

de existente entre as diferentes formas de representação que mobiliza e faz interagir, pela montagem (o cinema do iugoslavo Makavejev constitui um bom exemplo de colagem deste tipo). Dentro deste quadro, *Iracema* se insere na tendência que assume, e explora, a descontinuidade entre ficção e registro, sendo aquele tipo de filme onde não é possível encontrar a passagem suave, a diluição de um no outro, o encaixe que esconde a emenda tão a gosto de um cinema que procura o efeito-de-realidade (quando o fingimento se disfarça). No filme de Bodansky/Senna, falta homogeneidade à representação: o registro se faz com um critério e a encenação com outro. Ao caráter disciplinado do registro documental — baseado na idéia de que existe uma realidade objetiva a “captar” — se combina uma encenação que subverte as regras do jogo e destrói a separação entre sujeito e objeto, entre o cineasta que julga contemplar sem interferir e a realidade a ser “mostrada” sem máculas pela câmera. Ao contrário do filme-colagem, onde a descontinuidade se cria pela montagem que justapõe blocos, (em si, são peças homogêneas e se estranham quando em presença um do outro), *Iracema* instala a heterogeneidade em cada cena, pois o elemento que encarna a ruptura e assume a responsabilidade direta pela convivência *sui generis* entre ficção e documentário é o ator/personagem Paulo Cesar Pereio/Tião Brasil Grande.

Figura mediadora, principal orquestrador deste jogo de teatro e experiência bruta com que câmera e montagem devem ajustar contas ao longo do filme, Pereio/Tião representa, provoca, comenta, entrevista, intervém descaradamente no andamento de tudo. Nos vários ambientes que a equipe de filma-

gem encontra, é ele quem conduz a conversa e dá voz às diferentes figuras que fazem seu discurso de queixa, conformismo ou revolta. Deste modo, traz para dentro do quadro visível este lance de provocação que torna os depoimentos da população local uma “encenação”: o que cada elemento focalizado diz, sem ser mentira e fruto de um impulso seu de declaração sincera, pela moldura elaborada pelo filme transforma-se em peça manipulável de uma retórica que não é sua e cujo controle está muito mais do lado de quem decide sobre o lugar de imagens e sons. Pois bem, o esquema ventríloquo que muitas vezes domina o cinema direto, onde a entrevista é, no limite, a voz travestida do cineasta, fica exposto em *Iracema*. Tião Brasil Grande inscreve dentro do filme o mecanismo do diálogo assimétrico — porque são diferentes os poderes — proposto pelo cineasta às figuras de que se apropria pela imagem/som. *Iracema* representa, pondo a descoberto, a invasão que seu olhar pressupõe e sem a qual ele seria impossível. De tema sobre o qual se fala durante o filme, a invasão econômico-social-cultural passa a ser um princípio organizador da *mise-en-scène* a partir do comportamento lucidamente “escandaloso” de Pereio: a intervenção e comentário jocoso explicitam no verbo teatral o que a imagem já sublinha por si mesma, num tom de deboche que expulsa, ou pelo menos desautoriza, a compaixão diante da miséria de Iracema; ao nomear o grotesco, ele desloca a emoção do espectador, que é convidado a encarar de frente sua própria má consciência mascarada pela atitude “séria e grave” diante do representado na tela.

Se a câmera é também “séria e grave”, sensível ao detalhe, ágil na pro-

cura, comportando-se como se tudo à sua frente fosse natural, não encenado, as sacações de Pereio e sua interação com Iracema, aliás Edna de Cássia, provocam o estranhamento. Em vez do real, o que transparece é a encenação.

E tal efeito se reforça porque — lance fundamental — Pereio e Edna de Cássia fazem percursos opostos. Enquanto ela (nativa) expõe a sua inexperiência, o gesto dele (sulino) denuncia o desnível no cumprimento das regras deste jogo que, como todos os outros, é imposto ao elemento da região. Deste modo, o teatro que inventa Tião e Iracema incorpora o pressuposto de que Pereio e Edna têm estatutos diferentes. Ele é o fingidor que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande, sem deixar de ser e parecer Pereio. Ela é o fingidor que não tem o mesmo domínio sobre a representação e vê seu papel se transformar numa citação de si mesma ao querer ser Iracema. Neste cruzamento dos caminhos, o trajeto de Tião conduzindo Iracema pelo mundo (ficção) é estranhado pelo trajeto de Pereio conduzindo Edna pela representação. Nos dois níveis, nossa relação é com a polaridade malícia (dominante)/inocência (dominado). O jogo Pereio/Edna duplica o jogo Tião/Iracema. E o filme representa a invasão da qual é segmento.

Ao abrigar em sua própria estrutura esta mescla de invasor e invadido, numa interação exposta que não dissimula o processo que o constitui como representação, *Iracema* define solução original que o faz obra-prima. A força não está, isoladamente, no método, na direção, no ator ou no tema. Está na sua convergência, em 1974/75.

