indubitavelmente o mais importante movimento cultural da década passada no Brasil” – dizia que tal movimento se transformara, nos anos setenta, em “outra forma de realização cinematográfica”, preocupado em “abrir brechas no processo que tem por objetivo a conquista do mercado interno”²⁸⁹. Naquele momento, a melhor estratégia para fortalecer a identidade de Back como diretor – em contrapartida ao esfacelamento que havia sofrido o cinemanovismo – era posicionar-se a favor de um cinema que apostasse no autor, e não no público, este agora entendido sobretudo enquanto “mercado”. Como vimos, entre os cineastas remanescentes do cinema novo, os que obtiveram maior visibilidade no panorama nacional em meados dos anos setenta, eram os autores de filmes que atingiam altas bilheterias às custas de um “afrouxamento” tanto da crítica social quanto do experimentalismo na linguagem²⁹⁰.

E justo nesse meio, após o lançamento de *Aleluia*, Sylvio Back passou a defender a importância da ruptura com a linguagem tradicional, “colonizada”. E aí, em contradição à sua visão dos anos sessenta, ele assume uma postura “intelectualista”, dentro da qual o único compromisso do cineasta é com os seus próprios filmes. Esse terceiro momento do discurso de Back culminará com a afirmação do seu “engajamento com a criação livre, com um rearranjo pessoal da realidade dentro de uma estética experimental, de *uma estética torta* por natureza, de uma postura abusiva até em termos de mercado e de público”, como ele afirmaria numa espécie de manifesto publicado em meados da década de oitenta²⁹¹.

Considero, então, que um terceiro momento do discurso do autor surge após o lançamento de *Aleluia, Gretchen!*, marcado pela ênfase na questão autoral.

Ainda assim veremos, nas próximas páginas, alguns momentos em que o foco na autoria é perceptível na fala do cineasta no período anterior ao *Aleluia*, – às

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Por exemplo, *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974) e *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976). Ver maiores detalhes em: RAMOS, José Mario Ortiz. *Op.cit.*, p.128-132. Sugiro ainda: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op.cit.*, p.99. O autor situa Cacá Diegues e Nelson Pereira entre os cineastas que “buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata” dentro da configuração dos meios de comunicação nos anos posteriores ao “milagre econômico”. Havia outros, que pretendiam “filmar a seu modo”, definindo a própria poética – como Glauber, Bressane, Tonacci e Arthur Omar – mas esses não tinham a mesma repercussão de bilheteria. Um terceiro grupo definido pelo autor é o dos cineastas que “se inserem nos códigos de comunicação já consolidados”. *Ibidem*, p. 59-60.

²⁹¹ BACK, Sylvio. Por um cinema desideologizado. *Correio de Notícias*. Curitiba, 11 jul. 1986. [sem grifos no original]. O mesmo texto-manifesto foi republicado, no ano seguinte, num boletim informativo da Fundação Cultural de Curitiba, junto a uma biofilmografia do cineasta. Cf: *Boletim Informativo da casa Romário Martins*, n.78. Curitiba: FCC, 1987. Durante os anos oitenta, a insistência de Back em afirmar seu empenho em produzir um cinema “desideologizado” apareceu em diversas entrevistas. A partir de então, a argumentação do cineasta sobre um “cinema torto” persistiria ao longo das décadas seguintes. Na entrevista concedida a Mário Hélio em 1998, por exemplo, na qual Back critica o cinema brasileiro que apenas “imita a linha de montagem do cinema americano”, ele diz que “aí eu meto a cunha de um cinema que definiria como ‘torto’. São filmes que, feitos dentro dos melhores padrões tecnológicos, imponham sua marca autoral apesar do discurso conservador que domina o cinema atualmente”. BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu. Entrevista a Mário Hélio. *Suplemento Cultural*. Recife, julho de 1998. Publicado em: *CINEMATECA Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s/d.

vezes de maneira relativamente clara, às vezes presente nas entrelinhas, como quando ele fala de aspectos expressivos “sulinos”, como luz, cor e sotaque. Em seguida, serão indicados os momentos em que a questão do autor toma maior vigor, após 1976, associando-a aos resquícios do *autorismo* europeu. E no final do capítulo, ponderar-se-á sobre os possíveis motivos dessa mudança no foco retórico do discurso do autor sobre os próprios filmes.

2.4.1. Um sotaque do sul?

Apesar de recair muito mais no conteúdo histórico e cultural do sul, a defesa que Back fez de um “cinema sulino” na primeira metade dos anos setenta perpassou, de certo modo, a questão da linguagem enquanto marca autoral. Com o propósito de evidenciar, neste capítulo, os comentários de Back acerca do *estilo* dos seus filmes, serão deixadas em segundo plano as menções ao conteúdo sulino dos filmes (temática humana e histórica do sul, civilização do sul, “homem do sul”, etc.), para destacar os poucos elementos formais indicados pelo cineasta e pela crítica que são, ao mesmo tempo, relacionados à região sul. Isso se resume a alguns comentários sobre a luz, a cor, e os trejeitos da fala.

Luz sulina

A qualidade da “luz” nos filmes de Sylvio Back foi, por vezes, mencionada como uma característica capaz de garantir a “autenticidade” da representação sulina. Em algumas ocasiões, afirmava-se a especificidade de uma luz “local”, relativa à cidade onde aconteceram as filmagens. Noutras, falava-se de uma luz representativa do “sul” como um todo.

Pode parecer estranha essa confiança na capacidade de atribuir identidade regional a uma qualidade física da imagem, tal como a luz captada pela câmera. Mas essa idéia fazia algum sentido no meio cinematográfico nacional dos anos sessenta, pois naquele momento, ao mesmo tempo em que se buscavam os caminhos possíveis para realizar um cinema “autenticamente brasileiro”, as idéias de um realismo fenomenológico no cinema conquistavam espaço também no Brasil, sobretudo as oriundas da crítica francesa que tinha ao centro a figura de André Bazin²⁹². Para ele, o realismo implicava numa honestidade de testemunho da *mise-èn-scene*, quer dizer, num respeito à integridade espaço-temporal do mundo filmado. A teoria da linguagem cinematográfica elaborada por Bazin colocava-se como alternativa às teorias fundamentadas no princípio da montagem, pois esse

²⁹² Sobre as premissas da crítica francesa inspirada na fenomenologia, ver: XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.45-47; e: _____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p.79-97. Ver também: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.91-101.

autor baseava-se em elementos como a película pancromática, a trilha sonora, as objetivas capazes de refletir a profundidade de campo, a tela panorâmica, ou seja, todos elementos que, acentuando a impressão de realidade da imagem fílmica, deixavam evidentes o caráter manipulatório e artificial da montagem tradicional. O uso do plano-sequência e da profundidade de campo, por exemplo, expedientes defendidos por Bazin, eram associados a uma noção de “revelação”, porque evitavam o excessivo exercício da montagem, e lhe pareciam mais fieis àquele mundo que se queria mostrar²⁹³. A ligação ontológica entre a representação cinematográfica e o objeto representado ou, explicando noutros termos, a ligação concreta entre o *analogon* cinematográfico e o seu referente, implicada nos processos fotoquímicos de filmagem e revelação, eram discutidas como se o cinema pudesse ser “testemunho incontestável das coisas como elas são”²⁹⁴.

A luz, então, num cinema realizado fora do estúdio, sofreria modificações conforme as condições naturais de iluminação concernentes ao lugar de filmagem.

No Brasil, naquela década, se costumava falar que um dos traços definidores das invenções cinemanovistas era a “luz estourada”, e que a causa disso eram as condições geradas pelo sol tropical. Luiz Carlos Maciel conta que Glauber “tinha um fascínio pelo que chamava de ‘luz atlântica’”, e que já desde o seu filme *O Pátio* (1959), definia-o como um exercício caligráfico “de câmera, de luz, de concepção, mas principalmente de luz”²⁹⁵.

Num contexto em que circulavam todas essas idéias, é compreensível que Back também discursasse sobre a qualidade da luz em seus filmes, realizados fora de estúdio e numa região brasileira onde as características de luminosidade eram distintas da nordestina. O primeiro exemplo disso aparece em março de 1968, quando, enquanto ocorriam as filmagens de *Lance Maior*, lia-se que

A fotografia do ‘Lance’ capta – talvez pela primeira vez na história do cinema paranaense – a verdadeira luz curitibana, ‘uma luz leve e portátil que permite total liberdade de movimentos’, segundo Silvio Back, e que se opõe radicalmente à luz tropical da maioria dos filmes do Cinema Novo²⁹⁶.

Como se vê nesse pequeno excerto, a idéia divulgada pelo autor mostra que ele buscava pontos de diferenciação em relação ao cinema novo pelas características formais do filme. Nada mais coerente, então, do que se pautar num outro modelo de luz, caracterizada pela suavidade, mais afinada à região sulina, onde, por questões geográficas, a incidência dos raios solares é diagonal durante quase todo o tempo.

²⁹³ COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989, p.36. “A contribuição fundamental de Bazin consiste em ter elaborado uma teoria da linguagem cinematográfica não mais baseada na montagem. [...] Bazin prefigurou um tipo de cinema que respeita ao máximo as condições cotidianas de percepção das coisas, dos objetos, da vida”. *Ibidem*, p.118.

²⁹⁴ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.93.

²⁹⁵ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.59.

²⁹⁶ Lance no 14º dia tem um terço já concluído. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1968.

Todavia, apesar da luz constituir um aspecto importante da fatura filmica, ou mesmo, segundo alguns, de fundar a essência do dispositivo cinematográfico²⁹⁷ – que se distingue do dispositivo pictórico, ou de outras representações e impressões sobre superfícies planas – é de se questionar se as especificidades sutis da luz “natural” de um determinado local, captada por meios técnicos que apresentam limitações, e passando pela depuração estilística de um diretor de fotografia, conseguiria se tornar representativa, enquanto linguagem, do cinema de uma região.

Num filme, como se sabe, a qualidade da luz é resultado do trabalho do diretor de fotografia, profissional que prepara e coordena a iluminação das cenas, tentando produzir, a partir das técnicas de filmagem, os resultados exigidos pelo diretor. A direção de fotografia em *Lance Maior* ficou ao encargo de Hélio Silva, responsável por “registrar” a “verdadeira luz curitibana” que Back desejava reter. Mas a insistência na possibilidade de captar (ou de “produzir”) a especificidade de uma “luz local” esteve presente no discurso de Back também em relação ao *A Guerra dos Pelados*, onde o Oswaldo Oliveira foi o responsável por essa tarefa, e ao *Aleluia, Gretchen!*, cuja direção de fotografia esteve ao encargo de José Medeiros.

Sobre *Pelados*, lia-se nos jornais que, para Sylvio Back, uma das melhores qualidades do seu novo filme era a fotografia:

A fotografia a cores do filme é de responsabilidade do diretor e fotógrafo Oswaldo de Oliveira, que desenvolveu imagens que refletem dramaticamente a luz do interior de Santa Catarina, emprestando-lhe um toque pictórico representativo do clima sulino – nas palavras do diretor Silvio Back²⁹⁸.



FIGURA 10: “Luz sulina” na fotografia de *A guerra dos Pelados*.

²⁹⁷ Sobre a luz enquanto definidor do dispositivo cinematográfico, que o faz se distinguir de um eventual dispositivo pictórico, ver. AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.62. Neste livro, Aumont salienta três traços do cinema que constituem questões relacionadas à pintura, e cujas pesquisas, ao longo do século XIX, participam do mesmo “desejo” científico de apreensão do real que o cinema, desde Lumière, realiza sem dificuldades: o *impalpável* (a luz, matéria visual); o *irrepresentável* (o fenômeno atmosférico) e o *fúgido* (o tempo, ao qual já fiz menção num capítulo anterior). *Ibidem*, p.35 e 167.

²⁹⁸ Encerradas as filmagens. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1970. As mesmas afirmações aparecem em: “A Guerra dos Pelados”: aventura histórica filmada em Santa Catarina. *O Globo*. Rio de Janeiro, s/d.

A luz, nessa declaração, precisa vincular-se ao “clima”, lembrando temperaturas amenas, diferentes do calor tropical. Mas dessa maneira, ao mesmo tempo em que Back dizia se distinguir da luz “tropical”, característica do cinema novo, ao trabalhar na representação de uma outra luz, “subtropical”, provocou comparações com a luminosidade de regiões como o norte da Europa ou mesmo com o Canadá, segundo ele mesmo disse:

Quando exibi o filme na Alemanha me perguntaram se eu tinha filmado no Canadá, eles não acreditavam que no Brasil, um país tropical, pudesse ter aquela natureza e luz perfeitamente captada pelo Oswaldo²⁹⁹.

Além disso, nas falas que se referem ao *Pelados* e ao *Aleluia*, note-se, há um outro dado que os distingue do *Lance*: a “cor”. Quando ele enfatiza a fotografia em cores, isso vem acompanhado por um adjetivo – o pictórico – que o cinema tomou de empréstimo à uma outra forma artística, mais antiga, à qual desejou se equiparar: a pintura.

Luz + Cor “anti-tropical”

A soma da luz e da cor define, nos termos de Jacques Aumont, o “pictórico” no fílmico. A cor, os valores, os contrastes e as nuances são o terreno do “plástico”, e não o do fotográfico. Mas fotografia e cinema desejaram se tornar iguais à pintura, diz Aumont, fazendo tudo o que ela fazia, e fazendo-o “melhor”. Isso provocou, ao longo da história do cinema, incessantes paralelos entre o vocabulário formal do material pictórico e o desenvolvimento de um vocabulário do “material fílmico”³⁰⁰. E é justamente nesse sentido de aproximação com o pictórico que caminham as declarações acerca dos valores cromáticos e tonais nos filmes de Back, onde ele insiste no aspecto “anti-tropical”:

A Guerra dos Pelados foi inteiramente filmado a cores por Oswaldo de Oliveira, que teve a tarefa de reproduzir poeticamente os panoramas do interior catarinense, “onde um verde quase anti-tropical assume o filme ponta a ponta” – nas palavras de Back³⁰¹.

Apesar de não ter suas afirmações reiteradas pela crítica, o cineasta perseverou na defesa de que estava trabalhando artisticamente uma luz e um aspecto cromático “sulinos” naqueles dois filmes coloridos. No material de divulgação de *Aleluia*, *Gretchen!*, lia-se que a fotografia de José Medeiros reelaborava “um clima pertinente às épocas em que se desenvolve o filme”, e que

²⁹⁹ SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Íris Foto Cine Som* nº293. São Paulo, fev/mar. 1977, p.58-60.

³⁰⁰ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. *Op.cit.*, p.168-9.

³⁰¹ A guerra de Silvio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

para isso, “mesmo as cores procuram sintonia com uma temperatura sulina e com as heranças pictóricas dos imigrantes alemães em seus interiores, roupas e ambientes”³⁰². Mas aí estão mesclados, numa mesma assertiva, tanto aspectos geográficos (clima), quanto históricos (épocas retratadas no filme) e culturais (roupas e interiores representativos da cultura alemã). Como, então, a luz e a cor poderiam ser responsáveis por todos esses efeitos, se dependesse apenas da captação das condições “autênticas” do local de filmagem? Era preciso mais do que “captar” a realidade. Era preciso antes idealizar, e depois criar maneiras de materializar esses efeitos.

No ano seguinte, numa entrevista que concedeu à revista *Íris foto cine som*, ele contou com detalhes o que pretendia:

Em ‘Aleluia’ eu queria uma luz que fosse a reprodução da luz e cores do sul do Brasil. Filmar simplesmente naquela região, não significa que você vai obter os mesmos efeitos que ela possui ao natural. Então a luz e as cores tinham que estar em sintonia com a temperatura sulina. Inclusive a cena da chegada dos imigrantes alemães no Brasil lembra a Alemanha e a impressão é de que a qualquer momento vai nevar.

No filme ‘Guerra dos Pelados’ expliquei para o Oswaldo Oliveira como queria o clima. Era um lugar que nós conhecíamos pouco em Santa Catarina. Ele me pediu alguma coisa como referência daquilo que queria, mostrei um trabalho da Maureen Bisiliat [sic] feito no interior de Minas, baseado no Sagarana de Guimarães Rosa. Maravilhoso. Inclusive existe [sic] certas críticas ao filme, as quais concordo em parte, que nós fixamos muito na natureza. Mas a luz foi uma inspiração e nós embalamos naqueles pinheiros todos³⁰³.

Dois aspectos merecem destaque a partir desse depoimento. O primeiro é que, diferente daquela declaração sobre o *Lance*, onde a remissão à luz aliava-se ao compromisso que o cineasta tomou para si de representar *verdadeiramente* a luz curitibana, aqui, nesse texto, fica evidente que a “luz sulina” e a “cor anti-tropical” eram idealizações “pictóricas” na mente do cineasta. Ou seja, isso indica uma busca mais consciente de uma *linguagem* própria, que eventualmente caracterizaria sua marca autoral. Como ele mesmo dizia, simplesmente filmar na região “não significa que você vai obter os mesmos efeitos que ela possui ao natural”. Nessa ação de antecipar mentalmente um tipo de luz para o seu filme, Back somava seu repertório estético com sua vivência na região sul. Mas também partia de certos esquemas simbólicos, como, no caso de *Aleluia*, quando insinuava uma semelhança entre a região subtropical brasileira e o país de origem dos imigrantes retratados no filme, ou, ainda, quando falava que pretendia evocar as “heranças pictóricas dos imigrantes alemães”. Note-se também que, para trabalhar em conjunto com os diretores de fotografia na tentativa de formalizar cinematograficamente os esquemas pictóricos idealizados, era preciso algum referencial, algo como um “solo

³⁰² BACK, Sylvio. A saga dos Kranz. Do *press-book*, 1976. In: *Filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p.53.

³⁰³ SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Op.cit.*

comum” para iniciar o diálogo entre fotógrafo e cineasta. Para isso, Back utilizou-se de exemplos já existentes (como o trabalho de iluminação nas fotografias da Maureen Bisilliat) [FIGURA 11].



FIGURA 11: Fotografia de Maureen Bisilliat

O segundo aspecto a destacar naquele depoimento, e que advém do primeiro, diz respeito às limitações técnicas para conferir forma fílmica a um esquema idealizado da iluminação e da cor. Se na pintura, cuja base da ação é a cor, a *representação* da luz resulta de uma série de artifícios criados a partir da manipulação do material pictórico, procurando ajustar os efeitos desse material à maneira como percebemos a cor no mundo, no cinema, ao contrário, a base da ação é a luz, e a cor pode ser considerada, digamos assim, um “excedente”. Algo como um “poder decorativo ou pictórico”, nas palavras de Martin³⁰⁴. A técnica do cinema em cores não se parece, no final das contas, com a da pintura, que é o lugar por excelência da cor.

As bases técnicas para o cinema colorido foram herdadas da fotografia, seguindo o princípio da síntese das cores a partir de três primárias. Mas o cinema teve, segundo Jacques Aumont, “de constituir sua própria sensibilidade para a cor, e não pode deixar de levar em conta princípios de sua técnica”³⁰⁵, distinguindo-se inclusive das primeiras fotografias em cores, caracterizadas pela autocromia³⁰⁶. Aumont esclarece que os sistemas técnicos da película a cores – Technicolor, Eastmancolor, e Fujicolor – implicam na existência de três camadas de emulsão, e

³⁰⁴ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.70.

³⁰⁵ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. *Op.cit.*, p.186.

³⁰⁶ O *autochrome* consiste no procedimento de fotografia colorida baseada numa “síntese aditiva”, criada em 1903 pelos irmãos Lumière, ou melhor, pela “Société Anonyme des Plaques et Papiers photographiques A. Lumière et ses Fils”. O procedimento consiste em uma placa de vidro coberta com grãos de amido tingidos (que agem como filtros para as cores primárias) e de poeira preta (que bloqueiam a luz não filtrada pelo amido). Sobre essa placa preparada é colocada uma fina camada de emulsão pancromática (sensível a todas as cores), obtendo-se uma transparência colorida positiva, uma chapa positiva colorida. A autocromia foi introduzida no mercado em 1907, revolucionando o campo da fotografia a cores, e popularizando-se rapidamente. Para maiores informações, ver: NEWHALL, Beaumont. *História de la Fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

cada uma destas corresponde a uma cor primária, que cobre toda a superfície da imagem. Não há, pois, justaposição de cores numa superfície, como na pintura, já que o cinema trata a cor como um bloco, onde “toda a imagem é atingida, a um só tempo, por cada camada de cor primária”³⁰⁷.

O trabalho de potencializar os efeitos cromáticos pelas condições relacionais entre as cores, corriqueiro no mundo da pintura, é, no cinema, uma proeza técnica de controle das cores na cena a ser “captada” por meios fotoquímicos, ou seja, depende do grau de controle da *mise em scène* dos objetos suportes que, ainda segundo Aumont, é raramente atingido. E além disso, os sistemas técnicos carecem de estabilidade e acarretam problemas de conservação.

Para que todo esse esforço faça sentido no trabalho de um cineasta, é preciso que ele crie um *princípio organizador*, capaz de conferir sentido às zonas de cor que ele privilegiou ou produziu a partir do controle dos objetos da cena. No caso de Back, ao que parece, esse princípio confundia-se com o desejo de identificação do seu cinema com um clima “anti-tropical”, acrescido, às vezes, da aspiração às evocações históricas. Entretanto, se a realização desse desejo já era dificultado pela gama cromática “quente” do sistema técnico escolhido, o Eastmancolor³⁰⁸, ele ainda escorregava para fora do terreno das operações cromáticas, ao colocar a ênfase, em diversos momentos, na paisagem geográfica e nas espécies vegetais típicas daquele clima, como quando falava da cor nos “espaços de uma paisagem inédita e belíssima, a dos pinheirais”³⁰⁹.

E não foi apenas o cineasta que comentou a importância dada aos cenários naturais em seus filmes. Ocasionalmente alguns críticos também realçaram a ênfase dada à paisagem nos filmes de Back. Orlando Fassoni, por exemplo, recriminou o seu “capricho excessivo” em *A guerra dos pelados*, porque lhe pareceu que o diretor estava “preocupado muito mais em encontrar a beleza das paisagens e em enriquecer a forma do que em valorizar o conteúdo”³¹⁰. Já o Rubem Biáfara, alguns anos depois, com uma postura distinta de Fassoni, afirmou que a obra *Aleluia, Gretchen!* era “beneficiada [...] pela maravilhosa paisagem e pelas imanências das regiões do Paraná e Santa Catarina que evoca e onde foi inteiramente ‘rodada’”³¹¹. Mas sempre que Back ou outros voltavam à defesa de que o cenário natural ou os pinheiros eram elementos “definidores” do filme, escapavam, deste modo, das demarcações formais que caracterizariam um modo próprio de fazer cinema, e

³⁰⁷ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. *Op. cit.*, p.187.

³⁰⁸ Segundo depoimento de Andrezej Zulawski, em 1983 “A Kodak-Eastman, que é hoje a película de quase todos os filmes, é na verdade uma película ‘californiana’. E a luz californiana é uma luz quente. A idéia californiana de beleza e felicidade corresponde às cores laranja, pêssego, tudo que é avermelhado, cor-de-rosa. A película está puxada para essas tonalidades. (...) Meu filme (*Possessão*, 1981) foi fotografado em Fuji para obter uma luminosidade mais dura. A película Fuji é mais primitiva que a Eastman, menos maleável, menos doce. [...] o padrão Eastman foi aceito”. In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. *Op.cit.*, p.69.

³⁰⁹ MEDRADO, Antonio. Eis a guerra dos pelados e dos peludos. *Última Hora*, São Paulo, 2 mar. 1971.

³¹⁰ FASSONI, Orlando. *A Guerra dos Pelados*. *Folha de São Paulo*, 21 out. 1971.

³¹¹ BIÁFORA, Rubem. *Aleluia, Gretchen*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 22 maio 1977.

recaíam nas demarcações temáticas, passando de um discurso sobre a *representação* para um outro, sobre o *representado*. Ainda que Back pudesse “enriquecer a forma” realçando a beleza das paisagens, como disse Fassoni, a simples ênfase estética na natureza da região não seria capaz de fundar um estilo. A menos que os elementos naturais atuassem como estímulos para a manipulação dos recursos expressivos de uma forma original. Back dizia fazer isso em relação à iluminação e à manipulação da cor, procurando diferenciar-se da luz estourada e das cores tropicais do cinema novo.

Além disso, o cineasta destacou outros elementos do âmbito do *representado* que, se bem explorados, seriam capazes de inundar o âmbito da *representação* conferindo-lhe um aspecto particular. A exemplo do que foi experimentado pelo cinema novo, Back chegou a mencionar, ainda que timidamente, o estilo da fala e o cancionero da região filmada, como elementos a serem dissecados em suas características expressivas e, depois, usados como repertório na elaboração de um modo próprio de conduzir o ritmo e a estrutura dos filmes que a representam.

Vejamos como se insinua a observação destes elementos na voz de Back.

Linguajar local x cosmopolita

Já citei, noutros momentos, alguns fragmentos do discurso de Sylvio Back sobre os seus filmes, onde eram destacados trejeitos da expressão oral, capazes de serem reproduzidos pelo código verbal impresso. Tratavam-se de gírias, como no caso de *Lance Maior*, onde os rapazes usavam uma expressão local como “guria”³¹², ou então de palavras deformadas em relação ao modelo da língua culta, como em *Pelados*: “o jagunço sulino, o caboclo de pé no chão que não se ‘assujeitava’ e sabia baixar a espada com ‘valimento e sustança’ quando provocado”³¹³.

Quanto ao *Aleluia*, se o cineasta não se referiu ao linguajar local – até porque a sua intenção inicial era de gravar o filme em alemão – há uma remissão ao “sotaque germânico”, quando o Luiz Gonzaga, integrante da equipe técnica de *Aleluia, Gretchen!*, descreveu o ambiente das filmagens realizadas em Santa Catarina, dizendo que “as louras crianças, a vilazinha, toda ela incrustada num vale rodeado de montanhas, o sotaque germânico dos moradores, tudo isso dava a viva impressão que, de repente, ‘baixamos’ numa vila qualquer dos Alpes suíços, num verão qualquer”³¹⁴. Esse “sotaque germânico” a que ele se refere, certamente poderia ser entendido como uma das muitas facetas da expressão oral da região Sul, que é bem diversificada devido às várias nacionalidades dos imigrantes que ali se

³¹² BACK, Sylvio. O cinema paranaense existe? *Op.cit.* p. 68.

³¹³ A guerra de Sílvio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

³¹⁴ SANTOS, Luiz Gonzaga. Aleluia (cinema nacional) Gretchen. *Cinema em Close-Up*, v.3, nº15, 1977, p.11-15.

fixaram. Mas essa característica, ainda que mencionada nas memórias desse depoente, não foi trabalhada no filme.

Temos, nos três exemplos acima, uma pequena amostra da diversidade do que poderia ser um a exploração de um “linguajar sulino”: a gíria, presente no ambiente urbano; as deformações no linguajar do campônio rude das regiões de cima da serra; e, ainda, o sotaque do estrangeiro que possuía uma outra língua mãe e trazia consigo certos trejeitos daquela quando se expressava oralmente em português.

Mas, se no *Aléluia, Gretchen!* o sotaque verbal não é explorado no filme, sendo apenas mencionado naquele texto, em *Lance Maior* e em *A guerra dos pelados* isso também acontece de forma muito tímida. Apesar das [poucas] menções na mídia sobre algumas particularidades da fala regional, eles são comentados nessas matérias apenas como elemento representado, e raramente são feitas avaliações sobre um eventual transbordamento para o âmbito da representação.

Para que isso fique mais claro, vale a pena voltar ao exemplo da “operação nordeste”, à qual insinuei que Back quisesse contrapor um cinema sulino. Numa entrevista já mencionada de 1966, ele se mostrava convicto de que aquilo que nomeou “revolução pelo conteúdo”³¹⁵ era responsável pela vitalidade do cinema brasileiro na década de sessenta, mostrando-se atento aos procedimentos adotados pelos cinemanovistas. Ou seja: o conteúdo determinava como seria a linguagem cinematográfica. E Back explicava, como foi dito antes, que “no Brasil os cineastas se atiram primeiro à revelação temática ou cultural do país [...], para daí recorrer à depuração formal”³¹⁶.

Tratava-se, entre outras coisas, de uma exploração das características expressivas tanto do cancionero local, quanto do “estilo” da fala. Nisso que denomino estilo, estariam inclusos o ritmo e a entonação da voz, como também os hábitos recorrentes no modo de expressão dos moradores de uma determinada região, a exemplo do uso de certas figuras de linguagem. Esse foi um recurso desenvolvido na literatura brasileira moderna, e depois observado e discutido pelos rapazes do cinema novo, sendo que alguns deles o tomaram como um dos principais expedientes de renovação estética em seus filmes. Glauber Rocha explicava, por exemplo, que a estrutura narrativa “violenta e com elipse” do seu filme *Deus e o diabo na terra do sol*, nascera da observação do tipo de narrativa oral do sertão nordestino³¹⁷.

³¹⁵ ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Note-se que este recurso foi a trilha aberta e amplamente defendida por Glauber no cinema. Ele se referenciou, por sua vez, na literatura brasileira moderna, especialmente a do regionalismo nordestino, que já havia explorado elementos da linguagem popular e regional, com fortes traços de narrativa falada, na invenção de um estilo literário. Quando lançou o *Deus e o diabo*, Glauber explicava que a narrativa do filme era baseada no tipo de narrativa do povo nordestino: “É uma coisa simples, que apenas foi introduzido agora no cinema, mas que já tem uma tradição velha na literatura brasileira. Muitos escritores já escreveram nesse tom, usando a forma do cancionero popular das feiras do Nordeste para narrar a história. Não foi nenhuma escolha minha, só uma observação mais atenta do problema, que a melhor

Ciente disso, Sylvio Back, naquela mesma entrevista de 1966, dizia-se disposto a trabalhar de uma forma original em seu primeiro longa-metragem, onde pretendia: “revelar situações típicas” de Curitiba, mostrando o clima dramático local, com os problemas de uma cidade de “ampla e absorvente classe média”³¹⁸. Mas os aspectos culturais relativos à classe média curitibana em *Lance Maior*, como vimos antes, foram considerados extensivos ao “urbano” como um todo, não necessariamente “típicos” daquela cidade. A apresentação das personagens femininas com uma linguagem elaborada a partir da observação das características formais de produtos da mídia – publicidade, fotonovela – deixam evidente o esforço do cineasta em operar a forma coerentemente com o conteúdo. Mas esse aspecto, além de não dizer respeito ao estilo do linguajar local, se restringe aos primeiros minutos do filme, não sendo levado a cabo na obra toda. Esse fato foi observado, na época, por Ely Azeredo que, na mesma matéria, destacava como um dos pontos fortes de *Lance* justamente o cuidado com o “coloquialismo”:

O entredeveramento [dos] personagens está narrado com um ritmo instigante como sentido de tempo e, sobretudo, com diálogos (grossos quando a exatidão de caracterização obriga) abundantes e ricos de observação. *Lance Maior* é um dos poucos filmes brasileiros que se enriquecem com o cuidado de diferenciar coloquialismos de rapazes e moças, gente madura e jovens classe média e alta burguesia. O resultado nunca parece um laboratório lingüístico, os choques (sempre naturais) das palavras chulas se enquadram realisticamente no diálogo e ninguém declama Brecht ou Marcuse. [...] Nossos personagens cinematográficos não falavam de maneira tão real desde *Todas as Mulheres do Mundo* e *Edu, coração de Ouro*”³¹⁹.

Talvez este seja o único texto crítico que enfoca com seriedade a relação entre a expressão oral e a forma de representação em *Lance*. A busca de um naturalismo – ou “autenticidade”, como se costumava dizer – na relação entre o jeito da fala e a condição social dos personagens, notada por Azeredo, indica uma preocupação em levar para o plano da representação um dado importante do conteúdo fílmico, qual seja, as diferenças culturais que acompanham a estratificação em “camadas” na sociedade. Trata-se de representar *lugares* antes sociais do que geográficos.

No entanto, alguns anos depois, Sylvio Back diria que “falhou na linguagem”, em *Lance*, conforme noticiado no *Última Hora*: “Com ‘Lance Maior’ [...] Silvio Back diz ter falhado na linguagem, cuja força não era a desejada por ele. ‘A guerra dos

forma de contar uma história do Nordeste é integrar essa história naquela estrutura narrativa, porque toda a realidade do Nordeste é transformada em lenda, em análise da realidade, pelos cegos trovadores e pelas pessoas que relatam os casos”. Ver depoimento de Glauber em: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. *Op.cit.*, p.59-61.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ AZEREDO, Ely. “Lance Maior”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez.1968. Antes de comentar esse tratamento da linguagem falada no filme, Azeredo indicara que: “Boa parte das pretensões do filme não saiu efetivamente do papel. As influências nocivas das comunicações de massa constituem um ponto pacífico para os autores, uma premissa que não se propõe ao espectador. **Somente no prólogo**, antes dos títulos, há uma tentativa de motivar o raciocínio sobre aquele problema à luz da trajetória vindoura dos personagens. É uma abertura original, inteligente, mas dificilmente produzirá o efeito desejado sobre o espectador médio, apesar do deliberado didatismo que a **diferencia da construção do corpo do filme**”.

pelados' é claro é mais forte"³²⁰. E ainda na mesma matéria, há uma remissão a um depoimento onde Back diz que saiu do tema da cidade, porque neste, a "neurótica repetição nada mais é que uma macaqueação que igualmente se dá no nível da linguagem, da problemática urbana européia e norte-americana". Back também declarou que a linguagem dos seus filmes não era premeditada, e que ia se configurando conforme o contato com os "locais autênticos", especialmente no caso de *Pelados*³²¹. Neste filme, Back se voltou para o mundo rural do sul, observando o comportamento do sertanejo, e diz ter tentado extrair dali alguns traços que pudessem ser definidores de um cinema sulino. Assim, quando Back afirmou que *Pelados* resultou num misto de "ficção, lenda e realidade", e que diversas vezes ele havia sido "envolvido pela mitologia sertaneja"³²² tendo que reelaborar o roteiro, deu margem para que se comparasse o seu processo de trabalho com aquele descrito por Glauber, quando explicava como foi que juntou dados verdadeiros com os "causos" e as lendas dos trovadores de feiras nordestinas, para dar forma ao *Deus e o diabo*.

Na divulgação de *Pelados*, como vimos, Back contava que algumas estrofes das canções entoadas por Sérgio Ricardo foram "recolhidas do folclore regional"³²³, e que o compositor baseara-se em modinhas cantadas por sobreviventes do Contestado, pesquisadas nos locais de filmagens. Mas a crítica de cinema, à época, não deu maior destaque a isso.

De qualquer modo, no segundo filme de Back, algumas vezes nota-se o aproveitamento de certas características do estilo da fala do local representado na elaboração formal, ainda que elas não tenham sido muito comentadas na ocasião do lançamento do filme, nem pelo cineasta, nem pela crítica. Um exemplo disso é o estilo de narração em *A guerra dos pelados*, filme marcado pela descontinuidade narrativa e pelo aspecto ao mesmo tempo metafórico e metonímico, o que foi duramente criticado por incidir na carência de detalhes acerca do fato histórico narrado, e que teria resultado num filme obscuro³²⁴. Essa característica encontra um equivalente no jeito da fala dos personagens que integram a comunidade dos *Pelados*, fala marcada por um estilo que indica a sua formação simplória, quase

³²⁰ MEDRADO, Antonio. Eis a guerra dos pelados e dos peludos. *Última Hora*, São Paulo, 2 mar. 1971.

³²¹ "A linguagem não foi premeditada. Segundo o diretor, teoricamente, por tratar-se de uma epopéia, devia ser obrigatório o uso de grandes horizontes, panorâmicos, etc. mas a narrativa 'se interiorizou, sem perder os gigantescos espaços de uma paisagem inédita e belíssima, a dos pinheirais. Com isso, os figurantes, normalmente elemento decorativo, passaram dos planos gerais para os próximos, humanizados com uma função objetiva, arrancados do anonimato para a consciência do que faziam". *Ibidem*.

³²² Silvio Back e "A Guerra dos Pelados". Entrevista concedida a Míriam Alencar, para a revista "Filme Cultura" do INC, 1970; e também Alquimia de ficção, lenda e realidade. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971, p.7.

³²³ A guerra de Silvio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

³²⁴ "Silvio Back fez o seu coquetel de violência, reivindicações sociais e misticismo, sem explicar sequer o título do filme. Por que 'pelados'? Por que 'peludos'? Por que a guerra santa? Qual o real motivo do ódio dos camponeses contra os peludos? Foram expulsos de suas terras ou achavam que eram donos de todas as terras?". Excerto de matéria não assinada publicada em: Como é mesmo? *Veja*. São Paulo, 10 out. 1971.

ingênua, sendo composta de frases geralmente curtas e baseadas num saber popular, elaboradas através do uso de metáforas simples e abundando em metonímias. Um exemplo disso é a frase em que o personagem *Ricarte* sintetiza a problemática que move o filme: “*a lei dos graúdo é que nem funil. Larga pra cima e fina pra baixo*”. As poucas frases emitidas pelos *pelados* ao longo do filme nunca são longas, explicativas, apenas colocam-se de maneira seca à interpretação dos outros personagens e dos espectadores.

Afora esses poucos exemplos citados, não encontrei maiores remissões do cineasta aos aspectos da fala dos locais de filmagem. Nota-se, enfim, que esse não era o foco central das preocupações do autor, aparecendo em seu discurso apenas em alguns momentos oportunos, como quando se refere a uma gíria curitibana (“*guria*”) como um jeito de justificar o *Lance* enquanto parte da “*trilogia sulina*”. Ou quando, na divulgação de *Pelados*, se reforçava as deformações da língua portuguesa culta na fala do sertanejo. Mas justo no tempo de lançamento de *Aleluia*, quando ele afirmava a conclusão da trilogia, Back não fazia referências à construção da linguagem dos filmes a partir das diferentes facetas estilísticas na fala da região Sul. Essa diversidade, já pontuada antes, ia desde as gírias urbanas, os trejeitos dos sertanejos, e o sotaque dos imigrantes europeus – esse nem sequer trabalhado em *Aleluia*. Back, ao contrário, assumia cada vez mais claramente o ecletismo das referências cinematográficas que vinha cultivando até então.

O momento de conclusão de *Aleluia*, no final das contas, é também o momento em que Sylvio Back irá admitir publicamente o seu próprio sincretismo em termos de referências estilísticas – o que não deixa de significar a assunção do próprio “*intelectualismo*”, do recurso às “*citações*” que ele rechaçara em seu discurso anos antes. Assim, apesar da estratégia em divulgar o filme insistindo na questão da civilização sulina, já se vê que nesse momento a questão do autor enquanto um “*pesquisador de linguagens*” vinha cada vez mais à tona na voz do autor. Uma das primeiras declarações que Back fez nesse sentido, curiosamente, foi por meio de um depoimento velado, disfarçado em forma de uma crítica que o cineasta escreveu sobre o próprio filme, à qual assinou com o pseudônimo “*S. Eurus*”. Vamos a ela.

2.4.2. O cinema “*torto*”

Em novembro de 1976, poucas semanas depois do lançamento do *Aleluia* em Curitiba, *O Estado do Paraná* publicava um texto assinado por um tal “*S. Eurus*”, antecedido de uma nota da redação. Ali se afirmava que “*S. Eurus*” havia iniciado sua carreira na crítica de cinema 18 anos antes, escrevendo para aquele jornal. Agora ele voltava a escrever, apresentando, “*a rigor, a primeira opinião crítica sobre ‘Aleluia, Gretchen’*”. Alguns talvez soubessem que esse se tratava do

pseudônimo de Sylvio Back³²⁵. Mas ele se referia ao autor do filme em terceira pessoa, como se efetivamente seu olhar fosse “de fora”. Além disso, soa no mínimo estranho o próprio autor do filme apresentar-se como crítico. Na minha opinião, é signo máximo do desejo de ter um olhar sério sobre o seu filme enquanto projeto estético, uma vez que até aí os jornais publicavam antes as polêmicas causadas pelo tema do nazismo em *Aleluia*, ou o tom autobiográfico do filme, além das meras informações sobre produção e datas de lançamento. Tomarei, portanto, esse texto como uma expressão de auto-crítica, e também como indicador das chaves de leitura propostas pelo autor acerca das “camadas” de significação do filme. Começemos com a citação de alguns trechos:

Se parecer ao leitor uma comparação esdrúxula, que não a considere: mas ‘Aleluia, Gretchen’ remonta ao antológico ‘Teorema’, de Pasolini, cineasta este, aliás, que aqui e acolá, é pressentido nas imagens e na própria estrutura cênica. Como naquele, neste o espectador também é instigado a contribuir para completar as inúmeras elipses que a estória (ou não estória?) propõe, às vezes de forma ostensivamente clara, noutra, por razões que não consigo distinguir a origem (autocensura, censura, falta de objetividade, confusão mental, necessidade de agredir o espectador?), fecha-se num aparente hermetismo digno dos filmes do chamado Cinema Novo. [...]

Conquanto o clima fotográfico de ‘Aleluia Gretchen’ – com as belíssimas paisagens de Curitiba e Blumenau encham-no de uma cromaticidade européia, o filme nunca deixa de exalar uma autêntica coloração brasileira. Nem por isso Sylvio Back consegue neutralizar, em especial nos interiores e na condução da câmara de José Medeiros, suas preferências cinematográficas, sem que isso, no entanto, representa alguma homenagem premeditada. Diríamos, é o residual da cultura cinematográfica do diretor enquanto público.

De repente, é Visconti que surge com sua exuberante meticulosidade na construção dos personagens e ambientes (diria mesmo que se descobre um certo aristocracismo em algumas imagens); é Pasolini, com sua riqueza e argúcia em inventar novas formas para denunciar o fascismo da nossa sociedade e, por que não, de apontá-lo em nós mesmos; é Alain Resnais (‘Hiroshima, Meu Amor’, ‘O Ano passado em Marienbad’), com sua câmara fluente, sua obsessão por movimentos laterais, lentos, precisos, poéticos, imperceptíveis, que procuram casar ritmo dramático e mecânico como se fora uma coisa só, inexplicável; é um certo apego às lentes grande angular, detalhe de narrativa muito caro aos novos cineastas europeus como Herzog, Schloendorfer, Bertolucci, que deliberadamente abandonaram ou reduziram ao mínimo o uso da lente zoom (aquela que faz aproximação ou afastamento ótico da coisa a ser filmada) para retornar ao quadro fixo de Lumière e os grandes cineastas americanos (Penn, Kubrick, etc); é um calor barroco, que lembra Glauber Rocha em ‘Terra em Transe’ na interpretação de vários personagens, como o do integralista³²⁶.

Fica aí bem evidente a admissão de todo o “intelectualismo” que Back, anos antes, creditara ao filme *Terra em Transe* e ao hábito de “citações” e estrangeirismos que perpassava o cinema nacional dos anos sessenta. E o fato de

³²⁵ Conforme já mencionei noutra momento, o próprio Sylvio Back prestou esclarecimentos acerca do pseudônimo “S. Eurus” em 2004, quando lançou pela editora 7Letras um livro de poemas com o título *Eurus*. Segundo ele, o título do livro era parte de um pseudônimo (S. Eurus, ou seja: S de Sylvio, e Eurus - denominação que se dá a uma categoria de vento) com que ele assinava as críticas de cinema que publicava na imprensa curitibana, décadas antes. Cf. BACK, Sylvio. *Release Eurus*. Material digital enviado à Rosane Kaminski por e-mail, em 19 dez. 2006.

³²⁶ EURUS, S [BACK, Sylvio]. “Aleluia, Gretchen”, uma grande piada. *Estado do Paraná*. Curitiba: 7 nov. 1976.

ele extravasar tudo isso numa crítica assinada com pseudônimo, ilustra também a situação um tanto quanto “deslocada” em que vivia o cineasta: ansioso em participar dos debates intelectuais dos grandes centros, mas “isolado” na provinciana Curitiba, cidade na qual ele não encontrava vigor ou profundidade nas discussões cinematográficas. Um certo ressentimento pessoal de Back em relação ao meio curitibano vinha sendo expresso desde o começo da década, sobretudo após o fracasso de *Pelados*. Em 1972, numa entrevista, ele falava sobre o parco desenvolvimento artístico-cultural do Paraná e as más condições para o cinema, associando o fato às circunstâncias históricas e sócio-econômicas do Estado:

O Paraná é um Estado culturalmente anêmico, onde a maioria das manifestações artísticas são fracas, excetuando-se alguns nomes e obras óbvias. [...] Só teremos cinema quando existir todo um processo de produção cultural nessa área, de uma crítica independente, de projeções e debates e produção cinematográfica nas Faculdades, [...] e implantação de uma indústria com as condições mínimas de respaldar projetos de longas metragens e filmes experimentais. [...] Há uma falta crônica de cultura cinematográfica no Paraná, e dentre as vítimas me situo eu próprio. Lamento por mim e pelos aspirantes. Por isso sou obrigado a reconhecer que o cinema no Paraná ainda permanecerá por algum tempo sem um fio de esperança, assoberbado e dependente do eixo Rio-São paulo. Atentemos, porém, que Curitiba não é prisioneira de alguma danação dos infernos, ou que seja uma extravagante ilha dentro do panorama cultural brasileiro. Há uma série de explicações para essa indigência. [...] Tanto os imigrantes europeus e asiáticos, como os internos, em sua maciça maioria de origem camponesa (socialmente pobres e culturalmente primários), não vieram construir uma cultura no Paraná, mas lutar pela comida, pela educação dos filhos. [...] O Paraná é um Estado agrícola³²⁷.

Devido a essas heranças sócio-culturais, entre outras coisas, a capital do Estado seria, na visão do cineasta, “escassa em elucubração do espírito”.

Quando, nos anos oitenta, ele decidiria se mudar para o Rio de Janeiro, extravasaria sua mágoa em relação à atmosfera asfixiante de Curitiba, essa cidade “madrasta”, conforme suas palavras:

Foi terrível o meu começo, especialmente fazer cinema num Estado, numa cidade como Curitiba, muito madrasta, muito filha da puta com seus filhos, seus criadores. [...] Esta é uma constatação que não é somente minha, mas de seus pintores, poetas, escritores, músicos, que envelhecem aqui e não conseguem reconhecimento, quando qualquer pessoa que venha de fora é colocada em um altar³²⁸.

Alem do desabafo sobre “o meio” citadino, Back ainda expõe outro ingrediente da sua mágoa que fora alimentando ao longo daqueles anos: a falta de um almejado reconhecimento do local em que vivia há tanto tempo. E parte desse reconhecimento, note-se, era simulado quando o “S. Eurus” lançava aquele olhar

³²⁷ Silvio Back aos universitários: o cinema morreu, viva o super 8. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 8 out. 1972.

³²⁸ BACK, Sylvio. D. Quixote deixa a província. Entrevista a André Gentil. *Aérotantã*. Curitiba, ago. 1987.

crítico mais apurado sobre *Aleluia, Gretchen!*, na ocasião do seu lançamento. Representava o olhar de alguém que partilhasse da mesma cultura cinematográfica que o cineasta e fosse capaz de lucubrar sobre o filme, com mais profundidade, é claro, do que os comentários superficiais de um jornalismo cultural carente.

Por fim, após relatar todas aquelas reminiscências da “cultura cinematográfica do diretor enquanto público”, que teriam sido supostamente detectadas por “S. Eurus” no filme, ele ainda alerta:

Nem por isso, deve-se procurar uma unidade de narrativa cinematográfica em ‘Aleluia, Gretchen’. Mais uniforme do que ‘Lance Maior’ e ‘A Guerra dos Pelados’, no entanto, surpreendem-se imperdoáveis desníveis dentro de uma mesma cena. Como se o autor estivesse à procura da linguagem exata para aquela realidade proposta, e não a tivesse encontrado, mas era necessário filmar. Com isso, posso assegurar que algumas sutilezas do texto tenham se esvaído na indecisão, muito embora, no conjunto esses deslizes possam até parecer inventividade, criação do cineasta. Do que duvido³²⁹.

Tais palavras são uma espécie de confidência, velada pela identidade fictícia do crítico-autor. E, nessa confissão, a “procura da linguagem exata”, a “inventividade”, a “criação do cineasta”, vêm ao primeiro plano. Coloca no centro de sua fala o cineasta enquanto artista, inventor de linguagens. No entanto, simultaneamente à manifestação de estima à “autoria” no sentido estético, ele mostra que não abandonou a convicção na função crítica do filme, na sua capacidade de trazer à pauta de discussões aquilo que se faz *urgente* no seu tempo presente. Conclui o texto sugerindo:

Vejam os ‘Aleluia, Gretchen’ apenas como um filme brasileiro que nos reconcilia com o ato de pensar e o hábito de refletir sobre nós mesmos e o nosso tempo.

Esse aspecto também é muito interessante para a argumentação que estou propondo, visto que permite afirmar que o cineasta ainda preservava sua simpatia pelas idéias de Sartre. A elaboração formal dos recursos de expressão e a inventividade estão em proeminência. Mas nem por isso é possível, para Back, fazer um filme que não tenha um conteúdo relevante, urgente, crítico. O filme ainda é um modo de *ação*, ou melhor, de *participação* nos debates do seu tempo.

Se o texto de “S. Eurus” é o primeiro olhar crítico (ou auto-crítico) sobre o filme enquanto trabalho poético, o ano de 1977 seria bastante fértil nesse sentido. Já foi dito que vários dos especialistas no assunto dedicaram algumas laudas ao *Aleluia, Gretchen!* ao longo daquele ano. Avellar, Bernardet, Fassoni, Sérgio Augusto, Miguel Pereira, Pola Vartuck, entre diversos outros, ajudaram a compor uma razoável fortuna crítica sobre o filme. Daí para diante, em diversas ocasiões o

³²⁹ EURUS, S [BACK, Sylvio]. “Aleluia, Gretchen”, uma grande piada. *Op.cit.*.

cinesta afirmaria que o compromisso maior do cineasta é apenas com os próprios filmes. Em 1979, saía uma edição especial do *Folhetim* dedicada à revisão do cinema brasileiro ao longo daquela década. Entre os cineastas que ali opinaram, estava Sylvio Back. Ele se manifestou da seguinte forma:

Nesta década de 70, eu entrei definitivamente em dúvida e perdi todas as certezas que havia adquirido romanticamente nos anos 60. A década de 70 pra mim foi gloriosa. [...] A gente, finalmente, abriu mão de uma série de coisas e caiu numa dúvida de quatro, sem medo. E, em função exatamente da alteração do quadro institucional brasileiro, afinal se reconheceu que o único poder do cineasta é o seu filme, não o seu capital, nem a sua técnica e nem o seu trabalho e sim o filme³³⁰.

Fica claro, por meio destas palavras, que o cineasta sentia-se liberto da obrigação com quaisquer “verdades” dadas *a priori* – como as certezas revolucionárias das quais partilhou nos anos 60 – e que agora assumia um compromisso exclusivo com o cinema. Se é que isso é possível, seria a partir desse despojamento ideológico – ou, ao menos, dessa tentativa de despojamento – que Back passaria a acalentar o seu discurso em defesa de um “cinema desideologizado”. Segundo contou-me, esta sua oposição ao cinema clientelista e hagiográfico trazia influências das idéias de Marc Ferro, que “desmontou o cinema da união soviética e desmontou o cinema francês, e investe na desideologização [...], mostra o quanto o cinema é ‘usado’ para vender idéias”³³¹.

Na mesma edição do *Folhetim* que encontrei o registro mais antigo dessa expressão cunhada pelo cineasta. Em meio a um debate que reunia cineastas e dois professores da Universidade de São Paulo, a tônica era cada vez mais definida pelas queixas de Ipojuca Pontes acerca da insipiência de temas políticos no cinema brasileiro, que não faziam críticas diretas aos militares. Num dado momento, Back se posicionou:

SYLVIO: “Eu gostaria de ‘desideologizar’ a discussão porque a coisa não é essa. Eu acho que o compromisso do artista é com o imaginário, não com o conhecimento físico da realidade”.

IPOJUCA: “Ah, não, eu acho que a imaginação está circunscrita à realidade”.

SYLVIO: “Não, não. Acho que o nosso compromisso fundamental é com o imaginário. E se nós não fazemos filme com militar, não é de hoje”³³².

³³⁰ BACK, Sylvio. “Perdi todas as certezas adquiridas nos anos 60”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.

³³¹ BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora por telefone, em 1º.09.2003. As idéias do historiador francês Marc Ferro acerca das relações entre cinema e história foram divulgadas no Brasil durante os anos setenta (o seu conhecido texto “O filme: uma contra-análise da sociedade”, escrito em 1971, foi traduzido para o português em 1976). Mas apesar de sua indiscutível contribuição para o alargamento dos objetos na pesquisa histórica, Marc Ferro considera o filme como *documento*, o que acaba se tornando uma limitação para o trabalho do historiador. Para maiores detalhes sobre as noções que fundamentam a reflexão de Marc Ferro em torno do cinema, sugiro o artigo: MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*. n.38. Curitiba: Ed.UFPR, jan. a jun. 2003, p.11-42.

³³² CONTIER, Arnaldo; MENDES, Oswaldo; BABENCO, Hector; BACK, Sylvio; OLIVEIRA, Denoy; PONTES, Ipojuca; SANTOS, Roberto. Debate: “Cadê o homem brasileiro no cinema nacional?”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.

Naquele momento, já estava traçada a diretriz fundamental da defesa de um cinema que não fosse condutor de ideologias já traçadas, seja de esquerda, seja de direita, mas que fosse, antes, a problematização de um determinado tema. Note-se que aí, nesse momento, Back experimentava o sabor da consagração nacional, conquistado por meio de um filme que “já nascera torto”³³³ – o *Aleluia, Gretchen!* –, por ser polêmico em termos políticos e causar estranhamentos estéticos.

Alguns anos depois, quando concluía a produção do documentário *República Guarani*³³⁴, esse cineasta participou de um debate no programa “Vox Populi” na televisão paulista. Nesta ocasião, a crítica Pola Vartuk, de *O Estado de São Paulo*, comentou que a linguagem adotada por Back nos seus últimos filmes (destacando o *Aleluia*) não chegava ao público mais amplo. Ela indagou ao cineasta porque é que essa ruptura com a linguagem tradicional, uma postura que havia sido adotada pelo cinema novo e depois abandonada por alguns diretores, ainda o acompanhava. E colocou em discussão: “uma linguagem cinematográfica não colonizada é tão importante assim para se fazer um cinema realmente brasileiro?”. Back afirmou que era importante, sim, e disse que

a luta do criador é tentar descolonizar. É fundamental essa linguagem que o Cinema Novo buscou: é uma rebelião ao código que permite à pessoa ficar recostada em sua poltrona; afinal, precisamos deixar o espectador em constante inquietação. [...] E eu estou sempre em busca³³⁵.

Aqui afirmada a existência desse terceiro momento no discurso do autor, no qual mais importante do que o diálogo com o público e mais importante do que o conteúdo é a “rebelião ao código” já digerido, considero importante ressaltar, mais uma vez, que ainda assim Back não eliminara Sartre do seu cabedal.

Outros resquícios do sartrismo

Somado ao feixe de referências (contextuais e estéticas) que estão nas origens da sua poética cinematográfica, cumpre destacar a persistente presença de Jean-Paul Sartre. E de um modo um tanto quanto paradoxal, agora, porque a filosofia sartriana deixou remanescentes em duas propostas a princípio antagônicas – a de um cinema “de autor” e a de um cinema que se reconcilie com o público –,

³³³ BACK, Sylvio, in: ALENCAR, Miriam. “Aleluia Gretchen”: o golfinho de ouro, quem diria, foi dado a um filme maldito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

³³⁴ Em 1979, Back realizou um documentário em média-metragem produzido pela Embrafilme intitulado *República Guarani*. Tanto se envolveu com o assunto, que decidiu aprofundar a pesquisa. Em 1982 saía, em co-produção com a Embrafilme, o longa-metragem *República Gurarani*. Nesse meio tempo, Back produziu também o documentário de longa-metragem *Revolução de 30* (em 1980), e uma série de documentários em média-metragem, alguns para o programa *Globo Repórter*.

³³⁵ A participação de Back no “Vox populi” e a provocação de Vartuck constam em: LOPES, Adélia Maria. Sílvio Back entre a cruz e a caldeirinha em seu polêmico “República Guarani”. *Panorama*. Curitiba, 1982, p.28.

mas que Back tentou contrabalançar nos seus filmes, atualizando uma discussão que já aparecera no meio cinematográfico brasileiro no decênio de 1950³³⁶.

Numa das pontas, já vimos numa outra seção, estava a busca do diálogo com o público, e isso era coerente com a fase engajada de Sartre, quando ele defendia que o sentido da existência da literatura repousava nesse diálogo, ou intersubjetividade.

Mas na outra ponta, na qual está a busca do “cinema de autor”, sente-se os ventos do movimento do “autorismo” ocorrido na França em fins dos anos cinquenta e começo dos sessenta. E lá flamejavam resquícios do Sartre em sua fase anterior ao engajamento. A revista *Cahiers du Cinema*, editada pelo teórico André Bazin, transformara-se num órgão-chave para a propagação do “autorismo” que, segundo Robert Stam, expressava um “humanismo existencialista de inflexão fenomenológica”. Ele diz que quando Bazin afirmou que “a existência [do cinema] precede a sua essência”, fazia eco à “descrição sumária do existencialismo cunhada por Sartre – ‘a existência precede a essência’”. E nota que o vocabulário baziniano “era de perfil sartriano, repleto de termos como ‘liberdade’, ‘destino’ e ‘autenticidade’”³³⁷. Dudley Andrew também aponta alguns vínculos existentes entre estes autores, dizendo que a “oposição entre *significação* através do mundo e *percepção* dentro do mundo foi dada a Bazin por Sartre”, e que Bazin pretendia fazer pelo cinema o que Sartre fizera pelo homem: “torná-lo consciente de sua liberdade e de suas possibilidades, libertá-lo de velhas teorias que o amarravam autoconcepções ou ideologias particulares”³³⁸.

Uma das questões centrais do “autorismo”, lembre-se, era a concepção de um cinema cujos filmes tivessem o estilo impregnado pela personalidade de seu diretor, o qual seria responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme³³⁹. Isso significava a defesa de uma certa autonomia do autor ante aos sistemas rígidos e tradicionais de produção, seja dos modelos europeus ou norte-americanos. Back, nos tempos em que fazia crítica de cinema diariamente, reforçava sempre sua admiração por diretores que se destacavam como “autores”, como Charles Chaplin, Orson Welles, Robert Aldrich, Stanley Kubrich, Jacques Tati,

³³⁶ Esse projeto de harmonizar cinema de autor com cinema de audiência popular não era uma invenção de Sylvio Back. Já na década de 1950, Paulo Emílio Salles Gomes sugeriu que se produzisse cinema nesses termos, e o mesmo desejo foi expresso também pelo crítico Francisco Luiz de Almeida Sales, como está anotado no livro: BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.127.

³³⁷ Stam lembra também que os ensaios de Bazin: “Ontology of the photographic image” e “Myth of total cinema” foram mais ou menos contemporâneos ao de Sartre intitulado “Existentialism and humanism”. Sartre e Bazin, segundo ele, compartilharam um princípio fundamental, que é a “centralidade da atividade do sujeito filosófico, a premissa de todas as fenomenologias”. Sobre o autorismo na França, Stam lembra, ainda, que este foi “produto de uma formação cultural que incluía revistas de cinema, cineclubes, a Cinémathèque Française e os festivais de cinema, tendo sido estimulada pela projeção de filmes norte-americanos tornados disponíveis durante o período da Liberação”. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.102.

³³⁸ ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.138. Ver também afirmações do autor à p.140

³³⁹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. *Op.cit.*, p.104.

Jules Dassin, Rossellini, entre outros³⁴⁰, muitos dos quais foram “defendidos” pela *Cahiers* ao longo dos anos cinquenta e sessenta. Durante o tempo em que Back dirigia o *Letras & Artes*, ali também apareciam notícias sobre o que se processava no meio cinematográfico francês. Back lera o livro sobre história do cinema de Georges Sadoul, e também a obra de Shinobu e Marcell Giuglaris, que valorizava o cinema japonês³⁴¹. Volpini falava da fenomenologia do realismo no cinema³⁴², Hermenegildo de Sá Cavalcanti comentava a “revolução” de Bazin³⁴³, e publicava-se fragmentos de textos do Merleau-Ponty³⁴⁴. Com tudo isto somado, observa-se que Back desenvolveu aspirações no sentido da “autoria” cinematográfica, absorvendo as influências sartrianas que resultariam, depois de uma série de buscas, numa opção pela afirmação do compromisso único e exclusivo com o cinema.

Antes de finalizar este capítulo, gostaria de citar ainda mais uma vez a voz do cineasta, num excerto bastante interessante, que demonstra a sua própria consciência acerca dessa modificação gradual no modo como ele concebia o cinema. Essa declaração foi formulada durante uma entrevista, concedida no tempo da estréia do seu longa-metragem *República Guarani* (1982). Quanto interrogado sobre o que entendia por “cinema”, Back assim se expressou:

S.B. – Eu faço cinema há vinte anos, no total tenho realizado 26 filmes. No primeiro ‘As Moradas’ (1962) minha preocupação estava mais voltada ao que o celulóide fixava que na própria enquadração, embora nesse filme já me interessava pela linguagem. O que continuará preocupando-se [sic] cada vez mais nos filmes posteriores, mesmo em ‘Lance Maior’ (1968) e em ‘A Guerra dos Pelados’ (1970) mas que realmente emplacou em ‘Aleluia, Gretchen’ (1976), já que até então era o conteúdo o mais importante: se é que se pode separar conteúdo de forma, coisa que pra mim é inseparável, inextricável em matéria de cinema. Esta concepção é uma velha herança da literatura do século passado e, incrivelmente, ainda hoje existem críticos, inclusive em cinema (recentemente tive uma discussão com um crítico gaúcho) que continuam separando o conteúdo da forma.

H.M. – No entanto é a discussão que se estabeleceu no começo dos anos setenta entre os ‘Cahiers du Cinema’ e ‘Cinethique’ com o teórico Jean Patrick Level. Este sustentava que uma estrutura narrativa podia servir para expor idéias totalmente opostas. Como vemos uma discussão estética, isto é, ideológica...

³⁴⁰ Como exemplo, entre outras matérias, pode-se ver: BACK, Sylvio. A metamorfose de Carlitos. *Diário do Paraná*. Curitiba, 13 set. 1959; Back, Sylvio. Chaplin: um inglês tranquilo. *Panorama* n.109. Curitiba, jun/1961; BACK, Sylvio. Os marginais em Jules Dassin. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 11 out. 1959; BACK, Sylvio. Ensaio à renovação da comédia. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1959; BACK, Sylvio. Tati, o poeta da comédia. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 4 dez. 1960; MARCELINO, Walmor; MUGGIATI, Roberto; VOLPINI, Oscar Milton. Melhores de 1959. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 27 dez. 1959; BACK, Sylvio. Lolita e a moral. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 18 out. 1959; N.F.T. “Lolita”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 2 nov. 1962.

³⁴¹ Back faz referências a estes autores, entre outras matérias, em: Back, Sylvio. Japão faz (descalço) o melhor cinema do mundo. *Panorama* n.104. Curitiba, jan/1961; BACK, Sylvio. Cinema engagé na BPP: Vigo. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960.

³⁴² VOLPINI, Oscar Milton. Duas correntes do realismo no cinema. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 12 abr. 1959.

³⁴³ CAVALCANTE, Hermenegildo de Sá. Bazin revolucionou o conceito e a estética da cinematografia. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 22 mar. 1959.

³⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. (excerto de texto do autor) Psicologia do ritmo cinematográfico. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 12 fev. 1961.

S.B. – Exatamente. Por isso em ‘Aleluia, Gretchen’ compreendi que para mim o cinema é enquadração, essa organização que você faz da realidade, tem mais importância que a própria montagem. Essa imagem primeira, essa imagem que flutua na frente do visor para mim é o cinema; por isso que quando estou com o olho no visor esqueço tudo o que sei e li sobre o cinema. [...] Estou com Maiacowski [sic] quando diz que não se terá nenhum conteúdo revolucionário se a forma não for revolucionária. Noutras palavras, para dizer coisas novas se necessitam formas novas. Eu tinha lido isso, sabia – mas entre teoria e prática o caminho é anos-luz – mas num começo para mim também era importante o conteúdo, era o que mais me preocupava. Mas na outra cara da moeda eu já estava desenvolvendo o que hoje se coroa com ‘República Guarani’³⁴⁵.

A observação desse depoimento, associada à investigação já realizada acerca das origens do projeto autoral de Back, permite afirmar, no final das contas, que não existia, *a priori*, um plano de ação claro do cineasta sobre qual seria a poética a perseguir. Por isso o seu estilo – que ele passou a definir como “estética torta” – foi se moldando conforme os resultados obtidos a cada novo filme, e conforme as mudanças nas suas próprias visões sobre o cinema, sobre sua capacidade (e os seus meios) de interferir na sociedade. E, ainda, conforme o seu entendimento acerca da figura do *autor* – o que também era uma invenção estrangeira, mesmo que tenha sido tomada, por Glauber, como possibilidade única de se fazer um “cinema brasileiro” revolucionário, independente e alternativo aos modelos estrangeiros³⁴⁶. Tudo isso enquanto Back debatia-se, por assim dizer, em traduzir para a prática a famosa proposição de Vladimir Maiakovsky. E quando cita esse autor, mostra, ainda, que juntava resquícios de teorias das vanguardas soviéticas ao seu feixe eclético de referências.

Quando Back colocava, nessa entrevista, que somente com o *Aleluia* descobriu que para ele “cinema é enquadração”, estava verbalizando o modo como ele mesmo via o deslocamento de seus interesses ao fazer cinema. Isso corresponde, de certo modo, àquele processo que antes traduzi como um arco que vai desde a sua proposta inicial que enfatizava a relação com o público, este colocado no centro da obra, passando pela ênfase no conteúdo “sulino”, até vergar para uma outra proposta, onde o autor é que fica em evidência. Tal processo, é claro, não era um projeto consciente do cineasta, era antes uma busca, um trabalho de constituição de um modo próprio de pensar cinema que, ainda assim, ainda que fosse “próprio”, precisava se apoiar no repertório da cinematografia já constituída, bem como das teorias sobre o assunto. Ele admite pender para aquela segunda proposição, a que eu denomino “o autor no centro”, quando diz ter despertado para a valorização da “enquadração”, e justifica isso citando os exemplos de Hitchcock e de Orson Welles:

³⁴⁵ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. 1ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 27 nov. 1982. [sem grifos no original].

³⁴⁶ Como se sabe e conforme mencionei antes, era esta a proposta de ação de Glauber em *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

Quando [Hitchcock] transforma a coisa provisória do roteiro numa enquadração, ele destrói a literatura do roteiro e passa ao código definitivo que é sua enquadração. Mesmo que não tivesse acesso à montagem, como no caso de Orson Welles, que não teve nunca acesso à edição de seus filmes, o enquadramento é de Orson Welles, ainda que o montador fosse um Mark Robson, como no caso de 'Cidadão Kane'³⁴⁷.

Mas isso lhe fica claro somente em *Aleluia*, conforme ele mesmo diz. Antes, sua pesquisa estética não estava fixa no aspecto da enquadração, ainda que em todos os três filmes, julgo, grande parte da potência estética do seu trabalho já estava aí. Sobre *Lance*, ele comentou ter feito algumas experimentações na montagem que, segundo disse, “quase subverteram o roteiro original bastante melodramático, tornando-o mais ambíguo”³⁴⁸. Sobre *Pelados*, ele lamentou não ter podido levar suas preocupações cinematográficas ao extremo, pois enfrentou muitos problemas de produção. Mas diz que com *Aleluia, Gretchen!* estava com uma outra idéia:

Para explicá-la [essa idéia] é preciso remontar aos anos setenta. Os anos setenta foram os anos mais gloriosos, talvez, destes últimos 50 anos, isto é, desde os anos trinta até hoje. Porque os anos vinte também foram gloriosos para o país, foram anos de grandes transformações, anos onde entrou o capitalismo, disco, música estrangeira, cinema estrangeiro, onde [...] o Brasil mudou profundamente. Agora a década dos setenta foi importantíssima, a mudança não foi na área de comportamento, senão na ideológica. A glória dos anos setenta, que foi escrita com sangue de milhares de jovens, anos de fechadura, de mortes não só de pessoas como também de idéias, por outro lado ensejou em todos nós uma transformação. Formados no final da década de cinquenta e na década de sessenta, onde existia essa certeza de que o socialismo viria somente apertando um interruptor, essa certeza dogmática desses anos, e que já tinha de certa forma posta sob suspeita quando Kruschew [sic] denunciou o stalinismo ou quando Sartre denunciou a invasão da Hungria, e que não [sic] entanto não conseguiram atingir-nos. Essa primavera nem sequer foi abalada pelo 64. Já em 68 se tornou mais grave, mas serão os anos setenta, para aqueles que sobreviveram, que servirão para tirar as calças de todos os dogmas, políticos, ideológicos e especialmente todos os dogmas estéticos.

Foi em 'Aleluia, Gretchen' que botei o olho na câmera sem me preocupar que me chamassem de formalista, inclusive até me chamaram de traidor do cinema nacional porque era um perfeccionista, coisa que sê-lo num país subdesenvolvido pareceria, para alguns, que servisse ao capital e à ideologia estrangeiros. Com 'Aleluia, Gretchen' compreendi que [...] o cinema é antes de tudo um projeto estético³⁴⁹.

Enfim, essa “confissão” do cineasta, posterior aos três filmes aqui em questão, auxilia a visualizar como, do ponto de vista do cineasta, ele teria conquistado uma espécie de “independência” daqueles “dogmas” – tanto os ideológicos quanto os estéticos – com os quais se deparou no início de sua carreira no cinema, e com os quais teve de lidar quando produziu seus filmes ficcionais. Entre os tais dogmas estéticos, estaria a afirmação da precariedade do cinema feito num país

³⁴⁷ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. *Op.cit.*

³⁴⁸ *Ibidem*. Infelizmente, hoje não é possível constatar qual era o teor do roteiro original de *Lance Maior*, e quais seriam as modificações feitas na montagem, porque ele foi extraviado. A publicação do roteiro de *Lance* em 1975 já é baseada no formato do filme. Como já disse antes, Oscar Milton Volpini tinha guardado uma cópia do roteiro original, mas depois a emprestou para o Sylvio Back que, por sua vez, deixou a cópia em mãos de um jornalista no Rio de Janeiro, e ele sumiu. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 jul. 2006.

³⁴⁹ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. *Op.cit.*

“subdesenvolvido”, que aparecia tanto na “estética da fome” quanto no “cinema marginal”. No depoimento acima, Back deixa evidente que a rejeição consciente a esse pressuposto era um fator que lhe preocupava, no que tange à legitimação dos seus filmes dentro da cinematografia nacional. Mas agora, ele afirmava livremente:

Para mim, **o objetivo da arte é trazer um prazer estético**, esse prazer pode ser canalizado para a revolução, o amor, a solidariedade, o trabalho, etc. Por isso se você consegue levar para o espectador uma chispa de revolução, muito bem, ou uma chispa de alegria momentânea, muito bem. A arte só tem compromisso com o imaginário, com a intuição, com o ambíguo³⁵⁰.

E apesar de Back afirmar que o cinema é “antes de tudo um projeto estético”, e que a arte “só tem compromisso com o imaginário”, volto a dizer que os seus filmes, mesmo os que vieram após *Aleluia, Gretchen!*, sempre demonstraram a preocupação desse cineasta com as questões morais e políticas do seu entorno. Como já disse, suas obras despertaram polêmicas antes éticas do que estéticas. A tentativa de desconstruir as “vontades de verdade”, para usar uma expressão de Foucault, ficou quase sempre num plano acima do que quaisquer possíveis rupturas ante os “dogmas estéticos”. Ainda assim, vejo em sua poética uma especificidade, que não foi nem indicada pelo autor e nem apontada pela crítica, à qual me dedicarei a desfiar na segunda parte dessa tese. Nomeei essa especificidade, como já disse, de *poética da angústia*. Gostaria de lembrar, como já foi dito na introdução, que tomo a noção de *angústia* como um conceito teórico, em estreita relação com o caráter anti-utópico da filosofia existencialista, e que esse conceito não será amarrado, de forma alguma, ao ressentimento pessoal do cineasta ao qual antes fiz menção. Enquanto a *poética da angústia* refere-se às características de narração e estilo *dos filmes*, as mágoas, quando for o caso, são próprias do cineasta enquanto indivíduo, e não se estende à sua obra. No caso de Back, parece ter se originado de uma expectativa muito elevada em termos de apoio e de reconhecimento, à qual ele não teve o retorno esperado.

Enfim, é o pensamento anti-utópico da filosofia existencialista, que nega *apriorismos*, que considera as teleologias criadas pelo homem como modos de evitar o enfrentamento da própria *finitude*, é esse pensamento que eu acredito ver articulado em forma e conteúdo nas obras de Sylvio Back. Obras, diga-se, que não simplesmente “reproduzem” as discussões do seu momento histórico, mas que as absorvem e problematizam.

Incisões e interferências: variando o discurso

Para arrematar as idéias aqui apresentadas, traçarei algumas linhas sobre os possíveis motivos que levaram Back a variar o foco de suas buscas e de seu

³⁵⁰ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. 3ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 5 dez. 1982.

discurso, enquanto produzia os três filmes de ficção. Os aspectos que pontuarei a seguir já foram todos mencionados neste capítulo, numa ou noutra ocasião. Mas será interessante enfeixá-los, em forma de resumo, para que não fique a impressão de que os rumos da fala do cineasta se definiam aleatoriamente. E, ao contrário, o seu discurso sempre enlaçava questões importantes nos debates culturais e políticos de cada momento.

Em primeiro lugar, lembre-se que a defesa inicial de um cinema de comunicação, ainda antes de filmar *Lance*, ocorreu num tempo em que a “política de atingir o público” era um dado forte, logo após a experiência de afastamento do público causada por um cinema de propostas estéticas eruditas, que resultaram, segundo Contier, num “cinema hermético, difícil”³⁵¹.

A disposição de Back em dialogar com o público através do cinema perdurou até cerca de 1971, quando então ele sofreu uma grande desilusão nesse sentido, com o fracasso de *Pelados*. Após essa experiência, o discurso da comunicabilidade perdeu o sentido. Além do mais, a conquista do público (que a cada vez mais era entendido como “mercado”, desde que o governo passou a investir numa política cultural para o cinema) vinha sendo caracterizada pela ascensão dos filmes de fácil assimilação e das pornochanchadas³⁵².

Os tempos pediam novos motes de discussão. E ao mesmo tempo em que o segundo filme de Back era desprezado pelo público, aparecia, na política cultural do governo federal, um crescente apelo ao nacionalismo. Isso coincide com a assunção da defesa de um cinema voltado “às questões históricas e culturais do sul”, na fala de Sylvio Back. Aos poucos, o discurso sobre o sul e sobre a representação da realidade brasileira a partir da ótica do sul substitui o mote da comunicabilidade, e torna-se bastante forte ao tempo de produção e lançamento do *Aleluia*. Ou seja: justo o tempo em que a Política Nacional de Cultura do governo Geisel insiste na valorização das peculiaridades regionais para a representação da nacionalidade.

Após a série de polêmicas em torno da ambigüidade do *Aleluia*, é que o discurso “sulino” enfraquece e, gradualmente, passa a dar lugar ao discurso do “autor” comprometido unicamente com a estética cinematográfica. Nesse momento, fica claro que os interlocutores que Back busca já não estão diluídos num amplo “público virtual”, mas constituem-se, antes, dos seus pares no meio cinematográfico – o “público real”, nos termos de Sartre.

Essa última passagem, no entanto, é acompanhada pela afirmação de uma “perda de ilusões” – e esse é um dado importante, num tempo em que ruíam as certezas sustentadas pelas esquerdas na década anterior, as chamadas meta-

³⁵¹ CONTIER, Arnaldo. “Ainda existe o elitismo no cinema nacional”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.

³⁵² José Carlos Avellar identificaria o ponto de decolagem desse tipo de comédia erótica em *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969), conforme indicado em: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op.cit.*, p.90.

narrativas ou explicações totalizantes da história – e da defesa de um cinema desideologizado. Era esse que se tornaria o discurso forte do autor ao longo da década seguinte.

A auto-afirmação de Back sobre um cinema mais experimental, voltado sobre si mesmo, acontecia exatamente no momento em que os antigos interesses cinemanovistas sofriam sua pulverização final – com vários dos cineastas remanescentes daquele movimento fazendo filmes de grande aceitação no mercado, ou mesmo ocupando cargos de confiança do governo militar, como era o caso de Gustavo Dahl (responsável pela distribuidora da Embrafilme durante o governo Geisel).

Impossível não fazer aqui, para finalizar esta parte, um comentário sobre a inversão dos caminhos percorridos pelo cinema novo e por Sylvio Back: de um lado, os cinemanovistas partiram de um projeto relativamente coeso em termos ideológicos e estéticos, mas depois do golpe de 64 vivenciaram uma crise, quando então passaram a seguir caminhos individuais. Nos anos setenta, alguns deles aproximaram-se da política cultural oficial que juntava o conceito de público com o de mercado. De outro lado, Sylvio Back, que insistiu em se afirmar como um cineasta atuante à margem do cinemanovismo, partiu de uma proposta de aproximação com o público, passou por um projeto “sulino” de cunho mais marcadamente ideológico, para finalmente afirmar a validade do arrojo estético que havia sido proposto pelos jovens cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia naqueles anos de 1962-64. Tudo isso pode parecer incoerência por parte de Sylvio Back. No entanto, cineasta isolado na província e praticamente ignorado pelos cinemanovistas³⁵³, ele tratou de tentar demarcar o seu lugar, sempre na contrapartida do que se fazia por aquelas outras bandas.

Em 1977, quando entrevistado pelo jornal *Opinião*, Sylvio Back foi convidado a falar sobre a posição dos seus próprios filmes dentro do cinema brasileiro. Disse, como sempre, que não era “macaca de auditório do Cinema Novo”, mas admitiu, contudo, que “ninguém escapou da sua área de influência”, mesmo ele, que morava “na província” e lá “ensaiava um cinema de idéias”³⁵⁴. Sendo assim, considere honesto – e necessário, até – observar os diálogos entre os filmes de Back e o que era feito pelo cinema novo, ainda que sob a égide da negação.

³⁵³ Até 1980, quando Glauber se referiu a Back como “Cacique do Sul”, praticamente inexistem referências dos cinemanovistas a Sylvio Back. Glauber diz sobre o “Cacique do Sul”: “Não conheço seus filmes, sei que no Paraná ele representa a consciência do *cinema novo*”. ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.488.

³⁵⁴ BACK, Sylvio. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*. 1º abr. 1977.

segunda parte

**TEMAS E FORMAS DA ANGÚSTIA
NOS FILMES DE SYLVIO BACK**

3. O TEMPO E A NARRATIVA

As análises desenvolvidas neste capítulo contemplam algumas características na organização temporal dos três primeiros filmes ficcionais de Sylvio Back: *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen!* (1976). Tomo-as como sintomáticas do posicionamento de Sylvio Back frente àquilo que ele nomeou, alguns anos mais tarde, como “dogmas políticos e ideológicos”¹, referindo-se sobretudo às certezas teleológicas quanto ao futuro.

Guardando ressonâncias da aproximação que Sylvio Back manteve com a filosofia existencialista – caracterizada como “filosofia do fracasso”, nos termos de Abbagnano –, a visão de mundo traduzida em seus filmes não trabalha com a sugestão de promessas futuras. Ao contrário, veremos, a estrutura temporal de cada um dos filmes, conexa aos assuntos representados, conduz à idéia de inexistência de *telos*.

A noção de “organização temporal” que embasa esta análise é assumida aqui num duplo alcance: refere-se à diegese, mas também à forma narrativa elaborada pelo diretor para expor os acontecimentos. Nas teorias do cinema, o tempo é sempre um assunto fértil. Em 1951, Etienne Souriau definia a existência de oito níveis de realidade implicados no fenômeno cinematográfico, sendo que a cada um deles corresponderia uma temporalidade própria². A realidade diegética consiste num destes oito níveis, e a ela equivale a cronologia da história narrada pelo filme. Todavia, muitas vezes essa ordem cronológica da diegese não corresponde à maneira como os fatos são mostrados após a montagem cinematográfica, já que a história pode ser contada através de *flashback*, ou através de outras inversões do tempo diante do olhar do espectador. Mas se, ao final de tudo, o espectador for capaz de restituir a ordem da fábula, ele reconstitui a cronologia diegética.

Busco observar, então, caso a caso, como se caracteriza a estrutura narrativa nos filmes de Back, quais as funções significativas resultantes de suas escolhas, e como elas se articulam com a temática de cada um dos filmes. A partir dessas reflexões, pretendo identificar aspectos comuns aos três filmes, capazes de delinear uma feição em sua poética cinematográfica, e tentar compreender como essa

¹ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 27 nov. 1982.

² SOURIAU, Etienne. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, nº 7-8, maio de 1951.

poética se articula – em termos discursivos e ideológicos – ao seu contexto de produção.

3.1. Circularidade e vazio em *Lance Maior*

Através de uma estrutura narrativa simples, o filme de Sylvio Back conta a história de um círculo amoroso envolvendo três jovens que vivem em Curitiba na década de sessenta. Durante quase todo o filme, a ordem dos fatos diegéticos é coerente com a ordem de apresentação. Em alguns poucos momentos, detecta-se inversão nesta ordem ou algum tipo de ambivalência na interpretação da cronologia dos fatos. Mas apesar desta estrutura narrativa simples, eis que surge certa inquietação quando o filme termina, como se “faltasse” algo. Pois que apesar da lógica na cadência das cenas, da conexão entre os fatos apresentados que vão criando progressivamente um sentido em nossa mente, este filme conta uma história sem *telos*.

À época do lançamento, tal característica chegou a soar, para alguns, como uma “falha” no roteiro ou no processo de montagem, resultando num filme sem unidade. Na opinião de Goida, “falta ao filme uma dimensão mais esperançosa, uma abertura para novos horizontes”³. Outro exemplo de insatisfação era visível no comentário de Christo Dikoff: “há falta de unidade na fita. Sua estrutura crítica tornou-se fragmentária pelo primarismo da montagem”⁴. A falta de unidade poderia resultar tanto de problemas na montagem, quanto da ausência de um conflito capaz de sustentar a trama.

Contudo, não partilho desta visão no caso de *Lance Maior*, pois penso que o que falta ali é a resolução dos conflitos apresentados. E creio que isto tenha sido uma opção consciente do cineasta, utilizada como estratégia narrativa para realizar sua crítica a uma realidade social que, a despeito das “promessas de ascensão social alimentadas pela mídia”⁵ – como Back dizia ao tempo de lançamento do filme –, ele acreditava não possuir caráter progressivo e nem finalista. Decorre a impressão de que o cineasta nos lança um aviso: não há *telos* no filme, como não há *telos* na vida.

De certo modo, esse aspecto aproxima o *Lance* da visão existencialista que remonta a Kierkegaard, quando este pensador dinamarquês negou a tradição filosófica firmada sobre a idéia do *infinito*, que Hegel, ao alegar que o sentido do tempo estava na totalização de todos os seus momentos ou suas etapas, traduziu

³ GOIDANICH, Hiron Cardoso. Os lances da grande cidade. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18 dez. 1968.

⁴ DIKOFF, Christo. Paraná – primeiro lance. *Filme cultura*, nº13. Rio de Janeiro: INC, 1969, p.31.

⁵ Conforme apontado antes, várias declarações do cineasta neste sentido foram divulgadas à época do lançamento do filme. Por exemplo: “Os moços tem geralmente a falsa imagem, adquirida através dos meios de comunicação de massa, da facilidade de obter condições de ascensão social. O que acontece realmente é que os pobres ficam sempre pobres, e os ricos, cada vez mais enriquecidos, com a diferença de classes”. Um, dois, três, ganha quem der “Lance Maior”. *Última Hora*. São Paulo: 12 jul. 1968.

para o pensamento histórico. Em Hegel, como foi dito, o que importa é a idéia de “todo”, do qual os humanos participam como peças. Em Kierkegaard, ao contrário, o que importa é o próprio homem, com as suas angústias ante a consciência de sua finitude. Mais ainda, com sua impotência diante dessa condição de finitude e da “impossibilidade do possível”.

Assim sendo, a observação do *Lance Maior*, nesse capítulo, tem o objetivo de estabelecer associações entre a forma narrativa organizada pelo cineasta e o sentido pessimista da fábula narrada no filme, para depois confrontá-lo ao sentido proposto em outras produções cinematográficas que também enfatizaram a experiência do fracasso no período brasileiro pós-golpe de 1964.

Em filmes produzidos por diretores do cinema novo, já havia ocorrido a tematização da “experiência da derrota”, sobretudo a derrota do intelectual explicitada tanto em *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, quanto em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Esses são exemplos de duas obras integradas àquela atmosfera de desilusão com o engajamento dos intelectuais, logo após a quebra de expectativas da esquerda ocasionada pelo golpe militar de 64. A grande diferença entre estes dois filmes, é que *O Desafio*, em especial nas últimas cenas, reafirma uma convicção quanto ao processo de transformação social, afastando a sombra de incredulidade que poderia haver nas falas anteriores do protagonista. Se a revolução não foi naquele momento, isso não significou que ela não “viria” mais. Apenas teve de ser empurrada para “o futuro”. *Terra em Transe*, por sua vez, aponta para a crise da teleologia da história.

Ainda outras maneiras de conceber e de formalizar a negação do *telos* – nem sempre referindo-se às experiências políticas frustradas da esquerda revolucionária, mas, às vezes, mais afinadas à idéia de “vazio existencial” – também apareceriam no cinema brasileiro naquela década.

Em 1968, no mesmo ano da estréia de Back no longa-metragem com *Lance Maior*, seriam lançados filmes brasileiros com características e posturas tão diferentes entre si quanto *As amorosas* (do cineasta veterano Walter Hugo Khouri) e *O Bandido da Luz Vermelha* (do estreante Rogério Sganzerla), mas tendo em comum com o filme de Sylvio Back o teor pessimista frente às perspectivas de vida de seus protagonistas no meio urbano. Conforme reflete Ismail Xavier, “a tematização do fracasso se articula à representação dos impasses de uma juventude cuja forte presença no imaginário social já não mais carrega, no final da década, as mesmas ilusões de poderes efetivos”⁶. Isto representava, por um lado e em certa medida, o malogro dos projetos intelectuais com missão conscientizadora. Por outro lado, indicava também a coexistência de diferentes concepções acerca do sentido do tempo e da história permeando o cenário artístico-cultural brasileiro. Se

⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.114.

o tom predominante era o da concepção teleológica, certamente não era o único. E se a frustração dos intelectuais ante a aparente ineficácia do engajamento era uma questão forte no momento, essas não eram as “angústias” de todos.

3.1.1. O trânsito estéril de Mário por outros estratos sociais

A última seqüência de *Lance Maior* é a mais longa do filme, e durante cerca de cinco minutos centraliza-se em Mário, o protagonista. Em plena embriaguez, ele sintetiza numa fala disparatada os principais problemas que o afligiram ao longo do enredo. A situação deprimente causada pelo efeito do álcool e o conjunto de elementos que ambientam esta seqüência atuam como epítome da tônica pessimista do filme. Temos a impressão de que ao contrário de um “andar para a frente” do personagem desde que o conhecemos no início do filme, a situação final de Mário é de degradação, frustração e vazio. Tudo a que ele se propunha – ou que dele esperávamos, para conseguirmos enquadrá-lo numa categoria digna de *herói* – fracassou. A imagem derradeira de Mário caído alcoolizado na pista de boliche (que, além de ilustrar um “costume” curitibano dos anos sessenta, sintetiza a idéia do jogo, do risco, do limite quase imperceptível entre o “possível” e o “impossível”⁷), chorando ao lançar seu último olhar para a câmera, e a assunção da derrota traduzida no gesto de abaixar a cabeça, solidificam esta impressão. Alguns segundos depois, a desesperança do personagem é reafirmada na palavra “fim” disposta friamente sobre um fundo negro. Aqui o fim não é *telos*, ou seja, aquela finalidade que se mira, e que é capaz de dar sentido aos esforços dispendidos pelo personagem para vencer quaisquer etapas que o conduziriam até um ponto esperado, sendo o fim, neste sentido, o coroamento de um processo. Ao contrário, o fim em *Lance Maior* vem como um abismo negro, pois nada há depois da derrota. Não há mais chances para Mário nos limites temporais do filme.

Esta seqüência que encerra o *Lance Maior* é formada por quatro planos. No primeiro, ainda há como extrair certo ar celebrativo, quando se vê Mário sorridente numa pista de boliche, caminhando em direção à câmera que, num movimento para a frente, vai ao encontro do ator como se assumisse a posição de um de seus companheiros. Os risos de homens e mulheres, os ruídos das bolas de boliche sendo supostamente jogadas em outras pistas, poderiam bem representar um ambiente apenas descontraído. Mas o plano seguinte, com a inversão da posição da câmera – agora atrás de Mário na mesma pista – nos fornece uma vista do grupo com o qual ele se encontra. Neste grupo estão incluídos o seu colega de pensão (Tales), um colega de trabalho (Andrade), e um grupo de prostitutas, todos

⁷ O próprio Sylvio Back, no tempo de jornalismo cultural, escreveu uma matéria comentando a difusão da prática do boliche em Curitiba, onde ele explica algumas regras do jogo, e quando finaliza o texto diz: “o resto é sorte”. Back, Sylvio. Chopp e nove bonecos: boliche. *Panorama* n.103. Curitiba, dez.1960.

embriagados, rindo dos fracassos de Mário. O projeto frustrado de um noivado com Cristina, o malogro no romance com Neusa, o desprezo dos colegas do banco porque Mário se comprometeu com o gerente a não aderir à greve dos funcionários. Ele, então, discursa sozinho esbravejando contra Neusa, contra Cristina, contra o “sogro” rico que pressupunha conquistar.

O terceiro plano da seqüência enquadra Mário apoiando-se numa coluna, com uma prostituta bêbada que ao mesmo tempo ri e o consola. As falas – de Mário, dos colegas e das mulheres – continuam insensatas, cada um mergulhado na própria embriaguez, mas o tema central das falas sempre são os projetos desfeitos do protagonista. Quando, no quarto e último plano, Andrade incita o grupo a gritar “genro, genro!”, zoando de Mário, este, furioso e ainda esbravejando, passa a jogar violentamente na pista todas as bolas de boliche que encontra. Através da câmera lenta – recurso utilizado, ao longo do filme, apenas nesta situação final –, seu estado subjetivo de tensão é enfatizado. A mesma música que havia sido utilizada na abertura do filme reaparece neste momento⁸ – teremos andado em círculos e voltado ao mesmo ponto ou estado inicial? O som dos instrumentos musicais se sobrepõem às vozes dos que gritam, e se funde ao ruído da última bola de boliche que Mário joga, quando cai derrotado (pelo filme, e pela própria condição social). Neste momento, o que se enquadra é o rosto de Mário, que se vira para lançar seu olhar “ao espectador”, lembrando-nos de que se trata de um ator diante de uma objetiva⁹. A câmera está quase à altura dele, como se estivesse também no chão. Ele olha para a câmera, chora, e abaixa a cabeça. Escurece.

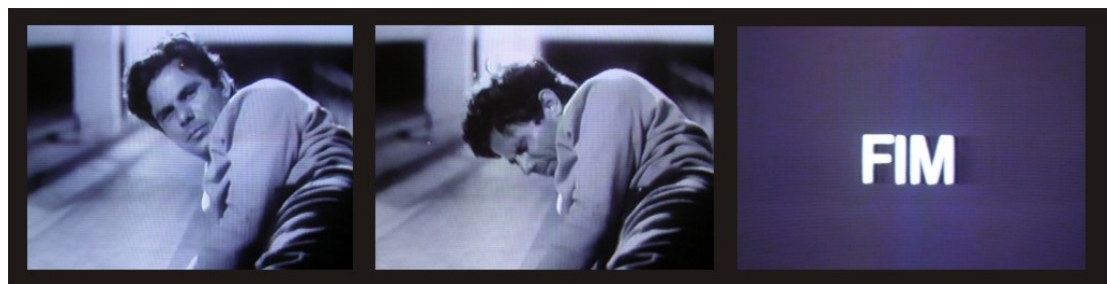


FIGURA 12: Mário no último plano de Lance Maior, 1968

Este final é uma afirmação do fracasso, do *telos* que não se consuma, do debater-se sem sair do mesmo lugar. Pois quando se aponta uma situação de fracasso, pressupõe-se a existência de alguma meta ou finalidade que alguém, tendo desejado atingir, malogrou. Então, se tal é a circunstância que caracteriza

⁸ Note-se que o mesmo recurso expressivo é utilizado em *Aleluia, Gretchen*. Lá também é a mesma música que abre e que fecha o filme, favorecendo a idéia de repetição.

⁹ O olhar do personagem direto para a câmera consiste num recurso do cinema moderno (expediente criativo explorado, por exemplo, por Godard em *O Acossado*), pois ao mesmo tempo em que o espectador se sente diretamente atingido, a direção do olhar do ator denuncia a presença da câmera e da equipe de filmagem, efeito não desejado no modelo clássico de cinema.

Mário ao término do seu percurso no tempo diegético ao qual pertence, como ela se organiza frente aos projetos sustentados por ele ao longo de seu trajeto até aí? E como as suas metas pessoais se articularam aos projetos dos outros personagens – de Neusa, de Cristina, e também dos colegas de trabalho? Que forças interferiram no percurso de Mário para que chegasse àquela imagem de desolação, e como isto é contado no nível da narração?

A trama das relações – estratificações sociais e impossibilidade de rupturas

Lance Maior é um filme de costumes, mas é, ao mesmo tempo, uma denúncia, um desabafo sobre a rigidez atroz da estrutura social. Contra esta rigidez, qualquer tentativa de transformação resulta estéril e angustiante. As regras invisíveis (simbólicas) atreladas à posse de bens econômicos (materiais), com delimitações claras de espaços a serem ocupados pelos participantes de diferentes estratos, garantem a preservação da distinção social. Nessa estrutura simbólica que daí resulta, as ambições de “escalada” são projetos individualistas que, numa visão pessimista, podem ser comparados aos projetos coletivos que visam a igualdade social, pois tanto um como outro agem como “disfarces” para a angústia existencial humana. No final das contas, todos se deparam com o *nada*.

No filme *Lance Maior*, a imagem de permanência, de solidez da estrutura social, é um aspecto importante, porque apesar das insinuações de flexibilidade nesta malha através dos relacionamentos entre jovens de diferentes classes, tais relações se mostram fugazes e quem permanece visível é a hierarquia de classes.

Desde o início do filme, os recursos expressivos utilizados para apresentar o perfil dos personagens centrais funcionam, ao mesmo tempo, para indicar os segmentos sócio-econômicos a que eles pertencem: a abastada *Cristina* (personagem de estréia de Regina Duarte no cinema), a suburbana *Neusa* (papel no qual Irene Stefânia conquistou o prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília em 1968) e o estudante/bancário *Mário* (encenado por Reginaldo Farias), oriundo do litoral paranaense.

Figurando um jovem da classe média, Mário é o personagem que transita entre estes três diferentes mundos: aquele ao qual pertence (evocado pela universidade, a vida na pensão longe da família, o emprego no banco, os encontros com amigos no bar), uma classe inferior à sua (o namoro com Neusa; os percursos pelos prostíbulos), e ainda beirando o que ele chama de “altas esferas” (o flerte com Cristina, moça aparentemente liberal e despojada de preconceitos, e que também frequenta a universidade). Desde o momento em que estabelece um relacionamento afetivo com cada uma das jovens, mantendo os dois namoros simultâneos, ele se transforma no personagem que faz a mediação entre os

diferentes estratos. Mas os mundos respectivos das duas moças com quem Mário se relaciona jamais se tocam, estão distantes demais.

Enfim, a diferença de classes é extremamente visível como sendo o tema de *Lance Maior*. Mas há um tratamento diferente para este tema em dois momentos distintos do filme. No primeiro momento, sintetizado nos vinte minutos iniciais da projeção¹⁰, há a exposição da “abertura de possibilidades”. O andamento dos fatos permite crer na perspectiva de mudança de condição social, seja pelo objetivo de Mário em “subir na vida”, seja pelo sonho de Neusa em ter um casamento bem sucedido – plano alimentado através do seu envolvimento com Mário, estudante de direito – ou seja, ainda, pelas incursões amorosas de Cristina com um rapaz de classe inferior à sua.

Entretanto, a partir das seqüências em que a câmera flagra Mário e Neusa em seus respectivos ambientes de trabalho, começa a emergir uma nova rede de significados, menos idealizados. Esta gradativa crueza caracteriza o segundo momento do filme. Mesmo que não se perceba nenhum signo de ruptura na experiência vivida pelos personagens, a partir daí é como se a realidade fosse sendo desvelada, e as situações idealizadas diluindo-se como brumas que impediam a visão verdadeira dos fatos: a impossibilidade do possível antes sugerido. O filme que se supunha uma história de amor, revela-se como crítica social pessimista.



FIGURA 13: Mario trabalhando no banco

Na cena em que observamos Mário no banco, passeamos com a câmera entre as mesas onde vários rapazes trabalham com camisas uniformes. Num plano longo, a câmera em movimento age como se fosse um personagem: se aproxima de dois funcionários que conversam para, em seguida, nos conduzir junto com eles até a mesa em que se

encontra o protagonista. Iminência de greve, salário insatisfatório, instabilidade no emprego, são temas que aparecem nas falas dos bancários a partir daí. São temas,

¹⁰ Fase do filme composta pelo conjunto das 12 seqüências iniciais, com exceção daquela onde são exibidos os créditos do filme através de letreiros sobrepostos a três ou quatro planos longos, nos quais a câmera passeia pelo centro da cidade de Curitiba num movimento muito lento. Nesta seqüência, a voz de Marília Pêra interpretando a música de Carlos Castilho insiste nos versos que antecipam o tom pessimista que aparecerá no segundo momento do filme: “E se a gente continua... vai prum beco sem saída.... beco sem saída...”.

também, que estamparam os jornais curitibanos dos mesmos meses em que *Lance Maior* estava sendo escrito e filmado, com fartos comentários sobre greves dos funcionários de bancos em diversas capitais do país¹¹. Isto demonstra uma conexão entre a fábula e o seu entorno, uma tentativa de levar ao filme de ficção um dado do mundo real. Caracteriza, numa primeira instância, a *urgência* de Back em falar do seu tempo, e a *vontade de agir*, ainda que sob forma de uma produção cultural, através da qual pretendia fazer com que o espectador – projeção de um suposto “homem comum” – pudesse “se ver” representado na tela. Lembre-se que Back dizia dirigir-se ao seu público virtual “de forma clara e acessível, sem hermetismos que ficarão claros apenas para uma minoria”¹².

O efeito resultante é uma impressão de que o jovem Mário vive no mesmo mundo e enfrenta os mesmos problemas do que os vividos pelo público que vai assisti-lo no cinema.

Contudo, apesar do tema da greve perpassar o discurso dos bancários neste trecho e também noutro, em que eles conversam numa mesa de um bar após o horário de trabalho, não há efetivação desta ação revoltosa nos limites temporais do filme. A greve é abafada antes de acontecer, através da intimação de cada funcionário individualmente pelo gerente num momento mais avançado do filme, que incita os rapazes a assinarem um documento se comprometendo a não aderir à ação, sob pena de perda do emprego.

A explicação que o cineasta dava, à época, por ter optado em mostrar personagens sem projetos políticos, era a de que ele se baseava numa “dissecação do cotidiano” dos jovens, onde, dizia ele, se detectava

a quase generalizada recusa a um compromisso político da juventude, tanto proletária como de boa parcela da estudantil. Silvio escolheu, para seu filme o denominador comum de suas preocupações de vida: o estágio primitivo identificável pelo constante apelo dos instintos como única via de prazer e, ao mesmo tempo, de barganha social.

