A TERRA, O CÉU, O MAR, O HOMEM

ANCHIETA JOSÉ DO BRASIL

Direção e roteiro
Paulo Cesar Saraceni
Fotografia
Marco Botino
Cenografia
Ferdy Carneiro
Música
Sérgio Guilherme Saraceni
Montagem
Ricardo Miranda
Elenco
Ney Latorraca
Luiz Linhares
Maurício do Valle
Joel Barcelos
Hugo Carvana
Maria Gladys
Paulo Cesar Pereio
Roberto Bonfim
Wilson Grey
35 mm, cor
1978

Espaços amplos, céus, terra, mares, tempos largos, assim se caracterizam os elementos com que contou Paulo Cesar Saraceni para contar uma de nossas primeiras estórias, um descobrimento. Ao contrário do que se pode supor, por tratar-se de um tema ou fatos acontecidos verdadeiramente, de domínio de uma tradição historiográfica, algo da ordem, digamos, da objetividade, é, no entanto, nas mãos deste poeta da subjetividade, a estória de um descobrimento em qualquer tempo, e não só a daquele de há quatrocentos anos atrás.

Espremido nas concepções de um mundo parado, Anchieta anseia, ao ingressar na Companhia de Jesus, não pela existência do claustro, não pela reclusão da alma mas pelo seu contágio com o mundo. A fé e seu apostolado terão representado, como representam ainda cada vez mais, basta verificarmos a experiência presente do papel da Igreja no Brasil, um espaço de revelação da existência social no mundo e não a segregação de seus postulantes no esoterismo de rituais tidos como sagrados.

Viver o profano, mesmo se delegado do sagrado, é o que fez Anchieta cruzar os mares, e fez recentemente na América Latina Camilo Torres mergulhar nas selvas ou o nosso Frei Tito ou o Padre Penido atravessarem o martírio. Quando se dispôs a contar esta estória da colonização, tenho como certo, e bem o demonstra o filme, que Saraceni tinha os olhos no nosso tempo, redescobrindo o passado não como algo distante e frio, mas como a prática do tempo presente; infelizmente, ou não, a história é um conceito, ninguém a vive de fato porque a vida humana contida pela morte pode no máximo ser uma existência biográfica. Ou seja, em todos os tempos, cada homem vive e experiencia unicamente a sua biografia. O que nela houver de significativo, a superação e a transformação de si mesmo, embora ilustrado pela vida de outros que nos antecederam, é inequivocamente determinado pelo aqui e agora dos seres e não pela transcendência, seja a materialista, histórica, ou a espiritual, religiosa.

Quanto foi profano o nosso Anchieta e quanto foi sagrado, o que tinha em si e o que lhe vinha de fora, a educação, a formação, a crença, este é o panorama que junto ao nascer de uma civilização discorre o filme. Quem saberá as formas que tinha essa existência inaugural em um mundo ainda não parado pelo tempo dos homens, esse despotismo de espaço, de vida, de terra em que o confronto do Velho Mundo e do Novo Mundo permitiria uma nova síntese para a humanidade. Nós que viemos bem depois, que sobrevivemos, sabemos que não resultou na melhor das soluções. O velho, como ainda hoje, mata o novo, porque a experiência de vida apenas tem ensinado a malícia, uma sobrevivência tem valido, a despeito de quaisquer racionalizações ideológicas, o extermínio de coletividades, foi o que sobrou historicamente daquele confronto.

Um olhar crítico que não queria ver o real mas apenas legitimar-se teoricamente dirá, ou diria, que a operação jesuítica, trágica já neste primeiro patamar da vida brasileira só viria a se agravar com o correr dos tempos. É verdade, e é justo. Certamente toda vez que à vida impõe-se um código de normas e regras, acaba-se com ela. Esta no entanto pode ser a prova dos nove para os indivíduos que nenhum cabe em qualquer ortodoxia e, ao invés de legitimá-la, pode empenhar-se concretamente em superá-la, tal seria o Anchieta visto pelo talvez menos ortodoxo dos cineastas, pelo autor que justamente terá sempre aberto sua sensibilidade além dos determinismos ideológicos, guiado pelo plasmar por seus sentimentos a descrição da vida à sua volta.

