

ção de corpos, é também, em consequência, o único veículo da expansão da espécie. Assim, os eguns se relacionam, luminosamente, com a peregrinação da existência humana, com a mais exaltada alegria da vida. Morrer é renascer, idéia comum a todas as culturas. O incomum, o singular, é a forma de contato de cada cultura com este enigma; a elaboração fisiológica, filosófica, psicológica de cada uma delas sobre esta questão (a única da existência, disse Sartre). Os eguns disseminam a energia vital, axé, e jamais desaparecerão do Brasil: "para que não existam mais eguns têm de matar-nos a todos", diz um iniciado. E outro, reparando nos loteamentos industriais que avançam sobre a aldeia de gente negra e ensolarada, na turista de biquíni, no policial que passa correndo: "o último quilombo é Ponta de Areia".

A vida como ela é e que o filme documental capta como se obedecesse a um roteiro de ficção — a equipe permaneceu cerca de dois meses filmando e sentindo que um acirrado debate, embora em surdina, movimentava o círculo dos ojés por causa da avançada idade do alagbá Antonio Daniel de Paula ("pra quem não sabe é nada, nada, nada. Do nada Deus fez o mundo"); durante a filmagem o centenário chefe do

culto e da comunidade morre, são realizados os ritos fúnebres daquele que em breve será um egun e explode o conflito: mais de um pretendente, por se acharem investidos de direitos, à função de alagbá. A sucessão transforma-se em grave problema no Omô Ilê Agboulá devido à sua composição. Sendo um culto familiar em sua origem, cada grupo sangüíneo tinha seus ojés, seus espaços sagrados e seus eguns, os antepassados, e a sucessão na chefia se fazia segundo práticas tradicionais, geralmente o mais velho ou o filho primogênito do alagbá o sucedia. Na Bahia, por muitas razões, famílias diversas passaram a realizar juntas os ritos — e depois estas comunidades se juntaram a outras, resultando atualmente em apenas um terreiro egungun na Bahia, possivelmente no Brasil, o de Ponta de Areia. Ali estão aglutinados vários grupos e famílias, vários terreiros, e portanto os critérios familiares de sucessão não mais funcionam. É uma situação de clímax, enfrentamentos pessoais, a roda da capoeira à vera que se abre no meio do povo, o avanço desautorizado sobre objetos e atividades rituais, quebra da tradição. Este cisma ultrapassa as fronteiras de Itaparica e é comentado (isto não está no filme) por uma revista de circulação nacional e uma

rede de televisão que informam ao público, respectivamente, que se trata de disputa eleitoral corrupta e escandalosa e que o culto dos eguns é bruxaria vulgar, superstição, armadilha para incautos — o que nos devolve ao tema do etnocentrismo e da falta de respeito.

O filme prossegue, os últimos minutos. A dificuldade da sucessão é o assunto da comunidade, cala fundo também nas mulheres — que não podem se iniciar na sociedade dos ojés mas participam das cerimônias abertas e das festas anuais e recebem oxé dos eguns; por alguma razão muito profunda a feminina Oiá é chamada Rainha do Egungun, sociedade secreta de machos. Os ojés se reúnem, conversam, a evolução da crise exige toda a sabedoria, paciência, poder de observação e de síntese, todo o senso de equilíbrio de que são capazes, justamente as qualidades que os levaram ao privilégio do sacerdócio ("um homem despersonalizado não pode ser ojé"). Os conflitos humanos são outro mistério, a força motriz deles. Mas nem por isso a comunidade afro-brasileira de Ponta de Areia, extensão da última casa de culto Egungun, se entrega ao desespero — os anciãos são consultados, não é a primeira vez que problemas oriundos da pluralidade familiar e gru-

pal da comunidade vêm à tona. Os eguns participam do esforço comum muito mais por atitudes do que por palavras, um deles se encolhe sobre um banco de madeira, expressa sua tristeza pelo que está acontecendo. E pouco a pouco, conversando e pensando, os ojés encontram uma solução. E o filme se apresenta ritualizado em si mesmo, evoluindo no contentamento do povo que brinca e trabalha sob o sol/cinema, captando e redistribuindo axé; na dor do desaparecimento físico do alagbá; no conflito que eclode ante o trono vago e na reintegração da comunidade e do terreiro, alcançada quando os ojés encontram uma saída para o impasse... Reticências porque, se um fotograma vale mais que mil palavras, o que pensar de um filme que pode abrir as comportas da imagem/ação, da fantasia, da fome de saber o que vem depois das últimas galáxias, o que está sob os panos coloridos das entidades que se materializam em Itaparica? Filmes, pensamentos, palavras, imortalidade escondem, cada qual no seu cada qual, caudal, o mesmo indevassável mistério: quanto mais se cava mais fundo é, quanto mais se tira mais se tem.