Ismail Xavier

DE GETÚLIO A JUSCELINO O BRASIL NO CINEMA

Os Anos JK-Uma Trajetória Política, primeiro longa-metragem de Silvio Tendler satisfaz, de um lado, a necessidade e quase vital fome de imagens que temos de nosso passado, recuperando um segmento da história brasileira e, de outro lado, procura trazer — de forma às vezes didática — um espírito de conciliação política que acredita ser útil nos nossos dias. E, como se houvesse uma linha que o ligasse aos seus similares antecessores *Getúlio Vargas* de Ana Carolina e *O Mundo em que Getúlio Viveu* de Jorge Ileri, assume a linguagem da personalidade que escolheu como objeto de análise, embora isso se faça a partir de uma perspectiva crítica — nem sempre acertada — dos acontecimentos.

Dirigindo-se aos mais jovens, segundo palavras dos seus realizadores, esses filmes pretendem dar, àqueles que não viveram uma época da nossa história, a medida de emoção,

através da magia das imagens recuperadas ao tempo que os livros nem sempre preservam. É por isso que a sua posição diante dos fatos não pode ser fria ou neutra, eles terminam sendo como que carregados pela força das imagens e de seu fascínio e o tempo redescoberto termina sendo ainda mais intenso do que se ele tivesse sido efetivamente vivido. No Brasil, onde a memória é permanentemente escamoteada, toda tentativa de recuperação de um segmento de nosso acervo histórico transforma-se numa aventura quase épica, o que contagia não apenas a disposição daqueles que dela participam como acaba se incorporando ao seu próprio discurso. Daí porque nem mesmo a suposta objetividade fátual que Jorge Ileri inscreve como epígrafe de seu filme escapa à adesão do cineasta ao político, que é visto amavelmente como estadista e um homem que soube interpretar o seu

OS ANOS JK

Direção
Silvio Tendler
Fotografia
Lúcio Kodato
Montagem
Gilberto Santeiro
Francisco Moreira
Música
Caique Botkay
Narração
Othon Bastos
Distribuição:
Embrafilme

35 mm, Cor e Preto e Branco
1979



tempo. Num caminho diverso e professando uma adesão ainda maior ao seu personagem, o mesmo Getúlio Vargas, Ana Carolina enfatiza o seu compromisso político com os mais pobres, os interesses que se lhe opuseram e a grandeza histórica do seu gesto de sacrifício pessoal.

É claro que essas posições refletem também — além do envolvimento pessoal dos diretores com seu personagem — uma tomada de posição mais ampla num momento da vida política brasileira em que as lideranças estavam completamente ofuscadas. Retomar uma figura morta há vinte anos, que emergiu da República Velha para se tornar por mais de duas décadas a mais importante personalidade da nossa vida pública, implicava também um projeto para o futuro: o sacrifício de Vargas interrompera um processo político para o qual sua Carta-Testamento ainda continuava sendo o programa mais claro e contundente. Ana Carolina e Jorge Ileri acreditavam, então, estarem propondo a continuação de um debate que — embora tivesse sido suspenso — não estava de maneira alguma encerrado.

No nível do cinema e correspondendo a um contexto político mais abrangente, este debate continua agora com *Os Anos JK*, não mais segundo a perspectiva do populismo gaúcho e trabalhista de Getúlio, mas de acordo com a ótica do populismo mineiro e pessedista de Juscelino, que o sucedeu como presidente e líder. JK não deixa um testamento político explícito — sua morte foi inesperada e o colheu num momento em que ele próprio se acreditava com possibilidades de voltar à vida pública — mas lega uma imagem bastante contemporânea: a de um Brasil moderno que ele ufanisticamente ajudou a forjar no curso de seu exercício presidencial. Uma das características dessa imagem se traduz na continuidade da política de conciliação que certamente ficará como a marca do estilo pessedista e que o filme de Silvio Tendler assume em um dos seus desdobramentos: a anistia aos sublevados. Nesse momento, *Os Anos JK* deixa de ser um fenômeno especificamente cinematográfico, bastante meritório, por sinal, já que realiza a irrefutável vocação do

cinema em recuperar e/ou preservar o tempo e demonstra respeito ao som e à imagem, para se colocar no curso da nossa história trazendo do passado, senão um programa, ao menos um estilo que possa servir de modelo para a política de abertura ora posta em prática.