Em plena ebulição política dos anos sessenta, o filme de estréia de Paulo César, que tanta impressão causou, sobretudo em nós, mais jovens na época, ainda não determinados politicamente pela prática, ainda abertos à revelação do mundo, o *Porto das Caixas*, em 1962, apontava entre as consideradas prioridades sociais, a experiência livre do ser que se liberta da opressão, manifestada não necessariamente ao nível das massas mas ao nível primeiro do indivíduo. Exagerando-lhe a proposta, e tomando a mim a frase, diria que a libertação coletiva passa, ou não existe, pela libertação individual. Isto que hoje é banal, no momento em que surgiu no seu filme poderia ser, e talvez tenha sido, visto como uma heresia. A libertação do jugo entre os seres, em sua própria convivência humana, antecede a consciência da luta de classes. Quem pensava outramente, teve que sofrer a surpresa dos anos que se seguiram.

Nos anos que se seguiram foi o mesmo Paulo César Saraceni, o reinventor do cinema político, tornado mais tarde, nos setenta, como sempre que lhe bota as mãos o poderio da metrópole, um vezo bobo de consumo comercial de massa em suas versões italianas e mais recentemente, pasmem, no que ridiculamente se batizou de novo cinema americano. A experiência de *O Desafio* (1965) de Paulo César, talvez inédita na história do cinema, a de retratar logo após o golpe, a crise existencial que pudemos dolorosamente atestar e testemunhar até nossos dias, vinha prenunciada em um filme de improviso, de incertezas, mas guardando a esperança que os primeiros tempos de resistência ensejavam, como no histórico espetáculo "Opinião", não por acaso documentado e parte integrante de sua narrativa fílmica. O cinema foi então mais do que hoje é um pulmão que respirou, quando ar não houve, o sentimento de que havia vida mesmo no apagar das luzes, agora tênue e toscamente reacendidas.

Tampouco em sua época, de negras sombras, pôde aparecer com clareza o toque de vida que havia em *O Desafio*, cujo título diz tudo. Não era o fim, mas era um atravessar de tempos difíceis quando o amor de ontem era a mentira de hoje. Nesta trajetória do autor que confunde-se com a de seus companheiros e com a própria vida e história recente do país, o que iremos ver é uma pronunciada descoberta de um caminho, o da escavação de si mesmo, desdobrando-se na experiência da vida. A vida acima do conhecido, do sabido, que o levaria desafiantemente a dançar o carnaval de rumbeiro em *Amor, Carnaval e Sonho* (1974), novamente um filme de improviso onde o que conta não é o desencanto mas pelo contrário um reencanto com suas próprias possibilidades porque ainda vivas. A não reclusão em nossas perdas, em nossa alienação do mundo, mas o abrimento para o que der e vier.

Por outro lado, a experiência do sagrado, ou melhor dizendo, o seu mistério, é outra, me parece, das coordenadas do pensamento que Paulo César aplica aos filmes que faz. A convivência e a admiração que nutre por algo que chamaríamos de uma tradição quase subterrânea na cultura brasileira, a dos artistas católicos profanos, como Lúcio Cardoso, seu parceiro de *Porto das Caixas*, e guia existencial na *Crônica da Casa Assassinada* (1971), este painel terrível da vida confinada nas alcovas da família burguesa, certamente o inspirou para entender além da religião um misticismo básico, talvez o mesmo do homem frente ao infinito mas apesar disso capaz e sujeito de sua, pelo menos, biografia.

É com esta bagagem que volta-se para descrever os tempos primitivos da terra brasileira e este desvendar da fé arcaica do frágil europeu, tomado pela maleita, febril mas imbatível em sustentar sua missão, a que se deu de alma mas sobretudo de corpo. A pacificação do gentio, embora minada pelos males da civilização que inevitavelmente trazia consigo, e a defesa de sua proteção contra os colonos escravagistas nestes primórdios de colonização; em outras palavras, a implantação de um mundo pronto nesta imensidão quase vazia, teve no seu apostolado um marco referencial iniludível, transformando o evangelista das selvas, como o chamou o poeta Fagundes Varella, em um evangelizado pelas selvas nesta visão do filme.