Orlando Senna

DOCUMENTÁRIO NA TRILHA DA CHANCHADA

Jânio a 24 Quadros, cinema levemente godardiano ao menos no título, pode ser definido como lumière de olho em méliès, isto é, documentário feito como ficção. Se isto é possível, quem está vivendo está vendo: o jovem realizador Luiz Alberto Pereira (o popular Gal) leva essa idéia até às últimas (in)consequências. Amplia consideravelmente a área/forma de trabalhar o documental, sem o didatismo convencional, o ranço e a chatices de outros exemplares recentes ou não. Assumi o deboche como instrumento altamente crítico, não só em função de um personagem que

deixou o País em situação difícil, sendo imediatamente acusado de ter feito uma molecagem, "uma travessura que deu certo" (escreveu Manoel Henriques no *Jornal de Brasília*). Outros disseram que Gal brincou com coisa "séria", esquecendo a famosa frase de De Gaulle ("Este não é um País Sério"). Ora, antes de Gal, quem tinha brincado com coisa séria? Essa e outras interrogações podem ou não estar implícitas, afirmadas ou negadas pelo filme e ao mesmo tempo por qualquer espectador. Para se perceber o alcance e também as limitações da colocação basta se examinar a estrutura narrativa do filme.

Gal insere declaradamente o máximo de ficção no documental, forma de se afastar da sisudez característica das cronologias, situações e painéis de época. Começou filmando um vernissage do ex-presidente, em 1977, logo contrapondo uma reconstituição/ficção, caso do episódio da condecoração de Che Guevara (magnificamente interpretado por Augusto Sevá, também montador do filme), o próprio Gal no papel de Jânio. Estava lançada a tônica, mesmo que tivesse sido apenas um curta-metragem. Com a assinatura do convênio entre a EMBRA-FILME e a Secretaria de Cultura de São Paulo, aumentou a

JÂNIO A 24 QUADROS

Direção e Roteiro
Luiz Alberto Pereira
Fotografia
Eduardo Poiano,
Adilson Ruiz
Montagem
Augusto Sevá

16mm ampliado;
cor e preto e branco,
1982

responsabilidade do realizador que, assim, pôde desenvolver à vontade a sua ideia de documentário de olho na ficção, surpreendentemente associado a Thomas Farkas, produtor de inúmeros documentários daquela certa tradição contra a qual Gal abre baterias.

Segmentos rigorosamente documentais, como uma entrevista de Jânio a uma emissora de tevê, são estilhaçados na montagem, numa sucessão de caricatos primeiros planos. O ator não poderia ser melhor, embora extremamente teatral. Solução narrativa: coloca-se na banda de locução uma declaração do personagem que não tem "sincro", propositalmente. É como se o realizador estivesse comentando a teatralidade do personagem, o que a chanchada está perdendo. Assim é inserida a ficção no material documental que, em estado bruto, resultaria na chatice convencional típica daquela má tradição nacional. A comparação é inevitável: *Os anos JK*, de Silvio Tendler, é bom, porém chato; *Jânio a 24 Quadros* é bom e divertido. Gal realmente encontrou um *clown* impagável. Se não existisse, teria que ser inventado: todas as platéias vêm abaixo quando ele diz que quer "um regime democrático autêntico e um regime democrático autêntico tem que ser autoritário".

Obra aberta, dentro daquela tese de que o boçal cai por si próprio, o filme tem intrigado público e crítica, os eternos cobradores de posições. Alguns se decepcionam porque o filme "não explica a renúncia", outros exigem maior profundidade. No entanto, tudo isso está no filme, que não poderia explicar a renúncia porque nem o próprio renunciante a explicou e, de resto, como fazer um filme "profundo" sobre um político que diz coisas como "não sinto a idade e não sinto mesmo. Por isso não a escondo"? Então a situação passa a ser cômica se não fosse trágica. Estão certos aqueles que consideram o filme uma "excelente comédia". Há que se perceber o tom assumido pelo realizador: é na abordagem que está a sua visão crítica. O registro é o deboche. Logo... Cada um poderá pensar o que bem quiser: pitangueria não dá manga, JK realmente não dá comédia, mas Jânio dá. