

Consoante a este tema, a carnavalização – nos tempos da Boca conhecida como avacalhão – há um eixo fundamental assinalado no começo e por enquanto deixado de lado: trata-se da utopia. Este eixo nos faz recuar novamente à seqüência inicial, o encontro de Ana e seu superior na organização assassina. O homem sentado numa pequena mesa lê ou vê, avidamente, uma dessas publicações ditas para homens, isto é, vitrinas para algumas mulheres exibirem as suas purezas. Cortemos e avancemos até a seqüência do posto fronteiriço da Ilha onde Sérgio e Ana serão revistados. Inquirido sobre a razão da revista, o guarda explica, sucintamente, exibindo a Sérgio o contrabando de um vibrador. Duas seqüências permitem sacar a conclusão de que: 1) Ana sente prazer com Sérgio e Nilo; 2) Ana odeia ter prazer com Sérgio e Nilo. As seqüências descritas permitem visualizar uma oposição profunda entre San Vicente e a Ilha: na primeira, existe uma violenta repressão sexual e social; na segunda, há uma liberdade total. A terrível luta entre Eros e Thanatos, que percorre a fita de cabo a rabo, cria um pensamento utópico original e totalmente desligado da linha messiânica religiosa, tônica principal do cinema brasileiro. O utopismo da fita está muito mais ligado ao grande cisma herege dos albigenses do século XII, aos socialistas utópicos da linhagem de um Fourier, por exemplo, ou mesmo à uma linha crítica da sociedade capitalista atual defendida por Norman Brown. Na ilha houve a perda da angústia burguesa da possessão ou da organização celular entre homens e mulheres pelo casamento monogâmico. Na Ilha há, portanto, encontros amorosos aliviados da enorme carga judaico-cristã, duma certa maneira exemplificada na seqüência dominada pela frase musical de John Lennon "love is touch, touch is love". É na Ilha ainda que se encontram os inimigos de San Vicente como William, escritor erótico que coloca em perigo os fundamentos do continente.

Essa Eros (ótica) de Reichenbach, essa política do prazer, de certo modo está muito mesclada com a carnavalização pois, lembrarmos, é no carnaval, nos seus quatro dias, que se perdem os rígidos padrões de identidade psicológica e cultural, vivendo-se um outro corpo, uma outra face, um outro pensamento. A loucura, a verbosidade, as alucinações de Nilo parecem corresponder em muito a este aspecto. Por outro lado, o aspecto político abrangente da fita não deixa de apresentar uma filigrana de ironia do cineasta quando o seu tempo. William é um homem de meia-idade que põe em cheque os continentes com seus livros; o esquema de oposição de San Vicente e a Ilha dos Prazeres pode ser interpretado como o do Continente com a Ilha; a política do prazer é perigosa pois tem como princípio o prazer comum, ausente de qualquer repressão).

A Ilha dos Prazeres é, por tudo isso, um filme inquietante. Define-se na obra de Reichenbach como situação-limite, balanço e esgotamento de uma temática e de um instrumental longamente cultivados – com o qual o diretor, daqui para a frente, norteará ou desnorteará seus próximos filmes. Os exemplos que temos à mão mostram uma espécie de parada para descanso na sua trajetória: dirigiu um filme extremamente sem personalidade como foi *Capuzes Negros* (filme de encomenda) e construiu uma câmera correta porém de imposição pornochanchadesca (*Mulher, Mulher*), cujo signo maior foi a investigação através de janelas e portas de Alice, a personagem central do filme de Jean Garret.

Desnorteamto? Quem viver, verá.

José Inácio de Mello e Souza

O SERTÃO VIRADO EM MAR



CANUDOS

Direção, argumento e roteiro
Ipojuca Pontes

Fotografia
Júlio Romiti
Vito Diniz
Aloysio Raulino

Narração
Walmor Chagas

Música
Jota Lins

Montagem
Henrique Santos

35 mm e 16 mm ampliado,
cor e preto e branco

A certa altura de seu depoimento em *Canudos*, documentário de Ipojuca Pontes, o historiador Umberto Peregrino lembra a guerra do Vietnã para explicar o fracasso das três primeiras expedições militares enviadas para combater Antônio Conselheiro. Diz que *Canudos* foi uma luta de guerrilheiros, e que a guerrilha é capaz de derrotar os exércitos mais poderosos do mundo, como demonstram, no passado, a derrota dos holandeses em Pernambuco, e, no presente, a derrota dos americanos no Vietnã.

A certa altura de seu depoimento, o historiador lembra um filme sobre a guerra no Vietnã – *Corações e Mentes / Hearts and Minds*. O depoimento, em verdade, não se refere diretamente ao documentário de Peter Davis. A lembrança vem das palavras usadas por Umberto Peregrino para definir os homens que lutaram em defesa de *Canudos* – "guerrilheiros para quem a vida tinha pouca importância" – exatamente as mesmas usadas pelo General Westmoreland naquele filme para definir os homens que lutaram para defender o Vietnã.

Não sei se o espectador neste momento se dá conta do que o historiador está dizendo. Não sei se o historiador neste momento se dá conta do que está dizendo.

O rosto de Umberto Peregrino não aparece na tela no instante em que ele reduz os homens e mulheres que lutaram ao lado do Conselheiro a viventes para quem a vida tinha pouca importância. O espectador ouve a voz do entrevistado mas vê outra coisa. E, com a atenção assim dividida, o espectador pode se deslocar do som para a imagem, pode deixar de ouvir a voz do entrevistado. Ou pelo menos pode deixar de ouvi-la em primeiro plano. Perde uma palavra aqui, outra mais adiante, apreende só o sentido geral da fala. No instante em que dava seu depoimento sobre a vida pouco importante da gente reunida em torno do Conselheiro o historiador tinha diante dele uma câmera e um gravador. E, com a atenção assim dividida, os olhos na lente e no microfone e a cabeça em *Canudos*, o historiador pode até ter deixado de ouvir a própria voz. Ou pelo menos pode ter deixado de falar com naturalidade. Distráido, tropeçou numa palavra aqui, numa outra mais adiante, porque os olhos passeavam pelas máquinas e pelas pessoas por trás delas.

(Seria um exagero de quem tem o cinema como a menina dos olhos dizer que o que a gente vê tem mais força do que o que a gente ouve?)



Seria exagero dizer que a luz viaja mais rápido que o som?)

É difícil, bastante difícil mesmo, determinar pelo simples exame do material reunido num documentário até que ponto o processo de filmagem interferiu no comportamento da pessoa filmada. É difícil determinar até que ponto o meio usado para registrar o depoimento criou um certo grau de inibição ou desconforto, não deixou o entrevistado solto o suficiente para falar com naturalidade, para dizer o que realmente pensa.

Algumas vezes, em *Canudos*, bate na tela uma imagem onde a pessoa entrevistada parece falar à vontade, sem se importar com a presença da câmera e do gravador. Na entrevista que abre o filme, por exemplo, Dona Alvina parece bem à vontade. Diz o que sabe da guerra, "nadinha deste mundo", diz o que faz no sertão, "no dia que tem de comer, come, no dia que não tem, não come". Diz tudo como se não existisse câmara alguma diante dela. Fala como se estivesse numa conversa direta.

Algumas vezes bate na tela uma imagem onde a pessoa entrevistada parece inteiramente preocupada com a presença da câmera, nem um pouco à vontade, como na última entrevista do filme, com o professor José Calazans. Ele fala pausadamente, pronuncia com cuidado sílaba por sílaba, destaca um ou outro adjetivo, na frase, age como um professor que dita um texto para ser copiado pelos alunos: "o conselheiro era homem BOM. Ele só queria o BEM".

Algumas vezes ainda bate na tela uma imagem onde o entrevistado parece estar repetindo um papel que ensaiou com cuidado. É o que acontece, por exemplo, no depoimento do fundador do Museu do Exército, Gilberto Mitchell. Ele fala de pé, com voz firme, e olha direto para a câmera. No meio do depoimento, no entanto, a memória falha, a encenação se desmonta. O entrevistado troca o nome dos comandantes da última expedição militar a Canudos, se confunde, e desajeitado procura os óculos para conferir a anotação num papel sobre a mesa.