- É como os meios de comunicação de massa excitam os jovens, anulando-lhes o potencial político e jogando-os à arena do irracional para melhor dominá-los, diz Back. E continua: ao invés de uma crítica vertical, a história mantém-se à altura dos próprios personagens e seus conflitos de classe, provocando entre eles uma tácita denúncia mútua ao se enganarem, desmascaram-se para o público a busca de ‘felicidade’ que desemboca na frustração. É o que chamo ‘revelar o povo a ele mesmo’, isso é, mostrar-lhe o quanto é vítima dos instrumentos de conformação ideológica das classes dominantes, e que sua libertação nunca se dará em termos de guerra pessoal¹³.

¹¹ Como já foi dito antes, *Lance Maior* entrava em cartaz na cidade de Curitiba no dia 3 de outubro de 1968. Para exemplificar a presença deste assunto no contexto de produção do filme, pode-se observar que exatamente naquela semana foram publicadas várias notícias no jornal *Diário do Paraná* sobre o andamento das greves de bancários que vinham se estendendo na cidade de Curitiba e também em outros estados brasileiros. Ver, por exemplo, edições do *Diário do Paraná* nos dias 2 de outubro, 3 de outubro e 6 de outubro de 1968.

¹² ALENCAR, Miriam. O maior lance de Sílvio. *Op.cit.*

¹³ O primeiro lance de Silvio Back. *Folha de São Paulo*, 5 jul. 1968.

Esse enfoque proposto pelo autor, de tratar a realidade pelo viés da conformação ideológica, justifica a ausência de certos temas que são “esperados” quando se fala de 1968, ano internacionalmente emblemático. Por exemplo, os movimentos estudantis, que também aconteciam em Curitiba, exatamente nos mesmos meses em que Back filmava o *Lance Maior*, conforme tratado noutro capítulo. Se Mário e Cristina são universitários, era de imaginar que Back ao menos mencionasse a existência de algum descontentamento nesse setor estudantil. Mas ao invés disso, e num tom provocativo, contradizendo a idéia de que uma boa parcela da juventude fosse politizada – ao menos a dos jovens universitários –, Sylvio Back afirmava, na ocasião da estréia de *Lance Maior* em São Paulo, que o filme era

como um retrato falado de uma juventude despolitizada, de propósito. No meu filme, ninguém é líder estudantil, talvez porque na realidade só meia dúzia sejam líderes estudantis¹⁴.

Isso que Back dizia, em 1968-69, condiz com a descrição que Márcio Moreira Alves fez, mais recentemente, do que ele nomeia “a rebelião da juventude”:

Em 1968 a massa estudantil não saiu às ruas para derrubar a ditadura. Muito menos queria implantar o socialismo, o comunismo ou qualquer outro ‘ismo’ no Brasil. As primeiras manifestações de protesto foram feitas em busca de uma melhor inserção no mercado de trabalho do país hipercapitalista que crescia sob a batuta de Delfim Neto e dos seus ‘Delfim boys’.

O que a maioria dos estudantes reivindicava quando começou a ocupar o pátio do Ministério da Educação, no centro do Rio, em fevereiro, era um pedaço maior do bolo. Sabia que esse pedaço só estaria ao alcance das mãos se conseguisse vaga em alguma faculdade. Quem queria o comunismo, o maoísmo, o guevarismo, o socialismo era *uma minoria de estudantes politizados, já agrupados em organizações clandestinas*. Com o correr do tempo e o aumento da repressão, esses jovens politizados iriam fornecer a liderança de um movimento que, na verdade, não foi criado por eles¹⁵.

A descrição da massa de jovens que desejava “um pedaço maior do bolo”, e que sabia que só o teria se “conseguisse vaga na faculdade”, é quase uma descrição do perfil de Mário, do *Lance Maior*. O que Sylvio Back dizia querer levar às telas, enfim, e isso sob um olhar crítico, era justamente a massificação ideológica das pessoas comuns (não os “marginais”, e também não “líderes heroicizados”) que desejavam garantir o seu espaço de conforto individual num país onde imperava a mentalidade burguesa:

o que incitou a mim, o Oscar Volpini e a Nelson Padrella, co-autores do argumento, foram os *tipos de um quadro social tipicamente subdesenvolvido na prática*, mas que através de uma auto-mistificação, que é fruto de uma

¹⁴ Eu quis fazer um filme assim. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 mar. 1969.

¹⁵ ALVES, Márcio Moreira. *68 mudou o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.115. [sem grifos no original].

avalanche de mensagens de sucesso individual, diariamente se deixam embalar pelas mentiras¹⁶.

Nesse quadro, é bastante fácil encaixarmos a personagem Neusa, moradora do subúrbio curitibano e leitora voraz de fotonovelas.

Na cena seguinte àquela do banco, nos é dado a ver o final de expediente na loja onde Neusa trabalha como balconista. A câmera está fixa no fundo de um pequeno cômodo que serve como vestiário para as funcionárias da loja. Durante todo um plano-sequência podemos testemunhar os diálogos das moças que entram e saem do ambiente para se arrumar.

O cenário e os diálogos ali travados evocam os filmes do neo-realismo italiano, e também são condizentes com aquela admiração de Back pela peça *Chapetuba*, de Oduvaldo Vianna, expressa anos antes: lá, os diálogos sobre “assuntos comuns” eram travados pelos jogadores de um time de segunda divisão, também nos vestiários¹⁷. Em *Lance*, do mesmo modo, as vendedoras se queixam do salário eternamente baixo e comentam a ausência de expectativas promissoras para pessoas como elas. “*Amanhã a mesma coisa*”...



FIGURA 14: Final de expediente de Neusa

suspira a última funcionária a sair do vestíbulo, ao mesmo tempo em que inicia uma música melancólica. Ao invés da esperança num avanço conquistado através do esforço do trabalho, este desabafo final emitido pela moça anônima soa como um acorde da repetição, da circularidade¹⁸.

Enfim, desta parte do filme em diante, a tônica é mais realista. A cada nova cena, vamos tomando conhecimento das limitações dos personagens dentro de suas condições sociais, e o enfoque, que a princípio estava no romance, desloca-se para os interesses individualistas de cada um, especialmente o arrivismo de Mário e de Neusa. Porém, os seus lugares sociais passam a ser enfatizados como estigma,

¹⁶ “Lance” estréia hoje. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 7 mar. 1969. [sem grifos no original].

¹⁷ BACK, Sylvio. Futebol no palco: Chapetuba F.C. *Op.cit.*

¹⁸ Esta frase da funcionária anônima sintetiza a concepção de tempo circular, a-teleológica, detectável neste filme de Back, assunto que será retomado mais adiante. Trata-se de uma forma de conceber o tempo diferente da concepção progressivo-linear do pensamento capitalista e também da concepção espiral (Vico, Hegel, e Marx) que havia sido negada por Kierkegaard e Feuerbach. Mas não é uma visão exclusiva de Back no cinema, pois algumas análises de outros filmes brasileiros dos anos sessenta demonstram que esta idéia de tempo circular, constituído por um retorno contínuo ao mesmo, contrapunha-se às concepções teleológicas que predominavam no meio artístico-cultural brasileiro naquela década. Por exemplo, o filme *As Amorasas*, de Khouri, lançado no mesmo ano que *Lance Maior*, centraliza-se no personagem Marcelo que, segundo Pucci, enuncia uma concepção de tempo repetitivo, circular, através de seu pessimismo e de frases como: “*Mais um domingo, e na semana que vem tem mais um, e depois outro, e outro, sempre outro*”. Ver: PUCCI, Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001, p.101-115.

e não mais como situação a ser transposta. Esses lugares sociais são perpassados por preconceitos contra a mobilidade social, desmentindo a sugestão inicial de flexibilidade.

Cristina, por exemplo, se diverte namorando Mário, mas despreza sua condição social inferior. Esse desprezo se revela gradualmente. No longo plano que a mostra descendo as rampas do prédio de Humanas da Universidade Federal do Paraná, numa conversa com colegas sobre liberação sexual, Cristina afirma a importância que dá à *"moral que a gente cultivava já de tradição"*, aí indicando que a sua disposição em quebrar barreiras por meio de seu comportamento aparentemente *"avançado"* trata-se apenas de uma fachada. Ela é muito mais conservadora do que deseja parecer.

Noutro momento, na cena em que sai da piscina com Odete, Cristina deixa evidente sua repugnância por pessoas de condição menos favorecida, queixando-se da recente permissividade da direção do Clube em aceitar *"todo tipo de gente"*, e dizendo inadmissível aceitar-se na mesma água do que tais pessoas. Até então, este preconceito da personagem se disfarçava ou omitia. Mas a partir daí, o espectador poderá ter essa lembrança em mente quando assistir os próximos encontros entre Cristina e Mário, nos quais o rapaz demonstra interesse em se casar com ela.

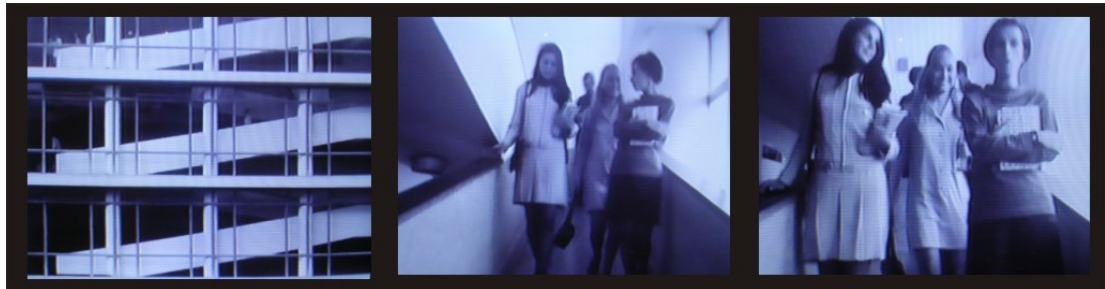


FIGURA 15: Cristina e colegas na Universidade Federal do Paraná – Lance Maior, 1968

Quando, no longo plano que marca sua última aparição no filme, Cristina conta a Odete que teve nojo de Mário porque ele deitou-a à força no gramado de um parque (cena que o espectador conhece apenas através do relato de Cristina), diz que *"Mário não é do nosso nível"* e que finalmente *"mostrou o grosso que é"*. Assim fecha-se o ciclo de Cristina: ela permanece em sua roda social, e sua incursão no estrato inferior ao seu através do romance com Mário só veio reafirmar seu preconceito com os que não pertencem ao seu mundo.

Mário, apesar de transitar por alguns espaços sociais que não são os *"seus"*, é tão conservador quanto Cristina. Deseja melhorar seu status, mas sem romper a hierarquia da sociedade: mostra-se avesso às atitudes revolucionárias na questão de lutas de classes, especialmente quando opta por não aderir à greve dos

bancários diante da ameaça de demissão coletiva. Então, se Mário não luta pelos direitos da própria classe (greve por salário mais justo), e se deseja mudar de classe, é visto, ao final da trama, como um “traidor”.

Quanto ao seu preconceito em relação aos menos favorecidos, ele aparece, aos poucos, no relacionamento que mantém com Neusa. Desde o primeiro encontro dos dois, Mário deixa a moça iludir-se quanto à seriedade de seus interesses, mas quando está entre os seus pares admite não querer nada sério com uma “*guria de loja*”. Suas intenções são de casar com Cristina, e na cena da mesa de bar ele afirma aos amigos que no casamento “*amor é o de menos. Com essa crise, não há amor que resista*”. Na seqüência em que acompanhamos o último encontro entre Mário e Neusa no filme, os dois discutem e terminam o romance. No momento em que a câmera enquadra apenas o rosto de Mário, finalmente ele se mostra a ela:

– *O que você pensa que é? Você é uma empregadinha, tá bem? Eu não sou seu príncipe encantado? Que pena! [...] Você vive no mundo da lua. Na vida não tem dessas frescuras de herói de novela.*

Neusa, por sua vez, em quase todos os momentos que aparece no filme demonstra a insatisfação com sua própria situação sócio-econômica. Quando a câmera acompanha de longe seu andar pelas ruas até ponto de ônibus, ouve-se em *off* fragmentos de seus diálogos com uma amiga, nos quais elas queixam-se da mesmice diária – “*Todo dia toca esperar ônibus. Que chateação*” – e exprimem suas ambições – “*Nada como ter um carro... e não precisar trabalhar*”.

As andanças de Mário e de Neusa em busca de um lugar social com maiores privilégios, conforme representadas em *Lance Maior*, evocam as palavras que o cineasta escrevera anos antes, quando exercia o jornalismo cultural, acerca dos “tipos de vivência”, palavras estas encontradas em textos que integram os debates sobre existencialismo. “Que é vivência, que pretendem com a expressão (e com a praticabilidade) os seguidores da filosofia existencialista, os sartreanos em particular?”¹⁹ – Back indagava, e em seguida apresentava os “tipos de vivência” que ele compreendia como sendo os “essenciais”:

O primeiro é o de todo aceito e considerado como válido dentro das limitações da nossa sociedade, a burguesa. Válido, evidentemente, jamais para o existencialista. O homem integrado na vida cotidiana, freqüentemente, sente-se ‘em vivência’, erige sua própria escala de valores (morais, filosóficos, etc.) e na sua dependência procura realizar-se. Essa sua realização significa para ele, uma fuga do que estabelecia para si um agrupamento social ‘a priori’ atuante e influenciador. [...] Na realidade, constrói sua vida baseado numa pré-determinada escala de valores, que ele pensa ter criado para si mas que é um reflexo (melancólico) de toda uma linha de conduta da sociedade que o recebe e na qual se vê obrigado a agir. A inocuidade de suas ‘fugas’ nunca chega a notar, porque só elas lhe trazem o conforto e a certeza do usufruto de uma outra vida, ou outro estilo de vida, que reduzido às suas minúcias, é pura

¹⁹ BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960.

alienação e insuficiente aproveitamento da sua inafastável liberdade, sua autoridade de escolher-se: 'L'homme n'est pas, il se fait', diz Sartre. O estado do homem sem a conscientização da sua liberdade, leva-o a pensar que as 'fugas' são dádivas, quando são mesmo, excertos 'obrigatórios' da sua capacidade de optar. [...] Não se pode confundir essas 'aventuras existenciais' do burguês (ou do homem de outra 'classe') com o que o existencialismo sartreano pretende com sua incursão completa, a fundo, total na problemática da vida: nessa viagem em que o homem, ciente da sua liberdade, joga-se na vida, 'existindo-a' integralmente e escolhendo-a a todo instante²⁰.

A descrição que Back fez desse "primeiro tipo de vivência" – característico do homem integrado aos valores da sociedade burguesa, mas distinto daquele previsto pelo existencialismo sartriano – parece estruturar o pano de fundo crítico do filme *Lance Maior*. É como se bem antes da fatura do filme essas idéias estivessem se organizando na mente do cineasta, ainda que não fossem claramente delineadas num projeto de atuação cinematográfica. Com o tempo, iriam desembocar na "poética" que foi se moldando aos poucos, através das experiências de vida de Sylvio Back articuladas às dos outros roteiristas²¹, mas sempre pautadas na realidade. Esse "compromisso com a realidade", que caracterizaria um "segundo tipo de vivência" – a vivência existencialista assumida pelo escritor (e pelo cineasta) engajado – também constava na tipologia de Back:

A esta altura, surgirá a pergunta: O que é essa vivência existencialista, essa experiência não-burguesa, esse engajamento no cotidiano, no circundante, na vida levada às últimas conseqüências? Posso me limitar a dizer que, para o artista (em particular) representa sua integração na realidade objetiva, onde sua literatura ou cinema deverá estar calcado e refleti-la. Admito, no entanto, razoável quociente de subjetivismo nessas obras, como desabafo de uma necessidade íntima qualquer (sensibilidade, intuição, sensualidade, etc.): embora a permanência neste estado de auto-satisfação seja mínima, deverá o autor observar, sempre, a identificação na realidade. Do contrário, estará incorrendo em irresponsabilidade. 'Todos os escritores de origem burguesa conheceram a tentação da irresponsabilidade', diz Sartre. A entrada na realidade só recenderá ao autêntico se for com todas as forças físicas e mentais, de resto, passa por ser irresponsabilidade sartreana, a 'alienação' do mundo". [...]

A cada trabalho, em se tomando consciência da responsabilidade no escrever, há a dúvida (e pavor) da não consecução de algo que traga seu lastro de autenticidade, de vivência, de um sabor identificado com a problemática do homem-leitor. A literatura (ou o cinema) existencialista é uma seara penosa de se adentrar. As tentações (e tentativas) se repetem e os equívocos, idem. Sartre, felizmente, nas obras ('A Idade da Razão', principalmente) acolhe com seriedade os problemas da época e parece querer mostrar (em definitivo) a validade da literatura 'engagé', responsável²².

Apreende-se, desse desabafo bem anterior ao filme, que a postura do cineasta pretendia-se comprometida, desejoso de assumir uma vivência

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Há um certo caráter auto-biográfico em *Lance Maior*, atestado pela declaração do cineasta de que o filme resulta do encontro dos três roteiristas: "o Padrella, carioca mas morando em Curitiba, outro italiano, eu alemão-húngaro, e tal, a gente se reuniu o botou a experiência de cada um: eu era bancário, o Oscar Milton Volpini jornalista desde jovem, trabalhou em fábrica em Caxias do Sul, o Padrella também trabalhou aqui em fábrica, enfim a gente se reuniu e tentou fazer um quadro, assim, da ascensão social. [...] Cada um colocou a sua experiência ali, e misturamos a estação ali". BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora em 1º set. 2003, por telefone.

²² BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. *Op.cit*.

“existencialista”, diferente da dos seus personagens, os quais se encaixavam antes naquela descrição do ser humano que constrói sua vida baseado numa escala de valores pré-determinada, “que ele pensa ter criado para si mas que é um reflexo (melancólico) de toda uma linha de conduta da sociedade que o recebe e na qual se vê obrigado a agir”.

Deste modo, mesmo quando os personagens Mário e Neusa se mostram inconformados com a própria condição, é por desejarem para eles um lugar de maiores privilégios dentro da estrutura social, e não por questionarem a validade dessa estrutura. O final concedido a cada um, no filme, pode ser lido como “lição de moral”, no sentido de evidenciar o vazio e a inutilidade de seus interesses mesquinhos.

Neusa, por exemplo, costuma falar do seu desencanto com a própria condição social: *“A gente vai conhecendo outras pessoas, outra vida... Se cansa desse miserê daqui. Sai ano, entra ano”*... Palavras que justificam a idealização na procura de uma saída, que ela vislumbra na possibilidade de casar-se com um rapaz de classe mais favorecida. Mas apesar de suas incursões junto a Mário e ao paquerador que eventualmente lhe dá carona (e cujo status está significado no carro), Neusa inicia e termina o filme na mesma situação social, e no mesmo lugar, inclusive – o parque onde encontra Rogério, o namorado pobre.

A cada nova cena, cresce a sensação de impotência de Mário e de Neusa. Pouco a pouco, se fortalece a aflição do vazio implícito em seus esforços, na soma dos pequenos fracassos, na falta de dinheiro e na persistência da doença venérea em Mário, resultado de suas andanças com prostitutas de rua.

Noutra raia, Cristina possui um carro, não precisa trabalhar e todos os cenários em que aparece refletem a sua condição privilegiada. E ela despreza o mesmo Mário no qual Neusa espreita uma possibilidade de ascensão social. Cristina propõe a Mário o estabelecimento de um namoro moderno, com *“liberdade total de ação”* – o que significa só uma diversão. Fecha-se um círculo de projeções e desejos, que apesar de aparentemente tensionado e propenso ao movimento, mantém ao longo do filme cada qual dos envolvidos no seu próprio lugar social.

3.1.2. A organização temporal: linha ou círculo?

Apesar da aparente linearidade no desenvolvimento geral do filme, a ordem dos fatos representados nem sempre é seqüencial. O exemplo mais evidente de alteração da ordem do tempo está no prólogo do filme, composto de três seqüências, onde a cada uma delas é apresentado ao público um dos três personagens centrais do filme: primeiro, conhecemos Cristina, em seguida Neusa, e por último Mário.

Sylvio Back elabora uma apresentação destes três jovens onde o estilo da imagem e do som utilizados em cada seqüência são coerentes com a personalidade e a condição social propostas para cada um.



FIGURA 16: Cristina num perfil publicitário. Lance Maior, 1968.

Na abertura do filme, para “modelar” Cristina, ele nos oferece uma seqüência composta de cerca de doze planos curtos, sem seqüência cronológica, apenas ambientando o estilo de vida da personagem, numa linguagem publicitária. O plano que abre o filme enquadra uma colina por detrás da qual Cristina aparece, junto com a música (a mesma que é ouvida no final do filme, quando a câmera lenta mostra Mário lançando com fúria as bolas de boliche na pista), e de onde ela vem descendo saltitante em direção ao espectador. Há um corte, e os planos seguintes mostram o dia-a-dia de Cristina em situações supostamente “desejáveis” pela maioria das moças (passeios de carro, piscina, festas, etc.) A câmera em posições sempre variadas, às vezes fixas, noutras movimentando-se junto da personagem. O último plano desta seqüência é um close no rosto de Cristina enquanto ela dança e gira, com expressão de felicidade descomprometida. A trilha sonora é composta por uma seleção de fragmentos de *rock pop* internacional, que evoca uma parcela da classe média que preza pelo “moderno”, mas cuja mentalidade é conservadora.

A personagem Neusa, por sua vez, apesar de ter sua personalidade descrita através de uma seqüência com um ritmo distinto da apresentação de Cristina, e com outras referências, também parece estar, nesta apresentação inicial, de certo modo suspensa do tempo diegético de *Lance Maior*.

Um corte musical abrupto já antecipa a diferença de “mundos”. O tipo de música que apresenta Neusa, e que depois acompanha essa personagem ao longo do filme, é o da jovem guarda que, segundo Marcos Napolitano, era “vista pelos

nacionalistas como a contraface, no campo da cultura, do golpe militar de 1964”²³. O autor diz, ainda, que “a jovem guarda fazia muito sucesso sobretudo entre os jovens de classe média baixa, que pareciam escapar do alcance estético-ideológico da MPB”²⁴. Esse tipo de música disseminava um comportamento jovem, incentivando o uso de roupas e cabelos extravagantes, mas que não questionava a moral e as expectativas de ascensão social da classe média²⁵. Isso torna bastante coerente a presença dessas músicas em *Lance Maior*, para ambientar Neusa, que aparece, n’algumas ocasiões, cobiçando os vestidos curtos das vitrinas (que não tem dinheiro para comprar), ou cometendo uma excentricidade em ir salão arrumar seu cabelo para o baile, onde aparece com um penteado arrojado da “moda” – o mesmo baile onde se ouve a música “Coração de papel”, sucesso da época²⁶.

Mas voltemos à apresentação dessa personagem na abertura do filme.

A música apenas instrumental – melancólica e algo “piegas” – acompanha o passeio da câmera pela superfície de um lago, focalizando o movimento da água para, no plano seguinte, nos apresentar o rosto de Neusa. Tem um olhar sonhador e segura uma flor em suas mãos, compondo uma cena esterotipada da “mocinha romântica” difundida pela cultura de massa. Na parte superior da tela vê-se um letreiro escrito à mão: “*Neusa espera ansiosamente Rogério. Uma dúvida assalta seu apaixonado coração*”. Este passeio pela superfície da água somado ao olhar distante de Neusa faz supor que ela está imersa em devaneios, onde mergulharemos nos instantes seguintes. Os diversos planos que se seguem reconstituem – através de diálogos em *off* e de enquadramentos onde os atores mantêm uma posição estática por vários segundos, numa clara alusão aos quadros de uma fotonovela – um estereótipo de história de amor com final feliz típica dos romances folhetinescos.

A fábula resumida em cerca de um minuto e meio, onde Neusa protagoniza a mocinha, supostamente se passa em sua mente, pois não coincide com a realidade da personagem na outra fábula que a envolve – a do filme como um todo. Entretanto, ao confrontar este seu devaneio (micro-narrativa em sua mente) com a narrativa geral que constitui o *Lance Maior*, detecta-se a fusão de certos personagens que se moldam conforme o desejo da personagem: trata-se de uma idealização da moça a partir daquilo que a cerca.

²³ O ‘movimento’ da jovem guarda era relacionado aos efeitos de ‘entreguismo’ cultural e ‘alienação’ política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar”. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. *Op.cit.*, p.95. O programa da TV Record sob o nome *Jovem Guarda* surgiu em setembro de 1965, mas aproveitava-se de uma subcultura oriunda do *rock’n roll*, que se espraiava entre a classe média-baixa desde fins dos anos cinquenta: o “rock branco-comercial”. Ver: TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.334-335.

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. *Op.cit.*, p.97.

²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2001, p.56.

²⁶ “Coração de papel” é uma balada rock que deu o nome ao primeiro LP de Sérgio Reis, em 1967. Este músico começou sua carreira em fins dos anos cinquenta, cantando rock com o codinome Johnny Johnson. Na década seguida juntou-se aos integrantes da Jovem Guarda, e obteve bastante sucesso com “Coração de Papel”.



FIGURA 17: Apresentação inicial de Neusa em Lance Maior

Assim como a sua primeira aparição é num parque à espera de Rogério, numa situação idealizada em sua imaginação, a derradeira vista de Neusa na película acontecerá no mesmo lugar, com a diferença de que estará sentada numa mesa à beira d'água com Rogério (trata-se da penúltima seqüência do filme, imediatamente anterior àquela em que Mário se encontra na pista de boliche, bêbado e derrotado). Nessa última aparição, diferente da primeira, Neusa enfoca o romance com Rogério de maneira realista, sem fantasias, pois é a melhor (ou única) “opção” que lhe resta no filme. Pode-se, inclusive, fazer uma leitura temporal dessa situação como se aquela apresentação inicial de Neusa não estivesse suspensa do tempo diegético, como sugeri antes, mas se passasse no momento imediatamente anterior ao encontro com Rogério, no final do filme: como se ela estivesse no parque esperando por ele, e durante a espera fundisse, em suas fantasias, aspectos de todos os homens com quem se relacionou no espaço do filme num só personagem idealizado por ela: o amor verdadeiro (de Rogério), o carro (do paquerador que lhe dá caronas), e o rompimento de um noivado estabelecido por convenção (de Mário com Cristina). Facilmente identificamos os mesmos signos visuais nas duas cenas: a água, o parque, a situação de espera. Esta leitura é possível porque a apresentação de Neusa (como também a de Cristina) não tem na diegese uma localização temporal exata (antes ou depois de conhecer Mário). E isto reforça aquela idéia de que não há nem progresso nem mudanças com o tempo vivido²⁷. Como num movimento em círculo, todos permanecem nos seus respectivos lugares, e nas mesmas condições.

Mas é através das experiências de Mário que podemos efetivamente “medir” o tempo diegético do filme, desde a apresentação do seu perfil no início do filme, até a situação de fracasso final. Também é ele que nos informa, pouco antes do final do namoro com Cristina, que eles se conhecem há “*mais de um ano*”. Esta fala integra

²⁷ Collingwood, em sua crítica à idéia de progresso, explica que não deveríamos confundir o progresso como a mera substituição de uma situação que consideramos ruim por uma situação que julgamos como boa. Isto seria uma mudança, e não um progresso. O conceito de progresso implica na substituição de algo que já consideramos bom em certos sentidos pelo melhor, ou seja, pelo seu aperfeiçoamento. Aperfeiçoar é melhorar uma forma, mas mantê-la, ou manter o que ela já tem de bom. COLLINGWOOD, R.G. O progresso, tal como foi criado pelo pensamento histórico. In: *A idéia de história*. Lisboa: Editorial Presença, 1981, p.393.

um discurso que o rapaz, sonhando com a ascensão social, ensaia debaixo do chuveiro, preparando sua apresentação ao sogro quando for pedir a mão da moça em casamento. Enquanto ele fala, a câmera movimenta-se em direção a um trinco de uma janela, evocando a busca de uma saída para os seus impasses.



FIGURA 18: Mário no início de *Lance Maior* remetem à infância de Mário. Trata-se de vários planos curtos, onde desfilam pela tela enquadramentos com atores imóveis diante da câmera, aludindo a flagrantes fotográficos que sugerem o crescimento do personagem (cenas da primeira infância, da primeira comunhão, da morte da mãe, da adolescência), até culminar num primeiro plano de Mário estático, adulto, vestindo paletó numa pose de fotografia de documento de identidade. Nem todas estas supostas fotografias ocupam o espaço todo da tela – ora ocupam um lado, ora um retângulo vertical centralizado, reforçando o efeito de quebra do naturalismo já experimentado pela fixidez das imagens. Na última delas, onde vemos o rosto de Mário de frente, mais um recurso do cinema moderno: o olhar do personagem se lança em direção à objetiva, denunciando a presença da câmera, como também acontece na última vista que temos do protagonista antes do “fim”. Mas se lá ele está caído, embriagado, derrotado, nesta primeira exposição de Mário adulto após as imagens de seu crescimento, ele está impecável dentro dos moldes de boa apresentação social.

Toda essa seqüência coincide com o tempo de execução da música “*O Bife*” ao piano. Enquanto o cineasta fez uso de músicas do tipo “urbano” mas despolitizado e “colonizado” – referenciado na música popular norte-americana – para ambientar as duas personagens femininas, para apresentar Mário ele seleciona um tipo de música que havia sido difundida pelas rádios brasileiras ao longo dos anos cinquenta, constituída dos “sons europeus produzidos por orquestras tipo Mantovani, Michel Legrand, Georges Boulanger, Victor Silvester, Roberto Inglês”²⁸, além de cantores franceses e italianos. Essa música encontrava seu público entre os filhos de imigrantes, mas nos anos sessenta sofreria um corte drástico quando a indústria de bens de consumo passou a configurar um novo perfil de público, a

²⁸ TINHORÃO, José Ramos. História Social da música popular brasileira. Op.cit., p.332.

massa “jovem” das cidades e da sua periferia. Para Mário, então, o perfil sugerido pela música é mais “tradicional”.

Durante todo esse tempo, se ouve uma série de conselhos numa voz masculina, em *off*, que representa o pai de Mário. Esta fala sobreposta às imagens é que conduz a constituição de uma linearidade temporal identificada à vida pessoal de Mário, e é com ele que chegamos à sensação de momento “presente” no filme, ou seja, Mário adulto, estudando e trabalhando em Curitiba. É nesta situação que ele irá travar conhecimento com as outras duas personagens, das quais desconhecemos o passado.

Esta forma de organização temporal – o pulo do momento presente (evocado nas seqüências a-cronológicas em que conhecemos as duas moças) para o passado, nos remetendo à infância de Mário – não será repetida de maneira explícita em outros momentos do filme. Ainda assim, um tanto sutilmente, certas seqüências se deslocam da ordem cronológica, seja através da sugestão de rememoração e de



FIGURA 19: No carro de Cristina – Lance Maior

fantasia, seja através da fusão de diálogos entre dois personagens que se passam em momentos distintos: um coerente com o momento da cena que efetivamente se assiste e outro, alusivo a um momento supostamente passado, mas que se atualiza através das vozes *over*. Um exemplo deste expediente está na seqüência em que Cristina e Mario passeiam de carro (ela dirigindo), e alternada à conversa que travam nesta situação ouvimos um outro diálogo estabelecido pelos dois, num suposto momento “passado” que não foi mostrado ao espectador. Há um efeito de embaralhamento que dificulta a detecção de um sentido lógico no que eles falam/lembram. A partir da consulta ao roteiro²⁹ é que fica evidente o recurso aplicado pelo cineasta, muito simples, de entrelaçamento de dois diálogos distintos entre os mesmos personagens: há uma alternância de frases: a primeira é “presente”, a segunda está no “passado”, a terceira “presente”, e alternado desta maneira assim por diante. Uma leitura alternativa para esta montagem foi a interpretação de Maurício Rittner, de que parte dos diálogos se passa “em

²⁹ O roteiro de *Lance Maior* que foi publicado em 1975 pela Fundação Cultural de Curitiba traz a descrição das cenas e a transcrição dos diálogos do filme. Infelizmente, essa não é a versão original do roteiro que, como dito antes, foi extraviada.

pensamento”, os quais “acompanham a estrutura do filme: uma tensão permanente entre fantasia e realidade”³⁰.

Outro exemplo é a longa conversa entre Mário e seu pai, quando ele vai até a casa do velho na cidade de Antonina. Neste trecho, observa-se uma espécie distinta de ambivalência temporal, pois Mário conversa com Tales (o colega de quarto) na pensão em Curitiba sobre a saúde do seu pai, com a câmera captando-o deitado encolhido na cama, quando o ruído do trem sobre os trilhos se sobrepõe à imagem, e logo vemos um plano onde Mário sai de um vagão. Contudo, a conversa com Tales continua *over*. Há uma certa impressão de *flashback* causada por esta montagem, e já não é possível ter certeza se a viagem se passa na memória de Mário, numa eclosão de pensamentos suscitados pela conversa com o colega de quarto, ou se corresponde ao seu próprio lugar na linha temporal diegética, qual seja, acontecendo após a conversa com Tales. Já que não existe um retorno para o quarto da pensão – como seria o convencional no caso de um *flashback* – fica a incerteza sobre a localização temporal diegética dos eventos apresentados nesta seqüência. Entretanto, o diálogo sobre o pai juntou-se à imagem deste, que parecia esperar por algo, escorado na janela, e a seguir temos um panorama sobre o relacionamento entre pai e filho. Isso tudo funciona como um encadeamento da narrativa: o diálogo com o pai confirma aquilo que Mário conta para o amigo, suas preocupações com o “velho”, independente do momento em que a visita acontece. Se esta passagem não avança nenhum dos eixos narrativos que estão se desenrolando no filme, o sentido da presença e das condições de vida do pai sobre as atitudes de Mário é mais importante do que a ordem diegética.



FIGURA 20: Mário visita o pai em Antonina. Lance Maior, 1968.

Afora esta vaga ambivalência sobre a ordem temporal dos fatos narrados, alguns trechos da conversa que o rapaz estabelece com o pai correspondem à cena mostrada pela imagem, mas outros parecem estar na memória do protagonista, pois o tratamento adotado na montagem faz com que muitas partes dos diálogos

³⁰ RITTNER, Maurício. Triste Paraná. *Veja*. São Paulo: 9 out. 1968.

que escutamos não coincidam com aquilo que vemos. Na verdade, a imagem sugere existir uma distância entre pai e filho, ambos evasivos durante a única refeição em comum. Cada um faz perguntas ao outro, mas também cada um evita falar de si. As respostas para as perguntas, quando existem, vem na voz *over* dos atores e parecem não estar sendo emitidas pelos personagens naquele momento. Juntando as frações, pode-se constituir uma visão geral da densidade psicológica que as expectativas paternas projetadas em Mário exercem sobre o rapaz. A solidão, as condições difíceis de vida, a saúde frágil, são traços da realidade que o pai de Mário suporta sem se queixar quando deposita toda sua fé no futuro do filho, um futuro pautado em valores burgueses de posse e distinção social. Neste futuro, o velho antevê a concretização da sua espera paciente por dias mais abundantes. A condição de espera deste personagem pode ser pressentida tanto na sua voz em *off* durante as cenas da infância de Mário, quanto naquele momento em que temos a primeira visão do velho pai na janela, a câmera se aproximando de seu rosto, visão simultânea à entrada de uma música lânguida. O sentido da sua vida está neste “esperar”.

Esta “crença” em relação ao futuro que reside na fala e na atitude do pai de Mário, entrelaçada à questão da organização temporal das cenas nos leva a outro ponto, que não se confunde com a primeira, mas mantém com ela uma estreita relação: a questão da teleologia.

Acreditar num futuro melhor do que o presente em termos de conforto material (para não confundir esta crença com a teleologia judaico-cristã que confere à história um sentido e fim, mas à custa de perder seu caráter secular) faz parte de uma idéia de progresso que, apesar de rejeitada por boa parte dos historiadores desde os *Annales*³¹, está profundamente ancorada na mentalidade e nas estruturas coletivas do pensamento das culturas que experimentaram a modernização industrial. Astor Diehl diz que “em seus duzentos anos de cultura historiográfica, a categoria *progresso* se incrustou profundamente nas estruturas da psique ocidental”, atuando na consciência histórica-coletiva³². Desta forma, parece natural que os personagens do filme pensem assim, se eles são esquematizações de pessoas que viviam no Paraná em pleno momento de efervescência dos

³¹ Os *Annales* recusaram a ideologia da mudança, da evolução progressiva da humanidade, elaborando uma mudança substancial na compreensão do tempo histórico. Cf.: REIS, José Carlos. *Nouvelle histoire e tempo histórico: a contribuição de Febrve, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ática, 1994, p.14-28. Esse autor explica que enquanto a história esteve sob influência da filosofia, a sua concepção de tempo subordinou o presente e o passado a uma teleologia. A partir das mudanças de perspectiva propostas pelas ciências sociais, a *Nouvelle histoire* construiu uma outra concepção de temporalidade, alterando a compreensão de “tempo histórico”, rejeitando a percepção “evolutiva-progressista-continuista” de tempo.

³² DIEHL, Astor Antônio. A idéia de progresso na história. In: *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: Edusc, 2002, p.22. Hannan Arendt, num texto escrito justamente em 1968 – ano de produção do *Lance Maior* –, refere-se ao progresso como “um dos artigos mais sérios e complexos encontrados no mercado de superstições de nosso tempo. A crença irracional do século XIX no progresso *ilimitado* encontrou aceitação universal principalmente por causa do surpreendente desenvolvimento das ciências naturais”. A filósofa alerta o leitor dizendo que “o progresso não mais serve como o padrão por meio do qual avaliamos os processos de mudança desastrosamente rápidos que desencadeamos”. ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.27-30.

discursos modernizadores. Discursos esses, note-se, modernizadores mas conservadores ao mesmo tempo, conquanto Curitiba era uma cidade provinciana nos costumes, como já foi dito, e periférica em relação aos centros brasileiros mais “modernos” naquele momento³³.

Além do pai de Mário, também o gerente do banco onde o rapaz trabalha, usa desse tipo de argumento conservador para incitá-lo a não aderir ao plano de greve dos bancários: “*Não é fazendo greves que se consegue vencer na vida. A gente deve fazer críticas construtivas para que este país vá pra frente*”.

Contudo, mesmo que o cineasta modele certos personagens fornecendo-lhes uma concepção temporal constituída sobre a idéia de futuro promissor (como o pai de Mário e o gerente do banco que lhe aconselha como agir para “fazer carreira”), não é esta a concepção que embasa a narrativa fílmica e nem o destino que Back concede aos seus personagens. Retomando a idéia de coexistência de diferentes posturas frente ao sentido do tempo apresentados no início deste texto, as considerações seguintes se prestam a fundamentar meus apontamentos sobre a visão do cineasta que emana do filme, ainda impregnada pelas teorias existencialistas que se contrapõem à concepção teleológica.

A questão do sentido do tempo

Diz Alfredo Bosi que “contar é narrar e contar é numerar. [...] O ato de narrar paga tributo ao deus Chronos”³⁴. A associação que Bosi estabelece entre a palavra *número* (elemento de uma série ordenada) e a prática da narrar uma história situando os fatos que se passaram uns após os outros, como que restituindo sua seqüencialidade, fundamenta uma idéia sintática de tempo. Ainda que num romance ou num filme diversos fatos nos sejam apresentados fora da ordem, se existir uma narrativa lógica seremos capazes de, com um pequeno esforço, reconstituí-la. A narrativa exemplar, desde que foi assim definida na *Poética* de Aristóteles, implica num modelo onde a ação deve ser constituída dramaticamente

³³ Ainda que numa situação periférica em relação a São Paulo, por exemplo, a Curitiba dos anos sessenta experimentava toda a ambigüidade da “modernização conservadora” da sociedade, que marcou o período da ditadura militar brasileira. Naqueles anos, aprofundava-se e dava-se continuidade à política desenvolvimentista que vinha desde a era Vargas, caracterizada por pesados investimentos do Estado autoritário, associado ao capital nacional e internacional. Essa “modernização conservadora” caracteriza-se pelo seu caráter autocrático, de cima para baixo. Segundo Florestan Fernandes, o papel do Estado foi decisivo para que a nossa “modernização” ocorresse a partir da transição sem rupturas do poder oligárquico para o poder burguês, tornando possível a “era da modernização do Brasil”. Essa modernidade capitalista viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo dos anos cinquenta, e especialmente após “o movimento de 1964, implementador da *modernização conservadora*”, como explica Marcelo Ridenti. Ver: FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976; e RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op.cit.*, p.50.

³⁴ BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p.20.

e com unidade, formando um todo coerente e complexo que tenha princípio, meio e fim, capaz de “produzir aquela espécie de prazer que lhe é peculiar”³⁵.

Este prazer a que Aristóteles se referia equivale ao *telos*, ou finalidade. É o que confere coerência à história narrada. A teleologia “se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo”³⁶.

Mas tal postura cumulativa ou finalista frente à narrativa não é a única possível, mesmo quando se parte de uma visão *sintática* do tempo. Além disso, tais visões não se restringem ao mundo das narrativas fantasiosas, mas implicam maneiras diferentes de encarar a própria experiência humana no tempo.

Alfredo Bosi ajuda a esclarecer esta questão. Ao falar do tempo histórico em uma linguagem de irreversibilidade, onde regem as idéias de passamento de cada instante e de prossecução, este autor diz que tal visão sintática do tempo dá suporte a duas filosofias opostas: uma teleológica, e outra caracterizada por um olhar cético acerca do sentido que impregna a temporalidade:

Para a primeira concepção, por entre os elos da corrente cronológica passariam forças causais, determinantes, que conduziriam a uma justificação plena e final da História, isto é, levariam a um estado necessário e superior da Humanidade que instauraria o reino da felicidade almejado através dos milênios.

Para a segunda, as potências latentes nos acontecimentos, ao se desencadearem, se anulariam umas às outras assim como os vencedores, que dominam os adversários menos fortes, podem, com o tempo, ser superados por outros, mais fortes; mas ao fim e ao cabo da linha, a todos os espera a morte. Uma seqüência também, mas sem plenitude e sem *telos*³⁷.

Não é difícil relacionar cada uma dessas filosofias às teorias oitocentistas já mencionadas antes: a de Hegel, de um lado, e a de Kierkegaard e de Feuerbach de outro.

Enfim, através de todas as observações já feitas até aqui sobre *Lance Maior*, podemos claramente aproximar a visão de Sylvio Back expressa nesse filme com a segunda concepção descrita por Bosi. A cena deprimente da embriaguez na seqüência final, a frustração de Mário em todas as situações que o envolviam na trama, a fixidez de Neusa em seu próprio espaço nas bordas da sociedade, são exemplos desta visão do cineasta que afirma, apesar da narrativa seqüencial dos fatos, sua concepção contrária à idéia de teleologia.

Algo nesse sentido já foi dito por Renato Pucci, ao analisar o filme *As Amorasas*, que foi a público no mesmo ano que *Lance Maior*. Pucci disse que a combinação de pessimismo e anti-historicismo naquele filme levava-o à contramão

³⁵ ARISTÓTELES. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d., p.250. Ver ainda: SEGRE, C. *Narração / narratividade*. In: *Literatura-texto. Enciclopédia Einaudi*, vol.17. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989, p.57.

³⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op.cit., p.12.

³⁷ BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos*. Op.cit., p.20.

do espírito de sua época³⁸. Essa não era, entretanto, uma característica exclusiva de *As Amorasas* no contexto do final da década de sessenta. Vê-se uma postura parecida também no filme de Back, ainda que as inquietações que envolvem os personagens centrais de cada filme não sejam as mesmas, e ainda que cada um dos dois cineastas exponha de forma diferente uma concepção de tempo não progressivo. Khouri, em *As Amorasas*, coloca esta concepção sobretudo no discurso do personagem Marcelo, ele o portador de uma visão circular e repetitiva de tempo. Quanto à estrutura temporal do filme, Pucci detecta que o plano inicial de *As Amorasas*, situado fora do tempo narrativo, consiste numa tomada alternativa do plano que será visto ao final, interpretando aí um signo da circularidade do tempo no discurso formal do cineasta³⁹. Também em *Noite Vazia* (1964), Khouri já antecipara esta impressão de mesmice, de retorno ao mesmo ponto, não fornecendo nem clímax e nem desfecho para as angústias existenciais dos personagens. É válido lembrar que naquele mesmo ano de 1964, num extremo oposto às características de *Noite Vazia*, a cinematografia brasileira ficou marcada pelo emblemático *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do cinemanovista Glauber Rocha, obra cuja visão da história reafirmava a esperança de redenção com base numa teleologia que dá sentido a toda a experiência passada como fases de um processo⁴⁰.

Mas voltemos a Sylvio Back. Desacreditando das concepções teleológicas, e ainda que mantenha certas proximidades com a maneira como Khouri organiza este vetor em *As Amorasas*, no *Lance Maior* o ceticismo em relação à melhoria de condições não está nos personagens, mas no destino que o cineasta reserva para eles. Os personagens não exprimem conformismo a este “tempo repetitivo”, mas sofrem os seus efeitos. Neusa, durante a cena em que ela e Rogério estão num baile, queixa-se: “*A mesma coisa sempre. É isso: estou cansada porque é a mesma coisa sempre. Isso enche, Rogério. Não sei se você me compreende*”. Ela afirma a sua percepção do tempo repetitivo, mas não se conforma a ele. Ao contrário, deseja escapar desta situação. E para isso parece que não medirá esforços: na

³⁸ PUCCI, Renato Luiz. Capítulo III: As Formas do Tempo (novo olhar sobre *As Amorasas*). In: PUCCI. *Op.cit.*

³⁹ Esse recurso de apresentar, no início do filme, um elemento que voltará a aparecer no final, também aparece em *Lance Maior*, só que neste último o elemento que aparece tanto no plano inicial quanto no final é a música, como antes dito. Como essa é uma característica da montagem, um ponto a destacar, quanto às proximidades entre os dois filmes, é que ambos foram editados por Maria Guadalupe. Ela voltaria a trabalhar com Sylvio Back na montagem de *A guerra dos pelados*, em 1971. Interessante notar que ela montou também um filme de Person (*Cassy Jones, o magnífico sedutor*, 1972), e que esses três cineastas (Khouri, Back e Person) realizaram obras autorais com forte teor existencialista. Para maiores informações sobre o trabalho de Maria Guadalupe, consultar: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.258.

⁴⁰ Uma análise profunda desta obra e de sua concepção de temporalidade encontra-se no terceiro capítulo de: XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. É interessante lembrar que estes dois cineastas – Khouri e Glauber – encabeçavam, naquele começo de década, as duas correntes opostas na cinematografia brasileira, descritas como *universalista* e *nacionalista*, já devidamente comentadas noutro capítulo.

cena seguinte ao baile, ela estará pela primeira vez aceitando carona no carro do paquerador, que desde muito já a seguia pelas ruas do centro de Curitiba.

Com a câmera situada no banco traseiro do automóvel, acompanhamos o diálogo entre Neusa e o motorista. Somos testemunhas quando ela diz: "*Olha, não fica me seguindo quando estou com minha amiga. Ela pode pensar*". Sua maior preocupação é com o olhar que as amigas, e por extensão a sociedade conservadora, tem sobre sua reputação, único valor que pode lhe proporcionar um casamento com alguém mais bem posicionado socialmente. Mas a cada nova investida em busca de uma condição melhor, corresponde uma nova desilusão, expediente que promove um *crescendo* da angústia e do fracasso, aos poucos tomando conta do filme todo.

De certo modo, o jogo de forças envolvido nos relacionamentos afetivos da trama também ilustra a dinâmica de anulações descrita naquele excerto do texto de Bosi, onde ele diz que se os mais fortes superam os mais fracos, também podem eventualmente ser anulados por outros mais fortes ainda. Vimos que ao fim da trama, nenhum dos três protagonistas atingiu a plenitude. Todos ficam às voltas com as próprias limitações e com seus valores burgueses, e ao mesmo tempo denunciam sordidamente as limitações que vêm nos que lhes são inferiores na escala social: Mário diz a Neusa que esta não passa de uma empregadinha; Cristina diz que Mário não é do mesmo nível que ela. E é esse "quadro" que Back oferece ao seu público virtual, como seu retrato anônimo, esperando, com isso, despertar em alguns a consciência de sua própria condição limitada, de sua carência ideológica. Apesar das diferentes classes, a ideologia que perpassa os três personagens é a mesma, essencialmente burguesa.

Como já dito, Mário é o personagem representativo da classe média, situado ao centro deste jogo de forças potenciais. Ao mesmo tempo em que sobrepuja os projetos de Neusa, vê os seus neutralizados pela superioridade de Cristina. Mas a rede não acaba aí, e em ambas extremidades, personagens secundários atuam dando continuidade a esta representação esquemática da rede de forças que abarca desejos, sentimentos e posição sócio-econômica.

Acima de Cristina, temos o garoto da alta sociedade de quem ela realmente gosta, mas que não lhe dá a mínima importância. Em algumas conversas com amigas, a personagem menciona seu interesse por este moço. Na seqüência da festinha dos amigos de Cristina, quando a câmera oscila entre os diversos casais que dançam rock, até flagar Cristina "rendida" aos encantos do rapaz, temos uma indicação de seu ponto frágil. Um novo plano enquadra o casal dançando, entre os demais jovens presentes. Logo em seguida, a câmera enquadra o rosto de Cristina. Durante todos estes planos ela tem o olhar fixo no rapaz com quem dança. Ela precisa olhar para cima, porque o garoto é mais alto, e isso simbolicamente

representa também a sua superioridade em relação à personagem feminina: ele lança seu olhar ao longe, por sobre a moça, e em nenhum momento demonstra interesse por ela. Está imerso apenas no seu próprio prazer de dançar.

No outro extremo desta rede de forças simbólicas, abaixo de Neusa existe Rogério, o namorado humilde que ela conhece há tantos anos, mas que descarta quando acredita numa chance de ter um relacionamento sério com Mário. É o mesmo Rogério daquela seqüência em que Neusa imagina-se num romance de fotonovela, mas não com as mesmas condições sociais e econômicas. Num dos diálogos entre os dois, travado na seqüência do baile – evento popular num clube de bairro, não uma festinha particular como aquela onde encontramos Cristina – temos a dimensão da fragilidade de Rogério diante de Neusa. O enquadramento envolve Neusa em pé, parada diante da mesa onde Rogério está sentado bebendo, depois que ela lhe “deu um fora”, dizendo estar cansada da mesmice. A posição de superioridade (ela em pé, ele sentado) é reforçada pelo suave *contra-plongée*. Quando ela o repreende por estar bebendo e pergunta por que ele faz isso, o rapaz responde:

Rogério – *Eu quero me casar com você, Neusa. Eu gosto de você. Eu não sei dizer palavras bonitas que nem você gosta. Mas sei trabalhar, Neusa. Você ia ver como tudo ia dar certo.*

Neusa – *Vá pra casa, Roge. Você já bebeu bastante. Já está todo mundo falando.*



FIGURA 21: Neusa e Rogério discutem no baile – Lance Maior, 1968

Apesar da aparente fragilidade da personagem diante de Mário ou mesmo diante do paquerador, Neusa mantém uma frieza como nesse diálogo durante quase todas as cenas que se centralizam nela. Sempre parece saber o que quer, mesmo que não consiga concretizar este querer. E o mesmo Rogério que ela

despreza no baile é o seu companheiro na primeira e na última cenas em que Neusa aparece em *Lance Maior*. Não apenas com o malogro dos projetos de Mário, enfim, mas também com os de Neusa, temos neste filme o reforço daquela idéia de tempo sem *telos*. Por mais que se esforcem, os personagens debatem-se sem encontrar a saída para sua condição, seu lugar na trama em que o cineasta os prende, a partir do ceticismo que ele parece sustentar sobre a noção de progressão social.

Sintomas do tempo não teleológico no cinema brasileiro dos anos sessenta

É no mínimo curioso que os filmes *Lance Maior* e *As Amorasas*, lançados no mesmo ano de 1968, aproximem-se por meio desta temática que palpitava nas grandes cidades brasileiras dos anos sessenta: as angústias sofridas pelos jovens de classe média frente aos valores e pressões vivenciados no seio da sociedade urbana daquela década.

As angústias, como vimos, advinham da secularização dos valores e do alastramento dos novos hábitos urbanos. A imposição de valores mundanos e as pressões vinham, nesse meio, de direções variadas. Por um lado, dos que sustentavam a lógica econômica e política em vigor, pregando a necessidade de “ser útil”, acreditar no progresso, estudar, fazer carreira, “ajustar-se” enfim, buscando sucesso e melhoria de vida. Enquanto, noutro flanco, também havia a pressão dos que desejavam romper esta lógica e assumiam uma espécie de missão política, insistindo em arrematar adeptos para o sonho da revolução social.

Como vimos antes, já se tornou evidente afirmar, após a ampla difusão do texto *Cultura e política* de Roberto Schwarz e de suas exaustivas abordagens, que nos anos seguintes ao golpe de 1964 havia uma hegemonia do pensamento de esquerda no meio intelectual brasileiro. Isso significa que, em tal meio, o ideário predominante quanto à concepção de temporalidade era uma concepção teleológica, considerando que a base da esquerda brasileira era o pensamento marxista, o qual concebe a existência de sucessivos estágios de evolução social em direção a um *telos* capaz de conferir sentido a todas estas etapas⁴¹.

⁴¹ Lembre-se que Sartre, mesmo quando se aproximou das idéias de Marx, se posicionou contra as noções apriorísticas defendidas por certas teorias marxistas, e também criticou a teleologia e a explicação das coisas pela finalidade, conforme pode ser observado em sua obra *Crítica da razão dialética*. Conforme explica Franklin Leopoldo, “quando o materialismo histórico se associa à fenomenologia na trajetória sartreana, permanece a conduta interrogativa que em *O Ser e o Nada* constituía a direção da ontologia fenomenológica. É a fenomenologia que assegurará sempre que a descrição do movimento dialético não venha a se reduzir à afirmação de uma lógica do devir. Oposições concretas, contradições concretas, e constitutivas da realidade, nos previnem contra a concepção da dialética como o itinerário direto rumo à conciliação de todos os conflitos no absoluto. Uma tal teleologia se opõe ao conhecimento real, como a prevalência do a priori se opõe à constituição da experiência. A conduta interrogante se faz inteligibilidade dialética exatamente porque a história nunca repousa de suas tensões”. SILVA, Franklin Leopoldo e. Conhecimento e identidade histórica em Sartre. *Trans/Form/Ação*, vol.26, no.2. São Paulo: 2003, p.59.

A afirmação de que a concepção teleológica era predominante no contexto de produção de *Lance Maior* se torna mais evidente ainda se, ao pensamento de esquerda, somarmos também o pensamento desenvolvimentista sustentado pelo regime em vigor. Este mantinha acesa a fé no *progresso*, entendido como avanço de uma fase da história em relação a outra, e representado na imagem de uma caminhada da humanidade em direção a um ponto ideal. Como também já foi dito antes, o pensamento baseado na noção de progresso sustenta teoricamente a sociedade burguesa ao menos desde o Iluminismo, tornando-se bastante pregnante ao longo do século XIX. Esta concepção seria gradualmente questionada ao longo do século XX⁴². Ainda assim, nos anos sessenta era defendida por muitos historiadores como uma noção necessária à civilização. “Não sei como a sociedade pode sobreviver sem tal concepção de progresso”, dizia Edward Carr, numa das conferências que proferiu em Cambridge durante o ano de 1961. “O progresso é um termo abstrato” – dizia ele – “os fins concretos almejados pela humanidade surgem de tempos em tempos no curso da história, sendo provenientes de algo que se situe fora dela”⁴³. Como Carr, muitos outros defendiam, nos anos sessenta, que a fé no progresso era o melhor jeito de conferir sentido à existência humana, justificando os sacrifícios impostos à geração presente em nome de um mundo melhor no futuro. O conceito de progresso, atrelado ao conceito de evolução, apesar de forjados por linhas filosóficas distintas, vieram se integrando ao longo dos séculos XIX e XX “até se constituírem uma espécie de senso comum e de linguagem corrente do homem culto médio de nossos dias”, como diz Bosi⁴⁴.

A isto tudo se acresce, ainda, o aspecto teleológico da filosofia cristã, que embasa a religião predominante da classe média brasileira. Segundo Bignotto, a imagem da linha é a que melhor sintetiza o tempo tal como o pensamento cristão o concebe em sua sucessão contínua de momentos: ao momento da Criação que dá origem ao tempo dos homens, se segue uma série de momentos que conduzem a humanidade ao encontro da “verdade revelada”. Já desde o pensamento judaico, anterior ao cristianismo, o tempo era pensado como uma tensão entre a Criação (gênese) e o futuro (fim dos tempos), com o centro de gravidade de toda a linha do tempo se voltando para a frente, onde “o *sentido* do que acontece só nos é revelado pelo que vier a acontecer”⁴⁵.

⁴² Collingwood, em princípios dos anos quarenta, afirma que a concepção de lei do progresso é uma simples confusão mental gerada pela união artificial de hipóteses que não se sustentam (estas hipóteses seriam: 1. evolução da natureza tem sido um progresso na medida em que, num processo ordenado, conduziu à existência humana; 2. o homem, como filho da natureza, está sujeito às leis naturais, e as leis do processo histórico humano são iguais às da evolução, sendo o processo histórico da mesma espécie que o processo natural. Neste sentido, a história humana estaria sujeita a uma “lei necessária de progresso”). COLLINGWOOD, R.G. O progresso, tal como foi criado pelo pensamento histórico. In: *A idéia de história*. Lisboa: Editorial Presença, 1981, p.389-90.

⁴³ CARR, Edward. *Que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.152-153.

⁴⁴ BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. *Op.cit.*, p.22.

⁴⁵ BIGNOTTO, Newton. O círculo e a linha. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p.180.

Ir na contramão deste feixe de concepções teleológicas poderia parecer uma “aberração”, como os estudantes militantes de *As Amorasas* julgaram ser o pessimismo do personagem Marcelo. Mas, como se constata através das reflexões sobre *Lance Maior*, e somando-se a isso o caráter de “tempo circular” apontado por Pucci em *As Amorasas*, efetivamente existiam questionamentos a este “modelo de pensar” hegemônico, que impregnaram filmes constituídos por uma outra concepção de temporalidade. São obras que negam a teleologia inclusive no aspecto da narrativa, ainda que sem quebrar a sua linearidade. Constituem-se de narrativas sintáticas, no sentido explicado por Bosi, mas naquela versão sem *telos*, sem plenitude. “Não há trama”, diz Pucci sobre *As Amorasas*. Há trama, mas não há *telos*, afirmo sobre *Lance Maior*. Porque ao invés de desfecho, há interrupção da trama, após uma consecução de momentos em que os projetos que serviram de eixo narrativo ao filme são gradualmente malogrados. Todas as possibilidades que se abriram, na parte inicial do filme, acabaram defrontando-se com a “impossibilidade” de efetivação.

Desde aquelas cenas em que testemunhamos vestígios do preconceito social de Cristina, evidencia-se a farsa que constitui sua relação com Mário. Desde que ouvimos Mário expressar com desprezo aos amigos no bar que não pensa em casar com “*guria de loja*”, visualiza-se a mesquinhez do seu interesse por Neusa. E desde que presenciamos a submissão de Mário às palavras intimidadoras do gerente para que não se envolva na greve, antevemos o aborto deste levante.

Além destes três exemplos de situações definidoras do teor do filme, há uma série de outros ao longo da trama que antecipam o efeito sorumbático de fracasso. Ele não nos é dado apenas num momento derradeiro, e por isso aumenta a sensação de que não há desfecho. Trata-se de um expediente que pode ser observado também nos dois filmes de ficção de Sylvio Back posteriores a *Lance Maior*, conforme será discutido adiante. De qualquer modo, é possível reiterar desde logo que é essa constante da impotência, da esterilidade dos esforços dos homens na luta contra forças maiores do que eles mesmos, vista como uma característica que transborda o assunto representado para inundar o âmbito da representação e burlar aspectos do esquema narrativo clássico, o que me leva a interpretá-la como um dos traços definidores da poética da angústia de Back.

Afora o *Lance Maior* e a obra de Khouri, é sabido que diversos outros filmes produzidos no Brasil em fins dos anos sessenta também questionavam o processo narrativo e seu esquema começo-meio-fim, alguns inclusive de uma maneira muito mais radical.

Aliás, esta questão não é uma prerrogativa do cinema, aparecendo em diversas produções artísticas, como já averiguado por estudiosos da cultura

brasileira⁴⁶. Nos debates teóricos estabelecidos no meio artístico brasileiro em fins dos anos sessenta, (como foi lembrado também por Back naquela entrevista concedida à Hugo Mengarelli antes mencionada), observa-se que o questionamento dos processos lineares e das estruturas narrativas convencionais era um dos assuntos em pauta, e isso era coerente, inclusive, com a divulgação de um novo enfoque de “tempo histórico”, a partir da *Nouvelle histoire*, que propunha pensar a simultaneidade na sociedade, e que rejeitava a percepção evolutiva-progressista-continuista da história.

Num texto escrito por Décio Pignatari em 1967, por exemplo, onde esse autor comentou o então recente filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, ele afirmou que a vanguarda nas artes se assemelhava ao processo de guerrilha, especialmente porque a dinâmica da guerrilha se constitui numa estrutura onde “tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação. Em relação à guerra clássica, **linear**, [...] sua força [a da guerrilha] reside na simultaneidade das ações”⁴⁷.

No contexto de publicação deste texto, é evidente que o tema da guerrilha tinha coerência em meio às discussões sobre política, resistências do colonizador frente ao colonizado, lutas de classe, e autoritarismo do regime militar. Mas Pignatari trazia o assunto para o mundo das artes, afirmando: “Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo de vanguarda artística consciente de si mesma”⁴⁸. As operações de *vanguarda* perpassavam o mundo das artes plásticas, da música e do cinema, cada um deles compondo as suas próprias teleologias, às vezes vinculadas a projetos políticos, noutras vezes voltadas apenas às suas especificidades formais⁴⁹. No final da década, muitas dessas idéias foram colocadas em xeque perante a efervescência do movimento tropicalista no qual, sabemos todos, as idéias de colagem, fragmentação e junção de opostos eram recursos cruciais.

É a partir desta matriz – a do tropicalismo – que Pignatari aponta aquilo que considera um “equivoco” em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha: ele diz que neste filme, “enquanto a imagem se estrutura pelo simultaneísmo (liquidação de princípio-meio-fim) a ‘poesia’ se organiza pelo linearismo. A figura do poeta serve

⁴⁶ Ver, por exemplo, no caso da literatura, a pesquisa de: HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981, especialmente os capítulos 2 e 3. Consultar também: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. *Op.cit.*

⁴⁷ PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.158. (texto originalmente publicado no *Correio da Manhã*, em 4.jun.1967). Sem grifos no original.

⁴⁸ *Ibidem*, p.159.

⁴⁹ O que quero dizer, com isso, é que desde que as artes começaram a buscar sua autonomia, cada qual criou suas próprias finalidades, os seus “telos”, digamos assim, sendo que algumas incorporaram desígnios sociais, extra-artísticos, e outras voltaram-se estritamente para as suas questões formais. Algumas dessas propostas chegaram ao limite do esgotamento, às vezes por terem supostamente “atingido” o seu telos – como o caso da planaridade na pintura, defendida por Clement Greenberg – outras vezes, ainda, por terem experimentado todas as possibilidades para sua efetivação até desembocar na constatação do próprio caráter utópico, como ocorreu com o desejo de fusão entre arte e vida, que no começo dos anos setenta sofreu uma inevitável retração para dentro dos limites do campo da arte.

de 'fio condutor', para conferir 'significado' à mensagem⁵⁰. Este dado formal de *Terra em Transe*, averiguado e comentado por Pignatari no seu ano de lançamento (1967), parece ter funcionado como uma das motivações da tese de Ismail Xavier sobre a quebra dos esquemas teleológicos nos filmes por ele analisados em *Alegorias do subdesenvolvimento*.

Xavier aponta a descontinuidade e a fragmentação como traços do recurso alegórico que invade o aspecto formal dos filmes num conjunto de obras vanguardistas do período 1967-1970, e situa tais obras num "movimento mais amplo de consolidação de uma matriz ideológica que dissolve teleologias e desconfia das chamadas narrativas-mestras que, dentro da nossa cultura, davam conta da história em termos de processo, racionalidade, sentido"⁵¹. Em *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, Xavier ressalta uma postura que aponta a crise da teleologia da história, ou mesmo sua negação, mas por meio de uma estrutura narrativa que ainda permite detectar um esquema teleológico (como vimos na apreciação de Pignatari sobre o filme de Glauber). Já em dois filmes produzidos em 1969 – *Macunaíma*, (de Joaquim Pedro de Andrade) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (de Glauber) – Xavier aponta uma antiteleologia temática, no nível da organização do conteúdo, onde a teleologia se apaga como dado da sociedade que se desenha mas permanece como dado formal da representação. Enfim, num terceiro grupo de obras o autor considera que a antiteleologia "impregna o próprio estilo da representação". Questionando o esquema filmico de começo-meio-fim, a antiteleologia "torna-se princípio formal" (como nos filmes *O Anjo Nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos de Júlio Bressane, 1969).

O questionamento das narrativas-mestras aparecia, então, como um sintoma social de desencanto com certas utopias revolucionárias de esquerda e também da idéia burguesa de progresso que, ao menos no caso do cinema, transpareceu, às vezes, na desconstrução das estruturas lineares da linguagem.

Lance Maior, apesar de pertencer ao mesmo período das obras analisadas por Xavier, não se encaixa nesta tipologia traçada pelo autor, principalmente porque Sylvio Back não fez uso de alegorias para realizar sua crítica social neste filme. Mas *Lance* se aproxima deste grupo justamente pelo aspecto anti-teleológico de sua narrativa, que procurei focalizar nesse capítulo.

Conforme já foi dito noutra parte, muitas cineastas, aprofundando-se em suas pesquisas estéticas e procurando discutir o estatuto do cinema, produziram filmes, naquele final de década, que lidaram agressivamente em relação ao público e aos seus repertórios, dificultando a interpretação das obras. Back, como vimos, rejeitou essa postura de agressividade, e isso lhe rendeu diversas críticas à época, algumas

⁵⁰ PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. Op.cit., p.164.

⁵¹ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. Op.cit., p.273.

laudatórias, outras apontando certas limitações, como exemplificado na opinião de Rittner: “*Sylvio Back sabe ser minucioso e mordaz, mas falta-lhe agressividade*”⁵².

Falta a *Lance Maior* agressividade na linguagem, porque é um filme linear, com uma história facilmente compreensível. Mas ele representa uma idéia de circularidade, quando não mostra soluções ou saídas para os problemas enfrentados pelos personagens. Nega a convicção de fundo cristão-burguês de que existirá um porvir, uma redenção, uma “recompensa”. E nega, ao mesmo tempo, o *sentido* da revolução do modo como a entende a ideologia marxista.

Seus personagens, como vimos, são todos mesquinhos, ambiciosos, e não há bons exemplos de engajamento. São esquematizações de um suposto “jovem comum”, e seus planos individualistas são coerentes com os princípios de conduta daquele modelo de pensar coletivo constituído a partir da noção de progresso, apesar de todas as fissuras existentes neste conceito. Mas Sylvio Back, após conceder a Neusa e a Mário o sopro de uma ambição aceitável dentro da sociedade capitalista – onde cada um procura galgar novos espaços a partir do esforço próprio – não lhes concede a oportunidade de concretização de nenhum dos seus projetos. Ao término do filme, deixa aos personagens (e, por extensão, ao espectador) apenas o gosto azedo do fracasso. Pode-se dizer que, numa representação esquemática da *finitude* como única certeza humana, eles estão presos ao fio do tempo que se esvai: como personagem preso a uma trama fictícia, Neusa e Mário teriam como limite para seus projetos o tempo de duração do filme.

Inclusive o ritmo com que a trama é narrada – conduzida quase todo o tempo por planos longos, alguns períodos de silêncio e poucas inserções musicais – evoca um certo vagar na resolução das situações, deixando-nos apenas na expectativa de que se resolvam. Desde que a voz de Marília Pêra entoara a música de Carlos Castilho na abertura do filme, já estávamos avisados sobre onde tudo iria acabar: num beco sem saída.

⁵² RITTNER, Maurício. *Op.cit.* Opiniões laudatórias devido à preocupação de Back com a comunicabilidade do filme, que era uma das questões em debate no meio cinematográfico naquele momento, podem ser encontradas nos textos de Orlando Fassoni e de Rubem Biáfora publicados por ocasião da estréia de *Lance Maior* em São Paulo e Rio de Janeiro. Ex: FASSONI, Orlando. *Lance Maior*. *Folha de São Paulo*. 13 mar. 1969; e BIÁFORA, Rubem. *Lance Maior*. *O Estado de São Paulo*, 02 mar. 1969.

3.2. Ironia frente às teleologias redentoras: nem religião, nem utopia política

Em *A Guerra dos Pelados*, a ironia de Sylvio Back frente às posturas teleológicas que já se observava em *Lance Maior* vai adiante. Enquanto no seu primeiro filme a crítica se dirigia à idéia burguesa de *progresso*, agora ela se estende a outras duas formas teleológicas distintas: o pensamento salvacionista da religião e a utopia política.

Quanto à cronologia narrativa, *A Guerra dos Pelados* também apresenta uma estrutura simples, linear, e sem temporalidades embaralhadas. Trata-se de um filme histórico, fruto de uma adaptação da literatura para o cinema, e versa sobre a Campanha do Contestado⁵³. Esse foi um movimento armado pela posse da terra ocorrido na região Sul do Brasil entre 1912 e 1916. Envolveu a expropriação de terras às margens do Rio do Peixe para a construção da estrada de ferro que ligaria São Paulo ao Rio Grande do Sul (cuja empresa concessionária responsável pela exploração da linha por 90 anos era a *Brazil Railway*, formada por capitais norte-americanos, ingleses e franceses), e também a exploração da madeira neste local pela *Southern Brazil Lumber and Colonization* (serraria subsidiária da *Brazil Railway* e constituída justamente para a exploração das terras marginais adquiridas na concessão). A região era habitada por sertanejos que mantinham um reduto messiânico. Quando se viram expropriados, esses sertanejos se organizaram militarmente resistindo às investidas dos exploradores. O Exército Federal interveio,

⁵³ Baseado no livro *Geração do Deserto*, escrito por Guido Wilmar Sassi e publicado pela primeira vez em 1964. Naquela ocasião, não existiam ainda muitas pesquisas acadêmicas sobre o assunto. O trabalho mais aprofundado era o de Maria Isaura Pereira de Queiroz, *La "Guerre Sainte" au Brésil. Le mouvement messianique du "Contestado"*, resultante de uma pesquisa de doutorado defendida na Universidade de Paris em 1955 e publicada pela USP em 1957 (Publicada no *Boletim* nº 187 da FFLCH da Universidade de São Paulo, em 1957). O livro de Sassi surgia, então, como um dos primeiros esforços em regatar e registrar as particularidades de um evento histórico que ainda não havia merecido a devida atenção por parte dos historiadores brasileiros. Este resgate ocorreria mesclado à ficção, pois a história foi romanceada e muitos dos personagens de *Geração do Deserto* são fictícios. De acordo com Back, ele e Volpini (que participou da adaptação do romance para o roteiro fílmico) ficaram fascinados com o livro, e enxergaram nele uma "típica organização cinematográfica por trás das cenas e dos personagens, no tratamento e no encadear situações dramáticas e históricas". Decidiram, assim, levá-lo às telas de cinema. BACK, Sylvio. A estória dos que não estão na história, 1989. In: *Cinemateca Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s/d, p.8. No período entre o lançamento do livro de Sassi e a produção do filme de Back, outras pesquisas sobre o Contestado foram publicadas, entre elas o livro de Vinhas de Queiroz (QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social. A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916*. São Paulo: Ática, 1981), editado pela primeira vez em 1966, e que se tornou referência importante para Back e Volpini, conforme o próprio cineasta declarou. Cf.: Guerra dos Pelados. *Panorama* n.361. Curitiba, set. 1986, p.32. Outra referência foi um artigo de Walmor Marcelino escrito em 1968 (no qual o autor tenta trazer para o seu "presente" os ensinamentos da Guerra Camponesa, ao afirmar: "hoje só há uma força revolucionária: as massas populares, o operário e o camponês. [...] Os camponeses do Contestado perderam a longa guerra por lhes faltar unidade ideológica e o conhecimento da realidade brasileira"). MARCELINO, Walmor. *A guerra camponesa do contestado*. Curitiba: Edição do autor, 1968, p.148.

quando então ocorreu um quase completo extermínio dos camponeses guerrilheiros.⁵⁴

Ao representar um evento do passado nacional, Back, como tantos outros autores de romances e filmes históricos, “atiça o fogo de uma situação atual num tempo que já desapareceu”, ou seja, posiciona-se frente às questões do seu tempo através da representação de fatos passados⁵⁵. Esse posicionamento se faz ver, em partes, pelas relações entre o assunto escolhido e o que vem se passando no momento histórico em que o filme é produzido. Mas não se trata apenas disso. A postura do autor também precisa ser balizada pelo *modo* como ele narra essa história.

No caso de *A guerra dos pelados*, uma característica interessante da narrativa, e que ajuda a traduzir uma visão pessimista de Back acerca da história, é a estruturação do filme em duas fases assimétricas.

Na primeira destas fases há a apresentação do conflito e dos interesses em questão. A comunidade dos posseiros é representada como forte, coesa e sua resistência ao poder opressor sustenta-se pela fé messiânica. A ruptura ocorre quando a jovem Ana (Dorothee-Marie Bouvier), uma virgem tomada como santa pelo grupo e em parte responsável pela sua coesão, abdica desta condição, e a partir daí, constituindo a segunda fase, observa-se o declínio nas forças e na união dos *Pelados*, até seu quase aniquilamento. O filme, portanto, carrega uma ambigüidade bastante significativa ante seu contexto de produção.

Quando Sylvio Back produziu esse seu segundo longa-metragem, em 1970, os “tempos nacionais” eram bem diferentes do que aquele clima promissor que inundara os princípios da década de sessenta. À esquerda revolucionária, parecia mesmo que se chegara a um beco escuro, numa situação que só vinha piorando desde a instauração do Ato Institucional nº 5 em fins de 1968. Um beco com cercos de todos os lados, e para sair dele eram oferecidas duas opções: ou amar o Brasil da forma como a ditadura de direita impunha, ou deixá-lo.

O cinema brasileiro, que dez anos antes iniciava sua entrada nos debates da vanguarda, com propostas de juntar invenção estética e política, agora vivia um período difícil, de desmantelamento dos projetos coletivos e de preocupação em recuperar o público nacional, de quem se afastara.

⁵⁴ Para maiores informações históricas sobre o evento, sugiro: MACHADO, Paulo Pinheiro. *Lideranças do Contestado: a formação e a atuação das chefias caboclas (1912-1916)*. Campinas: UNICAMP, 2004, p.142-143. Ver ainda: GALLO, Ivone. *O Contestado: o sonho do milênio igualitário*. Campinas: UNICAMP, 1999.

⁵⁵ A citação é de: DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões & Debates*, n.44. Curitiba: Editora UFPR, jan./jun. 2006, p.33. Quanto ao filme histórico que “fala” das questões do presente, sugiro: SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984; e SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977. Ver, ainda: RAMOS, Alcides. As vicissitudes da relação história-cinema. In: *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

Sylvio Back, que conseguira uma boa repercussão com o *Lance Maior* entre 1968-69, apesar daquele tom pessimista com que tratara a inconsistência dos projetos existenciais dos jovens retratados no filme, resolveu, depois disso, encarar um projeto de maiores dimensões, e produzir uma espécie de “épico”⁵⁶. Estranhamente, porém, um épico onde não elegeu um personagem específico como herói, mas colocou, ao centro, uma comunidade de agricultores posseiros, os “Pelados”, lutando com todas as suas forças contra o poder (econômico e político) que os oprimia, exigindo que se retirassem das terras onde viviam para dar lugar à passagem da estrada de ferro e às empresas estrangeiras que vinham explorar a riqueza madeireira da região⁵⁷. Nas palavras de Back, a *História* era o personagem central deste filme⁵⁸. E o tema mais amplo parecia ser a resistência, sustentada pelo desejo revolucionário.

O escritor alemão Alfred Döblin, em 1938, discorreu sobre a especificidade do romance histórico, comparando-o aos outros romances e ao trabalho do historiador. Suas idéias podem valer, na minha opinião, para definir algo sobre o filme histórico. Disse ele que “todo romance necessita de um fundo de realidade”, pois o leitor deseja reconhecer ali alguma coisa plausível, mesmo que ela não tenha acontecido de fato. Segundo Döblin, a razão dessa exigência que se faz ainda hoje ao romance (e ao filme), de que “faça sentido”, é uma sobrevivência “de uma arte narrativa que relatava fenômenos que efetivamente haviam acontecido: o antigo épico”. A nítida divisão entre “verdade” e ficção só aconteceu quando o livro e a revista passaram a cumprir o papel de divulgação e preservação dos fatos⁵⁹. Aliás, quanto à usual aproximação entre “filme histórico” e épico, devo dizer que concordo com Julio Cabrera quanto à inadequação em classificar o filme *A guerra dos pelados* sob o modelo narrativo épico, justamente por não ser ele construído sobre campanhas de heróis, como seria esperado de um filme épico⁶⁰.

⁵⁶ Veja o nosso primeiro épico. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 13 mai. 1971.

⁵⁷ O conflito do Contestado, além de envolver a disputa por limites territoriais entre os Estados do Paraná e de Santa Catarina, teve como uma das principais questões a penetração do capitalismo internacional na região, através da Brasil Railway Company e da Southern Brazil Lumber & Colonization. A primeira constrói a estrada de ferro na região, expulsando os antigos posseiros, numa faixa de 15 Km de cada lado da ferrovia; a segunda, uma empresa de exploração de madeira que obteve do governo brasileiro uma concessão de 180 mil hectares em plena região do Contestado. As duas empresas são referidas no filme: nas seqüências iniciais, uma voz em *off* avisa sobre a construção da estrada de ferro pela Brasil Railway Company, e também por meio dos personagens ingleses nos cargos de direção da empresa, na cena do piquete na serraria da Lumber.

⁵⁸ Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24.08.1976.

⁵⁹ A epopéia era uma forma de comunicar e de preservar uma memória social. Por ser fixada em versos, assegurava preservar a exatidão do conteúdo, quando da sua repetição. O épico seria, na visão de Döblin, o tronco comum do qual se desmembrariam, muito tempo depois, a história e o romance. DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *Op.cit.*, p.16-17.

⁶⁰ Julio Cabrera discorda da classificação desse filme como épico, pois o considera antes um “lírico”, justificando-se pelo fato de que “o épico se relaciona a heróis envolvidos numa situação coletiva, o lírico é mais um dizer individual (na lira) que narra sentimentos humanos (como amor, dor, etc.)”. Diz ele: “Eu vejo a poesia de imagens backeana mais perto deste dizer individual do que de uma narrativa ‘heróica’ (Nenê, o ‘Pai Velho’ e Adeodato, poderiam ser vistos como heróis?)”. Cf. CABRERA, Julio. Recordando sem ira. In: BACK, Sylvio. *A Guerra do Contestado*. Arquivo inédito cedido pelo autor – publicação pela Annablume prevista para julho de 2008. Note-se que o caráter lírico do filme de Back já havia sido assinalado por Orlando Fassoni, quando, em 1971, dizia: “Mais lírico do que trágico, mais contemplativo

Considerando essas questões, a afirmação que Back fez sobre a “história” ser o personagem de seu filme, somada ao fato de ele não construir um fio narrativo sobre um herói individual, são dados que adquirem, juntos, um forte sentido político traduzido numa forma poética.

Para que se torne mais palpável o significado político que vejo nessa opção poética de Back, é preciso esclarecer, desde logo, que a expressão *herói* ultrapassa, em muito, o sentido de protagonista de uma obra ficcional. O termo grego do qual o vocábulo *herói* se originou designava tanto os chefes militares que combateram diante de Tróia, até os “semideuses” e aqueles que se elevaram acima da condição humana. Em Hannah Arendt, que escolhe uma concepção sóbria de heroísmo, recusando o sentido de “semideus”, o termo *herói* conota uma distinção, mas da qual todo o homem livre seria capaz, conquanto consentisse em agir e em falar na cena pública⁶¹.

A partir dessa “definição sóbria” do heroísmo em Arendt, e pautado em certas colocações de Jules Michelet, o filósofo francês Miguel Abensour considera o heroísmo um dado primeiro, uma dimensão constitutiva da *revolução*, e que faz referência a um certo tipo de agir político, característico de um “clima”, ou seja, de uma disposição efetiva de uma época⁶². Observando as figuras do heroísmo no momento da Revolução Francesa, Abensour defendeu a hipótese de que o revolucionário, esse ator político que aparece na cena moderna e aí se constitui, pode ser interpretado sob o nome de herói. Segundo diz, o “modelo heróico” do homem que supera seu egoísmo e sacrifica sua vida em nome de uma causa coletiva, constitui “a imagem exemplar que o ator revolucionário mantém diante de seus olhos e que ele quer ser”⁶³. Esse mesmo modelo, contudo, ao colocar-se entre o revolucionário-herói e a realidade, arrisca afastá-lo da impessoalidade e do princípio heróico no qual, segundo Michelet, o ator principal seria justamente o povo.

Portanto, ao afirmar que vejo um sentido político na supressão das figuras heróicas nos filmes de Back (pois que em *Lance Maior* e em *Aleuia, Gretchen*, igualmente, não há heróis), isso requer a consideração de ao menos duas questões. A primeira, refere-se ao contexto histórico em que foram formulados os filmes, e

do que emotivo, o segundo filme de Sylvio Back tenta visualizar as conseqüências da expulsão de posseiros das suas terras”. Cf.: FASSONI, Orlando. *A Guerra dos Pelados. Folha de São Paulo*, 21 out. 1971.

⁶¹ Ver: ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1991.

⁶² Abensour apóia-se em Michelet para afirmar que o heroísmo não é a qualidade subjetiva de um ou de outro, mas é antes um “clima”, o “tom de uma época que afeta todos os atores e, prioritariamente, o ator principal, o povo. Para Abensour, a “qualidade heróica poderia definir-se, então, como o despertar de uma energia passional suscitado pelo campo dos assuntos públicos, no duplo sentido de público: no sentido em que há uma conversão do interesse, do egoísmo para o que é comum; no sentido em que se abre uma área de manifestação – um espaço de aparição –, de revelação aos outros e a si mesmo, ali onde se constitui um público”. ABENSOUR, Miguel. *O heroísmo e o enigma do revolucionário*. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p.215.

⁶³ *Ibidem*, p.213.

diz respeito à existência de uma atmosfera impregnada pelo “romantismo revolucionário” que, segundo Marcelo Ridenti, caracterizava o meio artístico-cultural brasileiro nos anos 1960-70⁶⁴. A segunda, é a consideração da hipótese de Miguel Abensour, quando associa o heroísmo à figura moderna do revolucionário. Diz ele: “o heroísmo é bem uma dimensão essencial do fenômeno revolucionário”, ainda que se possa falar de uma “invenção do herói revolucionário”⁶⁵. É paradoxal que essa opção pelo heroísmo traga consigo a destruição do princípio heróico, justamente por centrar-se na busca de uma individualização através da “similitude com o divino”.

Considerando essas questões, e admitindo que tanto o “romantismo revolucionário” pregnante naquelas décadas (impingindo aos intelectuais uma missão paternalista em relação ao povo) quanto o traço mais amplo, moderno, da distinção por meio do heroísmo (como garantia de uma “permanência” na história) nada mais sejam do que modos de buscar sentidos para a existência humana, o conceito de angústia encaixa-se novamente à resolução formal encontrada por Back para tratar dos seus personagens, qual seja, a disposição planejada e o desvelamento de suas misérias. Assumir o “modelo heróico” – seja na cena pública da vida real, seja por meio da identificação com um protagonista fictício que se aproxime de um “semideus” – promove o abafamento da angústia, evita o enfrentamento da inexistência de sentidos apriorísticos à vida do homem. Sem heroísmos, a afirmação do “banal” e do vazio humano constantemente preenchido com artificialidades, emerge com mais força dos filmes de Back.

Quando esse cineasta filmou *A guerra dos pelados*, a luta pela posse da terra, a guerrilha no campo, o piquete na madeireira, tudo isso acontecera efetivamente no passado histórico brasileiro, mas era agora que seria levado às telas sob a sua visão de mundo. Tratar de um tema como esse, num momento em que o Brasil vivia uma ditadura de extrema direita, e que o cineasta estava envolvido com a Ação Popular justo na sua fase maoísta, poderia prometer trazer sangue novo à idéia de revolução. Mas não foi esse o enfoque dado à história no filme *A Guerra dos Pelados*.

Produzido durante os anos em que as esquerdas brasileiras se armaram para lutar contra a ditadura militar e a imposição da modernização capitalista, ele é, de

⁶⁴ Na visão de Marcelo Ridenti, do final dos anos cinquenta até meados dos anos setenta, a exemplo do que acontecia noutros países, configurou-se no Brasil um modelo de intelectual comprometido com a realidade nacional, que se preocupava com questões como a superação do subdesenvolvimento, a formação de uma sociedade mais justa, e a afirmação da identidade político-cultural do povo brasileiro. Para nomear essa “disposição”, o sociólogo optou pelo termo “romantismo revolucionário”, formulado por Michael Löwy e Robert Sayre. Para maiores detalhes, ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op.cit.*, ou ainda, do mesmo autor: *Intelectuais e romantismo revolucionário*. São Paulo em *Perspectiva*. vol.15 no.2. São Paulo Abr./Jun 2001, p.13-19.

⁶⁵ ABENSOUR, Miguel. *Op.cit.*, p.218 e p.235.

fato, um filme que elege como assunto a resistência⁶⁶. Mas seu autor impregna-o de uma incredulidade que se mostra, inclusive, na estruturação da narrativa.

Não há conquistas por parte dos camponeses que se atiram à revolução. Ao contrário, eles sofrem um massacre. Esse destino já fica sinalizado desde a primeira parte do filme, quando da morte do personagem Nenê (Stênio Garcia)⁶⁷, porém o seu momento de mais intensa afirmação está na segunda parte do filme, com a morte de Pai Velho (Jofre Soares), o líder religioso.

Em *Pelados*, como já havia acontecido em filmes como *O Deus e o Diabo* e também em *Os Fuzis*, a religião representa uma força ambígua, onde a fé dos sertanejos, ao mesmo tempo em que atua como precursora de tentativas revolucionárias, é também reacionária, com suas “promessas de uma *outra* vida melhor e suas místicas expressões de êxtase que impedem a revolução social ao sublimar o instinto de revolta”⁶⁸. Nesta seção da tese, será avaliado o tratamento que Sylvio Back dá ao discurso salvacionista religioso. Isso será feito por meio do exame da função narrativa de dois personagens: o líder *Pai Velho*, voz oficial do discurso teleológico religioso dentro do grupo, e a jovem *Ana*, tida inicialmente como santa, e depois tornada uma alegoria quase fantasmagórica do ideal de *liberdade* implícito no gesto revolucionário. O tratamento conferido a esses dois personagens acaba sendo determinante da estrutura narrativa, principalmente no caso de *Ana*, cujas decisões pessoais afetam não só o destino do grupo, como também a divisão do filme em duas fases distintas.

Começemos com o *Pai Velho*.

3.2.1. *Pai Velho: guardião do discurso teleológico*

No grupo dos pelados, atuavam duas lideranças distintas e aparentemente harmônicas: uma religiosa e outra militar. O líder militar era Adeodato (Átila Iório), homem de decisão, guerrilheiro, personagem inspirado no Adeodato Manoel Ramos, que foi um dos líderes do grupo de posseiros resistentes na Campanha do Contestado, muito temido e respeitado⁶⁹. E o Pai Velho, por sua vez, era o líder

⁶⁶ O tema da resistência, forte nesse filme de Back, compôs o mote central das reflexões de Julio Cabrera no texto “Recordando sem ira”. Esse autor defende que os filmes “desenvolvem conceitos em imagens”, e afirma que *A guerra dos pelados* desenvolve o conceito de resistência de uma forma poética distinta de outros filmes que trabalharam com o mesmo conceito. Cf. CABRERA, Julio. *Op.cit.*

⁶⁷ Fábula a ser analisada no capítulo sobre “modernização”.

⁶⁸ FURMAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folk. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.88.

⁶⁹ Adeodato Manoel Ramos assumiu o comando do grupo após a morte do líder Chiquinho Alonso, em 1914. No filme, o personagem Adeodato sintetiza esses dois líderes, já que narra um episódio da guerra ocorrido em fins de 1913: a expulsão dos “fanáticos” do município de Taquaruçú. No livro de Pinheiro Machado, há um capítulo dedicado à biografia de Adeodato, que foi o último chefe dos rebeldes, capturado em agosto de 1916, julgado e condenado a 30 anos de prisão. Sua memória é associada aos momentos mais difíceis da empreitada dos caboclos. Ver: MACHADO, Paulo Pinheiro. Adeodato: luta e memória. In: *Lideranças do Contestado*. *Op.cit.*, p.293-327. Ver, ainda, a comparação que Abele Casarotto faz da representação de Adeodato nos textos históricos, no livro *Geração do Deserto*, de Sassi,

religioso, conselheiro espiritual dos sertanejos crentes. Segundo Casarotto, Pai Velho é uma

síntese de vários personagens, símbolo de várias gerações de textos relacionados à Guerra do Contestado, e é, ao mesmo tempo, uma criação fílmica. [...] Não é só a fusão de João Maria, José Maria e frei Manuel que Pai Velho sintetiza, mas mais um personagem do romance de Guido Wilmar Sassi, o seu Elías, ou também chamado de Elías de Moraes, um dos líderes dos crentes de José Maria e revoltosos⁷⁰.

Pai Velho cumpre um papel muito importante no filme, de preservar entre os personagens um sentido teleológico religioso e, ao mesmo tempo, representar diante do espectador a insustentabilidade de seu próprio discurso. Se a fé religiosa é uma das formas simbólicas nas quais o homem se agarra para dissimular a angústia do enfrentamento do nada – naqueles termos do existencialismo que remonta a Kierkegaard e Heidegger –, nesse filme, a teleologia salvacionista da religião era o que ainda conferia esperanças àqueles personagens que se encontravam encurralados pela sua situação econômica e social. Nascidos numa terra que “não lhes pertencia” (segundo a versão do governo), e pressionados para abandonarem o local, eles não tinham nem para onde ir, nem a quem recorrer. Como forma prática de resistência, organizaram-se como guerrilheiros. Na busca de força e coragem para ir adiante, agarraram-se às suas crenças religiosas.

Entretanto, o destino do líder Pai Velho, no espaço diegético do filme de Back, é cruel e solitário. Sua morte, que é dramatizada cerca de dez minutos antes do encerramento do filme, sintetiza, na minha opinião, a palavra final do cineasta sobre o sentido do discurso religioso no processo revolucionário social. E representa, além disso, a sua aversão ao modelo de “cinema de redenção”⁷¹.

Vejamos, então, duas cenas do filme onde o Pai Velho ocupa o espaço central: o seu último discurso e a sua morte.

O último discurso do Pai Velho entre balas de canhão

Após dez minutos de cenas de batalhas, – que mostram alternadamente os soldados do governo empurrando os seus canhões entre a mata, os tiroteiros, os Pelados armando tocaias e surpreendendo o inimigo de cima das árvores, os

e no filme *A guerra dos pelados*, em: CASAROTTO, Abele Marcos. *O contestado e os estilhaços da bala: literatura, história e cinema*. Florianópolis, 2003. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, p.245-248.

⁷⁰ *Ibidem*, p.248-249.

⁷¹ Expressão usada para se referir aos filmes que, apesar de tratarem de assuntos da realidade social, apresentam esses assuntos em narrações que conduzem à idéia de porvir, ou do “dia que virá”. Essa idéia, bastante disseminada nos anos sessenta, e presente em filmes já mencionados antes, como *Deus e o Diabo*, e *O Desafio*, também aparece em filmes brasileiros mais recentes, no chamado “cinema da retomada”. Talvez o exemplo de filme de redenção mais comentado, dessa safra da retomada, seja o *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Mas, como aponta Leandro Saraiva, “uma significativa parcela dos filmes da última década apresentavam histórias de resistência moral ou redenção espiritual”. SARAIVA, Leandro Rocha. *Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas*. Tese de Doutorado, ECA/USP. São Paulo: 2006, p.12.

feridos, os crentes agitando suas bandeiras, tudo isso embalado ora pelo som do tiroteio e dos canhões, ora por um batuque que confere certo ritmo à cena –, finalmente os Pelados decidem abandonar o combate.

A decisão da retirada, como diversas outras decisões ao longo do filme, parte de Pai Velho⁷².

Assiste-se à cena, inicialmente, num plano geral. Forma-se um quadro que representa a força simbólica da religião na comunidade dos Pelados: a igreja está de frente, ao centro, com o Pai Velho no alto da torre, onde há uma espécie de púlpito e, ladeado por duas bandeiras da Ordem de São Sebastião⁷³, ele conclama fiéis:

– Todos irmão se aproximem. Não tenham medo! Recebi um aviso do compadre Venuto me avisando que tudo nós deve ir pra Caragüatá, onde é mais seguro. Os irmão de Timbózinho e Tamanduá e toda redondeza tão viajando pra lá.

Ao fundo, no horizonte, a paisagem dos pinheirais, cenário da região onde se passa a guerra. À frente, de costas para espectador, os fiéis empunhando as bandeiras – umas vermelhas, outras brancas – olham para a igreja, ouvindo o chamado do líder religioso. A luz (sulina?) projeta sombras diagonais, recurso bastante explorado ao longo do filme, que aliado à fumaça resultante das explosões, gera um efeito pictórico à cena. A câmera se movimenta em direção à igreja, logo atrás do grupo de fiéis, seguindo, junto com eles, o chamado do Pai Velho.

Assim que a imagem da igreja toma todo o enquadramento, a câmera vira um pouco para cima, e continua se aproximando, agora numa altura acima da cabeça dos fiéis. Ao fundo, persistem sons de tiros. Lá no alto, numa posição de superioridade em relação ao grupo, o Pai Velho – ao mesmo tempo um conselheiro e um vigia – continua falando. Há um corte, e vemos o rosto do líder religioso em primeiro plano. A câmera, instável, oscila com os ruídos de canhão. Ele tenta incutir coragem no seu povo, através de um discurso salvacionista que projeta uma situação melhor para o futuro. Se eles lutam contra forças maiores do que eles no momento, e por isso precisam “bater em retirada”, a fé os convence de que há uma outra força, maior ainda do que a do seu inimigo, com a qual eles estão: a força divina. Para falar sobre isso, Pai Velho toma como exemplo o personagem bíblico

⁷² Conforme já foi dito, Pai Velho sintetiza outros personagens presentes no livro de Sassi. No caso desse último discurso, no romance *Geração do Deserto* ele fora protagonizado pelo líder Elias de Moraes para animar os crentes. Cf. CASAROTTO, Abele Marcos. *Op.cit.*, p.249-250.

⁷³ A comunidade messiânica dos Pelados fundara uma igreja em louvor a São Sebastião. Para esse grupo, considerado como “fanático” à época da Campanha do Contestado, aquela era uma “guerra santa”, a “Guerra de São Sebastião”. Machado explica que “o Sebastião cultuado pelos sertanejos é o santo guerreiro, o último da dinastia Avis, que desapareceu em luta contra os mouros, [...] em 1578”. Ver: MACHADO, Paulo Pinheiro. *Op.cit.*, p.198; e também: MARCELINO, Walmor. *A guerra camponesa do contestado*. Curitiba: Ed. do Autor, 1968, p.127.

Moisés que guiou o povo hebreu durante o êxodo, de modo semelhante ao que ele faz agora com a sua coletividade:

– Eles querem metê medo na gente, mas bala de canhão só mata o côro, não mata a fé. No tempo de Moisés, ele guiou o povo pelo deserto... e os velhos se terminaram, mas os que nasceram no deserto chegaram na terra prometida. Agora, tão nos empurrando prá fora de Taquaruçú!

São José Maria também prometeu que os Pelado vão tê um pedacinho de terra prá tirá o seu di cumê.

Assiste-se a esse discurso acompanhando a câmera em vários planos curtos: de dentro da torre, ela flagra Pai Velho de costas e movimenta-se em sua direção, enquanto ele gesticula, empunhando uma arma. Logo a câmera está tomando o lugar ao seu lado, e a visão que temos é a do povo lá embaixo, todos olhando para o líder, com suas bandeiras flamejando ao vento. Adeodato é o único, entre eles, que não olha para o Pai Velho, mas vigia o grupo, fazendo gestos para acalmar e aproximar os Pelados. Quase ao centro da cena, está a jovem Ana, na linha de frente, ouvindo atenta às palavras do líder. O plano seguinte volta a enquadrar o Pai Velho, ora de um lado, ora de outro, o discurso se inflama, sua voz articula-se ao som insistente dos canhões, e ao seu lado, na torre, fulge uma bandeira vermelha. Ele agita a arma na mão. Sua força parece crescer com a ira:



FIGURA 22: Discurso de Pai Velho em A Guerra dos Pelados, 1971.

– Esse chão é enorme, todos vão tê o seu pedaço. No bem, ou no muque! Os Peludo tão tudo no mesmo balaio... a estrada de ferro, os gringo da Lumber, os coroné... é tudo farinha do mesmo saco. Por isso, temo que continuá junto, brigá muito. Não é por nós, é pelos piá.

Agora a câmera está literalmente abaixo do Pai Velho, em contra-plongê, e movimenta-se para cima até chegar próximo ao seu rosto:

– Muito crente que anda espalhado pelos mato já metêro os pé na estrada. Minha gente, vâmo sai pra Caraguatá! Lá, nós começa tudo de novo.

Nessa altura do discurso há um corte, e passamos a ver o rosto de Seu Juca (o pai de Ana), de perfil, num enquadramento bem fechado. Pai Velho ainda diz: *“Quem sabe e tem paciência, vence os bem mais forte”*. Às últimas palavras do velho, *Seu Juca* abaixa lentamente a cabeça e os olhos. Uma sombra paira sobre parte da imagem. Novo corte nos leva a ver bem de perto o rosto de outras pessoas do grupo: eles mantêm olhos altos, perscrutando o infinito, como a visualizar o futuro descrito pelas palavras do velho, e esforçando-se por aceitar seus conselhos.

Quando ele pára de falar, instaura-se um silêncio, e a câmera continua passeando de rosto em rosto, em busca de alguma reação. Os semblantes sérios, sob a luz diagonal, conferem forma visual à indecisão: parte iluminados, parte inundados pela sombra da dúvida. A câmera, em seguida, volta-se para o rosto ansioso de Pai Velho, visivelmente preocupado com aquela mudez. Até os canhões silenciaram, e só se ouve o vento. Eis que alguém rompe um grito de *“Viva!”*, ao que é seguido pelo grupo.

A câmera agora capta o grupo todo, num enquadramento suavemente plongê, como se fosse a vista do Pai Velho de cima da torre. Durante alguns gritos de *“vivas”*, Ana, numa posição de destaque, vira-se de frente para o grupo, agitando a sua bandeira. A cada brado, alguns Pelados levantam suas armas (a maior parte espadas de pau), e outros levantam as bandeiras.

O plano seguinte nos leva a um grupo de soldados. Em primeiro plano, uma tocha acesa, com a chama amarela inquieta. De quem a empunha, só vemos parte do braço. Um pouco atrás, desfocado, um soldado uniformizado está com o braço erguido, prestes a dar ordem de fogo. A câmera se movimenta bruscamente para trás, ao mesmo tempo em que o soldado dá a ordem e o outro acende um canhão com a tocha. A explosão é quase instantânea. A câmera se estabiliza um pouco afastada, agora, nos permitindo ver uma cena de conjunto, onde vários canhões estão situados entre as árvores. Há muita fumaça, e o soldado grita *“fogo!”* diversas vezes, enquanto outros ativam os canhões.



FIGURA 23: Soldados da República atacam comunidade dos Pelados, Guerra dos Pelados.