Talvez seja esta a operação básica a que procede Saraceni no que se refere às relações do jesuíta com a terra. A descoberta de um mundo primitivo, suponhamos, natural, faz retroceder o império da razão e da fé a um estágio anterior, quando tudo ainda estava por fazer, e conferindo a esta vida um caráter inaugural de existência sem a noção de pecado que chega a contagiar os próprios colonos. Claro, quando se trata dos colonos e não dos índios, a ausência de pecado é quase como diríamos mais de ordem prática, quer dizer, a ausência de interditos, a ausência de autoridades, a ausência de repressão institucional, destacando-se então o papel da Igreja na defesa, e lamentavelmente na educação dos naturais da terra como a única presença da lei e da tradição ante a presa fácil que eram os primitivos, a despeito de seu poder de guerra,

aos olhos dos aventureiros, salteadores e piratas que infestaram a terra. Mais uma vez, o paralelo com a situação atual no Brasil Central não é e nem, foi mero acaso. Talento do cinema esta possibilidade de olhar com olhares presentes o passado mas também de rever no presente a permanência destes momentos originais da confrontação violenta entre estilos de vida e dominação que ainda por muito tempo parece que nos caberá testemunhar.

Felizmente, um filme apesar de gestado pela individualidade de seu autor é uma experiência coletiva de expressão, muitas vezes pouco aparente, mas muitas vezes também da maior eloqüência. Neste caso, o do *Anchieta, José do Brasil,* é notável como se pode acompanhar um sucesso de equipe,,um equilíbrio do trabalho de muitos, onde os destaques se equivalem desde o suave tom, eu diria, inaugural de uma fotografia delicadamente receptiva à luz do novo mundo.

Esta capacidade revelada pelo trabalho de Marco Bottino mais orientada para os limites de registro da cor do que para uma tentativa de determinar-lhe através da iluminação massiva os contornos, que é a prática tradicional de um certo tecnicismo fotográfico, resulta extraordinária repetindo na parte a operação do todo. O que faz o filme é o que faz a fotografia. É quase como se o negativo importado, fabricado como o pensamento europeu, se dobrasse à majestade da vista nova, da luz nova, da cor nova. Em outros momentos, de enorme contribuição dramática, como o duelo verbal no combate à heresia calvinista à luz de archotes, por sobre as sombras da noite e da grade, temos a impressão nítida de que a cena ilumina-se pelo calor que vem de Anchieta, em magistral e dedicada interpretação de Nei Latorraca ou quando vem de Jean de Solès, vivido com o conhecido talento de Paulo César Pereio.

Já em outros momentos, se pudermos falar apenas de alguns, como a invenção do teatro pelo índio vivido por Joel Barcelos, em inesquecível criação a partir do zero de uma forma de representar como na, suponho, "Festa de São Lourenço" (1583) tida como a mais notável das contribuições teatrais anchietanas, em que o índio, quer dizer, o ator ensaia descobrir a expressão e o significado de seus gestos e dicção, como se sabe, sem passado.

Este trabalho de equipe, de conjunto, de criação coletiva reponta tanto como na concepção cenográfica e vestuário, por Ferdy Carneiro, a um só tempo despojada e preciosa, sem os desperdícios das produções caras e incompetentes que geralmente associamos aos dramas históricos. A questão da produção ou da reconstituição histórica de ambientes mereceria uma análise certamente mais fina que a que podemos apresentar no momento, mas é importante sublinhar-se que a sua inspiração se mede não pelas pedrarias mas pela adequação ao espaço e tempo de seus personagens. O que aí vai dito, refere-se por exemplo à recriação dos espaços de vida dos colonos, como entre eles no episódio de João Ramalho. Nestes momentos, uma igual despretensão aparente da narrativa só faz acentuar a elegância geral de movimentos em todo o filme, que é de resto uma das características mais evidentes no estilo de Saraceni, a seu modo lembrando sua admiração pelo cinema humanista de Rosselini.

A configuração deste tempo novo na história da humanidade que foi a possibilidade, como sabemos esperdiçada, de reinventar a vida, ganha no cinema brasileiro, em que já contávamos com o *Pindorama* de Arnaldo Jabor (1970) e com o *Como Era Gosto O Meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1972), uma inspiradíssima versão que se não foi bem acolhida, certamente deve-se mais à pobreza dos tempos em que vivemos do que à generosidade com que os artistas se tem dedicado a descobrir o país.