Nestes três exemplos a câmera está parada, observa. Vê e ouve sem interferir. Ou melhor, interfere só com sua presença. A relação que se estabelece entre ela e as pessoas filmadas aparece mesmo é na maneira de falar, e nos gestos dos entrevistados.

Planos assim, onde a relação entre a câmera de filmar e a pessoa filmada aparece com clareza na imagem que resulta desta relação, são a exceção. E, em verdade, nem mesmo destes planos é possível tirar uma conclusão definitiva. Nada na imagem garante que Dona Alvina seja sempre assim. Ou que o professor Calazans longe da câmera fale num tom diferente. Ou ainda que Gilberto Mitchell tenha adotado uma pose especial levado pela vaidade comum de aparecer bem no cinema.

É mesmo difícil determinar pelo simples exame da imagem final até que ponto o processo de filmagem interferiu no comportamento da pessoa filmada. Mas apesar de a tarefa parecer quase impossível, o espectador deve tentar fazer exatamente isto: identificar as relações entre câmera e as pessoas, ações e paisagens filmadas. Tentar descobrir em que momentos a câmera conseguiu ultrapassar as aparências e revelar o real com maior intimidade. Tentar descobrir em que momentos a câmera agiu como uma força inibidora, e levou as pessoas entrevistadas a se defenderem, representando um papel que pouco tem a ver com elas mesmas.

Esta procura, em verdade, é sugerida pelo próprio filme.

No começo, enquanto a câmera passeia sobre a represa de Cocorobó, que cobre o sertão de Canudos, o narrador explica os objetivos do documentário. A câmera vai procurar entre cruzeiros e espinhos do sertão, entre remanescentes da luta e historiadores, alguns sinais da guerra de Canudos. No final, uma outra vez sobre uma imagem da represa, o narrador explica o que conseguiu. Pouco mais do que tocar na superfície das coisas.

Seguir o percurso do filme, portanto, é acompanhar os passos da câmera.

Voltemos à entrevista de Umberto Peregrino. No começo do depoimento o historiador aparece na tela, de pé, diante de uma estante coberta de livros, filmado da cintura para cima. O espectador ouve a pergunta do entrevistador, que não aparece na imagem, e logo em seguida as primeiras frases da resposta. Pouco depois a câmera se desvia do entrevistado. Passeia sobre os diplomas na parede, vai até a varanda da casa para mostrá-lo com seus passarinhos, e daí salta para o sertão. Para o Monte Santo. Para um canhão usado na guerra. Para o monumento aos soldados mortos em Canudos. A voz do historiador continua em destaque sobre as imagens, mas o que se deve examinar é se o passeio de câmera facilita ou dificulta o entendimento do texto. Se acrescenta uma informação ao que o historiador está dizendo ou se desvia o ouvido do espectador do que o historiador está dizendo.

Nas outras entrevistas de Canudos a mesma solução é adotada. A câmera sai de Eduardo Padre, batero das tropas do Major Febrônio, enquanto ele narra o combate na lagoa do Cipó, para mostrar a morte de uma cabra. Sai do rosto do professor Calazans para passear pelo lustre da sala, e pelos livros, e no passeio passa, sem dar maior atenção, por três esculturas do Conselheiro num canto da estante. Sai do rosto do escritor José Aras, e do seu Museu de Canudos, para escalar o Monte Santo.

Ou o filme pretende qualificar o entrevistado, e associa ao depoimento o lustre na sala, os diplomas na parede, os livros na estante

ou a cabra e a terra seca. Ou o filme pretende tirar do entrevistado algo além do que ele diz, e associa imagens do Monte Santo, do monumento aos soldados que morreram em Canudos e de um canhão do tempo da guerra para complementar o depoimento. Ou o filme pretende narrar duas coisas ao mesmo tempo, a história de Canudos e mais a história dos entrevistados que falam de Canudos.

Ou ainda, o que parece mais provável, o filme pretende tornar os depoimentos cinematograficamente mais ágeis, evitando uma possível monotonia provocada pela demora do plano no rosto do entrevistado. Quando a câmera deixa o rosto da pessoa que fala e mostra uma outra imagem o espectador tem a sua atenção renovada, e o texto seria assim mais agradável de seguir.