Novo corte nos restabelece a visão do lado dos Pelados. Uns caem feridos, outros, montando nos cavalos, estão prestes a se retirar. Há uma agitação geral. Ainda no mesmo plano, a câmera recua até o interior da igreja, onde alguns se abrigam. Agora Pai Velho tem nos braços a imagem de São Sebastião, a mesma que esteve presente nos rituais religiosos da comunidade ao longo do filme. Pela porta, vemos chegar Seu Juca, à cavalo, avisando que abandonará o grupo. Justifica-se dizendo que “perdeu a fé”. Após uma pequena discussão, onde *Adeodato* mostra-se zangado com a deserção de Juca, este parte, dizendo: – *Desde o começo eu vinha prevenindo que os pelado ia tudo se esbodegá!*

A explosão da torre da igreja, atingida por uma bala de canhão, arremata a previsão de Seu Juca.

Com a descrição dessa seqüência, nota-se o confronto de duas “verdades” opostas. O discurso messiânico do líder tinha a função de encorajar o grupo por meio da fé. Ao mesmo tempo, a expressão do Seu Juca, baixando o rosto durante o sermão, e a cena de sua partida, simbolizam a semente da dúvida e da incredulidade, cindindo o grupo. O seu “aviso” final é a contrapartida do discurso do Pai Velho: um anuncia que haverá uma “terra prometida”, ainda que seja “pelos piá”, caso os velhos morram no caminho; o outro denuncia a crua realidade que antevê – os Pelados vão “se esbodegá”. Seu Juca arranca o véu da fé que põe panos quentes na dor da catástrofe, e mostra a desolação que os espera dali em diante.

Em seguida, a igreja toda vai pelos ares, simbolizando a certeza da derrota.



Explosão da igreja após partida do Seu Juca, Guerra dos Pelados, 1971.

Os Pelados se embrenham no mato, alguns levando seus poucos pertences, mulheres carregando crianças. Decidem dividir-se em pequenos grupos para despistar o inimigo. Uns caem, outros ajudam, as bandeiras acabam pisoteadas na lama. Pai Velho sempre carregando a estátua de São Sebastião.

Mas o filme continua, e nos leva, com os Pelados, cada vez mais em direção a esse “nada”. Numa ironia paradoxal, o momento quase epifânico de confronto com a inutilidade da fé está reservado para a seqüência onde morre o Pai Velho.

Morte e fogo

O grupo de fugitivos separou-se e, de repente, Pai Velho está sozinho. Prepara-se a cena de sua morte, numa seqüência que dura cerca de 10 minutos.

A princípio, a câmera, “escondida” entre as árvores, observa o velho embrenhar-se cada vez mais na mata, e por um tempo o silêncio absoluto cria tensão. O personagem alcança um rio e, com a volta do som, ouve-se o ruído do movimento na água. Os tiros recomeçam, insistentes, enquanto Pai Velho passa pela água. Após andar algum tempo, ele chama por Adeodato e Ana. Vindo dos arbustos, ouve algo como uma resposta, um “e-ei!” Pergunta: “...você^s estão aí?”. A câmera assume o ponto de vista de Pai Velho, aterrorizado. Ela perscruta os arbustos, em *travellings* laterais, e depois indo adiante, como se fosse o andar do próprio personagem no mato. Os chamados continuam, “e-ei!”, “e-ei!”... A cada vez, a câmera (ocupando o lugar de Pai Velho) se vira na direção do som, movimentos nervosos para um lado, para outro, focando em alguns pontos da vegetação para tentar distinguir quem está ali. Um corte nos restabelece a visão do rosto de Pai Velho. Sua feição preocupada, os olhos se movimentam procurando avistar alguém, identificar os donos daquelas vozes.

Ele está perdido, afastado do grupo e acossado pelos inimigos. Só lhe resta a própria fé. Durante todo o tempo, Pai Velho carrega a estátua de São Sebastião, que retirou da igreja antes que essa fosse destruída. Ela é a materialização visual dessa fé à qual se agarra.



FIGURA 24: Morte do Pai Velho, Guerra dos Pelados, 1971.

Um novo corte nos dá um plano de conjunto, onde Pai Velho está de perfil. Ele é baleado pelas costas, e grita no mesmo instante em que a câmera se afasta vertiginosamente para trás. À distância, continuamos assistindo o líder religioso ser baleado diversas vezes, até cair, vagarosamente, sangrando pela boca, sem nunca largar a estátua de São Sebastião, que acaba por lhe servir de apoio à cabeça. A estátua perfurada pelas flechas, o velho líder cravejado de balas. O seu próprio

sangue escorre sobre a estátua, fundindo-os na idéia de sacrifício da morte pelo credo. Porém, nessa cena, ironicamente, a morte de Pai Velho não é testemunhada pelos pares, e não redime ninguém. Torna-se tão vazia de sentido quanto fora o seu último discurso, diante da “perda de fé” declarada por Seu Juca.

Vários planos curtos nos dão vistas de ângulos diferentes, cada vez mais próximas, do assassinato de Pai Velho. O último plano, um close bem fechado no seu rosto de perfil, é acompanhado apenas pelo som de sua respiração. O silêncio irá indicar o momento da sua morte.

Em seguida, os algozes jogam galhos de pinheiro sobre o corpo do velho e da estátua do santo, preparando uma fogueira. Enquanto a câmera movimenta-se girando ao redor do conjunto totêmico estátua-corpo-galhos, ouve-se a voz de um

dos Peludos, dos quais não vemos os rostos: – *Coroné Tidico é que vai gostá!*



FIGURA 25: Pai Velho é queimado, Guerra dos Pelados, 1971.

O fogo é ateadado às grimpas. Mas o que poderia ser o signo final de um ritual de sacrifício, é, na verdade, associado à idéia de “queima de arquivo”. Eliminação dos vestígios do ato cruel e vergonhoso de matar tão covardemente o líder religioso.

Nenhum Pelado presenciou a cena da morte de Pai Velho, e até o final do filme eles imaginam (ou querem acreditar) que o líder esteja vivo.

Disso, pode-se extrair ao menos duas interpretações possíveis para essa cena frente ao tempo nacional de produção do filme. Uma, onde o “acreditar” que o Pai Velho estaria vivo e reencontraria o grupo, atuando como signo da sobrevivência da fé do grupo numa verdade que não existe mais, remete à resistência da esquerda brasileira em admitir que suas utopias revolucionárias haviam chegado ao termo, ao menos naquele contexto imediato, sufocadas pelos limites impostos através da violência do regime militar. Outra, onde as condições da morte do Pai Velho, pelas costas, fora do campo de batalha, acuado, e ainda tendo o seu corpo “desaparecido”, remete aos incontáveis “desaparecimentos” de opositores ao regime militar, que, pode-se dizer, morreram pela sua “causa”, sem testemunhas, como o Pai Velho.

Ao mesmo tempo em que é um lamento pelas atrocidades cometidas nas relações entre os homens, o extermínio de Pai Velho é um atestado do ceticismo do cineasta frente às verdades que se constroem sobre as teleologias – seja a religiosa, seja a política.

Aqui é interessante lembrar que na ocasião em que fez esse filme, Back estava envolvido com a Ação Popular, como já foi comentado na primeira parte da tese. Naquele momento, o pensamento maoísta esteve intensamente presente na rearticulação desse organismo de esquerda, insistindo que “o centro de gravidade da revolução, mediada pela estratégia da guerra popular prolongada, deveria ser o campo”⁷⁴. O tema das guerrilhas do Contestado adquire, sob esse prisma, um significado bem particular frente ao contexto de produção. Mas o irônico – ou paradoxal – é que Back, ainda que envolvido com aquela organização, não tratou do tema conferindo-lhe otimismo frente às utopias sociais.

Todavia, através da personagem Ana, é possível vislumbrar a idéia de engajamento social por meio da conscientização da própria liberdade.

3.2.2 Ana: a invenção de uma santa

Ana não era uma santa canonizada pela igreja Católica, mas havia sido instituída como santa pelo grupo social em que vivia: a comunidade dos Pelados. O papel desta personagem dentro do enredo fílmico pode ser entendido como uma das possíveis chaves de leitura da obra, pois as decisões íntimas tomadas pela personagem definem momentos díspares dentro da trama, e estas tem relação, por sua vez, com o modo como os outros personagens vêem Ana.

Os Pelados haviam desenvolvido expectativas sobre sua pessoa. Acreditavam-na detentora de poderes especiais, místicos, e esta situação fazia com que ela mesma acreditasse em sua própria santidade: ainda que não tivesse escolhido tal destino, ele lhe fora imposto pelo grupo. Ana vivia uma situação ambígua. Por um lado, experimentava os privilégios e cuidados especiais que o grupo dedicava a ela, por outro lado, as obrigações e limites que este mesmo grupo lhe atribuía, descritos no comportamento que se esperava dela⁷⁵. A virgindade, a conduta reservada, a submissão aos transe místicos provocados pelos rituais religiosos dos quais tinha

⁷⁴ DIAS, Reginaldo. Elementos para uma história da Ação Popular no Paraná. *Revista de história regional*. vol.4, n.2. Ponta Grossa: UEPG, inverno 1999. Como vimos, esse autor explica que o maoísmo representava uma das duas correntes atuantes na reorganização da AP no Paraná, entre 1966 e 1967 e que as teses desse organismo “estavam consubstanciadas no chamado ‘esquema de seis pontos’, flagrantemente inspirado na linha chinesa. Afirmando o maoísmo como a terceira etapa do marxismo, o marxismo da atualidade, essa posição entendia que o Brasil era um país semicolonial e semifeudal e que a revolução a ser realizada era de tipo nacional-democrático. O centro de gravidade da revolução, mediada pela estratégia da guerra popular prolongada, deveria ser o campo. Sob o eco da revolução cultural chinesa, preconizava que a militância da AP, de origem pequeno-burguesa, deveria ser ‘proletarizada’, ou seja, transferida para o universo da produção, tanto no campo quanto na cidade”. Ver também: MARCELINO, Walmor. *História da AP no Paraná*. Curitiba: Quem de Direito, 2005.

⁷⁵ Como se compreende do ponto de vista da análise do discurso: “instituir, dar uma definição social, uma identidade, é também impor limites, [...] isso implica não sair da linha, manter sua posição”. BOURDIEU, Pierre. Linguagem e poder simbólico. In: *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1996, p.100-101. Essa situação é também explicada por Michel Pêcheux: “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)”; PÊCHEUX, Michel. Discurso e ideologia. In: *Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p.163. (Sem grifos no original).

que participar como peça central, lhe impunham uma vida prescrita pela própria condição de santidade e pelos constantes encorajamentos provindos, sobretudo, do pai (*Seu Juca*) e do líder *Pai Velho*. Isso, ao menos até o momento em que ela decide abdicar da condição de santa.

Apesar de Sylvio Back inserir, no filme, essa personagem representando uma das diversas “virgens” que eram efetivamente veneradas pelos camponeses messiânicos da Guerra do Contestado⁷⁶, ele insinua que o poder mediúnico da moça originava-se na angústia da sexualidade reprimida. A partir do momento em que *Ana* libera o seu desejo sexual e se entrega a seu protetor, ela não conseguirá mais ser eficaz nos rituais religiosos.

Tomo-a, portanto, como uma personagem simbólica dentro do filme, uma vez que as diferentes fases da trama relacionam-se diametralmente com as duas fases da personagem.

Vendo sob essa ótica, a primeira parte do filme corresponde à fase em que *Ana* é tida como santa e que seu potencial mediúnico consegue manter os *Pelados* unidos em torno da fé, propiciando-lhes, por isso, a força de resistir à opressão. E a segunda parte corresponde à fase em que *Ana* deixa de ser santa – pois preferiu entregar-se ao amor de *Ricarte* – passando a ser uma guerrilheira, ao lado dos homens, mas colocando em xeque a fé do grupo. Essa segunda fase coincide com o declínio da força dos *Pelados*, que começa com o ritual religioso em que se revela a condição de “não-santa” da moça, e culmina com a partida do *Seu Juca*, dizendo que todos iriam “se esbodegá”.

A parte final concentra-se na morte extremamente simbólica do *Pai Velho*, e sinaliza a derrota efetiva. A imagem de *Ana*, nessa parte final do filme, é mais espectral do que realista. Ela alegoriza, de modo quase patético, o ideal da liberdade que guia o povo em meio à revolução, pois no caso específico dos *Pelados*, a revolução já estava perdida.

A força da fé e da coletividade

Durante a apresentação dos créditos do filme, uma seqüência de planos ambientam o tipo de vida que os *Pelados* levavam em comunidade. As imagens

⁷⁶ São conhecidas ao menos duas virgens que tiveram atuação importante entre os caboclos. Uma é a “Teodora”, ou “Dorinha”, neta de Eusébio Ferreira dos Santos, que aos 11 anos dizia ter visões de São José Maria, em 1913, um ano após a morte do monge. “As visões continuaram até que Dorinha teve ‘ordem’ de ir para Taquaruçu com toda a família e levantar novo reduto”. Em depoimento a Vinhas de Queiroz, e conforme relatado por Pinheiro Machado, “Teodora reconheceu que suas ‘visões’ não passavam de invenção de seu avô e dos mais velhos para dirigir o grupo conforme suas idéias”. A segunda virgem, de 15 anos, chamava-se Maria Rosa, filha de Eliasinho Miguel dos Santos, dirigia o agrupamento de Caraguatá em 1914. Conta-se que ela tinha “voz de comando” sobre as formações de reza e também de guerrilha. MACHADO, Paulo Pinheiro. *Op.cit.*, p.198-200 e 222-224.

mostram uma situação festiva: alguns dançando, outros brandindo espadas, treinando, e outros, ainda, ilustram costumes regionais: tomam chimarrão, comem pinhões ou churrasco. A música parece vir da própria enunciação, executada por homens que tiram sons de gaita e violão. A impressão resultante é de uma coletividade simples e harmônica. Passeando a pé entre eles, observando, sorridente, vê-se Adeodato, que limpa os dentes com a ponta da faca. Apenas bem mais adiante, ficará evidente que ele lidera o grupo. Nesse momento, é um “igual”.

Isso já dá pistas sobre o tratamento que Sylvio Back confere ao filme, no qual se observam resquícios do neo-realismo italiano, fazendo com que se observe o *grupo* como personagem central, o *coletivo* em detrimento do *individual*⁷⁷. “Mais que os indivíduos, destacou a ação da massa”, comentou Ely Azeredo, observando que, com isso, o cineasta

liberou o relato de qualquer perigo heroizante e de envolvimento sentimental. O espectador não tem chance de se identificar com nenhum dos personagens: sem esse tipo de adesão o filme propicia mais a reflexão sobre os problemas do que emocionalismo⁷⁸.

O crítico Tavares de Barros também comentou que a descrição dos personagens foi tratada com superficialidade no filme, mas como opção bem definida do diretor que pretere o individual pelo coletivo. Entretanto, ele avisa, como resultado, esta falta de aprofundamento psicológico dos personagens pode conduzir “à mera descrição exterior dos fatos bélicos”⁷⁹, que foi uma das queixas dirigidas ao filme quando da sua estréia nacional. De minha parte, vejo-o como um tratamento conexo com a tentativa de Back de desmonumentalizar a idéia de *herói*, segundo conselhos brechtianos, e que é experimentado com certo risco num filme spostamente épico. Mas dentro da trilogia de Back, há coerência nesse tratamento pouco hierárquico dos personagens, sendo que em todos os três filmes é impossível detectar um protagonista. Em *Pelados* e em *Gretchen*, inclusive, nota-se o recurso àquele expediente, antes comentado, de conferir um momento especial (ou uma *ária*) a personagens que noutras partes do filmes terão pouca ênfase. Em *Pelados*, todavia, Ely Azeredo logo notou que apesar de Back escapar dos “perigos heroizantes”, ele não escapou de certa esquematização melodramática, ao tratar

⁷⁷ Na tentativa de delimitar “o que foi o neo-realismo”, Mário Verdone destacou alguns elementos comuns aos filmes situados sob esse rótulo. Entre esses elementos, está o “elemento coral, visto que o neo-realismo não se interessou pela história individual, mas pela história coletiva”. Cf. FABRIS, Mariarosario. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1996, p.118.

⁷⁸ AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (II). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 out. 1971.

⁷⁹ BARROS, José Tavares de. *A Guerra dos Pelados*. *Diário da Tarde*. 25 ago. 1977.

os coronéis e jagunços como “vilões” que agem o tempo todo de maneira bárbara no conflito com os posseiros⁸⁰.

Mas voltemos à questão da fé dos Pelados.

Logo nas passagens seguintes à abertura do filme, o espectador passa a ser informado acerca da existência de uma “santa” no grupo, e descobre-se a motivação religiosa que unifica o grupo. Ainda antes de Ana ser apresentada em imagens, sabe-se dela pela fala dos outros personagens. Através de alguns diálogos, percebe-se a existência de pequenas divergências de opinião internas ao grupo, o que lhe confere certa heterogeneidade, mas não o suficiente para suplantar a idéia de *coletivo*. Isso ocorre, por exemplo, no plano-sequência que mostra quatro personagens à saída da igreja.

A câmera está um pouco afastada do grupo, a princípio parada. Ao fundo, no alto, vê-se parte da pequena igreja, e ouve-se o som de um sino. Dois homens e duas mulheres se afastam da igreja, andando em direção à câmera, que agora se move para trás. Uma das mulheres carrega uma bandeira branca com uma cruz. Um dos homens diz:

Boca Rica – Prá mim essa guria tá de velhacada! De inspiração ela não tem é nada.

Mulher com bandeira – Ana tem poderes! Seu Juca diz que ela vê o monge...

Zeferina – O meu Nenê ficou avariado por ela.

Mulher com bandeira – Pecado! (faz o sinal da cruz).

Boca Rica – Mulhé acreditam em tudo. Eu tenho é dó do Nenê...

Homem – Eu não digo que credito nem que desacredito. Vâmo esperá.

Mulher com bandeira – Nós não merecemo essa graça de falá co santo José Maria. Só os puro.

Homem – Graças a ela os Pelado tão tudo aqui. E os Peludo, nem fantasma deles!

Mulher com bandeira – Sabe de uma coisa, ela tá se purgando ainda. Não custa!

Boca Rica – Purgando? Não vê que é empulhação da grossa?

(As mulheres se afastam, com gestos de indignação).

Boca Rica (dirigindo-se ao outro homem) – Pra mim, esta Ana ta percisando é de um ó... (faz gesto com as mãos, sugerindo o tamanho de um pênis).

Homem – Seu Boca, o senhor, heim?

⁸⁰ AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (II). *Op.cit.*



FIGURA 26: A saída dos fiéis, Guerra dos Pelados, 1971.

Cada um dos quatro personagens representa um posicionamento diferente a partir da mesma situação: a santidade de Ana. Boca Rica coloca-se decididamente incrédulo, em extrema oposição à mulher devota que carrega a bandeira e que mostra-se convicta sobre a pureza e os poderes de Ana. Já Zeferina e o outro homem pronunciam-se de maneira menos comprometida. Zeferina apenas comenta o quanto seu afilhado (Nenê) ficou atraído por Ana, o que já é, de certa forma, um “poder” atribuído à moça, pois o desejo de casar-se com ela passará a mover o destino de Nenê e, por extensão, o de Zeferina. O quarto personagem situa-se numa posição intermediária: “– *Eu não digo que credito nem que desacredito*”, mas logo em seguida atribui à Ana tanto a resistência dos Pelados quanto o poder de manter afastados os inimigos: “– *Graças a ela os Pelado tão tudo aqui. E os Peludo, nem fantasma deles!*”.

A fala dos Pelados, conforme já foi comentado noutra capítulo, é bastante sintética, indicando uma estrutura de pensamento simples e esquemática. As frases dos quatro personagens não precisam ser longas e explicativas. São suficientes, entretanto, para apontar a diferença de matizes que há dentro daquele grupo em torno de um elemento aglutinador da coletividade: a fé religiosa, mais forte em uns, menos em outros. A escolha dos poucos signos que ambientam a cena se torna, assim, decisiva sobre os efeitos de sentido. A presença da igreja, do som do sino, e da bandeira na cena acima descrita fazem o papel de ambientação do diálogo e ajudam a situar o espectador dentro do tempo-espaço representado: a saída do ritual religioso e o provável testemunho de algum transe místico da santa.

Do mesmo modo sintético, e ainda antes que se mostre Ana no filme, as opiniões dos personagens que representam os “inimigos” dos Pelados (o Coronel Tidico, o “gringo da Lumber” e o padre) são expostas para que fique bem clara a existência do conflito e dos interesses sobre as terras da região. Na cena da

chegada do Capitão, quando esses personagens se encontram juntos na estação de trem, cada um expressa seu ponto de vista em torno do caso, e o padre diz: “*Não respeitam nem a Igreja. Inventaram até um santo, onde já se viu?*”

Ana é vista como um sacrilégio perante o poder da igreja católica: só esta instituição possui poder para determinar quem pode ou quem não pode ser considerado oficialmente santo. Além disso, a presença do padre católico entre as outras autoridades locais, na cena da estação, indica que a igreja católica se posicionava ao lado dos interesses políticos e econômicos hegemônicos durante a Guerra do Contestado, desejando que os Pelados fossem expulsos das terras do município de Taquaruçú. Para o padre, a presença dos “fanáticos” era uma ameaça e uma ofensa ao catolicismo naquela região. Por outro lado, entretanto, a formação de um grupo religioso independente da igreja oficial, e que aceitou os diversos “monges”⁸¹ que ali apareceram, refletia justamente a ausência de padres e a pouca presença da igreja na região⁸². Os crentes, desejosos de líderes que os conduzissem, aceitavam os que se apresentassem para essa função.

Desse modo, a crença ingênua na santidade de Ana e nas profecias do monge José Maria matizava a fé dos sertanejos, mesclando-se às esperanças de dias melhores, ou seja, compondo um ideário teleológico salvacionista.

O tema da religiosidade popular extra-oficial, como expressão possível em situações de profunda privação sociocultural que entra em choque com a religião oficial da igreja dominante, é um dado histórico presente na Guerra do Contestado, na região Sul do Brasil, mas que caracterizou também outros movimentos de rebelião de pobres do campo, de norte a sul do país, entre meados do século XIX e começos do XX. Seus pontos culminantes, conforme opinião de Rui Facó, são: Canudos (1896-1897), Contestado (1912-1916) e o Caldeirão (1936-1938). Em todos os três casos, explica esse autor, o misticismo religioso atuou como força unificadora de grupos que também se opunham politicamente a algum poder opressor. Mas a historiadora Márcia Motta atenta para uma particularidade na visão de Rui Facó sobre esses eventos, coerente com uma postura muito usual nos estudos sobre as questões rurais, qual seja, a idéia de que o pequeno lavrador é

⁸¹ Os crentes da região do Contestado tiveram três guias religiosos a que chamavam “monges”. Os dois primeiros foram ambos chamados de João Maria. O terceiro deles, José Maria, dizia-se irmão do segundo, mas era, segundo alguns, Miguel Lucena de Boaventura, um soldado desertor e já foragido da cadeia de Palmas por “crimes contra a honra”. Instalou-se em Taquaruçu entre 1911 e 1912, e além de palavras religiosas, pregava também a oposição à República e o retorno à Monarquia. José Maria morreu em 22 de outubro de 1912, no primeiro assalto das tropas do governo contra os “fanáticos”. Mas, segundo Rui Facó, ele não chegou a fazer falta no conflito, pois a luta prosseguiu comandada por chefes civis, entre os quase se destacavam os “Doze Pares de Faça”, chefes leigos que formavam uma espécie de colegiado. O “monge” ficou apenas como um símbolo, uma entidade quase mitológica, tanto que não se consegue distinguir em certos aspectos a individualidade dos João Maria ou a destes e de José Maria. Ver: MARCELINO, Walmor. *A guerra camponesa do contestado*. Curitiba: Ed. do Autor, 1968, p.117-118; FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983; WESTPHALEN, Cecília Maria. As guerrilhas do Contestado. *Panorama* n.361. Curitiba: set. 1986, p.23-27; e ainda: BERNARDET, Jean-Claude. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global, 1979, p.22.

⁸² SALIBA, Elias Thomé. *Aproximação. Apontamentos 179: A Guerra dos Pelados*. São Paulo, SEEC/FDE, 1992, p.13.

ignorante e não tem consciência dos próprios direitos⁸³. Para Facó, essa religiosidade era expressão de fanatismo e ignorância, que ocultava os verdadeiros motivos da luta: a posse da terra. Isso é exemplificado no excerto abaixo:

O 'fanatismo' era o elemento necessário da solidariedade grupal à reação contra a ordem dominante. No nível cultural em que viviam, não só mergulhados no analfabetismo como ignorando seu próprio País, submetidos aos senhores das terras e às forças cegas da natureza, o 'fanatismo', o misticismo mais grosseiro era a *sua* ideologia. Em ensinamentos bíblicos deturpados, adaptados a *sua* realidade encontravam os 'princípios' que deveriam guiá-los na luta por objetivos que eles mesmos não sabiam distinguir, obscuros, confusos, e que só iriam tornar-se claros na evolução da própria luta, que os ajudava também a evoluir intelectualmente.

Na derradeira das grandes lutas desse tipo, no Contestado, ponto culminante do ciclo das lutas sertanejas nesse período, já se encontravam indícios de compreensão, entre os 'fanáticos', de que estava em causa a posse da terra. Este objetivo não é claro em Canudos; em Juazeiro é obscurecido pela ação [...] de chefes identificados com as classes dominantes, como o Padre Cícero e Floro Bartolomeu⁸⁴.

Como tema cinematográfico, o assunto da religiosidade popular mesclada à ignorância do homem simples está presente em diversos filmes realizados na década de sessenta que se debruçaram sobre a realidade nordestina. Em *Deus e o Diabo*, por exemplo, a igreja aparece como aliada do feudalismo contra o movimento popular que juntava religião com revolução, por volta de 1940 (ou seja, logo após a morte do cangaceiro Virgolino Ferreira, o "Lampião"), mas que remete também ao episódio da revolução de Canudos, de fins do século XIX, uma vez que o cineasta parte do imaginário euclidiano de *Os Sertões*.

Já *Os Fuzis* (1963) e *O Pagador de Promessas* (1962), tratam do fenômeno da religiosidade popular como um assunto contemporâneo aos filmes. Esse fenômeno não havia se encerrado, e era bem atual ainda quando Back realizou o seu filme. Conforme apontado por Francisco Alves, as manifestações religiosas populares, caracterizadas por algum sincretismo religioso, geralmente iniciadas com alguma "graça recebida" que depois cristalizadas numa veneração coletiva, constituíram um fenômeno que tomou corpo no contexto brasileiro dos anos sessenta. Pode ser considerado historicamente relevante tanto por tratar-se de um comportamento não oriundo das classes dominantes, quanto por ser uma "busca de conscientização de fé, via raízes populares, naqueles tempos difíceis, de perseguição política, quando a Teologia da Libertação ainda não tinha tomado forma"⁸⁵. Segundo esse

⁸³ MOTTA, Márcia. A guerra dos pelados: das imagens que antecipam a compreensão. In: BACK, Sylvio. *A Guerra do Contestado*. Arquivo inédito cedido pelo autor – publicação pela Editora Annablume prevista para julho de 2008. Nesse texto, a historiadora mapeia uma série de textos nos quais identifica essa visão acerca do "sertanejo ignorante". Na sua opinião, em *A guerra dos pelados*, Back apresenta a questão de forma ambígua: ali "os diálogos dos caboclos revelavam concepções de justiça postas a nu", ainda que isso não tenha sido compreendido na ocasião de estréia do filme, quando era lugar comum a crença de que o pobre do campo era ignorante.

⁸⁴ FACÓ, Rui. Cangaceiros e fanáticos. *Op.cit.*

⁸⁵ A Teologia da Libertação, sintetizada pelo teólogo venezuelano Gustavo Gutierrez, trata-se de uma reflexão teológica genuinamente latino-americana que toma corpo sobretudo a partir de 1968, pregando

autor, através dos acompanhamentos e observações que a igreja católica passou a fazer destes grupos espontâneos, a vivência popular foi sendo introduzida naquela instituição.

Tal conjunto de informações acrescenta um sentido extra-filmico, contextual, à suposição de que a religiosidade dos Pelados fortalecia politicamente o grupo, pois o tema tem coerência tanto em relação ao assunto narrado no filme, quanto com o tempo de sua produção. Deste modo, ainda que Back apresente essa relação entre fé e resistência coletiva matizada por um mau agouro já desde o início do filme, com os comentários maliciosos de Boca Rica, a idéia de coesão em torno dos princípios religiosos precisa ser inicialmente afirmada, para que depois a fragilidade dessa crença possa ser desconstruída pelo diretor num filme que pode soar como “épico”, mas que trata de uma causa perdida, e que até na forma narrativa nega o cinema “de redenção”.

Vejamos parte a parte.

A primeira aparição de Ana – fé como força aglutinadora

Apesar de já ter sido dito que existia uma “santa” no grupo dos Pelados, a primeira vez que se vê Ana no filme é no quadro seguinte à morte grotesca de Nenê, esta analisada no capítulo sobre as figurações da modernização.

O rosto da moça, em close, recebe iluminação lateral e destaca-se contra um fundo escuro. Os olhos fechados, a cabeça girando, uma mecha de cabelo na boca, criam um clima “pictórico” barroco. Ela está numa espécie de transe. Logo que abre os olhos, há um corte, quando se passa a um enquadramento mais aberto, que permite identificar o ambiente. Trata-se do interior da igreja. Ao lado direito de Ana, está o Pai Velho. Atrás deles, está a estátua de São Sebastião, sobre um altar. Ana joga a cabeça para trás, depois para a frente, visivelmente atormentada. Ouve-se o som de um incensório sendo agitado. Na parede rústica de madeira, um retrato do falecido monge São José Maria. Há mais um retrato do monge no escapulário que pende no pescoço da moça. Ela está vestida com um manto branco, e é atingida pela luz do sol, que cai diagonalmente sobre a cena.

uma nova forma de atuação da Igreja, a partir do fortalecimento da atuação leiga, tornando a comunidade um corpo participativo da Igreja. SANTOS, Francisco Alves dos. *Igreja, cinema, poder: o filme religioso no Brasil*. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: FCC, junho de 1992, p.21. Nesta mesma publicação, outras informações oferecidas por Francisco Alves são interessantes para entender a formação do próprio Sylvio Back como cineasta no contexto cultural curitibano da segunda metade dos anos sessenta: “Há no período uma pertinente efervescência cultural no Paraná. O Teatro de Comédia do Paraná profissionaliza as atividades cênicas no Estado, isto é, torna os espetáculos, as montagens teatrais competitivos artisticamente. O cineclube do Colégio Santa Maria em Curitiba será um espaço também de debates culturais. Brasília intensifica a ditadura militar, a censura será portanto implacável, mas os freqüentadores deste cineclube, jovens intelectuais, não se deixam intimidar. Pensa-se a realidade. Debate-se idéias. Sylvio Back consolida-se como diretor de cinema”. *Ibidem*, p.17.



FIGURA 27: Transe místico de Ana, Guerra dos Pelados, 1971.

Um novo plano, centrado sobre o seu rosto, flagra o momento em que a virgem começa a proferir algumas palavras enigmáticas, a princípio desconexas, e depois assume uma fala que parece ser a de José Maria: “– *Perseguição vem, nem que a gente caminhe palmo por palmo. Todos os que não forem da lei da monarquia vão morrer!*”.

Nesse momento, a câmera passa a focalizar o rosto compadecido do Capitão, que como visitante está assistindo ao ritual, enquanto o Pai Velho grita: *Viva São José Maria!*... e os outros reforçam: *Viva!!*

A câmera, agora, movimenta-se pelo ambiente, lentamente, e assim é possível identificar os presentes: além de Pai Velho estão Ricarte, Seu Juca, Adeodato, Boca Rica e diversos outros Pelados. Ricarte agita o incensório, e todos voltam os olhos para Ana, que, no transe, grita:

– *Esconjuro todos os Peludo! Não há de ficá um só pro mundo do futuro, pra fazê mal pro próximo! Ai daqueles que não me ouvirem e não me obedecerem! Que são inimigo dos dez mandamento!*

Após uma espécie de clímax do ritual místico, a câmera em plongée captando o conjunto todo, Ana cai ao chão aparentemente exausta. Ricarte atende-a prontamente, cuidadoso.

Observando esta cena e o papel de Ana dentro da comunidade dos Pelados a partir da eficácia dos ritos de instituição, ou seja, do “poder que lhes é próprio de agir sobre o real ao agir sobre as representações do real”, como explica Bourdieu⁸⁶, deduz-se que as falas desconexas da santa não precisavam ser compreendidas

⁸⁶ “A ciência social deve levar em conta o fato da eficácia simbólica dos ritos de instituição, ou seja, o poder que lhes é próprio de agir sobre o real ao agir sobre as representações do real”. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1996, p.99.

pelos ouvintes, o mais importante era o seu valor ritual, fundamentado na crença de todo o grupo. Ana se tornava porta-voz autorizada das profecias do monge José Maria, pois este, mesmo que ausente fisicamente, ainda era tido como o mentor espiritual dos Pelados. A idéia de santidade em torno da moça repousava na crença coletiva e era garantida através dos signos presentes no ritual: as vestes, os gestos, as palavras simbólicas, a entonação da voz de Ana durante o transe místico, o incensório, a posição circular do grupo, as bandeiras religiosas, entre outros elementos. A fala desconexa de Ana era *adequada* a seu papel de santa durante aqueles rituais, e *necessária* para comprovar sua santidade, para que esta condição fosse reconhecida pelo grupo como verdadeira a partir da evidência dos signos compartilhados pelo grupo⁸⁷. Apesar de algumas divergências de opiniões sobre a legitimidade da santidade de Ana, ainda assim a opinião hegemônica era aquela conduzida pelos seus líderes, e mantinha-se um certo consenso.

A renúncia da santidade

A condução, por parte dos líderes, daqueles rituais que mantinham a coesão do grupo em torno da fé, também está evidenciada na cena em que Pai Velho exige de Ana *mais concentração*, para “forçar” um transe. A moça apresenta dificuldade para “incorporar” novamente o monge José Maria.

A seqüência descrita a seguir se passa imediatamente após àquela em que Ana se entregara a Ricarte, quando o rapaz fora escoltá-la até o município vizinho.

Num plano geral, em suave plongée, vê-se mais de uma centena de pessoas organizadas em fileiras e caminhando numa formação circular. Ao fundo, o horizonte, e a paisagem dos campos de cima da serra catarinense. A luz, como em todo o filme, diagonal, projetando as sombras no chão. Há uma ladainha entoada pelo grupo e o ritmo é marcada por uma percussão. Várias pessoas carregam bandeiras, brancas ou vermelhas.

*Ó virgem santíssima não permitais
que eu viva nem morra em pecados mortais.
Em pecados mortais não hei de morrer,
ó virgem santíssima me hai de valer...*

⁸⁷ Bourdieu aponta algumas condições necessárias para o que um discurso seja reconhecido com legítimo: a *adequação* do locutor ao discurso que ele pronuncia, o *reconhecimento* do discurso e da instituição do locutor como *evidentes*, bem como da *evidência* da situação em que ocorre, das formas legítimas e dos receptores legítimos deste discurso. *Ibidem*, p.91. Estas “evidências” podem ser entendidas, também, como a *vontade de verdade* apontada por Foucault – que vemos como *verdades* e que são reproduzidas nas instituições – como um dos procedimentos de controle e delimitação do discurso, e que se materializam no conjunto de signos que devem acompanhar o discurso (que Foucault denomina “rituais da palavra”). FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p.17-20; 38-39.

Após alguns segundos, há um corte, e no novo plano a câmera flagra o rosto de Adeodato de frente, olhos baixos, recitando a ladainha junto com o coro. Ele passa pelo campo de visão da câmera, e logo atrás dele se vê Ricarte, também recitando a ladainha, mas olhando para o lado, como se fitasse alguém. Novo corte, e ali se descobre quem estaria no campo de visão de Ricarte: é Ana que, de costas, logo se vira para supostamente “encontrar” o olhar do amante por alguns instantes. A câmera continua focalizando Ana por alguns instantes, flagrando-a quando se vira para espiar Ricarte pela segunda vez. O espectador é testemunha do romance secreto dos dois.

Em seguida, a câmera nos mostra, por um breve instante, uma dúzia de soldados do governo atravessando um riacho, e logo outro plano nos restitui a vista dos Pelados, enquadrando a procissão de perfil, e assim pode-se ver que quem está à frente do grupo é o Pai Velho. Ele carrega nos ombros a estátua de São Sebastião, e tem ao seu lado Ana. Logo atrás deles vem o Adeodato. A ladainha continua:

*...Ó virgem Santíssima me hai de valer,
Me hai de valer na maior aflição.
Meu Deus vos entrego alma e meu coração...*



FIGURA 28: A procissão dos fiéis e os soldados preparando o ataque, Guerra dos Pelados.

A alternância de planos que se segue, onde se vê ora a procissão dos Pelados, ora os soldados do governo empurrando canhões entre a mata, sugere que os últimos preparam um ataque à comunidade de crentes exatamente ao mesmo tempo em que ocorre o ritual.

A voz de Pai Velho se sobrepõem ao coro do grupo, puxando a ladainha, e ele observa Ana, que olha para trás outra vez. Ele chama a sua atenção, severo:

Pai Velho – Se concentre, Ana! Se concentre!

Ana – Eu não consigo...

Pai Velho – Assim não dá!... Assim não dá!! (Pai Velho deposita a estátua no chão, e encosta uma ponta da sua veste sobre a testa da moça, que se

encontra de olhos fechados. Ele a gira enquanto ambos são observados pelo resto do grupo) *Se aconcentre! você até parece que tá sonhando*⁸⁸...

Boca Rica, um pouco mais atrás, diz: “*Tá vendo no que deu a santidade dela?*”. A câmera, agora, gira em torno da cena, oferecendo vistas da situação em diferentes ângulos. Pai Velho levanta os braços e grita: “*Isso até parece um aviso do santo monge!*”. Adeodato concorda com Pai Velho: “*é... deve sê algum castigo do céu que vem por aí...*”, e o Seu Juca logo vem acudir a filha: *Filha... filha! Que te assucedeu? Tá doente?*

No quadro acima descrito, tanto as falas quanto as omissões são significativas. *Pai Velho* aparece como autoridade que exige de Ana um determinado comportamento perante o grupo. A voz de Boca Rica faz, ironicamente, a vez de “comprovação” das suspeitas sobre a farsa em torno da santidade da moça. Nenhum crente agora ousa defender Ana ou afirmar sua evidente condição de santa, pois não houve eficácia no ritual. Apenas Seu Juca, que é o pai de Ana, parece preocupar-se com o bem-estar da moça. Ana nem se justifica, pois provavelmente se sente culpada por ter se entregado ao amor de Ricarte. Do mesmo modo, Ricarte permanece mudo, porquanto ambos sabem a que se dá a falta de concentração da moça.

Enquanto a câmera flagra alguns rostos das pessoas presentes, impassíveis, esperando o desfecho de tudo aquilo – pois o grupo dos Pelados espera alguma reação daquela que consideram santa –, é Adeodato que, como líder, toma a frente e decide explicar:

– Meus irmãos. Tem mau espírito entre nós. Gente que não acredita na briga dos Pelado. Uma coisa eu digo: só os Peludo que são de satanás é que jogam com pau de duas ponta.

Desta maneira, a ineficácia do ritual recai sobre a idéia de “falta de fé”, de “falta de unanimidade” nos pensamentos do grupo – uma espécie de represália a comentários como o de Boca Rica. Mais uma vez a noção do *coletivo* se sobrepõe ao *individual*, e isto é ainda reforçado na continuação da fala de Adeodato: – *O que não serve pra mim, não pode servir pros meus irmãos. A gente tá aqui pra se defendê!*

Alguém no meio do grupo grita:

Voz – Viva Adeodato!!!

⁸⁸ Relembrando que Pai Velho, no filme, sintetiza vários personagens do livro de Sassi, vale notar que no livro, essa situação é protagonizada por frei Manuel das Neves, que vestia batina e comandava as rezas. Cf. CASAROTTO, Abele Marcos. *Op.cit.*,p.249.

Todos – Viva!!!

Voz – Viva são José Maria!

Todos – Viva!!!

Voz – Viva o destino dos Pelados!

Todos – Viva!!!

Voz – Viva são José Maria!

Todos – Viva!!!

Pai Velho – (com as mãos para o alto) São José Maria tá querendo nos prevenir de alguma coisa feia. “virgem santíssima não permitais...”

Nesse momento, o grupo retoma o movimento em círculos e o entoar da ladainha. Imediatamente, os Peludos – que já vinham se preparando para o ataque surpresa – investem com armas de fogo.

No final das contas, a culpa da incapacidade de Ana se concentrar para receber o monge não foi colocada sobre ela, para que não se questionasse a veracidade de seus poderes, mas foi colocada sobre a possível falta de confiança absoluta dos fiéis, que poderia comprometer a harmonia no grupo. A encenação afina com a afirmação de Bourdieu de que “a crença de todos, preexistente ao ritual, é a condição de eficácia do ritual”⁸⁹. Se há alguém dentro do grupo que “não crê o suficiente”, este então é o culpado pelo fracasso de Ana, e não ela mesma. A imposição que se detecta na fala do líder Adeodato age como uma maneira de manter o grupo unido, amenizando as disparidades internas, para que os Pelados pudessem, através desta coesão, resistir às forças externas e opressoras.

Ainda sobre a mesma cena, é preciso observar sua extrema importância dentro do enredo do filme, pois nela são postos em ação inúmeros detalhes significativos para a construção do olhar proposto pelo autor sobre aquele episódio histórico: a associação entre a “força dos Pelados” e a fé religiosa desta comunidade; a necessidade de um elemento material, visível, para sustentar esta fé (satisfeita através da presença de uma “santa”); a fragilidade deste elemento aglutinador, que dependia da força de vontade e abstinência por parte de uma adolescente; e a analogia que Sylvio Back cria entre a “perda da santidade” de Ana – comprovada aos olhos do espectador na sua inaptidão durante o ritual – e o começo do declínio da “força dos Pelados”, pois daí em diante estes aparecerão muito mais como guerrilheiros do que como comunidade religiosa.

Este ritual em que se detecta a não-santidade de Ana significa, para os Pelados, um aviso dos céus sobre o perigo vindouro, ao mesmo tempo em que significa, na teleologia fílmica, a linha que demarca duas fases distintas – ainda que contínuas – do enredo. O destino do grupo prende-se, desta maneira, ao destino

⁸⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. *Op.cit.*, p.105.

escolhido por Ana. Em âmbito mais amplo, extra-fílmico, esta construção do filme em duas fases, sendo a segunda uma fase de declínio e derrota do elemento central do filme, que é a coletividade, torna-se sintomática da postura do cineasta frente àquela situação geral de desilusão e questionamento das teorias progressistas da história, antes comentadas, entre elas o materialismo histórico que previa uma série de “etapas” sociais até que se atingisse um estágio mais elevado de convivência humana.

A opção de Back por um cinema que nega essas teleologias, condiz com esse período de “quebra de certezas”, e com o próprio depoimento do cineasta, já mencionado, sobre seu envolvimento (frustrante) com militantes que eram a favor da luta armada e, a seu modo, quase tão repressores com a produção cultural quanto o governo de direita⁹⁰. Certamente, não pode ser negligenciado o fato de que essas declarações do cineasta são bem posteriores ao filme, feitas num contexto em que as críticas à luta armada se tornaram comuns, inclusive por muitos que haviam sido vinculados à esquerda nos anos sessenta. Depois da derrota da luta armada, tornou-se moda criticá-la, e mesmo alguns artistas que posaram de radicais nos anos sessenta expuseram essa crítica, como se isso atestasse uma “visão política aguçada”.

De qualquer modo, a escolha de Back em afirmar sua individualidade criadora, sua não-filiação a outros compromissos que não seus próprios filmes certamente não ocorreu sem crise, e o “derrubar de verdades” na sua *realidade* permite que ele lide com o “derrubar de verdades” da *realidade* dos seus personagens, como num jogo no qual se encontra imerso, e que se realiza através de um complexo de diversas formações ideológicas. Se Ana tem que optar entre o seu desejo individual (o amor de Ricarte) ou a dedicação à vontade da coletividade de que faz parte, Back também precisou optar entre a individualidade criadora (o mundo “inútil” da arte) ou o engajamento em favor da revolução social e coletiva, cada um vivendo sua própria crise dentro de seu âmbito⁹¹. No caso de Ana, sua opção pelo desejo individual a faz ser destituída do papel de santa, e dentro do filme isso a leva a acomodar-se quase na condição de “figurante” na segunda parte da trama⁹². Digo “quase”, porque ainda vejo, no tratamento pictórico dado à Ana nas suas aparições depois deste declínio, uma espécie de alegoria da liberdade, sob um enfoque um tanto fantasmagórico, como veremos adiante.

⁹⁰ BACK, Sylvio. Entrevista a Adélia Lopes e Dante Mendonça. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 24 abr. 1988.

⁹¹ Sobre este tipo de dilaceramento dos artistas e intelectuais cujas ações deveriam se definir entre os interesses particulares e os públicos, Marcelo Ridenti chega a verificar um *traumatismo ético-cultural e político-moral* como traço característico provocado pela realidade capitalista em certas conjunturas. RIDENTI, Marcelo. Cinema: em busca do Brasil. In: *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000, p.53-54.

⁹² Para Ely Azeredo, ao menos, a personagem “simplesmente deixa de existir como elemento dramático válido, passa à condição de figurante”. AZEREDO, Ely. “A guerra dos pelados” (II). *Op.cit.*

De qualquer modo, sua escolha foi corajosa, porque implicou em assumir a consciência de sua liberdade, ainda que, em pensamento, ela tenha suplicado perdão pelo seu ato, como indica a voz *over* na cena em que Ana agita a bandeira branca diante dos soldados que atiram contra a igreja, ao final da procissão:

– Perdão, meu são José Maria! Perdão! Eu não fiz por mal de nascença...

O declínio dos Pelados

Se na primeira parte do filme os Pelados mantinham-se unidos e resistentes (apesar da existência de algumas divergências internas o grupo), após o “fracasso” de Ana na procissão e o ataque sofrido durante aquele ritual, as coisas para o grupo começam a se complicar.

Um momento de impasse no filme ocorre na cena do “julgamento” do envolvimento de Ana e Ricarte, quando Pai Velho é informado sobre o caso. Como autoridade espiritual, caberá ao velho líder a decisão sobre os destinos dos dois. Uma das primeiras idéias que surge é a de castigo. Se Ana e Ricarte violaram as leis do grupo – e não qualquer lei, mas leis sagradas, que comprometiam a fé de toda a coletividade – certamente que “mereceriam” algum tipo de castigo, de acordo com a lógica de funcionamento de toda maquinaria simbólica destinada a excluir. Mas o personagem Pai Velho, estereótipo de um líder religioso coerente com suas idéias de bondade e justiça até a morte, surpreende o grupo ao perdoar os dois, e nesse momento reforça o tom maniqueísta que matiza o filme (todo o tempo, os Pelados se diferenciam dos Peludos por sua extrema generosidade).

Nessa reunião, a câmera flagra um grupo de homens dentro da igreja, inicialmente num plano de conjunto, com o Pai Velho ao centro da cena, para depois captar o rosto de um a um, com suas expressões de espanto, resignação ou desagrado, enquanto falam:

Boca Rica – O Ricarte tá com remorso.

Adeodato – Eu podia expulsar os dois daqui por ter violado as nossas lei!

Pai Velho – Ana perdeu a santidade. Tá livre prá casá.

Adeodato – Pai Velho, eu concordo com o senhor.

Diante da expressão de insatisfação de Seu Juca, Adeodato o intimida:

Adeodato – O senhor tá renegando a própria filha?

Seu Juca – Não, não... se o Pai Velho perdoou...

Diversas condições desta cena enunciativa são interessantes para a compreensão do filme como um todo. Primeiro, a ausência de mulheres nesta “roda de decisões” (isto também pode ser observado nos dois encontros entre o Capitão e os líderes dos Pelados, na primeira parte do filme, do qual só participam os homens). Conforme apontado por Foucault, um dos procedimentos de coerção do discurso é a “limitação dos sujeitos que falam”⁹³, os que tem a função de conservar ou produzir discursos dentro de uma formação social. Ainda que a sentença envolvesse Ana, nem ela nem outra mulher estavam presentes. Até aí, o papel de Ana era simbólico, mas a ela não cabia a função de decidir – só de ser “santa”. Entretanto, depois que se torna esposa de Ricarte, Ana passará a figurar sempre entre os guerrilheiros. Sua nova posição é também emblemática da transformação que ocorre na revolta dos posseiros, que passa de guerra mística para combate social. Segundo uma interpretação de Hélio Nascimento, o filme pode ser entendido como uma “alegoria sobre o processo de conscientização do ser humano em relação ao mundo em que vive”⁹⁴, e isto está implicado na própria opção de Ana em deixar de ser conduzida pelos rituais do grupo (no filme, não fica claro se o “fracasso” de Ana no ritual místico é uma consequência da perda da virgindade ou se é uma opção consciente), bem como na mudança de postura do grupo, de crenças pacíficas para guerrilheiros.

Quanto aos papéis dos homens evidenciados na cena descrita, destaca-se a voz Adeodato que, como líder militar, deixa bem claro que poderia fazer uso do seu poder de autoridade para castigar o casal. Mas ele ouve, antes disso, a decisão de Pai Velho, apontando a coerência com aquilo que ele mesmo afirmara numa situação anterior: “*Somos de paz e devoção*”. Pai Velho é benevolente e perdoa Ana e Ricarte, decisão que passa a ser reforçada por Adeodato e imposta aos demais. A aparente indecisão de Seu Juca sobre como julgar a própria filha não ocorre gratuitamente, pois em diversos outros momentos do filme aparecem referências a esta ambigüidade do personagem, ora tendendo para os ideais de luta do grupo, ora para os interesses pessoais, até que decide por afastar-se dos Pelados, quando a filha perde “a santidade”. Do mesmo modo, o perdão concedido por Pai Velho não é gratuito, mas coerente com a imagem pacífica proposta para os pelados na primeira fase do filme. Devemos nos lembrar que estes personagens são estereótipos ou, utilizando a expressão de Ismail Xavier, são “esquematisações presentes na alegoria narrativa”, que podem aparecer sob forma de agentes, de

⁹³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. *Op.cit.* p.39-41.

⁹⁴ NASCIMENTO, Hélio. Realismo e inovações. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 13 dez. 1981.

ações, de espaços e de motivos no nível diegético do filme, ou mesmo no nível da disposição dos procedimentos da narrativa⁹⁵. Assim, dentro da teleologia fílmica – do modo como o *tempo* foi arranjado na narrativa – a sucessão dos fatos vai ganhando sentido conforme cada novo momento define e reafirma coerentemente os momentos anteriores, os “esquemas” alegóricos anteriores, já parcialmente decodificados pelos espectadores. Nesse caso, preservando uma estrutura esquemática apresentadas desde o início, se os Pelados representam os “bons” e pacíficos nesta história, serão os “bons” do início ao final, reagindo com violência somente após provocações intensas, até o limite do suportável: os enforcamentos no início do filme, o espancamento de alguns Pelados pelo Coronel Tidico, os ataques surpresa, até a “traição” extrema, figurada na cena seguinte a essa do julgamento sobre o caso de Ricarte e Ana, quando alguns posseiros são enterrados vivos por soldados do governo depois de terem sido atraídos pela promessa de concessão de terras noutra local – cenas estas analisadas no capítulo sobre poder e violência.

Daí para a frente, o filme passa a retratar apenas os confrontos bélicos entre Pelados e Peludos. Os sertanejos “liberam” toda a sua fúria e invadem a serraria da Lumber, matam os funcionários, rasgam documentos e registros de propriedade das terras. Em seguida atacam o trem que transporta o Capitão e enfrentam os soldados embrenhados nas matas. Mas apesar do tema violento, essa “fase” consiste num trecho do filme tratado com extrema lentidão, onde não haverá mais ênfase em conflitos pessoais, só nos combates. Na opinião de Tavares de Barros, Back “recai na mera descrição exterior dos fatos bélicos”.

Todavia, esse mesmo crítico apontou para algumas qualidades estéticas do filme, destacando a movimentação constante da câmera, os artifícios de composição do quadro, a música original e a trilha de ruídos especialmente cuidada, ainda que, de acordo com ele, tais ingredientes se integrem com dificuldade para formar o que seria uma “unidade ideal”⁹⁶. Faltou-lhe considerar se a “unidade ideal” era efetivamente uma busca do cineasta, pois me parece que não. Back insistiu diversas vezes que se inspirou em Brecht para elaborar esse filme, e essa falta de unidade apresenta coerência com a técnica de “fratura do *mythos*”, onde o teatrólogo alemão propõe uma narrativa antiorgânica e antiaristotélica⁹⁷.

Mas talvez o efeito de maior impacto ao nível de experimentalismo da linguagem, em *Pelados*, seja o fato de a câmera colher as pessoas como se estivesse documentando fatos reais, através de um recurso de encenação em que os personagens fazem pose para fotografias, em diversos momentos do filme. Ao

⁹⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.15.

⁹⁶ BARROS, José Tavares de. *A Guerra dos Pelados*. *Op.cit.*

⁹⁷ Sobre as teorias de Brecht para o teatro, que são também aplicáveis ao cinema, ver: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

invés de um mecanismo invisível que “capta” a dramatização, a câmera se transforma em personagem (fotógrafo) que registra a história. O próprio Tavares de Barros percebe neste filme uma opção pelo “estilo documentário”, sugerida algumas vezes por aparentes deficiências de enquadramento, como se não tivesse sido possível obter um ângulo mais favorável para a filmagem, principalmente nas cenas finais do filme, durante as batalhas e a retirada dos Pelados.



FIGURA 29: Soldados posam para fotografia “documentando” o massacre. Guerra dos Pelados, 1971.

Nessa parte final, mais lenta e descritiva, se por alguns momentos os Pelados parecem avantajados nas situações de confronto, logo fica evidente a inutilidade de seus esforços. O grupo passa a sucumbir, até chegar àquele momento em que Pai Velho conclama os fiéis para o discurso messiânico e propõem a retirada – é o “aceite” oficial da derrota abafado pela idéia do *porvir*.

Nos minutos finais de filme, os Pelados que restaram saem do município organizados em forma de caravana, e Ana vai à frente. Ficam no local apenas Boca Rica (o “incrédulo”), com alguns homens à espera inútil de Pai Velho. Vão derrotados os Pelados, sem santa e sem o seu líder espiritual. Mas Ana, desde que passou a figurar entre os guerrilheiros, assumiu um novo papel emblemático.

A liberdade guia o povo?

A cena em que os Pelados se preparam para a invasão da serraria, é a primeira em que Ana acompanha a tropa dos guerrilheiros. Trata-se da a única mulher que participa nessas cenas, e ainda assim é mais alegórica do que realista. Aparece sempre empunhando uma bandeira, ora a cavalo, à frente dos homens, ora em pé, no meio das batalhas, mas sem nunca matar nem ser ferida. Compondo uma visão quase espectral em meio aos cenários bélicos, Ana agita a bandeira, invocando o monge José Maria e a morte dos Peludos: – *Morra, em nome de São José Maria!*



FIGURA 30: Ana à frente dos guerrilheiros e em meio à batalha, Guerra dos Pelados, 1971.

Trata-se de uma composição alegórica, em que a figura feminina à frente dos revolucionários, no campo de batalha, evoca com força a obra *A liberdade guiando o povo*, criação do pintor francês Eugène Delacroix inspirada pela Revolução de junho de 1830 e que glorifica a democracia. Na tela, se destacam os elementos em azul, branco e vermelho, e o conjunto compõe uma alegoria à França, à liberdade e ao povo francês.



FIGURA 31: *A liberdade guiando o povo*. Eugène Delacroix, 1830.

Ana, em *A Guerra dos Pelados*, não se transforma numa “imitação” dessa tela, o que nem faria sentido pela discrepância dos contextos. Mas ao meu ver, existe uma relação esquálida entre a *liberdade* retratada por Delacroix e a função assumida por Ana na segunda parte do filme. Essa relação não se encontra numa equivalência do arranjo visual do quadro com alguma cena específica do filme. Ela reside, antes, na evocação dos elementos alegóricos: nas cores da bandeira francesa que se repetem no filme, e que no conjunto formam um signo forte e *universalizado* dos ideais revolucionários. Também reside na figura da mulher que agita a bandeira entre mortos, feridos e homens que lutam. Os que lutam olham para aquela imagem feminina como se olhassem para o seu ideal: um futuro onde

se houvesse conquistado a liberdade ante às opressões e injustiças sociais. Um não-lugar.

A *liberdade* encarnada na figura feminina do quadro de Delacroix, além de levantar a bandeira, empunha na outra mão uma espingarda. No filme de Back, a certa altura, Ana também aparece com uma arma nas mãos ao invés de bandeira.

Isso acontece após a morte do Pai Velho, quando a debandada dos Pelados continua, em meio aos tiroteios. Ana, agora empunhando uma espingarda, clama: – *Viva a força dos Pelado!* Porém, a essas alturas, seu brado é a conjuração de uma força já trucidada no embate contra forças bem maiores. Mesmo assim, a imagem de Ana, à frente de todos, ainda é importante para manter viva a memória daquilo que o grupo havia sido no passado.



FIGURA 32: Ana empunha a arma. Guerra dos Pelados, 1971.

Ana, passa, enfim, do papel de *signo* que integra um ritual místico capaz de promover a integração pelo consenso na fé, para *signo* da liberdade do povo a ser conquistada pela revolução. É a transmutação de um signo religioso para um signo político. Mas se a religião é de Deus, e a política é do homem, Ana precisou sofrer um processo de “mundanização” para passar de um signo a outro, ou seja, precisou mostrar-se como mulher, com vontade própria, desejos carnis e companheira do homem. Ainda assim, o papel de Ana é sempre emblemático, pois ela não é a representação da mulher em seus “afazeres comuns”. Ela representa a *liberdade*, ao mesmo tempo consciência humana geradora de angústia ante a gama de possibilidades entre as quais é preciso escolher, e ideal filosófico colocado ao centro das teorias existenciais de Sartre, caracterizadas como “filosofia da liberdade”. Para Sartre, como vimos, a angústia advém da profunda e total responsabilidade do homem pelas suas escolhas e ações. A liberdade, na fábula de Ana, comporta a angústia de tudo o que a sua escolha desencadeou: a fragmentação do grupo (representada na partida do Seu Juca, o próprio pai de Ana) e o enfraquecimento da fé que o seu papel ritual ajudava a manter.

Indo ainda mais longe, até remontar às teorias originais de Kierkegaard sobre a angústia enquanto “condição preliminar do pecado original”, nota-se que a fábula de Ana, nesse filme, age como uma representação emblemática da concepção dialética kierkegaardiana sobre o problema da *queda*. Na interpretação que esse

filósofo – admirado por Back, como foi dito – estabeleceu para esse tema da *Gênesis*, o homem inevitavelmente deixa de ser inocente ao adquirir consciência de si e de sua liberdade.

Mas uma outra forma de tomar a personagem Ana como possível chave de leitura do filme, agora frente ao contexto de sua produção, é deixar de lado a questão do signo religioso, e encarar as suas “fases” apenas como diferentes utopias sociais. Enquanto santa, Ana pode ser interpretada como uma utopia da sociedade civil, capaz de manter vivo o ideal comum do grupo que, unido, torna-se resistente aos poderes políticos e econômicos opressores. A fraqueza de Ana, sua abdicação da santidade em favor de desejos mundanos, representa a própria fragilidade desta utopia que, arrefecida, coincide com a derrota dos Pelados na teleologia fílmica, sugerindo uma espécie de determinismo. Mas esta passagem não se dá de maneira tão simples: a ambigüidade do filme não permite ter certeza se Ana alimentava algum desejo secreto de emancipação, pois ao despir-se da condição de santa, ela passa a lutar pelos ideais do grupo ao lado dos homens. Alegoriza, em certa medida, uma nova utopia, essa bastante alimentada no Brasil dos anos sessenta: o da conscientização social e do engajamento político.

Orlando Fassoni afirmou o valor de *A Guerra dos Pelados* dentro do conjunto de produções cinematográficas brasileiras dos anos setenta apoiando-se na afirmação de que esse filme “serviu de ilustração às injustiças cometidas em nome da lei e da razão, e como exemplo de uma resistência que, se não alcançou seus fins, deixou seqüelas para outros movimentos semelhantes onde os fracos tiveram de optar pelas armas para poderem sustentar seus legítimos direitos”⁹⁸. De minha parte, ainda creio que o enfoque de Sylvio Back sobre o tema foi propositadamente muito mais pessimista do que “motivador”. Uma das razões, volto a insistir, é o ceticismo do cineasta frente às promessas teleológicas. Nesse filme, ele realça, ao mesmo tempo, a inutilidade da fé numa *outra* vida melhor, que acabava por sublimar o instinto de revolta dos sertanejos “fanáticos” – sintetizada na frase de Adeodato: “*Somos de paz e devoção*” –, como também ressalta a inutilidade da resistência organizada em forma de guerrilha numa situação de embate entre forças tão desiguais, em que os poderes econômicos e políticos locais são aliados às forças do capitalismo internacional. Certamente, seu olhar pessimista está fundamentado no evento histórico que desembocou no massacre da coletividade dos Pelados. Mas a narração funciona, por extensão, como alegoria do seu próprio ceticismo quanto à tentativa de resistência ao modelo político e econômico em vigor no Brasil, naqueles anos de chumbo.

⁹⁸ FASSONI, Orlando. Back na polêmica do filme engajado. *Folha de São Paulo*, 09 out. 1979. Esse texto é o mesmo que foi publicado em: O cinema de Sylvio Back. São Paulo : Secretaria da Cultura do Estado: Museu da Imagem e do Som, 1979.

⁵¹ BARRROS, José Tavares de. *A Guerra dos Pelados*. João Pessoa, 1977.

Enfim, a incredulidade que começa a aparecer na fala de Boca Rica já nos dez minutos iniciais do filme, e que depois da abdicação de Ana ultrapassa o âmbito religioso e se traduz no fracasso bélico é, ao mesmo tempo, um atestado da rejeição de Back ao “cinema de redenção”, e também às narrações organizadas sobre um modelo teleológico clássico, onde o final do filme deveria ser o coroamento de todo um processo. O fragmento da história da Guerra do Contestado que Sylvio Back escolhe para representar no filme, é propositadamente um fragmento que não mostra com clareza nem o início do conflito, e nem o final. Trata-se quase de uma fração de história, digamos assim, que deixa em suspenso, ao espectador, a noção do que veio antes e do que virá depois. Back privilegia, na verdade, exatamente o ponto de clivagem, onde se passa de uma imagem da força da coletividade unida pela fé e pela condição social, para uma imagem da derrota e da inutilidade de resistência.

Novamente, como em *Lance Maior*, não há telos.

3.3. Figuração da permanência em Aleluia Gretchen

A música *Cavalgada das Valquírias*, de Richard Wagner, é o primeiro elemento a aparecer no filme *Aleluia, Gretchen*, ainda antes da imagem. Nos vinte segundos iniciais, a tela é apenas um plano negro, um “fundo” para a música, que é o dado principal oferecido aos nossos sentidos. Os instantes se alongam, até que surge o título do filme em letras góticas alaranjadas. Então a execução da música parece transformar-se em “fundo” para os letreiros de apresentação do elenco e da ficha técnica do filme, por cerca de três minutos. Mas neste pequeno espaço de tempo, muito mais do que cumprir papel de “fundo”, a música antecipa sonoramente o sentido do filme como um todo. Este sentido, emanado das escolhas ideológicas e estéticas do cineasta, pode ser traduzido como a idéia de *permanência*, ao contrário da de transformação, conforme será tratado nesta análise⁹⁹.

Quando afirmo que a música no início do filme sinaliza esse sentido, é devido tanto à escolha da obra wagneriana quanto às características específicas com que ela é executada nesse filme. Vejamos porque.

⁹⁹ Mesmo sem assumir como cabedal teórico-metodológico o modelo tripartite de temporalidade proposto por Fernand Braudel (sob influência do estruturalismo de Levi-Strauss), é possível fazer aqui uma aproximação dessa idéia de *permanência* que emana do filme de Back com a noção braudeliana de “longa duração”. Na obra *História e Ciências Sociais*, Braudel estabelece a já clássica decomposição da história em planos sobrepostos de temporalidade. Ou seja, um nível mais superficial é constituído de uma história dos *acontecimentos*, episódica, marcada pelo tempo breve ou curto, exemplificada pela história dos acontecimentos políticos. Um segundo nível é o *conjuntural*, observável nos agrupamentos sociais e seus ciclos econômicos. E um terceiro nível constitui uma história *estrutural*, caracterizada pela longa duração, e marcada pelas “permanências”. Ver: BRAUDEL, Fernand. “A longa duração”. Em: *História e Ciências Sociais*. 2ª edição. Lisboa: Presença, 1976, pp. 7-70; e também o prefácio (redigido em 1946) à sua primeira edição de: *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p.25-26. Em *Aleluia, Gretchen* nota-se uma insistência bem marcada em afirmar a permanência das mentalidades sociais em detrimento dos acontecimentos políticos, conforme será observado nas análises desenvolvidas no presente capítulo.

Quanto à escolha da obra, em primeiro lugar, porque conforme lembra Brepohl de Magalhães, a música de Richard Wagner “evoca a Alemanha hitlerista”¹⁰⁰. Essa associação deve-se, em parte, aos ensaios anti-semitas que Wagner escreveu, mas principalmente ao fato de ele ter sido eleito pelo nazismo como exemplo de uma suposta superioridade da música e do intelecto alemães. Como compositor de óperas, Wagner criou um novo estilo, grandioso, cuja influência no campo musical foi de grande alcance. Um dado importante da obra de Wagner, que era significativo no contexto histórico em que ele viveu e que marcou também o contexto em que Back produzia o *Aleluia*, é a busca do “nacionalismo”¹⁰¹. Mas Wagner viveu no século XIX, num tempo em que se lutava pela unificação política da Alemanha. Sendo ele notoriamente um nacionalista, Wagner participou da construção de uma identidade cultural alemã através de sua obra, exaltando o mito de uma antiga *Germânia*, e participando de um ideário que teria repercussões inclusive em solo brasileiro¹⁰². Algumas décadas depois da morte do compositor, durante o regime nazista, o Ministro da Propaganda de Hitler, Joseff Goebbels, associou claramente a obra de Wagner com o nazismo. Adolf Hitler nunca escondeu seu entusiasmo pelas óperas wagnerianas, e isso foi aproveitado pela máquina da

¹⁰⁰ MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.40.

¹⁰¹ No caso brasileiro dos anos setenta, já foi dito antes, o governo militar apropriara-se dos projetos nacionalistas defendidos pela esquerda nas décadas de 1950-60, transformando-os em ideologia do estado, na esfera cultural. Essa estratégia culmina com a publicação de uma Política Nacional de Cultura pelo MEC, em 1975, mesmo ano das filmagens de *Aleluia, Gretchen!*.

¹⁰² O ideário nacionalista em torno de uma *Germânia* remonta a um texto de Cornélio Tácito, escrito por volta de 98 d.C, e que no século XIX inspirou a obra *A História Natural do Povo Alemão*, escrita entre 1851-53 por Wilhelm Heinrich Riehl, contemporâneo de Wagner. É nesse momento que se passa a falar sobre uma origem consangüínea entre os filhos da pátria alemã: A partir daí essa “origem comum passa a ser freqüentemente descrita em termos de ‘parentesco de sangue’, de laços familiares, de unidade tribal, de origem pura sem ‘misturas’”. ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p.196. A obra musical de Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) exaltava temas dessa *Germânia* mítica e predestinada à glória, trazendo à primeiro plano deuses mitológicos como Wotan e Odin, além de personagens como as Valquírias e Lohengrin. Através das suas óperas, Wagner insuflou o “espírito alemão” de tal modo que colaborou na formação de uma “onda nacionalista”, quando a Alemanha era ainda um amontoado de principados e ducados sem unificação administrativa. A Alemanha alcançou essa desejada unificação em 1871, quando então Wagner tornou-se um símbolo no *reich* de Otto Von Bismark e da dinastia dos Hohenzollern. Ver: CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d., p. 205-207; e POLIAKOV, Leon. *De Voltaire a Wagner*. São Paulo: Perspectiva, 1996. Quanto às repercussões desse sentimento nacionalista alemão em solo brasileiro, sugiro: MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Pangermanismo e nazismo: a trajetória alemã rumo ao Brasil*. Campinas: EdUnicamp/Fapesp, 1998. No seu estudo, Magalhães enfoca a manutenção de um ideário germanista entre alemães que se instalaram no sul do Brasil desde o século XIX, o que manteve os descendentes de alemães continuamente ligados à cultura e ao mundo de seus antepassados. No mesmo livro, a autora desdobra sua investigação sobre o pangermanismo, relacionando-o com o nacional-socialismo alemão, e mostra como a propaganda nacional-socialista encontrou um terreno fértil no Sul do Brasil, preparado pelo germanismo. Isso facilitou a conquista de simpatizantes e militantes entre os brasileiros descendentes de alemães. Ainda assim, é preciso distinguir entre as intenções dos membros do nacional-socialismo e a empolgação dos teutos com esse viés político. A propalada simpatia dos teutos com o nazismo esteve muito ligada à suposta *era de prosperidade* emergente na Alemanha de Hitler, que despertou simpatia inclusive entre grandes figuras do governo federal brasileiro.

propaganda nazista, a ponto de comparar o *Führer* com personagens das obras de Wagner¹⁰³.



FIGURA 33: Hitler como *Parsifal*. Material de propaganda nazista.



FIGURA 34: Cartaz de anúncio da apresentação de *Parsifal* em Zurich, 1913.

Mas o sentido de “permanência” que atribuí à execução da música de Wagner no filme de Back só pode ser compreendido mediante a observação das características específicas com que ela é executada no filme de Sylvio Back. Trata-se de uma versão em que a composição feita originalmente para a ópera (típica do gosto musical europeu do século XIX), é ajustada para um arranjo em rock progressivo (estilo que vinha crescendo no gosto da juventude de classe média brasileira na década de 1970, alimentado pela indústria fonográfica).

O arranjo em rock da *Cavalgada das Valquírias* foi feito especialmente para o *Aleluia, Gretchen!* pela banda *O Terço*. Esta banda havia surgido no final dos anos sessenta no Rio de Janeiro, e em meados dos anos setenta, já radicada em São Paulo, constituía um dos mais importantes grupos brasileiros de rock¹⁰⁴. No arranjo,

¹⁰³ Um exemplo, cuja associação com Hitler está apresentado na figura n.33, é o de *Parsifal*. Este personagem da lenda do Santo Graal caracteriza-se pelo ascetismo, pois renuncia ao prazer carnal para recuperar o cálice e salvar o rei de uma grave enfermidade. A ópera *Parsifal*, de Wagner, dramatiza um mito que depois se tornaria bastante usual na arte destinada às massas: a chegada de um “eleito” que há de salvar a humanidade, que é metade soldado, metade “santo”, e conhecedor da verdade. Ver: LLINARES, Joan. *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. Ao que consta, o próprio termo *Führer* usado por Adolf Hitler foi extraído de um trecho da ópera wagneriana *Lohengrin*, que no livro *Mein Kampf* Hitler conta ter assistido pela primeira vez aos doze anos de idade. Ver: HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Moraes, 1983.

¹⁰⁴ Paralelamente ao crescimento da MPB, que era favorecida pela política cultural nacionalista, o rock representava a parte da indústria cultural que se pautava em tendências internacionais. É bom lembrar, desde já, que além de ser o primeiro elemento que aparece no filme, o mesmo arranjo musical volta a aparecer em outros momentos importantes da narrativa, como a cena da tortura (a ser analisada noutro capítulo) e a cena do piquenique final, da qual trataremos adiante. A banda *O Terço* chegou a ser considerada na década de 70 como a melhor banda de rock do Brasil, e também era respeitada no cenário da MPB: “Ganhou festivais como o de Juiz de Fora e Belo Horizonte. Classificou-se por duas vezes no Festival Internacional da Canção. Durante 15 anos fez de 150 a 200 shows por ano em grandes ginásios lotados pelo país afora. Também conseguiu o recorde de público (11.000 pessoas) no Luna Park em Buenos Aires, além de fazer shows no *Midem* em Cannes (França) e em outros lugares da Europa. Foram convidados especiais do festival de rock progressivo na UCLA em Los Angeles”. Informações

a banda deu outra “roupagem” à música de Wagner, mas preservou os elementos estruturais que identificam a obra do compositor alemão. O tratamento novo é conjuntural: os instrumentos eletrônicos (guitarras e sintetizador), e os preciosismos de execução usuais às bandas de rock, como solos progressivos, mas que são antes ornamentais do que estruturais. Há, no entanto, uma parcela “imutável” de elementos musicais que constitui a linha melódica, capaz de conferir identidade àquela obra musical específica¹⁰⁵. O *Terço* executa com guitarras a linha melódica, o que a orquestra de Wagner fazia com os metais, por exemplo. Dessa forma, ainda que se mude a roupagem, a partir de novos recursos tecnológicos e de variações cosméticas ao sabor da moda musical dos anos 1960-70, a estrutura básica da composição, com toda conotação ideológica que a ela normalmente se atribui, permanece a mesma. E aí reside um dos pontos centrais no filme *Alaluia, Gretchen!*

Seguindo a linha iniciada em *Lance Maior*, e presente também em *A Guerra dos Pelados*, o tema de fundo no terceiro longa-metragem ficcional de Back é a permanência das estruturas sociais. Ao longo do filme, ninguém rompe sua condição de classe ou de poder, ninguém “progride” e ninguém promove modificações sociais, apesar da passagem do tempo, das mudanças conjunturais, e de alguns personagens expressarem verbalmente suas convicções revolucionárias. Estas, no entanto, só existem nas palavras. Na prática, o que reina é a acomodação. A exceção parece ser Josef, que decide retornar à pátria de origem e efetivamente lutar pelos ideais de seu *Führer*. No entanto, ele nunca voltará dessa empreitada, e esse fato neutraliza qualquer possibilidade de mudança no mundo representado pelo filme.

Ainda assim, o dado mais forte em *Alaluia* é o político, tratado de forma extremamente irônica. Se em *Lance* os personagens eram despolitizados, preocupados apenas com seus projetos individualistas e presos aos mundos sócio-econômicos aos quais pertenciam, em *A Guerra dos Pelados* assistia-se às reivindicações de uma pequena coletividade que se rebelava contra a opressão política e econômica, mas mesmo assim não conseguia modificar a sua sina. Mas em *Alaluia*, outra vez há ausência de projetos coletivos. Cada personagem é um

contidas no site oficial da banda, disponível em: <http://www.oterco.com.br/>. Acesso em 23 de setembro de 2007. O *Terço* radicou-se em São Paulo nos primeiros anos da década de setenta, e em 1975 chegou ao auge, com a gravação do LP “Criaturas da noite”, que consagrou a banda. Este LP virou um hit nacional, vendeu mais de cem mil cópias, e continha uma das mais famosas composições do rock progressivo brasileiro, “1974”. A formação da banda, no tempo em que foi gravada a trilha sonora para o filme de Back, era: Sergio Hinds, Sergio Magrão, Luiz Moreno e Flávio Venturini.

¹⁰⁵ Uso propositalmente, ainda que num sentido metafórico, os termos relativos aos conceitos braudelianos de “estruturas” e “conjunturas” para me referir às características da música que dá início ao filme. Lembre-se que tais conceitos são relativos, respectivamente, aos aspectos históricos de longo prazo (ou à quase imobilidade) e aos de curto prazo. Ver: BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p.29; e também: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997; DOSSE, François. O traje novo do presidente Braudel. In: *A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São. Paulo: Unesp, 2001.

“esquema” de uma determinada postura política: Lotte, proprietária do hotel, é a personificação da ideologia nazista, que também encontra apoio nos jovens Josef e Werner, bem como em Herr Oskar e também no brasileiro integralista, o Dr. Aurélio. Já o Professor Ross representa o intelectual liberal e fracassado, que não concordava com o regime de Hitler, mas foi covarde para se manifestar contra ele. A jovem Inge aproxima-se de Ross. O brasileiro Eurico, caixeiro viajante, representa a classe média, sem ideologia própria, personificando a ambição de “subir na vida”. E Repo, o empregado do hotel, pode ser visto como representante do “povo” brasileiro, que supostamente assimila a ideologia de seu colonizador (no caso, Frau Lotte).

O que se assiste na tela é um desfile dessas diferenças, constituído pela justaposição de ações caricatas dos personagens e de confissões verbais desfiadas em longos monólogos. Ironicamente, fica a sugestão de que esses esquemas políticos coexistem, ora em conformismo, ora se atritando, mas nunca abertos a modificações. No saldo, o filme atua como uma alegoria da imobilidade, ainda que seja um filme histórico, ou seja, que privilegia as ações do homem no tempo.

Para aprofundar a reflexão acerca dessa alegoria paradoxal que emerge de um filme histórico e cuja organização temporal é predominantemente cronológica (indo de 1937 à década de 1970), cumpre observar a função das seqüências conforme elas estão ordenadas na estrutura fílmica. Isso será feito nas próximas páginas, enfatizando os seus extremos: a abertura do filme, ou prólogo; e a cena do piquenique final, ou epílogo¹⁰⁶.

3.3.1. *Prólogo: memórias de Inge sobre a chegada dos Kranz ao Brasil*

Ainda se ouvem os últimos acordes da *Cavalgada das Valquírias*, quando aparece na tela uma “fotografia de família”. Trata-se, na verdade, de uma ilustração, mas o seu papel na representação é o de um retrato fotográfico, um “instantâneo”¹⁰⁷. Assim que a música acaba, entra uma voz feminina que explica o sentido da imagem:

¹⁰⁶ Usarei as expressões “prólogo” e “epílogo” porque considero que são coerentes com a função das duas seqüências privilegiadas. Enquanto “prólogo” se refere a uma advertência breve, cuja função é introduzir o assunto de uma obra, o termo “epílogo” significa remate, fecho, recapitulação, ou mesmo resumo de uma situação encenada. Frequentemente se destina a explicar as intenções do autor, ou o resultado final da ação dramática. (No caso de *Aleluia*, sintetiza que “nada mudou”).

¹⁰⁷ A ilustração, que sugere uma foto antiga de família, foi realizada em nanquim e sépia por Gilberto Marchi, que fez também o cartaz de *Aleluia, Gretchen!*. No roteiro, em lugar dessa ilustração, estava prevista a representação de todos os personagens se preparando para um retrato, quando a família toda se arrumaria diante de um suposto fotógrafo (a câmera). Mas devido à ausência de duas atrizes no último dia de filmagens, o cineasta utilizou um desenho representando a fotografia. Ver: SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Íris Foto Cine Som* nº293. São Paulo, fev/mar. 1977, p.62.

Esse é o primeiro retrato da família Kranz, logo quando chegaram. Inesquecível. Parece que foi ontem. Frau Lotte, aborrecida como sempre. Professor Ross, coitado... junto aos filhos: Heike, que estava muito cansada, Gudrum, e o pequeno Josef.

A câmera se aproxima lentamente da ilustração, e percorre cada personagem conforme eles são apresentados pela voz *off* da narradora. Ao centro do retrato, estão Frau Lotte e prof. Ross. Logo atrás, entre os dois, está seu filho caçula, Josef. As duas filhas mulheres estão uma de cada lado dos pais. À direita, um grupo de empregados: frau Minka e o filho Wilhelm, que também vieram da Alemanha, e o negro Repo. Junto a eles, uma pilha de malas.



FIGURA 35: Primeiro retrato da família Kranz. Aleluia, Gretchen!, 1976.

A narradora se identifica, enquanto a câmera desliza até o rosto de uma jovem, presente no retrato, situada entre Heike e Minka: – *E essa sou eu, Inge!* À esquerda do grupo estão dois homens, que a narradora apresenta respectivamente como seu pai e seu irmão (mais tarde identificados como Herr Oskar e Werner, respectivamente).

Com esse expediente simples, já surgem dados importantes à narrativa: adivinha-se tratar de uma família de imigrantes recém-chegados, e conhece-se algo da hierarquia social entre os personagens.

Ainda que não sejam descritos pela



FIGURA 36: Inge no retrato da família Kranz

narradora, há outros elementos na imagem interessantes para pensar o efeito de “ambientação” que ela exerce. Acima de alguns personagens e abaixo de outros, existem palavras escritas à mão, identificando-os, como se costuma fazer com fotografias antigas. Acima da cabeça de Lotte, se vê a palavra “Mammi”, por exemplo. Esse recurso, de inserir essas palavras na ilustração, insinua que a narradora estaria observando o retrato um bom tempo depois que ele foi tirado, apesar de dizer “*parece que foi ontem*”.

À esquerda da cena, em segundo plano, há dois homens que não foram apresentados pela narradora: um numa escada e o outro em pé, com um pincel na mão. Eles olham na direção do espectador, e isso simula que ali estaria um fotógrafo, captando o retrato da família recém-chegada da Alemanha no momento em que ainda são dados os últimos retoques na pintura da parede externa da casa. Também em segundo plano, visível pelos espaços entre os personagens, há outro indício de que a reforma na construção está sendo finalizada: uma placa com um letreiro, encostada ao lado da porta, sobre os degraus da escada. Ao longo do filme, esta placa, indicativa do nome do estabelecimento – *Flórida Hotel* – aparecerá pendurada sobre a porta. Um outro dado significativo é o tipo de roupa que os personagens vestem: os recém-chegados estão com roupas mais pesadas, e carregam casacos nas mãos, enquanto os outros usam roupas leves, mangas curtas ou arregaçadas.

Essa breve apresentação da família Kranz e seus agregados, feita através do retrato, acontece num plano único que dura cerca de um minuto. Ao fim da apresentação, há o primeiro corte, a tela escurece por um breve instante. Quando clareia, a câmera está posicionada dentro da casa, captando a cena do exterior através das portas abertas, como se estivesse “recebendo” os novos moradores. O único som que se ouve é o das malas sendo retiradas dos automóveis e colocadas no chão por Werner e Repo, personagens que aparecem na cena. Sobre a imagem, surge a legenda “*Sul do Brasil*”, e logo em seguida, a data: “*1937 a 1939*”, marcando o início do primeiro bloco do filme.

Antes de comentar as demais partes do filme, entretanto, é importante pontuar dois aspectos sobre a função narrativa deste prólogo.

Primeiro, ele nos fornece um elemento que não havia existido nos outros dois filmes de ficção produzidos por Back: um narrador. Este, logo de cara é identificado: trata-se de Inge, filha de Oskar, imigrante alemão já instalado no Brasil, e que foi responsável por organizar o hotel comprado pela família Kranz. Quando ela acaba de falar, há um mergulho no passado: somos levados ao dia da memória da narradora. Isso sugere que a fábula estaria sendo contada em *flashback*, recurso bastante usual em filmes históricos.

No entanto, o papel de narradora atribuída a Inge de modo bem evidente no prólogo logo se dilui, e a personagem não terá um desempenho mais “subjeto” do

que os outros ao longo do filme. Logo nas primeiras seqüências, aliás, é possível até mesmo que o espectador esqueça desta função inicial da personagem, pois muitas das cenas apresentadas na tela nem sequer poderiam ter sido testemunhadas por Inge.

De qualquer modo, o fato de ela “abrir” a história dos Kranz desde sua chegada ao Brasil, evocando suas memórias a partir do retrato de família, nos faz esperar um resgate desse momento em algum ponto posterior do filme, capaz de significar o seu “presente”. Quer dizer, o “presente” aí entendido como a ocasião em que Inge efetivamente tivesse olhado para o retrato que nos fez mergulhar com ela no passado, no dia da chegada dos Kranz ao Sul do Brasil. Todavia, isso não acontece. Não existe um ponto da narrativa onde Inge manuseie um álbum de família, ou porta-retratos, ou caixinha de recordações, qualquer coisa que pudesse funcionar de mote para o seu mergulho no passado. Afinal, quando seria esse tempo em que ela olha para a foto e fala com o espectador?

Vejo esta indefinição como um traço estilístico moderno nas obras de Sylvio Back: situações que são abertas, mas não resolvidas. Diferente da estrutura narrativa clássica na qual tudo deve fazer sentido dentro do filme, pois qualquer palavra, qualquer objeto posto em cena deve exercer alguma função teleológica, nos filmes de Back vários elementos são lançadas ao espectador, mas ficam em suspenso, não encontrando um ponto de arremate.



FIGURA 37: Inge decide ir embora. Aleluia, Gretchen!, 1976.

Na minha visão, o momento mais plausível para “encaixar” esse momento em que iniciam as memórias de Inge dentro do tempo diegético, seria entre as duas seqüências finais do filme. Ou seja, entre o instante em que Inge decide “ir embora” – enquadrada sozinha pela câmera, sentada numa cama desfeita,

reflexiva, ela diz: “*estou cansada de assistir todas essas artimanhas... vou embora!*” –, e o piquenique final, no qual todos os personagens que passaram pelo Flórida Hotel ao longo do filme se reencontram, inclusive ela. Quando Inge afirma ter assistido “todas essas artimanhas”, ela se afirma como testemunha dos acontecimentos narrados até então. Sabe-se que o piquenique ocorre supostamente uns vinte anos depois da decisão de Inge em partir, pois isso aparece no terceiro bloco, cuja indicação de data havia sido a legenda “1955”, e na seqüência do encontro final se vê legenda “*Hoje*” (remetendo à atualidade do tempo de produção do filme, ou seja, 1975). Desse modo, pode-se imaginar que o momento em que Inge olha para o retrato dos Kranz e identifica ali os personagens, apresentando-os ao espectador, seria algo como a “véspera” desse reencontro que foi o piquenique.

Mas isso que estou dizendo não é evidente no filme, é antes uma tentativa de delimitar a origem do foco narrativo em *Aleluia*: afinal, quem conta a história?. Admitindo a possibilidade de *flashback*, Inge poderia cumprir esse papel. Mas as evidências para isso são muito frágeis. Aliás, cotejando o filme com o roteiro, descobre-se que o papel de narradora atribuído a Inge nem sequer existia no projeto original do filme. No roteiro não há ênfase para Inge nem na cena inicial, quanto menos existe a cena em que ela se afirma como testemunha – dizendo-se cansada de assistir às artimanhas – e decide ir embora.

É sabido que roteiro e filme existem como obras independentes. Mas uma rápida comparação entre os dois, neste caso, é interessante porque a cena inicial de *Aleluia* teve que ser improvisada pelo cineasta, devido ao fato de duas atrizes terem se ausentado do país antes do final das filmagens¹⁰⁸. Sylvio Back pretendia repetir um expediente já utilizado por ele em *A Guerra dos Pelados*, que é a simulação da presença de um fotógrafo no lugar da câmera, diante da qual os personagens presentes se arrumam, “posando” imóveis para o retrato por um instante, e depois continuando suas ações normalmente¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Selma Egrei (que interpreta Gudrum) e Kate Hansen (interpreta Heike) não participaram do último dia de filmagem. Conta Back: “Estávamos com tudo pronto para rodar o que seria a apresentação do filme, e elas seguiram para o Teerã, resultado: algumas cenas tiveram que ser mudadas e tive que por um desenho na apresentação, o qual achei muito bom”. In: SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Op.cit.*, p.62. Mesmo satisfeito com o resultado da ilustração, Back moveu “processo contra as atrizes Kate Hansen e Selma Egrei que abandonaram as filmagens antes do término do filme”, cf.: “Aleluia Gretchen” estréia em Curitiba. *O Estado de São Paulo*, 17 out. 1976. Ver também: SANTOS, Luiz Gonzaga. Aleluia (cinema nacional) Gretchen. *Cinema em Close-Up*, v.3, nº15, 1977, p.13.

¹⁰⁹ Um recurso de linguagem que foi bem explorado por Back em *A Guerra dos Pelados* é a simulação dos flagrantes fotográficos, não encenados, exemplificados nas poses que os personagens fazem para as fotografias captadas por um fotógrafo anônimo, em diversos momentos do filme, criando um jogo entre “encenação” e “documentação”, e mesmo entre enunciação fílmica e enunciado: o fotógrafo participa do filme, mas é, ao mesmo tempo, responsável por diversas tomadas fílmicas. Além das cenas do filme que já foram comentadas, alguns trechos do roteiro original do filme que descrevem a seqüência da chegada do Capitão à região do conflito podem ajudar a ilustrar este ponto: “*De um vagão desce o Capitão, que é logo recepcionado: há troca de cumprimentos. Junto com o oficial vem um fotógrafo; enquanto este prepara sua máquina, registra-se um rápido diálogo entre os presentes*”. E, logo após os diálogos, o roteiro indica que: “*Do ponto de vista da câmara fotográfica, vêem-se imóveis ladeando o Capitão, “coronel” Tidico, Mr. Kimmel, o padre, e outras pessoas que se esforçam para entrar no quadro*”. No

A necessidade de substituir a cena prevista no roteiro de *Alaluia* por uma ilustração que sugere retrato de família provavelmente levou Back a eleger Inge como narradora, como também pode ter motivado a inclusão da penúltima cena, na qual Inge se afirma como testemunha de tantas artimanhas.

Enfim, a imprecisão, ou melhor, a ausência de resgate de um tempo presente para um suposto *flashback* de Inge, deixa em aberto a definição do foco narrativo. Na verdade, a cada pedaço do filme, parece que o foco vem de outro lugar. E isso nos leva ao segundo ponto a destacar, ainda, como função do prólogo.

Ele nos fornece de antemão um panorama sobre o perfil dos personagens, ainda que muito rapidamente: o mau humor de Lotte, a qualificação de “coitado” para Ross, a distinção entre quem é empregado e quem é patrão. Isso tem sua importância, uma vez que o filme contém muitos personagens e nenhum emerge como protagonista. O deslizar da câmera sobre o retrato, privilegiando cada personagem apresentado pela narradora, é de certo modo equivalente à maneira como os personagens aparecerão no filme, em forma de “árias”: os personagens, um a um, serão destacados dos demais em alguma cena, no momento em que cada um expõe ao espectador as suas inquietações.

O crítico de cinema Hélio Nascimento já identificou esta estratégia como um recurso que remete à estrutura da ópera, quando buscava identificar as referências estrangeiras que ajudaram a compor o “estilo” de Back.

Há ainda outra influência: a da ópera. Evidente no roteiro, escrito em colaboração com Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini, essa presença da ópera, num relato que se divide em várias árias, nas quais cada personagem [...] deixa configurado seu drama interior. Mas toda esta absorção do produto cultural estrangeiro nada tem de servil. Back recolhe o que está consolidado e constrói um painel que, sendo formado por flagrantes da vida de uma família de imigrantes, durante quarenta anos, é também um amplo quadro da vida brasileira nessas últimas quatro décadas. *Alaluia, Gretchen* é um vigoroso exemplo de como é possível realizar um filme verdadeiramente brasileiro sem voltar as costas para as conquistas da narrativa cinematográfica em outros países.¹¹⁰

Essa estrutura “em ópera” é coerente, inclusive, com a escolha da música de Wagner para compor a trilha sonora do filme. São resquícios da “cultura germânica” que, sendo o assunto do seu filme, Back busca depurar formalmente.

Note-se, entretanto, que a estrutura operística no cinema não pode ser atribuída apenas à inspiração em Wagner, pois ela remonta também ao teatro de Brecht. A peça *A Ópera dos três vinténs*, por exemplo, deu origem ao filme brasileiro *A Ópera do malandro* (Ruy Guerra, 1985). E Sylvio Back, inclusive,

transcorrer do filme, em diversos outros momentos o fotógrafo “congela” a história através da lente de sua máquina, e é o seu ponto de vista que é mostrado ao espectador. O mesmo expediente estava previsto no roteiro de *Alaluia, Gretchen!* para a cena que apresentaria a chegada dos Kranz: “Posando defronte a um casarão como se fora para uma câmara fotográfica (ponto de vista do espectador), vemos a família Kranz e agregados. [...] Lotte: ‘Herr’ Oskar, por favor, venha também. Traga seus filhos... [...] Feita a fotografia, Repo é o primeiro a se mexer, pegando algumas malas, e todos começam a entrar no hotel”. BACK, Sylvio. *Alaluia, Gretchen*: roteiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.20-21.

¹¹⁰ NASCIMENTO, Hélio. *Alaluia, Gretchen*. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 3 nov. 1977.

comentou que a estruturação em blocos que ele usou já em *A Guerra dos Pelados* era uma tentativa de aproximação com Brecht, por meio da qual ele buscava realizar um “cinema mais dialético, anti-naturalista, antimelodrama. Um cinema que irritou pela falta do discurso anedótico com começo, meio e fim”¹¹¹. Em depoimento recente, Back também afirmou ter tido inspiração brechtiana na realização de *A Guerra dos Pelados* e, de forma mais madura, em *Aleluia, Gretchen*¹¹².

A influência de Brecht, como vimos, não aparecia exclusivamente nos filmes de Sylvio Back, uma vez o pensamento brechtiano vinha há anos encontrando aderência no teatro político e no trabalho de direção de atores no cinema brasileiro, como no exemplo bem conhecido do Othon Bastos, em *Deus e o diabo*¹¹³. Mas o caso de *Aleluia, Gretchen!* merece ser observado de um modo especial quanto a estas referências culturais justamente porque tem como assunto a imigração alemã no Brasil, e porque traz propositadamente alguns resquícios de produtos estéticos representativos da cultura erudita da Alemanha. Isso, sem dúvida, potencializa os significados da aproximação com Brecht e com Wagner no esquema formal do filme. Cumpre destacar que na representação do “alemão”, em seu filme, Sylvio Back não recorre à trejeitos e hábitos estereotipados. Não é “um painel típico, nem folclórico”¹¹⁴, dizia ele em 1976, destacando que os alemães de seu filme eram “burgueses”, de origem urbana. Esse alemão de classe média, trabalhador, representa um Brasil de tipo diferente daquelas convenções de brasilidade pautadas no homem do nordeste ou dos subúrbios cariocas e paulistas. Vimos, noutra parte, que em meados daquela década a enunciação dessas alteridades regionais era condizente com a diversidade cultural brasileira prevista na Política Nacional de Cultura (PNC) – desde que se enfatizasse a sua convivência pacífica.

Em *Aleluia*, Back retrata de forma irônica essas convivências. O filme tenta trazer à tona certas estruturas de pensamento que, representadas naqueles personagens esquemáticos, revelam-se com estes, aos poucos, nas suas respectivas “árias”, quando então podemos distingui-las e compará-las. No saldo, como já foi indicado por Hélio Nascimento, constitui-se num “quadro amplo sobre a permanência do ideal totalitário”¹¹⁵.

Veremos, agora, de uma forma um tanto quanto resumida, qual a função narrativa dos eventos representados no filme conforme sua ordem de aparição para, depois, ressaltar a maneira como o sentido da permanência é reafirmado no epílogo do filme.

¹¹¹ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. 1ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 27 nov. 1982.

¹¹² BACK, Sylvio. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 21 de novembro de 2005.

¹¹³ Sobre esse assunto, já mencionado na primeira parte da tese, ver depoimentos de Glauber Rocha em: VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. *Op.cit.*, p.66 e p.73.

¹¹⁴ “Aleluia, Gretchen”: o novo filme vem aí. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 16 mar. 1976.

¹¹⁵ NASCIMENTO, Hélio. Realismo e inovações. Porto Alegre: *Jornal do Comércio*, 13.12.1981.

3.3.2. Cronologias, descontinuidades e incongruências

Aleluia, Gretchen é composto de quatro blocos, que foram delimitados pelo cineasta através de datas informadas por letreiros. O primeiro bloco, que inicia imediatamente após o prólogo, é situado temporalmente de 1937 a 1939, o segundo de 1942 a 1945, o terceiro é apresentado como 1955. O quarto bloco, que constitui o epílogo, aparece sob a legenda *Hoje*, e pode ser entendida como 1975, ano em que ocorreram as filmagens. Apesar de dispostos em ordem cronológica, há certos hiatos entre estes blocos, ou descontinuidades, nos quais longos espaços são desprovidos de informações. O que acontece com a família no período entre 1945 e o ano que marca o início do terceiro bloco? E entre 1955 e o “hoje” apresentado na tela?

Entretanto, essas informações não seriam mesmo necessárias para a compreensão do sentido de permanência que emana do filme. Esse sentido resulta de dois recursos. Um, que caracteriza também os dois filmes de ficção anteriores de Back, é o fato de a história se abrir até certo ponto – conforme vamos conhecendo as figuras dramáticas e os projetos que carregam consigo –, para depois insistir na ineficácia de qualquer tentativa para mudar a situação de vida dos personagens. As mudanças são sempre conjunturais, de superfície, mas as estruturas de pensamento e das relações de poder não sofrem alterações significativas. O outro recurso é o fato de os personagens não envelhecerem, ainda que atravessem quatro décadas no tempo diegético. Essa incongruência confere um aspecto *nonsense* ao filme, mas funciona como alegoria da idéia central.

Deste modo, ao invés de simplesmente interpretar a divisão em blocos proposta pelo cineasta, optei por olhar o filme a partir desses dois períodos: das “aberturas” e dos “fechamentos”. O objetivo é a compreensão dos sentidos que vão sendo formados conforme as seqüências estão ordenadas no filme, e não apenas acompanhar a cronologia proposta pelas datas. Deste modo, farei a seguir uma rápida descrição do filme seguindo uma divisão em nove momentos, detectados a partir da dissecação dos três blocos de maior duração, sem contar o prólogo e o epílogo.

Vamos a eles.

Tempo de aberturas (primeiro bloco):

O primeiro bloco do filme dura aproximadamente quarenta minutos, e caracteriza-se predominantemente pelas “aberturas” de assuntos e possibilidades. Na diegese, representa um período anterior à Segunda Guerra Mundial, quando a família de imigrantes alemães chega ao Brasil, mas parte de seus integrantes ainda lubrifica os sonhos de instituir um grandioso império germânico. Há, todavia, uma

exceção para o caráter de abertura e de otimismo na primeira parte do filme. Trata-se da morte prematura do bebê Gretchen que, como havia acontecido no filme anterior de Back com o personagem Nenê, antecipa alegoricamente a idéia de impotência, idéia esta que emergirá com força ao final. O primeiro bloco divide-se, enfim, em seis momentos com funções significativas distintas:

a) A ambientação

Desde que a câmera, logo após o prólogo, se posicionara no interior da residência “recebendo” os novos moradores, somos levados, junto com a família Kranz, a percorrer os espaços do Flórida Hotel. A decoração segue o estilo germânico: aposentos recobertos com papel de parede no qual um padrão floral compõe faixas verticais, em cores claras tendendo ao pêssego. Os móveis de madeira são pesados e escuros. Pendurados nas paredes, há pequenos pratos de porcelana pintada. Os sofás e mesas estão cobertos por lençóis brancos. Frau Lotte espia sob alguns lençóis, examina poltronas e almofadas. Enquanto Oskar apresenta Aurélio (o hóspede permanente e “bom brasileiro”) aos novos proprietários do hotel, Werner e Repo se encarregam de trazer as malas e baús para os aposentos. Apesar dos Kranz serem alemães recém-chegados ao Brasil, todos falam português no filme¹¹⁶.

“Muitos personagens cortam a tela nesta primeira cena” – descreve Avellar – e entre esses

a câmera caminha aparentemente indecisa. Não olha para qualquer dos personagens com atenção especial. [...] Caminha indecisa, como uma pessoa de repente jogada no meio de gente desconhecida e no meio de um cenário desconhecido¹¹⁷.

De qualquer modo, apesar da “indecisão” da câmera observada por Avellar, há um privilégio para Frau Lotte nesse primeiro momento de ambientação. Ela é a primeira personagem que vemos dentro do hotel, logo no início do bloco. Um plano de conjunto enquadra Lotte sozinha em meio aos móveis cobertos pelos lençóis, aos quais ela passa a examinar, com ares de reprovação. Ela está vestida de preto e usa um colar de pérolas, tudo muito formal. Os cabelos estão presos à moda alemã, com duas tranças puxados para o alto da cabeça. Alguns fios cuidadosamente desalinhados correspondem à situação representada: o momento de chegada, após longa e cansativa viagem. Lotte mostra-se muito carrancuda durante todo o tempo, inclusive quando interage com os outros personagens.

¹¹⁶ Segundo Sylvio Back, “no início de Aleluia estava pensando em conservar a língua alemã nos personagens e depois registrar o sotaque a medida que eles fossem ficando no Brasil. [...] Mas fazer o filme com idioma alemão incorreria em uma dublagem, que além de ficar caríssima, não era imprescindível, já que o cinema não necessita tanto de fidelidade ao idioma. Veja os filmes americanos, franceses e italianos que mesmo rodados em outros países conservam o idioma do país produtor”. SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Íris Foto Cine Som* nº293. São Paulo, fev/mar. 1977, p.62.

¹¹⁷ AVELLAR, José Carlos. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

Também é junto com Lotte que conhecemos o corredor e os dormitórios do hotel.

A câmera foi colocada no final de um corredor, captando-o em sua extensão, e enquanto entram alguns acordes musicais que se prolongam de modo tenso, se vê frau Lotte chegando pelo fundo da cena e olhando para dentro de uma das portas. Em seguida abre outras portas, averiguando os quartos, sempre com a expressão de desagrado, testa enrugada, olhos tristes. As paredes do corredor são pintadas com uma cor verde água, na metade inferior, com um friso bege que separa do branco da parte superior. Depois do terceiro quarto, ela vem se aproximando da câmera, até que seu rosto fica em primeiro plano, quando então ela fixa os olhos na câmera com expressão de desgosto, dirigindo-se diretamente ao espectador – como fizera Mário, no final do *Lance Maior*. Esse expediente será utilizado diversas vezes, no filme, quebrando sutilmente o naturalismo da representação.

Ainda nesta parte de ambientação, o plano seguinte enquadra toda a fachada do hotel. É um dia ensolarado. A construção de estilo germânico foi pintada de amarelo claro, e ao lado da porta se vê a placa com o nome do hotel, ainda por pendurar – como no retrato que aparecera no prólogo. Ao fundo, a paisagem das colinas cobertas por bosques. A luz diagonal, “sulina”, sugere uma temperatura amena, e talvez o final de tarde – idéia reforçada pelas insistentes badaladas de um sino. A porta do hotel é fechada, e no plano seguinte a câmera mostra Lotte e Ross preparando-se para deitar.



FIGURA 38: Frau Lotte demonstra desgosto.

Essa fase de ambientação dura cerca de seis minutos. Quando, na cena seguinte à do quarto do casal Kranz, a câmera no exterior da casa flagra, pela janela, Inge arrumando uma cama de solteiro, passa-se a um segundo momento, onde a rotina do hotel já foi estabelecida.



FIGURA 39: Flórida Hotel: chegada e ambientação. Aleluia, Gretchen!, 1976.

b) A instauração de uma rotina:

Um segundo momento do filme é aquele no qual acompanhamos cada um dos moradores do hotel em seus afazeres diários: varrer os quartos, trocar lençóis, servir café aos hóspedes. Enquanto vários planos mostram Heike, Gudrum, Josef, Inge e Minka trabalhando nessas atividades, eles conversam sobre suas ambições. Josef marcha com a vassoura sobre o ombro como se fosse um fuzil, simula continência a Hitler, e afirma que voltará para a “Juventude”, pois “*O führer precisa de mim*”. Dentro desta parte, se conhece também a perturbação de Heike: grávida de um soldado nazista, ela conta sua versão da história, falando durante o sono. Segundo ela, fora induzida pela mãe a se envolver com um oficial SS para gerar um filho de “raça pura ariana”.

Assim como nas cenas de ambientação, nessa parte a câmera passeia como se estivesse “perdida” entre os personagens, ainda pouco definidos. Como bem notou Avellar, “o filme avança com certa pressa”, e não nos deixa ver todas as coisas:

O espectador vê mesmo é a forma exterior do plano. O movimento aparece mais do que as coisas filmadas durante o movimento. O desenho da imagem chama atenção sobre si mesmo, desmonta o espaço real. Desmonta a ação e os diálogos. Quem está na platéia recebe, então, gestos e frases soltas, monólogos colados lado a lado. Uma conversa de verdade não existe. Vemos personagens que pensam em voz alta¹¹⁸.

Entretanto, o tom dessas imagens não pode ser tomado como “antecipação do estilo de narração que o filme irá adotar”, porque a movimentação que marca os momentos iniciais – de ambientação e instauração de uma rotina – será substituída, gradualmente, pela predominância da lentidão. Daí para a frente, os planos tendem a ser mais lentos, com a câmera muitas vezes imóvel ou executando movimentos quase imperceptíveis. O que dará unidade ao filme, na visão de Avellar, e que integrará num mesmo contexto “a sofisticada movimentação da primeira cena e a quietude das cenas seguintes, é o objetivo comum de evitar uma representação naturalista”. O que importa não é o relato de alguma experiência individual, mas “a representação alegórica de uma situação que transcende em muito o imediatamente visível”¹¹⁹. Essa situação se revelará, aos poucos, no decorrer do filme, como a afirmação da *imobilidade*, da inutilidade dos esforços individuais para modificar uma estrutura que é rígida e reproduzida pelo corpo social. Uma idéia próxima ao que já fora tocado em *Lance* e em *Pelados*.

O panorama sobre a rotina do hotel e a perturbação de Heike dura uns oito minutos, e em seguida somos reportados a um lugar ao ar livre, onde acompanhamos as atividades de um grupo de jovens nazistas.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

c) Juventude Nazista:

FIGURA 40: Atividades da juventude nazista no Sul do Brasil. Aleluia, Gretchen!, 1976.

Ao som de uma marcha alemã, vários planos curtos enquadram um grupo de jovens em torno de vinte anos de idade, uniformizados e exercitando-se ao ar livre. Eles correm, depois jogam futebol e nadam nus – cena que sofreu corte da censura, evidentemente por questões antes morais do que políticas¹²⁰. Em seguida, novamente uniformizados, juram fidelidade à causa de Hitler, numa espécie de ato cívico, filmado em planos mais longos, coerentes com a atmosfera solene. Entre os jovens, estão Werner, Wilhelm e Josef. Este último, que no corredor do hotel simulava trejeitos de soldado nazista, despede-se dos outros rapazes ao fim do cerimonial, pois voltará para a Alemanha.



FIGURA 41: Jovens nazistas se exercitam nus. Aleluia, Gretchen!, 1976.

É interessante lembrar que na década de 1930 realmente existiu uma Juventude Hitlerista no Brasil, vinculada ao Partido Nazista, e que estas atividades eram do conhecimento das autoridades brasileiras¹²¹. Somente em 1938, a partir

¹²⁰ Jornais do tempo de lançamento do filme comentam que a censura cortara a cena: “trata-se de uma passagem do filme que mostra adolescentes da juventude hitlerista praticando nudismo”. Cf.: “Aleluia Gretchen” estréia em Curitiba. *O Estado de São Paulo*, 17 out. 1976. Os cortes da censura foram comentados também em: AVELLAR, José Carlos. Aleluia, Gretchen: o rosto sempre igual da violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1977; COZZATTI, Luiz César. Os deuses malditos do Flórida Hotel. *Zero Hora*. Porto Alegre. 3 nov. 1977 – que também menciona o corte da cena em que Eurico é torturado pelos SS –; e em: ALENCAR, Miriam. “Aleluia Gretchen”: o golfinho de ouro, quem diria, foi dado a um filme maldito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.

¹²¹ A *Hitler Jugend* (Juventude Hitlerista) foi criada com a ajuda da *Auslandsorganisation der NSDAP* – Organização do Partido Nacional-Socialista para o Exterior. Segundo Brepohl de Magalhães, a “influência da ideologia nazista nas colônias germânicas do sul do Brasil já estava presente desde o início da década de 1920, [...] contudo, à medida que o movimento nacional-socialista se fortalece, ela assume uma

do decreto-lei nº 383, o Partido Nazista caiu na clandestinidade, quando foi proibido juntamente com outras agremiações políticas estrangeiras¹²². Essa seqüência filmica, que dura cerca de cinco minutos, resume visualmente tais dados históricos relativos à Juventude Nazista, sendo coerente com o período pré-guerra que está sendo representado no primeiro bloco do filme, e justifica as aspirações de Josef.



FIGURA 42: Jovens nazistas no Sul do Brasil

Após a despedida de Josef, a câmera enquadra Werner e sua irmã Inge conversando recostados numa janela. Nesta conversa, pela primeira vez no filme se ouve o nome de Gretchen, a recém-nascida filha de Heike.

d) Gretchen:

A vida do bebê Gretchen é curta. Sua única aparição acontece na cena em que Lotte e Ross tomam chá numa mesinha branca posta no jardim, servidos por Minka. Gretchen está no colo da avó. Ao seu lado, sentado no gramado, está Repo com uma revista, a quem Lotte parece ensinar a ler. Ross lê um jornal. A cena é bucólica, e visualmente traduz uma idéia de tranqüilidade paradisíaca, com o

importância maior, pois seus correligionários e simpatizantes passarão a contar também com o apoio de novas e mais fortalecidas organizações, como [...] a partir de 1928, com a *Auslandsorganisation der NSDAP*. Dentre os primeiros grupos nazistas formados no exterior destacam-se os do Paraguai, fundado em 1929, da Suíça, em 1930, e da Argentina e Brasil, em 1931. A autora explica também que a nazificação de alemães no exterior atendia ao objetivo de formar um reservatório de cidadãos do *Reich*, caso fosse preciso recrutá-los em um eventual conflito militar. MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Pangermanismo e nazismo: a trajetória alemã rumo ao Brasil*. Campinas: EdUnicamp/Fapesp, 1998, p.135-136 e 138.

¹²² Existindo oficialmente desde 1931, a sede nacional do partido nazista no Brasil foi fixada inicialmente no Rio de Janeiro, sendo transferida para a cidade de São Paulo em 1934. As atividades do partido eram reuniões, festividades, propaganda, organização da juventude alemã, entre outras. Seus objetivos eram “a propaganda das idéias nacionais-socialistas, centradas principalmente nos discursos de Hitler, a formação de uma juventude hitlerista, a criação da Grande Comunidade Nacional (*Volksgemeinschaft*) de alemães residentes além da fronteira do Reich e, finalmente, o repatriamento dos alemães que aqui moravam através de incentivos de trocas de câmbio favoráveis”. Apenas em fins de 1937, com a implantação do Estado Novo e a proibição de agremiações estrangeiras, o Partido Nazista caiu na clandestinidade. DIETRICH, Ana Maria. *Organização política e propaganda Nazista no Brasil (1930-1945)*. *Anais do Simpósio: Muitas faces de uma guerra*. Florianópolis: UDESC, maio de 2005. Segundo René Gertz, na década de trinta os alemães que vinham para o Brasil concentravam-se em São Paulo, nos estados do Sul e no Rio de Janeiro, e cerca de 2.900 destes imigrantes se filiaram ao Partido Nazista no Brasil. os estados com maior número de filiados eram São Paulo e Santa Catarina. Ver: DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo tropical? Conflitos raciais e especificidades regionais*. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo, 2007; e GERTZ, René. *O fascismo no Sul do Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

gramado verdejante e as colinas ao fundo. O som de pássaros, no entanto, é interrompido pelo diálogo ácido entre Lotte e Ross, quebrando qualquer ilusão de harmonia familiar. Eles dirigem palavras ferinas um ao outro, sob o olhar curioso de Repo. O rosto de Lotte mostra amargura, desgosto com a situação que vive. Ela acusa Ross de ter “*preguiça tropical*”, “*viver às custas dela e do hotel*”, e diz que “*intelectual é tudo a mesma coisa... um bando de inúteis*”. Ross reage com palavras irônicas. Há, nesta parte, uma espécie de enxerto de imagens de um outro momento, em que o casal estaria dentro da casa com o bebê Gretchen, mas numa situação feliz, pois ambos sorriem brincando juntos com a criança. Apesar da mudança na imagem, o diálogo ferino continua em *over*, e logo a câmera restabelece a cena do quintal.



FIGURA 43: O bebê Gretchen com seus avós. Aleluia, Gretchen!, 1976.

Mas a representação do tempo de do bebê no filme dura cinco minutos apenas. O plano a seguir, numa elipse brutal, mostra o velório de Gretchen.

A princípio, a câmera enquadra Heike, em pé, olhos fechados e xale preto nos ombros. Werner e Gudrum, também no enquadramento, olham para o rosto de Heike. Ross e um pastor olham para algo fora da cena, à esquerda. O xale de Heike e as duas velas acesas, somados às expressões graves nos semblantes, adiantam o clima do velório ainda antes que a câmera nos mostre os demais presentes e o caixãozinho branco disposto sobre a mesa. O bebê de raça pura ariana que prometia realizar o sonho da avó Lotte, de criar uma “hitlerândia em solo brasileiro”, morreu prematuramente. Heike logo perde o controle e passa a gritar em desespero: “*Que maldição é essa, meu Deus?... Mami, olha o que sobrou, mami!... Gretchen!..*”, acariciando o caixãozinho que é finalmente revelado ao espectador, enquanto a câmera enquadra a cena em *plongée*.

Logo em seguida, se vê um cemitério. Inicialmente a câmera passeia diante dos túmulos, enquanto se ouve em *off* a voz do professor Ross. Ele “conversa” com a neta, em pé diante de um jazigo, e começa a falar de seu sentimento de derrota. Aproximando-se de Ross, vários planos curtos oferecem ângulos diferentes da mesma cena, enquanto testemunhamos o monólogo do professor arruinado, que também acaba em choro.

Nessa “ária” centrada em Ross, percebe-se um acorde metafórico ante a reação de intelectuais brasileiros ao período mais duro do governo militar. No momento de acirramento da repressão, muitos preferiram silenciar, se omitir ou mesmo se exilar, a sofrer as penas advindas da contestação ao regime político em vigor no Brasil. A mortificação declarada de Ross lembra, em partes, os dilaceramentos vividos pelos personagens Marcelo de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), e Paulo de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), já mencionados antes como exemplos de representação, no cinema brasileiro, da experiência da derrota após o golpe de 1964. Mas com o endurecimento do regime após o AI-5 a situação se agravava, em virtude da ação repressiva violenta empreendida pelo governo militar contra os militantes de esquerda, incluindo prisões, interrogatórios, torturas e mortes. Muitos dos indivíduos de “formação burguesa / classe média” que se dedicavam às atividades intelectuais ou artísticas tiveram reações parecidas com aquela figurada por Ross. Outro filme histórico que aborda esse tema através de uma alegoria, é *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), sobre o qual o historiador Alcides Ramos diz que “os problemas enfrentados no presente [...] orientaram a retomada / releitura do passado”, servindo de “escudo protetor ao cineasta para que ele possa falar do presente sem correr riscos de ser censurado”¹²³.



FIGURA 44: A morte de Gretchen. Aleluia, Gretchen!, 1976.

Vendo desse ângulo, é presumível pensar que Sylvio Back, ao colocar na boca do personagem Ross certas palavras questionando a realidade do seu tempo diegético, e extravasando o sentimento de impotência ante tal realidade, está também falando do seu próprio entorno, e fazendo sua autocrítica. Por exemplo, quando Ross interroga: “– Desde quando aceitar esses campos, perseguições... é amar a nossa adorada Alemanha?”, pode-se supor ver aí uma alegoria crítica ao conhecido slogan utilizado pelo governo brasileiro no começo dos anos setenta:

¹²³ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002, p.303. No segundo capítulo deste livro, o autor reflete sobre a representação dos intelectuais no filme *Os Inconfidentes*, por meio de recursos alegóricos (ver p.131-187). No quarto capítulo, o autor se propõe a contextualizar o filme de Joaquim Pedro de Andrade diante de seu tempo de produção, vendo-o ao mesmo tempo como uma visão crítica acerca do governo militar, como um modo de falar a respeito dos impasses da própria esquerda, e também como uma autocrítica do cineasta (ver pág.267-324).

“*Brasil: ame-o ou deixe-o*”. Este slogan brasileiro apelava ao patriotismo, que deveria ser decantado em forma de amor à nação brasileira, mas às custas de se fechar os olhos para as atrocidades (normalmente ignoradas pela sociedade civil) cometidas em nome desse mesmo amor. Ou, então, quando Ross diz : “– *Fiquei com medo... [...] Sabia de antemão que seria encurralado como os outros*”, pode-se imaginar Back externando sua própria *mea culpa*, pois ele também era um intelectual que abandonara o barco da Ação Popular justo no momento em que a ditadura se acirrava, conforme já comentado noutro capítulo.

Nesta parte do filme, enfim, com as cenas da morte de Gretchen e do monólogo de Ross no cemitério – que juntas duram por volta de seis minutos – , já temos um dos momentos mais intensos de “fechamento”: a vida breve do bebê funciona como alegoria da curta duração do sonho nazista, ante a iminência da guerra. E opera também, frente ao filme, como alegoria que antecipa a impossibilidade de sucesso dos projetos de qualquer um dos personagens. Ou seja, a morte prematura de Gretchen ostenta, nesse filme, um papel semelhante ao assumido pelo quixotesco Nenê quando enfrentava o trem, em *A Guerra dos Pelados*. A grande diferença é que Nenê decidira por conta própria enfrentar o “dragão de ferro”, enquanto Gretchen não teve escolha. O bebê morto é também a imagem da inocência sacrificada.

Mas antes que o *Aleluia* ingresse na fase onde essa impossibilidade dos projetos se torne proeminente, ainda há duas seqüências que considero “aberturas”: a celebração integralismo-nazismo, e a chegada de Eurico no hotel.

e) Celebração - integralismo e nazismo:

O plano seguinte ao monólogo de Ross no cemitério nos mostra Aurélio no interior de seu quarto, vestindo um uniforme da Ação Integralista Brasileira (AIB)¹²⁴: camisa verde, calça e gravata pretas. Na manga direita da camisa, um círculo branco onde se vê bordado o *Sigma*¹²⁵. O mesmo signo está presente na

¹²⁴ A Ação Integralista Brasileira (AIB) foi fundada em 1932 por Plínio Salgado, e marcou o início de um movimento político-social sem precedentes na história do país. Representou a adesão de milhares de brasileiros a um projeto autoritário, e a ressonância do ideário fascista no Brasil. Suas principais diretrizes eram a reação ao liberalismo e o temor à desordem, que poderia ser provocada pela entrada da classe popular nos espaços da luta política no âmbito do Estado, reivindicando sua auto-representação. O integralismo consistia num movimento de classe média, moralista, cristão, nacionalista, e que defendia o princípio de autoridade. A AIB existiu legalmente entre 1932 e 1937. Nos anos seguintes à implantação do Estado Novo, em fins de 1937, o integralismo foi perdendo sua força organizativa. Seu momento de queda é entre 1939-45. Para maiores informações, sugiro: CHAUI, Marilena. Apontamentos para uma crítica à Ação Integralista Brasileira. In: *Ideologia e mobilização popular*. São Paulo: Paz e Terra, 1978; TRINDADE, Hélgio. *Integralismo, o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difel, 1974; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Totalitarismo e revolução: o integralismo de Plínio Salgado*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988; e CARNEIRO, Márcia R.S.R. *Do Sigma ao Sigma – entre a nata, a águia, o leão e o galo – a construção de memórias integralistas*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2007.

¹²⁵ O signo usado pelos integralistas, na bandeira e nos uniformes, é o Sigma, símbolo matemático do somatório. Este signo do somatório deveria representar a própria doutrina integralista, de somar “toda produção filosófica, política, social e econômica da humanidade ocidental”, eliminando as influências que fossem perniciosas à ordem moral e social. Sobre a importância dos uniformes, bandeiras, palavras de

bandeira integralista, pendurada na parede do quarto, em cuja decoração constam ainda um retrato de Plínio Salgado e uma estatueta de santa, evocando o catolicismo¹²⁶. Aurélio abre a porta e recebe Wilhelm no seu quarto, numa cena um tanto quanto ambígua, pois sugere uma cumplicidade íntima entre os dois, ainda que o assunto de sua conversa gire em torno do sentimento patriótico dos integralistas e sua admiração ao nazismo. Isso, ao meu ver, confere à seqüência uma função significativa que não pode ser desconsiderada: evidenciar o “namoro” entre integralismo brasileiro e nazismo, simulando suas afinidades.



FIGURA 45: Aurélio e Wilhelm: cumplicidade política. Aleluia, Gretchen!, 1976.

A seqüência toda dura pouco mais de cinco minutos, apesar das doze horas de filmagens que foram necessárias para chegar a essa formulação¹²⁷. Até então, Aurélio e Wilhelm vinham atuando como personagens secundários no filme, e agora Aurélio terá a sua “ária”, como representante da Ação Integralista. Nesta cena Wilhelm representa, por um lado, o alemão de “raça pura”, que integra a Juventude Nazista, e a cuja “terra natal” o integralista devota admiração: “*Tenho fé no futuro graças à sua terra natal. Lá sim existe um grande homem. Um líder!*”¹²⁸. Quando

ordem, canções, e outros signos no integralismo, ver: SOMBRA, Luiz Henrique e GUERRA, Luiz Felipe Hirtz (orgs.). *Imagens do Sigma*. Rio de Janeiro: Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

¹²⁶ A doutrina integralista detém traços que a aproximam, ao mesmo tempo, do ideário fascista e da Igreja Católica organizada a partir do Concílio Vaticano I. Isso levou milhares de pessoas a aderirem ao integralismo, em busca da edificação de um contorno mais ordenado do mundo. “Uma ordem governada pelo espírito cristão, pelo exercício de um governo forte, que, sob os auspícios divinos, poderia garantir a integração salvadora através de uma identidade uniformizada pelas idéias e pela submissão a uma única e confiável Chefia”. CARNEIRO, Márcia R.S.R. A construção de um projeto político: os caminhos da memória e cultura integralistas. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo, 2007.

¹²⁷ Há um depoimento muito interessante de Back sobre o processo de filmagem dessa seqüência: “Usei um carrinho [...] lentíssimo em ‘Aleluia’, numa cena em que um integralista atira a esmo no quarto. O carro caminha paralelo a parede com duração de cena de 4 minutos. Cheguei pro cara responsável pelo carrinho e expliquei: – O negócio é o seguinte, você vai fazer o carrinho mais lento da tua vida. O rapaz se concentrou e começou a empurrar com o Dutra, o [José] Medeiros, eu e a câmera em cima do carrinho. como eu gesticulava muito lá em cima ele parou e mandou que descesse. Tive que sair sem discutir. Enquanto isso o movimento do carrinho tinha que ser conjugado com o zoom da câmera, enquanto o Medeiros dirigia o zoom, o Dutra ia focando. [...] Depois de 12 horas de filmagem dessa cena, ele me disse que tinha sido o melhor carrinho que já tinha feito na vida”. BACK, Sylvio. In: SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Iris Foto Cine Som* nº293, p.56-62. São Paulo, fev/mar. 1977.

¹²⁸ A admiração de Aurélio por Hitler sintetiza o pensamento hierárquico do integralismo, no qual o poder autoritário deveria estar centrado na figura de um líder. O próprio movimento integralista organizava-se com rígida hierarquia, em cujo topo estava a figura do “Chefe” Plínio Salgado. Márcia Carneiro diz que o respeito à figura do “Chefe”, no integralismo, condiz com a interpretação que Hannah Arendt fez do totalitarismo: a importância dada ao líder, e a tudo o que este escreve e fala. E Dietrich ressalta a importância que se dava à capacidade do líder em “tornar seu desejo a expressão de um grupo”. DIETRICH, Ana Maria. Nazismo tropical? Conflitos raciais e especificidades regionais. *Op.cit.*,p.3.

Aurélio exhibe seu uniforme e sua arma a Wilhelm este diz, amavelmente, que a farda preta dos oficiais SS alemães era mais bonita, e pergunta: “Essa é de alemão ou de brasileiro?”. Essa pergunta de Wilhelm, aparentemente ingênua, toma um sentido mais denso ante as distinções internas às próprias comunidades de imigrantes alemães, nas quais fazia muita diferença ter nascido no Brasil ou na Alemanha¹²⁹. Por outro lado, o rapaz alemão é mais passivo na cena. Afinal, está no “ambiente” do integralista e atua como confidente das suas aspirações. Durante todo o tempo, ele se porta como se estivesse à espera das atenções de Aurélio, no qual mantém os olhos sempre fixos e sorridentes. Esse comportamento, mais o fato de Wilhelm sorver demoradamente uma laranja enquanto admira o revólver e ouve os devaneios patrióticos do integralista, confere um tom levemente sensual à cena. A insinuação mais forte de homossexualismo aparecerá ao fim da seqüência, quando Aurélio, deitado sobre a bandeira integralista e com a camisa aberta, estende a mão ao rapaz dizendo “vem cá”. É como uma metáfora do flerte entre integralismo e nazismo. Ao mesmo tempo, é uma ironia de Back: historicamente, sabe-se que nazismo e integralismo condenavam o comportamento homossexual¹³⁰. Com a insinuação de flerte, nessa cena, Back é sarcástico, pois mostra como hipocrisia o próprio discurso defendido pelos personagens¹³¹.

A fala de Aurélio durante a cena evoca o levante dos integralistas contra Getúlio Vargas, ocorrido em maio de 1938, no Rio de Janeiro. Todavia, pelo seu aspecto delirante, fica impossível ter certeza se quando ele fala a tentativa de golpe ainda estava sendo planejada, ou se já acontecera. Com o hino *Avante!* (de autoria de Plínio Salgado) fazendo a ambientação, num momento Aurélio descreve a ação como um projeto, dizendo que “Vamos tomar o palácio”. No instante seguinte descreve a sua participação no evento como se já tivesse ocorrido: “Aí eu fui o primeiro a gritar: sai daí, ditador! [...] meu coração batia tanto...”. E no final, volta a conjugar sua fala no futuro: “Será uma noite de muita glória. A única em que naqueles jardins pisarão verdadeiros patriotas”.

¹²⁹ Ana Maria Dietrich explica que existia uma distinção entre os *volksdeutsche* (alemães do povo, que não podiam entrar no partido nazista) e *reichsdeutsche* (alemães de sangue). “Estes eram, na maioria, jovens e radicais, e se sentiam superiores pela questão da cidadania e por se sentirem “incumbidos pelo *führer* da missão de desenvolver o partido em terras distantes”. Os *volksdeutsche*, geralmente já instalados no país há mais tempo, ainda que admiradores do regime de Hitler, nem sempre aceitavam essa liderança dos *reichsdeutsche*, e muitos escolheram militar no partido Integralista, sobretudo em Santa Catarina. *Ibidem*, p.8-9. Os privilégios aos *reichsdeutsche* também são mencionados em: MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Pangermanismo e nazismo*. *Op.cit.*, p.136-137.

¹³⁰ A SS (*Schutzstaffel*), responsável por organizar e administrar os campos de concentração do regime da Alemanha na década de 1930 e, após 1941, dos campos de extermínio da Polônia, foi também encarregada de encontrar judeus, homossexuais, ciganos, comunistas, e quaisquer outras culturas ou comportamentos condenados pelo nazismo por serem *untermenschen* (sub-humanas).

¹³¹ Tema atualmente trabalhado no cinema do diretor alemão Rosa Von Praunheim: Numa série de documentários, von Praunheim traz relatos de testemunhas gays sobreviventes da era nazista. Em *Schwein gehabt – Joe Luga* (Joe Luga teve sorte), por exemplo, Von Praunheim conta a história do cantor Joe Luga, que fazia shows travestido de mulher para os soldados alemães da frente russa, e que somente após a guerra, nos anos de 1950 e 1960, foi preso na antiga Alemanha Ocidental por causa de sua homossexualidade. No documentário *Männer, Helden, Schwule Nazis* (Homens, heróis, gays nazistas), o diretor aborda a paradoxal relação entre a homossexualidade e as idéias do radicalismo de direita.

Essa imprecisão temporal no discurso de Aurélio, cuja intencionalidade por parte do cineasta pode ser confirmada na leitura do roteiro original, traz um toque de “nebulosidade” ao filme que é histórico, mas ao mesmo tempo é ficção. Faz lembrar, com sutileza, que as diversas versões sobre os fatos históricos estão sempre matizadas por certas idiossincrasias, pois as memórias se confundem, muitas vezes, com as aspirações daqueles que rememoram. E o fato de deixar em aberto se o levante já acontecera ou não é significativo também pela localização desta seqüência dentro do filme, na fase das “aberturas”. A empolgação de Aurélio e Wilhelm e a devoção de ambos ao regime de Hitler mostram muito mais otimismo do que ruína. Se o cineasta evidenciasse logo o fracasso do levante integralista quiçá abortaria “o sabor do sonho” que esse flerte sinaliza, quando remete às afinidades entre integralismo e nazismo¹³². Mas a imprecisão permite considerar a sua permanência.

Não obstante a inexatidão temporal, o momento em que esta cena aparece no filme é coerente com o tempo histórico representado no primeiro bloco do filme. As datas (1937 a 1939) que haviam sido indicadas no início do bloco, lembre-se, delimitavam um curto período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, e que corresponde a um tempo de vicissitudes para os simpatizantes de Hitler que moravam no Brasil. Por um lado, assistia-se o momento de máxima força do nazismo, que se impunha como ditadura na Alemanha, e que concretizava o sonho de uma grande *Germânia*, acalentado pelos nacionalistas alemães desde a segunda metade do século XIX¹³³. Por outro lado, as relações entre o governo brasileiro e o

¹³² Costuma-se apontar as seguintes afinidades entre o integralismo e os regimes nazi-fascistas: nacionalismo exacerbado, autoritarismo, intolerância e racismo, sobretudo o anti-semitismo. Entretanto, Cytrynowicz alerta que não é apropriado tecer generalizações óbvias à primeira vista, apesar de ele mesmo considerar o integralismo como “um tipo de fascismo”, pela sua recusa ao “outro”, pela negação dos conflitos de classe, pelo ódio à democracia, pela defesa da liderança ditatorial e pelo nacionalismo xenóforo, além do racismo. Ver: CYTRYNOWICZ, Roney. *Integralismo e política regional: a ação integralista no Maranhão (1933-1937)*. Resenha. Revista Brasileira de História, 2001, vol.21, n. 40. Este autor aponta o livro de Héglio Trindade como marco inicial das análises da ideologia integralista, e considera exemplar o estudo de René Gertz, que trata das diferenças e conflitos entre germanistas, nazistas e integralistas no Sul do Brasil. Ver: TRINDADE, Héglio. *Integralismo, o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difel, 1974; e GERTZ, René. *O Fascismo no Sul do Brasil*. Germanismo, Nazismo, Integralismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

¹³³ Tendo crescido consideravelmente desde os anos vinte, no início da década de 1930, o *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães) conquistara a simpatia das massas através de comícios, desfiles e divulgação pelos meios de comunicação de massa. Em 1933, Hitler havia sido nomeado primeiro ministro com o apoio de nacionalistas, católicos e setores independentes. Em 1934, com a morte do presidente Hindenburg, Hitler se tornara chefe de governo (chanceler) e chefe de Estado (presidente). A partir daí, assumiu para si o papel de *Führer*, ou “guia” do povo alemão, criando o 3º Reich. No Brasil, “a vitória de Hitler é anunciada também como o triunfo da vontade de um povo sob a liderança do *Führer*”. MAGALHÃES, Marion Brepohl. *Pangermanismo e nazismo*. *Op.cit.*, p.144. Instaurando uma ditadura, Hitler suprimira todos os outros partidos políticos que não o nazista, dissolvera sindicatos, e estabelecera a censura à imprensa, fechando todos os jornais de oposição. Para garantir seu poder, Hitler apoiou-se em organizações paramilitares: SA (guarda do Exército), SS (guarda especial) e Gestapo (polícia política). Desde 1936, a Alemanha de Hitler vinha se mostrando mais poderosa e mais cruel: ele apoiou o general Franco na Espanha, e nesse mesmo ano consolidou o extermínio sistemático dos judeus por meio da deportação para guetos ou campos de concentração. Sobre o contexto da ascensão do nazismo, consultar: BRACHER, Karl Dietrich. *La dictadura alemana: genesis, estructura y consecuencias del nacional-socialismo*. Madri: Alianza, 1973. Ver também: HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.108-115.

Partido Nazista no Brasil sofreriam sérias inversões: em novembro de 1937, Getúlio Vargas, então Presidente do Brasil, criava o Estado Novo e decretava a proibição de qualquer agremiação política no país.

Com um mesmo golpe, Vargas reprimia o Partido Nazista no Brasil e afetava os sonhos de participação política daqueles que eram ligados à Ação Integralista. Mas a cada um desses partidos caberia um rumo distinto nas relações com o Estado Novo.

Quanto ao Partido Nazista, apesar da proibição das atividades oficiais, ele não cessou suas atividades no Brasil, passando a atuar na clandestinidade, sob a fachada de instituições alemãs e nomes fantasia, sem sofrer repressão sistemática por parte do governo brasileiro¹³⁴. De um modo geral, os imigrantes alemães não eram vistos seriamente como um perigo ideológico para o país naqueles anos, mas antes como um perigo étnico. Eram estrangeiros, com outra língua e outros costumes. Todavia, como diz Brepohl de Magalhães, “ao fim e ao cabo, eles eram brancos, disciplinados e trabalhadores, características que se harmonizavam com a política eugenista da época”¹³⁵. Assim, o importante era “abrasileirá-los” através do ensino fundamental e da obrigatoriedade do uso do idioma português, como também do hábito ao culto de valores cívicos da nação brasileira, à qual deveriam servir. Apenas após 1942 aconteceria uma repressão mais sistemática aos nazistas no Brasil.

Já para a Ação Integralista Brasileira, contudo, as coisas tomariam outro rumo. Os integralistas consideraram que a implantação do Estado Novo e a imposição do fim da AIB foi uma “traição” por parte de Getúlio Vargas, uma vez que ele havia apoiado a organização do movimento em seu início, e em 1937 Plínio Salgado chegou a desistir de candidatar-se à presidência para aliar-se a Vargas. Por isso, após o decreto que encerrava a oficialidade da AIB, cerca de oitenta integralistas organizaram um golpe, tentando tomar o Palácio Guanabara, residência oficial do Presidente, naquela noite de 11 de maio de 1938 que é evocada no discurso de Aurélio. Mas o ataque foi contido pela guarda do Palácio, e muitos dos revoltosos foram fuzilados ou presos, inclusive centenas de outros integralistas que não participaram do ataque. Plínio Salgado, chefe da AIB, foi exilado em Portugal em 1939. No momento de partir, porém, chamou a atenção dos seus companheiros integralistas através de uma carta, conhecida como *Manifesto de Maio de 1939*. Este traçava alguns termos para a ação dos integralistas, recomendando que se abstivessem “de quaisquer agitações subversivas e de manifestações de caráter político, perturbadoras da ordem

¹³⁴ DIETRICH, Ana Maria. Organização política... Op.cit., p.2.

¹³⁵ MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Pangermanismo e nazismo: a trajetória alemã rumo ao Brasil*. Campinas: EdUnicamp/Fapesp, 1998, p.43.

pública”, pois “o panorama sombrio do mundo exige que todos os brasileiros se unam no terreno comum do amor à pátria”¹³⁶.

Em *Aleluia, Gretchen* esses detalhes não estão narrados. Apenas para o espectador consciente de todo esse contexto tem sentido o fato de Aurélio “abafar” seus próprios ânimos, e ficar submisso à vida sossegada do hotel, dizendo que “tudo hoje é tão provisório... até o sabor do sonho”. Estas são suas palavras no momento final da cena, quando ele está deitado na cama como morto, com uma mão sobre o peito e a outra segurando a mão de Wilhelm.



FIGURA 46: Sigma, Plínio Salgado e namoro com o nazismo. *Aleluia, Gretchen!*, 1976.

A insinuação de homossexualismo na relação entre os dois, enfim, é emblemática também da situação clandestina em que estavam tanto o Partido Nazista no Brasil quanto o integralismo durante o Estado Novo, uma vez que essa relação precisava ser disfarçada, oculta dos olhos da sociedade. A câmera que “observa” o encontro dos dois no quarto de Aurélio revela uma cumplicidade secreta, proibida, mas que preserva um prazer: o do *sonho*.

Entretanto, em relação ao momento em que o filme foi produzido, em 1975, Aurélio esquematizava um perfil extremamente atual. O cenário político que se armara desde o golpe de 1964 havia criado uma atmosfera propícia para ação dos radicais de direita, a que Hélio Trindade se referiu como a “nova tentação fascista”¹³⁷. Num texto de 1977, Sérgio Augusto escreveu para o *Pasquim* sobre *Aleluia, Gretchen*, ele lembrava essa proximidade do filme com o tempo presente¹³⁸. E desfiava exemplos: “Até morrer, não faz muito tempo, Plínio Salgado, o líder dos integralistas, foi um dos parlamentares mais prestigiados da Arena”. E o Alfredo Buzaid, também integralista, “chegou ao posto de ministro da Justiça, no governo Médici”. Além destes, “a lista é longa”, dizia ele. Aquele *sonho* a que Aurélio se refere na cena, e que lhe apraz, era ainda, portanto, bastante nítido quando Back elaborou seu personagem.

¹³⁶ CARONE, Edgar. *O Estado Novo: 1937-1945*. São Paulo: Difel, 1976, p. 462-465.

¹³⁷ TRINDADE, Hégio. O radicalismo militar em 64 e a nova tentação fascista. In: D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994, p.129.

¹³⁸ AUGUSTO, Sérgio. *Aleluia, Anauê e outros obas*. *Pasquim*, 8-14 abr. 1977. Ver também, do mesmo autor: *Como é mesmo anauê em alemão? Isto é*, 6 abr. 1977.

f) Chegada de Eurico:

Quando todos os personagens ligados ao Flórida Hotel já se “mostraram” um pouco mais ou um pouco menos ao espectador, eis que entra em cena um desconhecido. Numa cena tomada à noite, um carro entra no enquadramento e estaciona em frente ao hotel. A escuridão é significativa: nada se sabe a respeito do passado e do caráter desse estranho que chega na penumbra, e tem um comportamento descomedido: buzina com insistência para que o atendam e faz troça com Repo tratando-o por “crioulo”. Logo mostra perspicácia, ao ironizar a presença do anagrama de Adolf Hitler no nome do estabelecimento, enquanto fuma parado nos degraus da entrada. Pela porta aberta, se vê Lotte, ao fundo, atrás do balcão da recepção, prestando atenção na cena. Já no interior do hotel, com o ambiente iluminado, nota-se que o recém-chegado está vestido com camisa branca, gravata borboleta, colete e paletó xadrez. Ele tira o chapéu branco, cumprimenta Lotte, tentando ser exageradamente simpático e apresenta-se como “Eurico”.



FIGURA 47: Eurico decide ficar. Alegria, Gretchen!, 1976.

Quando a câmera na mão se movimenta para a frente, como se fosse a visão de Eurico indo até o bar do hotel, cria-se um efeito de “invasão” da privacidade familiar. Vemos, através dos olhos de Eurico, o ambiente íntimo e aparentemente tranquilo dos Kranz, as mesinhas com toalhas brancas e arranjos de flores campestres sobre cada uma delas, os homens distraído-se com drinques e jornais. O recém-chegado demonstra atração pela atmosfera confortável, e declara que pretende ficar por ali.

Eurico traz um novo ingrediente para o ambiente do Flórida Hotel: a mentalidade oportunista, e ambição de ascensão social. Ele não partilha das ideologias dos moradores do hotel, mas também não hesita em conviver com eles, desde que possa realizar seus projetos individuais. Um deles será a união com Gudrum, filha dos proprietários do hotel, que demonstrou interesse por Eurico desde o primeiro momento em que o viu. Mas essa união se efetivará no bloco seguinte, pois a chegada de Eurico encerra a primeira parte do filme. Logo que

Ross lhe deseja que “se sinta à vontade”, enquanto vemos a imagem sossegada da fachada do hotel, à noite, embalada pelo som de grilos, há um corte.

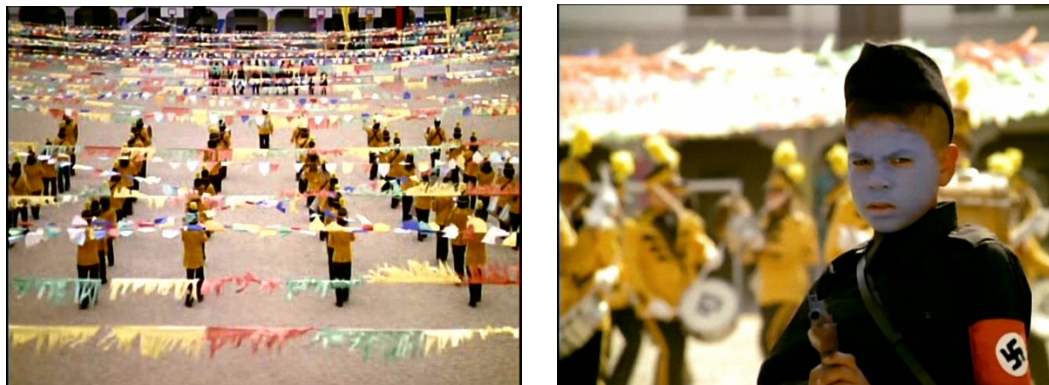


FIGURA 48: Parada cívica: meninos simulam fuzilamento. *Aleluia, Gretchen!*, 1976.

Os elementos a seguir geram um contraste visual e sonoro em relação ao momento da chegada de Eurico. Entra o som de uma fanfarra, em alto volume, e um pontilhado de cores toma conta da imagem, predominando o amarelo nos uniformes e nas bandeirinhas que decoram a cena de um desfile infantil. Trata-se de uma parada cívica, com alguns meninos fantasiados de nazistas representando uma execução. Como já foi dito acerca da seqüência que mostrava a Juventude Nazista, o desfile das crianças também faz referência visual às atividades que o Partido Nazista no Brasil realizava naquela década, mas ao mesmo tempo a encenação que elas fazem remete às atrocidades cometidas em nome dos ideais nazistas. Resulta num emblema do holocausto e do tempo da Segunda Guerra Mundial (iniciada em 1939) e também ressalta a idéia de permanência das relações desiguais, já que as crianças mimetizam atitudes do mundo adulto¹³⁹.

Em seguida, se vê na tela a indicação de um novo tempo que chega no âmbito diegético: 1942 a 1945. Para o filme enquanto obra, também será a passagem para um outro tempo, onde predominam os “fechamentos”, emergindo o olhar pessimista do cineasta quanto à possibilidade de mudança.

¹³⁹ Algumas implicações emblemáticas desta cena já foram trabalhadas com maior profundidade em: KAMINSKI, Rosane. Do texto à imagem: as faces da violência nas crianças nazistas em *Aleluia, Gretchen!*. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *História e Cinema*. 1ª ed. São Paulo: Alameda / História Social USP, 2007, p. 271-288. Lá, já se afirmava que em *Aleluia* os dados históricos foram trabalhados para formar uma alegoria acerca da perenidade das relações totalitárias, que se reproduzem nos grupos sociais como se isto fosse uma característica universal e intemporal do ser humano. Um dos motes para justificar essa trans-historicidade de certos processos ideológicos seria a reprodução de valores hierárquicos e desiguais através de rituais preservados pelos grupos sociais, de hábitos disciplinares e da educação escolar e familiar.

Tempo de fechamentos (segundo e terceiro blocos):

O segundo e o terceiro blocos do filme duram aproximadamente trinta minutos cada um. O segundo corresponde ao tempo em que o Brasil participou da Segunda Guerra Mundial, de 1942 a 1945, quando os integrantes do Partido Nazista no Brasil sofreram sérias repressões. O terceiro remete a um ano bem específico, 1955. Apesar da descontinuidade, decidi agrupá-los sob a idéia de “fechamentos”, pois a partir daí não há mais interstícios para novos projetos, apenas a decadência, a frustração e a opressão. Uma exceção, nesta parte, cabe a Repo, que no final do terceiro bloco decide finalmente ir embora do Hotel, em busca da própria identidade. Mas esse fato é apresentado tão discretamente, que não chega a se tornar um momento forte dentro do filme.

Pode-se considerar, então, que o segundo e terceiro blocos desdobram-se em três momentos com funções significativas distintas, dando continuidade aos seis anteriores, mas agora tendendo ao desmoronamento:

g) Período de guerra e caça aos nazistas:

Ouve-se um rumor de vozes, em *off*. Na tela, uma penumbra. Vai clareando, e enquanto se vê Aurélio que acorda e consulta as horas num relógio sobre o criado mudo, aparece a legenda: “1942 a 1945”. A seguir, alguns planos curtos mostram os demais moradores do Flórida Hotel assustados com o rumor. Ross de pijama, sentado numa poltrona com um jornal nas mãos, interrompe a leitura para prestar atenção ao que se passa. Gudrum e Heike acordam sobressaltadas em suas camas. Repo, medroso, bate à porta do quarto de Lotte, chamando-a de “madrinha”.

Finalmente, um plano captado no exterior do hotel esclarece a origem do alarido. Chegando defronte à porta, há um grupo de homens que trazem archotes. Alguns bebem no bico de garrafas de aguardente, outros dirigem xingamentos aos “nazistas”, ameaçando incendiar o local.



FIGURA 49: Moradores locais ameaçam o hotel dos Kranz.

A montagem encadeia planos que mostram as reações de temor dos moradores no interior do hotel, com as vistas do agrupamento lá fora. Enfim, destaca a ação de Aurélio: de pijama, ele recolhe a farda e a bandeira integralistas guardados em seu quarto, mais o retrato de Plínio Salgado, e enterra-os no quintal, ao som do hino *Avante!*.

O novo período, indicado pelas datas no início da seqüência, confere sentido à essa situação. Em 1942, com a entrada do Brasil na guerra, uma repressão recairia não só sobre a Aliança Integralista e o Partido Nazista, que estavam na clandestinidade desde o início do Estado Novo, mas também à comunidade alemã em geral¹⁴⁰. Desde 1938 estavam proibidas no Brasil atividades políticas e estrangeiras, como já foi dito. Entre 1938 e 1942, porém, o alemão não era visto como um *perigo ideológico* pela divulgação do ideário nazista mas apenas como um perigo “étnico”, visto como “alienígena” ao “homem novo” que o estadonovismo desejava forjar¹⁴¹. A partir de 1942, o rompimento das relações diplomáticas com o Eixo e a oficialização da posição do Brasil ao lado dos Aliados na Guerra, traria nova dimensão a esse “perigo”, transformando-se em “militar e ideológico”¹⁴².

Todo o segundo bloco do filme, de um modo geral, enfatiza a posição desconfortável dos imigrantes alemães que estavam vivendo no sul do Brasil naqueles anos. Na ceia de Natal Lotte se mostra depressiva, com a ausência de notícias de Josef, envolvido na guerra. O discurso de Lotte, apesar de evidenciar a dor da mãe que sente ter perdido um filho – *Tenho que me livrar dessa angústia, falando dela, porque não suporto mais!* –, insiste em se agarrar na premissa de que a “causa” encabeçada por Hitler é maior do que a sua lesão:

– *Quando todo um país entregou sua juventude para defender um ideal, ficamos nós a lamentar a falta do ente querido. Portanto, o momento é impróprio para sentimentalismo. Dia e noite, outros jovens estão sofrendo pela Alemanha. Mas o destino de cada um não tem importância.*

Na seqüência seguinte à ceia de Natal, assiste-se a uma conversa entre Aurélio, Oskar e Ross, na qual eles comentam a posição política de Getúlio Vargas diante da guerra. Tal conversa é bastante representativa da “incomunicabilidade” que há no filme: cada um só insiste em reafirmar suas próprias convicções, sem possibilidade de abertura à visão do outro, e essa idéia toma força pelo estilo da montagem.

¹⁴⁰ “É importante destacar que a perseguição aos alemães foi uma *perseguição datada* e que se concentrou no período de 1942 a 1945, a partir do momento em que o Brasil rompeu relações diplomáticas com o Eixo. Antes de 1942, os nazistas ‘agiam’ em território brasileiro livremente. Após 1945, encontramos documentos que demonstram que os nazistas presos durante o ‘estado de guerra’ foram libertados no pós-guerra, e continuaram sua vida normal em território brasileiro, sem qualquer tipo de repressão”. DIETRICH, Ana Maria. Organização política e propaganda Nazista no Brasil. *Op.cit.*

¹⁴¹ Sobre o projeto de construção de um “Homem Novo”, ver: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. Estado Novo: ideologia poder. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982.

¹⁴² DIETRICH, Ana Maria. Organização política e propaganda Nazista no Brasil. *Op.cit.*

A cena é composta de quatro planos, que mostram os personagens expondo suas visões sobre a situação política do Brasil. O primeiro é um longo plano médio em Aurélio, que critica duramente o Presidente Vargas, qualificando-o de “*mediocre*”. Quando os seus interlocutores intervêm, só os reconhecemos pela voz em *off*, pois a câmera permanece fixa diante de Aurélio, ao longo de dois minutos. Esse recurso difere do tratamento mais habitual dado aos diálogos, geralmente alternando planos que mostram as falas e as reações de todos os participantes. Além disso, volta e meia Aurélio olha diretamente para a câmera, como quando defende vigorosamente Hitler: – “*o maior estadista do século!*” –, o que faz parecer serem os espectadores os seus ouvintes. Isso, no final das contas, é a verdade, claro, mas deixá-lo evidente no filme implica romper com a representação naturalista.

O mesmo recurso é explorado nos planos seguintes: o segundo enquadra exclusivamente Herr Oskar, que fuma um cigarro enquanto fala olhando para a câmera. Demonstra admiração tanto a Vargas quanto a Hitler, mas não aceita ter de “*virar as costas à mãe pátria*”. E para inocentar Hitler, diz que “*a guerra estragou tudo... foram os judeus que forçaram ele!*”.

Já o terceiro plano enquadra Ross, que declara sentir-se como morto, ainda mais agora que o seu filho Josef “*deu a vida pelo inimigo do pai*”. Também no mesmo plano, Ross expõe a sua visão sobre o “homem brasileiro”: ele é “*bom, dócil, confiante*”, todavia politicamente preguiçoso: “*prefere olhar para o meio da estrada do que para os seus extremos. Está mais interessado em subir na vida do que arriscar a pele*”. A câmera continua fixa em Ross quando Aurélio faz suas intervenções, falando sobre o patriotismo do povo alemão, no qual acredita. Em seguida Ross repete o expediente de olhar para a câmera, dizendo: – “*Quando a gente quer acreditar numa coisa, aceita qualquer explicação*”. Aqui, mais uma vez, pode-se interpretar a atuação dos personagens situados no passado como alegórica presente, ou seja, da década de setenta. As falas de cada um dos três representam posturas interpretativas diferentes sobre os regimes ditatoriais, e podem ser “lidas” tanto em relação ao tempo diegético do filme (governos de Vargas, Perón, Hitler), quanto em relação ao tempo de produção do filme e às ditaduras militares que se espalhavam pela América Latina (Brasil, Chile e Uruguai). O fato dos personagens serem isolados pela câmera, descolados de qualquer referência espacial e temporal, reforça o sentido alegórico da cena. As opiniões emitidas por Ross conferem a ele um perfil diferente dos outros dois. A descrição que faz do “homem brasileiro”, interessado em “subir na vida” e incapaz de ver além de seus interesses imediatos, vale como crítica à parcela da classe média brasileira que apoiara o golpe de 1964, e depois se beneficiara com o “milagre econômico”¹⁴³. Do mesmo modo, o “aviso”

¹⁴³ Durante o chamado “milagre econômico” (1969-1973), com um crescimento econômico a uma taxa média de 10% ao ano, “a expansão industrial se concentrou no setor de bens de consumo duráveis, tais

que Ross dirige ao espectador sobre os riscos da credibilidade excessiva também comporta duplo alcance temporal: acreditar no discurso oficial dos governantes poderia representar um engodo tanto no caso do nazismo, quanto no caso do Brasil dos anos setenta. Como intelectual, o professor Ross apresenta uma visão crítica mais refinada e busca balizar as colocações contundentes de Aurélio à luz da razão. Os outros dois mostram-se por demais convictos de suas idéias, e visivelmente se deixam mover por sentimentos partidaristas sem discernir a qualidade das informações às quais têm acesso. Por causa do ceticismo, contudo, Ross também é o mais angustiado dos três, reafirmando sua “morte interna”, e essa situação do personagem faz lembrar o tratamento que Joaquim Pedro de Andrade dera ao poeta Claudio Manuel da Costa no filme *Os Inconfidentes*, quando, num monólogo enunciado pouco antes do seu suicídio na prisão, olhava para a câmera – do mesmo modo que fazem os personagens de Back – e declarava ter sentido “medo de ser preso”¹⁴⁴. Era, enfim, um intelectual mortificado pela situação de opressão em que se encontrava, e que via sua própria fraqueza, como Ross.

Somente o quarto (e último) plano dessa seqüência é mais aberto, enquadrando o grupo todo, quando finalmente temos a certeza de que os três homens estão no mesmo ambiente físico e temporal: a sala de jantar do Flórida Hotel. Ao fundo, se vê Lotte guardando copos numa cristaleira, o que volta a conferir naturalidade para a narrativa. A câmera gira em torno da mesa, enquadrando Aurélio enquanto ele fala em favor de Hitler, depois continua se movendo até enquadrar os três homens juntos na mesa, em plano médio.

Na cena descrita, como já observou Bernardet, Back opta por “uma montagem bem mais seca para valorizar, não o relacionamento entre os interlocutores, mas sim o conteúdo de suas falas”¹⁴⁵. Ainda que Sylvio Back tenha declarado diversas vezes que no seu filme os diálogos ocupam uma posição predominante, note-se que esse trecho do filme, apesar de se apoiar sobretudo nos enunciados verbais, não mostra exatamente um diálogo, porque não há troca de opiniões. Os personagens são, antes, “faladores de idéias”, como diz Bernardet. Aurélio, Ross e Oskar aparecem como que suspensos do tempo e do espaço,

como eletrodomésticos e automóveis, e foi sustentada pelo crédito fácil, a juros baixos, criando um clima de euforia entre os setores médios da sociedade, transformados agora em vorazes consumidores”. NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro*. *Op.cit.*, p.40. Ver também: MENDONÇA, Sônia. Um modelo perverso. In: *A industrialização brasileira*. *Op.cit.*, p.69. Sabe-se, no entanto, que outra parcela da classe média, à qual se convencionou nomear “intelectualizada” (estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários, etc.), se opunha ao regime de direita instaurado após o golpe, ainda que grande parte desses indivíduos jamais tenha pertencido a alguma organização de resistência. Sobre o assunto, ver: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; e WEISS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara. *Op.cit.*, p.322-409.

¹⁴⁴ Diferente da postura do Alferes Tiradentes, em *Os Inconfidentes*, que também preso e submetido a constantes interrogatórios, ao olhar para a câmera desfiava um discurso heróico, assumindo para si a responsabilidade do levante contra a Coroa Portuguesa, e enfrentando com coragem o seu destino atroz. Alcides Ramos, ao realizar sua análise das alegorias presentes no filme de Joaquim Pedro, vê em Tiradentes a representação do “ativista político”. RAMOS, Alcides Freire. *Op.cit.*, p.189-265.

¹⁴⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Aleluia Gretchen: a metáfora e a história. *Movimento*. São Paulo, 20 jun. 1977.

isolados em seus próprios mundos. Sendo assim, o diálogo resulta da montagem, ocorrência visível também em outros momentos do filme.

Para o José Carlos Avellar essa conversa na sala de jantar é “sem dúvida o melhor momento do filme”¹⁴⁶. Ele a compara com os monólogos que definem os personagens em outros momentos do filme, cada um merecendo trechos mais ou menos longos só para si. Mas ressalta, como recurso expressivo bem aplicado na conversa dos três, justamente o aspecto da *imobilidade*, que a diferencia das outras falas, sempre cercadas de alguma ação que dão apoio naturalista ao texto:

Frau Lotte faz o seu discurso numa ceia de Natal, Herr Ross se lamenta só e baixinho, junto ao túmulo da neta. Frau Minka resmunga na cozinha, enquanto prepara o almoço. Josef jura fidelidade ao Reich enquanto varre o corredor do hotel. Heike lembra seu romance com um oficial da SS durante um pesadelo. Mas Oskar, Ross e o Dr. Aurélio *não fazem nada enquanto conversam, e precisamente esta imobilidade dos personagens dá maior vida à cena*¹⁴⁷.

Tal imobilidade, note-se, é coerente com o sentido que emana do filme como um todo. Avellar foi perspicaz, enfim, ao notar que este trecho aparentemente monótono possui valor expressivo especial dentro do filme. Trata-se de um recurso de narração que equivale ao que está sendo dito, no substrato da obra. Isso remonta, inclusive, a certos elogios que Back fizera, nos tempos de crítico, ao uso da “lentidão enervante como recurso poético”, em certos filmes de Jules Dassin e de Jacques Tati.

Já Bernardet observa a mesma cena como exemplo de uma hesitação constante que há no filme, entre “a manutenção da verossimilhança naturalista” e uma opção mais vigorosa pela encenação “de tipo abstrato”, ou seja, “a serviço das idéias e das palavras carregadas pelos autores”¹⁴⁸. Para esse crítico, o propósito básico do filme como um todo reside “na exposição das idéias veiculadas pelos personagens”, e ele afirma que

dentro da mesma perspectiva pode se colocar a *própria narração do filme*. Sem que se perca de todo a forma de enredo, há uma forte tendência para que as seqüências não estejam ligadas entre si por ações dramáticas, mas representem momentos de um pensamento, momentos de um posicionamento ideológico. Esta construção está mais próxima da crônica do que do romance. [...] Com isso constrói-se um painel com peças relativamente soltas cuja finalidade não é uma reconstituição ambiental da vida familiar, mas se extrai dessas peças soltas a sua significação ideológica¹⁴⁹.

Essa tendência indicada por Bernardet acerca do estilo de narração de *Aleluia* pode ser percebida também nos dois filmes anteriores de Back. Aliás, a fragmentação, a descontinuidade na narração e a falta de densidade dramática foi

¹⁴⁶ AVELLAR, José Carlos. Aleluia, Gretchen: o rosto sempre igual da violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1977.

¹⁴⁷ *Ibidem*. A mesma idéia foi desenvolvida pelo crítico noutro texto sobre o filme, escrito poucos meses depois do primeiro: AVELLAR, José Carlos. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

¹⁴⁸ BERNARDET, Jean-Claude. Aleluia Gretchen. *Op.cit.*

¹⁴⁹ *Ibidem*. [sem grifos no original].

motivo de queixas, diversas vezes, pelos que interpretaram esse expediente como “ausência de profundidade”, como “falta de um mergulho psicológico mais profundo nos personagens”. De minha parte, tomo-a, aqui, como um dos traços definidores da poética cinematográfica de Back. Ele apresenta uma série de fragmentos de situações que precisam ser costuradas pelo próprio espectador, este que conferirá o sentido ao filme, conforme seu próprio repertório acerca dos assuntos ali tratados. Aos que buscam uma trama emocional na qual se agarrar, fica a sensação de vazio, pois Back constrói personagens-esquema mostrados apenas em sua superfície. Estes, por vezes, tecem reflexões muito profundas para sua personalidade aparentemente “rasa”, resultando numa situação incômoda ao espectador, que não consegue estabelecer um vínculo afetivo com eles. Pode-se dizer que são personagens operando como objetos alegóricos, se considerarmos os termos expostos por Rouanet: “esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. [...] Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria”¹⁵⁰.

Mas voltemos à análise das funções narrativas nas seqüências de *Alaluia, Gretchen*.

Ainda no segundo bloco do filme, dentro de tal conjunto de fragmentos “soltos” que podem ser ajustados sobre o pano de fundo da história brasileira, há duas seqüências que representam com maior vigor as pressões vividas pelos alemães que moravam no Brasil durante o tempo da Segunda Guerra. Numa delas, a câmera presencia um grupo que ouve pelo rádio as transmissões dos discursos de Hitler, secretamente, na calada da noite: Oskar, Lotte, Repo, Aurélio, Wilhelm e Minka. Na última seqüência do bloco, testemunhamos a prisão de Herr Oskar pela polícia política, ele que era o dono do aparelho de rádio e em cuja casa acontecera tal encontro. A montagem fílmica, nesta parte, alterna uma prédica do pastor protestante com as cenas da prisão de Oskar. Na prédica, o mesmo pastor que aparece freqüentando a casa dos Kranz, em outras cenas, agora, num discurso público, recomenda aos alemães que se afastem do nazismo, e menciona o risco de “acusações”. Alerta: “O nazismo nada tem a nos ensinar, nem o seu criminoso porta-voz, que está levando a Alemanha a um fim doloroso!”. Enquanto Oskar tem sua casa invadida e é arrastado violentamente para fora por dois homens, sob o olhar transtornado de Inge, a prédica do pastor continua em *off*, todo o tempo.

¹⁵⁰ ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação à edição brasileira de: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São paulo: Brasiliense, 1984, p.40.



FIGURA 50: Prisão de Herr Oscar.

São os fechamentos: Josef que não volta da guerra, a depressão de Lotte, Ross declarando-se morto por dentro, o “enterro” das utopias de Aurélio e a violenta repressão sobre os simpatizantes do nazismo, que se calavam para salvar a pele.

h) Retorno de Werner com os oficiais SS:

Um rápido *fade-out* separa a cena da prédica do pastor Tannenbauer do novo cenário, marcando a importante mudança de situação. Assim que clareia a cena, em *fade-in*, entra o som de um acorde tenso numa guitarra. É o início da *Cavalgada das Valquírias*, no arranjo que já foi ouvido no início do filme. Na tela se vê Lotte extremamente feliz, abraçando com vigor um rapaz (que logo se descobre ser Werner), em plano médio. Sobre eles aparece a legenda “1955”: é o início do terceiro bloco. Estão num ambiente de penumbra, e pelo papel de parede se nota que é o interior do Flórida Hotel. Apenas uma lamparina ilumina suavemente a cena, criando um aspecto soturno que é reforçado pela tensão da música. Logo a câmera se afasta e mostra outros presentes: Ross, Gudrum e Heike. Werner cumprimenta-os um a um, dando atenção especial à Gudrum. Nesta cena não há diálogos, e apenas com gestos Werner apresenta aos Kranz um grupo de quatro pessoas que o acompanham: são três homens e uma mulher (mais tarde identificados como Brückner, Mertz, Kaput e Rose Marie).



FIGURA 51: Brückner, café da manhã no Flórida Hotel, Rose Marie. Aleluia, Gretchen!, 1976.

A música continua enquanto um corte na imagem nos oferece nova visão: na sala de jantar, os recém-chegados compartilham a mesa de refeição matinal com os moradores do hotel. A câmera passeia num *travelling* descritivo pelo ambiente, no qual todos permanecem em silêncio, parecendo pouco à vontade. A mesa está posta com louças brancas, frutas tropicais, queijo, e decorada com vasilhinhos de margaridas. A música diminui quando Ross tenta iniciar uma conversa, dirigindo a palavra à mulher recém-chegada: “– *Então vocês se conheceram durante a guerra?*”. A partir daí, vários planos se seguem, enquanto se desenvolve uma conversa dissimulada. Não há esclarecimentos sobre quem são essas pessoas, apenas vagas insinuações acerca da sua participação na polícia política do nazismo.

A quebra do naturalismo, nessa parte, se dá pela inserção de algumas imagens em meio à seqüência da refeição, que não participam do mesmo tempo e do mesmo espaço que está sendo compartilhado pelos personagens, e que escapam ao seu saber. São imagens colocadas somente ao olhar do espectador, e atuam como um “desnudamento” da situação psicológica dos estranhos visitantes que precisam encobrir seu passado duvidoso, se esgueirando das perguntas curiosas que os moradores do hotel lhes dirigem.

Em tais imagens enxertadas na seqüência da refeição, esses quatro oficiais da SS¹⁵¹ que chegaram ao hotel disfarçados de civis aparecem em primeiro plano, um a um, diante de uma parede, como se fossem examinados. Eles simplesmente encaram a câmera, sem dizer palavra alguma. O primeiro a aparecer é Brückner. Um clarão o ilumina, como se a câmera fosse um holofote. Em silêncio, sem sair do lugar, apenas vira a cabeça para o lado direito da cena, sem desviar o olhar que atinge o espectador. Está de terno e gravata, muito alinhado, com lençinho no bolso da lapela. O papel de parede com as faixas verticais decoradas com padrões de flores é o único elemento que identifica o ambiente do hotel. Logo a câmera nos restabelece a vista da sala de jantar, de um novo ângulo, do qual se vê que Eurico ocupa uma das cabeceiras da mesa. Na outra ponta, lógico, está a matriarca Lotte. Após mais alguns questionamentos aos “visitantes”, chega a vez de Rose Marie ser “examinada” pela câmera: ela está em primeiro plano, elegantemente vestida e maquiada. Permanece de costas para a parede florida, com um sorriso enigmático e os olhos fixos na câmera. Apenas por um breve instante ela baixa os olhos. Silêncio total. Depois o mesmo se dá com Mertz que, ao invés de encarar a câmera,

¹⁵¹ A *Schutzstaffel*, ou SS, era uma unidade de elite pertencente ao partido nazista alemão, e conhecida pela sua participação no reforço da política nazista. Pela ação de departamentos que compunham o *Reichssicherheitshauptamt*, como a Gestapo, a SS atuou na deportação e na execução de judeus e outros grupos “indesejados” durante o Holocausto. Sylvio Back conta que na década de 50 “eram muito comuns as notícias dizendo que ex-oficiais da SS estavam em trânsito para a Argentina, Uruguai, Chile e Paraguai. E também para o sul do Brasil. Sobre esses fatos eu criei um argumento que se divide entre realidade e imaginação. História em que um grupo desses ex-oficiais, fardados, se hospeda no hotel de propriedade da família alemã, tornando-se uma presença ameaçadora, inoportuna, estranha, porque não se sabe quem são os hóspedes nem o que pretendem ou para onde vão”. Depoimento do diretor. In: A SUÁSTICA nazista no sul brasileiro. *Folha de São Paulo*, 13 fev. 1976.

esconde o rosto com o antebraço, evitando o “olhar” do espectador. Mais um ou dois planos se passam na sala de jantar, quando Mertz menciona as condecorações recebidas por Kaput por certos “serviços cumpridos”¹⁵². Em seguida vemos este último em primeiro plano, na mesma condição em que foram apresentados os outros três. Ele está um pouco cabisbaixo, levanta os olhos até a câmera mas hesita em afrontá-la. Lança olhares de esguelha ao “observador”, corrige a própria postura, mas baixa os olhos novamente. Parece ter vergonha de admitir o que é.

O diálogo na mesa de jantar toma um rumo perigoso. Eurico comenta o final da guerra, o fato de os soldados brasileiros terem voltado com a vitória, e diz: “*isso é que é importante: vencer!*”. Brückner se exalta um pouco, e responde: “*Não, não, não! O importante é que reine a força! A força é legítima e eficaz!*”. Depois de mais alguns comentários sobre a situação periclitante na Argentina, para onde os alemães dizem que irão, assim que receberem uma “carta”, a cena acaba.

Todo esse evento narrado marca o início de um novo tempo no Flórida Hotel, um tempo em que o horror se estabelece no paraíso. O sul do Brasil que no início do filme parecia ser uma espécie de “local prometido” para a formação de uma nova “hitlerlândia”, agora é refúgio de oficiais da SS que estão fugitivos. É um tempo de desconfianças mútuas, sobressaltos com “mexericos” dos moradores locais e possíveis denúncias.

Em meio a essa nova situação que se prolonga – já que os oficiais SS permanecem indefinidamente no hotel –, Repo se mostra amedrontado com a probabilidade de Ross e Eurico decidirem vender a propriedade. Sabe-se, a esta altura, que o sustento de todos os moradores depende do trabalho de Eurico, o representante da classe média trabalhadora, que se mostra descontente com isso: “– *A cada fim de mês, parecem abutres!*”, desabafa a Wilhelm.

Repo o despreza, como Lotte. Numa conversa com sua “Madrinha”, o negro se refere a Eurico como “traíçoeiro”, de que desconfia ter “sangue de judeu”. Logo a seguir, assistimos a discreta cena de sua partida: Vê-se Repo em primeiro plano, sozinho e muito sério. Está em seu quarto. Ele escorrega o olhar vagarosamente pelo local, como que examinando cada detalhe. O som de violão entra lânguido. Logo se reconhece um chorinho, e enquanto a música toca, a câmera nos mostra outras vistas do quarto. Repo está sentado à cama, com uma mala aberta ao seu lado. Levanta-se, coloca mais algumas roupas dentro da mala, inclusive a fantasia de Papai Noel que usara noutra cena. Fala sozinho, dizendo que não vai esperar

¹⁵² Os comentários que os outros SS fazem sobre Kaput remetem ao caso Eichmann, acompanhado e analisado por Hannah Arendt, e a partir do qual se descobriu um “novo tipo de criminoso”, que se acoberta na justificativa de que comete os crimes não por sua iniciativa, mas porque fazia parte de suas atribuições e de sua responsabilidade funcional. Adolf Eichmann fora um carrasco nazista encarregado da questão judaica na Alemanha nazista. Foragido em Buenos Aires, foi seqüestrado por israelenses e levado a Jerusalém, para julgamento. Arendt diz que, ao contrário do que ela e muitos outros imaginaram, Eichmann não era um monstro sádico e nem tinha a mente brilhante, mas era “assustadoramente normal”. Para maiores detalhes sobre a análise que Arendt faz desse caso, ver: ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

para ser “vendido junto com o hotel... de novo”. Depois fecha a mala. Nesse tempo, a música diminui gradualmente e some antes do corte.

Trata-se de uma cena curta, sem grande ênfase dentro do filme. Mas representa, ao meu ver, a última e tênue possibilidade de “abertura” proposta na narrativa, se avaliada como uma dolorosa libertação do relacionamento que o negro mantinha com sua “Senhora”. Uma relação que mesclava dominação e afeto, e não deixava de figurar o escambo entre colonizador e colonizado: o primeiro fornecendo a moradia e a proteção, em troca da servidão do segundo. Sozinho, Repo se despede do quarto onde morou por tantos anos, e o chorinho no violão insinua seu estado interior. Uma melancolia, misturada à tomada de decisão – que significa algum grau de maturidade – em partir. Não se sabe para onde, mas talvez em busca da sua própria identidade e da sua independência, como um novo começar.

i) Cartas na mesa:

Uma atmosfera carregada emerge da cena em que Eurico decide exigir da família Kranz uma decisão em relação ao “destino dos visitantes”, já que prolongam indefinidamente sua estadia no hotel. Eurico não sabe que os “visitantes”, aos quais ele mesmo ajudou a financiar a vinda, são oficiais SS foragidos. Como provedor do sustento da família, ele convocou a reunião.

Um plano longo enquadra, inicialmente, o grupo dos personagens que não compactua com a presença dos alemães no hotel: Eurico em pé recostado na lareira, com um cigarro aceso, Ross sentado e Inge ao seu lado, com a mão no ombro do professor. Todos com expressão muito grave, durante um momento de silêncio pesado. Quando Eurico começa a falar, caminha pela sala, e a câmera se move discretamente para mostrar os demais presentes: Gudrun e Werner estão num sofá, à esquerda. Ambos muito sérios. Werner pede a Eurico que tenha mais paciência quanto à presença dos alemães. Eurico se altera:

Eurico: – Paciência? Primeiro, foi o correio, depois a crise na Argentina, depois as ligações interrompidas.

Gudrun: – Eles não tem culpa.

Eurico: – Nem sabemos direito quem eles são... E o hotel, ninguém mais administra este hotel? “Frau” Lotte, por acaso, desconfia de onde vem o dinheiro para pagar o armazém, o fornecedor de bebidas? Quem paga os impostos? Do meu bolso, do meu!

Quando Eurico se dirige à Lotte, a câmera finalmente a inclui na cena. Está sentada, muito calma, colocando cartas de baralho sobre a mesa, distraindo-se com um jogo de paciência. Junto a ela, o já tradicional vaso com margaridas. Somente quando o genro a afronta ela pára a atividade por um instante, encarando-o. Depois diz: – “Você é um idiota!”. Ross, ao fundo da cena, intervém, e logo um corte na imagem nos fornece um primeiro plano do rosto de Lotte. Ela se

vira na direção onde está o marido, e o olha com profundo desprezo. Em seguida, continua a lidar com as cartas.



FIGURA 52: Pondo as cartas na mesa. Aleluia, Gretchen!, 1976.

Esta ação de brincar com as cartas, aparentemente insignificante, toma um sentido simbólico em relação ao contexto da cena. Primeiro, porque é o momento de “colocar as cartas da mesa”, de reunir a família e abrir o jogo, cada qual colocando sua opinião sobre a situação que estão vivendo. E segundo, por que as cartas estão na mão de Lotte. Por mais que Eurico pague as contas e convoque a reunião, e ainda que o marido não concorde com ela, é Frau Lotte quem define as regras do jogo. Ainda é a proprietária do hotel, é a dona da última palavra, e não facilitará em nada as coisas para o genro. Sua indiferença enquanto Eurico esbraveja suas reivindicações, sem noção da situação real, sintetiza o fato de que é ela quem controla o jogo, enquanto ele não passa de um arrivista despolitizado que não vê com clareza o que acontece diante do seu nariz. E que só reclama quando as coisas “apertam” no seu bolso.

Para Eurico, a grande “surpresa” do jogo ainda está por vir. A discussão continua, e ele diz a Werner:

*Eurico: – ...empreguei todas as nossas economias para trazer essa gente ao Brasil. [...] E eu exijo o meu quinhão! Quando vou receber o meu quinhão? Você sabe muito bem, Werner! Trato é trato. Se esse **ouro** prometido não chegar logo, em uma semana boto todos vocês no olho da rua. Uma semana! Entendeu, Werner?...*

Lotte: – De você nunca esperei atitude diferente. mesquinho!

*Werner: – Gudrun, ele ainda não sabe?!... Meu caro Eurico. Lamento muito ter que te dizer isso, porque a obrigação era da Gudrun: **nunca existiu ouro** algum. Era mentira. Foi um jogo que armamos pra...*

Lotte: – (gargalhando) Um jogo... um jogo...

Nesse final de cena, a última carta foi virada. A câmera enquadra Lotte, em conjunto, com todo o baralho sobre a mesa. Ela continua rindo quando o genro passa pela frente da cena deixando o ambiente.

O fim do “jogo” revelou a Eurico e experiência da derrota: desvendou o engodo no qual ele entrou, apostando todas as suas fichas por causa de sua ambição em enriquecer, ainda que por meios ilícitos. Coadunou com a vinda dos alemães, dos quais desconhecia o passado, em troca de uma recompensa individual, o “ouro”. E o *fechamento*, aqui, é a revelação de que a recompensa não existia. Era parte de uma falsa promessa – apenas uma isca. Para o espectador, até mesmo a informação sobre a cumplicidade de Eurico é uma surpresa. Um modo de dizer que ele “paga o pato”, sim, mas não é inocente. Sem ideologia própria que não fosse o arrivismo, mergulhou na sujeira até o pescoço por ser ganancioso. Pode-se dizer que é quase uma lição de moral, parecida com aquela experimentada por Mário em *Lance Maior*.

Vejo essa representação do engodo de Eurico como clara ironia de Back frente à postura da classe média brasileira. Sem ideologia própria, apoiou um regime ditatorial, enquanto isso lhe era conveniente. Depois se tornou muito tarde para reclamar e querer “cair fora”¹⁵³. A cena da tortura de Eurico, que será analisada noutro capítulo, vem em seguida à colocação das cartas na mesa, e consiste no momento máximo dos *fechamentos* do filme. A última cartada é o uso da violência.

A seguir, temos a retomada do “fio” narrativo por Inge. Fio que havia sido insinuado no início, mas que não tem um ponto exato de resgate. Depois de assistirmos a tortura de Eurico, vemos Inge em plano médio, sentada numa cama com lençóis brancos e colcha rosa vestindo apenas roupas íntimas. É o momento em que ela declara ter cansado “*de assistir as artimanhas*”, e que vai embora. Logo que ela enuncia essas palavras, entra o som de um acordeom e em seguida há um *fade-out*, fazendo a passagem para o quarto e último bloco – ou *epílogo*.

3.3.3. Epílogo: piquenique alemão à brasileira

A marchinha alemã executada por um acordeom que iniciara ao final da cena anterior, agora se revela no campo do enunciado. Após o *fade-in*, criando a impressão de passagem de tempo e de lugar, se vê na tela um plano de conjunto, bem aberto, ao ar livre, onde estão várias pessoas num gramado. Ao fundo, árvores. Alguns estão sentados sobre toalhas estendidas no chão: Eurico destaca-se à frente de todos no canto esquerdo, cabisbaixo e imóvel; mais ao fundo o pastor protestante e também Rose Marie estão sentados. Inge está à direita, ajoelhada

¹⁵³ A situação de Eurico, responsável por “pagar” as despesas do hotel, também remete à situação da classe média brasileira quando da crise do “milagre econômico”. Após 1973-74, com a crise mundial do petróleo, a economia brasileira sofreu um arrefecimento. Como o Estado precisava evitar o arrocho salarial, sob pena de colapso da classe trabalhadora, promoveu uma brutal elevação de todos os impostos pagos pela população, atingindo principalmente a classe média, que passou a ser a nova “vítima” do governo. MENDONÇA, Sônia. Um modelo perverso. In: *A industrialização brasileira*. Op.cit., p.78-80.

sobre uma toalha. Outros estão em pé: os oficiais SS de uniforme, servindo-se num barril de chopp, próximos a Inge. Wilhelm e Minka também estão presentes, mais ao fundo, de onde Gudrum vem correndo saltitante, até se colocar num plano mais próximo da câmera. Quase ao centro da cena, um rapaz vestido com roupas folclóricas alemãs é o responsável pela música que se ouve: ele executa a marchinha no acordeom.



FIGURA 53: piquenique. Aleluia, Gretchen!, 1976.

Sobre essa imagem, aparece a legenda “*Hoje*”, aludindo aos anos setenta, quando o filme foi produzido. Apesar disso, todos os personagens continuam com a mesma idade que tinham no início do filme, ainda que tenham se passado quase quarenta anos no tempo diegético. Gudrum, jovial, tira os calçados, pega a caneca de chopp que está diante de Eurico, toma um ou dois goles, e depois vai se ajoelhar diante de uma grande toalha onde há comes e bebes. Inge recebe uma caneca de chopp de um SS. Do fundo, chega Aurélio cumprimentando a todos. Alguns brindam, e alguém comenta que é “sábado de carnaval”. O clima é de festividade e “convivência”. A exceção é Eurico, que se mantém isolado e completamente apático.

Após essa vista geral do grupo, seguem alguns planos que mostram o desencadear das conversas e ações: os oficiais SS brindando em torno da bomba de chopp, o pastor e Wilhelm brincando com uma bola de futebol, uma dança improvisada ao som do acordeom. Quando o músico executa o “*Parabéns a você*”, a câmera se move para a esquerda, até enquadrar um novo grupo que entra na cena: Lotte, com expressão de surpresa, vem chegando acompanhada de Ross, Heike e Werner. A música termina e todos aplaudem, com exceção de Eurico. Lotte agradece a surpresa, e cumprimenta Aurélio:

Lotte: – Dr. Aurélio, como vai? Tanto tempo, e o senhor sempre jovem.

Aurélio: – É, quando as idéias não envelhecem, senhora Kranz, o corpo resiste.

Nesta frase, Aurélio reforça verbalmente uma das alegorias do filme, que é a perenidade do pensamento autoritário. Ao invés de esmaecer com a derrota histórica dos projetos fascistas, o autoritarismo havia tomado novo vigor nos tempos do governo militar, tanto no caso brasileiro como em outros países da América Latina. Mas as frases enunciadas por outros personagens também reforçarão essa idéia. Werner, por exemplo, em meio a uma fala disparatada, em plena embriaguez, diz: – *Felizmente só mudou o penteado... a cabeça continua a mesma.*



FIGURA 54: outras cenas do piquenique.

Todavia, a alusão mais direta da relação que o cineasta faz entre alguns preceitos nazistas e o contexto brasileiro de produção do filme, em plena ditadura militar, vem novamente do professor Ross. Após receber algumas provocações de Werner, ele diz:

*Ross: – Meu caro Werner, é só você olhar em volta: todos que glorificam o nosso tempo, dormiram um pouco mais um pouco menos com a Alemanha nazista!
Werner: – E daí? Seu moralista! Liberal de merda!*

A câmera enquadra Aurélio, deitado na grama, que entra na conversa usando tom irônico:

Aurélio: – É professor... a história se repete, se imita. Não lhe parece? [ri debochado].

O plano a seguir mostra Inge sentada ao lado de Ross. Os dois comentam sobre a “hitlerlândia” que vêem em volta, e a moça diz:

Inge: – Professor, uma coisa é certa. Passaram tantos anos, mas ainda está fecundo o ventre de onde saiu essa gente imunda!

Em seguida, ela olha diretamente para a câmera, e Ross faz o mesmo. Como já foi dito antes, esse recurso de olhar para a câmera quebra a representação naturalista e “chama” o espectador para dentro do filme. Funciona como um gesto de cumplicidade de Inge e Ross para com quem assiste ao filme: todos testemunhas impassíveis. De acordo com Bernardet, eles estão aí para dizer à platéia: “você são

assim, ou: cuidado, não sejam assim”¹⁵⁴. Um primeiro plano em Eurico repete o expediente: ele finalmente levanta a cabeça e olha fixamente para a câmera, sem nada dizer. Parece insinuar que “somos” todos cúmplices do engodo no qual entrou, e contra o qual não conseguiu forças para lutar. Apesar de Eurico manter a idade, como os outros personagens, ele perdeu o viço que tinha em sua primeira aparição no filme.

Mas se até aí as menções à repetição da história e à permanência da estrutura autoritária nas relações sociais estão apresentadas em forma de diálogos e na preservação da juventude física, nos três minutos finais o elemento musical traduzirá essa idéia em gesto epifânico.

A câmera volta a enquadrar o grupo num plano de conjunto, agora de outro ângulo. Todos estão voltados para o fundo da cena, de onde vem chegando mais gente: vários rapazes negros, de calças brancas, com tamborins e pandeiros. À frente deles está Repo, com um chocalho. É um grupo de samba. A música que eles executam começa a se misturar com a marchinha do acordeom. Lotte levanta para encontrar Repo, e alguns outros também se levantam, começando a dançar.

Rose Marie vai até Eurico e o puxa para dançar. Ele resiste um pouco, mas acaba cedendo e abraça-a, escondendo o rosto no seu ombro. O casal fica dançando fora de ritmo, no centro da cena, enquanto o grupo de sambistas se mistura com os SS, que bebem chopp. Merz declama, em meio à euforia:

Mertz: – Pena que sumiram as proclamações... Tudo ficou reduzido a um velho filme que ninguém viu sem antes morrer um pouco! Tem mudanças que são imperceptíveis como agulha de injeção sob a pele... De muito longe, percebo o batuque de um tropel. Aos milhares, velhos companheiros retornam felizes. O medo sumiu! tudo virou uma suave tempestade de papel picado. É hora de festejar! Viva o IV Reich!!!

Rose Marie: – Mertz, cala a boca!

Neste momento, entra o som da *Cavalcada das Valquírias*, no mesmo arranjo ouvido no início do filme (aliás, isso já havia acontecido em *Lance Maior*, pois lá também a mesma música “abre” e “fecha” o filme, gerando a impressão de circularidade). Logo o rock começa a se fundir com o samba. O acordeonista continua no seu lugar, tocando, mas já não se ouve mais o som do seu instrumento. Repo e seus companheiros vêm para a frente da cena, próximos da câmera. A música cresce como um todo, e confere um clima barroco à cena nos seus dois minutos finais. Gudrum dança freneticamente. Os SS também sambam desajeitados, um deles joga o quepe para o alto. Eurico e Rose Marie continuam abraçados, rodando cambaleantes completamente alheios ao ritmo das músicas. Eurico com a cabeça abaixada no ombro dela.

¹⁵⁴ BERNARDET, J. Claude. Aleluia Gretchen: a metáfora e a história. *Movimento*. São Paulo, 20 jun. 1977.

A euforia é generalizada. Os únicos que permanecem sentados são Ross e Inge, lá no meio da confusão. Vindo do fundo da cena pelo lado direito, Aurélio traz frau Lotte pelo braço, e os dois riem enquanto dançam, em frente à câmera. Quando a música chega ao acorde final, a tela escurece e surge o letreiro “FIM”, em amarelo, como as letras usadas na abertura do filme.



FIGURA 55: cena final de *Aleluia, Gretchen!*, 1976.

O recurso sonoro de sobreposição musical nos minutos finais, somado à imagem, gera o momento de maior força em relação à estrutura fílmica de *Aleluia, Gretchen*. O piquenique é o momento de reencontro de todos os personagens sobreviventes que apareceram no filme. Assim a convivência bizarra, no Flórida Hotel, de todos os que representaram diferentes visões de mundo, encontra sua síntese na seqüência final. Ali, a junção de etnias, a coexistência de idéias políticas contrárias entre si, e a acomodação das diferenças de classe num mesmo local onde todos se “toleram” – que no fundo é uma das alegorias do filme ao representar o Brasil – encontra um equivalente musical. Nesse momento, o arranjo musical dialoga com o modo de representação escolhido para a cena e para o filme como um todo. E traz, ainda, a discussão para o tempo “presente” (o contexto brasileiro dos anos setenta), através de uns poucos signos modernos até então praticamente ausentes do filme: os instrumentos eletrônicos na execução da composição wagneriana e o figurino dos anos setenta: os rapazes – inclusive o pastor – vestem calças de cores claras, cós baixo e boca de sino. As mulheres usam vestidos leves com cortes joviais, ou terninhos femininos.

Ali está a batucada “bem brasileira”, ali está o rock importado e difundido pela indústria cultural, e ali está, ainda, a cultura nacionalista alemã, já não com a pureza sonhada por Frau Lotte, mas agora tornada mestiça. Lembrando que na época de produção do filme Back dizia estar colaborando para a revelação do “homem brasileiro”, é de se reparar que ele não buscou representar um homem em estado de “pureza original”. Antes disso, ele sobrepõem elementos díspares, onde repercutem as influências estrangeiras no Brasil. Como se quisesse mostrar diversas facetas que coexistem nesse suposto “homem brasileiro”, através das características esquemáticas de cada personagem. No fim, o que o filme mostra são as *sobrevivências* de formas de pensamento como o nazista e o integralista mesclados

às características estereotipadas de brasilidade (o carnaval, o samba, a bola de futebol).

Isso não é revelado como “transformação”, e sim como “acomodação”. Os quarenta anos passados – e narrados em cronologia – serviram para ajustar as diferenças num espaço de convivência, com as desigualdades disfarçadas atrás do emblema da diversidade cultural brasileira. A idéia de disfarce, conforme já foi apontado por Gatti, fica evidente no rápido diálogo entre Rose Marie e os outros três oficiais SS, no início do piquenique. Ela veste um terninho, seguindo a moda dos anos setenta, mas os três homens estão com seus uniformes “que nós, espectadores, sabemos autênticos”¹⁵⁵, e que naquela festividade estão sendo usados como se fossem fantasias:

Kaput: – Será que essa surpresa... de vir assim... não vai dar confusão?
Rose Marie: – Que nada [...], e depois são fantasias...

Nesse Brasil carnavalesco do piquenique final, torna-se impossível distinguir o fantástico do verdadeiro. Tudo parece se integrar etilicamente, e a compreensão da persistência aparentemente harmoniosa da ideologia nazista torna-se nebulosa.

*

As análises realizadas neste capítulo indicam alguns traços recorrentes em Back pois, como vimos, não há meta que se coloque dentro de cada filme e que seja realmente alcançada. Todos os três filmes podem ser lidos dentro do esquema de “aberturas” e “fechamentos” que propus no olhar sobre *Aleluia*, mas esses fechamentos não significam resoluções de conflitos. Ao contrário, significam o abandono ou o fracasso de qualquer empreendimento. Tal expediente insiste na tecla da “impossibilidade do possível”, e traz à tona uma visão pessimista sobre quaisquer formas de pensamento teleológico.

Ainda que Sylvio Back não tenha falado desse recurso nos termos em que o apresento aqui, há uma declaração dele, publicada numa entrevista realizada em 1977 pelo jornal *Opinião*, que confirma ser um expediente intencional. Quando questionado sobre o excesso de diálogo em *Aleluia*, Back se posicionou dizendo ter ido propositadamente além do “timing tradicional”, em alguns diálogos, “exatamente para puxar pela cabeça do espectador”, para tirar a platéia “do gozo, do fetiche da imagem”, devolvendo-a à reflexão. Por isso – justificava ele – “evitei a trama ao máximo”, uma vez que a trama cria urdiduras que “prendem e alienam”

¹⁵⁵ GATTI, José. Poliglossia no cinema. In: CORSEUIL, Anelise; e CAUGHIE, John (orgs.). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000, P.153.

o espectador¹⁵⁶. “Não fiz novela, nem policial, aquele tipo de enredo que, quando a gente só assiste aos últimos dez minutos, deduz o fim e imagina o começo”¹⁵⁷, dizia ele noutra ocasião.

Essa característica que o cineasta atribui ao *Aleluia*, nesses depoimentos, considero extensível também aos outros dois filmes, pois em todos eles se nota que Back não quis, realmente, dar ao espectador o conforto fácil da resolução aos conflitos apresentados. Ou menos ainda: nem a apresentação óbvia de um conflito central – ou trama – sobre o qual o espectador pudesse concentrar a atenção. Os três filmes são evasivos, no que diz respeito à indeterminação da trama.

Longe de considerar essa indeterminação como uma falha ou um defeito, entendo-a como uma opção poética, um caminho buscado para romper com a estrutura narrativa do “cinema de redenção”, no qual as situações-problema são sempre resolvidas ou expurgadas. Nesse sentido, é possível ver, no cinema de Back, um certo parentesco com os filmes existencialistas de Antonioni, uma vez que o cineasta italiano rompe com a “causalidade como conceito impulsionador da ação narrativa”¹⁵⁸. Entretanto, diferente de Antonioni, que dota as imagens de uma força discursiva muito mais importante do que as palavras, Back opta por um cinema pautado nos diálogos. Em *Aleluia*, especialmente, ele assume abertamente que os diálogos são “o elemento principal do filme”¹⁵⁹. As ações tornam-se secundárias, como se fossem apenas parte de um cenário, no qual são desfiadas, em primeiro plano, as idéias do cineasta através da boca dos seus personagens. Oscar Milton Volpini, colaborador nos três filmes de Back, declara francamente que ficou incomodado com essa opção do amigo no tratamento dos filmes. Numa carta redigida em 1988 e direcionada a Sylvio Back, Volpini dizia:

De início, digo – e você deve saber – que não é do meu gosto filme com desenvolvimento básico no diálogo. Com isso não pretendo negar o valor que possa ter, inclusive cinematográfico. Prefiro a imagem dinâmica, condutora,

¹⁵⁶ BACK, Sylvio. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*. 1º abr. 1977. [sem grifos no original]. Essa declaração do cineasta é coerente com as ponderações de Marcel Martin, no seu conhecido livro sobre a linguagem cinematográfica. Ele diz que “a imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral”. Todavia, para que haja *atitude estética*, é preciso que o espectador mantenha um certo recuo, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, de um reflexo, uma representação. “Sob esta condição, o cinema é uma arte e não um ópio”. MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.29.

¹⁵⁷ *Apud*: PEREIRA, Edmar. Um balanço de Aleluia, Gretchen. Com saldo muito positivo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 maio 1977.

¹⁵⁸ Em *A Aventura*, por exemplo, Antonioni rompe com as leis tradicionais do drama e propõe um processo de desdramatização baseado na quebra da causalidade como conceito impulsionador da ação narrativa. Antonioni parte de uma situação dramática débil para dar conta de sua própria concepção trágica da existência, dotando as imagens de uma força extrema, discursivamente muito mais importante do que as palavras que se dizem nas cenas. Ver: CRUZ, Ana Melendo. El universo visual de Michelangelo Antonioni: *La Aventura* (1960). *Annali online di Ferrara – Lettere*, vol.2, 2006, p.137-157.

¹⁵⁹ BACK, Sylvio. A civilização do Sul. *Op.cit.* Noutras ocasiões, ele diz que “o personagem central do filme são os diálogos”, ou que “o diálogo é a vedete do filme”. Ver declarações de Back, respectivamente, em: FERREIRA, Jairo. Você está neste filme. *Folha de São Paulo*, 24 fev. 1977; e SANTOS, Luiz Gonzaga. Aleluia (cinema nacional) Gretchen. *Op.cit.*, p.15.

tanto faz se a ação transcorra pela narrativa linear ou fragmentada. O papo entra ali como complemento e nada mais, a exemplo da música de fundo¹⁶⁰.

Mas Back, como vimos, não encara a música e o diálogo como “complementos”. Toma-os, antes, como elementos estruturantes em suas obras. Isso tudo somado – o peso incômodo nos diálogos e a negação do tipo de trama que se funda em psicologismos ou na resolução de conflitos –, traz como resultado filmes angustiantes.

Até aqui, busquei enfatizar as reflexões sobre os três longas-metragens articulando os assuntos representados à sua função narrativa, e ao conceito de temporalidade. No próximo capítulo, retomarei cada um dos filmes, neste exercício de avaliar sua poética, agora a partir de outro ângulo. Serão privilegiadas as representações do poder e da violência, assuntos vigorosos na obra de Sylvio Back.

¹⁶⁰ VOLPINI, Oscar Milton. Carta a Sylvio Back. Texto datilografado e datado, 2 fl. Curitiba, 11 maio 1988. [Documento cedido por Sylvio Back].

4. O PODER E A VIOLÊNCIA

As relações de poder e dominação social são tema constante nos três filmes ficcionais de Sylvio Back. Para representar a manutenção das estruturas de dominação, calcadas na desigualdade social, o cineasta elege ora a ideologia do progresso que acompanha a modernização, ora a figuração da violência. E isso acontece de forma distinta a cada um dos três filmes, ainda que se possa ver, na insistência em pintar tudo com as cores da desconfiança, um fundo comum entre suas obras.

Em *Lance Maior* não há representação de atos violentos. Mas algo já foi dito sobre a importância do tema da desigualdade social neste filme, e isso será aprofundado aqui, sob o mote de uma violência estrutural imbricada aos valores da modernização capitalista. Dentre as três obras, *A Guerra dos Pelados* é de longe o que mais enfatiza os atos violentos. Capitalismo, modernização e desigualdade social são os assuntos do filme, no qual a violência tem dupla função: é um meio de opressão e também um meio utilizado pelos oprimidos para lutar por seus direitos, simbolizando a idéia de revolução, tão cara à década de sessenta. *Aleluia, Gretchen!*, por sua vez, praticamente omite o tema da modernização e deixa vir à tona, em primeiro plano, as estruturas da disparidade como um traço perene da sociedade. Neste filme, a violência física não está no centro, mas acaba aparecendo sob uma de suas formas mais vis: a tortura.

Cumpre notar que os termos *poder* e *violência*, fundamentais nas reflexões deste capítulo, são freqüentemente enleados, e isso oferece certo risco de confusão. Como palavras de considerável espessura semântica, exigem uma mínima delimitação conceitual. Por isso tomarei como base, a princípio, a cuidadosa distinção entre poder e violência estabelecida por Hannah Arendt num texto escrito entre 1968-69¹. Mas considerarei, também, as observações de Habermas sobre alguns pontos vulneráveis da conceituação apresentada por aquela filósofa,

¹ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.36-37. Segundo André Duarte, é "a partir da conceitualização destes dois fenômenos distintos que Arendt propõe parâmetros para a compreensão dos acontecimentos políticos particulares com os quais está ocupada, bem como para a compreensão da própria articulação entre poder e violência nas sociedades contemporâneas". DUARTE, André. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. *Op.cit.*, p.84.

acrescentando a possibilidade de se falar em “violência estrutural”, ou seja, uma forma de violência dissimulada, mas presente no corpo social².

Como se sabe, Arendt buscou recuperar um conceito positivo de poder, apresentando-o de forma distinta à visão de Weber e, para isso, achou por bem traçar uma diferenciação entre as noções de poder e de violência. Segundo ela, o poder não é atributo de um indivíduo, mas só existe enquanto força de coesão de um grupo³. Para existir poder, é preciso haver consenso e, a partir deste, o grupo empossará alguém – no qual reconhece autoridade – para agir em seu nome.

Neste sentido, para essa autora, a violência constitui-se como o contrário do poder, pois ela é antes um instrumento do que um fim. Os implementos da violência são geralmente usados com o propósito de multiplicar o “vigor” de um indivíduo ou governo. Mas esse “vigor” difere de poder, pois o poder está baseado no apoio, e não nos meios de violência de que dispõe. Entretanto, ainda que seja comum a “combinação de violência e poder”, dificilmente encontrados em forma pura, Arendt afirma que o aumento da violência diminui o poder, visto que são opostos: “a violência aparece onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, ela conduz à desaparecimento do poder”⁴.

Sua grande preocupação, diante da constatação de uma “glorificação da violência” pelas novas esquerdas nos anos sessenta, era *que se tomasse a violência por algo mais do que um instrumento*, incapaz, portanto, de constituir a essência do poder. Naqueles anos, como resume André Duarte, se assistia a rebelião estudantil em todo mundo, os confrontos raciais nos Estados Unidos, a glorificação da violência pelos militantes de esquerda, o aumento surpreendente do progresso tecnológico inclusive no que concerne à produção de meios de violência, o temor da guerra nuclear, a guerra do Vietnã; o desgaste das democracias “sob o império das máquinas burocrático-partidárias”, a brutalidade das polícias, entre outras⁵. E era

² “A violência estrutural não se manifesta como violência; ela bloqueia, imperceptivelmente, aqueles processos comunicativos nos quais se formam e se reproduzem as convicções dotadas de eficácia legitimadora. Tal hipótese sobre os bloqueios, inobservados mas eficazes, do processo comunicativo, pode explicar a formação da ideologia; pode esclarecer como se formam as convicções graças às quais os sujeitos se iludem sobre si mesmos e sobre a sua situação. O que chamamos de ideologia são exatamente as ilusões dotadas do poder das convicções comuns”. HABERMAS, Jürgen. O conceito de poder em Hannah Arendt. In: FREITAG, B. e ROUANET, S. P. (org.). *Habermas*. São Paulo: Ática, 1990, p.115.

³ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. *Op.cit.*, p.36. Habermas explica a clássica diferenciação entre os conceitos de poder em Weber e em Arendt, identificando os modelos distintos de ação dos quais partem cada um dos dois autores: “Weber parte do modelo teleológico da ação: um sujeito individual (ou um grupo, que pode ser considerado como um indivíduo) se propõe um objetivo e escolhe os meios apropriados para realizá-lo. O sucesso da ação consiste em provocar no mundo um estado de coisas que corresponda ao objetivo proposto. [...] O sujeito das ações instrumentais, interessado exclusivamente no êxito de sua ação, deve dispor de meios capazes aos quais pode forçar um sujeito com capacidade decisória, seja pela ameaça de sanções, seja pela persuasão, seja por uma manipulação hábil das alternativas de ação”. Mas Arendt parte, segundo Habermas, de outro modelo de ação – o comunicativo, e em sua visão “o poder resulta da capacidade humana, não somente de agir ou de fazer algo, como de unir-se a outros e atuar em concordância com eles”. HABERMAS, Jürgen. O conceito de poder em Hannah Arendt. In: FREITAG, B. e ROUANET, S. P. (org.). *Habermas*. São Paulo: Ática, 1990, p.100-101

⁴ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. *Op.cit.*, p.44.

⁵ DUARTE, André. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. *Op.cit.*, p.81-82.

naquele contexto, enquanto jovens ativistas em todo o mundo tomavam os textos de Sartre e de Franz Fanon como base para justificar seus atos de violência, que Arendt propunha um revisionismo dos métodos tradicionais de garantia do poder por meios violentos⁶.

É preciso lembrar que a assim chamada “glorificação da violência” se espalhou também pela América Latina, e que isso coincide com o tempo de produção dos primeiros filmes de Back. O Brasil experimentava, naqueles anos, as mais diversas tensões no interior de um regime em que a ditadura de direita, apoiada pelo capital internacional, sustentava um projeto de modernização, e contra a qual as esquerdas desejaram reagir com armas. Além disso, ao mesmo tempo em que as esquerdas se armavam e o Estado aumentava a repressão, o regime militar sentia sua estabilidade ameaçada também por uma outra frente: a da extrema direita que, em alguns momentos, significou um risco de fascistização do regime⁷. A presença dos temas do poder e da violência nos filmes de Back é, portanto, bastante significativa e, em certa medida, alegórica frente ao seu próprio tempo.

Quanto à preocupação teórica em torno da definição de poder, nas décadas seguintes à publicação do texto de Hannah Arendt outros autores também se empenharam nessa tarefa conceitual, nem sempre num sentido idêntico ao que ela traça, mas consolidando a passagem no entendimento do poder como algo inerente a certos indivíduos e instituições (como o Estado) para um conceito de poder como tipo de relação entre indivíduos. Isso pode ser visto, por exemplo nas teorias de Foucault, e também em Bourdieu, mas não me demorarei aqui na apresentação de idéias desses autores⁸. Conforme for necessário, ao longo das análises de seqüências filmicas, mencionarei um ou outro.

⁶ Arendt fala de uma mudança rumo à violência no pensamento dos revolucionários, e levanta profundas reflexões sobre os riscos de uma inversão meio-fim (violência seria tradicionalmente um meio para um fim mas, segundo ela, corre o risco de transformar-se no próprio fim). No seu texto *Sobre a violência*, ela refere-se à obra *Os condenados da terra* (publicado por Franz Fanon em 1961 e contendo uma introdução escrita por Sartre), como exemplo da “glorificação da violência” por ter sido uma leitura disseminada entre a geração estudantil dos anos sessenta. Ela ressalta, porém, que o próprio Fanon era “muito mais duvidoso a respeito da violência do que seus admiradores. Ao que parece, apenas o primeiro capítulo do livro, ‘Concerning Violence’, foi amplamente lido. Fanon conhece a ‘brutalidade pura e total [que], se não combatida imediatamente, invariavelmente conduz à derrota do movimento em poucas semanas’”. ARENDT, Hannah. *Op.cit.*, Nota n.19, p.96.

⁷ Sobre o risco de fascistização do regime, sugiro a leitura de: TRINDADE, Hélió. O radicalismo militar em 64 e a nova tentação fascista. In: D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). *21 anos de regime militar. balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994, p.123-141.

⁸ Ver, nesse sentido, o texto: FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, R. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p.61-89. Acompanhando o mapeamento feito por esse autor, nota-se que o texto de Arendt foi produzido exatamente num momento de clivagem, conforme a periodização bastante conhecida na historiografia que fala do período pós-1945: a divisão das décadas que antecedem e se sucedem aos anos de 1968/70. Falcon observa, no entanto, que essa periodização “tende a exagerar as diferenças e mudanças em detrimento das permanências e semelhanças em termos das realidades de cada período”, especialmente no que tange à história política (p.69). De qualquer modo, as novas perspectivas historiográficas (a partir da *nouvelle histoire*) possibilitaram a abertura para concepções novas e variadas a respeito de temas como “os poderes, os saberes enquanto poderes, as instituições supostamente não-políticas, as práticas discursivas” (p.75). Ele comenta que Foucault colocou em destaque a relação entre as diferentes práticas sociais e a onipresença não do poder, mas *dos poderes*. Assim, a historiografia política passou a focar, nos anos setenta, a “microfísica do poder”, ou seja, as infinitas astúcias dos poderes em lugares históricos

Em síntese, tomarei a palavra *poder* no sentido de “relação social”, de natureza plural (poderes) que existe apenas *entre* os homens, como feixe de ligações mais ou menos coordenadas, organizadas e hierarquizadas, mas que resultam de algum tipo de consenso por parte do grupo.

Ainda retomando Hannah Arendt, lembre-se que essa autora desdobra sua definição de poder numa tipologia tríplice, na qual define diferenças entre um poder que se pauta na *autoridade* (ou seja, na tradição e no reconhecimento por parte do grupo), um poder que centra sua eficácia na estratégia da *persuasão* (ou argumentação que convence o grupo), e um poder que quer se sustentar pela *violência*. Em concordância com sua definição, tomarei a palavra *violência* como instrumento, não como um fim. Mas estenderei o sentido da violência para além da agressão física. Essa extensão pode ser compreendida, num sentido mais pontual, da maneira como Magalhães individualiza a violência associando-a a um “alguém”:

Todo o ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (coagir, constrangir, torturar, banalizar); todo ato de violação da natureza de alguém (violar); todo o ato de transgressão contra o que alguém define como justo e como direito (desnaturar, agredir, ofender); todo ato ou palavra que leva ao rebaixamento da dignidade humana (humilhar, ultrajar, desamparar)⁹.

Tal definição já torna bastante amplo o alcance do termo violência. Todavia, considerarei a possibilidade da violência ser também estrutural, extrapolando o “alguém” para instaurar-se no próprio tecido social, disfarçando-se na forma de regras e de “verdades”. Isso pode ser pensado, seja no sentido em que Habermas caracteriza as relações pautadas na razão instrumental e seus aparatos ideológicos¹⁰ (exemplificada, no filme *Lance Maior*, pela cena em que o discurso do

como prisões, hospícios e fábricas, e até no cotidiano de cada indivíduo ou grupo social. Num aspecto, Foucault se aproxima de Arendt, quando sugere a análise do poder também sob o viés positivo da construção, e não somente como repressão ou proibição. Mas o objetivo central de Foucault seria combater a idéia de que o Estado seria o órgão central e único do poder, e que todas as redes de poder das sociedades modernas seria uma extensão dos efeitos do Estado. Daí a idéia de que o poder não é uma coisa que se pode possuir, que se tem ou não. O poder não existe, existem relações de poder, que não podem ser explicadas apenas por sua função repressiva. Ver: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996. Falcon também explica que a partir dos contatos entre história e antropologia, novas possibilidades se abriram aos estudos sobre poder e política. Dentre elas, aparecem as vertentes que situam o poder e a política no domínio das representações sociais, em suas conexões com as práticas, e ali destaca-se o trabalho de Pierre Bourdieu, que coloca como prioritária a problemática do *poder simbólico*. A partir de então, se compreenderá a política não mais apenas em seu sentido tradicional, mas em nível das representações sociais ou coletivas, dos imaginários sociais, das memórias coletivas, bem como das diversas práticas discursivas associadas ao poder. FALCON, Francisco. *Op.cit.*, p.76. Para maiores detalhes sobre a noção de poder simbólico, ver: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

⁹ MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Campo de concentração: experiência limite. In: Os lugares da violência. *História: Questões e Debates*, n.35. Curitiba: UFPR, 2001, p.67.

¹⁰ Note-se que o texto de Arendt sobre a violência é imediatamente posterior ao *Técnica e ciência enquanto ideologia*, de Jürgen Habermas, no qual este fala sobre a nova forma de dominação e controle criada pelo sistema capitalista, que é baseada na ideologia burguesa da “troca de equivalentes”. Esta ideologia legitima a dominação (ideologia de caráter econômico), garantindo a adesão das massas assalariadas através da promessa de um mínimo de bem estar social, de segurança no trabalho e estabilidade nos vencimentos. Como resultado, todavia, ocorre a despolitização crescente da massa

gerente do banco representa bem essa lógica instrumental que se disfarça, inclusive, atrás de um tipo de persuasão: a promessa de ascensão social); seja no sentido bourdieusiano da “violência simbólica”, diluída nos sistemas sociais que contribuem para garantir a dominação de uma classe sobre a outra. A violência que é estrutural, ou simbólica, exclui e domina por meio da linguagem, diferente da violência física que oprime pelo excesso da força corporal ou armada. Nos termos de Bourdieu, trata-se de uma “violência suave onde se apresentam encobertas as relações de poder que regem os agentes e a ordem da sociedade global”¹¹.

Desse modo, a representação de um tipo de violência que não é física, mas subjacente às relações de poder entre classes sociais, estará presente em quase todas as seqüências fílmicas analisadas neste capítulo, tanto naquelas que figuram as vicissitudes da modernização, quanto nas que reafirmam a imutabilidade da estrutura social desigual. Já a encenação de atos violentos direcionados a “alguém” (grupo ou indivíduo) será observada conforme a sua função dentro de cada estrutura narrativa.

populacional, sob o reino da propaganda que prega a necessidade da técnica e da ciência para o desenvolvimento do sistema social. Esta ideologia penetra na consciência despolitizada da população, gerando força legitimadora. Habermas se baseia em colocações de Marcuse, que vê dupla função no progresso técnico-científico: força produtiva e ideologia: “Já em 1965, Marcuse [...] apontou para um fenômeno peculiar, o de que a dominação nas sociedades capitalistas industrialmente desenvolvidas tende a perder o seu caráter explorador e opressivo e a tornar-se ‘racional’, sem que com isso a dominação política desapareça. [...] A racionalidade da dominação se mede pela manutenção de um sistema que pode se dar à liberdade de fazer do crescimento das suas forças produtivas ligadas ao progresso técnico-científico o fundamento de sua legitimação. [...] Marcuse pretende reconhecer a repressão objetivamente supérflua na ‘submissão cada vez mais intensa dos indivíduos ao monstruoso aparato de produção e distribuição, [...] mas, paradoxalmente, essa repressão pode desaparecer da consciência do povo, pois a legitimação da dominação assumiu um novo caráter: qual seja, o da referência à sempre crescente produtividade e domínio da natureza, que ao mesmo tempo provê o sustento dos indivíduos, dando-lhes uma vida cada vez mais confortável”. HABERMAS, Jürgen. Técnica e Ciência enquanto Ideologia. In: *Os pensadores: Jürgen Habermas*. vol.48. São Paulo: Abril Cultural, p.304 e seguintes.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: *Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1994, p.25. O conceito de *violência simbólica* foi elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu, e concerne às formas invisíveis de coação, que se apóiam, muitas vezes, em crenças e preconceitos coletivos. Essa noção começa a ser desenvolvida na obra *La Reproducion*, de 1970, na qual Bourdieu expõe a força da coação social no sistema de ensino. A violência simbólica se funda na fabricação contínua de crenças, supostamente necessárias ao processo de socialização, e que induzem o indivíduo a avaliar o mundo e a si mesmo seguindo critérios e padrões do discurso dominante. Essa violência não era considerada por Bourdieu como simples instrumento ao serviço da classe dominante, mas como algo que se exerce também através do jogo entre os agentes sociais. Pelo uso da noção de violência simbólica, Bourdieu tenta desvendar os mecanismos que fazem com que as pessoas vejam como “natural” as representações ou idéias sociais dominantes. Esse tipo de violência é desenvolvido pelas instituições e pelos agentes que as animam, e sobre ela se apóia o exercício da autoridade. “O termo violência simbólica aparece como eficaz para explicar a adesão dos dominados: dominação imposta pela aceitação das regras e das sanções”. A violência simbólica é exercida sobre os indivíduos, e com a adesão deles, preserva as funções sociais. Ao incorporar aspectos como invisibilidade e pouca tangibilidade, a violência simbólica favorece a construção do poder simbólico e transforma-se em outros tipos de violência, tomando ares de naturalidade. Segundo Vasconcellos, o princípio que rege a diferença originadora de violência simbólica é a transformação da *diferença* em assimetria, a partir de um esquema classificatório. Tal esquema, por sua vez, é produto da incorporação de estruturas já presentes no meio social em que se encontram os agentes. Para maiores detalhes, ver: BOURDIEU, Pierre: *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1999; BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989; e VASCONCELLOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu: a herança sociológica. *Educação e sociedade*, ano XXIII, n.78. Abril de 2002. Note-se que para Bourdieu, diferente de Arendt, o poder é visto como instrumento de dominação. Nesse livro, o autor diz que os sistemas simbólicos têm uma função política a cumprir, que é a de impor, assegurar e legitimar a dominação de uma classe sobre a outra e que isso, por si só, já se configura numa forma de violência simbólica, já que esse processo se apóia nos instrumentos já estruturados de comunicação e de conhecimento, atuando como força sobre os demais sistemas.

Em linhas gerais, este capítulo subdivide-se em três partes. A primeira focaliza sobretudo as relações de poder e as novas formas de dominação e opressão que acompanham o processo de modernização, da forma como são representadas em *Lance Maior* e em *A Guerra dos Pelados*. A segunda parte centra-se na análise da representação da violência física em *A Guerra dos Pelados*. Por fim, a terceira e última parte avalia as representações de poder e de violência (simbólica e física) em *Aleluia, Gretchen*.

Vamos aos filmes.

4.1. Vicissitudes da modernização: o urbano e o rural

Tanto em *Lance Maior* quanto em *A Guerra dos Pelados*, o tema da modernização e das formas de poder que lhe são inerentes merece destaque¹². No primeiro filme, a cidade que se moderniza é o cenário no qual transitam Mário, Neusa e Cristina, mas é, ao mesmo tempo, um personagem privilegiado por Back. No segundo, a modernização que atravessa o campo, representada pela estrada de ferro e pela companhia madeireira, é o “vilão”. É o signo do capitalismo avassalador, que passa como rolo-compressor sobre as culturas locais, impondo-lhes valores e regras exógenos.

Já o terceiro filme ficcional de Back não evidencia as atribuições advindas com a modernização. Paradoxalmente, trata-se justo da obra que narra a saga de uma família de imigrantes europeus, e cujo tempo diegético atravessa quarenta anos no cerne do século XX. Mas ele não valoriza o progresso no seu filme. Vimos, no capítulo anterior, que *Aleluia, Gretchen!* enfatiza a imutabilidade, e isso dá sentido à eliminação de signos que possam sugerir transformação.

Neste tópico, portanto, serão analisadas algumas seqüências dos dois primeiros filmes, com o intuito de observar as estratégias do cineasta para falar de um fenômeno ocidental a partir da sua incidência pontual em dois momentos da história da região Sul do Brasil: a expansão urbana nos anos sessenta, e a “entrada do capitalismo”, por assim dizer, no sertão catarinense em princípios do século XX. Neste segundo caso, por se tratar de um filme histórico, também considerarei alguns momentos alegóricos do filme, nos quais o cineasta se serve da

¹² É importante notar que a concepção de “moderno”, do modo como era difundida pelos meios de comunicação de massa nos anos sessenta, estava vinculada à noção de *progresso* que, no Brasil, pressupunha superar o passado agrícola para dar lugar à industrialização, símbolo máximo de modernização àqueles tempos. Divulgava-se que o surto de progresso exigia o consumo de maquinarias e equipamentos em proporções cada vez maiores; e preconizava-se a difusão dos signos da vida urbana (indicativos da elevação do nível de vida e dos padrões de consumo) pelas “atrasadas” zonas rurais. FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo M. “*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*”: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998, p.31-32. Ao envolver esse tema, os filmes de Back vão no sentido de ironizar tal concepção otimista e planificada, como será tratado a seguir.

representação do passado para fazer uma crítica às estruturas do poder político e econômico do seu momento presente¹³.

4.1.1. *Brasil urbano: o indivíduo e a cidade em Lance Maior*

Como já foi mencionado, *Lance Maior* inicia com a apresentação dos três personagens principais: Cristina, Neusa e Mário. Cada um é apresentado com um estilo diferente de narração, coerente com suas origens e sua classe econômica. Logo em seguida, porém, há apresentação de um quarto personagem fundamental – a cidade de Curitiba. Essa apresentação é feita através de quatro planos longos, nos quais a câmera está em constante movimento e passeia pelo ambiente urbano, privilegiando o seu espaço físico. Trata-se da abertura oficial do filme, quando, sobre a imagem, é apresentada a ficha técnica.



FIGURA 56: apresentação de Curitiba.

Aos primeiros acordes de violão, se vê a imagem de uma praça. A câmera lenta passeia entre as árvores, captando algumas pessoas ao longe, e mais ao fundo se vê alguns edifícios modernos. Junto com o título do filme, entra a voz de Marília Pêra, entoando uma canção lânguida. Enquanto isso a câmera move-se em suave contra-plongéee, eliminando do enquadramento qualquer ser humano. A luz do sol penetra entre os troncos de árvores e ofusca um pouco a imagem. Sempre em movimento, a câmera logo volta a situar o eixo de visão a uma altura na qual se pode ver, à distância, pessoas caminhando na praça e automóveis estacionados.

¹³ O segundo filme de Sylvio Back integra-se a um grupo de filmes brasileiros que se utilizaram da narrativa histórica para questionarem a própria História, durante anos mais duros do regime militar. Isso é um tanto quanto significativo, num momento em que se fazia ver uma tentativa de estímulo à produção de filmes com temática histórica, sobretudo durante o governo Médici. A revista *Filme Cultura* publicava, em 1970, alguns dos temas sugeridos pelo ministro Jarbas Passarinho: F.E.B, Santos Dumont, Oswaldo Cruz, entre outros. BERNARDET, Jean-Claude. Qual é a história? In: *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p.60. As adaptações de obras literárias brasileiras também eram estimuladas. Aliás, a primeira obra lançada pela Embrafilme foi *São Bernardo* (Leon Hirszman, em 1972), que consistia justamente numa adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1934. Isso não significou, contudo, que todos os filmes históricos ou adaptados da literatura tenham resultado de esforços governamentais, ou que tenham sido afinados com a ideologia do governo em vigor quando de suas produções. No início dos anos setenta, tanto *A Guerra dos Pelados* quanto *São Bernardo*, ou ainda o filme *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) são exemplos de filmes que apresentam uma visão crítica da história, ao mesmo tempo em que se referem ao seu momento presente.

A luz diagonal projeta longas sombras na calçada. Pode evocar a luz sulina enfatizada por Back, mas também a luz das primeiras horas do dia (ou do entardecer) no ambiente urbano, condizente com o movimento lento da câmera e a canção de fundo. Este ambiente é o centro da atenção na cena. As pessoas são pequenos figurantes, detalhes quase imperceptíveis, pois a ênfase é para a estrutura urbana: a praça, os edifícios, a rua, a fila de automóveis estacionados.



FIGURA 57: Curitiba urbana.

Um corte na imagem nos leva a outra vista. Agora a câmera lenta enquadra a fachada lateral da catedral de Curitiba, e segue num *travelling* horizontal, até revelar, por trás da igreja neogótica, os prédios modernos e a movimentação do centro da cidade. O tratamento da imagem lembra trechos de filmes de Antonioni, por demorar-se na descrição do espaço físico urbano, e especialmente porque as pessoas que ali transitam parecem minúsculas, diminuídas pela imponência do cenário arquitetônico¹⁴. Além do quê, nesse momento ainda não somos capazes de reconhecer nenhum dos passantes como personagem do filme. Um novo corte nos aproxima de um desses edifícios modernos, diante do qual a câmera passa, sempre ao som de voz e violão, e o último plano mostra o conjunto de prédios de uma vista mais afastada. Enquanto Marília Pêra entoava os versos finais da música: – “E se a gente continua... vai prum beco sem saída... um beco sem saída...” – os prédios vão ficando mais distantes. A música ainda continua por alguns segundos quando a imagem passa para um plano de conjunto no interior de um trem, fazendo a transição para outra seqüência, que será comentada mais adiante.

Todo esse trecho, no qual os letreiros se sobrepunham às imagens descritivas do centro de Curitiba, opera como uma apresentação da cidade-personagem. Com exceção da catedral – cuja construção data de fins do século XIX e lembra cenários de cidades européias nas quais se mesclam monumentos modernos aos resquícios

¹⁴ Quando Antonioni coloca seus personagens em cenários muito abertos, em planos gerais, esses personagens ficam perdidos na amplidão, num espaço grande demais para eles. Lembro, por exemplo, de *A Noite* (1961), no qual a personagem Lídia anda sozinha pela cidade. Quanto à influência de Antonioni sobre o cinema brasileiro, já foi mencionado na primeira parte desta tese que o crítico Enéas de Souza, por exemplo, interpretou *A Noite Vazia* dizendo que Khouri voltou-se à representação da cidade (“o verdadeiro espaço do homem do século XX”) por influência de Antonioni, e que pretendia “definir o Ser capitalista, o Ser urbano, através da presença do Nada”. SOUZA, Enéas de. *Trajetórias do cinema moderno*. Porto Alegre: A Nação / Instituto Estadual do Livro, 1974, p.88.

medievais –, os demais elementos visuais remetem aos projetos de urbanização de Curitiba em meados do século XX, seja pelo padrão arquitetônico, seja pela organização do trânsito e das praças arborizadas.

Curitiba-personagem

Nos anos sessenta, a paisagem arquitetônica urbana foi objeto de atenção em obras de diversos cineastas que desejaram relacionar as angústias de seus personagens às pressões advindas com a modernidade: degradação, divisão do trabalho, atomização social, solidão, vazio existencial, e questionamento dos valores burgueses. A vida na cidade é tema importante, por exemplo, tanto em filmes de Visconti (*Rocco e seus irmãos*, 1960¹⁵) e de Fellini (*La Dolce Vita*, 1960), quanto de Antonioni (*A Noite*, 1960), e até dos brasileiros Walter Hugo Khouri (*Noite Vazia*, 1964), Cacá Diegues (*A grande cidade*, 1966) e Luiz Sergio Person (*São Paulo S/A*, 1965), entre tantos outros¹⁶. Destes, o *São Paulo S/A*, que foi inclusive citado por Back num texto de 1967 como um filme brasileiro sério ao privilegiar a relação obra-público¹⁷, será tomado, em alguns pontos deste texto, no cotejo das formas usadas por Person e por Back para representar a paisagem da cidade moderna. Cumpre notar que ambos os filmes abordam criticamente a postura da classe média diante do fenômeno da expansão capitalista. De acordo com Bernardet, no cinema brasileiro o *São Paulo S/A* foi “um dos primeiros filmes que colocaram com agudez o problema da classe média [...] no momento da euforia desenvolvimentista pela instalação no Estado de São Paulo de indústrias automobilísticas estrangeiras”¹⁸. Guardadas as especificidades histórico-sociais e econômicas de ambas as cidades (São Paulo e Curitiba) e as proporções dos efeitos do desenvolvimentismo em cada uma delas, vê-se que a realidade da classe média

¹⁵ Sobre a representação da cidade nesse filme, Mariarosaria Fabris diz que “apesar do forte impacto sobre a modernidade, há, ao mesmo tempo, a fascinação por aquele ‘mundo de luzes’ [...] e isso é evidente nas exclamações de Simone, no bonde que, da estação, leva a família Parondi para a periferia milanesa: ‘Olhe, Rocco! Olhe as vitrines! Quanta luz! Parece de dia’. [...] É verdade que Visconti olha para sua Milão com os olhos de um imigrado, motivo pelo qual os espaços urbanos parecem (e são) imensos, frios, geométricos”. FABRIS, Mariarosaria. Pietro, Rocco e seus irmãos: caminhos e descaminhos da migração interna na Itália pré-boom. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo-RS, 2007.

¹⁶ Certamente, antes desses, outros cineastas já haviam tomado a cidade como lugar privilegiado em seus filmes. E antes ainda, vários pintores do século XIX também o fizeram, especialmente os impressionistas. Descreve Schapiro: “Na Paris das décadas de 1860 e 1870, com seu tradicional deleite com a vida tanto na cidade quanto no campo, e a sua nova preeminência como a cidade das luzes e capital do prazer e das oportunidades, os impressionistas encontraram alguns de seus temas mais absorventes. Entre suas obras, havia várias cenas urbanas e suburbanas, não menos impressionistas do que suas pinturas da paisagem rural. [...] quando Monet representou Paris, escolheu cenas com multidão, trânsito e edifícios. [...] Aí, o panorama urbano, uma infinidade de vistas, é fruído por um olhar fortuito, errante. É a cidade ilimitada, em movimento contínuo”. SCHAPIRO, Meyer. *A cidade*. In: *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.125-126.

¹⁷ BACK, Sylvio. Por que não se ama o filme brasileiro? *Panorama* n.174. Curitiba, jan. 1967, p.24.

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.111.

numa cidade que se movimenta sob o motor do capitalismo foi também um dos motes centrais do *Lance*, realizado três anos depois¹⁹.

Certamente que as formas de representação, os recursos expressivos, a verticalidade na abordagem dos temas, são distintos em cada um dos cineastas que trabalharam com a representação do homem asfixiado pelo ambiente urbano. Ao insinuar algumas aproximações com trabalhos de Antonioni e Visconti, ou mesmo com outros filmes brasileiros que se debruçaram sobre esse mote nos anos sessenta, isso não incide em planificação da obra de todos eles. Trata-se, antes, de uma tentativa de visualizar as fontes filmicas nas quais Back foi buscar referências, tanto em produções internacionais quanto nacionais, quando formulava sua primeira obra cinematográfica. E nesse sentido, podem ser enumeradas algumas características presentes em todos estes cineastas, quando representam o indivíduo na paisagem urbana: a atmosfera reflexiva e melancólica, a crise ideológica, o olhar sobre a classe média urbana, a ausência de sentimentalismo e a falta de clímax. Tudo isso privilegiando a visualização da urbe em processo de modernização capitalista e as estruturas delineadas pelo poder econômico, enquanto espaço no qual as ações se desenvolvem e se mesclam.

A partir de tais considerações, há algo especial a ser notado no caso de *Lance Maior*: ali os dramas vividos pelos personagens não se “destacam” do cenário no qual transitam. Se no início do filme a exposição dos assuntos parece que se desdobrará num enredo capaz de nos fazer mergulhar com profundidade nas aflições dos personagens, aos poucos percebe-se Mario, Neusa e Cristina como pessoas comuns, tão comuns que só os vemos em superfície, achatados no ambiente urbano em que vivem. Diferente, por exemplo, do tratamento que Leon Hirszman confere à Zulmira (Fernanda Montenegro) em *A Falecida* (1965), que também representa uma personagem urbana, classe média e atomizada, mas no qual a psicologia individual é detalhada²⁰. Em *Lance*, a falta de profundidade no tratamento psicológico dos personagens nivela-os ao espaço em que são mostrados. Desse modo, o espaço urbano é mais do que cenário, é também personagem.

Se a cidade fosse mostrada somente no momento da apresentação dos créditos, poderíamos encará-la apenas como o pano de fundo para o

¹⁹ Já foi mencionado noutro capítulo que a escolha dessa abordagem crítica sobre a postura da classe média em *Lance Maior* envolve inclusive um caráter autobiográfico, uma vez que os três roteiristas (Back, Volpini e Padrella) têm origens sociais parecidas, necessitando dedicar-se a empregos assalariados para garantir seu sustento. Back era filho de imigrantes, Padrella e Volpini eram filhos de operários, e todos viviam em Curitiba com o salário de jornalistas. BACK, Sylvio. Entrevista concedida à autora por telefone, em 1º.09.2003. Também já foi apontada a coerência histórica entre essa escolha de Back em representar a classe média urbana no mesmo momento em que Bernardet declarava a responsabilidade dessa classe não só pelo funcionamento social (às custas da adesão à ideologia das cúpulas representantes do capital), mas também pelo “movimento cultural brasileiro”, e acusava o cinema nacional de raramente tratar dos problemas dessa classe da qual se origina. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Op.cit., p.13-24.

²⁰ *Ibidem*, p.92-96.

desenvolvimento da história, já que ela divide o foco de interesse com os letrados e com a música. Entretanto, de modo parecido ao que fez Person em *São Paulo S/A* – que explora as imagens da capital paulista durante a apresentação de letrados e também em outros pontos do filme, alçando-a à categoria de personagem –, a fotografia curitibana voltará a tomar imponência em diversos momentos da narrativa em *Lance Maior*, evidenciando-se como aspecto privilegiado pelo olhar do cineasta. Assim, disputará o espaço fílmico com os outros personagens, mesmo depois que já fomos capazes de individualizá-los nos cenários sobre os quais a câmera se detém²¹.

Como já foi dito, *Lance Maior* não promove o mergulho psicológico nos integrantes do círculo amoroso, e também não direciona sua crítica social a uma situação bem específica, que possa ser tomada como figura central. Antes que isso, pode-se dizer que Back elabora um painel sobre o qual justapõem afetos, ambições, angústias e busca de identificação social a partir de valores planejados pela ideologia da modernidade. O anteparo, capaz de unificar e entrelaçar todos esses elementos, é a cidade na qual transitam os personagens que são ao mesmo tempo portadores e personificações de tais afetos, ambições, angústias e valores. Esse anteparo, todavia, é exposto como assunto preponderante da obra em diversos trechos do filme, assunto sobre o qual o cineasta centraliza boa parte do trabalho de câmera. Como resultado, há ambigüidade: uma dúvida sobre qual o eixo condutor das cenas, se é a ação dos personagens, ou se eles apenas se diluem nesse espaço urbano. Tal imprecisão no foco narrativo, que foi repetido nos outros dois filmes ficcionais, tomo como um dos traços da poética da angústia de Back.



FIGURA 58: Neusa em meio à agitação urbana.

Alguns dos momentos em que o cenário urbano vem à tona como personagem em *Lance Maior* são, por exemplo, aqueles em que Neusa caminha pelo centro da cidade. Assim que conhecemos um pouco da realidade social da moça, logo após a cena que se passa no vestiário da loja, a câmera focaliza-a

²¹ Bernardet também comenta que o personagem Carlos (Walmor Chagas), por sua falta de projetos e sua dependência de fatores externos aos quais não controla, perde espaço no filme *São Paulo S/A* para a representação da “cidade de São paulo na época do *rush* automobilístico”, na qual ele mesmo se atomiza. *Ibidem*, p.115.

andando pela rua. A melodia-tema da personagem ambienta a cena, enquanto Neusa caminha por entre os automóveis e a agitação urbana. A música é retraída, quando a ela se sobrepõe a voz *over* da moça, significando suas memórias ou seus pensamentos. O assunto é a precariedade: um diálogo com as colegas sobre as meias de nylon rasgadas, e a necessidade de remendá-las, pois com o salário de balconista não sobra dinheiro para comprar outras. Vez por outra, alguns transeuntes se voltam para observar Neusa enquanto ela caminha absorta, vindo cada vez mais próximo da câmera.



FIGURA 59: Na fila do ônibus.

Mas logo após esse breve mergulho nos pensamentos da moça, os planos a seguir mostram-na de pontos cada vez mais afastados. Vemo-la do outro lado da rua, e depois mais ao longe, em meio à inquietação do centro da cidade. A música silencia, e então o “assunto” que emerge da cena é a afluência das pessoas, os ruídos citadinos, a movimentação dos carros, a fila do ônibus, as vitrinas, cartazes, letreiros, etc. Ou seja, o cenário urbano onde os indivíduos se pulverizam, fundindo sua própria identidade à da multidão. A câmera, num tratamento cinematográfico moderno, mescla-se ao ambiente, tornando-se mais um personagem que se movimenta nesse cenário. Para flagrar Neusa de longe, precisa se desvencilhar de obstáculos visuais, procurá-la por sobre os ombros dos transeuntes, ou pelos espaços entre agrupamentos humanos e automóveis que passam. E durante dois minutos, a câmera nos oferece esse ponto de vista, de “dentro” do espaço urbano. Dele fazemos parte, ouvimos seu burburinho, percebemos sua dinâmica, seu jogo de simultaneidades, seu ritmo. Estamos lá, seguindo Neusa, vendo-a quando se dirige para a fila de ônibus. Ela é apenas mais um ser anônimo na multidão, e sua interação com as outras pessoas é mínima, resumindo-se a receber um panfleto entregue por um rapaz. Este pequeno detalhe transforma-se numa pista sutil da não-resistência do “homem-massa” diante das investidas da lógica publicitária do meio urbano²². A passagem para outra cena somente se dará depois que a câmera

²² Todas as vezes que Neusa aparece planejada com o cenário urbano, ao mesmo tempo indiferente e suscetível de qualquer influência publicitária, vejo-a como representação plástica da massificação. A

entra no ônibus com Neusa e Mário – o namorado que a encontrou na fila de espera –, e registra uma discussão entre os dois.

Mais adiante, depois de algumas seqüências centradas no mundo de Mário e no mundo de Cristina, a câmera volta a se ocupar do centro da cidade, em cujo desenho Neusa passeia mais uma vez, agora com sua amiga Marga. A presença das duas, contudo, é apenas um mote para que se volte a atenção sobre o “anteparo” que é a urbe na qual elas se diluem e se refletem, na busca de afirmação identitária. Anteparo sobre o qual parece que as diferenças sociais se apagam, se planificam – como quando vemos em plongée a movimentação da rua na qual Neusa e Marga são pequenos pontos no cenário, fundindo-se com o conjunto todo daquilo que nomeamos “cidade” –, mas isso não passa de uma ilusão. Ao mesmo tempo em que o discurso moderno impresso na publicidade, nas fotonovelas, nos panfletos, etc., diz que “somos todos iguais”, com direitos iguais, a disparidade sócio-econômica reforça a verdade de que cada qual só pode se manter em seu próprio espaço.

Classe média urbana e atomização social



FIGURA 60: Mário no Largo da Ordem.

Os personagens humanos em *Lance Maior* são seres atomizados, que transitam como pequenos insetos na imponente paisagem urbana. Em meio à agitação, seus gestos e ações se neutralizam, quase desaparecem. Mário aparece pequenininho e achatado no espaço vazio do Largo da Ordem; Neusa misturada com a multidão, sendo que às vezes a câmera quase a “perde de vista”, atrás da

principal característica do *homem da massa*, segundo Arendt, é “o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais”. O ser urbano que se caracteriza-se pela sua solidão (que não é nem isolamento nem estar desacompanhado) a despeito de sua adaptabilidade, pela sua excitabilidade e falta de padrões, pela sua capacidade de consumo aliada à inaptidão para julgar, e sobretudo pelo seu egocentrismo. Ver: ARENDT, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 250-251; e, também: _____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p.367. Arendt explica, ainda, que o termo “massa” se aplica “quando lidamos com pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato de trabalhadores. Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto”. *Ibidem*, p.361.

fila de ônibus, ou em meio aos passantes. Isso cria a impressão do indivíduo perdido e comprimido no cenário urbano que, como vimos, se torna o “assunto” mais importante em tais cenas.

Mas além das imagens da paisagem citadina, a representação dos espaços de trabalho de Neusa e de Mário também conduzem à idéia de atomização social, presente de outras maneiras em outros filmes urbanos que retratam problemas da classe média, como *O Desafio* e *São Paulo S/A*²³.



FIGURA 61: Vista do interior da loja de tecidos.

O ambiente de trabalho de Neusa será literalmente visto apenas lá pela metade do filme. Já sabemos que ela é uma balconista de loja, e já vimos as funcionárias num vestiário, arrumando-se após o expediente. Mas agora o local em que ela trabalha é mostrado de um jeito peculiar. A câmera se “esconde” num canto do estabelecimento comercial, e mostra num só enquadramento duas faces da organização urbana: o interior da loja de tecidos, onde os produtos são oferecidos ao consumidor, e a rua, lá fora. O interior da loja é monótono, sem movimentação, e algumas funcionárias ficam em pé próximo à porta esperando que os clientes entrem, pois estão ali prontas para servi-los. É o caso de Neusa. Outras moças dobram e guardam os tecidos que ficaram sobre os balcões, enquanto se queixam da dor nas pernas, do expediente longo, e comentam o caso de uma colega que foi despedida. A rua, por sua vez, é movimentada, luminosa, vivaz. As funcionárias que olham os passantes parecem aprisionadas no interior da loja,

²³ Tal recurso nunca acontece em *Aleluia*, *Gretchen*, por exemplo. Mas há ainda assim uma aproximação temática implícita, já que a *massificação* da sociedade é tomada por Arendt como origem dos projetos totalitários e fascistas. E esse é o tema em *Aleluia*. Só que é preciso lembrar: para Arendt, diferente de Back, esse é um fenômeno bem localizado historicamente. Back trata do assunto sugerindo que ele é permanente nas relações humanas, trans-histórico.

enquanto o dinamismo da vida na cidade acontece lá fora. Esta cena sintetiza algo do funcionamento da estrutura econômica de poder da vida moderna. Para participar dessa dinâmica urbana, ainda que numa posição subalterna, as moças do subúrbio procuram empregos no comércio do centro da cidade. Mas ali elas são serviçais, vendem suas horas de trabalho por um salário baixo, mas indispensável, em empregos que não exigem estudo ou conhecimento especializado, e pelos quais não demonstram nenhum gosto especial. Ao mesmo tempo em que ambicionam participar das benesses das classes mais abastadas, o que garante a sua adesão ao modelo político e econômico – como também ocorria com Zulmira, em *A Falecida* –, elas não demonstram ter algum projeto de vida mais profundo. A impossibilidade de escolha e a ausência de metas próprias provocam sua atomização. Nesse sentido, é possível falar, aqui, da representação filmica de uma “violência estrutural”, nos termos de Habermas, pois num cenário desses a violência não se torna manifesta, conquanto atua imperceptivelmente, bloqueando os processos comunicativos nos quais poderiam ser formadas convicções coletivas e legítimas. Em lugar disso, desejando participar das benesses advindas com a modernização das cidades, os sujeitos se iludem sobre si mesmos e sobre a sua situação²⁴.

O caso de Mário não é muito diferente. Para poder cursar a faculdade de direito, precisa manter um emprego no banco. Ou seja, é um assalariado, que se submete às regras do jogo impostas pelos seus superiores. Mas quando ensaia o pedido de casamento que pretende fazer ao pai de Cristina, verbaliza suas ambições:

No que eu me formar, já abro escritório. O senhor entende, advogado sempre tem mais chance. No início pode ser apertado, mas pretendo acumular. Acho que só assim a gente consegue alguma segurança, não doutor? É que eu não quero ficar marcando passo na vida, entende? Eu tenho planos...

Seus planos, porém, são apenas a integração num estrato social acima daquele do qual é proveniente. E ele deixa claro que os seus objetivos com o estudo não passam de ambição econômica, nada além disso.

O comércio e o trabalho bancário consistem, reconhecidamente, em profissões urbanas e típicas da modernidade, e as funções exercidas por Mário e Neusa são geralmente ocupadas por integrantes da classe média e média-baixa. É uma situação representativa da divisão de trabalho relacionada com a distribuição social do conhecimento que, assim, contribui para manter as relações de poder e dominação. Nesse ponto, na representação dos encaixes profissionais destinados aos filhos da classe média, *Lance Maior* também apresenta semelhanças com o *São Paulo S/A*, com a grande diferença que o filme de Person focaliza muito mais os ambientes vinculados à indústria automobilística. Já o Sylvio Back não mostra

²⁴ Segundo Habermas, “ideologias são exatamente as ilusões dotadas do poder das convicções comuns”. HABERMAS, Jürgen. O conceito de poder em Hannah Arendt. *Op.cit.*, p.115.

Curitiba como cidade industrial, o que ela de fato ainda não era, quando foi produzido *Lance Maior*. Já foi dito que durante o tempo de elaboração e filmagens do *Lance Maior* a cidade de Curitiba sofria um processo de crescimento e urbanização, mas a economia do estado ainda dependia principalmente da agricultura cafeeira. A modernização de Curitiba caracteriza-se como conservadora, desejada e promovida pelas elites oligárquicas. Desde o primeiro governo de Ney Braga, em 1961, vinha acontecendo um estímulo à industrialização no Paraná. Mas para que isso se tornasse possível, primeiramente foi necessário estabelecer a infraestrutura necessária à indústria, como a expansão da produção energética através da construção de usinas, a edificação de novas rodovias e a pavimentação das já existentes, além da formação de mão-de-obra qualificada²⁵.

Contudo, esses aspectos não são o assunto do filme de Back, já que ele privilegia apenas uma parte da divisão do trabalho no meio urbano, relacionada à manutenção das relações de poder e dominação entre classes sócio-econômicas. No caso do filme *São Paulo S/A*, a cidade é mostrada sobretudo em seu aspecto da expansão industrial e publicitária que foi experimentada na capital paulista durante a década de 1950. Inclusive com cenas filmadas em setores de montagem da indústria automobilística e nas fábricas de autopeças que “*surgiram em São Paulo da noite pro dia*”, como diz o personagem Carlos, dentro do “*programa de nacionalização dos veículos*”, que precisava ser acelerado. A comparação entre a imponência e agressividade do processo vivido na capital paulista com o projeto modernizador de Curitiba confere a esta última ares ainda tímidos e provincianos. Apesar dessas diferenças, contudo, os dois filmes tem em comum a representação da falta de projetos dos personagens de classe média que transitam no meio urbano.

É importante lembrar que essa não era uma prerrogativa exclusiva de Back, mas um traço que marcou uma boa parte das produções cinematográficas feitas no Brasil de meados ao final dos anos sessenta. O marasmo, a apatia, a falta de perspectivas e as frustrações da classe média foram tomados, algumas vezes, para ambientação de filmes de entretenimento, e noutras vezes com olhar mais crítico²⁶. Em 1966, Bernardet escrevia que “o cinema que trata da classe média urbana é um cinema dos dias atuais. Existem por enquanto poucos filmes, mas já vem se

²⁵ Ver: AUGUSTO, Maria Helena Oliva. *Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista*. Estudo sobre a CODEPAR. São Paulo: Símbolo, 1978; e MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001, p.74-76. A inauguração de um parque industrial em Curitiba acontecerá apenas no começo da década de setenta, na primeira gestão do prefeito Jaime Lerner, coincidindo com a implantação do plano urbanístico que vinha sendo preparado desde a gestão de Ivo Arzua. Assim, Curitiba se tornava a expressão do “milagre brasileiro” em sua versão urbana. Para maiores detalhes, consultar: INSTITUTO de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. IPPUC. *Memória da Curitiba Urbana: cidade industrial de Curitiba, 18 anos*. Depoimentos, 6. Curitiba, abril de 1991.

²⁶ Ao lado de filmes críticos, como *O Desafio* e *São Paulo S/A*, Bernardet aponta uma série de dramalhões ou filmes policiais que escolhem São Paulo e Rio de Janeiro para ambientar seus crimes, quase todos apresentando a classe média: *Crime no Sacopã* (Roberto Pires, 1963), *O quinto poder* (Alberto Pieralisi, 1963), *Crime de amor* (Rex Endsleigh, 1965), entre outros. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. *Op.cit.*, p.90.

delineando algumas tendências”, e situava o *São Paulo S/A* como “o primeiro e por ora único filme crítico sobre esse tema”²⁷. Nessa linha mais crítica do cinema urbano, que se pode dizer ter sido iniciada na década de cinquenta por Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, é que Back busca se inserir com o *Lance Maior*.

A estratificação social que é tema do filme já foi mencionada no capítulo sobre tempo e narrativa. Lá, a idéia era reforçar o sentido de imobilidade e “aprisionamento” de cada qual em seu estrato. Aqui, o foco é apontar para o funcionamento dessa estrutura enquanto mantenedora das relações de poder, que se dão sobretudo pelo aspecto econômico. Sabe-se que esta estrutura se mantém às custas do consenso sobre a ideologia da igualdade, gestada e preservada por um jogo de espelhamentos alimentado pelos meios de comunicação de massa, pelos desejos de ascensão social e de ingresso num patamar de consumo e de conforto reservado a poucos²⁸. O centro de Curitiba, por onde Neusa transita, carrega esse discurso. Em algumas passagens, o trabalho de câmera mostra-o com sutileza.



FIGURA 62: Neusa e Marga diante das vitrinas.

Por exemplo quando, num longo plano, uma vitrina espelhada ocupa todo o enquadramento, e esta vidraça reflete a movimentação da rua. Um servente limpa o vidro pelo lado de dentro da construção, permitindo identificar a cena como reflexo. É um recurso parecido com o tratamento de imagem usado na abertura do filme *São Paulo S/A*, de Person: lá a câmera flagra uma discussão de casal (interpretado por Walmor Chagas e Eva Wilma) que acontece num apartamento.

²⁷ *Ibidem*, p.89. Ver também afirmações do autor à p.156, sobre o tratamento dos personagens representativos da classe média: “*São Paulo S/A* e *O Desafio* abrem-nos uma perspectiva mais fecunda: trata-se de um corpo a corpo com a situação da classe média, não apenas de manifestar a falta de perspectiva, as contradições e hesitações, sua dependência em relação à burguesia, como também apontar precisamente como se manifesta tal situação e o que a motiva”.

²⁸ Sobre o jogo de espelhamentos publicidade-consumo, que cria uma grande teia de aspirações no qual o consumidor é envolvido para garantir o funcionamento da lógica capitalista, ver: BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1972, p.131-147. Esse autor destaca a perversa lógica de funcionamento da *sociedade de consumo*, onde o sistema industrial mantém as necessidades sempre maiores do que os bens disponíveis, para mover esta sociedade. O crescimento implica no aumento das necessidades e de um certo desequilíbrio entre bens e necessidades, além do *crescimento do próprio desequilíbrio* entre a intensificação das necessidades e o aumento da produtividade. Em resumo, apesar das promessas da publicidade, dentro dessa engrenagem a satisfação dos desejos de consumo será sempre reservada a uma minoria da sociedade.

Não se pode ouvir o que dizem, só se vêem os seus gestos, pois a cena é filmada pelo lado de fora de uma vidraça, sobre a qual está refletida a paisagem de edifícios da cidade de São Paulo. Vê-se simultaneamente o reflexo e a situação que se passa dentro do apartamento. Depois a câmera desliza para o lado, mostrando a parede externa do prédio em que está o casal, e gira apresentando a vista da urbe. Esta vista se desdobra em várias outras, em diversos planos, durante a exibição dos créditos.

Em *Lance maior*, a vidraça espelha a movimentação dos automóveis e ônibus que passam entre os prédios. Em meio aos transeuntes refletidos no vidro pode-se identificar, ao longe, Neusa e Marga. Reconhecemo-las antes pela voz *over* do que pela imagem. Elas se aproximam cada vez mais, até que passam efetivamente diante da câmera, não mais espelhadas. Instantes depois, a câmera está dentro de uma vitrina, ocupando o lugar dos objetos expostos, e vemos as duas moças paradas diante dela, tecendo comentários sobre as mercadorias que se oferecem aos seus olhos desejosos, mas que lhes são inacessíveis. Continua o jogo de espelhamentos, iniciado no plano anterior, só que a vidraça assume agora um papel coercitivo: simboliza a barreira entre o desejar e o possuir, ainda que o discurso da publicidade prometa a todos a possibilidade de consumo. A exposição de objetos de consumo ao público “planificado” que transita nas ruas da cidade, acessíveis aos seus olhos mas protegidos de suas mãos pela parede de vidro, sinaliza o funcionamento das relações de poder nesse modelo de vida. O consenso se sustenta por meio do desejo de atingir, de algum modo – seja pelo casamento bem sucedido, como querem Neusa e Mário, seja pelo esforço no estudo e no trabalho, como acredita o pai de Mário – as condições de vida de uma classe econômica privilegiada. Assim as classes inferiores assumem a ideologia da classe dominante, e não se ocupam em resolver problemas que seriam os de seus iguais. Mário representa essa situação quando dá ouvidos ao discurso do gerente do banco: os que aderirem à greve são “desordeiros”, não merecem confiança²⁹.

Quanto à Neusa, a contradição entre o mundo em que se espelha e ao que ela efetivamente pertence, no sentido sócio-econômico, já se insinua no momento em que a amiga Marga diz, diante da vitrina na qual ambas cobiçam os vestidinhos da moda: “Mas os preços, nossa! Não é pra gente...”, ao que Neusa responde: “Quem sabe?”. Esse disparate entre sua situação *versus* ambição fica mais evidente

²⁹ Lembre-se que Sylvio Back dizia que com este filme pretendia “revelar o povo a ele mesmo, isto é, mostrar-lhe pela prática o quanto é vítima dos meios de conformação ideológica das classes dominantes e que sua libertação nunca se dará em termos de guerra pessoal”. BACK, Sylvio. *Jovens sem poder. O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968. Esse texto foi publicado no dia da estréia de *Lance* em Curitiba, e na mesma ocasião Volpini dizia: “Com uma estória [sic] de amor, quisemos mostrar a impossibilidade do amor numa sociedade de privilégios e profundos desníveis, onde o egoísmo prevalece necessariamente, e tudo vale, então, para a ascensão individual na sociedade, mesmo que só alguns poucos possam entrar nesse lugar. Embora a luta de classes possa ser vislumbrada, em sua forma conseqüente, preferimos dar ênfase à luta pessoal, apresentando-a criticamente, porque é ainda esta predominante”. VOLPINI, Oscar Milton. *Curitiba crítica. O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968

quando, logo depois de cobiçar os objetos expostos nas vitrinas, Neusa toma um ônibus e vai para a sua casa. No trajeto do ônibus, ela mergulha na leitura de uma fotonovela, enquanto vemos a paisagem urbana pela janela do ônibus. Em seguida, já no subúrbio, diversos planos apresentam flagrantes da pobreza do bairro onde Neusa mora com sua família: os atalhos pelos terrenos baldios, o pó das ruas sem calçamento, as casinhas simples de madeira em cujos quintais mulheres penduram roupas nos varais enquanto crianças brincam de pés descalços.



FIGURA 63: Bairro de Neusa.

A voz em *off* de Neusa comenta que ela se cansou do “*miserê*”, e que quer mudar de situação. Não se trata, evidentemente, de querer uma modificação da estrutura social, e sim do desejo de mudar o seu lugar individual nessa estrutura. Trata-se de uma busca egoísta e despolitizada, que possibilita a leitura dessa personagem como esquema da atomização social, nos termos arendtianos. Neusa não questiona a desigualdade social como um todo, apenas não admite que não possa participar das vantagens de outras classes. Nesse ponto, ela se equipara a Mário, assalariado, que vive num quarto de uma pensão choldra, numa região velha do centro, onde freqüenta casas de prostituição, mas segue sonhando com o casamento com Cristina que lhe proporcionará uma vida “de rico”.

Aquele jogo de espelhamentos criados pela lógica publicidade-consumo, no qual Neusa representa a ponta mais frágil, volta a ser figurado na seqüência em que ela vai ao salão de beleza, local reservado à elite, onde se compram serviços em lugar de produtos. No enquadramento, se vê Neusa novamente refletida ao fundo de um grande espelho, diante do qual uma funcionária trata as unhas de uma cliente. Esta cliente, ao ver Neusa, demonstra surpresa: “– *Olá, você aqui? Não sabia que você freqüentava este salão.*” Neusa se senta ao lado desta cliente, e um rapaz se põe a arrumar os seus cabelos. A mesma mulher diz: “– *Sabe que quando vi você entrar pensei que estivesse à minha procura? [...] Por que não ia imaginar você aqui...*”, e passa a desfiar um monólogo narrando sua vida fútil, que Neusa ouve em silêncio, talvez invejoso. A mulher sabe que Neusa é apenas uma balconista de uma loja em que ela é freguesa. Naquele momento, apenas, estão numa situação de igualdade, ambas atendidas pelos funcionários do salão. Todavia,

para a outra cliente, ir ao salão trata-se de rotina. Para Neusa, é um pequeno luxo esporádico, sinalizando seu desejo de participação em uma outra esfera social, em cujos padrões ela se espelha.



FIGURA 64: Precariedade do subúrbio curitibano.

Logo que conhecemos o subúrbio no qual Neusa mora, fica mais claro que a cidade-personagem também possui várias facetas. Se até aqui as cenas comentadas permitiram construir uma imagem do espaço urbano como painel onde tudo e todos se planificam, há outras, em *Lance*, que deixam óbvios os contrastes sociais e materiais.

Cristina, por exemplo, aparece sempre em cenários nos quais predomina a arquitetura e os monumentos modernos. São espaços de distinção social ou que representam a modernização conservadora da cidade promovida pelas elites locais, desde os anos cinqüenta. Por exemplo, as residências em que a personagem aparece com a família ou nas festinhas com amigos, ou então a sede dos cursos de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal, construída na década de 1950. Outro espaço significativo é o clube com piscina, já que freqüentar tais locais era um hábito apreciado pela elite curitibana nas décadas de 1950-60, quando então vários clubes construíram piscinas³⁰. Todos esses espaços se opõem de forma gritante à precariedade no bairro de Neusa, onde não havia sequer água encanada (condição insinuada quando um de seus familiares bombeia água num poço). Os espaços habitados por Neusa e por Mário são como que os “subterrâneos” da cidade que se moderniza, para usar um termo apresentado por Back naquela matéria da revista *Panorama*, ainda em 1962, acerca de tais disparates urbanos³¹. Subterrâneos e marginálias que também se expandiam, apesar da precariedade material, já que os índices de crescimento populacional de Curitiba nas décadas de cinqüenta e de sessenta foram notáveis.

³⁰ Conforme pesquisa de Almeida Santos, os clubes eram locais de lazer importantes na Curitiba dos anos 1950-60. O Clube Duque de Caxias, próximo à Base Aérea, foi o primeiro a construir piscina (cerca de 1952). Depois outros clubes fizeram piscinas. O Clube Curitibano era o predileto, mas vários outros eram movimentados, como o Thalia, o Concórdia, o Duque, e o Círculo Militar. Depois surgiu o Santa Mônica. SANTOS, Antônio Cesar de Almeida. 1997. *Memórias e cidade*. Depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Curitiba : Aos Quatro Ventos, p.84.

³¹ Back, Sylvio. Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio. *Revista Panorama* n.117. Curitiba, fev/1962.



FIGURA 65: Cristina e Marga na piscina do clube.

As facetas contraditórias que participam do mesmo processo de modernização urbana também são evidenciadas na justaposição das cenas em que Mário está sozinho e das que ele se encontra com Cristina. No quatinho de pensão, convive com um varal improvisado no meio do cômodo, com uma mobília antiga e simplória, as vidraças da porta forradas com papel e umas poucas imagens coladas na parede: calendários e mulheres nuas. Enquanto fala de sua situação e da doença venérea que contraiu, repete várias vezes: “*Cidade podre, essa!*”³². Nas ruas, encontra-se com prostitutas, às quais choraminga por descontos. Entretanto, quando se encontra com Cristina, adentra no espaço urbano que corresponde a ela: o Country Club, ou então a Praça 29 de Março.



FIGURA 66: Mário no quarto de pensão.

Neste praça, especialmente, a elaboração dos enquadramentos de câmera compondo três longos planos é bastante interessante: no início, uma vista em perspectiva do espaço arquitetônico – os grandes blocos de concreto, as formas geometrizadas, a calçada com amplo quadriculado. Num dos blocos, vêem-se araucárias estilizadas, que fazem parte de um painel elaborado pelo artista

³² A situação de Mário lembra o que dizia Foucault sobre a aparência de “não-violência” da sociedade burocrática desaparecer quando se faz uma “investigação arqueológica de sua estrutura”. *Lance Maior*, à primeira vista, é um filme sem violência, mas frente ao conjunto aparentemente fechado de regras sociais, a única escapatória, diria Foucault, é a transgressão, que se faz ver, por exemplo, em meio às prostitutas e delinqüentes. O personagem Mário transita entre prostitutas, no filme, revelando um “submundo” que contrasta com suas ambições e com seu comportamento de bom-moço diante de Cristina.

paranaense Poty Lazzarotto, e constituem o único ornamento da edificação. Quando Mário entra na cena pelo lado esquerdo, ao fundo, parece um ser solitário aprisionado num aquário de cimento armado. Logo chega Cristina, por um corredor à direita, e ambos caminham vagarosamente enquanto conversam, vindo mais próximos à câmera. Os dois planos seguintes fornecem vistas em ângulos diferentes do cenário no qual os dois jovens passeiam, à beira do espelho d'água, com a paisagem dos edifícios urbanos ao longe, no fundo. Estão isolados do restante da cidade, afastados da multidão, mas ainda fazem parte dela. Essa praça de concreto, situada no bairro das Mercês, numa região nobre de Curitiba, era um monumento recentemente edificado, como parte da primeira fase do Plano Diretor, que foi iniciado na gestão de Ivo Arzua. A inauguração da praça acontecera em novembro de 1966, pouco mais de um ano antes de Back filmar o *Lance Maior*³³. Os segundos finais dessa seqüência mostram, em plongée, o casal de mãos dadas, andando sobre o amplo espaço quadriculado formado pela calçada da praça. A câmera se afasta cada vez mais, ampliando o enquadramento, ao som da mesma música que abre e que fecha o filme. Somente nesse momento é possível ver umas poucas pessoas na praça, distinguindo este local das ruas centrais da cidade justamente pela ausência de transeuntes. É quase um "Olimpo", do qual se vê, ao longe e numa região mais baixa, o centro.



FIGURA 67: Mário e Cristina na praça 29 de Março.

Em *São Paulo S/A* existe um momento com um sentido parecido, quando Carlos passeia com Hilda numa exposição de artes dentro do espaço projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, no Parque Ibirapuera (inaugurado em 1954, no quarto centenário de São Paulo), lugar que representa, por excelência, o gosto artístico e o

³³ Localizada entre as ruas Brigadeiro Franco, Martin Afonso, Desembargador Motta e Padre Anchieta, a praça 29 de Março foi planejada pelo arquiteto Jaime Lerner e foi construída em dois planos, para simbolizar o presente e o passado. Sua inauguração aconteceu no dia 14 de novembro de 1966, e o seu nome homenageia a data do aniversário de Curitiba (fundada em 29 de Março de 1693). A solenidade de inauguração, no último mês da administração de Ivo Arzua, contou com a presença do compositor Chico Buarque. Sobre o projeto de criação da paisagem urbana para Curitiba como parte do Plano Diretor, ver: OLIVEIRA, Márcio de. A trajetória do discurso ambiental em Curitiba (1960-2000). *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, jun. 2001, no.16, p.97-106. Informações sobre a inauguração da praça no site: http://www.floresta.ufpr.br/paisagismo/areas_verdes_praça_29_de_março.htm. Acesso em 31 de outubro de 2007.

poder econômico da elite industrial paulista. Aliás, apesar de algumas semelhanças apontadas entre o tratamento da cidade no filme de *Person* e o de *Lance Maior*, há que se lembrar que as dimensões daquilo que é mostrado tem muitas diferenças. As diferenças econômicas, culturais, físicas e industriais existentes entre São Paulo e Curitiba ficaram impressas nestes dois filmes que mostram, respectivamente, cada uma das duas cidades na década de sessenta³⁴. Por mais que Back represente aspectos de Curitiba pelo ângulo do crescimento urbano e de suas contradições, ela preserva ainda seu aspecto provinciano ao ser confrontada às imagens da monstruosa capital paulista. Seja pela quantidade e pelo tamanho das edificações, pela afluência de automóveis e pessoas, ou seja, ainda pelos espaços de lazer e de cultura que são mostrados, e até mesmo pela aparência desoladora das regiões precárias. Tudo em São Paulo tem maiores dimensões.

Mas a idéia de que os personagens têm seus próprios “lugares” dentro desses cenários da modernização transparece nos dois filmes. Assim, enquanto Carlos e Hilda passeiam entre as obras expostas – a moça discorrendo sobre as particularidades que diferenciam a sensibilidade artística de um e outro artista – a postura do rapaz indica que não é aquele o seu mundo, e nem é na erudição artística que residem os seus interesses. Ele está ali somente por causa dela. É uma impressão parecida com aquela que temos ao ver Mário passeando no Country Club com Cristina, na parte final de *Lance Maior*, quando ele tenta formular o tão ensaiado pedido de casamento, do qual a moça sempre se desvia.

Ao final do filme, a idéia de planificação é corroborada pela estratégia de justapor – ou de alternar, pela montagem, sugerindo simultaneísmo – as diferentes facetas de Curitiba que formam os estratos aos quais pertencem cada um dos três jovens. Nenhum deles é revelado como figura central, todos são simplesmente postos ali, apresentados em suas realidades particulares. Enquanto Cristina diverte-se numa festinha particular, numa casa da alta-sociedade, entre jovens bem vestidos, Mário é visto na rua, andando no escuro atrás de uma prostituta, que nem lhe dá atenção. A penumbra sinaliza o submundo, e o paredão ao fundo é opressor, achatando o espaço físico mostrado, enquanto a câmera acompanha Mário nessa estreiteza.

Depois vemo-lo pechinchar os preços de programas com outras duas mulheres, o que o coloca numa situação de completa degradação: regateando com párias sociais. E Neusa, nesse trecho do filme, está às voltas com o paquerador, que a persegue insistentemente pelas ruas oferecendo carona, com segundas intenções. Nas frações do filme em que acompanhamos Neusa dentro do carro do paquerador, a cidade é outra vez mostrada pela câmera. Na primeira vez em que ela aceita a carona, por exemplo, vemos primeiro o centro da cidade, de dentro do

³⁴ O tempo diegético de *São Paulo S/A* corresponde ao período 1957-61, mas as filmagens, lembre-se, aconteceram em 1965.

carro em movimento, passando pelas imediações da praça Generoso Marques. Em *off*, a voz do paquerador dizendo: “*Que carona difícil, essa...*”. E Neusa: “*É a primeira vez que entro no carro de um desconhecido*”. E em seguida, outros três planos mostram vistas de dentro do automóvel, com a câmera situada no banco traseiro. Enquanto registra o diálogo travado entre o casal, exibe também o percurso que fazem, passando pelos prédios, outdoors, transeuntes e ciclistas.

Em todas estas situações descritas, quando a cidade é personagem, as imagens importam tanto ou mais do que os diálogos travados. E isso acontece, também, nas cenas que contrapõem o arcaico e o obsoleto à idéia pregnante de modernidade que envolvia Curitiba na década de sessenta. Note-se que não me refiro, agora, às imagens da precariedade, já mencionadas. Mas às imagens que remetem ao arcaico, ao envelhecido, se comparado às superfícies polidas das vitrinas, dos automóveis e das construções modernas.

O contraste arcaico x moderno

A primeira situação que contrapõe as imagens da modernização à idéia de obsolescência, é a cena no interior do trem, logo após a exposição dos créditos do filme. O trem que fora tomado como signo de progresso desde o século XIX, quando representava a expansão da indústria e dos meios de transporte em plena efervescência da revolução industrial na Europa, paradoxalmente é agora a imagem do obsoleto³⁵. A idéia do trem enquanto signo do progresso será retomada um pouco adiante, na observação de símbolos da modernização presentes no filme *A Guerra dos Pelados*. Mas em *Lance Maior*, que representa um momento da história brasileira no qual se expandia a indústria automobilística (com a entrada de várias multinacionais no país) e a ampliação das redes viárias, difundindo-se o hábito de viajar de automóvel, o trem passava a ser visto como “antigo”, ultrapassado, e meio de transporte reservado às classes menos favorecidas³⁶.

³⁵ Hobsbawn explana sobre a estrada de ferro enquanto “símbolo do triunfo do homem pela tecnologia”, no século XIX, quando o trem a vapor representava todo o poder e a velocidade da nova era industrial. Ver: HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.60-61.

³⁶ Sobre a entrada da indústria automobilística no Brasil, ver: ALMEIDA, José. *A implantação da indústria automobilística no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1972. O autor conta que no governo de Juscelino Kubitschek foi criado o Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA), através do qual eram oferecidos estímulos fiscais e cambiais às empresas multinacionais interessadas, as quais deveriam se comprometer com a nacionalização dos veículos fabricados (através do fornecimento de autopeças por indústrias nacionais, conforme ilustrado no filme *São Paulo S/A*). Obviamente, isso implicava na necessidade de expansão da infra-estrutura rodoviária, que vinha se mostrando como um desejo das classes dirigentes, apontando no sentido também do “conforto individual”. Em Curitiba, por exemplo, é interessante notar que o Plano Agache (planejamento urbanístico de 1942) já privilegiava o automóvel individual, em prejuízo do transporte coletivo, indicando essa adesão ao discurso do conforto individual que acompanha o processo de modernização. Cf. OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2000.



FIGURA 68: Mário e Neusa no interior do trem.

A seqüência no interior do trem atua, também, como o início da narrativa, uma vez que as cenas anteriores se destinavam a apresentar o perfil dos personagens, na seguinte ordem: Cristina, Neusa, Mário e a cidade de Curitiba. Agora, quando os últimos acordes da música de Carlos Castilho mesclam-se ao ruído do trem, a imagem mostra o interior de um vagão. Um plano em perspectiva mostra permite ver toda a sua extensão interna. Os passageiros apresentam expressão aborrecida. Uns olham pela janela, outros cochilam. São pessoas comuns, da classe média – como os das pinturas de Honoré Daumier, ou os imigrantes do filme de Visconti³⁷ –, que usam o trem como meio de transporte, e não como curiosidade turística. Por isso, entediam-se com o tempo gasto no trajeto da viagem. Mais ou menos no meio do enquadramento, se vê Neusa, cabisbaixa, afundada na leitura de uma revista. Um corte nos fornece um plano médio da

³⁷ O início do filme *Rocco e seus irmãos*, de Visconti, mostra a viagem de uma família que representava os imigrantes da região pobre do sul da Itália deslocando-se para as ricas cidades do norte desenvolvido, por meio dos “trens do sol”. Cf. FABRIS, Mariarosaria. *Op.cit.* Já o artista novecentista Honoré Daumier “desenhou o interior dos trens com pessoas cansadas ou ansiosas, famílias de viajantes, tipos estranhos da classe média e baixa conversando e devaneando, a multidão na estação apressando-se ansiosamente para o trem que aguarda”. Cf. SCHAPIRO, Meyer. A estrada de ferro. In: *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.115.

mesma personagem. Ao seu lado, uma mulher, talvez sua mãe, lhe pede que feche a janela, mas Neusa nem sequer ouve, absorta que está.

O plano seguinte mostra Mário, em pé num outro vagão, procurando lugar livre para se sentar. Assim que ele atravessa uma porta, outro plano mostra Mário de frente, entrando no vagão em que está Neusa, sempre procurando um assento. Seus olhos fixam algo que lhe desperta interesse, e ele pára. Num jogo de campo-contra-campo, se vê alternadamente o rosto de Neusa, mergulhada na fotonovela, e Mário, que continua olhando fixamente na direção onde se presume estar a moça. O jogo continua por alguns instantes, com Neusa percebendo o olhar de Mário, lhe correspondendo, e pouco depois os dois estão conversando na parte externa do vagão. Os planos longos, as oscilações da câmera estacionada diante dos personagens, a passagem dentro do túnel (durante a qual a imagem fica escura durante uns bons segundos, enquanto Mário continua a falar), tudo concorrem para criar uma impressão de lentidão, associada à monotonia da paisagem que se distorce diante de nossos olhos com o movimento contínuo do trem.

Ainda um outro aspecto relacionado à viagem de trem transparece na conversa entre Mário e Neusa. Eles estão se conhecendo, fazem perguntas um ao outro, e medem bem suas respostas para criar boa impressão e garantir a continuidade dos encontros. A certa altura, ao falar da pureza do ambiente rural, Neusa age como se sua ida de trem até Antonina representasse um alívio ante a rotina e o ambiente sufocante da cidade:

Neusa – Como isso aqui é bom... o ar é tão puro...se desse eu 'morava' num lugar assim.

Mário – Ah... no verão tudo isso é tão lindo! As flores...

Essa breve associação entre espaço rural e lugar paradisíaco evoca um clichê, há muito repetido, de que o habitante da cidade busca a pureza do campo e da natureza para compensar o tempo de confinamento na cidade. Mas essas declarações dos dois tomarão um ar "forçado", conforme o filme for mostrando que as ambições dos dois estão muito mais voltadas para as benesses relativas ao crescimento urbano do que à vida simples no campo. Nesse sentido, as imagens seguintes à cena do trem mostram o marasmo na velha cidade de Antonina: a rua sem automóveis, tomada por capim, as paredes manchadas de uma construção em ruínas, o silêncio impaciente no interior da igreja vazia, a feira de rua pacata, com suas pencas de banana, as mulheres lavando baldes numa torneira pública e o menino que vendem caranguejos, todos à espera dos raros fregueses.

Pode-se dizer, então, que a segunda situação em que o arcaísmo transborda da imagem equivale à longa seqüência que descreve visualmente a estadia de Neusa e Mário em Antonina. É também uma cidade-personagem, mas secundária, pois uma de suas funções é evidenciar o contraste entre esse meio remoto do qual

se origina Mário e a imponência da jovem capital do Estado. Em todos os casos, o cenário de Antonina cria, ainda, uma atmosfera romântica para o início do namoro entre os dois jovens, que estão distantes de suas rotinas e vivem momentos idílicos. Isso corresponde, aliás, aos clichês de fotonovelas consumidas vorazmente por Neusa, que vê no início desse namoro uma possibilidade de trazer tais clichês de consumo para a vida real.

Numa parte mais avançada do filme, quando Mário vai outra vez a Antonina para ver o pai doente (cena já comentada noutro capítulo), o clima é muito mais melancólico, pois não existe romance. Além disso, a situação de abandono do pai de Mário sinaliza a decadência dessa cidade litorânea. Como foi dito antes, o velho projetava suas expectativas num suposto futuro melhor que o filho poderia conquistar na cidade grande. Essa nova articulação de poderes moldada pela expansão moderna, que propaga inclusive o arrivismo, era experimentado, com todas as suas vicissitudes, naqueles anos, tanto pelo cineasta quanto por seus colaboradores, residentes em Curitiba. Com a atomização social, o poder social se dilui, e o cinema urbano ao qual *Lance Maior* se integra dá lugar à ambigüidade: opõem personagens incertos, indeterminados e alienados às certezas e vontades implacáveis dos heróis típicos nas narrativas tradicionais.

Como se sabe, a concentração de possibilidades de ascensão profissional nos grandes centros urbanos é apenas uma das facetas da expansão capitalista. Enquanto as cidades se modernizam, a lógica do capitalismo invade o campo também. Desse modo, o contraste entre o arcaico e o moderno aparecerá novamente no segundo filme de Sylvio Back, ainda que sob outras roupagens, conforme veremos a seguir.

4.1.2. Brasil rural: o monstro de ferro atravessa o campo

Nas primeiras imagens do filme *A guerra dos pelados*, uma câmera inquieta mostra uma cerca de arame farpado em pormenor. Ao mesmo tempo, ouve-se o andar de cavalos que se aproximam. No canto superior direito, surge uma legenda com a indicação de tempo e lugar: "*Taquaruçu, 1913 (interior de Santa Catarina)*". A informação é relevante, pois se trata de um filme histórico, diferente de *Lance Maior*.



FIGURA 69: Planos iniciais de *A guerra dos pelados*.

A cerca, por si só, já é um elemento que sintetiza poder, dado à sua função delimitadora de espaços e sinalizadora da propriedade privada. Todo aquele que impõe um limite, através de uma cerca ou de um muro, define territórios e bens que estão sob sua posse, e sobre os quais pode decidir usos e acessos. Ao final do filme, após a derrota sofrida pelos pelados, os sobreviventes, desolados, se retiram das terras que lhes foram tomadas à base da violência, e rumam em direção a um município vizinho. Sylvio Back repetirá, nessa parte final, a apresentação de imagens de cercas através de alguns planos curtos e silenciosos. Desta vez são muros feitos de pedras. Entretanto, a função significativa é a mesma: a delimitação, o cerceamento, o poder definido pela lógica da propriedade privada.

Ainda naqueles instantes iniciais da trama, durante o plano-pormenor sobre o arame farpado, uma voz uma voz radiofônica declara:

A Brazil Railway Company faz saber a todos que é expressamente proibido ocupar os terrenos num raio de 15 Km de cada lado da margem do Rio do Peixe pertencentes à estrada de ferro São Paulo – Rio Grande, por concessão governamental.

Os planos seguintes, mais abertos, mostram um grupo de homens a cavalo se aproximando. Eles avançam com a cerca sobre os camponeses que estão no local. Um destes brada: “- Essa terra é minha, e não da estrada de ferro! E nem da Lumber! Tô aqui desde que me conheço.”

Deste modo, já nos dois minutos iniciais do filme, é possível conhecer o principal interesse que está em jogo no episódio do Contestado: a posse e a exploração da terra. Uma enorme extensão territorial fora cedida pelo governo brasileiro a um grupo capitalista internacional, a despeito da existência de moradores naqueles locais. Estes resistem, pois não querem abandonar as terras onde vivem há tantos anos, mas ao mesmo tempo não possuem registro que comprove direito de propriedade.

Ao conceder terreno para uma companhia multinacional construir a via férrea, parte do interesse do governo brasileiro era a expansão dos meios de transporte, visando facilitar a integração do país ao capitalismo internacional. Para os

investidores estrangeiros – *A Brazil Railway* e a *Southern Brazil Lumber and Colonization*, responsáveis pela ferrovia e pela exploração madeireira³⁸ – , o negócio era a expansão geográfica da modernização capitalista, por meio da “venda” de sua tecnologia e da exploração dos recursos naturais em países considerados “atrasados”³⁹.

Esse atraso, note-se, não tem o mesmo sentido de obsolescência atribuído ao trem em *Lance Maior*. Trata-se exatamente do contrário: a locomotiva, em *Pelados*, representa a modernidade chegando num local cujos modos de vida e de produção são quase medievais. O centro de Santa Catarina, no início do século XX, era praticamente uma “terra de ninguém”, devido à questão da delimitação política entre Paraná e Santa Catarina, que se arrastava desde o século XIX. Essa condição, na visão de autoridades da época, “oferecia riscos e não se prestava a investimentos de maior vulto”⁴⁰. Então, de modo parecido ao que acontecera com a representação da passagem do Engenho para a Usina, no filme de estréia de Walter Lima Júnior (*Menino de Engenho*, 1965)⁴¹, em *A Guerra dos Pelados* o trem será

³⁸ A *Brazil Railway*, formada pelo magnata norte-americano Percival Farquhar com a contribuição de capitais ingleses e franceses, era responsável pela exploração da linha férrea que ligava Marcelino Ramos (RS) a Rio Negro (SP) desde 1906. Segundo Pinheiro Machado, a instalação da ferrovia contribuiu fortemente para a instabilidade na região contestada, pois a *Brazil Railway* centralizou o lucro advindo de passagens e mercadorias, causando a depressão econômica das regiões que antes se mantinham com a movimentação do caminho das tropas. A *Southern Brazil Lumber and Colonization* era subsidiária da *Brazil Railway*, e foi constituída justamente para a exploração das terras marginais do trecho catarinense da ferrovia, que passava pela margem esquerda do rio do Peixe. MACHADO, Paulo Pinheiro. *Lideranças do Contestado: a formação e a atuação das chefias caboclas (1912-1916)*. Campinas: Unicamp, 2004, p.142-143.

³⁹ Desde o século XIX, em pleno momento de expansão metalúrgica, a ferrovia vinha representando o vigor da expansão industrial. Diz Hobsbawn: “Mal tinham as ferrovias provado ser tecnicamente viáveis e lucrativas na Inglaterra (por volta de 1825-30) e planos para sua construção já eram feitos na maioria dos países do mundo ocidental, embora sua execução fosse geralmente retardada. [...] Sua capacidade para abrir países até então isolados do mercado mundial pelos altos custos de transporte, assim como o enorme aumento da velocidade e a massa de comunicação por terra que possibilitou aos homens e às mercadorias, vieram a ser de grande importância”. Por volta de meados do século, havia mais de 37 mil quilômetros de ferrovias construídas pelo mundo ocidental, sendo “a maioria construída em grande parte com capital, ferro, máquinas e tecnologia britânicos”, como parte das estratégias de especulação financeira. HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções*. *Op.cit.*, p.61-62. O geógrafo David Harvey explica esse tipo de estratégia como deslocamento espacial, para ajudar a conter a superacumulação de capital capaz de gerar crises econômicas nos países mais desenvolvidos. O deslocamento espacial promove a “produção de novos espaços dentro dos quais a produção capitalista possa prosseguir no crescimento do comércio e dos investimentos diretos e no teste de novas possibilidades de exploração da força de trabalho”. O sistema de crédito e a formação de capital fictício, sustentados pelo poder fiscal, monetário, ou pelo poder militar do Estado, se tornam vitais influências mediadoras (a aceitação dessa intervenção do capital internacional varia muito conforme o local). Cf. HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p.172. No caso da ferrovia São Paulo-Rio Grande do Sul, cuja construção foi um dos motivadores da Guerra do Contestado, sabe-se que fez parte das negociações capitalistas entre investidores estrangeiros e o governo federal, e esse aspecto foi aprofundado nas pesquisas de alguns historiadores sobre o assunto. Ivone Gallo resume a visão trabalhada por Duglas Teixeira Monteiro (*Os errantes do novo século*), por exemplo, cuja análise sobre o evento do Contestado centra-se nas relações capitalistas: “o autor percebeu, no problema do Contestado, que toda a estrutura social se apoiava em um nivelamento tradicionalmente estabelecido e aceito, e que esses laços ter-se-iam desagregado com a modernização e a penetração do capitalismo. As mudanças introduzidas bruscamente geraram a crise e teriam sido responsáveis pela eclosão da guerra”. GALLO, Ivone. *Op.cit.*, p.13.

⁴⁰ MACHADO, Paulo Pinheiro. *Op.cit.*, p.123. Sobre a questão política entre os Estados do Paraná e Santa Catarina acerca da delimitação territorial, ver p.124-127.

⁴¹ Assim como *Pelados* partiu de um romance histórico, *Menino do Engenho* também consiste numa adaptação literária (baseado no romance homônimo de José Lins do Rego) e foi elogiado por Sylvio Back em 1966 (na matéria já citada: “*Por que não se ama o filme brasileiro?*”). Ambos os filmes representam a

signo da mentalidade do progresso avançando brutalmente sobre o meio rural no Brasil do início do século XX. E isso já é sinalizado na passagem em que os capangas avançam sobre os camponeses. A cena inicial é um aviso sobre aquilo que está por vir.

Para um filme realizado em 1970, esse tema é bastante significativo, visto que a política econômica do governo federal brasileiro favorecia o grande capital, quando o milagre econômico apitava a todo vapor. O custo disso, contudo, incluía o sacrifício dos trabalhadores e o estrangulamento das pequenas e médias empresas, assoladas pela formação de conglomerados. De acordo com Sônia Mendonça, sob o ponto de vista estritamente econômico, o golpe de 64 garantiu o aprimoramento e a consolidação do modelo econômico implantado no país desde 1955. Ou seja, permitiu retomar a expansão e a institucionalização do processo de concentração oligopolística que já vinha ocorrendo. “Dentro deste quadro, o favorecimento da grande empresa era o seu objetivo. O arrocho salarial, sua estratégia, O combate à inflação, sua justificativa legitimadora. O ‘milagre’ econômico veio a ser seu resultado”⁴². Enfim, para os interesses dos grandes grupos econômicos e da burguesia nacional que se favorecia com esse modelo, era interessante a presença de um governo autoritário, capaz de impor a ordem e de controlar mobilizações sociais, bem como quaisquer resistências ao modelo político e econômico em vigor. No filme de Back, a representação do “coronelismo”, da presença de investidores estrangeiros e da força militar, permitem interpretá-lo como emblemático frente à realidade sócio-econômica daqueles anos.

É possível tecer algumas aproximações, aqui, com um outro filme brasileiro realizado naquele começo de década, igualmente inspirado num romance cujo enredo se passa no Brasil da primeira metade do século XX, e que também aborda o tema das relações capitalistas espalhando-se pelo meio rural. Trata-se de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). O filme é baseado num romance de Graciliano Ramos, no qual o personagem-narrador, Paulo Honório, conta sua história através de *flashbacks*. Dominador e enérgico, Paulo Honório conta como se tornou

modernização capitalista avançando sobre as regiões rurais do Brasil, no tempo da Primeira República. A sinopse do filme de Walter Lima Junior, lê-se: “O trem que corta a campina paraibana é um signo das transformações por que passa a produção canavieira e, por extensão, a vida dos personagens. O avô José Paulino, símbolo da resistência senhorial e do apego à natureza, contrasta simbolicamente com o tio Juca, homem ligado às ambições da modernidade industrial”. Acessível em: <http://www.geocities.com/walterlimajr/Menino.html>. Ver também: AZEREDO, Ely. Menino de engenho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 ago.1966.

⁴² MENDONÇA, Sônia. As bases do “milagre”. In: *História do Brasil recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2001, p.21. A autora considera que o chamado “milagre” nada mais significou senão a garantia de lucros mirabolantes às empresas oligopolistas, nacionais e estrangeiras. Medidas foram tomadas para garantir o funcionamento desse modelo, como o estabelecimento de uma nova política salarial aliada ao controle governamental sobre os sindicatos, o que acabou comprimindo a classe trabalhadora e promovendo o aprofundamento da concentração de renda. “A estrutura de renda no Brasil já era concentrada na década de 60, com os 20% mais ricos apropriando-se de 54% da renda nacional. Sua ampliação foi de tal ordem que em 1970 esses mesmos 20% participaram com 62% da renda total”. Enquanto isso, os 50% mais pobres da população diminuíram sua participação de 17,7% em 1960 para 14,91% em 1970. (Ver p.21-34). Ver, da mesma autora: MENDONÇA, Sônia. *A industrialização brasileira*. Op.cit., p.50-78.

proprietário da fazenda São Bernardo e como a transformou numa empresa produtiva, submetendo as relações humanas à lógica do lucro. Do mesmo modo, conta que “comprou” Madalena, sua esposa, mas que a partir daí foi posto em xeque o seu domínio sobre os que o rodeavam, já que Madalena resistia às suas imposições. Em sua análise sobre o filme, Cardoso avalia que Hirszman, ao levar essa história ao cinema,

projetou a obra literária sobre os anos 70 e jogou o intervalo 1930-70 para dentro do filme, através de uma instância narrativa completamente alheia à mediação de Paulo Honório. Esta discrepância entre as várias narrações permite à Hirszman enunciar a permanência das estruturas sociais e das relações de poder na fazenda São Bernardo. Este caráter de revelação dos processos sociais atualiza a adaptação literária, articulando temporalidades distintas⁴³.

De maneira semelhante, o filme *A Guerra dos Pelados*, que Back filmou dois anos antes de *São Bernardo*, já havia constituído uma crítica ao ufanismo modernizador imposto pelo governo militar, ainda que sua formulação expressiva seja ambígua e “incômoda”. Back comentou, numa entrevista concedida alguns anos depois do lançamento de *Pelados*, que o filme chegou a ser classificado como reacionário:

O fato de condenar o ‘progresso’, que seria a passagem de uma estrada de ferro por uma região miserável, provocou essa opinião epidérmica. Progresso que ‘liquidava’ viventes e transformava florestas e pinheiros em desertos não teve nem terá sentido. O filme simplesmente se colocou ao lado dos caboclos, dos bugres, do homem⁴⁴.

Ao mesmo tempo, numa direção inversa, também era possível interpretar os fatos narrados como “exemplaridade” do mau destino merecido por aqueles que contestam os poderes dominantes. E esse foi o caso, ao menos, do texto elaborado pela revista *Filme Cultura* para noticiar o lançamento do filme. O autor do enunciado toma partido claro quanto aos direitos de propriedade territorial:

Durante a Campanha do Contestado, sangrento conflito de fronteiras que tumultua o interior catarinense – de 1912 a 1916 – a concessão de vasta extensão de terras a uma companhia ferroviária desaloja os posseiros que, formando um exército, se lançam em luta *contra os donos das terras*⁴⁵.

Nessa visão, o tratamento dado aos “posseiros” pelas autoridades poderia ser encarado como “exemplo”, e se justificaria pela função ao mesmo tempo disciplinar e civilizadora. Todavia, independente de quem fosse o proprietário legal das terras,

⁴³ CARDOSO, Maurício. *História e cinema: uma análise do filme “São Bernardo” (Leon Hirzman, 1972)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 2002, p.127-128. Neste trabalho, Cardoso conduz uma interpretação do filme *São Bernardo* como sendo uma “crítica ao sentido modernizador e ufanista que o regime militar impunha à sociedade brasileira, no início dos anos 70. Neste sentido, o filme é uma crítica “anti-moderna” e progressista, na medida em que o Estado capitalizou, naquele contexto, o caráter moderno e transformador da economia e da indústria cultural” (p.28).

⁴⁴ BACK, Sylvio. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*. 1º abr. 1977.

⁴⁵ Nota de lançamento. In: *Guia de Filmes* – ano 5. Instituto Nacional de Cinema, set/out. 1971. [sem grifos no original].

e mesmo da ambigüidade resultante da poética de Back, o filme aborda, antes de tudo, a atrocidade estrutural das relações capitalistas, nas quais o interesse final não é a justiça ou a resolução de conflitos sociais, mas o lucro. Nesse ponto, aproxima-se de *São Bernardo*, no qual o predomínio do valor monetário sobre os valores éticos ou morais fica bem ilustrado nas cenas em que as notas de dinheiro ocupam o espaço da tela⁴⁶. No filme de Back, as palavras trocadas entre o coronel Tidico e um empresário norte-americano na estação de trem, resumem a predominância da lógica do lucro por trás da imposição de projetos modernizadores. Eles reclamam da postura muito moderada do Capitão, autoridade militar que veio ao local para tentar resolver a questão, e de quem os poderosos esperavam pulso firme na expulsão dos “caboclos crentes”.

Kimmel – É prá isso que existe autoridade, prá aturar vagabundo?...

Tidico – Comigo é chumbo quente neles. Botou o focinho na minha terra, queimo na pontaria.

Kimmel – O nosso investimento é muito alto para correr esse risco. Não é um bando de bugres que vai atrapalhar os nossos negócios!



FIGURA 70: Registro fotográfico da chegada do Capitão.

⁴⁶ Isso acontece no início do filme, logo após a apresentação dos créditos, e depois novamente, enquanto Paulo Honório narra o seu próprio arrivismo. Ismail Xavier comenta que o filme de Hirszman retoma uma tendência que havia sido marcante nas discussões do cinema novo, qual seja, o confronto com os problemas inerentes à estrutura social brasileira, e a tematização das condições que definem o modo de vida dos estratos rurais e / ou urbanos que compõem esse quadro. XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. *Argumento* nº 3. São Paulo: Paz e Terra, jan. 1974, p.127. De certo modo, o segundo filme de Back – cineasta que nessa ocasião começava a defender existência de um cinema sulino – também retoma essa discussão, e isso gerou uma série de comentários críticos acerca das semelhanças entre *A Guerra dos Pelados* e a cinematografia da primeira fase do cinema novo. Ver, por exemplo: AZEREDO, Ely. *A Guerra dos Pelados*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3.out.1971; e PEREIRA, Miguel. *A Guerra dos Pelados*. *Domingo Ilustrado*. 10.out.1971.

Evocando o fato de que a história oficial é sempre contada do ponto de vista dos poderosos, a presença do Capitão na região é registrada por um fotógrafo, que o acompanha. Quando o trem que conduz o Capitão chega à estação, as principais autoridades locais estão ali reunidas e são convidadas a posar junto para uma fotografia. Os caboclos que se encontram na plataforma de embarque são praticamente enxotados, para não macularem a imagem que ficará como documento histórico. E esse documento registra o conluio de poder, em detrimento dos sertanejos: os coronéis, os empresários estrangeiros, o vigário, o delegado e as autoridades federais vêem nos “posseiros” crenes apenas um incômodo. Não julgam o caso como problema social, sobre o qual todos deveriam ponderar juntos e chegar à melhor forma possível de resolução. O que importa é o crescimento econômico – e isso remete, como foi dito, à propaganda oficial do governo militar nos tempos de Médici. Os índices do PIB louvavam o crescimento quantitativo, mas os números escondiam a concentração de renda e as mazelas sociais, que não foram privilegiadas pela política dos militares. Segundo Draibe,

O acelerado crescimento econômico que o país viveu sob o regime militar não se traduziu em proporcionais diminuições da pobreza e das desigualdades sociais, e esta é, provavelmente, a característica principal do modelo de desenvolvimento que se adotou. [...] O Brasil constituiu um caso exemplar de desenvolvimento capitalista excludente e concentrador, e coerentemente constituiu também um sistema de políticas sociais com fortes características do tipo conservador⁴⁷.

No filme, o Capitão (a autoridade militar) chega conduzido pelo trem, e o problema que ele deveria resolver centrava-se justamente em torno da ferrovia. Logo se vê que na questão do Contestado a construção da via férrea ocupa uma posição chave nos embates entre conglomerados econômicos e moradores locais. Considerando isso, as anotações a seguir centralizam-se na figura do trem dentro do filme, indo da apresentação literal de sua imagem à função alegórica.

Um dragão que come terras

A representação visual do trem, em *A guerra dos Pelados*, reduz-se a pequenas frações de tempo. Mas bem maior é a mitologia criada pelos moradores locais sobre ele. Deste modo, ainda antes que a imagem de uma locomotiva apareça pela primeira vez na tela, somos convidados a mergulhar no universo mítico e medievalista em que vivem os camponeses messiânicos representados no filme, que fantasiam a imagem do trem, associando-o a um monstro fabuloso.

⁴⁷ DRAIBE, Sônia Miriam. As políticas sociais do regime militar brasileiro: 1964-84. In: SOARES, G. A. e D'ARAUJO, M. Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1994, p. 300-305.

Essa inserção no mundo dos sertanejos acontece através de uns poucos diálogos e das imagens que representam seus hábitos de vida. Além da ênfase no teor comunitário, extraído na seqüência em que são apresentados os créditos do filme, também as moradias rústicas, a aparência desleixada, a devoção ao já falecido monge José-Maria e o trabalho na lavoura, bem como o ideário constituído sobre a gesta carolínea, contribuem para a sugestão desse universo⁴⁸. Os modos e os valores desses caboclos simples do sertão catarinense contrastam com a sagacidade do homem moderno, cujos objetivos pautam-se na exploração e acumulação capitalista.

A narrativa fílmica sobre uma comunidade cuja economia baseava-se “num igualitarismo cristão, na divisão dos recursos de subsistência disponíveis entre todos os fiéis”⁴⁹, assume um sentido quimérico em relação ao capitalismo internacional, seja aquele que invadia o sertão catarinense no começo do século XX, seja o de 1970. Os pelados constituíram um grupo social praticamente auto-sustentável e com instituições próprias (sua religião, suas autoridades, suas milícias), cujos poderes funcionavam independentes das instituições oficiais. Pode-se visualizar aí algum significado latente frente ao tempo de produção do filme, já que os anos sessenta foram um tempo de grande difusão das idéias revolucionárias de esquerda, em que se buscava nesses redutos primitivos a essência de um comunismo primitivo. Mas quando o filme foi produzido, em plenos anos de chumbo de uma ditadura de direita, ou isso representava mesmo uma utopia (como também era utópico o messianismo dos caboclos que aguardavam o retorno de São José Maria, para um esperado tempo de fartura e justiça na terra) ou, o que é mais provável pelo forte sentido de fracasso que emana do filme, a convicção angustiante da impossibilidade do possível.

No filme, quando esses caboclos paradoxalmente messiânicos e “comunistas” vêem seu chão sendo pouco a pouco expropriado por causa de um “ente”

⁴⁸ Sobre a atmosfera medievalesca que envolvia o Contestado, mesclando-se aos assuntos econômicos, políticos e religiosos, Sylvio Back depõe: “Ali no Contestado havia uma primitiva e nebulosa revolta antiimperialista em função da expulsão da terra por empresas estrangeiras, além da fricção nas fronteiras estaduais pelo expansionismo dos latifundiários. Tudo isso amalgamado a um cristianismo rústico e salvacionista, ao mito sertanejo de Carlos Magno (culto à irmandade), e à reativação de idéias separatistas de inspiração monárquica”. BACK, Sylvio. A saga dos “pelados”. *Revista Afinal* n.97, 8 jul. 1986. Quanto ao “mito sertanejo de Carlos Magno”, isso diz respeito a uma fusão entre as interpretações que os caboclos fizeram de relatos bíblicos, com uma literatura que trata de assuntos bíblicos em forma de romance: o livro *A história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* que, de acordo com Ivone Gallo, influenciou fortemente na composição do imaginário rebelde. GALLO, Ivone. *O contestado: o sonho do milênio igualitário*. *op.cit.*, p.115-116. Pinheiro Machado explica que a “guarda dos pares de França” dos pelados, inspirada na história de Carlos Magno, “reunia os combatentes mais fervorosos e preparados para o confronto militar. Seria a guarda de honra, que aguardava o retorno de José Maria”. Machado explica que a leitura das aventuras de Carlos Magno teria supostamente chegado aos sertanejos através de Eufrázio Marcondes, um caixeiro vindo de Laguna que chegou à região como professor particular, e teria trazido uma edição da gesta em forma de poesia. Esse autor sugere que “a apropriação da gesta carolínea pelos sertanejos foi facilitada pelo monarquismo do texto e pelo caráter de ‘guerra santa’ do movimento que estavam envolvidos. Determinados valores sociais ligados à honra, coragem e lealdade devem ter facilitado esta identificação com o antigo texto”. MACHADO, Paulo Pinheiro. *Op.cit.*, p.201.

⁴⁹ Sobre a economia “pelada”, posteriormente nomeada “comunismo caboclo”, na qual tudo era partilhado pelo grupo (o trabalho e os bens), ver maiores detalhes em: MACHADO, Paulo Pinheiro. *Op.cit.*, p.204-212.

desconhecido que assola a região, batizam-no de *dragão de ferro*, e acreditam que ele se alimente de terra.

A locomotiva como signo da modernidade já era assunto presente na literatura e na pintura do século XIX⁵⁰. Algumas vezes em tom apologético, noutras em nítida rejeição. Podem ser citados os conhecidos casos de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, William Morris, entre outros. Émile Zola, por exemplo, descreve, no livro *La bête humaine*, a locomotiva *Lison* como a personificação da violência autodestrutiva da humanidade. E mesmo a associação entre locomotiva e animal, criando a imagem de um ser híbrido orgânico-maquínico, figura em poemas de Walt Whitman⁵¹ e textos de Victor Hugo⁵². Nestes, a locomotiva é descrita como *animal*, com flancos, pés, rugido, fronte, ossatura, que transpira, palpita, treme, geme, relincha e urina; e ao mesmo tempo como *máquina* com bielas, luz, vapor, chaminé, centelhas, fumaça, molas, válvulas e rodas. Deste modo, a referência ao trem como *dragão*, conforme aparece no linguajar dos Pelados, encontra respaldo histórico nesse linguajar poético.

Em *A Guerra dos Pelados*, a figura legendária do dragão atuará como alegoria da modernidade avassaladora, cujos signos não fazem parte do repertório dos camponeses locais. Coerente com essa idéia, Sylvio Back estrutura em forma de fábula a representação do universo marcado pela ingenuidade daqueles moradores e pela ignorância em relação às verdadeiras dimensões dos poderes econômicos e políticos que invadem o local. Esse recurso consiste em depuração formal da

⁵⁰ Hobsbawm diz que “nenhuma outra inovação da revolução industrial incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia, como testemunha o fato de ter sido o único produto da industrialização do século XIX totalmente absorvido pela imagística da poesia erudita e popular”. HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.61. De fato, diversos escritores e pintores registraram em suas obras as mudanças perceptivas advindas do contato com o trem. Victor Hugo, Flaubert, Guy de Maupassante, comentam os impactos da locomotiva em algumas de suas obras. Meyer Shapiro descreve que: “Em descrições entusiasmadas, os mais antigos relatos de viagens de trem transmitem, através de percepções novas, o impacto estonteante da velocidade da viagem mecânica. A estrada de ferro fazia as pessoas sonharem e imaginarem um novo mundo, um futuro diferente”. Na pintura, Shapiro diz que no início, se representava o trem “distante e pequeno, como um elemento na paisagem inalterada, sem quase perturbar a quietude da natureza, a fumaça da locomotiva substituindo, em suas imagens idílicas da região rural, a fumaça da chaminé do camponês”. SHAPIRO, Meyer. *A estrada de ferro*. In: *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.111-115.

⁵¹ “Símbolo do moderno/ Emblema do movimento e força/ Pulsar do continente/ O seu corpo cilíndrico, latões dourados e aços cor da prata / As suas maciças barras laterais, bielas paralelas, girando ritmicamente nos seus flancos / O seu palpitar, o seu rugido regular, ora vigoroso, ora enfraquecido na distância, / A sua luz dianteira, saliente, fixada na frente, / Os seus penachos de vapor longos e pálidos, flutuantes, tingidos de delicada púrpura / As nuvens densas e negras expelidas pela chaminé / A sua ossatura soldada, as suas molas e válvulas, o tremulo relampejar de suas rodas / A fila de carruagens atrás, obedientes, felizes por segui-la / Através da tempestade ou do bom tempo, ora rápida, ora lenta, mas sempre a avançar”. WHITMAN, Walt. *To a Locomotive in Winter*. *Leaves of Grass*. Nova Iorque: Norton & Company, 1973.

⁵² “Ouve-se a sua respiração quando parada, suspirando ao dar a partida, ganindo no caminho; ela transpira, treme, sibila, relincha, atrasa-se, dispara; durante todo o percurso pinga um refugo sujo de carvão queimado e ela urina água fervendo; enormes explosões de centelhas fulguram a todo momento de suas rodas – ou pés, se preferirem – e bafejam sobre as suas cabeças em nuvens de fumaça branca que são rasgadas pelas árvores na estrada [...]. À noite, quando a nossa locomotiva passou perto de mim [...] foi possível escutá-la gemer em seu redemoinho de chama e fumaça, como um corcel fustigado. É claro que não se deve ver o cavalo de ferro; se for visto toda a sua poesia se desfaz. Aos ouvidos, é um monstro, aos olhos, uma máquina.” HUGO, Victor. *En voyage, France et Belgique*. Paris, s.d., p. 93-94. Obs : as viagens de Hugo datam de 1834 a 1844.

mentalidade mítica dos sertanejos messiânicos. Mas a fábula, note-se, não constitui a obra como um todo: centra-se na aventura fictícia vivida por dois campônios (Nenê e Zeferina, interpretados por Stênio Garcia e Lala Schneider), apresentada na primeira parte do filme, e articulada à representação das questões históricas⁵³.

O interessante, nessa fábula, é que ela escapa ao teor geral do filme, ao mesmo tempo em que remete a ele de modo figurado. Ou seja, em seu conjunto, *A Guerra dos Pelados* é um filme histórico por referir-se a fatos e indivíduos localizáveis no passado brasileiro. Contudo, a linha narrativa constituída pelos personagens Nenê e Zeferina consiste em composição alegórica, que até certo ponto independe do enredo filmico (já que tais personagens praticamente não contracenam com os demais), mas que conduz ao próprio enredo enquanto emblema. Os pelados, enquanto grupo, representam uma coletividade que realmente teve existência e relevância para a história do Sul do Brasil. Mas Nenê e Zeferina – personagens fictícios criados pelo escritor Guido Wilmar Sassi e adaptados por Sylvio Back para a linguagem fílmica⁵⁴ – constituem uma espécie de contraponto ao caráter histórico do filme, e movem-se por interesses individuais, baseados em fábulas medievais sobre princesas, dragões e cavaleiros. Assim, com o objetivo de conseguir se casar com a virgem Ana, Nenê parte para uma empreitada impossível: caçar o *dragão de ferro*.

Em contraste com os demais personagens, que parecem todos adequados ao teor histórico da Campanha do Contestado (que constitui o tema do filme), Nenê e Zeferina trazem à lembrança os já lendários Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro, personagens literários de Miguel de Cervantes. Com sua imaginação alimentada por romances medievais, Dom Quixote saía paramentado de cavaleiro para enfrentar inimigos inexistentes, e em diversos momentos colocou sua própria vida em risco sem ter a consciência dos desatinos que cometia. A clássica imagem

⁵³ O caráter emblemático da fábula criada em torno da ação de Nenê e Zeferina já foi trabalhada por mim em forma de artigo, no qual interpreto a função narrativa da trajetória desses dois personagens a partir da sua relação com três diferentes âmbitos contextuais. Primeiro, averiguando os significados que *Nenê* e *Zeferina* assumem frente à própria obra (o filme) a que eles pertencem. Segundo, interpretando-os como representativos da visão do cineasta frente a questões gerais (sociais, econômicas e ideológicas) que estiveram presentes nos debates culturais do pós-segunda guerra. E terceiro, avaliando a trajetória desta dupla enquanto uma alegoria política em relação ao momento histórico em que o filme foi produzido – os anos mais duros do regime militar brasileiro. KAMINSKI, Rosane. Da narração literária às telas do cinema: camadas de sentido alegórico em *A guerra dos Pelados*. *História: Questões & Debates*, n.44. Curitiba: Editora UFPR, p.87-114. Alguns desses pontos são retomados aqui, de maneira sintética.

⁵⁴ Comparando a descrição destes personagens no livro *Geração do Deserto* com a representação dos mesmos em *A Guerra dos Pelados*, nota-se que na obra literária Nenê e Zeferina são delineados através de algumas referências ao seu passado, além da descrição de seus hábitos comportamentais e de seus pensamentos. Isso permite que o leitor conheça-os em maior profundidade. No filme de Back, esses personagens ocupam boa parte da primeira fase da narrativa, mas o tratamento elíptico não permite a compreensão de todas as suas motivações para a tarefa insana à qual eles se propõem. A referência ao imaginário das lendas medievais é mais explícita ainda no livro do que no filme, pois lá Zeferina tenta explicar tudo a Nenê através de contos de príncipes, princesas e castelos, e é justamente ela quem sugere a Nenê sair à caça do “dragão de ferro”. Zeferina leva-o a acreditar que através deste ato heróico ele merecerá se casar com a jovem Ana, a quem ambos consideram ser uma “princesa”.

de Quixote enfrentado moinhos alimenta de sentidos a empreitada de Nenê no embate com o trem⁵⁵.

Apesar de representarem integrantes da comunidade dos pelados, e de assumirem, como os outros, o trem-monstro como seu inimigo, a atuação desses dois personagens na trama não fará a mínima diferença para o confronto efetivo entre pelados e peludos. Todavia, como fábula, sua presença se torna central para a compreensão do filme enquanto obra de arte: por meio da ficção, o cineasta comenta as relações de poder assoladoras que caracterizam o processo de modernização.

Nenê e Zeferina saem à caça do dragão

A trajetória de Nenê e Zeferina, desde sua primeira aparição até o embate final entre Nenê e o dragão-máquina, é contada em menos de dez seqüências não contínuas distribuídas ao longo da primeira fase de *Pelados*. Constitui-se numa fábula articulada ao filme, que prenuncia o destino da comunidade dos sertanejos, pois a sua campanha acaba tragicamente. Além da relação com o desdobramento da história narrada no filme, tal fábula suscita outras funções significativas. Ela remete, por um lado, a certas vicissitudes implicadas na modernização, e por outro lado, à visão apocalíptica do próprio cineasta sobre as possibilidades de contraposição ao rolo compressor do modelo econômico-político capitalista – ali figurado pelo trem –, e que também estava na base no modelo desenvolvimentista adotado pelo governo militar quando o filme foi produzido.



FIGURA 71: Nenê e Zeferina (Stênio Garcia e Lala Schneider).

⁵⁵ A primeira publicação de Dom Quixote de la Mancha data de 1605. O herói criado por Cervantes é uma espécie de sátira construída a partir das novelas de cavalaria, gênero literário que predominou na Idade Média. Refere-se ao herói da cavalaria como um espécime preso ao passado do mundo medieval, e esta noção de “estar fora de época” aparece esquematizada na construção do personagem Nenê em contraste com o trem, signo de modernização, em *A Guerra dos Pelados*. Como diz Foucault, o próprio personagem Dom Quixote procura nos romances de cavalaria pelos signos com que se identificar e identificar aos que o cercam, signos que já não são semelhantes a seres visíveis, pois pertencem ao passado. Ver: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.63-68. Do mesmo modo como Cervantes constrói um Dom Quixote patético, vestindo-o com indumentárias improvisadas e inadequadas para sua época e contexto, o Nenê do filme de Back também parece um tanto deslocado de seu tempo: para enfrentar o *dragão de ferro*, empunha uma espada de pau e veste uma armadura de cobre, mostrando-se parvo em sua fala e em seu comportamento.

As primeiras imagens centradas na dupla, mostram-nos em sua rotina: a moradia rústica com signos de religiosidade (uma cruz, e a vela acesa diante da fotografia de São José Maria, a quem o grupo atribuía poderes de santidade), o treinamento constante de Nenê com a espada de pau, a roça de milho e o convívio com outros sertanejos. Tudo o que os envolve remete à idéia de pré-modernidade. As vestes grosseiras, os trejeitos da fala, os cenários em que são mostrados e até mesmo a música lânguida, assoviada, composta por Sérgio Ricardo. Mas somente na cena da roda d'água, ao mesmo tempo lúdica e tétrica, pode-se desconfiar quais os planos dos dois.

Nesta cena, Nenê veste uma armadura de cobre e está agarrado a um mecanismo de madeira, que gira e range. Ele chama pelo nome de sua amada Ana, e faz perguntas sobre o monstro que come terra à Zeferina. Esta, sentada, fuma tranqüilamente um cachimbo. Com um lenço amarrado na cabeça, sob o chapéu, a mulher parece preparada para sair. Durante os três ou quatro planos que compõem a cena, desenvolve-se o seguinte diálogo:

Nenê – mas ele é todo de ferro, madinha?

Zeferina – Inteirinho... você não precisa ter medo.

Nenê – Se ele só como terra num pode ser gordo... Ana!!! Vem dragão, vem...vem...Ana!!! Ana!!! Vem dragão que eu te mato, vem!... vem!

A roda d'água, com Nenê dependurado nela gritando, lembra um instrumento de tortura. Mas lembra também algo circense, e nas suas aparições Nenê se parece mesmo com um "bobo da corte", pois os outros personagens fazem troça de suas estultices. E esse conjunto imagem visual / imagens literárias, remete ao universo medieval, dentro do qual faria algum sentido um cavaleiro sair à caça do dragão, para arrancar sua cabeça e levá-lo como prenda à donzela, com que pretende se casar.



FIGURA 72: Nenê à caça do dragão de ferro.

Como Ana era considerada santa pela comunidade dos posseiros, Nenê julgava que deveria realizar algum feito notável para tornar-se digno de pedir a sua

mão. Ele mesmo explica, no início do filme, o preço do dote que havia sido estabelecido pelo pai da virgem: *“Vinte orelha de peludo. Seu Juca não deixa por menos. E Ana merece...”* Numa cena posterior à da roda d’água, quando ele e sua madrinha Zeferina já estão sentados no trilho à espera do “dragão”, questiona: – *“Madinha, será que o Seu Juca vai aceitá a cabeça do dragão em vez das vinte orelha de peludo?”*

O motivo pelo qual Nenê decide optar por caçar o monstro-máquina ao invés de conseguir as orelhas dos peludos não fica claramente justificado no filme (ainda que no romance *Geração do Deserto*, em que o roteiro foi baseado, esteja claro que é Zeferina quem sugere isto a Nenê), mas de qualquer modo, a dupla acaba assumindo um papel emblemático na trama, pelo gesto inconseqüente em decidir enfrentar algo muito mais poderoso do que eles conseguiam imaginar. A estreiteza de seus horizontes já havia sido insinuada na cena do milharal, quando a câmera, num plano geral sobre a plantação, parece demorar a encontrar os dois camponeses. São quase invisíveis no cenário, a paisagem os engole, e eles permanecem completamente absortos na sua atividade repetitiva de colheita, mesmo quando a câmera se aproxima. O seu universo era a sua rotina. E o seu repertório para compreender o mundo não ia além dos parcos signos que os circundavam.

Quando saíram em busca do dragão de ferro, portanto, este ainda era desconhecido pela dupla. Tudo o que sabiam era que “comia terra e soltava fumaça pelos campos”, e assim passaram a associá-lo com o monstro característico das lendas medievais.

Nenê - É só terra mesmo que ele come, madinha?

Zeferina - Dizem que é. Comeu as terra do Seu Juca, as terra dos vizinho, do seu Boca. Por isso que nós temo que acabá com o bicho. Por causo que ele pode querê vir aqui pras banda de Taquaruçú, onde tá todo mundo quietinho...

Essa analogia entre locomotiva e monstro devorador presente no vocabulário dos sertanejos, acaba remetendo à modernidade enquanto algo monstruoso, um poder maléfico que vêm violentar a natureza e atormentar os moradores locais. E é somente depois desses comentários de Nenê e Zeferina sobre o “bicho”, num juízo deformado por sua mente limitada e seus poucos conhecimentos, que acontecerá a primeira aparição visual do trem.

O som chega antes. O apito, sobreposto ao resfolegar do motor, retine enquanto se vê Nenê e Zeferina caminhando entre as araucárias. Um corte na imagem nos fornece um pormenor da parte frontal da locomotiva, que desliza sobre os trilhos, soltando vapores para os lados. E o plano a seguir mostra a plataforma simples da estação, construída de madeira, onde um grupo de pessoas aguarda a

chegada do trem, que trará o Capitão. Mais alguns planos mostram vistas diferentes da locomotiva, dos vagões, dos trilhos. Toca uma sineta, o trem pára, e dele desembarcam o Capitão, sua esposa, alguns soldados e o fotógrafo com seu equipamento.



FIGURA 73: Primeira aparição do trem e chegada do capitão.

Após os cumprimentos, o registro fotográfico, e a manifestação de descontentamento pelos poderosos locais quanto à condescendência do Capitão, voltamos a acompanhar a saga de Nenê e Zeferina. Um plano geral mostra a paisagem dos pinheirais, e à distância o andar errante dos dois.

Depois de algumas andanças e pedidos de informação, Nenê e Zeferina descobrem “o carreiro” do dragão – a via férrea. Caminham durante um tempo por esta trilha até que decidem sentar e esperá-lo. E na última seqüência em que estes dois personagens aparecem no filme, ocorre o confronto entre Nenê e o trem.

A câmera capta um plano geral em que a estrada de ferro é vista numa curva, entre dois barrancos, sendo que a luz vem de trás, fazendo reluzir o metal dos trilhos. Nenê e Zeferina aparecem chegando de longe, por trás do barranco. Ele sempre movimentando a espada de pau, e ela fumando. A fumaça do seu cachimbo se mistura com uma espécie de vapor que emana dos trilhos, imprimindo à cena uma atmosfera misteriosa, lendária. Há um corte, e o mesmo local é mostrado num momento de anoitecer ao som de pássaros. Os dois estão lá esperando pelo trem.

O plano seguinte mostra Zeferina com o ouvido encostado ao chão, os olhos para o alto como se buscasse concentração, só se destacando seu rosto emoldurado por uma completa escuridão. Repentinamente, ela grita: “É ele... vem vindo!”. Nenê aparece então em primeiro plano diante do fundo de breu, e responde: “...que venha!!...” O quadro seguinte mostra o escuro total, há apenas o som da locomotiva ao longe, até que um pequeno círculo de luz aparece na parte superior direita do quadro. Enquanto cresce o som do motor da locomotiva, alternam-se os planos em que se enxerga Nenê de frente vindo ensandecido pelos trilhos, e os planos em que se enxerga somente o farol da locomotiva que se aproxima. Fica manifesto o aspecto medieval de Nenê agitando quixotescamente a

espada de pau e gritando, com seu colete de metal refletindo a luz do trem, em contraste com a “modernidade” da locomotiva a vapor.

O clímax, neste momento do filme, se constitui pela expectativa do embate reforçada pelo som do motor da locomotiva em volume crescente, e pelos gritos desatinados de Zeferina que, ao contrário de alertar Nenê sobre o perigo iminente, incita-o cada vez mais ao absurdo que se aproxima perante nossos olhos. A cena derradeira de Nenê é o momento em que investe de frente contra o trem, enquanto Zeferina grita:

– Vai, Nenê, coragem! A tua espada é benzida. Assim ocê ganha o coração da nossa virgem Ana ...Coragem, Nenê!!

Entre os berros insanos de Zeferina, o apito do trem, o barulho do motor e os urros de Nenê, a cena se fecha com a luz do trem sobre ele.

Numa crítica sobre o filme, Tavares de Barros diz que a linha narrativa concernente a esse par de personagens poderia ser chamada de simbólica, pois sua caminhada em busca do dragão de ferro

revela com muita clareza as intenções do diretor a respeito dessas duas personagens. Seres primitivos, empolgados na sua debilidade mental por um ideal inatingível, [...] eles se transformam em símbolos da precariedade da causa dos Pelados diante das forças superiores que devem enfrentar⁵⁶.

Esta interpretação sugere um duplo alcance simbólico. Primeiro, o alcance mais imediato indicado na própria frase de Tavares, se pensarmos que o embate de Nenê com o dragão alegoriza a desigualdade de condições – especificamente no caso histórico dos pelados, enquanto coletividade baseada em moldes arcaicos de subsistência – diante dos poderes econômico e político que introduziram a ferrovia na região do Contestado em princípios do século XX. Neste caso, tanto para o autor do romance *Geração do Deserto* quanto para o diretor de *A Guerra dos Pelados*, a derrota sofrida pelos sem-terra naquele episódio era um dado confirmado pela história. Retomando-o, Back nada mais faria do que reafirmar sua convicção na impotência do gesto revolucionário.

Porém há também um outro alcance alegórico, mais abrangente, se admitirmos que a disparidade de forças na fábula atua como um “modelo” da discrepância que existe entre a fragilidade de um tipo de vida pré-moderna e a imponência da modernização capitalista. Neste segundo alcance, a alegoria não se

⁵⁶ BARROS, José Tavares de. *A Guerra dos Pelados*. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte: 25 ago. 1977. Apesar de concordar com o crítico nessa interpretação, considero imprescindível lembrar que estes dois personagens não foram criados pelo diretor e roteirista Sylvio Back, e sim adaptados de uma obra literária onde eles também haviam assumido esta função simbólica. Deste modo, se há uma intenção alegórica do cineasta em ostentar a disparidade entre os aspectos primitivos e débeis da dupla frente às forças que devem enfrentar, como afirma Tavares, esta intencionalidade se mostra pela opção de preservar uma alegoria que já existia no romance *Geração do Deserto*, adaptando-a para o cinema.

refere apenas ao caso específico da derrota dos *Pelados* já confirmado pela história e representado no filme, mas se refere a todo e qualquer caso – já passado ou ainda por acontecer – de massacres onde se confrontam agentes tão desiguais, e onde os mais frágeis geralmente nem sequer se apercebem das dimensões daquilo que os aguarda. Isso pode ser dito, inclusive, em relação à atuação das esquerdas revolucionárias no contexto da ditadura militar brasileira, no momento em que o filme foi realizado.

Naquela conjuntura, “os setores de oposição que até então pretendiam reformas mediante resistência não-violenta enfraqueceram-se”⁵⁷. O acirramento da violência do Estado, sobretudo após o AI-5, convenceu amplos segmentos da oposição de que a ditadura só poderia ser derrubada pela força das armas, e a prática da guerrilha (urbana e rural) passou a ser defendida por vários grupos de esquerda. A luta armada a partir do meio rural era preconizada como prioridade por grande parte das organizações revolucionárias, em especial a Ação Popular, em sua fase de inspiração maoísta, à qual Sylvio Back encontrava-se vinculado até cerca de 1970. A essas ameaças, o aparelho repressivo do Estado reagiu com mais vigor, envolvendo o controle os meios de comunicação, a supressão das liberdades civis, a prisão, os interrogatórios e a tortura, chegando inclusive a decretar pena de morte para os envolvidos na “guerra subversiva”. No ano de 1970, enquanto *A guerra dos pelados* era filmado no interior de Santa Catarina, os confrontos entre a ditadura militar e as esquerdas se exasperavam, e a luta armada declinava, na cidade e no campo. De acordo com Jacob Gorender, “a passagem de ano de 1970 chegou longe de tranqüila para a maioria das organizações da esquerda brasileira. Deviam defender-se dos golpes cada vez mais certos da repressão policial e enfrentar a luta interna em suas fileiras, agora impelida pela própria prática da guerrilha”⁵⁸.

Ao mesmo tempo em que muitos jovens guerrilheiros davam sua vida no embate contra a ditadura de direita, as certezas revolucionárias começavam a ser postas em xeque. Nelson Padrela, também envolvido com a AP naqueles anos, diz que ele mesmo, assim como outros em Curitiba, questionava a validade desse gesto:

Na realidade, eles me chamavam de alienado, mas eu via as coisas de outro ângulo. Eu via o seguinte: um bando de intelectuais, ou de intelectualóides [sic], ou o que seja, desarmados, não só de armas, como de ideologia, né? Não tínhamos nada, contra um exército super-armado, com uma ideologia, que vinha há muito tempo, há décadas se preparando para isso, que tinha apoio logístico dos americanos, que é um país belicista. Nós íamos fazer o que, lutar de peito aberto contra as armas deles? Eu achava uma bobagem isso, acho que o caminho não é por aí⁵⁹.

⁵⁷ MENDONÇA, Sônia. *História do Brasil Recente (1964-1992)*. São Paulo: Ática, 1996, p.46.

⁵⁸ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987, p.179.

⁵⁹ PADRELLA, Nelson. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 8 jun./2006.

Nesse sentido, é possível associar a representação de Nenê sendo “esmagado” pelo trem como o resultado previsível nesse embate entre desiguais. Os jovens nas ruas com seus coquetéis molotov, se confrontados à força bélica do Exército, lembram a espada de pau brandindo contra a locomotiva de ferro em movimento. O aniquilamento das esquerdas armadas era apenas uma questão de tempo. Como foi o caso dos sertanejos resistentes na Campanha do Contestado.

Retomando as aproximações que alguns críticos teceram entre *A Guerra dos Pelados* e as realizações da primeira fase do cinema novo, há um ponto de distinção que merece ser notado, e que faz sentido diante do contexto histórico em que o filme de Back foi escrito e produzido⁶⁰. Com esta obra, Sylvio Back recobra, em parte, a experiência de Glauber Rocha no modo como trabalha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a relação entre exploração, religião e violência, legitimando a resposta do oprimido e evidenciando a presença de uma tradição de rebeldia no Brasil, ao contrário da versão oficial de índole pacífica do povo. Mas afora as especificidades de linguagem de cada cineasta, há uma grande diferença de enfoque entre os dois filmes: em *Deus e o Diabo* Glauber aponta para a revolta com uma tonalidade de esperança⁶¹, enquanto Sylvio Back enfatiza a repressão violenta que se aplica contra os revoltosos, com um tom marcadamente pessimista. Nesse sentido, aproxima-se mais de *Os fuzis*, de Ruy Guerra, que não carrega expectativas redentoras. Quanto à coerência interna na obra de Back, apesar das diferenças temáticas e contextuais de seus dois primeiros longas, a mesma tônica do fracasso que dera o acorde final a *Lance Maior* reaparece aqui, só que agora de forma violenta e trágica.

No interior do dragão

A última aparição do trem no filme apresenta o ponto de vista “de dentro” do dragão de ferro, em pleno movimento. E constitui a seqüência em que o comboio aparece por mais tempo na tela. Inicialmente, alguns planos mostram, no interior de um vagão, uma reunião dos personagens que exercem algum tipo de poder: O Coronel Tidico e o Capitão, além de outros coronéis e investidores estrangeiros. O ambiente é confortável e requintado, evocando uma decoração inglesa. Os móveis são de madeira escura entalhada, as cadeiras com encostos de palhinha, e algumas almofadas bordadas. Pelas janelas do vagão é possível ver a paisagem lá fora, distorcendo-se com o movimento: às árvores deixando de ser plantas, para se

⁶⁰ Back, quando produziu seu segundo filme, havia presenciado há pouco tempo o decreto do AI-5, testemunhara os constrangimentos das dissidências da esquerda brasileira, e vivenciara as angústias da opção entre fazer arte ou aderir à militância efetiva, como já foi comentado noutra capítulo. A solução para seus impasses, naquele momento, parece ter sido a escolha pela encenação crítica de um momento histórico dramático e complexo do processo de modernização brasileira, e essa postura coincide com o eixo político que havia marcado os debates culturais durante a década de sessenta.

⁶¹ Conforme comentado por: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.20.

tornarem manchas, ou cabeleiras verdes, como diria Victor Hugo. Mas apesar da composição poética, ali dentro o tom da conversa é tenso. Os coronéis e os responsáveis pelas serrarias declaram o seu incômodo com a presença dos “caboclos crentes” na região, comentam invasões de serrarias, e preocupam-se com a simpatia que o movimento vem adquirindo nas redondezas. Exigem do Capitão alguma atitude, mas este se mostra ponderado, e diz compreender o ponto de vista dos revoltosos: “– *Eles só conhecem a violência para reivindicar os seus direitos. E depois não foram eles que começaram tudo...*” Um pormenor na arma que um dos homens acaricia nervosamente, sinaliza as fronteiras da intolerância.

Mais alguns planos acompanham o percurso do trem-dragão, ora enquadrando a pequena sacada externa, na qual se encontram alguns soldados, ora mostrando a paisagem que se vê dali, a vegetação e os trilhos. O organismo-máquina anda imponente, vencendo o espaço geográfico sobre o qual infundiu o domínio do capital internacional. Seus vapores e sua fumaça se mesclam às vistas de pinheirais, enquanto se ouvem o arfar constante do motor e os gemidos das engrenagens.

Numa pequena estação, um funcionário acena com uma bandeira e grita pedindo ao maquinista que pare o trem, avisando o Capitão sobre o piquete na serraria da Lumber. quando o trem pára, uma cabocla, com um escapulário de São José Maria pendurado ao pescoço⁶², aproveita a parada da máquina para tentar vender doces aos passageiros, sem êxito: um soldado fecha o portão, bloqueando sua entrada. Mais uma vez, a representação da delimitação de espaços sociais.

Um corte mostra a locomotiva voltando a se mover, agora numa imagem captada pelo seu exterior. Em toda a sua altivez, ela avança sobre o local em que se encontra a câmera. Em seguida, novamente dentro do vagão, o Coronel Tidico e um dos investidores estrangeiros falam com o Capitão, mas olham para a câmera, como se esta ocupasse o lugar dele – e ao mesmo tempo se dirigem ao público. Estes personagens, que representam a propriedade privada e o capital internacional, exigem do Capitão (representante das Forças Armadas) uma atitude de proteção diante das ameaças implicadas na revolta dos sertanejos: reforma agrária e reivindicação de direitos populares eram coisas inaceitáveis por essa elite oligárquica.

Somente quando começam a se ouvir tiros, o Capitão determina que as tropas se posicionem, enquanto a câmera mostra dezenas de soldados desembarcando de outros vagões. São seres anônimos, padronizados pelos uniformes do exército. O tiroteio se intensifica, e vários soldados caem mortos sobre os trilhos, suas vidas são sacrificadas pelos interesses dos poderosos, e não os da sua própria classe.

⁶² O escapulário identifica a cabocla como integrante da comunidade dos crentes messiânicos, uma vez que, como explica Pinheiro Machado, generalizou-se entre eles a prática de carregar “orações fortes” em patuás amarrados ao pescoço, como uma forma de “fechar o corpo”. Cf. MACHADO, Paulo Pinheiro. *Op.cit.*,p.202.

Pouco depois, alguém avisa sobre a ocorrência da morte do Capitão, em meio aos tiros. Os coronéis ordenam ao maquinista que coloque a locomotiva em movimento, debandando, e deixando os soldados por sua própria conta, num território desconhecido, enfrentando os sertanejos ocultos na mata.

Toda a situação acima descrita sintetiza uma das principais idéias tratadas no filme: a de que o oligopólio de poder favorecido pela adesão ao projeto modernizador do capital internacional, preocupa-se apenas com a segurança de seus negócios. Não há ética nem escrúpulos. É uma visão extremamente pessimista sobre o progresso, como vimos noutro capítulo. Os personagens que, no filme, estão investidos de algum tipo de poder (econômico, político ou militar) estão no trem em movimento, representando a junção de interesses das elites dominantes. São conduzidos pelos trilhos da própria parafernália tecnológica que simboliza a existência material desses interesses, bem como o seu suposto "avanço".

Entretanto, não é possível dizer que houvesse consenso por parte da população acerca desses supostos poderes e interesses. Para garantir seu *status*, as elites locais criaram um regime de opressão e exploração, fazendo uso de métodos violentos contra todos os que desrespeitassem as regras impostas por eles. As comunidades locais de sertanejos, pautadas em outros valores e instituindo suas próprias lideranças, resistiram às imposições de coronéis, investidores estrangeiros e até mesmo às ordens militares.

Na primeira fase do filme, a resistência é mais "defensiva", consistindo em proteger-se dos ataques e expropriações. Mas na segunda fase, após a renúncia à santidade por parte de Ana, os pelados também representam atitudes violentas, sobretudo na cena do ataque à Serraria, que antecede essa última aparição do trem.

E aí reside uma diferença fundamental entre o primeiro filme de Back e os dois seguintes: em *Lance*, não há violência física, pois existe consenso em relação às estruturas de poder estabelecidas com a modernidade. Até mesmo Neusa e Mário, representativos da classe média e média-baixa, "acreditam" que a distinção se dá somente pela posse do dinheiro, ainda que a intenção do cineasta seja denunciar o vazio dessa "vontade de verdade". Já *A guerra dos pelados* e *Aleluia, Gretchen* figuram grupos ou personagens representativos de visões de mundo distintas entre si, portadores de diferentes "vontades de verdade". E os instantes de atrito máximo entre tais visões acontece através das cenas de violência.

Nas próximas seções, então, serão analisadas as seqüências desses dois filmes em que ocorre a figuração da violência, considerando que estas situações se distinguem por sua função dentro do enredo: algumas vezes, a violência é utilizada como método de opressão visando garantir a manutenção do poder e o predomínio das formas de dominação e exploração; noutras, a violência surge como meio de revolução transgressora das relações de poder que se arraigaram.

Vejamos caso a caso.

4.2. O massacre dos Pelados: violência, opressão e transformação

– *“Somos de paz e devoção”.*

Ao longo de *A guerra dos pelados*, essa mesma frase é emitida num momento por Adeodato e noutro por Pai Velho, para qualificar a comunidade dos pelados.

Durante toda a primeira parte do filme, como vimos noutro capítulo, o reduto dos sertanejos mostra-se coeso e fortalecido pela fé em São José Maria e na santidade de Ana. Nesse trecho, apesar de os pelados portarem armas (alguns rifles, facões e espadas de pau), eles se mantêm pacíficos, e a violência é usada apenas *contra* eles, como instrumento de opressão assegurador do sistema coronelista no sertão catarinense. Todavia, essa não é a imagem que os coronéis fazem deles: Tidico e outros referem-se aos “caboclos” como vagabundos, bandidos e desordeiros. E isso justificaria os atos de violência enquanto exemplaridade e manutenção da ordem vigente, pois, diz ele: –*“com gente dessa laia, é só no laço!”.*

Quanto mais se acirra a expropriação de terras na região do Contestado, contudo, o grupo dos pelados se prepara para reagir com violência. Por isso, são encarados como ameaça séria, e os coronéis convocam a presença da autoridade militar. O Capitão, representante da força militar federal, se refere aos pelados como *“uma caboclada mansa”*. Na conversa que ele estabelece com os sertanejos, pedindo que o conflito seja resolvido *“sem derramamento de sangue”*, Adeodato – líder militar do pelados – diz:

– *O que a gente não pode esquecer são os nossos irmão morto pelos coroné de combinação com a estrada de ferro e os gringo da Lumber. [...] Capitão, pode estar certo de uma coisa: se não nos atacá, não atacamo! Somos de paz e devoção.*

4.2.1. A violência como instrumento de coerção

O prólogo do filme, com o pormenor na cerca de arame farpado, o aviso radiofônico e a investida dos capangas à cavalo sobre os camponeses, culminará na primeira incidência violenta. Um homem uniformizado, à frente dos outros, diz aos sertanejos: – *“Vocês foram avisados”*, e com um meneio de cabeça dá ordem para que os demais avancem sobre eles com a cerca. Logo que um dos caboclos reclama seu direito às terras, o homem de uniforme diz: –*“Fala de macho, é?”*



FIGURA 74: Caboclos mortos em *A Guerra dos Pelados* – função de exemplaridade.

O plano seguinte mostra o corpo de um caboclo dependurado de ponta cabeça, ao mesmo tempo em que se ouve uma percussão realizada com objetos aparentemente improvisados, indiscerníveis pelo timbre. Outros planos curtos fornecem vistas de corpos de homens e mulheres que pendem de uma árvore, mortos, enquanto uma voz chorosa inicia um canto, cujo ritmo é marcado pela percussão irregular:

*Peço pouco dessa vida
Prá minha felicidade
Uma caboclada distorcida
Uma viola bem sentida
Facão, mate e liberdade*

Durante o canto, se vê na tela uma série de primeiros-planos em mãos amarradas, pés, roupas manchadas de sangue, e em seguida um plano de conjunto mostra que estes eram detalhes de cinco cadáveres dependurados



FIGURA 75: *Gravura nº 39* da série *Desastres da Guerra*, Francisco de Goya (1810-1815).

numa árvore. O tratamento é elíptico: a execução dos atos violentos que supostamente aconteceu entre a fala do homem uniformizado e essa vista, não foi mostrada. Contudo, o efeito simbólico de sua insinuação pela exibição das “provas” da violência, ou seja, dos corpos, já é suficiente para evocar todo o terror associado à imagem da “árvore da morte”, presente em lendas e também em representações de guerra, como nas gravuras da série dos *Desastres*, de Goya. Os corpos pendentes ficam lá expostos, como “lição” para aterrorizar a população, para garantir que outros camponeses não ousem desrespeitar as regras impostas pelos coronéis, e nem o acordo de concessão de terras traçado entre governo federal e investidores estrangeiros.

Quanto à visão do cineasta sobre o evento do Contestado, conforme apresentada nesses minutos iniciais do filme, pode parecer evidente sua

parcialidade. A mim, por exemplo, os camponeses são claramente representados como vítimas injustiçadas. Mas esse suposto maniqueísmo, que perpassa o filme como um todo, fica matizado pelo teor pessimista com que a idéia de revolução é tratada. Tanto, que o filme abre a possibilidade de ser interpretado como portador do mesmo aviso representado no prólogo, quer dizer, como exemplo do tratamento merecido pelos que contestavam o poder oficial, durante os anos de chumbo. Mas no final das contas, Sylvio Back não é nem um visionário quanto às possibilidades de conquistar a justiça por meio da revolução, e nem celebrativo quanto às benesses prometidas pelo discurso que acompanha a modernização. Apesar de relatar aspectos históricos por meio de uma narrativa ficcional, na qual poderia optar por heroicizar um personagem e demonizar outro, o cineasta prefere representar “grupos” (que representam visões distintas sobre o conflito) ao invés de indivíduos, e fornecer certos “dados” ao espectador, para que este crie seus juízos a partir dos seus próprios filtros ideológicos. Essa ambigüidade, por assim dizer, matizara também o *Lance* e voltaria a ser utilizada em *Aleluia*. No terceiro, especialmente, a ambigüidade deu margem às mais diversas leituras, e em função disso Back sofreu sérias repreensões pelos que viram ali uma suposta defesa do nazismo, como já foi mencionado noutro momento.

A despeito das ambigüidades que caracterizam os filmes de Back, na diegese filmica de *Pelados*, enfim, essa cena dos corpos na árvore aparece como violência “disciplinadora”, por assim dizer, que se justificaria do ponto de vista do poder oficial preocupado em garantir a ordem e o progresso no local.

Com a mesma função de exemplaridade, a seqüência em que o Coronel Tidico dá uma surra de vara em dois caboclos é a mais intensa representação de violência no filme. Não por acaso, foi cortada pela censura da ditadura Médici. Sylvio Back conta que

O filme pernitoou em Brasília por mais de seis meses: os censores se dividiam entre proibi-lo pura e simplesmente ou liberá-lo com cortes. [...] Depois de um silêncio atroz, só quebrado por esparsas notícias sempre oficiosas e as mais lúgubres, fomos ansiosos ler o verso do ansiado certificado de censura. Eram três cortes cirúrgicos na imagem e no som: o primeiro mandando extirpar cena em que um ‘coronel’ surra na bunda desnuda dois jagunços com vara de marmelo (enquadração que, por sua aura esteticamente simbólica, acabou impondo o mote visual do cartaz do filme, de autoria do premiado arquiteto e *designer* paranaense, Manoel Coelho)⁶³.

A cena da surra acontece logo depois da conversa entre o Capitão e a liderança camponesa. Apesar de dizer que também não concordava com a exploração que as companhias estrangeiras vinham fazendo na região, o Capitão aconselhou aos pelados que se retirassem do local “antes que fosse tarde”.

⁶³ BACK, Sylvio. A estória dos que não estão na história. In: *A guerra dos pelados*. Roteiro. Inédito [Arquivo cedido pelo autor], p.61.

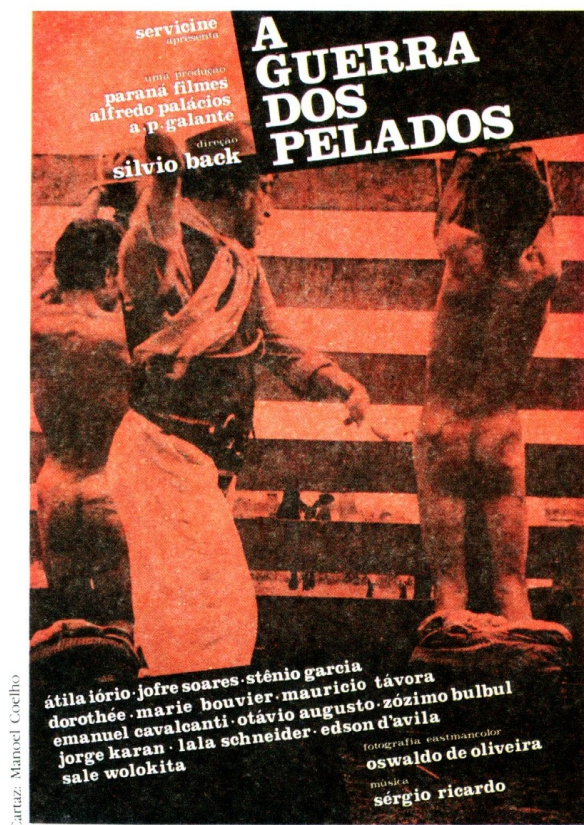


FIGURA 76: Cartaz do filme *a Guerra dos Pelados*. Manoel Coelho, 1971.

ângulo, numa cena de conjunto. Amarrados pelas mãos à cerca de um curral, estão três homens nus, de costas para o espectador. Um deles apresenta marcas das varadas. O do meio está sendo violentamente agredido por Tidico, e se contorce e grita enquanto apanha. Logo chega a vez do terceiro, que também se põe aos berros. A cena é muito incômoda, pela literalidade da representação da violência, e a câmera, como se não quisesse “ver”, gira para a direita, passando por uma parede, até enquadrar um grupo de homens que assiste à surra. Alguns estão em pé, um a cavalo, e outros, ainda, sentados sobre a cerca. Durante alguns instantes, a câmera capta as expressões dessas testemunhas, que variam entre diversão e constrangimento. Um deles chega a imitar os gestos de Tidico, golpeando o ar, enquanto continuamos a ouvir o barulho das investidas com a vara e os gritos dos desgraçados. Por fim, um plano em plongée nos faz ver o rosto atormentado de um dos homens castigados. Enquanto surra, Tidico diz: – “*Mal-agradecido! Pelado sem-vergonha! Pensa que é dono do mundo?...*” E continua a esbravejar contra os pelados, enquanto se vê alguns pormenores nos músculos contraídos dos que apanham e já pedem clemência, no sangue em seus pulsos amarrados, nos seus pescoços arfando, e no rosto de um dos vaqueanos que não agüenta mais assistir a cena, preferindo baixar os olhos.

O quadro seguinte ao “conselho” dado pela autoridade militar, mostra o Coronel Tidico, de costas e em plano médio, urinando numa parede. Na mão esquerda, segura uma vara de marmelo. Quando ele termina de urinar, se vira, e outro plano nos fornece a imagem de seu rosto, de frente, captado por entre as frestas de uma cerca de madeira. Sua expressão é de ira, e ele diz: – “*Eu devia era mijá na cabeça de vocês!*”; quando então começa a bater violentamente com a vara. O enquadramento permanece mostrando somente o rosto contraído de Tidico, e apenas ouvimos os berros do agredido, enquanto o coronel golpeia com a vara. O plano seguinte, contudo, mostra-nos o contexto de outro



FIGURA 77: Coronel Tidico castiga os pelados.

Tidico parece estar completamente fora de si, envolto no deleite da violência, cuja representação já dura cerca de dois minutos. Por fim, com as forças esgotadas, vira-se para a plateia e diz que a surra servirá de “ensinamento” para qualquer um que pensar em passar para o lado do Adeotado. Os vaqueanos se entreolham, amedrontados. Tidico ainda ordena que joguem sal sobre as feridas dos castigados, e os urros destes ecoam insistentemente, enquanto a câmera traça um movimento vertiginoso mergulhando na paisagem dos pinheiras, causando náuseas.

Um sossego incômodo acompanha a cena seguinte, com a câmera fixa, captando, de longe, o corpo inerte dos três homens nus amarrados no curral. São observados somente por duas vacas. Uma neblina clara sugere que é hora do amanhecer, como se os três tivessem passado a noite toda naquela situação impiedosa.

Da coerção ao holocausto

Tanto na cena dos camponeses pendurados na árvore, quanto na passagem da surra, os corpos dos castigados são deixados à mostra, pela sua função exemplar, como foi dito. Mas essas “provas” do castigo deveriam ser vistas pelos outros sertanejos, e não pela sociedade civil como um todo. Era um modo de incutir medo nos resistentes, ameaçando-os à base da violência. Quando os empregados de Tidico olham de esguelha diante da sua declaração: “fica o ensino prá todo vagabundo que quisé se passá pro Adeodato”, fica implícita a representação da possibilidade de dissidência. A surra é um aviso até mesmo para os seus próprios homens. Ninguém estará livre do castigo, se tentar romper com a ordem de poder existente.

Mas se há dissidência, rebeldia, contestação, é porque a validade dessa ordem imposta não era convicção do grupo social como um todo – como deveria ser, na concepção positiva de poder em Hannah Arendt. “Onde aumenta a violência, diminui o poder”, dizia a filósofa. De qualquer forma, na representação fílmica os

interesses na exploração econômica eram a convicção de uma parte do corpo social, que tinha apoio governamental. Os conflitos de classe tornavam-se gritantes.

Nesse contexto, para legitimar a atuação das classes dirigentes diante da opinião pública, uma estratégia atroz foi desenvolvida, atuando simultaneamente em duas frentes: na construção de uma imagem positiva para as autoridades locais e, ao mesmo tempo, na eliminação dos “posseiros” indesejados.

Uma nova comunicação oficial é feita via rádio, a exemplo daquela que, no início do filme, avisara sobre a concessão governamental de uma larga faixa de terras para a *Brazil Railway Company*. O novo aviso acontece logo após a cena em que Ricarte conta aos líderes dos pelados sobre seu envolvimento com Ana, e na qual Pai Velho declara que “*Ana perdeu a santidade*”. A câmera passeia sobre a paisagem dos pinheirais, em pleno amanhecer, quando a luz penetra por entre os troncos de árvores, projetando-se sobre a névoa. A imagem é sublime e apaziguante, atuando como “fundo” para a notícia que se ouve pela rádio:

Como autoridade responsável pela região de Taquaruçu, e a fim de evitar o acirramento das tensões, dirijo um apelo aos crentes que se acham em companhia de Adeodato.

Nesse ponto, a câmera enquadra uma balsa apinhada de crentes, com seus poucos pertences e suas bandeiras santas, sendo conduzidos por um grupo de soldados armados. A voz continua:

Eu os convido para que se retirem para os pontos onde houver forças e civis, aí lhes serão garantidos meios de subsistência, até que o governo lhes dê terra, das quais passará títulos de propriedade.

Esse chamado promissor aos camponeses expropriados anunciava publicamente que o governo resolvera a questão de maneira justa, decidindo dar apoio social e doar terras aos crentes noutra lugar, ao mesmo tempo em que reforçava o juízo negativo sobre Adeodato, tido como “subversivo”. Desse modo, a notícia se espalharia, e a imagem das autoridades seria beneficiada por terem elas supostamente investido em política social. As pessoas na balsa representam a parcela dos camponeses que foram atraídos pelas promessas das autoridades, e que acreditam estar sendo levados para a “terra prometida”.

Entretanto, o destino que os aguarda é cruel, e logicamente será ocultado da opinião pública. As verdadeiras intenções do chamado na rádio eram de armar uma “isca” para se “*livrar do peso morto*”, como diz um dos sertanejos. Após a imagem da embarcação, a câmera mostra os pés descalços dos camponeses que caminham por uma roça recém-queimada, numa bela composição visual embalada por melancólica cantiga. Logo depois, porém, a atmosfera da promessa se revela

pesadelo. Uns poucos planos mostram quando os crentes recebem ordens para cavar uma grande cova, na qual são jogados vivos e enterrados⁶⁴.



FIGURA 78: Sertanejos são enterrados vivos.

Não há testemunha do assassinato coletivo, e aos crentes, diante da morte iminente, não resta outra esperança de justiça que não seja a do olho divino: – *“Jagunço! Pensa que o monge não tá vendo?”* – mas a resposta que recebem é a agressão física por parte dos soldados.

Dessa vez, a representação dos atos violentos não é explícita como na cena da surra. A câmera não nos fornece a visão das pessoas sendo jogadas na cova, apenas “adivinhamos” o que acontece pelas expressões dos caboclos que aguardam sua vez, e de um dos soldados que executam a violência. Enquanto se ouvem os gritos apavorados, sons de espancamentos e das enxadas investindo sobre a terra, a câmera enquadra em primeiríssimo plano o rosto condoído de uma cabocla, depois o de um soldado, e por fim a face pesarosa de um velho. O soldado, a certa altura, tapa o rosto com o braço, para não ver o horror, que também não nos é mostrado. Ele exclama: – *“Isso é uma covardia!”* – e o velho conclui: – *“Promessa de peludo é malvadeza de Satanás”*.

Os algozes, na situação, são os soldados. Peças na engrenagem do poder, são os executores da violência, mas não os que tomam as decisões – um papel semelhante, pode-se dizer, do que o dos “interrogadores” que faziam uso da violência durante a ditadura⁶⁵. Ao longo do filme, os soldados são seres anônimos

⁶⁴ Um ponto importante a ser notado, aqui, é que os peludos *não precisavam* dos peludos para legitimarem-se. Não se trata, portanto, de uma relação de poder, em que A domina B, mas *precisa* do consenso de B quanto ao seu poder. Trata-se, de fato, da mais pura violência, em que A prescinde da presença de B, e quer eliminá-lo. É antes um extermínio do que um confronto em que duas forças que pretendem “decidir” uma questão de poder através da violência. Essa “eliminação de seres considerados como definitivamente inúteis” que marca a história do século XX, diz Enriquez, “são uma manifestação da barbárie inerente à razão instrumental”. Cf.: ENRIQUEZ, Eugène. Matar sem remorso: reflexões sobre os assassinatos coletivos. Dossiê: Os lugares da violência. In: *História: Questões & Debates* n.35. Curitiba: Editora da UFPR, 2001, p. 22.

⁶⁵ Segundo Brepohl de Magalhães, “desde Hannah Arendt e a sua célebre análise sobre o caso Eichmann, a maioria dos estudiosos deste tema afasta-se da hipótese de que o torturador seja um doente mental, um psicopata, um sádico. Trata-se, geralmente, de uma pessoa normal que, gradativamente, vai se transformando em um funcionário eficiente ao sistema”. A partir da análise de um “Manual do interrogatório” que era reproduzido e distribuído pelo SNI (Serviço Nacional de Informação) para as polícias políticas estaduais do Brasil, nos anos de ditadura, Magalhães diz que essa transformação em “funcionário eficiente” é resultado de um trabalho ideológico, através do qual o torturador “não é tratado

quase o tempo todo, agem como se não questionassem o papel que cumprem. Um momento de exceção, que confere uma fagulha de consciência à figura de um oficial, é essa breve passagem em que ele tapa o rosto e verbaliza um juízo: “é covardia”.

Todavia, como é freqüente também na sociedade civil, o soldado mostra-se pusilânime. Não toma qualquer atitude para impedir o morticínio. Apesar de se distinguir dos outros soldados pela manifestação de consciência, seu papel é prestar serviços que garantam a permanência da “*lei dos graúdo*”, na expressão de Ricarte. Aos oficiais, não cabe questionar essa lei nem os seus métodos. O soldado que tapa o rosto figura, a um só tempo, o dilaceramento e a imobilidade desses que são parte da engrenagem, que são ao mesmo tempo executores e testemunhas silenciosas da face inumana nesse jogo que transborda os limites do poder e adentra o reino da violência. Como tantos, não encontra coragem civil para contrariar o sistema ao qual ele mesmo serve.

Após a representação da atrocidade, um silêncio se instala. Por longos instantes, em dois ou três planos, a câmera apenas focaliza a terra, que pulsa em ritmo de respiração. O acontecido termina em alegoria. Os mortos ficam latentes sob a terra que “lhes foi concedida”. Perante a opinião pública, a ausência de notícias sobre essas pessoas poderia indicar simplesmente a resolução do conflito, conquistada pela ação justa do Estado, que supostamente teria instalado aquelas famílias em alguma região longe dali. Por isso, a estratégia é perversamente dúbia, já que as autoridades não assumem publicamente os métodos utilizados para a manutenção de seus interesses.

Nesse ponto, acerca da violência praticada longe dos olhos da sociedade civil, é possível tecer algumas relações com os “desaparecidos” no Brasil nos anos mais repressivos da ditadura, com também com os métodos de tortura praticada nos porões do DOI-CODI, durante o tempo das filmagens e do lançamento de *A guerra dos pelados*. O uso autorizado da violência, da tortura e da morte pelo aparelho repressivo do Estado chegou a um grau de extrema crueldade durante os anos de chumbo, mas logicamente isso não era divulgado⁶⁶. A propaganda oficial atraía as atenções para o milagre econômico, como fator positivo, e ocultava a face negra do mesmo governo. Contudo, para os grupos considerados subversivos, a quem a repressão se destinava, a violência era, ao mesmo tempo, punição exemplar e

como sujeito que pratica o ato violento, mas sim o que coloca em funcionamento os instrumentos de violência”. A partir disso, “o sujeito que vitimiza realiza um distanciamento eficaz da vítima – como se entre o ato violento e o seu responsável não existisse qualquer vínculo”. MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Documento: manual do interrogatório. *História: Questões & Debates* n.40. Curitiba: Editora UFPR, 2004, p.202.

⁶⁶ Ver, por exemplo, o dossiê *Brasil: nunca mais*, publicado pela primeira vez em 1985, que descreve o horror dos métodos de tortura aplicados em homens, mulheres e até em menores de idade nos cárceres militares. O livro traz depoimentos diversos, alguns de presos políticos, outros presos comuns. Há relatos sobre “aulas de tortura”, que tinham como função o aumento de eficiência por parte da polícia do exército quanto à extração de confissões. *Brasil: nunca mais*. 32ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001. Ver também: MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Documento: manual do interrogatório. *Op.cit.*, p.201-240.

humilhação. Para evitar o transbordamento de informações, os corpos das vítimas feitas pelo aparato repressor – ou seja, as “provas” de sua face obscura – precisavam ser eliminados secretamente, de modo parecido aos dos camponeses enterrados vivos, no filme.

A terra que pulsa, enfim, evoca também os ideais de revolução e de liberdade que permanecem vivos, apesar da repressão. Elimina-se e escondem-se os corpos, mas as idéias continuam latentes, voltando a se manifestar noutros corpos, noutros tempos e noutros lugares.

4.2.2. A violência como instrumento revolucionário

Imediatamente posterior à imagem da terra pulsante, acontece a clivagem: Adeodato lidera os pelados, organizados em piquete, numa ofensiva à serraria da Lumber. A partir desse momento o filme dá vigor à faceta revolucionária dos sertanejos, que aderem à violência para lutar por seus direitos.

Até então comedidos em seus atos, os pelados haviam sido representados, desde o início do filme, como uma comunidade pacífica, em rituais festivos ou religiosos, nos quais partilhavam a carne, a cuia de chimarrão e as orações. Mesmo quando o romance oculto entre Ricarte e Ana insinuou-se como possibilidade de desencadear um conflito dentro do grupo, a voz do consenso falou mais forte, neutralizando as prováveis dissensões. Aliás, o fato de o grupo lidar amistosamente no caso da revelação do romance entre a santa e seu guardião, revela outro aspecto importante: a liberdade de escolha, a opção por quebrar regras e crenças impostas pelo grupo social, e ainda assim ser aceito por esse grupo. Ana e Ricarte, lembre-se, não só foram perdoados pelos líderes, como se colocaram entre os principais ativistas na resistência à opressão que vinha com o “monstro da modernização”, e isso tudo sem terem recebido o clássico tratamento de “heróis”, dentro da narrativa.

Por essa escolha de tratamento que enfatiza o coletivo em detrimento do individual, o filme recebeu críticas adversas, como a do Ely Azeredo, ao dizer que “Back, ao fugir ao envolvimento sentimental, apagou demais os personagens. Faltam dados de comportamento que [...] dariam significação sócio-psicológica a essas figuras e maior comunicabilidade à obra”⁶⁷. Provavelmente pesou sobre o juízo de Azeredo o fato de *A guerra dos pelados* ter certas aproximações com o cinema novo, como já foi dito noutra parte. Quanto a isso, aliás, o próprio cineasta chegou a comentar que ele e Volpini, ao elaborar o roteiro, cuidaram para que

o povo fosse o personagem do filme, em primeiro plano, não apenas como figurante, seguindo o exemplo de Rui Guerra (‘Os fuzis’) e dos filmes de Glauber

⁶⁷ AZEREDO, Ely. *A guerra dos pelados* (II). *Op.cit.*

Rocha. **Quisemos mostrar o lado heróico do povo**, o que refletia uma postura minha e do Volpini na época⁶⁸.

Na primeira metade do filme, esse aspecto heróico do povo, enquanto coletividade, foi sendo lapidado junto às idéias de socialização e de consenso. Partindo de interesses comuns, que seriam a religião e a resistência à opressão, o grupo de sertanejos instituiu suas próprias lideranças (uma religiosa, na figura de Pai Velho, e outra militar, representada por Adeodato, como já foi indicado). Porém, quando as provocações e investidas dos peludos chegaram aos limites da tolerância, a figura de Adeodato tomou força na linha de frente, ainda que sem ser heroicizado enquanto indivíduo. Antes que um herói, esse personagem significa uma fração de consciência política do grupo, convertida em vontade revolucionária.

Essa transformação aconteceu após ter sido desvelada a não-santidade de Ana, mas mesmo assim, a convicção política da comunidade permaneceu mesclada ao ideário religioso. Pela elaboração fílmica, surge a impressão de que o ideário religioso turvava a visão do grupo sobre suas possibilidades de alcance e sobre as dimensões do "inimigo", conforme fora alegorizado na campanha de Nenê contra o dragão de ferro. Nesse sentido, nota-se no filme resquícios de uma influência assumida pelos roteiristas, a saber, a interpretação que Mauricio Vinhas de Queiroz fez acerca da guerra do Contestado no livro *Messianismo e conflito social: a guerra sertaneja do Contestado*, publicado em 1966. Queiroz refere-se a essa guerra como "revolta alienada", vendo-a como uma mobilização cujos alcances foram limitados pelo discurso religioso, e por isso fadada ao fracasso⁶⁹.

Na visão de Jean-Claude Bernardet, que referiu-se à *A guerra dos pelados* como um dos melhores filmes históricos realizados no Brasil durante a década de setenta, essa representação da religiosidade do grupo como "coisa alienatória" tem muito mais a ver com a circulação do ideário marxista, que repercutia sobre os cineastas ligados à esquerda. Entretanto, apesar de se referir a este ponto com certas ressalvas, Bernardet aponta o filme de Back como um dos poucos que não "romantizaram" a história, como geralmente acontece, quando se centralizam os fatos na figura de algum herói forjado. São suas as seguintes palavras:

A maioria dos filmes que tentaram contar a história do Brasil incorreu num mesmo erro: centralizar os fatos na figura de um herói, como se a história não fosse obra dos povos, mas sim de uns poucos iluminados. [...] É aquela história que se aprende no colégio, onde há sempre um personagem devidamente romantizado que soluciona os problemas do povo, vence as guerras, e por aí. Este foi um enfoque que sempre se deu com raras exceções. [...] Eu poderia citar 'Os Inconfidentes' de Joaquim Pedro de Andrade, 'A guerra dos pelados' de Sylvio Back ou mesmo 'Os Mucker' de Bodanski, que apresentam uma visão

⁶⁸ BACK, Sylvio. Apud: Guerra dos Pelados. *Panorama* n.361. Curitiba, set. 1986, p.32. [sem grifos no original].

⁶⁹ QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social. A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916*. São Paulo: Ática, 1981. A primeira publicação deste livro data de 1966, e o próprio Sylvio Back admite que foi uma referência importante para ele e para Volpini na elaboração do roteiro de *Pelados*. conforme. Cf.: Guerra dos Pelados. *Panorama* n.361. *Op.cit.*, p.32.

mais crítica da história, partindo de uma visão social dos fatos. [...] Estes [filmes] têm muito a ver com a cabeça dos diretores, com seu conceito, com sua visão marxista da história. Vou citar um exemplo: 'A guerra dos pelados' de Sylvio Back que, sem dúvida é um dos melhores do gênero, teve a meu ver com a preocupação social do cineasta [sic] que narrando um fato histórico da importância que foi a 'Guerra do Contestado', deixou de lado, ou melhor, apenas citou algumas vezes o elemento religioso. A preocupação de Sylvio ficou centralizada nas causas sociais da guerra como se a religião, o fanatismo que impulsionava toda aquela gente fosse uma coisa de ignorantes, uma coisa alienatória. E o elemento religião teve uma importância fundamental. Não se pode dizer que um povo é atrasado politicamente quando leva a religião junto com uma luta de classes⁷⁰.

Como se vê, aquilo que é visto como "defeito", na opinião de alguns críticos (a falta de densidade psicológica dos personagens, que não permite a "identificação" entre público e personagem, e que sempre acontece quando, no filme, existe a figura do "herói"), pode ser visto de um outro ângulo, tornando-se uma qualidade que coloca o filme de Back no rol das obras sérias acerca da história. O fato de não forjar heróis e de não favorecer a identificação do espectador com os personagens por questões afetivas ou dramas individuais, é uma opção consciente do cineasta, ainda que não o torne um filme "agradável". Mas isso acaba sendo coerente dentro do conjunto das obras ficcionais de Back. O seu cinema "incomoda", pois não se apóia na emoção do público, não traz respostas sobre possíveis saídas, não é previsível, e além disso "cutuca" nossos pudores morais. Há trechos, nos seus filmes, que chegam a provocar náuseas, senão repugnância, pela mistura de uma coloração erótica com situações em que esse mesmo erotismo só poderia existir enquanto sintoma do doentio. Como exemplo disso, cito a cena do transe místico de Ana em *Pelados*, ou então a fusão entre excitação sexual de Frau Lotte e o discurso de Hitler ouvido pelo rádio, em *Aleluia, Gretchen*, ou, ainda, a fusão entre tortura e erotismo, na cena em que os oficiais SS foragidos molestam Eurico. É como se Back promovesse uma dessacralização de questões que, para os personagens, deveriam ser sacras.

Já quanto a opinião de Bernardet sobre uma suposta "visão marxista da história", que teria levado Back e Volpini a desdenharem a questão da religiosidade em *Pelados*, e a dar mais ênfase às "causas sociais da guerra", de minha parte não concordo que uma "visão marxista" seja privilegiada no filme. Muito pelo contrário. Creio que há, sim, algumas influências dos pensamentos de esquerda, e que principalmente o Volpini, como ele mesmo disse, teria dado outra condução ao filme caso o dirigisse, pensando principalmente na comunicabilidade com o público⁷¹. Mas Back tinha em mente, ao mesmo tempo, a necessidade de pesquisa

⁷⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Uma História mal contada. Entrevista a Malú Maranhão. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979, p.11-12.

⁷¹ Para Volpini, "o cineasta tem que levar em conta que existe um público". Ele ainda disse-me que, caso tivesse sido responsável pela direção e montagem dos filmes em que colaborou com Back, "a forma como ele faz [cinema], eu jamais faria. Teria feito de outra maneira...eu já teria feito daquela forma que cria emoção, e tal, suspense, outras coisas. E o Sylvio é contra isso, é tudo uma questão da maneira de ser dele. Mas isso não quer dizer que eu não admire ele, que eu não reconheça o que tem de importante

da linguagem fílmica e o anseio por inserir-se nas discussões da estética cinematográfica. Deste modo, quis fazer um filme antes “seu” do que “ao gosto do público”, e ainda que essa realização fílmica tenha sido feita aos tropeços – com todas as dificuldades materiais e ideológicas enfrentadas durante a produção⁷² –, no saldo, antes de colocar uma visão positiva sobre a idéia de revolução, Back aborda-a com o mesmo pessimismo com que tratou as idéias burguesas representadas nos personagens de *Lance Maior*. Em termos do tratamento do assunto, tanto quanto os projetos individualistas de Neusa e Mário fracassaram, também as utopias coletivas dos pelados são mostradas como se não passassem de projetos ilusórios, sem condições de se tornarem reais. Isso já foi apontado, quando analisadas as seqüências do discurso teleológico do Pai Velho, seguida de sua morte solitária na mata, longe dos olhos dos pelados. Ou seja, há bem mais negação de qualquer convicção teleológica (seja religiosa ou histórico-política) do que os poucos vestígios de convicções marxistas. Em termos estilísticos, o filme foge aos padrões de gosto do público amplo pois, como já foi dito, ele se estrutura em blocos de tal forma que impossibilita a identificação afetiva entre espectador e personagens, enquanto indivíduos, e por si só isso já é uma espécie de negação da idéia (engajada) de se colocar o público no centro da obra. Há, enfim, uma série de contradições nos próprios objetivos do cineasta que, nota-se, continuava buscando conciliá-las num projeto cinematográfico, o qual teve de ser resolvido dentro das condições materiais que estiveram a seu alcance naquele momento.

De qualquer maneira há, no filme, uma transformação importante na conduta do “povo” ali representado. Como foi dito, essa passagem vai do comportamento pacato para a assunção da violência. E é a partir da cena em que Adeodato, a cavalo, trota em torno do grupo dos pelados paramentados para a guerra e os impele ao combate, que temos a virada, na narrativa, para essa outra faceta do “povo”. Ao contrário da postura pacífica anterior, agora a afirmação da violência é posta como única via para a libertação.



FIGURA 79: Adeodato conclama os pelados ao combate.

aquele filme”. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 de julho de 2006.

⁷² Também foi Volpini quem contou-me sobre a necessidade de “encurtar” o roteiro previsto, pela carência de verbas, sobre a depressão experimentada por Back, em *Caçador*, quando pensou que não seria possível realizar o filme naquelas condições, e sobre a vigilância policial que sofreram devido às cenas de filmagens com armas de fogo. *Ibidem*.

Isso, inclusive, apresenta coerência temática com aquele aspecto já antes mencionado, de alcance mundial e bastante representativo do contexto de produção do filme, a saber, a glorificação da violência por parte dos movimentos de esquerda ao longo dos anos sessenta (pautados, em grande parte, na leitura de Sartre e de Franz Fanon⁷³). Fortes ecos dessa onda se fizeram ouvir em território brasileiro, primeiro num sentido simbólico – como a proposição de uma estética agressiva⁷⁴ –, mas depois em toda a sua literalidade, alcançando um ponto máximo entre 1968-73, na forma de organizações guerrilheiras urbanas e rurais. Retomarei essa questão mais adiante.

Quanto ao filme de Sylvio Back, a violência aparece enquanto assunto, no âmbito diegético. E, já sabemos, a adesão dos pelados à violência não será garantia de ganhar condições melhores. Mas a virada na postura dos sertanejos que se

⁷³ Como já foi rapidamente indicado antes, em 1961, saiu a primeira edição do livro *Os condenados da terra*, de Franz Fanon, contendo uma introdução escrita por Sartre. Esse livro que foi amplamente lido pela geração jovem em diversos países. Hannah Arendt critica severamente Sartre pela “glorificação da violência” que inscreveu nesse prefácio, e aponta nele algumas incoerências, especialmente diante das teorias de Marx: “isto mostra o quanto Sartre nada sabe de seu desacordo básico com Marx no que se refere à questão da violência”. A filósofa alemã não via com bons olhos a mudança rumo à violência que se processava no pensamento dos revolucionários, e a considerava uma distorção em relação aos ensinamentos de Marx, a quem os militantes diziam seguir. Ela disse que utilizou a obra de Fanon para traçar suas reflexões sobre a violência, justamente “em função de sua grande influência entre a geração estudantil presente”, alertando que “enquanto a retórica dos novos militantes inspira-se claramente em Fanon, seus argumentos teóricos comumente não contêm mais do que uma mistura de todo tipo de remanescências marxistas. Isto é de fato bastante frustrante para quem quer que tenha lido Marx ou Engels”. Arendt explica: “Atirar em um europeu é matar dois pássaros com uma mesma pedra... aí jazem um homem morto e um homem livre”, diz Sartre em seu prefácio. Esta é uma sentença que Marx jamais poderia ter escrito”. Ainda que Marx fale da necessidade de uma revolução, enquanto único caminho para a alteração do homem em escala de massa, “porque a classe dominante não pode ser derrotada de outra forma, mas também porque apenas em uma revolução a classe que *derrotar* poderá ter sucesso em livrar-se de toda a sujeira dos tempos e tornar-se apta a fundar novamente a sociedade”, ainda assim Arendt vê distinção entre Marx e Sartre, pois Marx fala de uma “alteração do homem em larga escala”, e da “produção em massa da consciência”, mas “não da liberação de um indivíduo por meio de um ato isolado de violência”. Ver: ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. *Op.cit.*, p.19-24 e p.96. E também: FANON, Franz. *Os condenados da terra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

⁷⁴ É preciso lembrar, porém, como o faz Renato Ortiz, que existe “uma distância entre a violência como realidade e a violência como metáfora”. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 62. Por exemplo, e conforme já foi mencionado no primeiro capítulo desta tese, quando Glauber Rocha propõe uma “estética da fome” para o cinema brasileiro, ele convoca a violência para o plano simbólico, e o faz sobre os moldes da convocação a uma violência real, segundo os termos de *Os condenados da terra*. No livro *Sertão Mar*, Ismail Xavier confronta os textos de Fanon e de Glauber, apontando, entre ambos, uma semelhança (a “defesa comum da legitimidade da violência como ‘possibilidade única’ do colonizado frente à dominação a ele imposta”) e uma diferença (a transposição para o nível simbólico que Glauber faz a partir do discurso de Fanon: “onde Fanon diria ‘a violência, antes de ser primitiva, é revolucionária’, na linha de argumentação de *Os condenados da terra*, Glauber Rocha acrescenta ‘a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária’”). Cf. XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. *Op.cit.*, p. 154-155. Mas além de Glauber Rocha, outros, no meio artístico, também atestam a influência de *Os condenados da terra*, conforme nota Artur Freitas. Por exemplo: Hélio Oiticica, Artur Barrio e Frederico Moraes são exemplos de artistas brasileiros que leram Franz Fanon. (Cf. OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Clark, 08 nov. 1968. In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*: cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 75; e ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 546; MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, n.1, jan/fev. 1970, p.59). Artur Freitas explica que esses artistas não só dialogaram com a leitura de Fanon em suas obras, como, antes, a *problematizaram*, ao transportar a discussão para o plano estético. Segundo esse autor, “a ‘transmutação’ do ideário fanoniano em uma ‘estética da fome’ ou da ‘violência’, se quisermos, certamente ‘aproximou’ as intenções estético-ideológicas de Artur Barrio, Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Frederico Moraes”. Ver: FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973*. Curitiba, 2007. Tese (Doutorado em História) Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, p.130-136.

transformam em guerrilheiros afina-se um bocado a essa idéia generalizada entre as esquerdas sessentistas, especialmente quando Adeodato condiciona a conquista de “respeito” à revolta armada, ao incitar os pelados⁷⁵:

*Adeodato – Irmãos, vamos! Quem atija que agüente. Coroné e estrangeiro só respeita caboclo armado!
Ana – Viva São José Maria!
Pelados em coro – Viva!!!*

Após esses brados, o piquete sai em cavalgada, e embalado pela música de Sérgio Ricardo atravessa os campos pontilhados de pinheirais. Alguns homens vão armados com espadas de pau, outros com rifles e outros, ainda, carregam bandeiras santas. Empunhando um estandarte vermelho, Ana vai à frente, ao lado de Adeodato, agora atuando enquanto emblema da liberdade, conforme já foi sugerido no capítulo anterior.

Antes de representar o ataque à serraria, o cineasta demora-se na representação plástica dessa tomada de atitude. Ao som do violão e da flauta, os revolucionários galopam. Vários planos mostram o seu deslocamento pela paisagem sulina, ora em enquadramentos gerais que valorizam os aspectos geográficos e a luminosidade, ora destacando Ana, Adeodato, Ricarte, Pai Velho, Boca Rica e outros personagens conhecidos entremeados a algumas dezenas de pelados “anônimos”. A soma de braços erguidos empunhando armas, bandeiras vermelhas e brancas tremeluzentes e o balanço das crinas dos cavalos que galopam, traduz visualmente a animosidade do grupo.

Um corte nos fornece a vista de um escritório, no interior da serraria, onde trabalha um dos “gringos”. No ambiente predominam características européias. O homem de negócios mantém a feição compenetrada enquanto parece fazer cálculos, sentado atrás de uma escrivaninha, com um cachimbo à boca. Veste camisa e suspensórios, e sobre a mesa há diversos talões de notas e carimbos de despacho. Além disso, ali descansa uma enorme cuia de chimarrão, o que dá um pequeno toque regional ao cenário. A luz diagonal entra pela janela atrás do “gringo”, matizando o espaço com tons amarelados. Ele levanta os olhos, e traga o cachimbo semicerrando os olhos, enquanto parece ouvir com prazer os sons da madeira sendo cortada na serraria.

Uma montagem alternada, nessa parte, mostra a chegada dos pelados, que se esgueiram entres as pilhas de madeira, o rosto do “gringo”, que percebe os ruídos estranhos, e o susto dos soldados e trabalhadores na serraria, quando notam a presença do piquete. A câmera fica “agitada”, e se movimenta pelo cenário até encontrar o letreiro na fachada: *Southern Brazil Lumber and Colonization*.

⁷⁵ Aí também nota-se aproximação com a proclamação de Mao Tsé-Tung (cuja idéia vinham crescendo dentro da AP desde 1968), de que “o poder brota do cano de uma arma”. Segundo Hannah Arendt, isso trata-se de uma “convicção totalmente não-marxista”. ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Op.cit.,p.18.



FIGURA 80: A chegada dos rebeldes à serraria.

Iniciam os tiros e o quebra-quebra. Os pelados gritam: – “*Morram, ladrões de terra!... Morra, gringo!*” – e logo invadem o escritório. A câmera, situada no canto atrás da mesa, mostra quando o homem que fazia contas se levanta, pega um rifle e o aponta para a porta, no instante em que entram os rebeldes. Ele logo é baleado por Adeodato, que vem à frente. Fica caído ao chão, ferido, enquanto os pelados derrubam mesas, armários, dão tiros em garrafas de bebidas e nos funcionários que ali se encontram.

Adeodato ordena: – “*Vâmo acha os título das terra!*”. Então os pelados remexem nas gavetas e mesas, até encontrar a documentação. Aí, vibram e gritam: – “*Chega de pobreza! A terra é nossa... chega de pobreza!*”, ao mesmo tempo em que rasgam e pisoteiam os papéis que legalizam a presença dos exploradores estrangeiros. Chutam os rolos de arame farpado que estavam empilhados no escritório, e que representam a imposição dos limites territoriais favoráveis à *Lumber*. À saída, tocam fogo no local. Por fim, a câmera focaliza as patas dos cavalos, que pisoteiam a placa com o letreiro da *Lumber*, agora caída ao chão, quebrada e misturada à lama.



FIGURA 81: Violência e morte no piquete.

Não é possível deixar de mencionar que esse trecho do filme, como acontecera com a cena da surra, sofreu a ação da censura federal, à época do lançamento. A associação entre exploração estrangeira, luta de classes, disputa pela terra, violência e liberdade, não “caiu bem”, pelo visto, naquela conjuntura

repressiva. Alguns cortes foram realizados nessa seqüência, e sobre esta ação Sylvio Back diz que:

flagra-se uma leitura político-ideológica direta na jugular das intenções e atenções de *A Guerra dos Pelados*. Impõem-se a ablação de cenas-chaves em que os 'fanáticos', sob o comandante Adeodato, invadem uma serraria da 'Southern Lumber and Colonization': em meio à destruição do escritório, e enquanto os demais pelados destroem o local, Vitorino (Zózimo Bulbul) acha documentos que podem ser títulos de propriedade ou contratos de compra-e-venda de madeira, e começa a gritar (rasgando-os um a um): 'Chega de pobreza! Chega de pobreza! Fora co's gringo! A terra é nossa! A terra é nossa! Vingança!' Sem comentários⁷⁶.

Certamente, esses cortes – na cena da surra e no quebra-quebra na serraria – trouxeram ao filme prejuízos não só ideológicos, à época de sua exibição nos cinemas, mas também estéticos. Ambos os momentos são pontos fortes dentro do filme, tanto em termos plásticos quanto de narrativa, pois eles justificam, em grande parte, as motivações para o acirramento da guerra. Truncá-los foi também um gesto de violência simbólica.

A cena seguinte é aquela, já comentada, dos coronéis reunidos com o Capitão no interior do trem que transporta as tropas federais. Eles discutem sobre as reivindicações feitas pelos revoltosos para que aceitem sair de Taquaruçu, como por exemplo a exigência de documentos lavrados em cartório comprovando a doação de terras noutra lugar. Com o ataque dos pelados ao trem e a morte do Capitão, o conflito chega ao seu limite, que é a guerra declarada. Daí até o final do filme, não há mais diálogos, nem acertos, e nem propostas de parte a parte. Somente confronto armado, desde o momento em que os soldados se embrenham na mata com suas armas e canhões para enfrentar os guerrilheiros.

A opção pela violência, enfim, garantiu uma sobrevivência à coletividade dos pelados, mas não os levou à libertação da opressão e nem ao direito à posse da terra em que viviam. Por isso, o filme de Back se coloca, mais uma vez, como olhar incrédulo acerca de quaisquer possibilidades de mudança na forma como se cristalizam as relações de poder. Coerente com outros eventos que estigmatizaram o século XX como aquele que "conferiu ao domínio do assassinato em massa seu princípio de legitimidade"⁷⁷, pode-se dizer que os "posseiros fanáticos" que habitavam o sertão catarinense antes da chegada do "progresso" foram literalmente eliminados.

⁷⁶ BACK, Sylvio. *A estória dos que não estão na história*. *Op.cit.*, p.61-62.

⁷⁷ ENRIQUEZ, Eugène. *Matar sem remorso: reflexões sobre os assassinatos coletivos*. *Op.cit.*, p.12.

O canhão contra a espada de pau: morticínio do pelados

Ao longo dos trinta minutos finais, *A guerra dos pelados* assume um aspecto mais “descritivo”, para usar um termo empregado pela crítica acerca do filme⁷⁸. A exceção corresponde às duas seqüências já comentadas noutra capítulo, sobre o discurso e a morte do Pai Velho. Afora essas passagens, durante quase toda essa parte final, a câmera acompanha ora a movimentação dos soldados pela mata – num terreno que lhes é estranho, e no qual enfrentam um inimigo quase “oculto” –, ora as estratégias de ataque dos pelados, cuja organização lembra a das formações guerrilheiras.

Em clara desvantagem em termos numéricos e de armamentos, a resistência dos pelados sustenta-se no conhecimento do território e nas emboscadas. Por exemplo, quando conseguem maior eficiência de cada atirador que se posiciona no alto das araucárias, pois dali têm ampla visibilidade, ao mesmo tempo em que não são vistos com facilidade pelas tropas. Várias tomadas mostram homens que sobem ou descem pelos troncos de araucárias, agarrando-se a eles apenas com os pés e mãos, numa técnica desenvolvida graças ao convívio e integração com a vegetação local.

Esse tipo de formação guerrilheira representada no filme tem uma correspondência muito direta com seu contexto de produção. Como é sabido, entre 1967 e 1969 diversos grupos de esquerda haviam se formado no Brasil, instituindo suas próprias lideranças na defesa pela revolução através da guerrilha, seja no campo ou na cidade, e constituindo o pólo mais extremado de resistência à ditadura naquele final de década. O filme foi realizado durante o auge das tensões entre o Estado e os grupos armados, cujos líderes eram caçados pela polícia do Exército⁷⁹. Marighela, por exemplo, líder da Ação Libertadora Nacional e “inimigo da ditadura”, havia sido morto numa emboscada preparada pelo conhecido delegado Fleury, no ano de 1969⁸⁰. E em 1970, no ano em que aconteceram as filmagens de *Pelados*, era publicado o *Manual da guerrilha urbana*, escrito por Marighela em

⁷⁸ A expressão foi usada por Ely Azeredo, em 1971, e por Tavares de Barros, em 1977, para se referir ao filme de Back. Ver: AZEREDO, Ely. *A guerra dos pelados* (II). *Op.cit.*; e BARROS, José Tavares. *A guerra dos pelados*. *Op.cit.*

⁷⁹ Os líderes dos grupos que defendiam a luta armada eram “caçados” e exterminados. Carlos Marighella, por exemplo, morreu em novembro de 1969, numa emboscada policial; e Lamarca foi morto no sertão da Bahia em setembro de 1971. Para maiores informações sobre a história da guerrilha brasileira, consultar: CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar: a esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: Ed. UEL, 1998; e SALTCHUCK, Jaime. *Luta armada no Brasil dos anos 60-70*. São Paulo: Anita Garibaldi, 1995. Ver também: RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993; GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

⁸⁰ Um relato resumido sobre essa emboscada encontra-se em: GORENDER, Jacob. *Op.cit.*, p. 171-178.

1969, que dizia ser a guerrilha uma forma subterrânea e imprevista de combate que deveria ser travada segundo “métodos não-convencionais”⁸¹.

No filme, esse tipo de resistência realmente possibilitou, no caso dos pelados, uma sobrevivência, pois eles combateram bravamente até o fim, com os métodos que lhes estiveram ao alcance. Tanto a representação da luta armada no filme, quanto a situação política nacional de 1970 são relacionáveis com diversos acontecimentos que se processavam no âmbito internacional. Por exemplo, a existência de outros focos guerrilheiros em países latino-americanos, inspirados em Che Guevara, e também as táticas adotadas pelos vietnamitas para resistir aos exércitos norte-americanos durante a guerra. Desse modo, a própria escolha desse evento histórico como tema para o filme adquire ampla significação.

De acordo com Oscar Milton Volpini, que participou intensamente da realização desse filme, ao lado de Back, existiram ao menos dois motivos para essa escolha. Ele diz que, por um lado, Back quis resgatar um aspecto do passado brasileiro que era visivelmente relegado a segundo plano pela historiografia⁸²; mas por outro lado, ambos tinham clara intenção de realizar um filme que exemplificasse a resistência do homem simples às formas de exploração e opressão, e cujo sentido fosse a “luta do povo”⁸³. A essas metas, articulava-se ainda uma ambição cinematográfica de Back, que pretendia realizar um grande épico – conforme rememora Volpini – convidando eventualmente algum ator internacional para integrar o elenco e usando equipamentos tais como helicópteros para as filmagens de cenas de batalhas. Entretanto, não só essas pretensões tiveram de ser refreadas, como também o próprio roteiro original precisou ser “encurtado”, dado aos limites financeiros para a realização do filme e, para agravar a situação, dada à vigilância policial que ficou desconfiada com a presença de armamento bélico no local. Volpini conta sobre algumas dessas dificuldades:

Realmente naquela época lá, o que que aconteceu? Tava o [Carlos] Lamarca [que comandava a Vanguarda Armada Revolucionária: VAR-Palmares], tinha iniciado a guerrilha e tal... Lá no Rio de Janeiro, tinha um grupo que tinha pedido armas emprestadas pro Exército para fazer um filme, não fizeram o filme, sumiram com as armas e se tornaram guerrilheiros... aí ia pedir? Canhão, metralhadora... Então tiveram que usar pica-pau, e ainda com a ameaça de que... não sei se o Sylvio te revelou isso... mas na época lá tinha ameaça de um delegado de polícia de Caçador, que se soubesse que tinha armas lá ele iria apreender. Nem pica-pau! Então, o que é que fazíamos? Quando eu fui lá,

⁸¹ Publicado pela primeira vez em 1970 com o título *Mini-manual of the urban guerrilla*, este texto foi usado ao longo dos anos 70 como fonte internacional de literatura guerrilheira. Cf. MARIGHELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano e outros textos*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1974.

⁸² Já mencionei, noutra parte, que não existiam ainda muitas pesquisas acadêmicas e publicações sobre a Guerra do Contestado quando Volpini e Back decidiram escrever o roteiro para *A guerra dos pelados*. O trabalho mais aprofundado até 1960, como foi dito, era o de Maria Isaura Pereira de Queiroz, *La “Guerre Sainte” au Brésil. Le mouvement messianique du “Contestado”*, (Publicada no *Boletim* nº 187 da FFLCH da Universidade de São Paulo, em 1957), e em 1966 saíra o livro de Maurício Vinhas de Queiroz, *Messianismo e conflito social. A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916*.

⁸³ “Isso [a escolha do tema] era em razão do nosso engajamento... do nosso engajamento político. Tanto que o sentido era uma ‘luta do povo’”. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 de julho de 2006.

inclusive, eu participei, quando estavam acontecendo as filmagens de algumas dessas cenas de batalha, e tal, [tinha que] falar que ia para um lugar pra fazer as filmagens, mas ia pra outro!⁸⁴

No limite, a própria experiência de fazer o filme se transformou numa questão de coragem, exigindo ousadia e certas táticas para burlar os instrumentos de coerção. Essas memórias de Volpini ajudam a dimensionar algumas das interferências entre a prática artística e a “vida real” que, naqueles anos, eram tensionadas pelo clima denso nos anos de chumbo, configurando-se em espaços possíveis de oposição ao modelo político vigente. Num tal contexto de “fechamento de espaços públicos institucionais e de violência política sistemática”, segundo Marcos Napolitano,

muitos atores sociais e políticos tentaram encontrar nos espaços e experiências culturais o ‘tesouro’ de uma experiência comum de oposição ao regime militar, funcionando o campo da cultura e das artes como elementos de recomposição do espaço público esgarçado da política. Mesmo limitado do ponto de vista da política institucional, o espaço informal proporcionado pela resistência artístico-cultural foi fundamental para garantir uma espécie de ‘rede de recados’, na qual o principal conteúdo era o próprio exercício da liberdade, da expressão e da opinião. ‘Liberdade’ que se tornou matéria e categoria centrais da criação cultural ‘engajada’, foco de uma cumplicidade imediata, projetada sobre objetos e práticas culturais⁸⁵.

Apesar de ser incompatível com outras formas de “ação no mundo” que eram propostas naquele momento enquanto oposição civil ao regime, fazer um filme com teor político e dentro dessas condições era, também, uma “ação” que cabia dentro do largo conceito de *resistência*⁸⁶.

Mas se o “sentido” previsto para filme, como disse Volpini, era a “luta do povo”, na versão da história filmada e montada por Back qualquer otimismo inicial sobre esse tema se esvaiu. Apesar da chama de esperança que Volpini crê existir na cena final do filme, quando os sobreviventes saem em êxodo, e apesar da brava resistência, os pelados, juntamente com suas utopias, são lentamente massacrados no filme. E, ironicamente, isso acontecia também na vida real, pois os focos guerrilheiros existentes no Brasil eram pouco a pouco eliminados. Como se sabe, a guerrilha urbana foi “controlada” mais rapidamente pelos órgãos repressivos do governo, mas quanto à guerrilha rural, o Exército teve mais

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos. O ‘tesouro perdido’: a resistência no campo da cultura (Brasil 1969 / 1976). In: DUARTE, André; LOPREATO, Christina; MAGALHÃES, Marion Brepohl (orgs.). *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p.275. O autor ressalta, entretanto, que o “espaço público” formado em torno da idéia de resistência, nos anos de chumbo, era “perpassado por inúmeras tensões internas, por vezes explorado pelo próprio regime militar”, e que até mesmo “a categoria da ‘resistência’ fundamental na construção da memória da esquerda sobre a década de 70 (com suas conseqüentes implicações historiográficas) oculta uma série de tensões, posicionamentos e projetos de transição política, unificados sob o signo comum, mas polissêmico, da ‘liberdade’”, sendo que “as várias correntes e projetos do campo da resistência eram antagônicos e, no limite, auto-excludentes”. *Ibidem*, p.276-277.

⁸⁶ Ainda segundo Napolitano, “no plano da memória, o conceito de resistência tem sido suficientemente largo para abarcar as várias formas de ‘ação no mundo’, os vários ‘mundos em comum’ que marcaram a rede informal da oposição civil ao regime militar”. *Ibidem*, p.282.

dificuldades na sua contenção, sendo que os últimos focos durariam até lá por 1975, quando então essa modalidade também seria “liquidada”⁸⁷.

Os trinta minutos finais do filme, enfim, representam o massacre, sem fagulhas de esperança. Isso, somado ao estilo da narrativa, que Back não desenvolveu fluentemente dentro do padrão tradicional dos filmes épicos, incidiu naquela significativa rejeição do filme, à época, posto que fugia aos padrões de largo consumo⁸⁸.

A já mencionada ausência de envolvimento psicológico com os personagens, que resulta na impressão de “descritivo”, faz parecer excessivamente arrastado esse trecho final do filme. Todavia, não é possível deixar de perceber a beleza plástica das imagens, seja aquelas tomadas bem abertas, que mostram o deslocamento dos soldados uniformizados, seja as que se detêm em pormenores dos canhões ou nos planos captados por entre frestas da vegetação. Trata-se, no entanto, de uma beleza abstrata, quase descolada da narração, e por isso se torna praticamente “invisível” aos olhos do espectador que espera, aborrecido, por um clímax que nunca chega.

Após uns dez minutos, acontece o discurso do Pai Velho na torre da igreja, que funciona como um momento de reaproximação com os pelados. Mas logo volta a descrição do morticínio, que aí, sim, se estende até o final do filme. Ele se arrasta com uma lentidão deprimente, pois nada mais se abre como possibilidade de envolvimento emocional ou prazer narrativo para o espectador. No fim das contas, os soldados impecavelmente uniformizados, em número cada vez maior propiciado pela chegada constante de reforços, de canhões e de fuzis, representam o triunfo da tecnologia da violência que, como o dragão de ferro, atropela os sertanejos e suas espadas de pau, com as quais estes tentam, em vão, se defender. Mortos, enlameados, pisoteados, são nada mais que uma “massa” a ser eliminada, e a vitória da tecnologia da violência é que acaba sendo registrada pelo fotógrafo do Exército. A cada pouco a ação pára, e dá espaço a mais um clique fotográfico, daqueles que mostram os soldados exibindo-se ao lado das pilhas de cadáveres.

Ao fim, os poucos sobreviventes dentre os pelados, exaustos e enfraquecidos, optam pelo êxodo, como já foi dito. Não fosse a permanência de Ana enquanto emblema da liberdade entre esses, toda a vivacidade inicial do grupo teria se esvaído, bem antes do final do filme.

No saldo, como se vê, *A guerra dos pelados* é, de longe, o mais violento entre os filmes ficcionais de Back. Apesar disso, a representação da violência não é

⁸⁷ O foco de guerrilha rural mais resistente foi o do Araguaia, na região leste do Pará, instalado pelo PC do B na região conhecida como Bico do Papagaio. O Exército descobriu o foco em 1972, mas só conseguiu exterminá-lo em 1975.

⁸⁸ Volpini contou-me, ainda, que depois “foi feita uma segunda montagem do filme, que ele ficou mais dinâmico. Mas o Sylvio detestou, eu acho que ele nem fala desse filme. Mas na época foram os produtores [Palácios e Galante], eles devem ter pressionado, o Sylvio concordou, e o fato é o seguinte: quando eu assisti essa montagem, eu disse pro Sylvio – “pô, eu gostei disso” [risos], e ele – “pô, ficou um faroeste!”. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista. *Op.cit.*

“explorada” como um atrativo ao espectador, como é bastante recorrente no cinema. Concordo com o cineasta quando ele diz que a violência de *Pelados* não é uma violência erótica, é uma violência política⁸⁹. E isso, pode-se dizer, ocorre em tema e forma, uma vez que a própria estrutura narrativa agride quaisquer expectativas atinentes a um filme épico. Como outro traço da poética de Back, surge o *incômodo*.

4.3. Aleluia, Gretchen: violência como instrumento de manutenção do poder

Em *A guerra dos pelados*, apesar dos esforços dos sertanejos para modificar as estruturas de poder que os oprimiam, eles sucumbem. O triunfo é da violência, enquanto instrumento que garante intacta a malha de relações que privilegiam os detentores do capital, ainda que o preço, para isso, seja o aniquilamento de vidas humanas. No caso da guerra do Contestado, eliminaram-se vidas “desnecessárias” dentro do projeto de exploração econômica no local.

Em *Aleluia*, a idéia de violência é menos literal, durante quase todo o tempo. Mesmo na cena em que os meninos vestidos de SS’s simulam um fuzilamento, durante uma celebração cívica, a violência é mencionada alegoricamente, por meio de uma “representação dentro da representação”. Ainda que assim poetizada, a cena evoca a reprodução dos valores de desigualdade e das relações totalitárias que perpassam o filme como um todo⁹⁰. O que predomina, em *Aleluia*, é a representação dos micro-poderes que se cristalizam nas relações familiares, e que reproduzem o modelo da estrutura social burguesa. Ali, a violência está aparentemente submersa, como monstro adormecido que só desperta para mostrar suas garras bestiais quando surge a ameaça da subversão.

A idéia de que as relações de poder desiguais, no corpo social, seguem o padrão das relações no seio familiar, bem visível no filme, foi discutida pelo cineasta numa entrevista ao jornal *Opinião*, em 1977. Questionado sobre sua visão acerca da instituição familiar, Back disse que a ele não importam as “acrobacias psicológicas” ou o comportamento cotidiano da família Kranz, mas sim o “comportamento político-ideológico da família enquanto microcélula de poder e influência”⁹¹:

A família é toda uma estrutura hierárquica. E seu principal poder interno se exerce através do emocional. [...] A família é um quadro que reproduz as relações de força e obediência das sociedades, e não importa que relação de produção elas tenham: um homem ou uma mulher, ou ambos, ditam as normas,

⁸⁹ BACK, Sylvio. Entrevista concedida à Rosane Kaminski em 1º set. 2003, por telefone.

⁹⁰ Maiores detalhes em: KAMINSKI, Rosane. Do texto à imagem: as faces da violência nas crianças nazistas em *Aleluia, Gretchen!*. *Op.cit.*, p.276-280.

⁹¹ BACK, Sylvio. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*. 1º abr. 1977.

promovem o seu 'culto' à personalidade, há os que protestam, os que fogem, a maioria docilmente se entrega. Isso foi intencional na abordagem e reproduz – sem crítica – o mesmo esquema da família Kranz⁹².

Há, nessas declarações, uma referência ao contexto político-social brasileiro dos tempos de ditadura militar, quando Back diz que uns protestam, outros fogem, mas que a maioria “docilmente se entrega”. Grande parte da sociedade civil preferia não manifestar críticas, acomodando-se às vantagens supostamente concedidas aos que permanecessem na senda ideológica traçada pelos dirigentes. A esses, a violência física não era necessária, pois bastava a introjeção dos valores vindos “de cima”, garantindo a preservação da estrutura de poder.

No intuito de analisar a representação da violência enquanto instrumento de manutenção do poder, seja de maneira implícita ou através de atos violentos, nas próximas páginas serão comentadas ainda duas seqüências do filme *Aleluia, Gretchen*.

A primeira, que representa o tipo de violência antes simbólica do que física, trata-se da cena em que o negro Repo veste-se de Papai Noel e empoa-se de talco. A segunda, é a cena que culmina numa das formas mais vis da violência física: a tortura, tomada enquanto limite “necessário” para a preservação da estrutura de poder que sustenta o emblemático *Flórida Hotel*. Ambas, note-se, remetem a questões centrais nos debates culturais e políticos do tempo em que o filme foi realizado: uma lembra as preocupações oficiais com a “identidade nacional”, que eram parte do projeto de legitimação ideológica do governo; e outra evoca o aparato repressivo utilizado de forma velada pelos militares aos seus contestadores, também com o intuito de manterem-se no poder.

Conforme o crítico Luiz Cesar Cozzatti interpretou rapidamente, à época, uma outra faceta que aproxima as referidas cenas ao seu tempo histórico de produção, é o fato de cada um desses personagens representarem esquematicamente diferentes “camadas sociais” brasileiras.

Símbolo da alienação popular brasileira [...] o criado negro sofre todo um processo de fascínio pela cultura européia, que ele aceita como supostamente superior. [...] Eurico, por sua vez, é aquela fração igualmente alienada da classe média desideologizada mas que apenas procura vantagens individuais no fascismo, até descobrir na carne os perigos com que brincava⁹³.

Mas essa descrição corre o risco de ser excessivamente epidérmica, pois descreve uma impressão geral que o crítico tentou enunciar através de poucas palavras. Tentemos, pois, aprofundar um pouco o olhar sobre esses dois personagens a partir das suas cenas mais contundentes.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ COZZATTI, Luiz César. Os deuses malditos do Flórida Hotel. *Zero Hora*. Porto Alegre: 3 nov. 1977.

4.3.1. Repo Noel: choques culturais e violência simbólica

O negro Repo já “pertencia” ao Hotel quando os Kranz chegaram ao Brasil. Este personagem, do modo como foi formalizado, constitui uma figura interessante, que poderia representar tanto as reminiscências do regime de escravidão, quanto, de um modo amplo, o “povo” brasileiro, tema constante nos debates culturais desde os anos sessenta.



FIGURA 82: Repo no dia da chegada dos Kranz.

Quanto à primeira faceta, o tempo diegético de *Aleluia* corresponde a um período no qual já fora abolido o regime de escravidão. Todavia, a situação do serviçal, homem livre mas dependente de seus senhores, evoca as reflexões traçadas por Roberto Schwarz acerca da “prática do favor”. Num texto escrito em princípios da década de setenta, o *favor* é descrito, por esse autor, enquanto “mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também a outra, a dos que têm”⁹⁴. Nesse sentido, a posição de Repo dentro do jogo de relações estabelecidas no seio da família Kranz poderá ser balizada, em partes, pela existência desse mecanismo, que tende a garantir uma *cumplicidade* entre o proprietário (no caso, Lotte) e o serviçal.

E quanto ao segundo alcance da representação, a do “povo brasileiro”, são válidas para interpretação todas as referências culturais utilizadas pelo cineasta para traçar a personalidade do negro. Isso envolve, como veremos, desde a esperteza em beneficiar-se pela já mencionada prática do *favor*, até o sincretismo

⁹⁴ Em 1972, Roberto Schwarz escrevera o conhecido texto “As idéias fora do lugar”. Ali, comenta que a colonização brasileira produziu três classes de população: o latifundiário, o escravo, e o “homem livre” dependente. Esta terceira classe é a que mais importa para as considerações de Schwarz: “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande”. Segundo o autor, a prática do favor tende a garantir a cumplicidade, e esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas. SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.64-69.

insinuado pela junção de signos massificados, dos estereótipos de brasilidade e de afro-descendência, todos presentes na cena em que o negro se veste de Papai Noel.

Repo surge no filme já nos minutos iniciais, naquela cena em que Inge-narradora descreve ao espectador quem são os integrantes do retrato familiar. Ela refere-se ao negro simplesmente como: *"...ah, esse Repo! Aproveitou pra aparecer"*, sem indicar de quem se trata, ou qual seu vínculo com o grupo. Mas o fato de ser o único negro e ter diante de si a pilha de malas a serem carregadas para dentro da residência, somado ao tom de voz amavelmente repreensivo da narradora por sua "intrusão" na fotografia, logo fazem deduzir que se trata de um laçao "agregado", situado na parte inferior da hierarquia familiar e sem laços sanguíneos com essa. Sem direitos legais de participação em quaisquer decisões, portanto.

Depois da apresentação inicial, ao longo de suas aparições, observa-se que o criado se aproxima cada vez mais de Frau Lotte. Até o final do filme o seu comportamento vai sendo permeado por ambigüidades: ele é o empregado que busca a proteção e os favorecimentos da autoritária Lotte, mas é, ao mesmo tempo, aquele que troça das ordens da matriarca quando se encontra só, e aquele, também, que parte em busca de independência pessoal, quando advém os tempos de decadência do Hotel. Essa ambigüidade dá mais força ao personagem dentro do enredo. Especialmente o seu relacionamento com Frau Lotte, que ilustra, de modo bastante argucioso, a complexidade das relações de dominação e de trocas de favores entre diferentes culturas e diferentes classes sociais.

Apesar de humilde, Repo não é ingênuo, e tem lá suas ambições. Ele admira o "dominador", representado na figura de Lotte, a quem Repo chama de "madrinha". Esta, por sua vez, se presta a iniciar o negro nos valores do nazismo, pois ele aparenta submeter-se com docilidade à sua autoridade. Servil à patroa, Repo conquista sua confiança e sua proteção, mesmo que para isso tenha que trair os que são de sua própria classe, ou, ao menos, os que estão numa situação mais próxima à sua, como é o caso de Frau Minka e seu filho Wilhelm, também empregados, mas alemães. Essa artimanha fica ilustrada na cena em que ele espia Frau Minka pela janela. A empregada resmunga palavras de amargor contra a patroa enquanto cozinha. No plano seguinte, se vê Repo massageando os ombros de Lotte, enquanto esta é servida por Minka. Assim que a cozinheira se retira, Lotte diz, irônica: *"- eu é que sou a cobra venenosa...mas meu dinheiro serve pra ela!"*. A impressão é de que Repo acabou de contar à sua "madrinha" o que ouviu quando espiava pela janela. Ou seja, ele não hesita em delatar a outra empregada, que no aspecto étnico parece ter condições melhores do que as dele, para conseguir a confiança da patroa.

Mas é a seqüência seguinte a essa que trará à tona aspectos de uma violência simbólica que trespassa a relação de submissão e favoritismo entre Lotte e seu criado.

Um plano de conjunto fornece a vista do quarto de Repo. Trata-se de um cômodo pequeno e muito simples. Ele está sentado na cama. Tem os pés descalços, veste uma calça vermelha e está sem camisa. No seu colo, uma barba postiça de Papai Noel. Ao seu lado, sobre a colcha xadrez, uma toca vermelha de Noel.

Afora a fantasia natalina, a decoração do ambiente evoca alguns de seus hábitos e de suas influências culturais, nas quais os resquícios de meios de comunicação de massa e da cultura germânica se mesclam com certa bagunça “à brasileira”. Nas paredes, atrás da cama e ao lado da janela, estão coladas algumas imagens de mulheres recortadas de revistas. À esquerda, roupas penduradas e um retrato de Adolf Hitler. Nesse mesmo lado esquerdo do quarto, há uma cadeira coberta por roupas largadas, entre elas a camisa da fantasia de Noel, e também uma escrivaninha com uns poucos objetos. No chão, dois pares de calçados jogados, e um pequeno tapete de oleado com estampa de flores, no estilo dos papéis de parede germânicos que decoram o ambiente interno do Flórida Hotel. Uma lâmpada pende do teto, bem próxima à uma janela fechada, em cujo parapeito iluminado se destaca uma garrafa de cachaça.



FIGURA 83: Repo veste-se de papai Noel.

Em *off*, as vozes de Lotte e de Minka chamam por Repo. Enquanto ele, dentro do quarto – oculto da vista da patroa, ainda que exposto aos olhos do espectador – , ri à beça ao ouvir que lhe procuram. Levanta-se, e põe-se a saltitar em frente à câmera. Nesse momento se parece muito com a figura de um saci-pererê, personagem conhecido do folclore brasileiro⁹⁵. Essa referência do imaginário popular mescla-se, então, aos indícios da cultura de massa e da influência de Lotte que pontuam o seu quarto. Acrescidos, é claro, da tradição natalina européia representada na figura do Papai Noel, sob as vestes vermelhas sabidamente americanizadas.

⁹⁵ Negrinho de uma perna só, que usa uma carapuça vermelha, o folclórico saci-pererê se caracteriza pela insubordinação e pelas travessuras.

Num tom maroto, Repo simula atender ordens da patroa com mesuras, olhando na direção em que se supõe estar a porta: “Pronto! sim senhora! até logo!”... e continua rindo, enquanto lá fora os outros continuam chamando por ele. O negro, divertindo-se com a situação, ensaia alguns passos de capoeira, evocando as origens africanas. Vai até a janela e bebe um gole do bico da garrafa. Nesse momento, entra um samba repetindo o refrão: “Qual é o pente que te penteia”. Trata-se do samba “Nega do cabelo duro”, de Rubens Soares e David Nasser.

Esta batucada foi um dos sucessos do carnaval de 1942, coincidindo com o tempo diegético representado na cena, e aí podem ser detectadas outras referências culturais associadas a Repo: o samba e o carnaval, que eram tomados como signos da identidade brasileira pelo Estado Novo, ainda que cada vez mais transformados em estereótipos de nacionalismo. Nesse tempo, note-se, a Política da Boa Vizinhança entre Brasil e EUA tinha como parte de suas estratégias o estímulo à produção de uma “cultura de exportação”, gerando uma imagem de brasilidade adequada ao consumo dos norte-americanos⁹⁶. Como explica Tinhorão, ao governo de Getúlio Vargas não escapou o “papel político que o produto *música popular* poderia representar”⁹⁷. Não custa lembrar, também, que é bastante comum o samba ser defendido como a “autêntica” música brasileira. Não foram poucos os estudiosos que atrelaram o samba aos valores culturais dos negros e buscaram definir-lhe um lugar social, até mesmo de resistência⁹⁸. Contudo, o samba foi

⁹⁶ Num contexto em que os principais modelos internacionais vinham, de um lado, da Alemanha nazista e, de outro, do americanismo “progressivista”, no Brasil essas duas fortes referências tensionavam tanto as negociações políticas e econômicas, quanto as questões culturais. É bem conhecida a postura do presidente Getúlio Vargas, que procurou manter-se equidistante, no plano internacional, em relação “tanto ao imperialismo mercantil ianque como ao imperialismo romântico germânico”. TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.27. De acordo com Antonio Tota, a Segunda Guerra inegavelmente seria “o ponto de virada na história das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos”, mas a idéia de uma Política da Boa Vizinhança vinha sendo pensada já desde a gestão do republicano Herbert Hoover (eleito em 1928), e assumida durante o governo de Franklin Roosevelt. Na primeira metade da década de 1940, essa Política (cujo objetivo principal era manter o continente sul-americano como parte do mercado dos EUA, fortalecendo-se economicamente contra a “ameaça totalitarista”), teria seu momento de maior vigor, fortalecida pelo apoio do multimilionário e republicano Nelson Rockefeller e seu *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (agência existente de 1940-46), que mantinha um programa de “conquista dos corações e mentes” dos brasileiros. Dentro da Política da Boa Vizinhança, foram utilizados meios de difusão cultural como o cinema, o rádio, a música, as revistas impressas, para promover os intercâmbios culturais entre EUA e Brasil, difundindo em ambos os países a idéia de “solidariedade continental”. Só para lembrar, 1942 foi o ano em que foi lançada no Brasil a revista *Seleções*, que aqui chegou a Coca-Cola e o sorvete Kibon, e que Orson Welles, em visita ao nosso país, fez um programa de rádio junto com Carmem Miranda. Por outro lado, desde 1938 os americanos tiveram contato com o Carnaval carioca pelo rádio, e em 1940 era promovido o *Festival of Brazilian Music* no Museu de Arte Moderna de Nova York. *Ibidem*, p.40, 43, 51, 59, 99-100, e 177.

⁹⁷ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. *Op.cit.*, p.299.

⁹⁸ É o caso, por exemplo, de Muniz Sodré, que nos anos sessenta destacou a síncope como o elemento estruturador do samba capaz de lhe garantir uma identidade, apesar da do processo de expropriação cultural. Para esse autor, o samba constitui um “movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros, uma cultura não oficial e alternativa, que seria uma forma de resistência cultural ao modo de produção dominante da sociedade carioca do início do século XX”. SODRÉ, Muniz. *Apud*: NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 2000, vol.20, n. 39, p.167-189. Neste artigo, encontra-se um panorama da discussão acerca das origens e da raiz “autêntica” da música popular brasileira.

também tomado pelas elites como elemento legitimador de suas políticas culturais, ajudando a conquistar a adesão popular através de “simulacros de identidade”⁹⁹.

No filme de Back, isso pode ser pensado a partir de dois âmbitos temporais. Primeiro, quanto ao tempo diegético do filme, no qual havia um privilégio ao samba dentro das políticas culturais do Estado Novo. Ponto de encontro de audiências, e reconhecido pelos intelectuais do Estado Novo como elemento de brasilidade, o samba integrava um jogo social de reformulação da identidade nacional. E segundo, de um modo parecido, no tempo de produção do filme, em que o governo militar elevava o samba e o carnaval ao estatuto de elementos representativos da nação, numa situação em que novamente se entrecruzavam alguns dos eixos de problemas já detectados por Arnaldo Contier acerca do contexto dos anos vinte e trinta, entre os quais os problemas da brasilidade e da identidade nacional e a definição de procedimentos pelos quais deveria ser pesquisada e incorporada a “fala do povo”¹⁰⁰. Tratava-se de problemas, como já foi dito noutro momento, incluídos nas discussões cinematográficas durante os anos setenta, e que estiveram presentes na redação do PNC entre 1974 e 1975.

A inserção de um samba, na cena de Repo, é então duplamente significativa, considerando que ela integra um filme histórico e alegórico. Mas sua presença passa longe da idéia de um “purismo” identitário. Como foi descrito acima, o samba aparece mesclado a uma série de outras referências culturais que participam da construção do personagem negro, eliminando a possibilidade de demarcar o que pesa mais. As raízes africanas? A indústria cultural e o americanismo? O contato constante com Lotte e suas idéias nazistas?

Embalado pela música, Repo começa a calçar uma bota de Papai Noel, bem na frente da cena. Vai saltitando num só pé até o fundo do quarto, e assim se parece ainda mais com um saci. Mostra-se um pouco eufórico, embriagado tanto pela cachaça quanto pela situação festiva. Enquanto calça o segundo pé da bota, o samba segue animando a cena, e logo o negro ajeita a barba postiça no seu rosto. Bebe mais um gole da garrafa, levantando a barba para isso. Brejeiro, manda um beijinho para uma das imagens femininas coladas à parede. Depois se aproxima da câmera, ficando em plano médio de frente para a cena, e arruma a barba, como se estivesse olhando para um espelho. Logo volta a saltitar pelo quarto, ensaiando novamente alguns passos de samba, para então finalmente vestir a camisa vermelha de Noel.

⁹⁹ A expressão “simulacro de identidade” é de José Miguel Wisnik, que no início da década de oitenta “procurou traçar um painel das clivagens que a música urbana brasileira sofreu, nas primeiras três décadas do século. Sua preocupação básica é esboçar uma reflexão sociológica e estética que não caia nas armadilhas da busca das origens. [...] Este autor colocou o problema das origens e da autenticidade sob suspeita, situando-o num jogo social que será reconfigurado pelo pacto populista pós-30. Este pacto, se não resolvia o problema da incorporação do ‘cidadão precário’, sujeito do samba, ao menos criava um simulacro de identidade, que permitia ao popular ser incorporado pelo projeto nacional”. *Ibidem*, p.182-183.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.168.

Em frente ao suposto espelho, analisa a fantasia, admirando-se demoradamente. De repente, fica sério. Vem mais perto do “espelho”, acaricia a barba. Agora com gestos mais lentos, decide tirar novamente a camisa, que larga sobre a cama, e pega um tubo de talco. Vem até o “espelho” outra vez, e passa a empoar seu rosto cuidadosamente com talco, para tapar a pele escura. Depois joga talco nos ombros, no peito, primeiro aos poucos, e em seguida de modo nervoso. Começa a gargalhar, e a verter o talco com violência sobre o seu rosto, sobre a cabeça e a barba, rindo freneticamente.



FIGURA 84: Repo tenta branquear-se com talco.

O mesmo samba, a essas alturas, é cantado numa versão em inglês¹⁰¹. Para o período representado no tempo diegético, marcado pela Política da Boa Vizinhaça e pela participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, esse é um dado importante, assim como é significativa a presença das imagens de estrelas da mídia coladas na parede do quartinho de Repo. Essa colagem de referências que delineiam o personagem Repo em sua “ária” suscita, enfim, toda uma série de ramificações culturais, às vezes díspares, que contribuem para a constituição de algo a ser considerado como perfil de brasilidade.

Toda a situação descrita acima durou cerca de dois minutos e meio. Praticamente sem diálogos, esse é um dos momentos do filme em que a imagem adquire maior força. A tomada de consciência de Repo sobre a inutilidade em disfarçar suas origens por trás de uma fantasia de Papai Noel, e a tentativa catártica de esconder sua pele negra com o talco, tornam patética a violência latente, numa situação em que não está em jogo a integridade física do personagem, mas sim a sua integridade interna, terminantemente “agredida” numa situação em que o negro visualiza e tenta burlar sua própria situação de exclusão diante dos valores “arianos” de Lotte e das bochechas rosadas norte-americanas.

¹⁰¹ A execução em inglês ouvida no filme é do “Bando da Lua”, conjunto que mais constantemente acompanhou Carmem Miranda nas excursões pelos Estados Unidos, e o primeiro no país a ajustar a música brasileira à moda norte-americana. Sobre a produção musical brasileira incentivada pelo Estado Novo, sugiro: TINHORÃO, José Ramos. Getúlio Vargas: música popular, produto e propaganda. In: *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 1998, p.289-304. Já os pormenores sobre a viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos e sua implicação com a chamada Política da Boa Vizinhaça encontram-se em: TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969.

A noção de violência simbólica aqui apresentada aproxima-se, de certo modo, da forma como foi trabalhada por Sônia Mendonça numa reflexão sobre as estratégias estatais de legitimação do seu poder, através da definição de certos modelos culturais que passam a ser interpretados como “naturais” e melhores do que outros. Nesse sentido, a cultura/violência simbólica cumpre o papel de disseminar uma dada visão de mundo, informando tanto os sistemas de classificação e construção de identidades sociais, quanto a naturalização de processos sociais tomados como “universais” pelo Estado e pelo corpo social¹⁰². Tais situações, detectadas na vida real, compõem uma grade de leitura possível para a cena de Repo Noel, pois a catarse do personagem se dá exatamente quando percebe que de modo algum se “enquadra” no modelo ideal correspondente aos valores hegemônicos do Flórida Hotel (este representando esquematicamente um corpo social), e a violência se faz metáfora quando ele tenta “forçar” a auto-adequação a esse molde (branco, alemão puro, nazista), ao mesmo tempo em que nega sua própria condição. Até mesmo o samba que embala a performance desse personagem, que poderia ser interpretado como elemento cultural associado às origens africanas e definidoras de uma identidade “autêntica”, passava pela mediação do Estado Novo, um estado autoritário e controlador, que instrumentalizou a expressão cultural para fins políticos.



FIGURA 85: Monólogo de Lotte.

Depois do frenesi de Repo, um corte na imagem e no som nos leva repentinamente a outro ambiente: o da ceia de Natal da família Kranz. Sob a regência de Sylvio Back, a câmera desliza de cima para baixo sobre o estandarte com o símbolo nazista. À sua direita há um vaso de flores. Logo se vê frau Lotte de perfil em primeiro plano, com o estandarte compondo o fundo. Ela inicia um discurso, e a câmera volta a se mover, agora para a esquerda, mostrando os outros personagens presentes no ambiente, todos vestidos com muita elegância. Os integrantes da família estão sentados, e ao fundo, em pé, estão os empregados Minka e Wilhelm. Todos sérios, ouvem Lotte que fala de seus maus presságios quanto ao destino de Josef, que está na guerra, e de sua vontade em suspender a

¹⁰² MENDONÇA, Sônia. Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol.1, 1996, p.94-125.

“ceia”. Todavia, logo ela afirma, convicta, que a causa alemã vale mais do que vidas e sofrimentos particulares.

A câmera se move vagarosamente deixando ver os pratos arrumados, intactos, a mesa farta, enquanto se ouve a “ária” de Lotte. Há uma mistura de alimentos e de tradições: desde o peru de Natal, até arranjos “bem brasileiros” com bananas e abacaxis à lá Carmem Miranda, mas enfeitados com típicas bolinhas de Natal européias.

O monólogo de Lotte dura cerca de quatro minutos, sendo seguido de alguns vivas, *anauês*, e um “*merda*” emitido por Ross. Somente quando a matriarca dá ordens para Minka servir a ceia, é que pergunta sobre o paradeiro de Repo.

A câmera nos mostra, então, Repo em primeiro plano. Cabisbaixo, fantasiado de Papai Noel, encontra-se do lado de fora do ambiente, diante da porta. Atrás dele, alguém abre a porta para Minka passar, permitindo ver um flagrante do que se passa lá no interior: Minka sai pela porta, e se depara com Repo, mas não diz nada. Atrás dela sai Wilhelm, que se detém um instante para olhar para o rosto desfigurado de Repo, coberto de talco e lágrimas. Este espia para dentro da sala, vendo Ross e Lotte que se ajeitam ao redor da mesa. Ciente de “seu lugar”, Repo puxa a porta, fechando-a atrás de si. Vira-se muito lentamente em direção à câmera, sem tirar a mão do trinco, e enquanto soam os últimos acordes de uma canção natalina, a figura grotesca de Repo lambuzado com o talco lacrimejado olha diretamente “nos olhos” do espectador. Corte.



FIGURA 86: Repo excluído da ceia.

Não houve, durante todo este tempo, qualquer representação de violência no sentido físico. Porém, como já disse antes, considero que essa internalização da *diferença*, seja ela social ou racial – ou a soma das duas, como no caso de Repo –, quando vista por um prisma hierárquico, possa ser entendida como violência simbólica, imposta e reproduzida pela sociedade. A situação de Repo nessa cena pode ser descrita, talvez, como uma negação da própria condição social e uma aspiração à condição do *outro*, que é seu opressor. Mais do que isso, Repo absorvera os ensinamentos de Lotte, mesclara-os às suas outras referências culturais, muitas das quais oriundas da mídia, e no fundo perdera os próprios parâmetros identitários. Não era branco, não queria ser negro, vivia entre brancos

e invejava seus rituais, dos quais apenas lhe permitiam participar como fantoche. Mas paradoxalmente, é Repo quem vai embora antes que chegue a ruína do hotel, em busca da “identidade própria”, ocasião na qual chega a verbalizar sua piedade ante a situação da “madrinha”, destinada a perder a companhia protetora do serviçal. Ainda assim, ele não se anulará em função dela, pois sai em busca de um rumo próprio, e volta “por cima” no piquenique final, dessa vez completamente inebriado pelo samba.

Um aspecto curioso e que merece ser mencionado, quanto à formulação da cena do talco, vem de um depoimento de Volpini acerca da elaboração de *Alaluia, Gretchen*. Ele conta que não chegou a escrever nada no roteiro desse filme, apenas sugeria algumas situações, a partir daquilo que já estava definido num conto escrito por Sylvio Back. Ali já existia o personagem Repo: um negro que queria ser branco, de tão influenciado que era por Lotte. Como ele ia se vestir de Papai Noel na noite de Natal, Volpini sugeriu o uso do talco na cena¹⁰³. Dessa interlocução e formulação conjunta de idéias, posteriormente traduzidas em imagens sob a direção de Back, resultou um dos mais belos trechos do filme. Trabalhado em plano-sequência, com a câmera praticamente fixa num dos lados do quarto – como se fosse o espelho pendurado na porta fechada –, não há exercícios de virtuosismo. Simplesmente, o ator realiza sua performance diante da câmera. Mas a constituição da *mise-em-scène* foi trabalhada com exímio cuidado para resultar nessa aparente simplicidade. Cada detalhe na decoração do quarto está sutilmente colocada, sem poluir o cômodo materialmente humilde nem criar pesos excessivos quanto às suas significações culturais. A entrada da música coincide com a constatação acerca da embriaguez de Repo, o pouco espaço físico traduz o confinamento, mas não impede a desenvoltura da ginga e dos passos de capoeira, e as imagens de mulheres da mídia não são menos importantes do que a fotografia de Hitler na parede. Tudo tratado com humor e um certo cinismo, inclusive o momento em que a euforia é interrompida pela tomada de consciência de sua situação patética, diante do espelho, justo no momento em que a música passa a ser cantada em inglês. E o clímax, entre os risos descontrolados do negro e o acorde final do samba americanizado, interrompe-se bruscamente para dar lugar à imagem silenciosa do estandarte nazista.

Aliás, a representação do negro num filme que versa sobre as permanências do nazismo, foi vista com desconfiança nos anos setenta, como pode ser constatado em algumas fontes. No jornal *Movimento*, por exemplo, publicou-se

¹⁰³ “Eu dei idéias, assim: ‘Então anote aí’, nem pude escrever, eu ia dando situações. Inclusive aquela, que houve críticas, se tem irresponsabilidade eu não sei... Aquela do Repo, que ele passa um pó de talco. [...] Essa foi minha. Porque no conto, e tal, o Repo era pra ser um tipo de um preto que já estava tão influenciado pela Frau Lotte, que ele queria ser branco. Então como ele ia ser lá Papai Noel, então eu disse que a melhor coisa é ele se encher de talco... e o Sylvio anotou isso”. VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista. *Op.cit.*

uma crítica ao filme na qual os autores afirmavam que o negro era suscetível de “manipulação”, e que era isso que o filme lhes evocava:

o esquematismo chega ao extremo da expressão grotesca na cena em que Repo, o negro criado da família Kranz, aparece vestido de Papai Noel a esfregar freneticamente talco na pele. Trata-se da forma ‘sutil’ encontrada por Silvio Back de ‘costurar’ no filme o processo de *manipulação do negro brasileiro*¹⁰⁴

Com uma preocupação relativamente parecida, temendo a esquematização do negro através de fórmulas condenáveis pelo discurso do “politicamente correto” nas discussões culturais dos anos setenta, José Avellar também escreveu sobre a representação de Repo, ainda que não fale exatamente da cena do talco. Ele faz uma reflexão sobre o piquenique final, balizando-o em relação aos momentos anteriores do filme, e ali destaca o papel do negro, dizendo que a própria concepção da cena final é

feita para mostrar que as formas de expressão da cultura popular são também cúmplices (e não vítimas) dos sistemas fascistas. São formas de expressão em princípio alienadas, sem qualquer conteúdo político próprio, e portanto manipuláveis por qualquer ideologia, que preenche os vazios da forma com os pensamentos que lhe convém. Uma vez aceito este ponto de vista não é preciso dedicar maior atenção à doutrinação de Repo – no filme o representante da expressão popular. As camadas inferiores da população não pensam, não têm consciência do quadro geral ou de si mesmas, – *eis aí o que o filme imagina* – e são portanto presa fácil dos métodos de ensino de Frau Lotte. Qualquer doutrinação, a que chegar primeiro e mais forte, se impõe¹⁰⁵.

O discurso de Avellar se mostra, logo se vê, preocupado em discordar de uma interpretação que ele dizia, nos idos de 1977, ser “*comum hoje em dia*”, qual seja, a de considerar que as “camadas inferiores da sociedade” não possuem conteúdo político próprio. Nessa preocupação, ele atribui ao filme – e por extensão ao seu diretor – a leviandade de tal visão comum: “*eis aí o que o filme imagina*”. Diz, ainda, que tal visão se trata antes de uma “reação emocional do que aparece na superfície”, do que uma “efetiva análise das condições e do comportamento dos grupos mais inferiorizados da sociedade brasileira”¹⁰⁶. Reiterando as preocupações de Avellar, o *Jornal do Brasil* publicou uma carta indignada de um leitor, que considerava o filme de Back “um insulto racista”, por “anular a consciência do negro”¹⁰⁷.

Tanto a crítica publicada no *Movimento*, quanto a assertiva de Avellar, entretanto, partem fundamentalmente desses juízos culturais correntes à época, achatando o próprio olhar sobre o material signífico realmente presente no filme,

¹⁰⁴ MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos. Crítica ou alegoria da história? *Movimento* n.93, São Paulo, 11 abr. 1977. [sem grifos no original].

¹⁰⁵ AVELLAR, José Carlos. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. [sem grifos no original]

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Aleluia, Gretchen. Carta do leitor Ricardo Fabiano Bicudo de Castro – Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 abr. 1977.

cuja potência pode suscitar outras interpretações diferentes daquelas. Quero dizer, com isso, que penso terem sido apressadas essas advertências quanto à representação do negro no filme, e turvadas pelos próprios credos político-sociais de seus autores. Pode-se notar, pelo que já foi dito até aqui sobre a personalidade que emana da formulação signífica de Repo, que ele não é necessariamente tão inconsciente, ingênuo ou “manipulável”, e que apenas acomoda-se ao lado de Lotte por não vislumbrar saída melhor para sua situação. A prática do *favor*, assumida entre Repo e Lotte, por exemplo, não implica em “falta de consciência”, significa antes um “jeito” de lidar com a diferença, cada um tentando tirar vantagem para si, dentro das condições possíveis. Se quiséssemos estender a outros personagens essa leitura da acomodação pela dificuldade em vislumbrar uma saída, isso valeria ainda para Minka e Wilhelm, que também representam as “camadas inferiores”, apesar de brancos e alemães. Eles representam, contudo, os milhares de imigrantes europeus pobres que tiveram a vinda ao Brasil facilitada para substituir a força de trabalho perdida pela abolição da escravidão. Minka e Wilhelm, como Repo, são conscientes de sua situação, queixam-se do próprio jugo, planejam “ir embora” algum dia, mas não deixam de cumprir seus papéis no jogo de relações estabelecidas no seio do Hotel, justamente por não verem outra opção senão servir à Lotte¹⁰⁸. No final das contas, se as “camadas inferiores” aparecem no filme como cúmplices do sistema fascista, provavelmente não o fazem por ingenuidade ou manipulação, mas por aspirarem o lugar daqueles que estão em condições melhores do que as suas.

Avellar, de qualquer modo, mesmo que apresente suas ressalvas quanto à forma de representação do “povo” em *Aleluia, Gretchen!*, ao longo do texto avalia o filme enquanto *obra*, respeitando seu caráter poético. Já a matéria do jornal *Movimento*, assinada por Carlos Eduardo Machado e Marcos Carrilho, lança críticas pesadas ao filme, mas os autores do texto não se detêm no julgamento da construção poética. Buscam, antes, atacar o filme exigindo-lhe coerência histórica, ou melhor, coerência com uma determinada visão esquerdista da história, comprometida com um pensamento teleológico que, como vimos, não condiz com a visão de Back. De saída, Machado e Carrilho condenaram o filme por ser alegórico,

¹⁰⁸ Isso pode ser comparado, de certo modo, ao que Mário Stoppino nomeia de *autocensura*, quando, numa linha distinta da de Arendt, fala de um “poder coercitivo”. Para Stoppino, a palavra *poder* expressa desde a “capacidade geral de agir”, até “a capacidade do homem em determinar o comportamento do homem: Poder do homem sobre o homem”. Em suma, ele também define o poder social é *uma relação entre as pessoas*, ou seja, a capacidade que um ser humano investido de certa autoridade tem para influenciar as ações de outros seres humanos que reconhecem no primeiro aquela investidura de poder. Stoppino admite, no entanto, a possibilidade de um poder ser coercitivo, sendo que um dos seus exemplos é a autocensura, por meio do qual “B [objeto de poder] tem o comportamento desejado por A [que exerce o poder] só para evitar um mal de ameaça [que pode variar desde a reprovação e a censura até atos extremos como os castigos físicos, a prisão, o banimento ou a morte]”. Com a autocensura, ou seja, com o poder coercitivo instaurado, reduz-se a efetivação da violência. Quer dizer, enquanto a violência teria origem externa, a auto-censura resultaria de uma internalização. Ver: STOPPINO, Mário. Poder. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfrancesco. *Dicionário de política*. Brasília: Edit. da UnB, 1992, p.933-935.

e por não ter considerado a gênese histórica dos “valores” representados, seu desenvolvimento, e sua “operância na atualidade”. Ou seja, os autores do texto cobravam do cineasta a função de historiador ou de cientista social, e questionavam “a postura do filme de Silvio Back”¹⁰⁹. Enfim, seu julgamento acerca do filme – e, por extensão, da representação do negro – precisaria ser relativizado, pois é sobretudo ideológico e negligencia as questões estéticas. E mesmo ideologicamente, eles julgam o filme a partir de suas convicções políticas particulares que, é óbvio, não coincidem com as de Sylvio Back. Quanto ao “esquematismo grosseiro” com que dizem ter sido representado o negro, esse é um ataque ao filme por meio de um juízo ético que os impede de visualizar as minúcias e contradições latentes na elaboração poética daquele personagem.

Por outro lado, outros compreenderam de forma menos apressada e superficial a presença de Repo no filme. Sérgio Augusto, por exemplo, o vê representar “uma série de formas afins de subserviência e exploração, cultural inclusive” e, ao dizer isso, aproveita para recordar que o líder do integralismo brasileiro, Plínio Salgado, teria escrito que “o saci, na sua puerilidade, sabe enfrentar todas as formas de imperialismo pacífico”¹¹⁰. Ou seja, Sérgio Augusto é sucinto na sua assertiva, mas muito menos taxativo, deixando espaço para o leitor estabelecer conexões entre os dados que ele levanta em seu texto.

A opinião de Hélio Nascimento também suscita reflexões mais profundas. Segundo ele, naquela cena em que o negro esconde a cor da sua pele debaixo de uma camada de talco,

o filme focaliza a submissão a uma idéia aparentemente forte e invencível, simbolizada por Frau Lotte. O Repo branco é o doutor Aurélio, este integralista que sonha com a tomada do poder pelo nazismo tropical. Back olha esse drama de forma crítica e coloca seu filme, pelo menos diante do espectador brasileiro, ao lado de obras que procuraram meditar igualmente o problema do nazismo de forma séria e isenta de demagogia, como ‘Os Deuses Malditos’¹¹¹.

Aqui, vejo ao menos dois pontos importantes. Primeiro, a comparação entre Repo e Aurélio. Se o Dr. Aurélio encarna “fanatismo e violência”¹¹², segundo aquele mesmo texto do jornal *Movimento* e, se como diz Hélio Nascimento, o Repo branco iguala-se a Aurélio, ele não é simplesmente o “negro manipulado” e grosseiramente esquematizado pelo cineasta. Sua representação insinua, antes de outra coisa, que o fanatismo e a violência podem se manifestar independentemente de etnia, de condição social, ou de origens culturais. E se a ação de Repo em cobrir-se de talco

¹⁰⁹ MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos. *Op.cit.*

¹¹⁰ Sérgio Augusto também informa que Plínio Salgado utilizou essa frase sobre o saci como epígrafe de um dos capítulos de seu mais célebre romance, *O Estrangeiro*, publicado em 1926, que “trata da árdua assimilação do imigrante à comunidade brasileira”. Mas é ele quem faz a associação entre a epígrafe de Plínio Salgado e a figura de Repo. AUGUSTO, Sérgio. Aleluia, Anauê e outros obas. *Pasquim*, 8-14 abr. 1977. Na mesma matéria, ele fala da forte presença de integralistas em cargos políticos durante o regime militar, como o caso de Alfredo Buzaid, que chegou ao posto de ministro da Justiça, no governo Médici.

¹¹¹ NASCIMENTO, Hélio. Aleluia, Gretchen. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 3 nov. 1977.

¹¹² MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos. Crítica ou alegoria da história? *Op.cit.*

evoca sua “submissão a uma idéia aparentemente forte e invencível, simbolizada por Frau Lotte”, pode-se dizer, mais uma vez, que ele nada tem de ingênuo, pois coloca-se *ao lado* do invencível, e não contra ele. Ou seja, Repo é a versão antagônica ao parvo Nenê, que em *A Guerra dos Pelados*, não tinha noção da invencibilidade do dragão-progresso, enfrentando-o em vão, sem consciência e sem estratégia.

O segundo ponto, mais interessante do ponto de vista cinematográfico, é a comparação com o filme *Deuses Malditos* (Luchino Visconti, 1969¹¹³), reveladora de uma influência que não é comumente verbalizada por Sylvio Back. Curiosamente, no mesmo dia (3 de novembro de 1977), dois jornais gaúchos publicavam textos em que seus autores (Hélio Nascimento e Luiz Cozzatti) comparavam o filme de Back ao *Deuses Malditos*. Cozzatti dizia:

Como Visconti em *Os Deuses Malditos*, Back parte de uma análise da família para chegar ao âmago do fenômeno fascista, essa sombra noturna que acompanha a natureza humana e emerge em certos períodos críticos da história¹¹⁴.

Uma proximidade entre *Aleluia, Gretchen* e o filme de Visconti pode ser buscada, de fato, pelo viés escolhido no tratamento da temática. *Deuses Malditos*, lançado em 1969, foi bastante ousado na representação do nazismo, olhando com acidez os personagens, sem se ater ao panfletário dos discursos contrários ao nazismo. Conforme já descreveu Luiz Ferreira, com este filme Visconti promove uma reflexão sobre a inutilidade da guerra e sobre os meandros da mente humana movidos por pulsões de cobiça e ganância. Sylvio Back segue uma linha parecida de tratamento do tema, lidando com personagens que possuem um espaço bem mais restrito de ação do que a família de industriais de Visconti, mas também tocando em feridas como o homossexualismo associado ao narcisismo ariano, ou como a fusão entre erotismo, política e interesses mesquinhos. Mas há outros tipos de semelhanças, mais pontuais, como as cenas com jovens hitleristas que correm nus ao ar livre, tanto em Visconti quanto em Back, e também as situações em que a família se reúne ao redor de uma mesa de refeições para discutir assuntos políticos.

Um outro ponto de aproximação, abrangendo-os por inteiro, é um certo *tenebrismo* na composição visual. Em *Aleluia, Gretchen!*, o resultado do filme em si apresenta-se como um jogo de claro-escuro, no qual são contrapostas as cenas luminosas do jardim e da fachada do hotel – como “fachada social” da respeitável família alemã –, às penumbras do corredor escuro por onde se debate Heike, do Dr. Aurélio enterrando sua farda integralista no jardim, do sótão na casa de Herr Oskar

¹¹³ Segundo comentários da crítica de cinema, *La Caduta degli Dei* – traduzido para o português como *Os Deuses Malditos* –, “foi um projeto aguardado, pois circulou pela mídia seu teor ousado em tocar nas feridas do nazismo em uma obra polêmica com elementos de pedofilia, homossexualismo e incesto”. FERREIRA, Leonardo Luiz. A grandeza do cinema de Luchino Visconti. In: *Almanaque virtual*. 3 out. 2006. Disponível em: <http://almanaquevirtual.uol.com.br/>

¹¹⁴ COZZATTI, Luiz César. Os deuses malditos do Flórida Hotel. *Zero Hora*. Porto Alegre. 3 nov. 1977.

onde os nazistas se reúnem para ouvir o discurso de Hitler e, ainda, do quartinho do Hotel onde Eurico é torturado. É por meio do cinismo que o cineasta procura desvendar os subterrâneos da família Kranz e, por isso, como foi dito noutra capítulo, recebeu sérias condenações por parte dos que realizaram uma interpretação míope do seu filme como se fosse uma apologia do nazismo. Back, no fundo, incomoda porque é sacrílego com a moral burguesa, e isso, ao meu ver, carrega resquícios do seu contato com o existencialismo, em princípios dos anos sessenta.



FIGURA 87: Jovens nazistas nus: *Deuses Malditos* e *Aleluia*, Gretchen.

Esse jogo de claro-escuro, que pode ser apreendido do filme de Back, é mais evidente ainda no barroquismo de *Deuses Malditos*, pois Visconti mergulha os seus personagens o tempo todo em ambientes que os fazem oscilar entre a luz e a sombra, e escracha sem pudores toda a imoralidade da família Von Essenbeck e dos oficiais nazistas.

A atmosfera decadente também é um traço comum aos dois filmes. Ambos partem da representação de um período de fartura e projetos de continuidade familiar, para irem aos poucos revelando a degradação, as perfídias, os interesses mesquinhos e os ódios subterrâneos. Em *Deuses Malditos*, note-se, o tempo diegético corresponde ao princípio da eclosão do regime nazista. É nesse contexto que um industrial, o barão Von Essenbeck, decide comemorar o seu aniversário em sua mansão com um jantar de luxo para a família, e durante a festividade os personagens vão sendo revelados ao público. Essa situação, em particular, encontra um equivalente no filme de Back. A situação da ceia de Natal dos Kranz também funciona como reveladora das facções e ódios internos à família e agregados. Guardadas as proporções, tanto das condições financeiras para realização de cada filme quanto da imponência e requinte da família de industriais alemães em Visconti diante dos donos de hotel em Back, em ambos os filmes a cenografia é trabalhada cuidadosamente em cada pormenor.

E é possível, de fato, observar certa aproximação visual entre a cena da ceia de Natal dos Kranz e o jantar do barão Von Essenbeck. As diferenças visuais em

termos de imponência correspondem, mais ou menos, ao do projeto de Lotte em fundar uma nova *hitlerlândia* em terras tropicais, frente à “verdadeira Alemanha”. Lotte se esforça por manter sua *hitlerlândia* dentro do hotel, mas este é extremamente provinciano se comparado à grandiosidade do castelo de Von Essenbeck, um verdadeiro barão da “Germânia” tradicional, cuja decadência ocorre ao mesmo tempo em que se dá a ascensão do nazismo. Mas note-se: em Lotte o nazismo representa os valores a serem preservados, e em Von Essenbek o nazismo é degradação.



FIGURA 88: Cena do Banquete em *Deuses malditos*, no castelo do Barão Von Essenbeck.



FIGURA 89: Ceia de Natal dos Kranz, em *Aleluia, Gretchen*. Os que estão em pé brindam ao nazismo.

De qualquer modo, há visíveis semelhanças nas situações de ambas famílias reunidas ao redor das mesas postas, todos vestidos com elegância conforme requer a situação, enquanto a câmera passeia revelando um a um os personagens presentes. E há, ainda, um outro dado que reforça a afirmação de que Back, como Visconti, é extremamente exigente com a cenografia. Uma matéria do jornal *O Globo* comenta o esmero do cineasta com a preparação da cena em questão:

A mesa da ceia natalina estava posta. A família Kranz e seus convidados perfilados à espera da voz de comando do diretor Sílvio Back [sic]. Os cenógrafos Ronaldo Leão Rego e Marcos Carrilho haviam preparado uma mesa típica alemã. Mas Sílvio Back não estava satisfeito. Achava que faltava alguma coisa, algum retoque, não sabia bem. Sabia apenas que aquela ceia de natal não estava completa. Afinal ele é filho de alemã com húngaro. Mas não conseguia atinar com a falha e o clima da filmagem parecia arrefecer. Foi então que o diretor abandonou a locação, [...] deixando atores e técnicos meio atônitos, sem entenderem nada. Poucas horas depois chegava Sílvio acompanhado de sua mãe. Ela olhou a mesa, fez um sinal de aprovação, e por alguns minutos ficou sem ação. Em seguida, calmamente, começou a distribuir uns fios prateados pela mesa e disse ao filho – ‘pode filmar, é uma ceia alemã’¹¹⁵.

A mãe de Back, lembre-se, viera da Alemanha para o Brasil em 1935, oriunda de uma família de boas condições sociais, e habituada, portanto, ao requinte e às

¹¹⁵ PEREIRA, Miguel. “Aleluia, Gretchen” em Berlim: nem só ficção, nem só realidade. uma história sobre imigrantes alemães. *O Globo*. Rio de Janeiro, 5 maio 1976.

tradições mantidas pelas classes mais favorecidas da sociedade alemã¹¹⁶. Na mesma matéria de jornal, afirma-se que “Sylvio Back se confessa um admirador da obra de Luchino Visconti e de Pasolini, mas principalmente do primeiro”¹¹⁷. Isso, somado aos diversos depoimentos de Back sobre o seu perfeccionismo, atesta a sua identificação com o diretor de *Deuses Malditos*, muito mais do que com as propostas estéticas de um cinema brasileiro pautado na afirmação da precariedade. Quando concluiu o *Aleluia*, afirmava:

O cinema nasceu com a sociedade industrial, e trabalha com equipamentos tecnológicos de boa qualidade. Portanto, não há razão para se fazer um cinema sujo e mal acabado. O que pode existir muitas vezes são problemas de produção¹¹⁸.

No filme, também é durante o jantar natalino que se anuncia o noivado entre Gudrum – filha de Lotte e Ross – e Eurico, o caixeiro viajante de origens desconhecidas, e personagem central da próxima cena a ser comentada. A reação de Lotte, a nazista, é de total desaprovação diante do noivado, a ponto de fingir ignorá-lo e mudar bruscamente de assunto, evitando o brinde. Assim, se o negro Repo representa as camadas inferiores do corpo social, Eurico esquematiza o arrivista, visto com desprezo por Lotte. Ou então, como descreveu Cozzatti, ele representa a parcela da classe média que procura vantagens individuais nos regimes fascistas, “até descobrir na carne os perigos com que brincava”¹¹⁹. Quando ousou ameaçar a hierarquia imposta por Frau Lotte, deparou-se com esses perigos.

4.3.2. O destino de Eurico: da violência simbólica à figuração erótica da tortura

As palavras ferinas trocadas entre Frau Lotte e Professor Ross, ou o desprezo mútuo que se percebe entre Lotte e Eurico, e mesmo certa insubordinação de Repo e de Frau Minka em relação à patroa, nada disso chega a abalar o sistema hierárquico de relações no interior da família Kranz.

¹¹⁶ Em entrevista, Back contou-me que seus avós eram “gente rica da Alemanha”, ligados ao regime de Weimar, e de boa influência social. Eram proprietários de hotéis e restaurantes. Segundo Back, eles tinham até uma ilha no Reno que fora dada à família pelo próprio Kaiser. Mas por volta de 1935, Hitler confiscou essa ilha, além de pressionar o avô de Back para que se filiasse ao regime nazista. Por isso, seus avós vieram ao Brasil, por não concordarem com o nazismo, e sua avó (que era filha de um barão) trouxe tudo o que pôde, cristais, porcelanas, etc. A mãe de Sylvio Back, enfim, vinha de uma “linhagem” nobre, de certo modo parecida à da família do barão de Von Essenbeck, do filme de Visconti. E foi ela a responsável por preparar a mesa da ceia de Natal dos Kranz. BACK, Sylvio. Entrevista concedida à Rosane Kaminski em 1º set. 2003, por telefone.

¹¹⁷ *Ibidem*. Esse preciosismo de Back poder ser comparado, mais uma vez, ao caso de *Deuses Malditos*, já que “a pré-produção do filme levou mais de um ano devido ao conhecido perfeccionismo de Luchino e sua ligação com a acuidade à direção de arte, proveniente de seu passado como figurinista, que a partir desse momento vai se tornar uma grande obsessão por parte do diretor”. FERREIRA, Leonardo Luiz. *Op.cit.*

¹¹⁸ BACK, Sylvio. In: PEREIRA, Miguel. Existiu juventude hitlerista no Brasil? Sylvio Back responde com “Aleluia Gretchen”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1977. Na mesma matéria, afirma-se que “Sylvio se declara um perfeccionista, e houve dias em que suspendeu a filmagem porque faltava alguma coisa que iria retirar o clima que ele imaginara”.

¹¹⁹ COZZATTI, Luiz César. Os deuses malditos do Flórida Hotel. *Op.cit.*

Caberá a Eurico correr o risco e pagar o preço da contestação. O brasileiro de origens desconhecidas, que se instalara no Flórida Hotel ainda antes da Guerra, e aparentemente levava vantagem ao casar-se com a filha dos proprietários. Mas quando a situação econômica se inverteu, e Eurico passou a sentir o peso de ter que sustentar financeiramente o hotel ao invés de ter benefícios, ele “rosnou”, segundo expressão de Frau Lotte.

Como caixeiro-viajante, ou seja, profissão que é signo máximo do mercantilismo, a figura de Eurico pode ser interpretada, no filme, como a do oportunista. Por extensão, numa metáfora ao regime, ele representa as camadas médias que se beneficiaram com o “milagre econômico” brasileiro, e que só passaram a questionar as ações do governo federal quando, por volta de 1973, com a crise internacional do petróleo, o “milagre” dava sinais de esgotamento e a classe média passou a “pagar o pato”¹²⁰. Até então, aos que se importavam apenas com seus ganhos individuais, não interessava saber quais as medidas tomadas pelo governo para garantir a “ordem social” e o bom funcionamento dos setores industriais e comerciais. Assim como no filme, Eurico pouco se importava com o que se passava na intimidade dos quartos e sótãos do Hotel, pois para ele tudo se media e se resolvia à base do dinheiro.

Essa convicção de Eurico, de que o interesse financeiro estaria acima de qualquer ideologia, fica claramente enunciada na cena em que ele e Gudrum conversam em frente à lareira, logo após um ato sexual. O enlevamento dos dois aparece numa montagem alternada com a cena em que Lotte se excita ouvindo o discurso de Hitler, cuja falação inunda também a cena do enlace do casal. Depois do gozo, ambos repousam nus num sofá. Eurico queixa-se da rejeição que sente por parte de Lotte.

Eurico – Tua mãe não gosta mesmo de mim. O que é que ela pretende? O governo não me atrapalhando, pode ter a cor que quiser. Sinto nos olhos.

Gudrum – Meu bem, você não está entendendo. É o jeito dela pra te conquistar. Provocando. Mamãe é dessas alemãs duronas. Mas no fundo, eu é que sei, é uma sentimental. Pra que se preocupar, Eurico?

Eurico – Tenho lá culpa de não ter sangue ariano?

Gudrum – Tadinho...

Eurico – Aposto que se eu começar a fazer salamaleques pro Führer de vocês... [...] e quem não fica rico até os trinta... política não dá camisa pra ninguém.

Gudrum – Em Honnef, escondido do papai, mamãe me levava pra sede do partido. Ela fazia discurso. Tinha uma fama...

Eurico – Política é como qualquer negócio. Inimigo ontem, amigo hoje, cúmplice amanhã. Você acaba descobrindo que o dinheiro está por baixo de tudo.

Gudrum – Mamãe não vê as coisas assim.

¹²⁰ Entre 1973 e 1974, o Brasil sofria nova recessão econômica, vinculada à crise internacional do petróleo. Arrefecia a economia mundial e o “milagre brasileiro” entrava em crise, pondo em xeque a capacidade do Estado em continuar “bancando” o ritmo do crescimento industrial do país. Nesse contexto, uma das medidas adotadas pelo governo foi a brutal elevação de todos os impostos pagos pela população, afligindo principalmente a classe média, que passou a ser a nova vítima do governo. MENDONÇA, Sônia. *A industrialização brasileira*. Op.cit., p.78-80. Sobre esgotamento do milagre, ver também: MENDONÇA, Sônia. *História do Brasil recente*. Op.cit., p.52-78.

Eurico – Só porque você quer. As pessoas sempre têm uma segunda intenção. Não é a tua mãe quem vai fugir à regra. Como é que vai ficar, eu morando aqui. Eu e ela?...

Aí fica escancarado o quanto Eurico coloca o valor do dinheiro acima de tudo, acima de qualquer ideologia política, e vê isso com tanta naturalidade a ponto de atribuir aos outros a mesma característica. Não consegue admitir que outros fujam à sua própria regra. Decerto é por isso que Eurico ousará desejar para si o “poder” das decisões familiares quando sentir que a economia do Flórida Hotel depende do trabalho dele.

Suas aparições seguintes, no filme, mostram-no integrado à família. Por exemplo, assistindo a prédica do pastor Tannenbauer e recebendo Werner quando retorna da Alemanha ao final da guerra, acompanhado de outros alemães – que Eurico não sabia serem oficiais SS. Esse acontecimento, como vimos, marca o início do terceiro bloco temporal, marcado pela legenda “1955”. A chegada se dá na penumbra, pontuando a obscuridade da presença desses alemães no Sul do Brasil, bem como de suas identidades.

Entretanto, já aos primeiros sinais de prepotência de Eurico em discordar da visão dos nazistas que se refugiavam no hotel – ainda que simplesmente pela expressão de sua opinião acerca do resultado da Guerra –, um dos SS disfarçados de civis reage:

Eurico – O soldado brasileiro sofreu muito com essa guerra, mas voltou com a vitória. Tive a sorte de não ser convocado. Mas o importante é isso: vencer!
Brückner – Não, não, não! O importante é que reine a força!

No roteiro, publicado segundo sua feição original, consta que Brückner diria: *O importante é que reine a violência*, em lugar de *força*¹²¹. Nesse caso, pode-se interpretar a palavra força, aqui, como sinônimo de violência, sendo tomada pelo personagem não mais como instrumento – conforme definição de Hannah Arendt – mas transformada num fim em si mesmo. Se Brückner, como todos os outros personagens, esquematiza uma visão de mundo presente na realidade da qual Back partiu para elaborar o filme, ele representa a existência dos casos-limite temidos por Arendt, quais sejam, as confusões entre poder e violência¹²².

¹²¹ BACK, Sylvio. *Aleluia, Gretchen!* Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.102. Segundo interpretação de Avellar, uma das idéias básicas do filme é a de que “os liberais e os indiferentes colaboram decisivamente para manter o sistema onde, de acordo com um dos personagens, ‘o importante é que reine a violência’”, e isso fica bem sintetizado no piquenique da cena final: “todos dançam a mesma música, uma mistura de rock, de Wagner e de batucada, todos dançam com os mesmos passos, uma mistura do movimento do samba, do pisar duro de um desfile militar da Alemanha nazista e do chute firme de um jogo de futebol”. AVELLAR, José Carlos. *Corpo vivo. Op.cit.*

¹²² Brückner representa a visão do totalitarismo. “A partir da perspectiva da indistinção entre poder e violência, o totalitarismo passa a ser, em última instância, o representante de um exagero acidental no uso dos meios da violência e, então, perde-se inclusive a possibilidade de se distinguir entre totalitarismo e demais governos ditatoriais”. Para Arendt, trata-se “de uma forma de governo que suprime o apoio consentido pela mentira, pelo terror e pelo massacre em massa, abalando continuamente a base de onde poderia haurir o seu poder”. DUARTE, André. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. *Op.cit.*, p.89-90.

Essa frase de Brückner, no momento em que foi enunciada, na mesa de refeições, a princípio soa apenas como uma esquematização do modo de pensar dos SS. Todavia, um pouco mais adiante, ela se mostrará em toda a sua literalidade, na representação de uma cena de tortura que tem por finalidade “adestrar” Eurico.

Como já foi mencionado noutro capítulo, o enfrentamento de Eurico ante a autoridade de Lotte – autoridade que ele já não reconhece, já que para ele o poder se atrela à condição financeira – se dá quando ele decide exigir da família Kranz uma decisão em relação ao *destino* dos visitantes alemães. Ele mesmo ajudara a custear a vinda daqueles estranhos, em troca de um suposto “ouro”. Mas quando lhe é revelado que não receberia nenhum prêmio por sua ajuda, e que fora enganado pela própria ganância, Eurico sai da sala enfurecido, sob as gargalhadas de Lotte, que brinca com um baralho de cartas sobre a mesa.

A “cartada” de Eurico, porém, havia sido ousada demais, implicando em risco. Por isso, ele precisaria ser “adestrado” através da violência. Retomando as reflexões de Hannah Arendt, o uso da violência “aparece como o último recurso para conservar intacta a estrutura de poder contra contestadores individuais”, e isso, segundo a filósofa, ocorre tanto nas relações internacionais quanto nos assuntos domésticos. Aí, de fato, a violência aparece como pré-requisito do poder, – diz Arendt – “e o poder, nada mais do que uma fachada, a luva de pelica que ou esconde a mão de ferro, ou mostrará ser um tigre de papel”¹²³.



FIGURA 90: Eurico seqüestrado no meio da noite.

A seqüência seguinte à das cartas na mesa inicia com um plano médio em Eurico e Gudrum, no meio da noite, dormindo em sua cama de casal. Ouvem-se os acordes iniciais da *Cavalgada das Valquírias*, no arranjo de *O Terço*, criando um clima de tensão. A câmera está um pouco oscilante, na penumbra. Além da música, podem ser ouvidos passos, e logo uma sombra se projeta sobre a cama. Pelo lado direito da cena, em primeiríssimo plano, aparece parte do corpo de um homem, vestindo luvas pretas. Ele bate no ombro de Eurico.

Nesse instante, passa-se a vista a um outro ângulo da cena. A câmera está agora noutro lado da cama, próxima de Gudrum. Enquadra o casal dormindo, e

¹²³ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.38.

parte do corpo do homem sinistro, que bate no ombro de Eurico, até acordá-lo. Este se assusta e senta-se rapidamente na cama. Ainda não se vê o rosto do homem, mas é possível reconhecer um uniforme de oficial SS. Atrás dele logo chega um segundo homem, e então revelam-se Mertz e Kaput. Arrancam as cobertas de Eurico, e o retiram da cama. Um fecha a sua boca, enquanto o carregam para fora da porta. Quando estão saindo pela porta, nota-se que há mais um terceiro homem uniformizado no quarto. Em primeiríssimo plano, vê-se a perna e o pé de Gudrum deitada, tranqüilamente. Quando o terceiro homem sai, vai fechando a porta atrás dele, mas antes pára e olha na direção da mulher. Em contra-campo, um plano médio mostra Gudrum acordada na cama, apoiada nos cotovelos e com a cabeça levantada. Olha na direção onde estaria o homem na porta, mas tem o rosto sereno, e consente com tudo. Baixa os olhos, e quando se ouve o som *off* da porta fechando, ela volta a se deitar.

Se até aí ainda era possível pensar que esse seqüestro noturno fosse uma violência vinda “de fora” – associável, evidentemente, aos inúmeros brasileiros arrancados de seus lares por agentes da Polícia do Exército durante os anos duros do regime militar, e nunca “devolvidos” ao seio de suas famílias –, com a serenidade de Gudrum fica evidente o consentimento da família quanto à necessidade de “castigar” Eurico. O ato da tortura física acontecia na calada da noite, oculto dos olhos dos demais personagens (que representam, juntos, a sociedade civil), mas ao mesmo tempo tal prática era consentida por uma parcela de seus integrantes (representada, nessa situação, por Gudrum), que prefere punir indivíduos insubordinados a colocar em risco a estabilidade das relações sociais.

No plano seguinte, um plongée suave enquadra o corredor em toda a sua extensão. Como sempre, o corredor está nas sombras e há um aspecto de operação sigilosa. Eurico se debate, tentando se desvencilhar, enquanto os três oficiais carregam-no para o fundo da cena. A música continua gerando tensão, mas permanece num volume suave, até que os homens desaparecem entrando por uma porta bem ao fundo do corredor.

Um novo plano leva a outro cômodo, no qual se vê Rose Marie sentada sobre uma mesa de madeira com uma broca de dentista na mão. Ela está maquiada e usa uma camisola longa azul. Há uma lâmpada sobre a mulher e, ao fundo, algumas trouxas de lençóis. Ouve-se em *off* os passos de pessoas que se aproxima, e Rose Marie se empertiga e assume uma expressão de satisfação. Coloca um cigarro na boca, traga, depois passa a língua pelos lábios. Fuma outra vez, parece um pouco excitada, esfrega as mãos sobre as coxas, mas permanece sentada no mesmo lugar.

A câmera, agora colocada ao lado esquerdo da mulher, acompanha a porta se abrindo, e testemunha a entrada dos homens que carregam Eurico. A câmera, daí em diante até o final da cena, atua como “personagem”, aumentando a inquietação

da cena. Vai para trás, enquanto os homens deitam Eurico sobre a mesa e Rose Marie coloca-se atrás dele. Depois parece ter dificuldade para “ver” o que se passa, quando os SS se posicionam de costas, bem próximos de Eurico, entre o ponto de vista da câmera e a mesa, quase tapando toda a cena. Ela então se move para a esquerda e gira, buscando novo ângulo de visão sobre a mesa, e está um pouco oscilante, conferindo mais agitação.



FIGURA 91: Eurico é torturado pelos SS.

Eurico se contorce, os homens o seguram e mantêm sua boca tapada, enquanto Rose fuma e desabotoa a camisa do pijama de Eurico. A câmera, muito inquieta, volta a se mover, passa por trás de Kaput que está segurando os pés de Eurico, depois passa por trás de Rose, e pára por alguns instantes atrás dos ombros de Mertz, que segura a cabeça e boca de Eurico, numa posição que nos impede de ver o que fazem com ele. Depois se move mais para a esquerda, e gira, enquadrando Rose de frente, em plano médio, e vemos que ela voltou a pegar a broca, sorridente. Enquanto aciona uma manivela que faz funcionar o mecanismo, a mulher diz:

Rose Marie: – Tinha prática com as elétricas. Essa, não sei... Kaput, você esterilizou a agulha?

Tudo se passa muito rápido, e a câmera oscilante busca outro ângulo, do qual se possa ver Eurico. Este teve a camisa do pijama aberta e as calças arriadas. Enquanto Rose desenha no ar movimentos com a broca ligada, sobre o corpo nu de Eurico, ele se contorce e tenta gritar. Mertz ainda segura sua boca. Os quatro alemães referem-se a ele como “judeu”, “sobrevivente”, “cobaia”, recordando-se de que “eles se entregavam como cordeiros”, e que “os que reagiam eram os melhores”. Enfim, todos os quatro mostram deliciar-se com a situação:

Kaput: – As coisas nunca são tal como as vemos, mas sim como as recordamos. Quero reviver, viver! Sou herdeiro do Vampiro de Düsseldorf!

Brückner: – Melhor seria se cada um já tivesse a sua palavra...

Kaput: – Eu já tenho: judeu porco! Rato bunda mole!

Merz: – Vira-lata!

Rose Marie – Judeu gostoso!

Kaput: – Rose, bateu a nostalgia? [risos]

Rose Marie – Eu acho ele gostoso, e daí?

Se Rose já havia demonstrado certa excitação sexual antes dos homens chegarem, agora ela o declara abertamente, enquanto acaricia o corpo de Eurico, ao mesmo tempo em que o aterroriza com a broca. A câmera ora se esconde atrás de um dos SS, ora nos mostra parte do corpo de Eurico, até que finalmente “sossega” e vai se achegando cada vez mais Rose Marie, até mostrá-la em primeiro plano, com o rosto bem próximo ao de Eurico. Estranhamente, ele passa a expressar excitação, quando então Mertz finalmente solta a cabeça de Eurico, e se põe a rir da situação. Logo se nota que Rose o está masturbando. Novamente o incômodo, o tom sacrílego que funde o ritual da violência política com libido sexual. Sem, no entanto, precisar explicitar o ato violento, e nem o ato da masturbação. A tensão cresce até que o torturado grita longamente, misturando dor e prazer. Corte.

Alguns anos após a estréia desse filme, um entrevistador comentava com o cineasta sobre o sentido dessa cena da tortura, que lhe parecia falar de uma repressão externa, de caráter social, e ao mesmo tempo de uma repressão interna, sexual, a segunda estimulando a primeira, mas tudo colocado de um modo um tanto quanto ambíguo. Nessa ocasião, Sylvio Back mencionou Wilhelm Reich¹²⁴. Este, como se sabe, defendeu a idéia de que a estrutura psíquica de grande parte da população alemã formara-se de acordo com o modelo autoritário de organização das instituições sociais (família, escola, igreja, Estado), e disse, ainda, que os comunistas não conseguiram compreender a psicologia das massas, na qual ele enfatiza o papel da repressão sexual¹²⁵.

Notar a presença de Reich no caldo de idéias que constituiu o olhar de Sylvio Back sobre o mundo e, mais do que isso, tentar visualizar como foi que Back buscou talhá-lo junto a todo um complexo de referências políticas, filosóficas e estéticas em seus filmes, constitui-se, ao meu ver, um dado importante para compreender aspectos de sua poética cinematográfica. Ele mesmo verbalizou a

¹²⁴ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. 3ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 5 dez. 1982. Wilhelm Reich (1897-1957) foi um psiquiatra e estudioso austríaco, que enfatizou a natureza essencialmente sexual das relações humanas. Em 1919 ele já afirmava: “Minhas observações de mim mesmo e dos demais têm me convencido de que a sexualidade é o núcleo em torno do qual gira toda a vida social, assim como a íntima vida espiritual do indivíduo”. REICH, Wilhelm. *Apud*: ALBERTINI, Paulo. *Reich: história das idéias e formulação para a educação*. São Paulo: Agora, 1994, p.26. Constatando que a repressão social da sexualidade, mediada pela família autoritária, estava intimamente ligada à opressão sócio-econômica e política realizada pela sociedade capitalista, Reich buscou aproximar-se da teoria marxista. Entre 1927 e 1934, Reich procurou estabelecer conexões entre psicanálise e marxismo, e se esforçou por demonstrar, através de publicações e de um amplo trabalho social (convivendo com uma população economicamente desfavorecida em Viena e em Berlim) que *política e sexualidade são domínios mutuamente dependentes*. Para um panorama sobre Reich e sua obra, sugiro: ALBERTINI, Paulo. *Op.cit.*

¹²⁵ Lembre-se que Reich fora expulso do Partido Comunista Alemão em 1933, acusado de querer desviar o foco de transformações da esfera econômica para a sexual. Pouco tempo depois, no seu livro “Psicologia de massas do fascismo”, Reich criticara o enfoque economicista do Partido Comunista. Cf.: WEINMANN, Amadeu de Oliveira. A psicologia política de Wilhelm Reich. *Revista Reichiana*, v.12. São Paulo, 2003, p. 64-71. De acordo com Weimann, Reich enfatiza a repressão da sexualidade como sendo o fator decisivo na alienação psíquica das massas, e conclui que “a psicologia política de Wilhelm Reich constrói-se em torno dos eixos sexualidade e poder e em um permanente diálogo com a psicanálise e o marxismo”.

relação da cena de tortura-erotismo com as idéias de Reich. Porém, indo um pouco mais longe, esse referencial ajuda a entender também algo do aspecto incômodo de sua poética, que em muitos momentos faz o espectador sentir grande desconforto (estratégia aplicada propositadamente por Reich em seus pacientes). Dá a impressão que o cineasta pretende, com isso, fazer com que as pessoas se auto-revelem, quer dizer, possam visualizar a si mesmas e as suas reações a partir de uma experiência não usual, já que seus filmes dessacralizam muitos aspectos da moral. Em última instância, ele parece buscar um “cinema moral”, capaz de remexer nos princípios que balizam nossas condutas. Isso seria, também, um modo de explicar o tom polêmico de seus filmes que, como já afirmei antes, sempre levantaram polêmicas antes éticas do que estéticas. Esta característica, ao meu ver, constitui um ponto forte do seu cinema que é “angustiado”, ou, noutras palavras, sem certezas prévias.

Ainda quanto à especificidade do prazer erótico ligado diretamente ao ato da tortura, vale a pena mencionar uma advertência citada pelo Cardeal-Arcebispo Dom Paulo Evaristo Arns, no prefácio do livro *Brasil: nunca mais*, que contém inúmeros depoimentos sobre a tortura praticada no Brasil durante o regime militar. Arns dizia que um general contrário à prática da tortura teria lhe afirmado que “quem repete a tortura quatro ou mais vezes se bestializa, sente prazer físico e psíquico tamanho que é capaz de torturar até as pessoas mais delicadas da própria família”¹²⁶. Tal associação a prática da violência e o prazer do torturador conduz justamente àquela situação temida por Arendt, da transformação da violência enquanto instrumento num fim em si mesmo. Essa situação, figurada por Back através da insinuação de satisfação por parte dos algozes de Eurico, certamente indica alguma correspondência com o tempo de produção do filme, no qual a tortura era uma “técnica” aplicada ao presos políticos durante os interrogatórios. Isso havia se tornado uma prática recorrente e institucionalizada, como atestam os “manuais” que circularam entre a polícia política durante a ditadura¹²⁷. Segundo o historiador Edward Peters, “historicamente, a tortura foi um método legal ou estatal para forçar uma pessoa a falar a verdade, constituindo um método de repressão de tendência secular”¹²⁸. Esse mesmo historiador teria argumentado que não são os guardas das prisões que deixam a tortura acontecer, mas é a sociedade civil, por tolerar esses métodos e encorajar o emprego de torturadores¹²⁹. Por isso, no

¹²⁶ *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2001. Prefácio.

¹²⁷ Sobre o estatuto legal e a “metodologia” da tortura praticada pela polícia política nos interrogatórios durante a ditadura, ver os já citados: *Brasil: nunca mais* (publicado pela primeira vez em 1985, revela quase uma centena de métodos diferentes de tortura, mediante agressão física, pressão psicológica e utilização dos mais variados instrumentos, adotados durante a repressão militar e aplicados aos presos políticos brasileiros) e: MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Documento: manual do interrogatório. *Op.cit.*, p.201-240.

¹²⁸ PETERS, Edward. *Apud*: MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Campo de concentração: experiência limite. *Op.cit.*, p.65.

¹²⁹ Para maiores detalhes, ver: PETERS, Edward. *história da tortura*. Lisboa: Teorema, 1985.

momento em que vemos a assunção de Gudrum diante do seqüestro noturno de Eurico, não há como deixar de associá-la a esse consentimento social.

Entretanto, se pensarmos o sentido histórico da tortura durante a ditadura militar, ela não apresenta a mesma função do que teria na diegese do filme. No caso de Eurico não há interrogatório, e os próprios torturadores falam que não devem “passar dos limites”. Trata-se de uma repreensão a Eurico por ter tentado “expulsar” os SS do Flórida Hotel, mas ao mesmo tempo transforma-se numa diversão para os SS, que “representam” e “revivem” nostalgicamente o próprio passado. Aí, mais do que denunciar a prática da tortura no Brasil, Back descreve a atração pela violência como um traço constante do ser humano¹³⁰.

Ainda assim, é bom lembrar que a cena foi censurada quando o filme entrou em exibição comercial. Cozzatti assistiu ao filme em primeira mão no Festival de Gramado, e foi revê-lo quando do lançamento em Porto Alegre. Aí então publicou uma crítica sobre o *Aleluia*, na qual lamenta:

Ficamos notando a falta de duas cenas que constavam da cópia submetida à comissão de seleção do Festival de Gramado e que posteriormente foram cortadas pela Censura Federal: a cena do banho nu dos jovens nazistas e parte da cena em que Eurico é torturado pelos SS¹³¹.

Dois anos depois, o filme foi comprado pela televisão, quando então Back aproveitou para denunciar a continuidade da censura, apesar do discurso da abertura política:

Creio que na abertura a prática continua a ser o critério da verdade. Quanto à censura, tive novo exemplo triste para mim, há alguns dias. O ‘Aleluia’, comprado pela Tupi e que será lançado em São Paulo no próximo dia 21, sofreu dois cortes tremendos, violentíssimos. Eles cortaram de certa forma o significado que a fita tem. É a cena da tortura, simbólica, onde não aparece um pingo sequer de sangue, onde não se constrange nem o personagem nem o público. A censura continua rígida¹³².

Depois de coagido, a próxima aparição de Eurico será no piquenique final. Ele se mostra com aspecto derrotado e sem vivacidade alguma. Já não “rosna”, e apresenta-se psicologicamente desestruturado: está apático e perdeu os traços que antes caracterizavam sua personalidade. Mas aos outros personagens, isso não parece importar. A humilhação pela violência consentida pela esposa acabou cumprindo a função de preservar a estrutura de micro-poderes dos Kranz do modo como estava. E em meio ao *nonsense* do piquenique final, quem dança com Eurico e o aconchega no seu ombro, é justamente Rose Marie.

¹³⁰ A tendência do homem a matar seu próximo, humilhá-lo e a glorificar tal ato de violência já foi apontada como uma “pulsão” que marcaria a “realidade humana”. Cf. ENRIQUEZ, Eugène. Matar sem remorso. *Op.cit.*, p.13.

¹³¹ COZZATTI, Luiz César. *Op.cit.*

¹³² BACK, Sylvio. No cinema, embustes e verdades da história. Entrevista a Cesar Bond, José Roberto Guidali e Telma Serur. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 20 abr. 1979.



FIGURA 92: Eurico no piquenique final: apatia.

No final das contas, por meio do cinismo com que tratou de desmascarar as perfídias dos Kranz e as supostas “taras” dos SS pelo puro prazer da violência, Back era capaz de se referir à sua realidade imediata, ainda que de modo indireto, lançando suas ironias à amplitude quase impalpável do trans-histórico. E dizia:

O fascismo não é um fenômeno importado. Nem o nazismo que cada um tem um pouco na cabeça e nas ações do dia-a-dia. Na verdade, *Aleluia, Gretchen* apesar de falar de todas as outras coisas e se referindo a fatos ocorridos no exterior, está falando do Brasil, em qualquer tempo¹³³.

Essa sua tentativa de abarcar certos traços sociais bastante amplos, relativos às relações de poder, e passíveis de serem estendidos num âmbito trans-histórico, aparece também num depoimento referente à *Guerra dos Pelados*:

Dizendo que a raiz do messianismo é autoritária, Sylvio Back considera messiânicos todos os grandes líderes mundiais, como Lênin, Hitler, Perón, Getúlio Vargas, Fidel Castro e outros¹³⁴.

Tratando-se de um cineasta que produziu uma série de filmes históricos, essas afirmações podem, quiçá, soarem disparatadas. Mas considerando que seus três filmes ficcionais foram produzidos no interior de uma ditadura, e num tempo em que coexistiam e se abalavam as utopias revolucionárias, as convicções no progresso e as certezas políticas, formando um grande caldo geracional, é possível visualizar um *lugar* para a poética de Back. Ela brota de um ceticismo frente às “verdades” sociais e às fórmulas estéticas que se promulgavam, traduzindo-se em angustiante não-afirmação.

As linhas de raciocínio que organizaram as reflexões deste último capítulo convergem, enfim, para a asserção de um mesmo ponto, característico da obra ficcional de Back, e já mencionado no capítulo anterior. Trata-se da manutenção

¹³³ BACK, Sylvio. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*. 1º abr. 1977.

¹³⁴ Guerra dos Pelados. *Panorama* n.361. Curitiba, set. 1986, p.30-33.

das relações desiguais, numa sociedade cuja estrutura permanece hierárquica, independente dos acontecimentos que marcam a história de “curta duração”¹³⁵. Especialmente quanto aos dois últimos filmes, por serem históricos, poder-se-ia esperar deles um fio condutor pautado na idéia de ruptura, de cisão rumo à superação de alguma contradição. Entretanto, não há superações de natureza alguma. Há apenas afirmação da permanência das estruturas hierárquicas da sociedade – o mesmo que já acontecera em *Lance Maior* – e fracasso de qualquer tentativa de mudança, seja individual ou coletiva.

A partir dessa constatação, e dentro do quadro de referências que circulavam na virada dos anos 1960 / 1970 (quando a noção de estrutura era uma das fortes grades de compreensão do mundo), é tentador rememorar, aqui, as palavras de François Dosse sobre o modelo de escrita histórica proposto por Braudel (cujo viés, em grande parte, é estruturalista):

A mudança e a ruptura não são mais significantes do sistema. O movimento histórico é pensado como uma repetição do mesmo, uma permanência na qual o invariante tem primazia sobre o transformado. [...] As contradições que podem incidentalmente emergir do processo histórico são reabsorvidas pela substituição de um termo por outro, preservando-se o substrato inicial. A sociedade se reproduz assim sem ruptura fundamental por meio de um movimento de modulações contrapontísticas que se repetem no âmbito das regras de um sistema harmônico que mantém distante qualquer nota desafinada. Portanto, o sistema não pode ser modificado em si mesmo. [...] O homem perdeu todo domínio sobre sua própria historicidade; está enleado nela e suporta sua ação, como espectador, objeto de sua própria temporalidade. [...] Para além de nossa consciência, nossos hábitos infinitamente repetidos constituem nossas prisões consentidas, suscitam decisões fictícias que se perdem no labirinto de um cotidiano imutável¹³⁶.

Em Braudel, a própria missão de qualquer sociedade é a reprodução de suas estruturas, é a permanência da hierarquia social. Qualquer iniciativa de igualitarismo está destinada ao fracasso, em razão de sua natureza ilusória. A concepção linear do tempo que progride para o aperfeiçoamento contínuo é invertida, e em seu lugar, junto a uma história quase imóvel, Braudel coloca um tempo estacionário no qual passado, presente e futuro reproduzem-se na descontinuidade. Apenas a ordem da repetição é possível¹³⁷.

Sem querer forçar uma aproximação entre a visão de mundo de Sylvio Back e as teorias braudelianas, já que não encontrei fontes documentais que comprovem qualquer aproximação do cineasta com o historiador francês, considero importante mencionar, ao menos, que o tempo de produção dos filmes de Back coincide com a

¹³⁵ Refiro-me, aqui, aos acontecimentos de curta duração no sentido como foram definidos por Fernand Braudel. Ou seja: acontecimentos políticos encarados como “superficiais”, ou “agitação das vagas”. Todavia, sobrepostos a esses acontecimentos transitórios, situam-se outros planos de temporalidade, incluindo acontecimentos que são conjunturais (de média duração) ou estruturais (de longa duração). Ver: BRAUDEL, Fernand. “A longa duração”. Em: *História e Ciências Sociais*. 2ª edição. Lisboa: Presença, 1976, pp. 7-70.

¹³⁶ DOSSE, François. O traje novo do presidente Braudel. In: *A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São. Paulo: Unesp, 2001, p.166-167.

¹³⁷ *Ibidem*, p.168-169.

difusão das idéias de Braudel em meio aos historiadores. E, ao mesmo tempo, o fortalecimento do estruturalismo na França – de onde se irradiou para outros lugares – fez com que a filosofia de Sartre fosse “paulatinamente eclipsada, provocando incertezas e dúvidas, especialmente em relação ao existencialismo enquanto filosofia do sujeito”¹³⁸. Essa gradual clivagem teórica corresponde, justamente, ao arco de tempo que vai do ingresso de Back no jornalismo cultural e sua aproximação com o existencialismo, até meados dos anos setenta, quando Back estaria produzindo o seu terceiro longa-metragem de ficção. Nesse percurso, vimos, seu discurso acerca dos próprios filmes – e eventual projeto cinematográfico – modificou-se bastante.

Ao menos uma afirmação pode ser feita, a partir da comparação entre os filmes e o discurso do cineasta: quanto mais Back foi se desprendendo das utopias românticas que embriagavam boa parte da produção cultural brasileira dos anos sessenta, mais fortemente emergia das suas obras a idéia de permanência. A representação fílmica da inutilidade de qualquer tentativa de ruptura culmina com os “personagens-idéias” que não se modificam, em *Aleluia*. E que nos transformam em cúmplices da sua acomodação o tempo todo, a cada vez que somos atingidos pelo recurso do olhar direto para a câmera.

Neste capítulo, enfim, através das análises sobre as representações de poder e de violência nos três filmes de Back, trabalhadas sobretudo no âmbito temático – já que a estrutura dos filmes não é agressiva, é antes angustiante – nota-se que o tratamento conferido a esses temas conduz ao mesmo sentido do que o tratamento narrativo: a idéia de imutabilidade. Essa idéia, traduzida em tema e forma nos seus filmes, resulta num eixo presente em todos os três filmes, e que permite unificá-los por um viés estilístico que é, ao mesmo tempo, definidor do cineasta e partícipe das discussões político-culturais do momento em que foram produzidos.

¹³⁸ SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias. A dialética em questão: considerações teórico-metodológicas sobre a historiografia contemporânea. *Revista Brasileira de História*, n.48. São Paulo: ANPUH, 2004, p.52.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de finalizar, gostaria de reiterar a afirmação, feita no início desta tese, de que visualizo a poética da angústia emergindo como característica final das obras ficcionais de Sylvio Back, e não como um projeto do cineasta. No que tange a essa poética, pareceu-me crucial que a aproximação de Back com as idéias existencialistas tenha acontecido ao mesmo tempo em que se fortalecia sua vontade de fazer cinema. Dessa junção, permeada por uma série de outras referências que particularizam sua história, é que considerei coerente fisgar o conceito existencialista de angústia, especialmente por causa do teor “pessimista” que impregna as três obras aqui analisadas. Como aflição diante do vazio que circunda a existência humana, a angústia é incômoda. De acordo com o existencialismo, dela o homem jamais se vê livre, por mais que tente se proteger por meio da fé e da teleologia. Obras incômodas, sem promessas, ostentadoras do fracasso, os filmes de Back são afirmativos dessa angústia.

Para arrematar as análises realizadas ao longo da tese, cumpre rememorar alguns traços amplos que se repetem na estrutura dos três filmes, e que ajudam a definir um estilo narrativo característico desse cineasta.

Destaco, num caráter mais geral, a existência, nos três filmes, de um pequeno prelúdio seguido de uma estrutura narrativa marcada por dois momentos. O prelúdio tem função distinta em cada filme, enquanto os tais dois momentos caracterizam-se sempre como uma fase de aberturas (apresentação de personagens, lançamento de projetos e sugestão de focos narrativos) e uma fase de fechamentos (declínios, fracassos, e aborto dos focos narrativos), constituindo, assim, o modo de narrar de Back.

Todavia, em todos os filmes, dentro da primeira fase – que seria a das “aberturas” –, também existe algum elemento que antecipa o teor pessimista, a idéia de vazio, ou a ruína dos projetos. Em *Lance*, há a canção entoada por Marília Pêra durante a abertura do filme, que já avisa aos que quiserem ouvir para onde tudo seguirá: “...e se a gente continua, vai prum beco sem saída”. Em *Pelados*, essa antecipação é dada logo no prelúdio, e depois é reiterada com a morte de Nenê quando ingenuamente enfrenta o “dragão de ferro”. E em *Aleluia*, aparece com a morte prematura de Gretchen.

Há, ainda, um efeito de circularidade, presente nos três filmes, que surge da repetição de uma mesma música no início e no final de cada obra¹. Trata-se de um

¹ Nesse aspecto, há uma pequena diferença de estrutura entre *A Guerra dos Pelados* e os outros dois filmes, pois a música-tema da comunidade dos pelados, presente no início e no final do filme aparece, pela primeira vez, durante a apresentação dos créditos do filme, numa situação festiva, e não no prelúdio.

recurso eventualmente associado ao *flashback*, nos casos de filmes que iniciam num “presente” diegético, e cujas narrativas se desenvolvem como se fossem a evocação da memória de algum personagem, voltando, ao final, para o mesmo momento “presente” em que o filme iniciou. A música que se repete no começo e no fim de um filme pode, em tais casos, estar associada a uma função desse tipo, de resgate da localização temporal. Mas nos filmes de Back, não é isso o que acontece. O desenvolvimento de cada narrativa, aparentemente linear, ao fim mostra-se circular, mantendo os personagens não no mesmo momento temporal, mas na mesma condição social, econômica ou existencial em que estavam no início da narrativa. Em Back, o recurso de repetição da música substitui o desfecho em forma de *telos*, típico da narrativa clássica.

A esses traços da estrutura geral, que ecoa similar nos três filmes, associa-se o negativismo com que são tratados todos os assuntos, tanto pela rejeição da teleologia quanto pelo anti-heroísmo evidente.

Um aspecto comum entre os três filmes, que diz respeito à negação da teleologia, é a insistência na impossibilidade de transformação estrutural nas condições vividas pelos personagens, apesar da passagem do tempo e da montagem linear dos filmes. Como vimos, a imutabilidade – seja da condição de classe de Mário e de Neusa, seja da sina reservada aos *pelados*, ou seja, ainda, das idéias totalitárias – é sempre uma questão veemente. Uma condição sobre a qual o homem pode tomar consciência, mas que a ele só cabe aceitar. O piquenique final em *Aleluia* recria essa “leitura de mundo” do cineasta: alguns personagens se ajustam à condição da imutabilidade, e com seus penteados e roupas novos, “estão de pé, bebem, comem, brincam como uma bola de futebol, divertem-se com a música”² – em resumo, vivem (sob o tratamento cínico de Back, é lógico, pois esses personagens são justamente os que concordam com o autoritarismo do governo militar). Os outros – liberais ou indiferentes – apresentam-se imóveis, impotentes, e assim também colaboram com a manutenção do sistema. Não há salvação.

A isso se relaciona o segundo ponto representativo do pessimismo dos filmes de Back, e que foi desenvolvido ao longo da tese: o anti-heroísmo ou, dito noutros termos, a supressão da figura do herói.

Como foi realçado em diversos momentos, Back não heroiciza nenhum de seus personagens. Em *Lance* ele quer representar o “homem comum”, o jovem de classe média que se deixa embalar pela busca de satisfação individual e não demonstra qualquer ímpeto político ou revolucionário. Em *Pelados*, o cineasta pretende tomar o “coletivo” como personagem, e mesmo que represente os

Para o sentido do tempo diegético, no entanto, a ordem em que se situam essas duas seqüências é indiferente: uma mostra o caráter comunitário dos pelados, outra mostra que esse grupo sofria a opressão dos fazendeiros e empreiteiras estrangeiras. Sua função é muito mais contextual do que cronológica.

² AVELLAR, José Carlos. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

sertanejos lutando pela posse da terra, o faz sem destacar qualquer atuação heróica de seus líderes. Estes estão imersos no povo-oceano, que se move como força histórica, afetando todos os atores. E em *Aleluia*, os seus personagens são esquemas de posicionamentos políticos, mas sem a presença do revolucionário, que eventualmente poderia cumprir a função do herói.

O conjunto de todas as características acima arroladas conforma, enfim, uma poética da angústia, que pôde ser decantada dos filmes de Back através das análises realizadas ao longo da tese. Mas para dar sentido e garantia à singularidade dessa poética, foi necessário compará-la às obras de outros cineastas brasileiros contemporâneos de Sylvio Back, também partícipes daqueles “tempos nacionais” eferescentes dos anos 1960-70. Afinal, ainda que envolto pelas referências do sartrismo e pela atmosfera revolucionária dos anos sessenta, ele tinha, assim como os outros cineastas, as questões da estética cinematográfica com as quais se preocupar.

Como já foi levantado, o primeiro longa de Back, além de ter como uma referência forte o trabalho de Roberto Santos, aproxima-se, por exemplo, de filmes realizados por Luis Sérgio Person, por Walter Hugo Khouri e, inclusive, por Leon Hirszman e Paulo Cesar Saraceni. Todos eles são autores de filmes reflexivos trabalhados dentro de uma abordagem naturalista, que se desenvolve sem sentimentalismo ou dramalhão, mas mantendo um clima melancólico. Outros traços que Back mantém em comum com esses cineastas é o humor parco, a narrativa lenta e sem clímax, que dão aos filmes a impressão de ausência do desfecho, elemento responsável por boa parte do “conforto” estético. Afora isso, tais diretores abordaram a temática urbana nesses filmes realizados na década de sessenta, apontando para algum tipo de crise ideológica experimentada pelos personagens representativos da classe média: ora o simples desejo de participar de uma camada social que não é a sua, ora a constatação da ausência de projetos próprios à classe média, que acaba por vincular-se, por motivos diversos, tanto à burguesia quanto ao povo³. Após o golpe de 1964, especialmente, problematizava-se a ilusão da aliança entre classe sociais, e abria-se uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema, na qual a classe média precisava definir-se⁴.

Entretanto, se de um lado alguns diretores traziam ao cinema as angústias da classe média urbana – o que parece ter ganhado a simpatia e a adesão de Sylvio Back quando ingressou na direção –, de outro lado, aquele era o tempo de eclosão e de consagração do cinema novo, que tinha nada mais, nada menos, do que

³ Essa situação de estar tensionada entre dois pólos (o povo e a burguesia) que caracteriza a “classe média” e expressa suas hesitações, já era apontada como um vetor forte para a compreensão do cinema realizado no Brasil desde os anos sessenta, ao menos por Bernardet. Uma vez que a classe média é responsável pelo movimento cultural brasileiro, dizia ele em 1966-67, as contradições com que se debate essa classe, sua extensão, sua vitalidade e suas fraquezas, transparecem na produção cultural. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

⁴ *Ibidem*, p.124.

Glauber Rocha como figura de proa. Como vimos, logo de início, enquanto crítico e jornalista cultural, Back colocou-se defensivamente ante as propostas glauberianas de um cinema que representasse o Brasil a partir da matriz nordestina e rural. Contudo, nos anos que se seguiram, a cinematografia de Back desenhou um percurso praticamente inverso ao dos cinemanovistas. Ou seja: numa raia, os rapazes do cinema novo partiram de uma ênfase forte no chamado “autorismo” e numa proposta coletiva que acabou se pulverizando durante os anos setenta; noutra raia, Sylvio Back partia do discurso sobre a necessária comunicabilidade da obra (*Lance Maior*) e deslocava gradualmente o foco para o “intelectualismo” do cinema de autor (*Aleluia, Gretchen!*), justo quando se tornava evidente o esfacelamento do cinema novo. No meio desse percurso, quando fez *A Guerra dos Pelados*, aproximou-se visivelmente de uma série de aspectos poéticos trabalhados pelo cinema novo. Back, propunha, naquele momento, o “cinema sulino” como uma outra matriz para a compreensão da realidade brasileira.

As tensões entre o campo cultural e o poder político durante os anos duros do regime militar, no entanto, eram complexas e, como vimos, as divergências ideológicas no meio cinematográfico foram cedendo um lugar cada vez maior às preocupações com o mercado e com o público. Desse modo, o forte teor político e a “estranheza” de *Aleluia, Gretchen*, filme difícil de enquadrar na cinematografia nacional num tempo em que proliferavam superproduções como *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1977) e *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), atestam essa inversão de percurso que distingue a trajetória de Back em relação ao cinemanovismo.

Quanto às variações que se processaram no discurso do cineasta acerca dos próprios filmes ao longo daquelas duas décadas, ainda há algo a ser apontado aqui, com o intuito de clarear o caminho por onde ele mesmo afirmou ter se direcionado, à procura de um cinema “desideologizado”. Como foi visto, o estudo das fontes permitiu detectar três diferentes fases no discurso de Back, cujas modificações se articulavam aos debates culturais que pontuavam o “clima” nacional na ocasião em que produzia cada filme: 1) a questão da comunicabilidade; 2) a questão do nacionalismo a partir de um “cinema do sul”; e 3) a questão do cinema de autor. Atrelado a isso, pôde-se notar uma variação do foco retórico em seus filmes, inicialmente ancorado no público, depois demonstrando ambigüidade (entre público, mensagem política ou autor), e finalmente enfocando o “autor”.

Foi após todo esse percurso, durante o qual o cineasta parecia estar buscando um eixo sustentador e definidor do seu cinema, que veio a afirmação do cinema “desideologizado”. Mas isso não me parece simplesmente uma guinada no seu discurso, ou uma nova fase. A despeito de não tê-lo verbalizado antes, essa “desideologização” talvez tenha sido a sua verdadeira ambição, uma vez que desde os tempos de crítico de cinema ele demonstrava interesse por temas que

contrariassem as “ideologias oficiais”, seja as da moral burguesa, seja as dos radicalismos políticos. O que ele finalmente faz, desde o início dos anos oitenta, é assumir verbalmente que por meio de seus filmes buscou manter sempre uma postura crítica, diante de qualquer idéia que se quisesse impor como verdade. Não importava de que direção ela viesse. Removendo as “verdades” dos homens, recupera-se a consciência da angústia.

Não quero, com isso, afirmar que tal postura crítica era uma prerrogativa de Sylvio Back. Ao contrário, como vimos, outros estudiosos do período já apontaram a descrença em relação às grandes narrativas como um sintoma cultural na passagem das décadas de 1960/70. A própria receptividade das idéias de Sartre no meio intelectual brasileiro ajuda a visualizar um solo comum entre Back e outros que rejeitavam as teleologias e apriorismos, apesar de manterem simpatia pelas idéias de esquerda. O que quero indicar, é que indícios desta descrença são visíveis também nas obras de Back, e isto já desde *Lance Maior*.

Quando Back passou a nomear seu cinema como “desideologizado”, ele afirmava que “a arte só tem compromisso com o imaginário”, o qual:

nunca está comprometido com nenhuma corrente ideológica, política. Ele não está comprometido com a verdade contemporânea, senão com algo muito maior que transcende os interesses da época. Por isso concordo com Julio Cortazar quando disse que se estamos a fim de estudar uma época é melhor ler os romances dessa época que a história oficial, a história dos vencedores, ou dos vencidos⁵.

Note-se aí a convicção declarada de Back, naquele momento, de que poderia existir “algo que transcende os interesses da época”, ou seja, trans-histórico. Algo da arte, nessa visão de Back, estaria além, ou “acima” da história. Isso fundamentaria a sua afirmação de um cinema capaz de transcender as ideologias, estas sempre “históricas”, presas ao seu tempo. Paradoxalmente, contudo, para estudar “uma época”, ele recomende que se estude a arte dessa época. Essas afirmações são um tanto quanto contraditórias entre si, pois que se a arte fosse de fato “trans-histórica” não faria sentido usá-la como referência para estudar uma determinada época. No final das contas, é perfeitamente compreensível que ele não concordasse com o uso da arte enquanto veículo de militância. Mas daí a dizê-la “sem compromissos ideológicos” já soa um pouco exagerado.

Ao relativizar essa afirmação de Back, que ao meu ver não condiz com o que ele efetivamente fez no seu cinema, aproveito para reforçar o mote teórico-metodológico que fundamentou esta tese, a saber, a convicção, coerente com a recomendação de Júlio Cortazar, de que o estudo dos produtos artísticos e culturais permite conhecer algo do seu tempo de produção. Mas não por ser a arte isenta de ideologia, senão que por ser eminentemente histórica, articulada ao seu contexto e

⁵ BACK, Sylvio. Conversa com Hugo Mengarelli. 3ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 5 dez. 1982. [sem grifos no original].

a toda a sua carga ideológica, seja de modo a afirmá-la, seja a criticá-la. Na minha opinião, é exatamente isso que transparece da poética de Sylvio Back. Ou melhor, que se detecta tanto em seu discurso nas obras quanto no seu discurso sobre as obras: ele escolheu tratar de temas históricos por meio da arte, afirmando que estava falando “do seu tempo” mesmo quando fazia um filme histórico.

Ainda assim, quando publicou aquele texto-manifesto, em 1986 – *Por um cinema desideologizado* –, Back parecia querer atestar a possibilidade de neutralidade do cineasta diante dos temas históricos tratados nos seus filmes. Afirmava: “–Adoro mexer na História”, e justificava essa atração pelo desejo de desvendar pontos de vista não trabalhados pela historiografia oficial, nem pela historiografia atrelada a “interesses partidários e ideológicos”. O importante, dizia, era recusar quaisquer “simulacros da verdade”, e o caminho que ele propunha era:

um pensamento autoral desideologizado, sem barreiras temporais e espaciais, e empenhado na salvaguarda da dignidade humana. Toda a vez que me debruço sobre algum acontecimento histórico, tomo-o mais como alibi que como curiosidade em torno do fato em si. O fato coloca-se, aí, antes como um gancho indiscutível [...]. Nem por isso, no entanto, deixo de exaurir o episódio em todos os seus ângulos, escaninhos e implicações⁶.

Acreditar nessa possibilidade de um “pensamento autoral desideologizado” se tornava um tanto quanto arriscado, visto que credibilidade na isenção ideológica do analista, típica do pensamento positivista, era uma idéia anacrônica. Mas para evitar confusões, é importante saber o que Sylvio Back queria dizer com essa expressão. Segundo o próprio cineasta, ao formalizar tais pensamentos em torno de um cinema pretensamente destituído de ideologias, Back tinha em mente a noção de ideologia como “feixe de idéias que procura fundar uma verdade”, seja por parte dos comunistas, do governo, da igreja, dos neo-liberais, etc. Neste sentido, ele preferiu optar por não fundar verdade nenhuma em seus filmes, mas apresentar temas, signos, imagens, sons, ao espectador. O “cinema desideologizado”, para Back, não significava, afinal, uma pretensão de neutralidade, mas uma tentativa de apontar contradições nas personagens e situações retratadas. Esta seria uma maneira de enunciar sua oposição a alguns tipos de filmes que vinham sendo produzidos no Brasil, desde os anos setenta, e com os quais não concordava.

Enfim, a partir da recuperação de todas essas questões, volto a afirmar que apesar do discurso muitas vezes contraditório do cineasta, são principalmente os sintomas da sua poética cinematográfica que conferem um acorde fortemente crítico aos filmes de Back, pois são coerentes com uma certa desconfiança frente às visões redentoras da história, perceptível também em outras produções artísticas daquele momento, ainda que por caminhos bastante distintos. O ceticismo que

⁶ BACK, Sylvio. *Por um cinema desideologizado*. *Correio de Notícias*. Curitiba, 11 jul. 1986. [sem grifos no original].

impregna esta fase ficcional de Sylvio Back se tornaria uma característica de seu posicionamento frente à história – não só ao entorno histórico imediato de produção de seus filmes, mas à concepção de temporalidade que almeja a existência de algum tipo de progressão na história da humanidade como um todo. Seus filmes enfatizam a imobilidade das relações sociais, e não a transformação. Enfatizam a repetição, e não a ruptura. Sugerem que o movimento temporal nos remete sempre ao mesmo, e apontam para a inocuidade dos esforços humanos diante desta imagem de estagnação.

O resultado mais palpável desta tese, no final das contas, constitui-se da avaliação da poética e da ética cinematográfica de Sylvio Back, articulada à detecção das mudanças no seu foco retórico, diante de questões histórico-políticas cruciais à compreensão da realidade brasileira nos anos sessenta e setenta. Com isso, espero, renova-se o olhar sobre a trajetória desse cineasta que, nascido na “província”, desde cedo ambicionava as discussões “cosmopolitas”. E isso, lembre-se, num tempo em que o cinema brasileiro inseria-se nos debates mais eruditos sobre a realidade nacional.

Desse modo, espero ficar evidente que este estudo não pretende dar conta de todo o cinema de Back, mas almeja, isso sim, lançar bases para uma compreensão do lugar desse cineasta na história do cinema brasileiro, a partir do estudo de suas idéias e de suas obras num momento crucial de amadurecimento desse campo profissional no nosso país.

FONTES

A. Observações sobre as fontes utilizadas na pesquisa:

Dispus basicamente de três tipos de fontes: filmográficas, escritas e orais. As **filmográficas** correspondem aos três primeiros longas-metragens ficcionais de Sylvio Back: *Lance Maior* (1968); *Guerra dos Pelados* (1971); e *Aleluia, Gretchen* (1976). Atualmente, o primeiro filme é comercialmente disponível em VHS, e os outros dois em DVD. Quanto às **fontes orais**, além das entrevistas e trocas de e-mails realizadas com o próprio Sylvio Back, entrevistei também dois co-autores de suas obras: Oscar Milton Volpini e Nelson Padrella. Das **fontes escritas**, vali-me de textos críticos de época sobre os filmes, dos roteiros, bem como da farta produção textual do próprio Sylvio Back, que na qualidade de escritor, roteirista, jornalista e crítico de cinema, possui muita coisa publicada em jornais, livros e revistas desde o final da década de cinquenta até os dias de hoje. O acesso a essas fontes foi feito através da pesquisa nos seguintes acervos:

- 1) Arquivos em papel e em microfílm da Biblioteca Pública do Paraná.
- 2) Arquivos documentais da Cinemateca de Curitiba.
- 3) Setor de Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
- 4) Setor de Documentação da Cinemateca Brasileira (São Paulo)
- 5) Setor de Documentação do Museu Lasar Segall (São Paulo)
- 6) Setor de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 7) Arquivos da Funarte (Rio de Janeiro)
- 8) Arquivos cedidos por Sylvio Back.

B. Lista de fontes

1. Sobre os três filmes de Sylvio Back

1.1. Sobre LANCE MAIOR

- ALENCAR, Míriam. O maior lance de Sílvio. *Jornal*, s/d. [obs: anterior ao início das filmagens de *Lance Maior*] – Documentos da Embrafilme, acervo da Funarte.
- Ambição no enredo do filme *Lance Maior* que estréia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 dez.1968.
- Arte e outras coisas – “Lance Maior”. *Folha de Londrina*. Londrina, 12 nov. 1968.
- Artista de TV vende no cinema? *TV Programas*. Curitiba, 9 jul. 1969.
- AZEREDO, Ely. “Lance Maior”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez.1968.
- _____. *Lance Maior*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 dez.1968
- _____. *Lance Maior*. *Guia de Filmes* n.18, p.13, nov/dez. 1968.
- _____. *Lance Maior* dobra. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 dez.1968.
- Atriz que filmou nua quer proibir exibição do filme. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 dez.1968.
- BACK, Sílvio. Jovens sem poder. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.
- Caras sem caretas. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 22 abr. 1968.
- Carcarás em filme. *Diário Popular*. Curitiba, 26 mar. 1968.
- Cenas perigosas em “Lance maior”. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 4 mar. 1968.
- DIKOFF, Christo. Paraná – primeiro lance. *Filme cultura*, nº13. Rio de Janeiro: INC, 1969.
- BIÁFORA, Rubem. *Lance Maior*. *O Estado de São Paulo*, 02 mar. 1969.
- Chance para ver Irene. *Folha da Tarde*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- Cinema brasileiro: cinco novos filmes. *Filme Cultura* nº11, p.57. Rio de Janeiro: INC, nov. 1968.
- Cinemas; cotação JC. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre: 19 dez. 1968.
- É o “maior lance”. *Diário da Noite*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- Eu quis fazer um filme assim. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 mar. 1969.
- EWALD FILHO, Rubens. Sílvio Back, o homem (1). *A Tribuna*. Santos, 14 mar. 1969.
- _____. Não deixe de ver *Lance Maior* de Sílvio Back. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 nov. 1979.
- FASSONI, Orlando. Como subir na vida e ser “feliz”. *Folha Ilustrada; Folha de São Paulo*, 4 dez 1968.

- _____. Lance maior. *Folha de São Paulo*, 13 mar. 1969.
- Filmagem do "Lance" começará na quarta. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 25 fev. 1968.
- Filme cotado. *Popular da Tarde*. Rio de Janeiro: 19 dez. 1968.
- Filme de Silvío. *Diário Popular*. Curitiba, 28 mar. 1968.
- GOIDANICH, Hiron Cardoso. Os lances da grande cidade. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18 dez. 1968.
- Irene no cinema. *Folha da Tarde*. São Paulo: 10 mar. 1969.
- KAISER, José Luiz. Lance Maior – filme que levantará bem alto o nome do Paraná no cinema brasileiro. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 out. 1968.
- LAURA, Ida. Lance Maior, fita autêntica. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 12 mar. 1969.
- "Lance" bate todos os recordes em Curitiba. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6 out. 1968.
- "Lance" estreia hoje. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- Lance Maior, a crítica social de Silvío Back. *Folha da Tarde*. São Paulo, 7 mar. 1969.
- Lance Maior, uma autocrítica da sociedade. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.
- Lance Maior: a hora de ser profissional. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 out. 1968.
- Lance Maior, com sexo na dose certa. *Panorama*, n.193. Curitiba, set/1968, p.63.
- "Lance Maior" já está no Belas Artes. *Diário da Noite*. São Paulo: 8 mar. 1969.
- "Lance Maior" já está em fase de dublagem. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, jun. 1968.
- "Lance Maior" no Belas Artes. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 6 mar. 1969.
- "Lance Maior" pára e também cai no samba. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 fev. 1968.
- Lance Maior para o cinema brasileiro. *Folha da Tarde*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- Lance Maior: Paraná também faz cinema. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 4 ago. 1968.
- Lance Maior por Silvío Back. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1968.
- "Lance Maior". *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 7 mar. 1968.
- Lance Maior. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 fev. 1968.
- Lance Maior. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 16 mar. 1969.
- Lance Maior. *Jornal da Tarde*. São Paulo: 17 mar. 1969.
- Lance Maior. *A Gazeta*. São Paulo: 3 mar. 1969.
- Lance Maior. *A Gazeta*. São Paulo: 17 mar. 1969.
- Lance Maior. *Diário Popular*. São Paulo: 12 mar. 1969.
- Lance Maior. *Diário Popular*. São Paulo: 12 jan. 1979.
- "Lance" na chuva. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 13 mar. 1968.
- Lance no 14º dia tem um terço já concluído. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1968.
- "Lance" traz Regina aqui. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 out. 1968.
- L.A.S. Cotação JC: Lance Maior. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1968.
- MARANHÃO, Carlos. Regina Duarte muito exclusiva. *Panorama* n.189. Curitiba, maio 1968.
- MENEZES, Marco Antônio. Dois filmes nacionais. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 11 mar. 1969.
- MILANEZ, José Airton. Lance maior, no cine Belas Artes. *Folha da Tarde*. São Paulo: 11 mar. 1969.
- Mini-entrevista cm Silvío Back. *A Gazeta*. São Paulo, 10 mar. 1969.
- MONTEIRO, Eduardo Nova. Lance Maior por Silvío Back. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1968.
- _____. Lance Maior. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1968.
- MURÁ, Aroldo. Variadas. *Diário do Paraná*. Curitiba, 8 set. 1968.
- Nosso grande lance no cinema nacional. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 7 abr. 1968.
- N.P.R. Cinema Novo. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968.
- O escândalo do sexo. *Última Hora*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- O "Lance" já está no meio. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 abr. 1968.
- O lance maior de um jovem conquistador. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- O "maior lance" de Regina. *Diário da Noite*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- O maior lance de Silvío. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1968.
- O lance maior de Silvío Back. *O Cruzeiro*, ano 40, n.52, 28 dez. 1968, p.138.
- O "lance maior" de Silvío Back. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1968.
- O primeiro lance de Silvío Back. *Folha de São Paulo*, 5 jul. 1968.
- PADRELLA, Nelson. Cinema na prática. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.
- _____. O grupo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 20 out. 1968.
- _____. A grande mancada. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 mar. 1968.
- _____. O nosso lance. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 1968. s/d
- Panorama do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1968.
- Paranaense rodará filme em janeiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 out. 1967.
- Quem quer subir na vida veja este filme: Lance Maior. *Última Hora*. São Paulo: 9 mar. 1969.
- Quem quiser subir na vida tem que pagar com sexo? Resposta em "Lance Maior". *Última Hora*. São Paulo: 7 mar. 1969.
- Regina Duarte hoje em Curitiba para o "Lance". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 out. 1968.
- Regina Duarte muito exclusiva. *Panorama* n.189. Curitiba, maio 1968.

- Regina Duarte vê "Lance Maior" e dá autógrafos. *Diário do Paraná*. Curitiba, 4 out. 1968.
- Regina viu "Lance" e gostou do público. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 4 out. 1968.
- RITTNER, Maurício. Triste Paraná. *Veja*. São Paulo: 9 out. 1968.
- RODRIGUES, Jaime. Lance Maior. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1968.
- S. Back filma no litoral. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 mar. 1968.
- SCHMIDT, Walter Werner. O leilão de Sívio. *Revista* [sem título], Curitiba, 1968.
- SHATOVSKY, Alberto; AZEREDO, Ely; AVELLAR, José Carlos; ALENCAR, Miriam e ANDRADE, Valério. O filme em questão: Lance maior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1968.
- SILVA, Alberto. Um filme extrovertido e bem humorado. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1968.
- Sívio: América Latina. *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 2 ago. 1973.
- Sívio Back – diretor jovem que faz cinema para os jovens. *Folha de Londrina*. Londrina, 7 nov. 1968.
- Sívio Back em Londrina. *Folha de Londrina*. Londrina, 6 nov. 1968.
- Sívio conclui "Lance". *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 19 abr. 1968.
- Sívio encerra hoje filmagem do "Lance". *Tribuna do Paraná*. Curitiba, 18 abr. 1968.
- Sucesso de bilheteria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19 dez. 1968.
- TABORDA, Tato. O "Lance Maior" de Sívio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 2. ago. 1968.
- Termina "Lance Maior", *O Estado de São Paulo*, 21 jun. 1968.
- Três filmes nacionais cumprindo a lei. O melhor deles, segundo as críticas, é "Lance Maior". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 10 mar. 1969.
- Um, dois, três, ganha quem der "Lance Maior". *Última Hora*. São Paulo: 12 jul. 1968.
- VOLPINI, Oscar M. Curitiba crítica. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 set. 1968.

1.2. Sobre A GUERRA DOS PELADOS

- A guerra de Sívio Back. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set. 1971.
- A Guerra dos Pelados. *Guia de Filmes – INC*, set/out. 1971.
- "A Guerra dos Pelados": aventura histórica filmada em Santa Catarina. *O Globo*. Rio de Janeiro, s/d.
- "A Guerra dos Pelados", lançamento é em outubro. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 9 jul. 1970.
- "A Guerra dos Pelados": o heroísmo que veio do sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1971.
- "A Guerra dos Pelados": uma tragédia popular. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio 1971.
- "A Guerra dos Pelados". *Diário do Paraná*. Curitiba, 29 nov. 1973.
- A lenda e a realidade de uma guerra no sertão. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 out. 1970.
- Alquimia de ficção, lenda e realidade. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971, p.7.
- A manequim e os pelados. *Claudia*, s/d.
- AZEREDO, Ely. "A guerra dos pelados" (I). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971.
- _____. "A guerra dos pelados" (II). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 out. 1971.
- BARROS, José Tavares de. A Guerra dos Pelados. *Diário da Tarde*. 25 ago. 1977.
- BARROS, Luiz Alípio de. A Guerra dos Pelados. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971.
- Cardápio eclético. *Visão*. Rio de Janeiro, abr. 1971, p.75-6.
- Cineasta acusa banco de agiotagem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 out. 1977.
- Cinema: águias e pelados. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 out. 1971.
- Como é mesmo? *Veja*. São Paulo, 10 out. 1971.
- Crítica e argumento: A guerra dos pelados. *Número*, São Paulo, v.1, n.0, p. 5, out. 1971.
- CUNHA, Wilson. "Os pelados", de Sívio. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 21 set. 1971.
- Depoimento: Sívio Back ("A Guerra dos Pelados"). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 set. 1971.
- Do cinema. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1971.
- Encerradas as filmagens. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1970.
- FASSONI, Orlando. A Guerra dos Pelados. *Folha de São Paulo*, 21 out. 1971.
- FERREIRA, Fernando. A guerra dos pelados contra os peludos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 set. 1971, p.7.
- FERREIRA, Jairo. Pelados, polidos e famintos. *São Paulo Shimbun*. São Paulo, 1970.
- _____. "A Guerra dos Pelados", um episódio histórico. *Folha de São Paulo*, 4 ago. 1977.
- _____. A outra guerra de Sívio Back. *Folha de São Paulo*, out. 1977.
- Filmes em gestação. *Em Foco*, São Paulo, v.1, n.0, p. 5-7, 1971.
- John Herbert abandona filmagem. *Última Hora*. São Paulo, 14 mar. 1970.
- MEDRADO, Antonio. Eis a guerra dos pelados e dos peludos. *Última Hora*, São Paulo, 2 mar. 1971.
- _____. Eis a guerra dos pelados e dos peludos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1971.

NASCIMENTO, Hélio. A Guerra dos Pelados. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 20 mai. 1971.
 NETO, Torquato. "A Guerra dos Pelados". *Última Hora*. Rio de Janeiro, 20 set. 1971.
 Menção honrosa. *Filme Cultura*, nº20, p.4. Rio de Janeiro, INC, 1970.
 PEREIRA, Miguel. A Guerra dos Pelados. *Domingo Ilustrado*. s.l., 10 out. 1971.
 Quem é quem no cinema paranaense. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 set. 1972.
 Silvío, a gente de Caçador está esperando o filme. *Diário do Paraná*. Curitiba, 9 abr. 1971.
 Silvío Back contesta cinema pobre e perecível no Paraná. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 abr. 1972.
 Sylvio Back na "Guerra dos Pelados". Entrevista a Míriam Alencar. *Filme Cultura* n.16. INC, set/out. 1970.
 VAZ, Antonio Carlos Martins. O cinema Paranaense. *Diário do Paraná*. Curitiba, 14 mar. 1971.
 _____. A Guerra dos Pelados. *Diário do Paraná*. Curitiba, 16 maio 1971.
 Veja o nosso primeiro épico. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 13 mai. 1971.