Sérgio Santeiro

A IMPORTÂNCIA DO SIMPLES

UM HOMEM SEM IMPORTÂNCIA

Direção, roteiro, fotografia e montagem
Alberto Salvá
Música
Denoy de Oliveira
Elenco
Oduvaldo Vicna Filho
Glauce Rocha
Rafael de Carvalho
Lícia Magna

35 mm, preto e branco
1971

Desde os idos dos anos 60, algumas diferenças estabeleceram-se entre os integrantes do movimento Cinema Novo, cujo grupo era mais homogêneo – e outros participantes do cinema brasileiro que buscavam uma linha eqüidistante das chanchadas. Com Alberto Salvá, por exemplo, pode-se dizer que sua diferença com os cinemanovistas residia numa confessada preocupação com personagens da pequena burguesia, enquanto aqueles refletiam uma ideologia da classe média alta a que pertenciam, em discursos populistas sobre o proletariado e, principalmente, o campesinato.

Por ideologia da classe média, compreendemos a ordem de preocupações que vão da luta pela manutenção do *status* social, a necessidade do consumo, os conflitos psicológicos envolvendo questões familiares, infidelidades conjugais e instabilidade econômica e que chegam até a luta pelo poder, representada geralmente na escolha de lideranças carismáticas. Por ideologia do proletariado e dos camponeses, vemos basicamente a luta fundamental pela sobrevivência e a subsistência, com direito à alimentação, habitação, assistência médica e educação, o que em nossa sociedade subdesenvolvida tem sido apenas um direito da classe média baixa.

Hoje pode-se perceber claramente que a opção cinemanovista pelos menos favorecidos apenas refletia um substrato ideológico de classe média e seu desejo de forjar metafórica e simbólicamente um tipo de liderança capaz de galvanizar as manifestações populares e ascender ao poder. As camadas populares assumiam então um caráter abstrato, um estereótipo através do qual se elaborava o verdadeiro teor do discurso e cuja natureza buscava reproduzir a ideologia do estamento médio de nossa sociedade.

Isto fica claro na medida em que, desvanecido o discurso populista pré-64, o CN tomou rumos que, progressivamente deixando de lado o aspecto político, não perderam suas características, reencontrando-as no ufanismo tropicalista e nos temas históricos. Sua linguagem não abdicou, entretanto, da condição de reflexo de uma classe e procurou traduzir de outras maneiras o *status* social médio nacional, já agora incorporando a visível sofisticação processada no consumo da sociedade brasileira ocorrida a partir de um novo e acelerado surto de industrialização. Seus filmes, tornaram-se rebuscados e, se perderam o antigo hermetismo que os distanciava do público, foram assumindo aos poucos a moldura de grande espetáculo tropical que os aproximava do cinema internacional de consumo. Não se pode dizer que esta linha seja a mais adequada para ocupar o imenso espaço cultural cinematográfico brasileiro e tomá-lo ao produtor estrangeiro, embora seja inegável que tenha resultado em alguns êxitos de bilheteria. Mas o fato mais real é que após uma pequena euforia, sucedeu-se uma grande retração da produção nacional.

Sem querer estabelecer um confronto mas apenas um paralelo, vemos que Salvá procurou seguir uma linha média onde o autofinanciamento torna-se mais possível e as perspectivas de criar um mercado amplo para o nosso cinema bem maiores. E, curiosamente, pode-se verificar como, partindo de base mais comercial onde a postura autoral é menos incisiva, Salvá chega hoje ao seu oitavo longa-metragem revelando uma coerência ideológica em sua obra bem mais clara do que a de muitos diretores do falecido Cinema Novo. Esta coerência se revela não apenas no nível semântico, no estilo ou outras características de linguagem mas deve ser buscada em sua postura diante do melhor encaminhamento que deveria ou poderia ser dado a um cinema subdesenvolvido como o nosso.

Fundado ainda no final da década de 60, o Grupo Câmara, do qual faziam parte Salvá, Valquíria Salvá, Carlos Alberto Camuyrano, Daniel Shutorianscy, Paulo Veríssimo, Carlos Alberto de Abreu e outros, procurou traduzir logo em seu primeiro longa-metragem a busca de uma alternativa para o então hermetismo cinemanovista a partir de uma comunicação com o grande público. Por diversos fatores a tentativa resultou frustrada mas é digno de lembranças o fato de que juntamente com o movimento paulista da *Boca do Lixo* e o *udigrudi* carioca, estes foram os únicos ensaios orgânicos no sentido de liberar o cinema brasileiro do dilema *filmes de baixo nível: sucesso de bilheteria; filmes de bom nível: fracasso de renda.* Suas posições se identificavam na medida em que buscavam apanhar tipos, personagens e situações da camada