Qualquer que tenha sido a intenção, o que efetivamente acontece quando o filme bate na tela é que os depoimentos perdem a força no instante em que a câmera se afasta do entrevistado. Perde a força, em primeiro lugar, porque o entrevistado passa a funcionar como um narrador. A imagem é que carrega o som, a imagem é a informação mais dinâmica. Isto porque a fala improvisada, o tom de voz solto de quem conversa com um repórter, não tem a firmeza e a síntese de uma narração previamente escrita para dar unidade a um conjunto de planos.

Os depoimentos se transformam em narração, e numa narração de má qualidade, que avança assim como se o narrador não tivesse sabido se referir adequadamente ao que aparece na tela. A voz insegura dos entrevistados contrasta com a clareza da dicção e a síntese do texto montado sobre as águas da represa de Cocorobó ou sobre as fotos e desenhos que representam a batalha de Canudos. A voz insegura dos entrevistados parece ainda mais insegura porque enquanto as pessoas falam com as naturais hesitações de quem compõe o seu discurso à medida que vai falando a câmera passeia com firmeza. Sabe como compor as imagens. Sabe onde começar e onde acabar um movimento sobre a paisagem seca do sertão ou sobre as águas da represa que cobre Canudos.

Passa-se então, na tela, algo assim como se a realidade documentada devesse se comportar de modo especial para atender a certas características específicas do meio usado para documentá-la. Ou como se o processo de realização de um filme documentário fosse uma permanente tensão entre a necessidade de documentar, de falar diretamente do real, e a necessidade de filmar, de compor imagens cinematográficas.

Com a atenção dividida entre a imagem e o som o espectador pode passar por algumas coisas que os entrevistados dizem sem ouvi-las por inteiro, sem se dar conta dos conceitos que organizam as falas. Ou pode passar por algumas coisas que as imagens mostram sem vê-las por inteiro, sem se dar conta do ponto de vista da câmera.

Mas a informação melhor que vem deste documentário se revela só na medida em que a platéia investiga os depoimentos assim como pode investigar o trabalho da câmera, e vice-versa. Ou seja, o filme se revela melhor para o espectador que vê o entrevistado como se ele fosse uma câmera entre cruzeiros, espinhos, livros, lustres e diplomas à procura dos sinais da guerra. O filme se revela melhor para o espectador que vê o trabalho da câmera assim como o comportamento de alguns de seus entrevistados, daqueles que se ajeitam para aparecer bem no cinema.

Não é nada difícil perceber a diferença de tom entre os depoimentos dos remanescentes da guerra e os depoimentos dos estudiosos. Até mesmo porque a voz dos primeiros nem sempre chega com clareza aos ouvidos do espectador — o que infelizmente favorece os depoimentos dos estudiosos, que falam com maior nitidez. O importante é que a definição da voz não seja confundida com uma precisão de conceitos, pois frases apanhadas aqui e ali no depoimento dos historiadores refletem conceitos pouco precisos. Ou melhor, refletem conceitos estranhos.

Não se trata apenas da redução de Canudos a um grupo de guerrilheiros para quem a vida tinha pouca importância.

Um entrevistado se refere ao "fanatismo nato do nordestino" que, "incentivado pelo fanatismo do Conselheiro", teria sido a causa da guerra. Outro se refere a Canudos como "um reduto de fanáticos". Outro vê em toda a história apenas uma operação militar entre "a rústica população camponesa e homens de bravura e conhecimento profundo da tática militar".

Pegar estes conceitos é como identificar o ponto de vista do narrador. E como a câmera permanece parada diante das pessoas que falam, como a câmera se limita a observar, a ver e ouvir, é o narrador aí que conduz o filme. Descobrir os conceitos que servem de base para as narrações que eles fazem é como descobrir num filme que um tripé mal armado provocou uma imagem torta. Ou que uma lente defeituosa deixou parte da imagem fora de foco.

E nestes casos nem mesmo é preciso conhecer em detalhes a realidade fotografada para perceber que a fotografia não a revela por inteiro. Registra a superfície, e deixa Canudos coberto pelas águas de Cocorobó. A superfície, é verdade, por si só já é interessante, por demonstrar a quietude e a aparente firmeza do centro da represa, e as linhas irregulares e pouco firmes das margens.