1.3. Sobre ALELUIA, GRETCHEN!

50% das cenas de "Aleluia" rodadas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 out. 1975.
 A Aleluia de Silvío. *Direta*. Curitiba, 15 nov. 1975.
 Aleluia. *Diário do Paraná*. Curitiba, 28. ago. 1977.
 "Aleluia" agora em Cartago. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 nov. 1978.
 "Aleluia", agora nas telas. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 set. 1976.
 "Aleluia" dá prêmio a Silvío. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 17 fev. 1978.
 "Aleluia" ganha mais um prêmio. *Estado do Paraná*. Curitiba, 19 mar. 1978.
 "Aleluia, Gretchen". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 1 nov. 1975.
 Aleluia, Gretchen. Anexo. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24 ago. 1976.
 Aleluia, Gretchen. *Diário de Brasília*. 19 mai. 1977.
 Aleluia, Gretchen. *O Estado de São Paulo*. 21 mai. 1977.
 Aleluia, Gretchen. Carta de leitor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 6 abr. 1977.
 Aleluia, Gretchen. Carta de leitor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 21 abr. 1977
 Aleluia, Gretchen: a favor ou contra o nazismo? *Jornal do V Festival de Cinema Brasileiro de Gramado*, 17 a 22 de jan. 1977.
 Aleluia, Gretchen agrada distribuidores. *Jornal de Brasília*, 25 jul. 1976.
 "Aleluia, Gretchen", a saga de uma família de imigrantes alemães. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 22 ago. 1976.
 Aleluia, Gretchen: as ligações perigosas com o passado nazista. *Jornal do Brasil*, 25 out. 1976.
 "Aleluia, Gretchen" chega em setembro ao Rio Grande do Sul. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 3 ago. 1976.
 Aleluia, Gretchen com nova exibição. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 out. 1978.
 Aleluia, Gretchen. Dossiês críticos. *Filme Cultura*, nº30, p.91-97. Rio de Janeiro: INC, ago. 1978.
 Aleluia Gretchen é o cartaz da noite de hoje em Sábado no Cinema. *Correio Braziliense*. Brasília, 14 mai. 1979.
 "Aleluia Gretchen" estreia em Curitiba. *O Estado de São Paulo*, 17 out. 1976.
 Aleluia Gretchen faz estreia em Blumenau e Back já pensa em realizar outro em SC. *O Estado*. Florianópolis, 26 out. 1976.
 "Aleluia, Gretchen" hoje para o paraense assistir. *O Liberal*. Belém, 6 mai. 1977.
 Aleluia, Gretchen: memória brasileira do nazismo. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 21 mai. 1976.
 Aleluia, Gretchen: ninguém vê este filme sem morrer um pouco. Material de divulgação da Embrafilme.
 Aleluia Gretchen, o mais premiado. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 30 jan. 1978.
 "Aleluia, Gretchen": o novo filme vem aí. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 16 mar. 1976.
 "Aleluia, Gretchen" provocou um amplo debate no primeiro encontro de 1977. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 19 jan. 1977.
 Aleluia, Gretchen será lançado no sábado. [Jornal?], out. 1976.
 Aleluia, Gretchen: Silvío Back, o cineasta que veio do sul. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 8 nov. 1977.
 "Aleluia, Gretchen" traz, pela primeira vez, a imigração alemã como tema no cinema brasileiro. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 4 ago. 1977.
 Aleluia Gretchen vai voltar ao cartaz. *Jornal da Tarde*. São Paulo: 19 ago. 1978.
 Aleluia Gretchen vetado em Berlim. *Diário do Paraná*. Curitiba, 27 jun. 1976.
 "Aleluia Gretchen", 3º longo de Silvío Back. *Folha de Londrina*. Londrina, 1º out. 1975.
 Aleluia no Festival de Cinema Internacional de Chicago. *Estado do Paraná*. Curitiba, 3 out. 1976.

- Aleluia no galpãozinho. *Correio Braziliense*. Brasília, 24 out. 1980.
- "Aleluia" premiado de novo. *Estado do Paraná*. Curitiba, 11 ago. 1978.
- "Aleluia" provoca polêmica. *O Estado de São Paulo*, 25 mai. 1977.
- Aleluia, Sílvio Back. Carta de leitor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1977.
- ALENCAR, Miriam. A saga da imigração alemã. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 mai. 1975.
- _____. Aleluia, Gretchen. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 mai. 1976.
- _____. "Aleluia Gretchen": o golfinho de ouro, quem diria, foi dado a um filme maldito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1978.
- ALMADA, Teresa. Aleluia, Gretchen. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1977.
- ALMEIDA, Márcio. Aleluia Gretchen ou a hora em que nem tudo é pornochanchada no cinema brasileiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 3 ago. 1976.
- ÁLVARES, Luzia Miranda. "Aleluia, Gretchen": polêmica em S. Paulo. *O Liberal*. Belém, 27. mai. 1977.
- ALVES, Ivan. Aleluia, Gretchen: a escalada da quinta-coluna. *Manchete*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1977.
- ALVETTI, Celina. "Aleluia, Gretchen" o filme. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 10 ago. 1979.
- ANJOS, Edvaldo dos. A polêmica de volta ao cinema brasileiro com "Aleluia, Gretchen". *A Gazeta*. Vitória, 4 mai. 1977.
- A nova safra. *Revista Veja*, São Paulo, 21 jan. 1976.
- Apenas um filme agrada exibidores estrangeiros. *O Popular*. Goiânia, 24 jul. 1976.
- ARAÚJO, Celso. Os "Kranz" num piquenique alemão. *Correio Braziliense*. Brasília, 25 jul. 1976.
- ARCO E FLEXA, Jairo. Uma raridade. *Veja*. São Paulo: 13 abr. 1977.
- A saga de uma família de alemães, no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1977.
- As ligações perigosas com o passado nazista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25. out. 1976.
- A suástica nazista no sul brasileiro. *Folha de São Paulo*, 13 fev. 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. Como é mesmo anauê em alemão? *Isto é*, 6 abr. 1977.
- _____. Aleluia, Anauê e outros obas. *Pasquim*, 8-14 abr. 1977.
- AVELLAR, José Carlos. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.
- _____. Aleluia, Gretchen: o rosto sempre igual da violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1977.
- _____. Aleluia, Gretchen: um diário sem páginas amarelas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26/27 mar. 1977.
- A volta do "Aleluia". *Estado do Paraná*. Curitiba, 7 maio 1978.
- Back recebe prêmio de melhor diretor de 1977. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 mar. 1978.
- BACK, Sílvio. O papo Gretchen. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 jun. 1977.
- BARROS, Luiz Alípio de. Roteiro em livro. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 16 jul. 1980.
- BERNARDET, J. Claude. Aleluia Gretchen: a metáfora e a história. *Movimento*. São Paulo, 20 jun. 1977.
- BIÁFORA, Rubem. Aleluia, Gretchen. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 22 maio 1977.
- CALVERO. A influência nazista no Sul. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 3 mar. 1976.
- CARVALHAES, A. Histórias. *Visão*. Rio de Janeiro, 20 jun. 1977, p.116.
- Cinema de Sílvio Back vai a Moscou. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21. jun. 1980.
- Colonização alemã é tema de filme. *O Estado de São Paulo*, 12 out. 1975.
- COUTINHO, Mário Alves. Perguntas sem respostas. *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, 8 nov. 1977.
- Críticos debaterão "Aleluia Gretchen". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 11 ago. 1978.
- Críticos debaterão Aleluia Gretchen. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 out. 1978.
- Detetives em comédia e nazistas em alegoria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1977.
- EWALD FILHO, Rubens. Acusações, turismo e folclore: começa o festival de Gramado. *O Estado de São Paulo*, s/d.
- FASSONI, Orlando. O nazismo, no sul do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2 jun. 1977.
- _____. As "vespas" ainda voam. [Jornal?], s/d.
- FERREIRA, Jairo. Sílvio Back no Festival de Chicago. *Folha de São Paulo*. 10 nov. 1976.
- _____. Aleluia, Back: mudaram só os penteados? *Folha de São Paulo*. 7 jun. 1977.
- _____. Você está neste filme. *Folha de São Paulo*, 24 fev. 1977.
- Filme de Back vai à Rússia. *Estado do Paraná*. Curitiba, 22 jun. 1980.
- Filme de Sílvio Back: um dos melhores de 1977. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 jan. 1978.
- Filme obtém êxito no sul e agora vai a festival nos EUA. *O Estado de São Paulo*. 9 nov. 1976.
- COZZATTI, Luiz César. Os deuses malditos do Flórida Hotel. *Zero Hora*. Porto Alegre. 3 nov. 1977.
- Gretchen, a saga alemã. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 mar. 1976.
- "Gretchen", 15 vezes premiado. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 21 dez. 1978.
- HABIB, Sérgio. Batucada wagneriana. *Jornal de Brasília*, 25 mai. 1977.
- HOHLFELDT, Antônio. O nazismo está voltando? *Correio do Povo*. Porto Alegre, 31 jul. 1977.

- Imigração germânica é o tema do filme de Back em Blumenau. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 15 jul. 1975.
- LANCELOTI, Sílvio. O Reich caboclo. *Isto é*, 6 abr. 1977.
- MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos. Crítica ou alegoria da história? *Movimento* n.93, São Paulo, 11 abr. 1977.
- MACHADO, Márcio. Aleluia, Gretchen. *O Diário – o jornal de Minas*. Belo Horizonte, 6 nov. 1977.
- MARCONI, Celso. Aleluia, Gretchen: o nazismo também está entre nós. *Jornal do Comércio*. Recife, 4 nov. 1977.
- Melhor roteiro de filme foi o de "Aleluia, Gretchen!". *Panorama*, n.253. Curitiba, jan. 1978.
- MELLO, Roberto. "Aleluia Gretchen": anuês, aleluias, anistias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1978.
- Memória do nazismo. *Revista Grande Hotel*, 20 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Back premiado. [Jornal?], 08 jan. 1978.
- MONTEIRO, José Carlos. Aleluia, Gretchen. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2 abr. 1977.
- NASCIMENTO, Hélio. Aleluia, Gretchen. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 3 nov. 1977.
- Nazismo à brasileira. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29-30 jul. 1978, p.9.
- Nazismo no Brasil retratado em filme. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 jun. 1976.
- Nosso cinema brilhando lá fora. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 ago. 1980.
- NPIERAK, José Julio. "Aleluia, Gretchen". *Jornal da Manhã*. São Paulo, 2 jun. 1977.
- O cinema conta a história. *Última Hora*. São Paulo, 6 e 7 mar. 1976, p.8.
- O nazismo no Brasil: "Aleluia, Gretchen". *Folha Metropolitana*. Santo André, 31 mai. 1977.
- Os nazistas brasileiros hoje. *A Gazeta*. Vitória, 7 jul. 1979.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Aleluia, Gretchen, de Silvio Back (Brésil). *Revue de Cinema Positif* n°208-209. Paris, juillet-août 1978.
- Pela primeira vez, o imigrante na tela. *Voz do Paraná*. Curitiba, 21 a 27 dez. 1975.
- PEREIRA, Emar. Um balanço de Aleluia, Gretchen. Com saldo muito positivo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 mai. 1977.
- _____. Na melhor estréia, uma visão nacional do nazismo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, s/d.
- PEREIRA, Miguel. Existiu juventude hitlerista no Brasil? Silvio Back responde com "Aleluia Gretchen". *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1977.
- _____. "Aleluia, Gretchen" em Berlim: nem só ficção, nem só realidade. uma história sobre imigrantes alemães. *O Globo*. Rio de Janeiro, 5 maio 1976.
- PÔRTO, Judas Tadeu. Marcas do nazismo em circuito alternativo. *O Popular*. Goiânia, 19 mar. 1983.
- Quarenta anos da vida de uma família alemã constituem o tema de "Aleluia, Gretchen". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 jan. 1977.
- RAGUSIN, Sílvia Maria. Os alemães. *Visão*, Rio de Janeiro, 11 out. 1976.
- RICHTER, Lea Belina. Aleluia, Silvio Back. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1977.
- ROGOSKI, Roseli. "Aleluia, Gretchen", um filme de Silvio Back histórico e atual. *Diário de Brasília*. 30 nov. 1976.
- SANTOS, Francisco Alves dos. Aleluia, Gramado. *Diário do Paraná*. Curitiba, 12 jan. 1977.
- _____. "Aleluia Gretchen" em segunda semana. *Diário do Paraná*, Curitiba, 28 out. 1976.
- _____. "Aleluia Gretchen" na "Margarida de Prata". *Diário do Paraná*, Curitiba, 06 jul. 1977.
- _____. Cinemateca exhibe filme de Silvio Back. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 fev. 1977.
- _____. Heil Hitler. *Panorama* n.242, p.49. Curitiba, jan. 1977.
- _____. Retrospectiva de Silvio Back. *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 out. 1978.
- _____. Silvio Back receberá o "Golfinho" na segunda-feira. *Diário do Paraná*, Curitiba, 01 abr. 1978.
- _____. "Gretchen" em nova edição. *Panorama* n.287. Curitiba, 2 jul. 1980.
- SANTOS, Luiz Gonzaga. Aleluia (cinema nacional) Gretchen. *Cinema em Close-Up*, v.3, n°15, p.11-15, 1977.
- SANTOS, Rogério. Chuva, conhaque, Silvio Back e o cinema brasileiro. *Íris Foto Cine Som* n°293, p.56-62. São Paulo, fev/mar. 1977.
- SCHWINDEN, E. Aleluia Gretchen. *Diário do Paraná*. Curitiba, 1° nov. 1975.
- Sílvio: Aleluia, Gretchen. *Jornal de Brasília*. Brasília, 25 jul. 1976.
- Sílvio Back descontente com a atual fase do cinema nacional. Curitiba, 2 mar. 1977.
- Sílvio Back e Kate Hansen: a amizade acabou na justiça. *Última Hora*. São Paulo, 30 mar. 1976.
- Sílvio Back e o nazismo à brasileira. *O Popular*. Goiânia, 3 dez. 1988.
- Sílvio Back está rodando o filme "Aleluia, Gretchen". *Cinema em Close-Up*, v.2, n°6, p.70, 1976.
- Sílvio Back e sua Gretchen. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 7 ago. 1976, p.11.
- Sílvio Back premiado com o "Air France". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 17 out. 1978.
- Sílvio Back premiado com o "Golfinho". *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 fev. 1978.
- Sílvio Back prepara o lançamento de seu filme em Salvador. *A Tarde*. Salvador, 9 mai. 1977.

- Sílvio Back refuta acusação e explica sua maneira de ser. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 jan. 1977.
- SIMÕES, João Manuel. Onde se tecem algumas reflexões críticas sobre uma obra-prima do cinema brasileiro – Aleluia Gretchen – e onde se grita: ALELUIA, BACK. *Diário do Paraná*, Curitiba, 26 out. 1976.
- SPENCER, Fernando. “Aleluia, Gretchen”: nazismo em discussão. *Diário de Pernambuco*., Recife, 1º nov. 1977.
- _____. Ainda “Aleluia, Gretchen”. *Diário de Pernambuco*., Recife, 3 nov. 1977.
- _____. “Aleluia, Gretchen”: revisão do passado. *Diário de Pernambuco*., Recife, 4 nov. 1977.
- SPIEWAK, José Julio. Aleluia, Gretchen. *Anuário das Artes*, São Paulo, p. 178, 1978.
- STERNHEIN, Alfredo. “Aleluia, Gretchen”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 4 jun. 1977.
- STIGGER, Ivo Egon. Gretchen é morta. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 1977.
- _____. “Aleluia, Gretchen”, uma saga nazi/integralista brasileira. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 7 mai. 1977.
- _____. Sylvio Back: a tarefa de cavocar a história. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 1977.
- _____. Aleluia Gretchen é uma parábola e nada é mais perturbador que parábolas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 nov.1977.
- SOTOMAYO, Walter. Aleluia, Gretchen. *Correio Braziliense*. Brasília, 26 mai. 1977.
- Sufoco do nazismo está em “Aleluia, Gretchen”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 20 jun. 1977.
- GUIMARÃES, Torrieri. O roteiro do filme com denúncia muito séria. *Folha da Tarde*. 1º set. 1978.
- Uma crítica às estrelas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 set. 1978.
- Uma piada germânica. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 jun. 1981.
- Um filme brasileiro sobre os alemães, em cartaz na Alemanha. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 maio 1976.
- VARELA, Dailor. Aleluia, Gretchen. *Agora*. São José dos Campos, 19 jun. 1977.
- VARTUCK, Pola. Política e arte em “Aleluia”. *O Estado de São Paulo*, 10 jun. 1977.
- VERIANO, Pedro. Contato com Sílvio Back. *A Província do Pará*. Belém, 6 mai. 1977.
- Volta a cartaz “Aleluia, Gretchen. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 ago. 1978.

2. Textos diversos sobre Sílvio Back

- ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.
- ALVETTI, Celina. Em busca do cinema paranaense. *Panorama* n.263. Curitiba, dez. 1978, p.47.
- ARAÚJO, Inácio. O fotograma do sul. *Almanaque – O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 ago. 1988.
- “As moradas” – cinema novo no Paraná. *TV Programas*. Curitiba, 15 mar. 1965.
- ATHAYDES, Eunice. Cinema paranaense, esse estrangeiro. *Folha de Londrina*. Londrina, 3 jan. 1973.
- _____. Back, do cinema à literatura. *Folha de Londrina*. Londrina, 4 jan. 1973.
- Cada vez melhor. *Veja*. São Paulo: 19 mar. 1975.
- Cinema novo no Paraná – Os imigrantes. *Panorama* n.163. Curitiba, dez. 1965, p.36-37.
- Cinema surge no Paraná. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr.1965.
- Documentário paranaense no I Festival Brasileiro de Curta-Metragem: Bahia. *O Estado*. Curitiba, 18 fev. 1965.
- Em discussão os filmes de Back. *O Estado do Paraná*, 27 out. 1978.
- Este é em Curitiba. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 fev. 1965.
- Estudantes debatem obra de Sílvio Back: seminário “O Cinema de Sílvio Back” (25 a 29 out.). *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 27 out. 1978.
- Estudantes promovem debate sobre a obra de Sílvio Back. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 15 out. 1978.
- FASSONI, Orlando. Back na polêmica do filme engajado. *Folha de São Paulo*, 9 out. 1979.
- Festival. *Panorama* n.173. Curitiba, nov/dez. 1966, p.50.
- Filmes de Sílvio Back. *Correio de Notícias*. Curitiba, 25 out. 1978.
- LEMINSKI, Paulo. [título]. *Folha Ilustrada*. *Folha de São Paulo*, 22 maio 1985.
- No cinema, Sílvio Back. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 fev. 1977.
- Os caminhos do cinema paranaense (IV): “cinema ainda é uma questão de dinheiro”. *Folha de Londrina*. Londrina, 21 mar. 1975.
- MARÇAL, Rodrigo. Cineasta do mês: Sílvio Back. *Cinemim*, n. 82, São Paulo: mar-abr. 1993.
- SANTOS, Francisco Alves dos. Retrospectiva para discutir Sílvio Back. *A Voz do Paraná*. Curitiba, 28 out. 1978.
- Seminário. *Diário do Paraná*, Curitiba, 25 out. 1978.

Seminário sobre filmes de Back se inicia hoje. *Diário Popular*, Curitiba, 25 out. 1978.

3. Entrevistas e depoimentos

3.1 Entrevistas realizadas pela autora

- ARAÚJO, Inácio. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 25 out. 2005.
 BACK, Sylvio. Entrevista concedida à Rosane Kaminski por telefone, em 1º set. 2003.
 _____. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por telefone, em 25 ago. 2006.
 _____. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 23 dez. 2004.
 _____. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 21 nov. 2005.
 _____. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 24 set. 2006.
 _____. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 19 dez. 2006.
 _____. Depoimento concedido à Rosane Kaminski por e-mail, em 16 fev. 2007.
 PADRELLA, Nelson. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 8 jun. 2006.
 VOLPINI, Oscar Milton. Entrevista concedida à Rosane Kaminski. Curitiba, 27 jul. 2006.

3.2 Entrevistas e depoimentos de Sylvio Back já publicados

- BACK, Sylvio. A civilização do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista. *Opinião*. 1º abr. 1977.
 _____. "Aleluia, Gretchen" é uma parábola e nada mais perturbador que parábolas. Entrevista a Ivo Egon Stigger. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 1º nov. 1977.
 _____. "Aleluia, Gretchen", uma película destinada a causar muita polêmica. Entrevista concedida a G. T. Nunes. *Diário de Brasília*. 23 jul. 1976.
 _____. No cinema, embustes e verdades da história. Entrevista a Cesar Bond, José Roberto Guidali e Telma Serur. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 20 abr. 1979.
 _____. A poesia do cineasta da cidade madrastra. Entrevista a Rosirene Gemael. *Correio de Notícias*. Curitiba, 19 dez. 1986.
 _____. Conversa com Anelito de Oliveira. *Suplemento Literário de Minas Gerais* nº65. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, nov. 2000.
 _____. Conversa com Hugo Mengarelli. 1ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 27 nov. 1982.
 _____. Conversa com Hugo Mengarelli. 2ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 nov. 1982.
 _____. Conversa com Hugo Mengarelli. 3ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 dez. 1982.
 _____. Conversa com Hugo Mengarelli. 4ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 dez. 1982.
 _____. Depoimento a Joana Rodrigues. In: RODRIGUES, Joana. Sylvio Back, um cineasta de garra verde e amarela. *Cinevídeo*, ano 1, n.1, fev. 1988.
 _____. Depoimento sobre Aleluia, Gretchen. (mimeografado) 1976.
 _____. Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
 _____. D. Quixote deixa a província. Entrevista a André Gentil. *Aérotantã*. Curitiba, ago. 1987.
 _____. Entrevista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 ago. 1975.
 _____. Entrevista a Adélia Lopes e Dante Mendonça. *O Estado do Paraná*, 24 abr. 1988.
 _____. Entrevista a Dalva Ventura. *Nicolau*, nº 11, maio 1988.
 _____. Entrevista com Sylvio Back. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 ago. 1975.
 _____. O cinema paranaense existe? – Entrevista com Francisco dos Santos. In: SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro – 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba, Edições Paiol, 1975.
 _____. Os meus sonhos, eu os agarro com os dentes – Entrevista com Apolinário Ternes. *A Notícia*, Joinville (seção Grandes Entrevistas), 1996.
 _____. Meus filmes são melhores do que eu. Entrevista a Mário Hélio. *Suplemento Cultural*. Recife, julho de 1998. In: *CINEMATECA Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s/d.
 _____. Sylvio Back: um cinema para abalar certezas. Entrevista a Carlos Alberto Mattos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 23 jul. 1980.
 _____. Sylvio Back (re)encontra Cruz e Souza. Entrevista a Flávio José Cardoso e Fábio Brüggemann. *Ô Catarina*. Florianópolis, nov. 1999.
 Depoimento: Sylvio Back ("A Guerra dos Pelados"). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 set. 1971.
 Mini-entrevista com Sylvio Back. *A Gazeta*. São Paulo, 10 mar. 1969.
 Sylvio Back aos universitários: o cinema morreu, viva o super 8. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 8 out. 1972.

Sylvio Back: o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. Entrevista à Roda Viva. *Voz do Paraná*. Curitiba, 24 fev. a 2 mar. 1974.

Sylvio Back na "Guerra dos Pelados". Entrevista a Miriam Alencar. *Filme Cultura* n.16. INC, set/out. 1970.

Uma panorâmica de Sylvio Back. Entrevista a almanaque. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 abr. 1988.

Um depoimento: Sylvio Back. *4º ciclo do cinema brasileiro*. Cineclube Macunaíma, São Paulo, s/d.

3.3 Entrevistas em mídia digital

BACK, Sylvio. *Memória Paranaense* [entrevista a José Wille]. Curitiba: Fundação INEPAR, mar. 1998. Coleção Identidade Paranaense. 1 DVD.

_____. *Persona – TV UFPR* [entrevista a Sérgio Brandão]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. Coleção Identidade Paranaense. 1 DVD.

4. Textos escritos por Sylvio Back

4.1. Artigos de Back publicados em periódicos [em ordem cronológica]

a) anos 1950

BACK, Sylvio. Eugene O'Neil e o Teatro Cacilda Becker. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 16. nov. 1958.

_____. Dentro e fora dos livros. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio 1959.

_____. Suassuna: o Auto da Compadecida. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 7 jun. 1959.

_____. Epicédio a um amor. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 27 jun. 1959.

_____. O desconhecido. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jul. 1959.

_____. A grande decepção. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 12 jul. 1959.

_____. George Bernard Shaw: Pigmalião. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jul. 1959.

_____. A poética do genial sueco. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 26 jul. 1959.

_____. Sir Lawrence Olivier. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 2 ago. 1959.

_____. O Exotismo de Orson Welles (I). *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 16 ago. 1959.

_____. Originalidade no teatro. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 30 ago. 1959.

_____. A descoberta. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 4 out. 1959.

_____. Os marginais em Jules Dassin. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 11 out. 1959.

_____. Lolita e a moral. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 18 out. 1959.

_____. Ensaio à renovação da comédia. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1959.

_____. Do mediocre no teatro da cidade. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 set. 1959.

_____. A metamorfose de Carlitos. *Diário do Paraná*. Curitiba, 13 set. 1959.

_____. Mar preto 2 da madrugada. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 set. 1959.

_____. Carta à bailarina. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 8 nov. 1959.

_____. O outro cinema nacional. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 15 nov. 1959.

_____. Contraponto: romance. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 15 nov. 1959.

_____. Da irresponsabilidade e improvisação em "nascida ontem". *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 22 nov. 1959.

_____. Inautenticidade. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 29 nov. 1959.

_____. Les amants. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 13 dez. 1959.

_____. Cinema nacional e incongruências. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 dez. 1959.

b) anos 1960

BACK, Sylvio. Teatro de arena e intimismo com o público. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 10 jan. 1960.

_____. Atitude fílmica do "pequeno rincão de deus". *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 31 jan. 1960.

- _____. A morte de um teatro. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 28 fev. 1960.
- _____. "Nouvelle vague", "bossa nova". Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 mar. 1960.
- _____. Imagem. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 mar. 1960.
- _____. O filme anti-heróico. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 3 abril 1960.
- _____. Gênese do filme expressionista. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 10 abril 1960.
- _____. Jean Renoir repensado. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 abril 1960.
- _____. Contra-ponto: Die puppe. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 abril 1960.
- _____. Contra-ponto. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24 abril 1960.
- _____. A incoerência do teatro de Arena. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 1º maio 1960.
- _____. Eisenstein na BPP. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 8 maio 1960.
- _____. Sacrifícios com Eisenstein. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 15 maio 1960.
- _____. Cinema engagé na BPP: Vigo. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960.
- _____. A peça humana. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960.
- _____. Advertência. Texto de apresentação para: VOLPINI, Oscar Milton. Com ambos os pés no chão e a cabeça fria. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jun 1960.
- _____. Contra-ponto: crítica de crítica. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 10 jul. 1960.
- _____. Sartre atual. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960.
- _____. "Peripécias na lua". Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24 jul. 1960.
- _____. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 jun. 1960.
- _____. "O macaco da vizinha". Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 31 jul. 1960.
- _____. Fronteiras do existencialismo. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 7 ago. 1960.
- _____. Cinema soviético: "o quadragésimo primeiro". Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 28 ago. 1960.
- _____. Futebol no palco: Chapetuba F.C. *Revista Panorama* n.100. Curitiba, set. 1960.
- _____. Bélico ou anti-bélico. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 25 set. 1960.
- _____. O grande ultraje. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 2 out. 1960.
- _____. Ultraje, capítulo dois. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 16 out. 1960.
- _____. "Chapetuba" e temática brasileira. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 23 out. 1960.
- _____. José Limón: o feiticeiro do ballet moderno. *Revista Panorama* n.102. Curitiba, nov. 1960.
- _____. Teatro popular: TEG vai às fábricas. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 20 nov. 1960.
- _____. Cinema japonês, notas. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 nov. 1960.
- _____. Chopp e nove bonecos: boliche. *Revista Panorama* n.103. Curitiba, dez. 1960.
- _____. Tati, o poeta da comédia. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 4 dez. 1960.
- _____. Agora, a desmoralização. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 11 dez. 1960.
- _____. Japão faz (descalço) o melhor cinema do mundo. *Revista Panorama* n.104. Curitiba, jan. 1961.
- BACK, Sylvio; BETTEGA NETO, Francisco; VOLPINI, Oscar Milton. Ano europeu (e oriental) no cinema. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 8 jan. 1961.
- BACK, Sylvio. Cubanos e humanos. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 5 fev. 1961.
- _____. Documentário e realidade. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 19 fev. 1961.
- _____. La dolce vita. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 5 mar. 1961.
- _____. Cinema brasileiro, marco zero. *Revista Panorama* n.107. Curitiba, abril. 1961.
- _____. Dessa vez, vamos mesmo. *O Dia*. Curitiba, 15 abr. 1961.
- _____. Caminhos do cinema brasileiro. *O Dia*. Curitiba, 29 abr. 1961.
- _____. O céu é de Yuri Gagarin. *Revista Panorama* n.108. Curitiba, maio 1961.
- _____. Cinema brasileiro: meta industrialização (I). Página Literária. *O Dia*. Curitiba, 14 maio 1961.
- _____. Lançamentos e BPP. *O Dia*. Curitiba, 24 maio 1961.
- _____. Indicações e notícias locais. *O Dia*. Curitiba, 28 maio 1961.
- _____. Sexo: a fórmula mágica de Holliwood. *Revista Panorama* n.108. Curitiba, maio 1961.
- _____. Os primos. *O Dia*. Curitiba, 30 maio 1961.
- _____. Chaplin: um inglês tranqüilo. *Revista Panorama* n.109. Curitiba, jun. 1961.
- _____. Paixões desenfreadas e BPP. *O Dia*. Curitiba, 4 jun. 1961.
- _____. Os dois ladrões. *O Dia*. Curitiba, 14 jun. 1961.
- _____. Posição: censura e propaganda comercial. *O Dia*. Curitiba, 15 jun. 1961.
- _____. Geicine na encruzilhada e clube de cinema. *O Dia*. Curitiba, 27 jun. 1961.
- _____. BPP, Cinemateca e estatuto colonial. *O Dia*. Curitiba, 27 jun. 1961.

- _____. Lançamentos, BPP & até lá. *O Dia*. Curitiba, 30 jun. 1961.
- _____. A importância de ser Ernesto em alemão. *Revista Panorama* n.110. Curitiba, jul. 1961.
- _____. Cinema paranaense: uma novela inacabada. *Revista Panorama* n.111. Curitiba, ago. 1961.
- _____. Curitiba caminha para o cinema. *Revista Panorama* n.111. Curitiba, ago. 1961.
- _____. Velloso: um abstrato universal. *Revista Panorama* n.113. Curitiba, out. 1961.
- _____. Cinema brasileiro: a grande incógnita (entrevista com Paulo Emílio Salles Gomes). *Panorama* n.114, p.72-74. Curitiba, nov. 1961.
- _____. Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio. *Revista Panorama* n.117. Curitiba, fev. 1962.
- _____. TV para brasileiro ver. *Revista Panorama* n.119. Curitiba, abr. 1962.
- _____. K, esse desconhecido. *Revista Panorama* n.120. Curitiba, maio 1962.
- _____. 7 fazem teatro para muitos. *Revista Panorama* n.122. Curitiba, jul. 1962.
- N.F.T. [Sylvio Back]. O homem da crítica. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 16 set. 1962.
- _____. "Divórcio à italiana". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 20 set. 1962.
- _____. À margem do "Pagador". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 21 set. 1962.
- _____. Cinema nacional. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 23 set. 1962.
- _____. Ligações amorosas. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 26 set. 1962.
- _____. Hollywood morreu. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 27 set. 1962.
- _____. "O pagador de promessas" (I). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 28 set. 1962.
- _____. "O pagador de promessas" (III). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 30 set. 1962.
- _____. "O grande golpe" (I). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 13 out. 1962.
- _____. "O grande golpe" (II). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 out. 1962.
- _____. O festival da Bahia (e um de idiotice). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1962.
- _____. Quarteto é cinema no Paraná. *Estado do Paraná*. Curitiba, 1º nov. 1962.
- _____. "Lolita". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 2 nov. 1962.
- _____. "Toureiro". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 4 nov. 1962.
- _____. "Sob dez bandeiras". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6 nov. 1962.
- _____. Arte para jogar fora. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 7 nov. 1962.
- _____. "A invasão". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 8 nov. 1962.
- _____. Capovilla, cinema novo e polônês. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 10 nov. 1962.
- _____. "Quem matou leda?". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 11 nov. 1962.
- _____. "O clamor do sexo". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 13 nov. 1962.
- _____. "O sol sobre lama" e outras notícias. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 nov. 1962.
- _____. "Vidas secas". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 21 nov. 1962.
- _____. Paulo Emílio & "Cinzas e diamante". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 23 nov. 1962.
- _____. "Viagem à lua". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 nov. 1962.
- _____. "Os Adeuses". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 1º dez. 1962.
- _____. A adolescente. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 3 dez. 1962.
- _____. "Azar": a Polônia goza burocracia. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6 dez. 1962.
- _____. Novos Festivais e tacanhice. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 12 dez. 1962.
- _____. Cinema de animação e o experimental. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 19 dez. 1962.
- _____. "O desafio à corrupção", de Robert Rosseau. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 29 dez. 1962.
- _____. Cinema japonês. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 dez. 1962.
- BACK, Sylvio. Madre Joana dos Anjos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 25 jan.1963.
- _____. O cinema da casa & ar refrigerado. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 31 jan. 1963.
- _____. Últimas do Cinema Novo. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 21 fev. 1963.
- _____. Por que não se ama o filme brasileiro? *Panorama* n.174, p.24. Curitiba, jan. 1967.
- _____. Cinema paranaense? *Panorama*, n.175, p.31-34. Curitiba, fev/mar. 1967.

c) anos 1970

- BACK, Sylvio. Só a criatividade desequilibra – vida ao Super 8. *Politika* nº100. nov/dez. 1973.
- _____. Quem tem medo do Patinho Feio? *O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 mar. 1974.
- _____. Autópsia pessoal [1977]. Publicado em *Cinemateca Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s/d.
- EURUS, S. [Sylvio Back]. "Aleluia, Gretchen", uma grande piada. *Estado do Paraná*. Curitiba, 7 nov. 1976.
- BACK, Sylvio. A Aleluia de Sílvio. *Última Hora*. São Paulo, 14 maio 1977.
- _____. O papo Gretchen. *Folha de São Paulo*. São Paulo, jun. 1977.
- _____. Esquecimento oficial. *Nicolau*, v.1, n.2. Curitiba, ago 1978.
- _____. "Perdi todas as certezas adquiridas nos anos 60". Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.

d) anos 1980

- BACK, Sylvio. Pequena história da edição de roteiros de filmes brasileiros. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 30 maio 1980.
- _____. A imagem provisória. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 18 abr. 1982.
- _____. Afresco eslavo. *Folha de S. Paulo*, 14 ago. 1983.
- _____. A cultura (e cinema) no Paraná. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 15 abr. 1984.
- _____. A saga dos "pelados". *Revista Afinal* n.97, 8 jul. 1986.
- _____. Por um cinema desideologizado. *Correio de Notícias*. Curitiba, 11 jul. 1986.
- _____. Tigre Royal (seqüência de roteiro). *O Estado do Paraná*. Curitiba, 19 out. 1986.

e) anos 1990

- BACK, Sylvio. Tríptico curitibano. *Nicolau*, n° 32, v. 04, abr. 1990.
- _____. Langston Hughes. *Nicolau*, n° 35, v. 04, out / nov. 1990.
- _____. Nas ondas da rádio Auriverde. *Nicolau*, n° 37, v. 05, fev / mar. 1991.
- _____. De visor armado. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 jun. 1991.
- _____. Por que meu filme é o mais odiado da história. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 jul. 1991.
- _____. Cinema. *Nicolau*, n° 43, v. 06, maio / jun. 1992.
- _____. Minimal. *Nicolau*, v.6, n. 47. Curitiba, mar / abr. 1993.
- _____. O beijo no cinema. *Nicolau*, v.7, n. 52. Curitiba, dez. 1994.
- _____. Movie – junky. *Nicolau*, n° 57, v. 09, dez. 1995.
- _____. Um cine catarina. *Ô Catarina*. Florianópolis, mar/abr. 1997.

4.2. Roteiros

- BACK, Sylvio. *Lance Maior*. Curitiba: FCC, 1975.
- _____. *Aleluia, Gretchen*. Curitiba: Paiol, 1978.
- _____. *Aleluia Gretchen*. Porto Alegre: Movimento, 1978. Obs: inclui coletânea de textos críticos.
- _____. *Aleluia, Gretchen*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *A Guerra dos Pelados*. digit., 90 p., s.d. [Arquivo digital inédito cedido pelo autor]

4.3. Livros de Sylvio Back

- BACK, Sylvio. *Um cinema polêmico*. Curitiba: Cinema de Arte Riviera, 1967.
- _____. *Revolução de 30: era preciso fazê-la antes que o povo a fizesse*. Curitiba: FCC, SCE, 1980.
- _____. *Por um cinema desideologizado*. Curitiba: FCC, 1987.
- _____. *Moedas de luz*. Curitiba: SEEC, 1988.
- _____. *Pensar es insalubre*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- _____. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- _____. *Guerra do Brasil*. (Cadernos Cineamericanidade, n° 05). Palestra de Sylvio Back em 14/03/1992. Curitiba: FCC, 1993.
- _____. *A vinha do desejo*. Geração Editorial, 1994.
- _____. HARO, Rodrigo de. *Cruz e Souza: o poeta do desterro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- _____. *Docontaminado: ensaios sobre o documentário brasileiro*. Curitiba: Museu da Imagem e do Som, 2001.
- _____. *Sylvio Back no cinema inoculado*. Curitiba: Bamerindus, s.d.
- _____. *Cinemateca Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, s/d.
- _____. *O cineasta no invisível*. digit., 194 p., s.d. [Arquivo digital inédito cedido pelo autor]
- _____. *O cinema paranaense*. Curitiba: Edição do autor, 1968.
- _____. BACK, Sylvio. *Dossiê Back*, digit., 311 p., s.d. (2006). [Arquivo digital inédito cedido pelo autor]

4.4. Correspondências de Sylvio Back

- BACK, Sylvio. Carta à Silvia Oroz. Rio de Janeiro, 19 nov. 1993.
- _____. Aleluia Gretchen (25 jul. 1996). Publicado na seção de cartas em: *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 jul. 1996.

PADRELLA, Nelson. Carta a Sylvio Back, datil., 2 folhas, s.l., 18 maio 1988.
VOLPINI, Oscar Milton. Carta a Sylvio Back, datil., 2 folhas, Curitiba, 11 maio 1988.

5. Fontes diversas

- A cidade, o cinema & o tempo. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 30 nov. 1974.
- ANDRADE, Theophilo. Desnacionalização da opinião pública. *Diário do Paraná*. Curitiba, 8 set. 1968.
- A nova face de Curitiba. *Panorama* n.162. Curitiba, nov. 1965.
- ARZUA, Ivo. Os favelados de Curitiba. *Panorama* n.160. Curitiba, set. 1965. Contracapa.
- BARROS, Fernando. A co-produção dará vida internacional ao cinema brasileiro. *Revista Panorama* n.112. Curitiba, set. 1961.
- BERNARDET, Jean-Claude. O cinema brasileiro existe. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 31 maio 1966.
- _____. Um circuito para a criatividade. *Argumento* nº2. São Paulo: Paz e Terra, nov. 1973.
- _____. Choveu na caatinga? *Argumento* nº3. São Paulo: Paz e Terra, jan. 1974.
- _____. Festival inovador. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14 jul. 1974.
- _____. Uma História mal contada. Entrevista a Malú Maranhão. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.
- BETTEGA NETO, Francisco. Cinema / surrealismo / desejo. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 25 set. 1960.
- _____. Filmes vistos e anotados. *Cadernos do MIS*, n.12. Curitiba: 1990.
- _____. Ingmar Bergman: nota e filmografia. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 13 nov. 1960.
- _____. UH vê o filme – Balanço (II). *Última Hora*. Curitiba, 6 jan. 1964.
- _____. UH vê o filme – Balanço de 63 (III). *Última Hora*. Curitiba, 9 jan. 1964.
- _____. UH vê o filme – “O Eclipse”. *Última Hora*. Curitiba, 3 mar. 1964.
- _____. UH vê o filme – “O Eclipse” (II). *Última Hora*. Curitiba, 4 mar. 1964
- _____. UH vê o filme – “Porto das caxias”. *Última Hora*. Curitiba, 4 fev. 1964.
- BATISTON, Maria do Carmo. Os caminhos do cinema paranaense (I): Nos primórdios, uma viagem de trem e cenas do carnaval. *Folha de Londrina*. Londrina: 18 mar. 1975.
- _____. Os caminhos do cinema paranaense (II): João Batista Groff – documentar o Paraná. *Folha de Londrina*. Londrina: 19 mar. 1975.
- CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. *Brasiliense*. São Paulo, n.41, maio/jun. 1962.
- _____. GEICINE e problemas econômicos do cinema brasileiro. *Revista Brasiliense*, n.44. São Paulo, nov/dez. 1962.
- CAVALCANTE, Hermegenildo de Sá. Bazin revolucionou o conceito e a estética da cinematografia. [Coluna Letras & Artes]. *Diário do Paraná*. Curitiba, 22 mar. 1959.
- Cineasta: saída é a descentralização. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 5 nov. 1982.
- Cinema de arte, um péssimo negócio (ainda que sejamos uma cidade universitária). *O Estado do Paraná*. Curitiba, ago. 1975.
- Cinema Novo em discussão. *Movimento*. Rio de Janeiro, n.7, nov. 1962.
- Cinema novo no Paraná. *TV Programas*. Curitiba, 15 mar. 1965.
- Cinema novo no Paraná – Os imigrantes. *Panorama* n.163. Curitiba, dez. 1965.
- Cinema surge no Paraná. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr. 1965.
- Confiança no futuro. *Diário do Paraná*. Curitiba, 31 jan. 1961.
- CONTIER, Arnaldo. “Ainda existe o elitismo no cinema nacional”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.
- CONTIER, Arnaldo; MENDES, Oswaldo; BABENCO, Hector; BACK, Sylvio; OLIVEIRA, Denoy; PONTES, Ipojuca; SANTOS, Roberto. Debate: “Cadê o homem brasileiro no cinema nacional?”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.
- Curitiba de amanhã. *Panorama* n.158. Curitiba, jul. de 1965.
- Curitiba: o cinema começou com a vila. *Voz do Paraná*. Curitiba, 26 maio 1974.
- Dez anos de cinema nacional (parte I). *Opinião*, nº 32, 11-18 jun. 1973.
- Dez anos de cinema nacional (parte II). *Opinião*, nº 40, 13-20 ago. 1973.
- Documentário paranaense no I Festival Brasileiro de Curta-Metragem: Bahia. *O Estado*. Curitiba, 18 fev. 1965.
- Enciclopédia Filme Cultura. Diretores: cinema brasileiro A/D. *Filme Cultura* n.21, jul/ago. 1972.
- Estão os jovens dos Estados Unidos fazendo cinema de vanguarda. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 17 nov. 1968.
- Este é em Curitiba. *Diário Carioca*. rio de janeiro, 21 fev. 1965.

- FARIA, Octávio. Porto das Caxias e o Cinema Novo. *Cadernos Brasileiros*, ano 5, n.2, mar./abr. 1963.
- FASSONI, Orlando. Uma década de crises e mordanças. [Os anos 70]. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979, p.2.
- FURTADO, Mauri. Orfeu, mito e transposição. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 8 maio 1960.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 18 dez. 1960.
- _____. Antes da primeira Convenção. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1960.
- _____. Artesãos e autores. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 14 abr. 1961.
- _____. Funções das cinematecas. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 23 mar. 1957.
- _____. Uma nova crítica? Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1960.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro popular e cinema – entrevista. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 20 mar. 1960.
- Festival Super-8 com fim agitado. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 9 abr. 1974.
- Informações sobre a indústria cinematográfica brasileira – anuário de 1975. Embrafilme, 1975.
- Já há público para o cine-arte em Curitiba. *Diário do Paraná*. Curitiba, 22 mar. 1975.
- LACERDA, Antônio Carlos. Aqui começa a censura. *Quatro Estações*. Curitiba, inverno 1971.
- LINHARES, Temístocles. Crônica de Curitiba: “Intermezzo” existencialista. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 16 jul. 1960.
- LOYOLA, Ignácio de. Cine-Ronda. *Última Hora*. Curitiba, 25 mar. 1964.
- _____. Divagações: *Deus & Diabo*. Ronda. *Última Hora*. Curitiba, 25 mar. 1964.
- MARCELINO, Walmor. Arte, comédia, o uso do intelecto e ação. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 31 jul. 1960.
- _____. Críticos cinematográficos parvos maltratam o cinema. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 27 dez. 1959.
- _____. Narciso e o teatro (teatro pelo teatro, a insuficiência cultural). *Página Literária. O Dia*. Curitiba, 21 maio 1961.
- _____. O Salão de Belas Artes. *O Esportivo*. Curitiba, 5 dez. 1963.
- _____. Pensamento Existencial fora da Filosofia da Existência. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 24 abr. 1960.
- _____. Uma guerra de classe. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 5 out. 1979.
- MARTINS, Wilson. Arte e política. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 5 jan. 1960.
- _____. Últimos livros. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. 11 jun. 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Psicologia do ritmo cinematográfico [excerto de texto do autor]. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 12 fev. 1961.
- MILLARCH, Aramis. O cinema em Curitiba. *Voz do Paraná*. Curitiba, maio 1974.
- _____. No campo de batalha. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 8 out. 1968.
- _____. A vida de João Maria de Jesus (um livro do povo). *Panorama* n.242, p.10-12. Curitiba, jan. 1977.
- _____. Para lembrar aqueles sonhos do antigo CPC. Almanaque. *Estado do Paraná*. Curitiba, 22 mar. 1985.
- OLIVEIRA, J. A. Moraes. A crítica e o cinema nacional. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 25 dez. 1960.
- Os vinte mil da favela. Pesquisa. *Panorama* n.159. Curitiba, ago. 1965, p.13.
- PASSOS, Edésio. Teatro político e MW. *Página Literária. O Dia*. Curitiba, 14 maio 1961.
- PEYON, H. Cinema brasileiro: caminho bifurcado. *Panorama* v.25, n.235, p.42-47. Curitiba, mar. 1976.
- Polinotas. *Diário do Paraná*. Curitiba, 1º fev. 1961.
- Política Nacional de Cultura*. Departamento de Divulgação e Documentação, MEC, Brasília, 1975
- Proposições e sugestões. *Relatório do Primeiro Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira*. Rio de Janeiro, 23 a 27 de outubro de 1972, doc. 11.
- PUGLIELLI, Hélio de Freitas. Em torno de um livro perturbador. *Caderno Literário. Estado do Paraná*. Curitiba, 8 maio 1960.
- _____. Nova explicação a OMV. *Estado do Paraná*. Curitiba, 12 jun. 1960.
- _____. Sobre o sistema e outras coisas. *Caderno Literário. Estado do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960.
- PUPE, Antenor. Atualidade do ensaio (1). *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jun. 1960.
- _____. Existencialismo e/ou Ensaio. *Letras & Artes. Diário do Paraná*. Curitiba, 26 jun. 1960.
- REICHMANN, Ernani. Bilhete a um existencialista (a propósito de Jean Paul Sartre). *Letras & Artes*, Curitiba, 22 maio 1960.

- _____. *Cadernos do Homem: 1º Ensaio da Existência*. Curitiba: Ed. do Autor, 1960.
- _____. Cartas a meu crítico: 1ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 22 maio 1960.
- _____. Cartas a meu crítico: 2ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 29 maio 1960.
- _____. Cartas a meu crítico: 3ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 5 jun. 1960.
- _____. Cartas a meu crítico: 4ª carta. Caderno Literário. *Estado do Paraná*. Curitiba, 12 jun. 1960.
- _____. Notas às teses de Sartre. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 2 out. 1960.
- _____. Sartre e a "crítica da razão dialética". Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 18 set. 1960.
- ROCHA, Glauber. Acabou o MDB cultural! Vamos dar nome aos bois!. [Os anos 70]. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez. 1979.
- _____. Cinema: Operação Nordeste. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1959.
- _____. O processo cinema. Suplemento Literário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 maio 1961.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Tese de Nelson Pereira dos Santos. *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. I Congresso Paulista de Cinema, 1952.
- Sete décadas de cinema em Curitiba. *Diário do Paraná*. Curitiba, 29 mar. 1977.
- SOUZA, José Inácio de Mello. Cinema brasileiro em revista: bibliografia (1950-1975). São Paulo, 1987.
- VIANY, Alex. *Barravento*, um problema de comunicação. *Senhor*. São Paulo, jun. 1962.
- _____. Cinema Novo, ano 1. *Senhor*. São Paulo, abr. 1962.
- _____. Quem é quem no cinema novo brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, ano 64, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970.
- VOLPINI, Oscar Milton . Brecht: teatro engajado. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 4 dez. 1960.
- _____. Com ambos os pés no chão e a cabeça fria. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 5 jun 1960.
- _____. Contraponto: existencialistas. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 15 nov. 1959.
- _____. Duas correntes do realismo no cinema. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 12 abr. 1959.
- _____. M. Hulot e o homem mecânico. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 25 out. 1959.
- _____. Não mais que misticismo ateu. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 22 mai. 1960.
- _____. Um filme e a realidade. Letras & Artes. *Diário do Paraná*. Curitiba, 29 jan. 1961.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Sylvio Back – textos selecionados

1.1. Bibliografia específica sobre Sylvio Back

- CABRERA, Julio. Recordando sem ira. In: BACK, Sylvio. *A Guerra dos Pelados*. São Paulo: Annablume, 2008 [no prelo].
- CASAROTTO, Abele Marcos. A literatura que se faz cinema. In: *O contestado e os estilhaços da bala: literatura, história e cinema*. Tese (Doutorado em Literatura), UFSC, Florianópolis, 2003.
- FASSONI, Orlando. *O cinema de Silvio Back*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado / Museu da Imagem e do Som, 1979.
- GATTI, José. Monoglossia em Aleluia, Gretchen: notas sobre a presença de línguas no cinema. *Olhar*. Centro de Educação e Ciências Humanas da UFSCar. Vol.2, nº4. São Carlos: UFSCar, 2000.
- _____. Poliglossia no cinema. In: CORSEUIL, Anelise; e CAUGHIE, John (orgs.). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000.
- HELLER, Sylvia. *Traficando imagens: Sylvio Back e Valêncio Xavier*, Tese (Doutorado em Teatro), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- KAMINSKI, Rosane. Da narração literária às telas do cinema: camadas de sentido alegórico em *A guerra dos Pelados*. *História: Questões & Debates*, n.44. Curitiba: Editora UFPR, jan./jun. 2006.
- _____. Do texto à imagem: as faces da violência nas crianças nazistas em *Aleluia, Gretchen!*. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos (Org.). *História e Cinema*. 1ª ed. São Paulo: Alameda / História Social USP, 2007.
- _____. O cinema na mídia e a mídia no cinema: *Lance Maior* nos debates sobre os meios de comunicação de massa. *ArtCultura* n.13. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2006.
- _____. Os filmes ficcionais de Sylvio Back: um cinema com sotaque sulino? In: *Anais do II Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, 2007.
- KIELING, César. Aleluia, Gretchen. In: CASTRO, Nilo André Piana (orgs.). *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Ed. Universidade / Secretaria Municipal da Cultura, 1999.
- LOPES, Denise. História e memória em *Zweig: A morte em cena* de Sylvio Back e *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Mazagão. *Cinemais*, n.31, set.-out. 2001.
- MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MATTOS, Carlos Alberto. Back, lance por lance [1989-91]. In: *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- MOTTA, Márcia. A guerra dos pelados: das imagens que antecipam a compreensão. In: BACK, Sylvio. *A Guerra dos Pelados*. São Paulo: Annablume, 2008 [no prelo].
- NASCIMENTO, Hélio. Realismo e inovações. In: *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- PICCHIARINI, Ricardo; MARTINEZ, Maria Cecília. *Aleluia Gretchen*. São Paulo, SEEC/FDE, 1992. Coleção Apontamentos.
- PICCHIARINI, Ricardo; SALIBA, Elias Thomé. *A guerra dos pelados*. São Paulo, SEEC/FDE, 1992. Coleção Apontamentos.
- SANTOS JÚNIOR, João Júlio; FERREIRA, Alexandre Maccari. História e cinema na educação: uma perspectiva do Brasil da primeira república sob o olhar de Sylvio Back. In: *VII Congresso Internacional de Educação Popular*, Santa Maria – RS, 2006.
- SILVA, Marcos Antonio da. Refletir e comemorar: Cruz e Souza, Fernando Novais, Sylvio Back e os 500 anos do Brasil. In: COSTA, Cléria Botelho; MAGALHÃES, Nancy Alessio. (Org.). *Contar história, fazer história*. Brasília: Paralelo 15, 2003.
- VIEIRA, João Luiz. Sylvio Back. In: *Encontro com o cinema brasileiro*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. Catálogo de evento.

1.2. Textos em que Sylvio Back é mencionado

- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- _____. Rádio Auriverde: discurso e imagem. *O cinema brasileiro dos anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.
- _____. *O cinema brasileiro dos anos 90 : novos filmes*. Uberaba : Instituto Triangulino de Cultura, 2004.
- BORGES, Luis Ribeiro. *O cinema à margem*. Campinas: Papyrus, 1983.
- DEPIZZOLATTI, Norberto (et.alii). *O cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: Ed.UFSC, 1987.
- FEIJÓ, Almir. *Descríticas*. Curitiba: Fotolaser, 2001.
- FOSTER, David William. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. University of Texas Press, 1999.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. *DOC On-line – revista digital de cinema documentário*, nº 01, dez. 2006. On-line: www.doc.ubi.pt
- GUIMARÃES, Dinara Machado. *Voz na luz : psicanálise e cinema*. Rio de Janeiro : Garamond, 2004.
- HEISE, Tatiana Signorelli. *A rainha diaba e Madame Satã: representações da violência e marginalidade social no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), ECA-USP, 2006.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Update: annotated filmography*. Jump Cut, Berkeley, n.22, May 1980.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002
- _____. (ed.). *The new brazilian cinema*. London : I.B. Tauris, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. Contra todas as ditaduras (1976-1980). In: *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: contexto, 2001.
- NASCIMENTO, Hélio. *O reino da imagem*. Porto Alegre : Unidade, 2002.
- O filme histórico brasileiro*. São Paulo : Museu Lasar Segall, 1985.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALEM, Helena (coord.). *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.
- SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro – 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.
- TOMAIM, Cássio. A FEB (re)vista nos filmes documentários: algumas considerações iniciais. In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 29, nº 02, jul-dez. 2006.
- _____. Para repensarmos o lugar do filme documentário ou de não-ficção nos estudos de história e audiovisual. In: *III Simpósio Nacional de História Cultural*, Florianópolis, 18 a 22 set. 2006.
- VIANY, Alex. Quem é quem no cinema novo brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970.
- VIEIRA, João Luiz. Discutindo cinema brasileiro no exterior. *Cinemais*, n.4, mar.-abr. 1997.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail; BERNARDET Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. *O Desafio do Cinema: A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- XAVIER, Valêncio. Um roteiro que começou em 1907. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. Curitiba, out/dez. 1980.

1.3. Dicionários e enciclopédias – verbetes para Sylvio Back

- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005.

2. Cinema

2.1. História do cinema no Brasil

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. A igreja católica e o cinema: *Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União* entre 1907 e 1921. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *História e Cinema*. 1ª ed. São Paulo: Alameda / História Social USP, 2007.
- _____. A representação da violência das populações faveladas no cinema de Nelson Pereira dos Santos: Rio 40 graus. In: MALATIAN, Teresa; LEME, Marisa ; MANOEL, Ivan. (Org.). *As múltiplas dimensões da política e da narrativa*. Franca: Olho d'água / UNESP, 2004.
- _____. *O cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1999.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- AVELLAR, José Carlos (et alii) *Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- _____. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Cineastas e imagens do povo: uma aventura documentária no Brasil, 1960-1980*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O voo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- _____. *O cinema brasileiro dos anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.
- _____. *O Cinema Brasileiro nos anos 80*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.
- _____. *O cinema brasileiro dos anos 90 : novos filmes*. Uberaba : Instituto Triangulino de Cultura, 2004.
- BORGES, Luis Ribeiro. *O cinema à margem*. Campinas: Papyrus, 1983.
- CARDOSO, Maurício. *História e cinema: uma análise do filme “São Bernardo”* (Leon Hirzman, 1972). Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). FFLCH-USP, São Paulo, 2002.
- COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000.
- DEPIZZOLATTI, Norberto (et alii). *O cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: Ed.UFSC, 1987.
- FOSTER, David William. *Gender and society in contemporary brazilian cinema*. University of Texas Press, 1999.
- GATTI, José. *Barravento, a estréia de Glauber*. Florianópolis: UFSC, 1987.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.
- _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1982. 2 v.
- JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. *História: Questões e Debates* n.38. Curitiba: UFPR, jan./jun. 2003.
- LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda/USP: história social, 2007.
- MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro* (Seminário). Brasília: Ed. Universidade de Brasília / Embrafilme, 1986.

- MORETTIN, Eduardo. *Cinema e história: uma análise do filme "Os Bandeirantes"*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), ECA-USP, São Paulo, 1994.
- _____. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimto do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), ECA-USP, São Paulo, 2001.
- _____. O tema do descobrimento do Brasil no cinema dos anos 30: uma análise de *Descobrimto do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. *História: Questões & Debates* n.32. Curitiba: UFPR, 2000.
- _____. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes (1940)*, de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol.18, n.35, 1998.
- MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *História e Cinema*. 1ª ed. São Paulo: Alameda / História Social USP, 2007.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- PEREIRA, Miguel et alii. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PUCCI, Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.
- PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (Orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-68). *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.2, ano II, n.2, abr/mai/jun. 2005.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme; MEC; Brasiliense, 1987.
- _____. (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Art, 1990.
- _____. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- RAMOS, Maria Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico: 1970-74*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). ECA-USP, São Paulo, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. Cinema: em busca do Brasil. In: *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALEM, Helena (coord.). *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SALIBA, Elias Thomé. História e cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo. In: FALCÃO, A. R.; BRUZZO, C. (coord.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: Fde, 1994.
- SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro – 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.
- _____. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Igreja, cinema, poder: o filme religioso no Brasil*. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: FCC, junho de 1992.
- SARAIVA, Leandro Rocha. *Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas: o Homem que copiava (Jorge Furtado, 2004) e Redentor (Cláudio Torres, 2005)*, Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), ECA-USP. São Paulo, 2006.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume-FAPESP, 1996.
- SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- SOUZA, Enéas de. *Trajelórias do cinema moderno*. Porto Alegre: A Nação / Instituto Estadual do Livro, 1974.
- VIANY, Alex. Cinema Novo: alguns apontamentos. In: *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- _____. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- _____. Quem é quem no cinema novo brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Apresentação [Fortuna crítica] In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- _____. Em torno de São Bernardo. *Argumento* n° 3. São Paulo: Paz e Terra, jan. 1974.
- XAVIER, Ismail; BERNARDET Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O Desafio do Cinema: A política do Estado e a política dos produtores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- XAVIER, Valêncio. Um roteiro que começou em 1907. *Referências em planejamento – Artes no Paraná II – Cinema.V.3*, n.13. Curitiba, out/dez. 1980.

2.2. História do cinema – geral

- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. Cinematógrafo. In: LADEIRA, Julieta de Godoy (org.). *Memórias de Hollywood*. São Paulo: Nobel, 1998.
- CRUZ, Ana Melendo. El universo visual de Michelangelo Antonioni: *La Aventura* (1960). *Annali online di Ferrara – Lettere*, vol.2, 2006.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1996.
- _____. Pietro, Rocco e seus irmãos: caminhos e descaminhos da migração interna na Itália pré-boom. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História*, São Leopoldo – RS, 2007.
- FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- PUCCI, Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- ROBINSON, David. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHUMANN, Peter. *História del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1988.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- VEILLON, Olivier-Rene. *O cinema americano dos anos trinta*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *O cinema americano dos anos cinqüenta*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VILLAÇA, Mariana. A cena político-cultural cubana dos anos setenta: uma análise histórica do filme *A Última Ceia*. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *História e Cinema*. 1ª ed. São Paulo: Alameda / História Social USP, 2007.
- VILLAÇA, Mariana. “America Nuestra”: Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002.

2.3. Teorias do cinema

- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARISTARGO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1961.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Editorial Aster, 1961.
- AUMONT, Jacques (et alii). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp; Annablume; Fapesp, 1999.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- FURMAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folk. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GATTI, José. Poliglossia no cinema. In: CORSEUIL, Anelise; e CAUGHIE, John (orgs.). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*. n.38. Curitiba: Ed.UFPR, jan. a jun. 2003.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1994.
- _____. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Itália, 1984.
- _____. *Sociologie du cinéma*. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977.
- SOURIAU, Etienne. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, maio de 1951.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- _____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

3. História

3.1. História do Brasil – política, economia e sociedade

- ALMEIDA, José. *A implantação da indústria automobilística no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1972.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; e WEISS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Totalitarismo e revolução: o integralismo de Plínio Salgado*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global, 1979.
- _____. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CARNEIRO, Márcia R.S.R. A construção de um projeto político: os caminhos da memória e cultura integralistas. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo, 2007.
- CARNEIRO, Márcia. *Do sigma ao sigma: entre a nata, a águia, o leão e o galo – a construção de memórias integralistas*. Tese (Doutorado em História), UFF, Niterói, 2007.
- CARONE, Edgar. *O Estado Novo: 1937-1945*. São Paulo: Difel, 1976.
- CASAROTTO, Abele Marcos. *O contestado e os estilhaços da bala: literatura, história e cinema*. Tese (Doutorado em Literatura), UFSC, Florianópolis, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica à Ação Integralista Brasileira. In: *Ideologia e mobilização popular*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar: a esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: Ed. UEL, 1998.
- CYSNE, Rubens Penha. A economia brasileira no período militar. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- CYTRYNOWICZ, Roney. Integralismo e política regional: a ação integralista no Maranhão (1933-1937). Resenha. *Revista Brasileira de História*, 2001.
- DIETRICH, Ana Maria. Nazismo tropical? Conflitos raciais e especificidades regionais. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*. São Leopoldo, 2007.
- _____. Organização política e propaganda Nazista no Brasil (1930-1945). *Anais do Simpósio: Muitas faces de uma guerra*. Florianópolis: UDESC, maio de 2005.
- DRAIBE, Sônia Miriam. As políticas sociais do regime militar brasileiro: 1964-84. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- DREIFUSS, René e DULCI, Otávio. As forças armadas e a política. In: SORJ, Bernardo e ALMEIDA, Maria Hermínia. *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DREIFUSS, René. *1964: A conquista do Estado. ação de classe e golpe militar*. Petrópolis: Vozes, 1981.

- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol.24, n°47, p.29-60, 2004.
- FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo M. "*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*": publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998.
- GALLO, Ivone. *O Contestado: o sonho do milênio igualitário*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- GERTZ, René. *O Fascismo no Sul do Brasil*. Germanismo, Nazismo, Integralismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- GERTZ, René. *O fascismo no Sul do Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- KRISCHKE, Paulo J. Os descaminhos da "abertura" e os desafios da democracia In: *Brasil: do "milagre" à "abertura"*. São Paulo: Cortez, 1982.
- MACHADO, Paulo Pinheiro. *Lideranças do Contestado: a formação e a atuação das chefias caboclas (1912-1916)*. Campinas: Unicamp, 2004.
- MAGALHÃES, Marion Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos de estado à época da ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997.
- _____. *Pangermanismo e nazismo: a trajetória alemã rumo ao Brasil*. Campinas: EdUnicamp/Fapesp, 1998.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1978*. São Paulo: Global, 1980.
- MARIGHELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano e outros textos*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1974.
- MARTINS FILHO, J. R. *Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968*. Campinas: Papirus, 1987.
- MENDONÇA, Sônia. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995.
- _____. As bases do "milagre". In: *História do Brasil recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 1998.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia poder*. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação, repressão política*. ed. São Paulo : Ática, 1993.
- QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social*. A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916. São Paulo: Ática, 1981.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; MORAES, Pedro de. *1968: a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- RIDENTI, Marcelo. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: RIDENTI, Marcelo e REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismo no Brasil*. Vol. 05 – partidos e organizações dos anos 20 aos 60. Campinas: EdUnicamp, 2002.
- SALTCHUCK, Jaime. *Luta armada no Brasil dos anos 60-70*. São Paulo: Anita Garibaldi, 1995.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964-1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- SOARES, Gláucio D. S. O golpe de 64. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- SOMBRA, Luiz Henrique e GUERRA, Luiz Felipe Hirtz (orgs.). *Imagens do Sigma*. Rio de Janeiro: Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, 1998.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- TRINDADE, Héglio. *Integralismo, o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difel, 1974.
- _____. O radicalismo militar em 64 e a nova tentativa fascista. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

3.2. História da cultura no Brasil

- ALAMBERT, Francisco; e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.90.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. 5. ed. São Paulo: Atual, 1996.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Livraria Nobel, 1984.
- CAPARELLI, Sergio. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez, 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973*. Tese (Doutorado em História) SCHLA-UFPR, Curitiba, 2007.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História* n.47. São Paulo: ANPUH, 2004.
- _____. Cinema novo: a cultura popular revisitada. Dossiê: Imagem em movimento: o cinema na história. *História: Questões & Debates*, n.38, jan/jun. 2003.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARTINS, Luciano. A geração AI-5. *Ensaio de opinião*, setembro de 1979.
- MICELI, Sérgio, O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). *O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: contexto, 2001.
- _____. O 'tesouro perdido': a resistência no campo da cultura (Brasil 1969 / 1976). In: DUARTE, André; LOPRETO, Christina; MAGALHÃES, Marion Brepohl (orgs.). *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 2000, vol. 20, n. 39.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.334-335.
- _____. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

3.3. História do Paraná – geral

- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. *Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista: estudo sobre a CODEPAR*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- BRAGA, Ney Amintas de Barros. *Ney Braga: tradição e mudança na vida política*. Entrevista a Adherbal Fortes de Sá Jr. Curitiba: Ed. do Autor, 1996.
- CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959/1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação (Mestrado em Educação), SCHLA-UFPR, Curitiba, 2003.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas, arte e política no Paraná – 1950-1962*. Dissertação (Mestrado em História), SCHLA-UFPR, Curitiba, 2002.
- _____. Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n.25, nov. 2005.
- COSTA CÔRTEZ, Carlos Danilo. *O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

- DIAS, Reginaldo. Elementos para uma história da Ação Popular no Paraná. *Revista de História Regional*, Vol. 04, n. 02, Ponta-Grossa, UEPG, inverno 1999.
- FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná. *Revista de História Regional*. Ponta Grossa, vol.8, n.2, 2003.
- HAGEMEYER, Rafael. 1968: ano da derrubada do ensino pago no Paraná. In: MARTINS F^o, João Roberto (org). *1968 faz 30 anos*. Campinas: Mercado das Letras: São Paulo: Fapesp; São Carlos: edit. UFSCar, 1998.
- HELLER, Milton Ivan. *Resistência democrática: a repressão no Paraná*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HELLER, Milton Ivan; DUARTE, Maria de Los Angeles González. *Memórias de 1964 no Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.
- INSTITUTO de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. IPPUC. *Memória da Curitiba Urbana: cidade industrial de Curitiba, 18 anos*. Depoimentos, 6. Curitiba, abril de 1991.
- IPARDES – Fundação Edison Vieira. *O Paraná reinventado: política e governo*. Coordenado por Marion Brepohl de Magalhães. Curitiba: 1989.
- KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), PPGTE-UTFPR, Curitiba, 2003.
- LINHARES, Temístocles. *Paraná vivo*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.
- MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001.
- MARCELINO, Walmor. *História da AP no Paraná*. Curitiba: Quem de Direito, 2005.
- OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: Gazeta do Povo e O Estado do Paraná. *Cadernos da Escola de Comunicação da Unibrasil*. Curitiba, v. 02, 2004.
- OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2000.
- _____. *Urbanização e industrialização no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001.
- OLIVEIRA, Márcio de. A trajetória do discurso ambiental em Curitiba (1960-2000). *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n.16, jun. 2001.
- RIBEIRO, Luiz Carlos. O sonho do progresso. *Tradição / contradição*. Curitiba: MAC, 1986.
- SANTOS, Antônio Cesar A. *Memórias e cidade*. Depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997.
- TRINDADE, Etelvina Maria de Castro; ANDREAZZA, Maria Luiza. *Cultura e Educação no Paraná*. Curitiba : SEED, 2001.
- SANTOS, Antônio Cesar de Almeida. 1997. *Memórias e cidade*. Depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

4. Quadro teórico-conceitual

4.1. Existencialismo e angústia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. Kierkegaard. In: *História da filosofia*. Vol.8. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- _____. O Existencialismo. In: *História da Filosofia*. Vol.12. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002.
- GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989, p.5.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: vozes, 1989.
- KIERKEGAARD, Soren. *Le concept de l'angoisse*. Paris: Gallimard, 1935.
- KIERKEGAARD: vida e obra. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos; MARTÍNEZ, Viviana Carola Velasco. Angústia e sociedade na obra de S. Freud. *Psicologia em estudo*. Maringá, v.7, n.2, jul/dez. 2002.
- MOUTINHO, Luiz Damon. *Sartre: existencialismo e liberdade*. São Paulo : Moderna, 1995.
- MORA, José Ferrater. Kierkegaard. *Dicionário de Filosofia*, tomo I. São Paulo: Loyola, 2001.
- NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. São Paulo: Ática, 1991.
- PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade: uma introdução à teoria de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- ROMANO, Luis Antonio Contatori. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir Pelo Brasil em 1960*. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Unicamp, Campinas, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. *Cadernos de guerra*. Lisboa: Difel, 1985.
- _____. *Crítica da razão dialética*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. *L'être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- _____. *O ser e o nada*. Petrópolis, Vozes, 2001.

- _____. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Situations II*. Paris: Galimard, 1948.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. Conhecimento e identidade histórica em Sartre. *Trans/Form/Ação*, vol.26, no.2. São Paulo: 2003.
- _____. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragments da história intelectual*. Campinas: Papyrus, 2002.
- SIRINELLI, Jean-François. Jean-Paul Sartre, um intelectual engajado. In: NOVAES, Adauto (orgs.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- VUILLEMIN, Jules. O existencialismo. In: Conceito: Filosofia/filosofias. *Enciclopédia Einaudi* n.37. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

4.2. Poder e violência

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1991.
- _____. A crise na cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *As origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- _____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. O campo científico. In: *Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DUARTE, André. *O pensamento à sombra da ruptura: política e filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ENRIQUEZ, Eugène. Matar sem remorso: reflexões sobre os assassinatos coletivos. Dossiê: Os lugares da violência. In: *História: Questões & Debates* n.35. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- FALCON, Francisco. História e poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- HABERMAS, Jürgen. O conceito de poder em Hannah Arendt. In: FREITAG, B. e ROUANET, S. P. (org.). *Habermas*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. Técnica e ciência enquanto ideologia. In: *Os pensadores: Jürgen Habermas*. vol. 48. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Campo de concentração: experiência limite. In: Os lugares da violência. *História: Questões e Debates*, n.35. Curitiba: UFPR, 2001.
- _____. Documento: manual do interrogatório. *História: Questões & Debates* n.40. Curitiba: Editora UFPR, 2004.
- MENDONÇA, Sônia. Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol.1, 1996.
- PETERS, Edward. *história da tortura*. Lisboa: Teorema, 1985.
- STOPPINO, Mário. Poder. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfrancesco. *Dicionário de política*. Brasília: Edit. da UnB, 1992.
- VASCONCELLOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu: a herança sociológica. *Educação e sociedade*, ano XXIII, n.78. Abril de 2002.

4.3. História, tempo e narrativa

- ABENSOUR, Miguel. O heroísmo e o enigma do revolucionário. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BIGNOTTO, Newton. O círculo e a linha. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

- BRAUDEL, Fernand. A longa duração. In: *História e ciências sociais*. 2ª edição. Lisboa: Presença, 1976.
- _____. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- BURKE, Peter. A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões & Debates*, n.44. Curitiba: Editora UFPR, jan./jun. 2006.
- DOSSE, François. O traje novo do presidente Braudel. In: *A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: Unesp, 2001.
- CARR, Edward. *Que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COLLINGWOOD, R.G. O progresso, tal como foi criado pelo pensamento histórico. In: *A idéia de história*. Lisboa: Editorial Presença, 1981, p.393.
- DIEHL, Astor Antônio. A idéia de progresso na história. In: *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: Edusc, 2002.
- REIS, José Carlos. *Nouvelle histoire e tempo histórico: a contribuição de Febrve, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ática, 1994.
- SEGRE, C. Narração / narratividade. In: Literatura-texto. *Enciclopédia Einaudi*, vol.17. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.
- SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias. A dialética em questão: considerações teórico-metodológicas sobre a historiografia contemporânea. *Revista Brasileira de História*, n.48. São Paulo: ANPUH, 2004.

4.4. Textos diversos

- ALBERTINI, Paulo. *Reich: história das idéias e formulação para a educação*. São Paulo: Agora, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1994.
- _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d
- _____. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São paulo: Brasiliense, 1984.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- FIGURELLI, Roberto. *Estética e crítica*. Curitiba: UFPR, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. CD-ROM.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Moraes, 1983.
- HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LLINARES, Joan. *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PÊCHEUX, Michel. Discurso e ideologia. In: *Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- PERRY, Gill. O primitivismo e o "moderno". In: HARRISON, Charles. [et alii]. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- POLIAKOV, Leon. *De Voltaire a Wagner*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. A estrada de ferro. In: *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. A cidade. In: *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WEINMANN, Amadeu de Oliveira. A psicologia política de Wilhelm Reich. *Revista Reichiana*, v.12. São Paulo, 2003.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbagnano, Nicola, 6, 7, 8, 227, 463
 Abensour, Miguel, 262, 263, 464
 Aguiar, Cláudio, 6, 457, 462
 Ahmed, Flávio, 177
 Alambert, Francisco, 95, 462
 Albertini, Paulo, 427, 465
 Aldrich, Robert, 70, 219
 Alencar, Miriam, 83, 108, 113, 120, 151, 152, 156, 162, 165, 176, 177, 181, 182, 190, 210, 218, 234, 308, 371, 442, 444, 446, 460
 Alleg, Henri, 59
 Almeida, José, 362, 460
 Almeida, Maria, 126, 127, 323, 460
 Álvares, Luzia Miranda, 146, 444
 Alves, Márcio Moreira, 235, 444, 445
 Alvetti, Celina, 444, 446
 Andrade, João Batista de, 14
 Andrade, Joaquim Pedro, 94, 95, 125, 133, 144, 147, 155, 184, 185, 188, 257, 311, 323, 345, 393
 Andrade, Jorge de, 55
 Andrade, Rudá, 100
 Andrezza, Maria Luiza, 21, 24, 463
 Andrew, James Dudley, 219, 459
 Antonioni, Michelangelo, 116, 117, 337, 346, 347, 348, 459
 Araújo, Adalice, 31
 Araújo, Celso, 142, 191, 444
 Araújo, Ricardo Benzaquen, 312, 460
 Arendt, Hannah, 19, 247, 262, 294, 313, 328, 339, 340, 341, 342, 343, 351, 352, 353, 388, 390, 396, 397, 402, 416, 423, 424, 428, 462, 464
 Argan, Giulio Carlo, 5, 6, 51, 465
 Aristóteles, 157, 200, 248, 249, 465
 Arns, Dom Paulo Evaristo, 428
 Arzua, Ivo, 82, 86, 106, 107, 110, 111, 113, 354, 360
 Astor, Hermes, 107
 Athaydes, Eunice, 166, 169, 186, 446
 Augusto, Maria Helena, 28, 354, 462
 Aumont, Jacques, 204, 205, 207, 208, 459
 Avellar, José Carlos, 14, 71, 89, 114, 120, 144, 146, 180, 181, 191, 195, 216, 224, 305, 307, 308, 324, 415, 416, 423, 434, 442, 444, 456, 457, 459
 Ayala, Walmir, 31
 Azeredo, Ely, 88, 97, 120, 124, 125, 126, 134, 135, 155, 156, 170, 171, 172, 173, 190, 211, 274, 275, 285, 368, 370, 392, 400, 440, 442
 Barreto, Bruno, 11, 147, 436
 Barreto, Lima, 187
 Barrio, Artur, 396
 Barros, José Tavares de, 274, 288, 292, 379, 400, 442
 Barros, Luiz Alípio de, 135, 173, 442
 Barthes, Roland, 55, 62, 64
 Bartolomeu, Floro, 278
 Bastos, Othon, 165, 303
 Baudelaire, Charles, 51, 52, 373, 463, 465
 Baudrillard, Jean, 355, 465
 Bazin, André, 202, 203, 219, 220, 452
 Beauvoir, Simone de, 7, 41, 45, 463
 Becker, Tuio, 191
 Benjamin, Walter, 325, 465
 Bergman, Ingmar, 70, 90, 94, 452
 Bernardet, Jean-Claude, 10, 11, 12, 13, 14, 48, 51, 52, 64, 87, 91, 94, 95, 96, 99, 113, 114, 133, 137, 139, 140, 146, 147, 157, 161, 162, 165, 168, 181, 187, 190, 216, 219, 277, 323, 324, 333, 334, 345, 347, 348, 349, 354, 355, 393, 394, 435, 444, 452, 456, 457, 459, 460
 Bettega Neto, Francisco, 32, 80, 82, 108, 117, 449, 452
 Biáfora, Rubem, 93, 94, 120, 124, 125, 126, 134, 146, 156, 208, 258, 440, 444
 Bignotto, Newton, 254, 464
 Bisilliat, Maureen, 207
 Boal, Augusto, 37, 83
 Bobbio, Norberto, 416, 464
 Borges, Luis, 13, 456, 457
 Borges, Miguel, 11, 94, 99
 Bosi, Alfredo, 248, 249, 251, 254, 255, 464
 Boulanger, Georges, 244
 Bourdieu, Pierre, 272, 280, 281, 284, 341, 342, 343, 464
 Bouvier, Dorothée-Marie, 198, 260
 Bracher, Karl, 316
 Braga, Ney, 23, 25, 28, 29, 30, 33, 69, 70, 76, 82, 85, 103, 104, 106, 111, 123, 138, 139, 140, 141, 187, 193, 354, 462
 Braudel, Fernand, 247, 293, 296, 431, 432, 465
 Brecht, Bertold, 55, 64, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 172, 174, 211, 288, 302, 303, 454, 465
 Brepohl de Magalhães, Marion, 17, 18, 22, 24, 25, 29, 69, 103, 105, 106, 107, 123, 141, 294, 308, 314, 315, 316, 342, 354, 390, 391, 402, 428, 455, 461, 462, 463, 464
 Bressane, Júlio, 10, 154, 185, 201, 257, 457
 Brito, Glauco de Sá, 27
 Burke, Peter, 296, 465
 Cabrera, Júlio, 261, 264, 455
 Caldas, Ana Carolina, 13, 81, 462
 Camargo, Geraldo Leão Veiga de, 24, 25, 26, 462
 Campofiorito, Quirino, 31
 Canhête, Polyana, 95, 462
 Capelato, Maria Helena, 78, 319, 455, 457, 458, 459
 Capovilla, Maurice, 77, 89, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 107, 114, 124, 167, 168, 169, 170, 450, 452
 Cardoso, Maurício, 369, 457
 Carneiro, Márcia, 312, 313, 460
 Carneiro, Mário, 14
 Carone, Edgar, 317, 460
 Carpeaux, Otto Maria, 294, 462
 Carr, Edward, 254, 465
 Carrilho, Marcos, 146, 415, 416, 417, 420, 445
 Carvalho, Devanir de, 131
 Carvalho, Vladimir, 14
 Casarotto, Abele, 17, 265, 266, 283, 455, 460
 Castelo Branco, Humberto, 103, 106, 125
 Castilho, Carlos, 170, 233, 258, 363
 Castro, Fidel, 430
 Caughie, John, 16, 336, 455, 460
 Cavalcante, Hermenegildo de Sá, 220, 452
 Chaplin, Charles, 33, 70, 78, 115, 219, 220, 449

- Chauí, Marilena, 64, 312, 460
 Clair, René, 115
 Clark, Lygia, 396
 Clayton, Jack, 57
 Coelho, Manoel, 386, 387
 Collingwood, Robin George, 243, 254, 465
 Corção, Gustavo, 130
 Correia, Carlos Alberto Prates, 11
 Corseuil, Anelise, 16, 336, 455, 460
 Costa Cortes, Carlos Danilo, 70, 101, 102, 104
 Costa, Antônio, 203, 459
 Costa, Cléria, 18, 455
 Coutinho, Afrânio, 36
 Coutinho, Eduardo, 99, 136
 Cozzatti, Luiz César, 308, 405, 418, 421, 429, 444
 Cruz, Ana Melendo, 337, 459
 Cunha, Euclides da, 179, 189, 278
 Cunha, Maria de Fátima, 131, 400, 460
 Cunha, Wilson, 172, 183, 442
 Cytrynowicz, Roney, 315, 460
 Dahl, Gustavo, 88, 96, 124, 155, 225
 Dassín, Jules, 220, 324, 448
 de Sica, Vittorio, 80, 90
 Delacroix, Eugène, 290, 291
 Denis, Benoît, 53, 54, 55, 60, 62, 64, 67, 159, 463
 Depizzolatti, Norberto, 456, 457
 Destefani, Cid, 107
 Dias, Reginaldo, 128, 272, 463
 Diegues, Carlos, 11, 94, 99, 125, 139, 142, 147, 148, 152, 201, 347, 436
 Diehl, Astor Antônio, 247, 465
 Dietrich, Ana Maria, 309, 313, 314, 316, 321, 460
 Dikoff, Christo, 126, 228, 440
 Döblin, Alfred, 3, 260, 261, 465
 Dosse, François, 296, 431, 465
 Dotti, René, 32, 131
 Dreifuss, René, 126, 460
 Dreyer, Carl Theodor, 115
 Duarte, André, 339, 340, 402, 423, 462, 464
 Duarte, Anselmo, 14, 140
 Duarte, Maria de Los Angeles, 106, 110, 463
 Duarte, Regina, 119, 120, 121, 152, 171, 232, 441, 442
 Dulci, Otávio, 126, 460
 Egrei, Selma, 301
 Eisenstein, Sergei, 70, 94, 97, 115, 449
 Enriquez, Eugène, 390, 399, 429, 464
 Fabris, Mariarosaria, 117, 274, 347, 363, 459
 Facó, 277
 Facó, Rui, 277, 278
 Falcon, Francisco, 341, 464
 Fanon, Frantz, 396, 464
 Fanon, Franz, 396, 464
 Farias, Reginaldo, 224, 232
 Fassoni, Orlando, 10, 11, 120, 146, 164, 172, 174, 181, 182, 208, 216, 258, 261, 292, 440, 442, 444, 446, 452, 455
 Favaretto, Celso, 163, 462
 Fellini, Frederico, 70, 94, 347
 Fernandes, Luis Carlos Pires, 169
 Fernandes, Millôr, 55
 Ferreira, Ennio Marques, 31, 32, 106
 Ferreira, Fernando, 135, 184, 442
 Ferreira, Jairo, 136, 143, 337, 442, 444
 Ferreira, Jorge, 17, 141, 294, 455, 458
 Ferreira, Leonardo, 418, 421
 Feuerbach, Ludwig Andréas, 236, 249
 Fico, Carlos, 127, 461
 Figueiredo, Anna Cristina, 29, 344, 461
 Flaherty, Robert, 115
 Flávio Suplicy de Lacerda, 101, 128
 Ford, John, 115
 Foster, David, 17, 456, 457
 Foucault, Michel, 223, 281, 287, 341, 359, 375, 464
 Franco, Violeta, 25
 Freitas, Artur, 26, 29, 30, 33, 396, 462, 463
 Freud, Sigmund, 58, 59, 463, 465
 Furmamm, Leif, 109, 264, 460
 Gallo, Ivone, 260, 367, 372, 461
 Galvão, Maria Rita, 48, 51, 52, 64, 91, 99, 114, 115, 161, 165, 181, 187, 190, 219, 457
 Garcia, Stênio, 264
 Gatti, José, 15, 16, 336, 455, 457, 460
 Gerber, Raquel, 78, 96, 97, 457
 Gertel, Noé, 187
 Gertz, René, 309, 315, 461
 Giles, Thomas Ransom, 39, 41, 463
 Giuglaris, Marcell, 220
 Godard, Jean-Luc, 130, 155, 156, 231, 459
 Goidanich, Hiron Cardoso, 180, 228, 441
 Gomes, Ângela de Castro, 321, 461
 Gomes, Paulo Emílio Salles, 27, 36, 71, 72, 73, 74, 79, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 98, 100, 137, 167, 168, 170, 219, 450, 453, 457
 Gonzaga, Adhemar, 74, 103
 Gorender, Jacob, 131, 380, 400, 461
 Goulart, João, 25, 101, 102, 103, 104
 Gramsci, Antonio, 56, 465
 Greenberg, Clement, 256
 Griffith, David Wark, 115
 Guarnieri, Gianfrancesco, 37, 38, 52, 53, 54, 83, 101, 166, 453
 Guerra, Luiz Felipe Hirtz, 313, 461
 Guerra, Ruy, 99, 114, 302, 381
 Guidali, José Roberto, 141, 429, 447
 Habermas, Jürgen, 339, 340, 342, 353, 464
 Haddad, Vera, 10, 458
 Hagemeyer, Rafael Rosa, 22, 128, 463
 Hansen, Kate, 301, 445
 Harrison, Charles, 51, 465
 Harvey, David, 367, 465
 Hashimoto, Shinobu, 220
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 8, 39, 44, 76, 228, 236, 249
 Heidegger, Martin, 6, 39, 42, 50, 265, 463
 Heller, Milton Ivan, 104, 106, 110, 463
 Heller, Sylvia, 455
 Hirszman, Leon, 94, 144, 157, 160, 345, 348, 368, 369, 370, 435
 Hobsbawn, Eric, 127, 316, 362, 367, 373, 465
 Hohlfeldt, Antônio, 444
 Holanda, Sérgio Buarque de, 36
 Hollanda, Heloísa Buarque de, 95, 163, 256, 462
 Hugo, Victor, 373
 Ianni, Octávio, 101, 461
 Ileri, Jorge, 13
 Isaksson, Folk, 109, 264, 460
 Kaiser, José Luiz, 119, 441
 Kant, Emanuel, 44
 Karam, Manoel Carlos, 302
 Kawalerowicz, Jerzy, 106
 Kazan, Elia, 37

- Khouri, Walter Hugo, 28, 93, 97, 116, 125, 152, 162, 229, 236, 250, 255, 346, 347, 435, 458
 Kierkegaard, Sören, 6, 7, 8, 9, 33, 39, 41, 42, 44, 58, 228, 236, 249, 265, 291, 463
 Kozak, Vladimir, 28
 Kozemjakin, Dimitry, 28
 Kruschev, Nikita, 67, 222
 Kubitschek, Juscelino, 25, 69, 76, 108
 Kubrich, Stanley, 70, 219
 Kurosawa, Akira, 115
 Lacerda, Flávio Suplicy de, 128
 Lagger, Pe. Guido, 79
 Laura, Ida, 120, 156, 441
 Lazzarotto, Poty, 360
 Legrand, Michel, 244
 Leminski, Paulo, 446, 463
 Lerner, Jaime, 111, 354, 360
 Level, Jean Patrick, 220
 Lima, Alceu Amoroso, 36
 Lima, Pedro, 74
 Linhares, Maria Yedda, 21, 116, 461
 Linhares, Temístocles, 23, 46, 47, 60, 453, 463
 Linares, Joan, 295
 Lopes, Adélia Maria, 130, 218, 285, 447
 Lopes, Denise, 455
 Luiz Rosemberg Filho, 11
 Lumière, Louis, 204, 207
 Lupion, Moysés, 25, 31, 70, 110
 Machado, Alcides, 84, 85
 Machado, Brasil Pinheiro, 36
 Machado, Carlos, 146, 415, 417, 445
 Machado, Paulo Pinheiro, 260, 264, 266, 273, 367, 372, 382, 461
 Maciel, Luiz Carlos, 32, 39, 40, 48, 160, 203
 Magalhães, Nancy Alessio, 18, 455
 Maiakovsky, Vladimir, 221
 Malle, Louis, 57
 Marçal, Rodrigo, 446
 Marcelino, Walmor, 31, 32, 35, 40, 43, 48, 56, 65, 73, 81, 83, 101, 104, 106, 128, 129, 131, 159, 160, 220, 259, 266, 272, 277, 367, 453, 463
 Marighella, Carlos, 401, 461
 Martin, Marcel, 39, 50, 65, 175, 207, 208, 337, 360, 460, 463
 Martinez, Viviana Carola Velasco, 58, 463
 Martins Filho, João Roberto, 128, 461
 Martins, Carlos Estevam, 64, 99, 157
 Martins, Wilson, 37, 41, 42, 65, 453
 Marx, Karl, 45, 46, 48, 67, 128, 236, 253, 272, 396, 427, 461
 Matulevicius, Sérgio, 85, 86
 Mauro, Humberto, 100, 165, 458
 Medeiros, José, 143, 204, 205, 214
 Medrado, Antonio, 189, 197, 208, 212, 442
 Mello Neto, Gustavo Adolfo Ramos, 58, 463
 Mendonça, Dante, 130, 285, 447
 Mendonça, Sônia, 25, 132, 323, 331, 368, 380, 412, 422, 461, 464
 Mengarelli, Hugo, 221, 222, 223, 227, 256, 303, 427, 437, 447
 Merleau-Ponty, Maurice, 220, 453
 Michelet, Jules, 262
 Millarch, Aramis, 27, 28, 81, 445, 453
 Milliet, Sergio, 31
 Monteiro, Eduardo Nova, 120, 163, 441
 Monteiro, José Carlos, 146, 195, 445
 Mora, José Ferrater, 7, 463
 Moraes, Malú, 150, 155, 394, 452, 457
 Morais, Frederico, 396
 Morettin, Eduardo, 6, 79, 217, 319, 455, 457, 458, 459, 460
 Motta, Márcia, 278, 455
 Moutinho, Luiz Damon, 58, 463
 Müller, Arthur, 55
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 115
 Nagib, Lúcia, 10, 11, 16, 447, 456, 458
 Napolitano, Marcos, 37, 79, 102, 123, 124, 127, 139, 140, 146, 147, 164, 241, 242, 319, 323, 402, 409, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462
 Nascimento, Hélio, 10, 12, 287, 302, 303, 417, 418, 443, 445, 455, 456, 458
 Neto, Delfim, 235
 Neves, David, 88, 94, 283
 Newhall, Beaumont, 207
 Nizan, Paul, 59
 Noronha, Linduarte, 87, 93, 95
 Novaes, Adauto, 8, 44, 248, 254, 262, 464, 465
 Nunes, Benedito, 7, 44, 46, 55, 58, 463
 Oiticica, Hélio, 396
 Oliveira Filha, Elza Aparecida, 31, 70, 463
 Oliveira, Cláudio, 10, 457, 458, 462
 Oliveira, Dennison, 21, 107, 109, 110, 362, 463
 Oliveira, Lúcia Lippi, 321, 461
 Oliveira, Márcio, 86, 111, 360, 463
 Oliveira, Oswaldo de, 204, 205, 206, 217, 345, 452
 Ortiz, Renato, 56, 76, 124, 396, 462
 Padovani, Guido, 27, 28
 Padrella, Nelson, 27, 56, 113, 122, 131, 155, 162, 169, 170, 235, 239, 348, 380, 440, 441, 447, 451
 Pasolini, Pier Paolo, 153, 214, 421
 Passendorfer, 106
 Pêcheux, Michel, 272, 465
 Pedrosa, Mário, 95
 Pêra, Marília, 170, 233, 258, 345, 346, 433
 Perdigão, Paulo, 45, 47, 58, 67, 463
 Pereira, Edmar, 146, 192, 337, 445
 Pereira, Luiz Alberto, 14
 Pereira, Miguel, 13, 142, 146, 183, 195, 216, 370, 420, 421, 443, 445, 456, 458, 459
 Pérsio, Loio, 31
 Person, Luiz Sérgio, 116, 152, 157, 162, 164, 250, 347, 349, 353, 355, 361, 435
 Peters, Edward, 428, 464
 Picchiarini, Ricardo, 15, 455
 Pignatari, Décio, 256, 257, 458
 Pilotto, Erasmo, 26
 Pinto, Armando Ribeiro, 27, 35, 79, 82
 Pires, Roberto, 187, 354
 Poliakov, Leon, 294
 Pongetti, Henrique, 55
 Praunheim, Rosa Von, 314
 Pucci, Renato Luiz, 236, 249, 250, 255, 458, 459
 Pudovkin, Vsevolod, 115
 Puglielli, Hélio de Freitas, 41, 42, 43, 44, 45, 453
 Pupe, Antenor, 41, 42, 453
 Puppi, Ubaldo, 36
 Puppo, Eugênio, 10, 458
 Quadros, Jânio, 33, 71, 75, 108
 Queiroz, Maurício, 259, 393, 461
 Ramos, Alcides Freire, 260, 311, 323, 458
 Ramos, Fernão, 10, 14, 16, 99, 250, 456, 458
 Ramos, José Mário Ortiz, 13, 14, 15, 29, 77, 93, 109, 115, 116, 124, 125, 133, 138, 139, 140, 147, 148, 193, 201, 456, 458

- Rego, Ronaldo Leão, 420
 Reich, Wilhelm, 17, 141, 143, 186, 294, 309, 315, 324, 334, 427, 445, 455, 465
 Reichmann, Ernani, 31, 39, 41, 42, 43, 48, 453
 Reis, José Carlos, 247, 465
 Renoldi, Silvio, 108
 Resnais, Allan, 115, 214
 Ribas, Pery, 74
 Ribeiro, Luiz Carlos, 29, 463
 Ridenti, Marcelo, 55, 56, 98, 124, 128, 129, 131, 135, 136, 168, 192, 193, 248, 263, 285, 400, 458, 461, 462
 Rittner, Maurício, 120, 180, 245, 246, 258, 442
 Roberto Inglês, 244
 Robson, Mark, 222
 Rocha, Bento Munhoz da, 23, 24, 27, 30, 70
 Rocha, Glauber, 12, 40, 62, 63, 64, 72, 78, 81, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 113, 133, 147, 151, 153, 154, 155, 157, 160, 165, 167, 168, 187, 188, 189, 198, 201, 203, 210, 212, 214, 221, 225, 229, 250, 256, 257, 303, 311, 381, 392, 396, 436, 454, 456, 457, 458, 459
 Rodrigues, Joana, 106, 192, 447, 450
 Rodrigues, Néelson, 130
 Romano, Luis, 7, 41, 463
 Rosa, Guimarães, 206
 Rossellini, Roberto, 94
 Rouanet, Sérgio, 325, 340, 464
 Sadoul, Georges, 220
 Salem, Helena, 16, 456, 458
 Saliba, Elias Thomé, 15, 79, 277, 319, 455, 457, 458, 459
 Salles, Francisco Luiz de Almeida, 96, 100
 Salles, Walter, 265
 Saltchuck, Jaime, 131, 400, 461
 Santoro, Jesus, 81, 108
 Santos, Antônio César, 22, 26, 82, 358, 463
 Santos, Francisco Alves dos, 11, 16, 27, 28, 79, 80, 141, 179, 278, 279, 445, 446, 447, 456, 458
 Santos, Luís Paulino dos, 11, 14, 95, 368
 Santos, Luiz, 209, 301, 337, 445
 Santos, Luiz Gonzaga, 209
 Santos, Nelson Pereira dos, 13, 76, 90, 93, 96, 97, 114, 125, 134, 139, 170, 188, 201, 355, 436, 454, 457, 458
 Santos, Roberto, 28, 34, 53, 90, 108, 113, 137, 152, 164, 167, 168, 169, 170, 355, 435
 Santos, Rogério, 191, 205, 206, 297, 301, 305, 313, 445
 Saraceni, Paulo César, 94, 95, 98, 117, 229, 311, 435
 Saraiva, Leandro Rocha, 265, 458
 Sarno, Geraldo, 136, 188
 Sartre, Jean-Paul, 6, 7, 8, 9, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 116, 129, 130, 152, 156, 159, 161, 172, 216, 218, 219, 222, 224, 239, 253, 291, 341, 396, 432, 435, 437, 449, 453, 454, 463, 464
 Sassi, Guido Wilmar, 3, 259, 264, 265, 266, 283, 374
 Schapiro, Meyer, 347, 363, 373, 465
 Schlindler, Rex, 187
 Schrappe Sobrinho, Oscar, 111
 Schwarz, Roberto, 68, 130, 164, 253, 406, 462
 Schwinden, Eurico, 178, 445
 Segre, Cesare, 249, 465
 Sena Júnior, Carlos Zacarias, 48, 432, 465
 Sennett, Mack, 115
 Sérgio Ricardo, 189, 212, 376, 397
 Serur, Telma, 141, 429, 447
 Sganzerla, Rogério, 10, 229, 457
 Silva, Franklin Leopoldo, 39, 159, 161, 253, 464
 Silva, Helenice Rodrigues da, 45, 47, 67, 464
 Silva, Hélio, 170, 204
 Silva, Marcos Antonio da, 18, 455
 Silveira, Walter da, 90
 Silvester, Victor, 244
 Simões, João Manuel, 141, 446
 Sirinelli, Jean-François, 8, 44, 464
 Skidmore, Thomas, 123, 461
 Soares, Gláucio, 101, 123, 132, 139, 317, 341, 460, 461
 Soares, Jofre, 189, 198, 264
 Soares, Mariza, 17, 141, 294, 455, 458
 Sodré, Muniz, 409
 Soethe, Adolfo, 111
 Sombra, Luiz, 313, 461
 Sorlin, Pierre, 6, 260, 460
 Souriau, Etienne, 227, 460
 Souza, Enéas, 116, 346, 459
 Souza, Miliandre Garcia, 65
 Stalin, Joseph, 67
 Stam, Robert, 153, 154, 161, 163, 165, 167, 202, 203, 219, 456, 460
 Stefânia, Irene, 120, 121, 171, 232
 Stoppino, Mário, 416, 464
 Stranberg, Lee, 37
 Tambellini, Flavio, 77, 93, 115, 116, 124, 125
 Tapajós, Renato, 136, 168
 Tati, Jacques, 219, 220, 324, 449
 Tandler, Silvio, 14
 Theo de Barros, 189
 Tinhorão, José Ramos, 242, 244, 409, 411, 462
 Tizuka Yamasaki, 13
 Tomaim, Cassio, 17, 456
 Tonacci, Andréa, 154, 185, 201
 Tota, Antonio, 409, 461
 Trevisan, Dalton, 26, 27, 147, 154
 Trigueirinho Neto, José Hipólito, 90, 95, 188
 Trindade, Etelvina, 21, 24, 463
 Trindade, Héglio, 312, 315, 317, 341, 461
 Urban, Tereza, 104
 Vainfas, Ronaldo, 341, 464
 Vargas, Getúlio, 23, 33, 76, 127, 248, 314, 316, 321, 322, 409, 411, 430, 461
 Vartuk, Pola, 218
 Vasconcellos, Maria Drosila, 343, 464
 Velloso, Fernando, 25, 31, 33
 Velloso, Mônica Pimenta, 321, 461
 Ventura, Zuenir, 127, 130, 163, 462
 Vertov, Dziga, 97
 Viana, Hélio, 36
 Vianna Filho, Oduvaldo, 37, 38, 53, 54, 66, 166, 236
 Viany, Alex, 10, 63, 71, 74, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 114, 115, 160, 165, 168, 187, 211, 303, 454, 456, 459
 Vigo, Jean, 65, 115, 220, 449
 Villaça, Mariana, 6, 459
 Villa-Lobos, Heitor, 88, 89
 Virmond, Eduardo, 26, 31, 32, 33
 Visconti, Luchino, 115, 214, 347, 348, 363, 418, 419, 420, 421
 Volpini, Oscar Milton, 31, 32, 35, 40, 43, 44, 45, 46, 55, 56, 72, 73, 82, 91, 92, 104, 108, 113,

- 122, 131, 162, 163, 169, 179, 182, 220, 222,
235, 239, 259, 302, 337, 338, 348, 356, 392,
393, 394, 395, 401, 402, 403, 414, 440, 442,
447, 449, 451, 454
- Vuillemin, Jules, 7, 464
- Wagner, Richard, 194, 195, 293, 294, 295, 296,
302, 303, 423
- Wajda, Andrzej, 106
- Walger, Antonio, 26
- Wasserman, Maria Clara, 409, 462
- Weinmann, Amadeu, 427, 465
- Weiss, Luiz, 127, 323, 460
- Welles, Orson, 34, 70, 115, 219, 221, 222, 409,
448
- Westphalen, Cecília Maria, 277
- Willians, Tennessee, 55
- Winnicka, Lucyna, 106
- Xavier, Ismail, 2, 13, 41, 56, 63, 78, 95, 136,
150, 152, 154, 155, 163, 185, 187, 201, 202,
224, 229, 249, 250, 256, 257, 287, 288, 370,
381, 396, 456, 459, 460
- Xavier, Valêncio, 12, 28, 56, 113, 455, 456, 459
- Zavattini, Cesare, 55

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.