DIÁRIO DA PROVÍNCIA
MANECO SUPERTIO
GAIJIN, CAMINHOS DA LIBERDADE
PARCEIROS DA AVENTURA
A NOIVA DA CIDADE
OS HOMENS QUE EU TIVE
PERVERSÃO
A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO
OS IMORAIS
BYE BYE BRASIL
TERRA DOS ÍNDIOS

Os sete gatinhos

CRÍTICAS E UM ENSAIO

DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA

A DIMENSÃO DO PRESENTE

Diário da Província é um filme que utiliza dois tipos de registro; faz uso de uma cronologia histórica muito clara e definida, de uma periodização da vida pública paulista (e brasileira) nitidamente marcada por modificações de natureza política e econômica (da crise do café, em 1929, à decretação do Estado Novo em 1937); e faz também uso de uma recuperação do espaço social correspondente por meio de um processo de acumulação (ou, ao contrário, de seleção) dos traços que lhe são próprios em termos de: mobiliário, vestuário, comportamento, fala. A combinação dessas duas séries de registros (periodização política e "topografia" social) faz nascer para o cinema brasileiro um tipo peculiar de filme histórico, longe das habituais reconstituições de época, tão afastado da imagem puramente memorialista quanto da mera crônica oficial.

Acredito que isso ocorra pelo seguinte: no filme a cronologia histórica vem tratada *exatamente* como cronologia. Os episódios políticos: revolução de trinta, revolução constitucionalista, ascensão do integralismo, etc, permanecem intocados, sem qualquer reinterpretação ou aprofundamento (apesar da intenção ter sido outra); são utilizados apenas como marcas de um itinerário já conhecido; o uso de legendas (sobre a imagem) ou o destaque concedido às legendas de *O Alpha*, o jornal da província que dá nome ao filme, seja por meio da câmera, seja por meio do ator que faz o jornaleiro e grita as manchetes do dia – reforçam esse caráter. Algumas das falas nos encontros ou discursos políticos destacam-se como se houvessem sido retiradas intactas dos jornais da época (e possivelmente muitas o foram); outras, funcionam como explicações simples e diretas do que está ocorrendo. Não ultrapassam portanto a natureza do registro ou a da informação linear. Retrato de Getúlio Vargas, bandeira brasileira, bandeira paulista, "Ouro Para o Bem de S. Paulo", hino integralista, constituem figuras, imagens, sons, que atuam também como legendas. Em suma, nesse plano o filme narra de forma gráfica, rasa, sem volume; impõe um peculiar caráter documental, um documental entre aspas; não a usual ficção que imita ou reproduz o documento e sim uma ficção que pede emprestado ao registro o seu estilo "objetivo", frio. Por outro lado essa periodização pouco complexa, sem muitos detalhes, é animada por um espaço social diverso, bastante complexo e detalhado. Nele o pormenor vem tratado pela câmera de forma quase preciosa (algumas vezes *mesmo* preciosa como a cena de amor entre o casal jovem de sitiantes, sobre a palha do estábulo); ganha cor, volume, densidade; a imagem resulta compacta e opulenta. Isto é obtido ora por meio da acumulação, da descrição exaustiva (como o pormenorizado enfoque no interior de *O Alpha*), ora por meio da seleção, do realce ao detalhe significativo (veja-se o café servido em bule de prata no hospital de campanha durante a revolução constitucionalista). Acredito que a natureza diversa dos dois registros aliada a um tratamento também diverso na sua reprodução cinematográfica venham a ser possivelmente os fatores responsáveis pelo estilo do filme, pela sua originalidade. Esta diversidade resulta em uma forma aparentemente mal integrada onde a diferenciação entre os dois tipos de documento (o tempo político e o espaço social) evidencia-se claramente como uma risca em um objeto colado de forma precária. Assim, em termos de periodização do político o recurso ao documento gera uma reiteração do registro; um tipo de informação taquigráfica, linear; já nos termos de espaço social, porém, o documento (as marcas da época) ganha uma densidade figurativa, um acento colorista, pungente mesmo em certos momentos.

O resultado é que esta forma de duvidosa unidade onde a junção permanece visível conduz a uma ulterior unidade: nela o nosso passado próximo ganha, não o vigor da imagem atual, fruto de uma discutível aproximação em primeiro plano mas, atenção, o seu exato e necessário *peso* de passado; ela imprime ao nosso presente a sua necessária dimensão.

Quem me lê pode achar que estou complicando um filme bem pouco complicado. Terá e não razão. O filme é claro em suas intenções, um tantinho precioso às vezes como já mencionei e bastante transparente na utilização de alguns recursos da narrativa cinematográfica contemporânea quando esta descarta a reprodução naturalista. (Pode-se reconhecer no filme um pouquinho do Visconti e em termos brasileiros alguma coisa do Carlos Diegues de *Os Herdeiros* e do Silvio Back

DIÁRIO DA PROVÍNCIA

Direção e roteiro
Roberto Palmari
Fotografia
Geraldo Gabriel
Cenografia
Cecília Vicente de Azevedo
Montagem
Jeremias Moreira Filho
Elenco
José Lewgoy
Átila Iório
Gianfrancesco Guarnieri
Paula Ribeiro
Osvaldo Campozana
Rodrigo Santiago
Berta Zemel
Beatriz Segall

35 mm, Cor
1979

PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA

de *Aleluia Gretchen*). Não quero afirmar que o autor necessariamente tenha sofrido influência direta de tais obras (talvez nem as tenha visto) mas sim que as imagens do filme pertencem a uma conquista comum.

Assim, *Diário da Província* não oferece muitos problemas quanto à sua filiação a alguma das formas da narrativa contemporânea ou quanto às suas intenções (que discuto adiante). Acredito porém que se esta obra exibe candidamente recursos e intenções, é transparente ao olho crítico e não reflete maior complexidade quanto à sua gênese, o conjunto da produção vai além da soma das partes. A produção impressiona o espectador ao marcá-lo com uma inesperada devolução ao passado que nem vem a ser inteiramente lembrança, rememoração, e nem simplesmente arquivo ilustrado; trata-se de alguma coisa a mais: um sexto sentido, um reconhecimento, um, "eu também sou eles, eu também estou lá".

A impropriedade (ou o exagero) de alguns recursos: a orgia de sangue que marca as três mortes violentas do filme, o uso da câmera lenta no episódio final assim como, no mesmo episódio, o uso simbólico da bandeira nacional ao ser esta empregada como envoltório protetor a uma criança aterrorizada com o assassínio do futuro prefeito – em que pese o lado ingênuo ou o acento que tende ao grotesco, não destrói porém, antes reforça, a relação estabelecida entre periodização linear do político e opulência na descrição do social.

A importância desse tipo de filme e desse tipo de pesquisa para o cinema brasileiro é grande e o encontro de suas imagens com o público, bem mais vigoroso do que a má distribuição*(refiro-me a S. Paulo) permite supor. O filme faculta um rápido reconhecimento em recuo, a inserção do nosso entendimento e de nossa imaginação em uma paisagem vista em perspectiva mas cujo ponto de fuga se localiza atrás, no ontem imediato. E é a explicação de tudo isso que se complica um pouco porque passa necessariamente mais pelas costuras internas do filme do que pela sua fachada explícita de "produção séria".

A película, por meio da intriga, revela uma intenção clara de revisão histórica a partir de um ângulo contemporâneo, intenção esta malograda. É aí que se pode fazer restrição à obra. A estória é razoavelmente confusa (não me refiro tanto ao traçado de conjunto quanto às ligações secundárias) e acredito que isto se dê em parte por uma compreensão superficial do período estudado. Formam-se alguns hiatos na narração da intriga e o diário da província, uma vez que dá nome ao filme, faz supor que a partir dele é que os acontecimentos serão filtrados, o que não ocorre; ele vem a ter importância pequena diante da espectativa criada e uma existência paralela ao lado das outras linhas da intriga. Estas linhas não se mesclam de maneira satisfatória a ponto de, no final (para se ficar apenas com um exemplo) uma circunstância fortuita (o retorno da fortuna à família que a perdera na crise de 29) sufocar inteiramente considerações de ordem social.

Suficiente a pesquisa para, com registros heterogêneos, dar consistência ao passado, revelou-se insuficiente para permitir que dele fosse possível extrair uma estória com real sentido, uma estória que rastreasse criticamente o período e nele viesse a descobrir, por meio dos destinos individuais, causas e fatores de ordem geral.

Diário da Província sem talvez ser tão bem-sucedido e equilibrado quanto *O Predileto*, obra de estréia de Palmari, desperta sem dúvida igual interesse e estimula a discussão das relações entre história e cinema.

Zulmira Ribeiro Tavares

* O filme (salvo erro) ficou apenas uma semana em S. Paulo, nos cines Ouro, Bristol e Del Rey, tendo entrado em cartaz no dia 1º de outubro de 79. O público, no dia em que assisti ao filme no Del Rey, não era pouco, não saiu da sala, não se manifestou negativamente. Perguntei a alguns espectadores o que haviam achado do filme e encontrei para com a obra de Palmari, receptividade e interesse. É muito difícil em uma semana avaliar a receptividade de público e as razões por que o filme não dobrou semana devem se ligar a outros fatores que não este. Posteriormente tive oportunidade de assistir ao filme em uma exibição não-comercial no clube Paineiras do Morumbi. A receptividade também me pareceu muito boa. Anoto aqui um detalhe curioso: a cena de amor entre o casal jovem de sitiantes havia sido cortada. Indaguei do projecionista a razão. Este não sabia do corte, insistiu mesmo que não havia corte algum. O corte portanto deve ter sido anterior à chegada dos rolos ao clube. Não sei dizer se o corte se deu com a anuência de Palmari, o que não creio, porque a eliminação da cena prejudica sensivelmente a compreensão do tipo de relação entre o casal; a cena constitui também o único momento em que se focaliza em plano próximo o lindo rosto da atriz Beatriz Gardumi, o que permite a perfeita identificação da personagem, sempre vista à distância. É lamentável a facilidade com que se manipula e adultera uma obra na sua vida em circuito.