No entanto, essas proposições não poderiam ser meramente discursivas. Elas necessitam da força das imagens sem as quais se transformariam em simples retórica, e então esse estilo pode se manifestar através daquele que lhe deu a sua forma mais aprimorada: o fenômeno JK. A princípio, nós não o vemos — o filme começa com a promulgação da Constituição de 46 — mas aos poucos aparecerá a figura do prefeito de Belo Horizonte, e construtor da Pampulha que não hesitou em chamar dois comunistas para trabalhar no projeto e o transformou em plataforma para chegar ao governo do Estado de Minas Gerais. Será um simples carreirismo? Ou estamos diante do carisma de um verdadeiro líder político? Mas a escalada não pára no Palácio da Liberdade, sede do Governo mineiro. Ela se dirigirá rumo ao Catete e, apesar de golpes e contragolpes, lá chegará. Será preciso a intervenção de um Ministro da Guerra de pulso forte, o general Lott, que evitará a mudança do quadro institucional através do golpe de novembro de 1955. Contra poderosas forças políticas, JK lança mão do seu repertório forjado no aprendizado com Benedito Valadares, velho cacique mineiro, e com o próprio Getúlio. Seu estilo de pregação será o programa de uma verdadeira união nacional em torno de uma ideologia desenvolvimentista que promete fazer o Brasil saltar cinquenta anos em apenas cinco anos de Juscelino.

Para consolidar este futuro, JK promete a construção de uma nova capital, que será erguida no coração do país. E, assim como a construção da Pampulha mudou a face da capital mineira, Juscelino acredita que Brasília mudará a face do Brasil. Oscar Niemeyer é novamente convocado para, com suas linhas revolucionárias de arquitetura, projetar a nova capital como símbolo de uma nova nação. Seria essa posição de JK apenas a demonstração da predominância de velhos ranços regionalistas? Ou estaria aí contida uma proposta de messianismo em nível nacional e institucional? É certo que o clima juscelinista de governo, ditado pelo seu comportamento político grandiloquente e ao mesmo tempo descontraído, será marcado pela euforia, um verdadeiro porre — como lembra um depoente — mas sempre identificado com um estilo de brasilidade, que é a verdadeira condição de seu populismo.

Na trilha desta trajetória, Silvio Tendler se serve de um repositório de imagens que nossos olhos se desabituarão a ver: cenas de antigos jornais de atualidades cobrindo as atividades de políticos em inaugurações, visitas, comícios etc., que foram sendo eliminadas das telas dos cinemas desde que as vaías começaram a se tornar muito incômodas, e hoje enchem os vídeos de nossos televisores. Essas cenas terminam por provocar um sentimento de ironia: apesar do constante

solapamento de nossa memória, do progressivo esquecimento de nossa identidade decorrente do escamoteamento de nosso passado, acabamos por reconhecer que os protagonistas de nossa cena política são praticamente os mesmos há três décadas. Ao longo dos jornais de atualidades, desfiliam rostos muito familiares, que podem ser perfeitamente entrevistados por trás da máscara que o tempo constrói. Apesar das sucessivas reviravoltas de nossa política — principalmente até 1964 — reconhecemos que as ideologias em luta pelo poder não apenas continuam as mesmas como seus representantes — com algumas exceções — ainda permanecem no velho palco de nossa cena institucional. De Tancredo Neves ao general Ernesto Geisel, passando por Afonso Arinos, Jurandir Bizarria Mamede e Mourão Filho — para citarmos somente alguns — o filme mostra como inúmeras personalidades participaram do nosso drama político, algumas vezes começando como figurantes, passando a atores secundários para terminarem como estrelas máximas, *prima-donas* de nossa ópera política. Curiosamente, ao longo da trajetória política de Juscelino Kubitschek passam vários personagens que, do ostracismo serão elevados ao primeiro plano. O filme de Silvio Tendler pode, então, saciar um pouco a nossa fome e sede de imagens, arrancando-as à imobilidade museológica onde, propositalmente ou não, elas tinham sido confinadas. Para isso, foi certamente necessário um trabalho de paciência e tenacidade que se estendeu por mais de três anos, o que pode lhes ter sido prejudicial e tê-lo tornado frustrado em um dos seus melhores e mais explícitos objetivos: sua proposta política.

A documentação de que *Os Anos JK* se serve nem sempre é vasta e uniforme e procura centrar-se na figura do político que escolheu como objeto de análise. Deixa, portanto, algumas lacunas na abordagem do processo histórico e social em que JK atuou como presidente, especialmente na visão das questões operárias e da reforma agrária, que não são tratadas como deveriam. No entanto, detendo-se mais sobre o caráter político da personalidade de Juscelino, o trabalho de Silvio Tendler extrai o estilo básico de seu comportamento: o espírito de conciliação política, a capacidade de amenizar conflitos partidários, diluir tensões sociais, fazer concessões, conceder perdões e, sobretudo, de manter viva — através de um constante otimismo — a chama do desenvolvimentismo e o carisma de seu condutor. Enfatizando o centramento de seu discurso, fazendo confluir para a personalidade magnética do seu biografado o processo político brasileiro, o diretor prolonga o debate posto nas telas pelos filmes de Ana Carolina e Jorge Ileri: ao herói sacrificado de *Getúlio Vargas* e *O Mundo em que Getúlio Viveu*, personalista, autoritário, paternal e que tarde descobre o jogo multinacional de interesses que o envolve, sucede o político ardiloso — isto não quer dizer que Getúlio o era menos — de formação tipicamente urbana — enquanto Getúlio era um produto da aristocracia rural gaúcha — de espírito mais democrático e possuidor de um incrível talento em conseguir seus objetivos através da persuasão, característica que também não faltava ao autoritário Getúlio. Uma simples mudança de estilo, talvez? Não apenas isso, por certo já que Juscelino procurará recolocar o Brasil no caminho dos países ocidentais capitalistas — o que nem sempre pareceu claro no período getulista — mas sua grandeza reside no fato de que soube conduzir seu governo num clima formalmente democrático onde não faltou até mesmo uma ampla, geral e irrestrita anistia política aos participantes dos movimentos direitistas de Aragarças e Jacareacanga.

Esse claro gesto de conciliação, sinal de um espírito livre de rancores para com os adversários, constitui o legado juscelinista para o atual momento brasileiro e seria certamente — não fosse o atraso no lançamento — a bandeira com a qual o filme, e por extensão o próprio cinema brasileiro, estaria participando do processo de distensão política que

está em curso. Assim como o filme *Getúlio Vargas*, à época do seu lançamento em 1974, procurava recolocar a oportunidade da Carta-Testamento, recordando a permanência dos mesmos problemas e a constante necessidade da luta pela integridade nacional denunciados pelo documento, e o fazia num instante de intensa desnacionalização da nossa economia, *Os Anos JK-Uma Trajetória Política* traz dos arquivos quase esquecidos e mal conservados do nosso passado a imagem de um dirigente conservador no plano social, excessivamente aberto ao capital estrangeiro no plano econômico, mas sinceramente democrático no campo político, a ponto de ter conseguido passar este sentimento a todo um país durante os cinco anos de seu período. Mesmo não tendo chegado no momento do debate em que sua participação teria sido mais oportuna, o filme de Silvio Tendler retoma a importância às vezes esquecida do cinema como veículo de discussão dos problemas do nosso país. Num plano mais particular, sabemos que houve um profundo refluxo do cinema de debate mais especificamente político em anos passados, mas a existência de um filme como *Os Anos JK* lembra, com insistência quase hipnótica, o poder irrefutável das suas imagens arrancadas ao rio do tempo de Heráclito, onde não nos banharemos duas vezes, mas que servem para nos mostrar o que fomos e como somos no palco onde desfiliam algumas das ansiedades do povo brasileiro e os grandes interesses dos mais fortes.

A força dessas imagens — que devemos, cada vez mais, preservar com atenção e carinho — não tem apenas um valor para historiadores, sociólogos, jornalistas ou quaisquer outros eventuais interessados, mas são como que uma fenomenologia do nosso modo de ser. Uma vez, numa conversa, Nelson Rodrigues falava, com aquela sua linguagem peculiar, que “no cinema, depois de dez anos, tudo fica perto do delito atroz: o sorriso do bandido, toda a gesticulação”. E observava:

— É uma coisa muito espantosa. E a gente pensa: nós não somos assim. Mas, realmente, nós somos assim.

As imagens do nosso passado, que freqüentemente descobrimos como coisa nunca vista, permitem, como lembrou NR, olharmo-nos de frente como se estivéssemos num espelho. Mas se elas representam um precioso acervo para o nosso conhecimento histórico, trazem também o incrível encanto do detalhe, aquele “sorriso do bandido” de que falou Nelson, o flagrante que faz a delícia do fotógrafo, o momento em que a pessoa cai e a câmara registra a reação em seu rosto. Anos de censura baniram de nossa visão essas imagens que estavam mais próximas da escala humana com a qual devemos julgar nossas figuras públicas. Recuperadas no filme de Silvio Tendler — e na verdade elas são apenas uma parte de um acervo ainda inexplorado — evidenciam precisamente a presença do cinegrafista como um olho atento aos acontecimentos de nossa história. Rendem, portanto, tributo ao *homem da câmara* que, como queria o inventor Dziga-Vertov, deve ser um agente da “decifração documental do mundo visível”. Sem depreciar o valor do texto de Cláudio Bojunga, às vezes didático e com boa dose de ironia, embora soe freqüentemente como uma copidescação dos livros de Hélio Silva, o filme de Silvio Tendler recupera — além da própria personalidade de JK e seu brilhante estilo político — o valor das imagens de nosso passado. Voltando a Vertov: “nada de documentos-palavra, só cine-documento”.

Sérvulo Siqueira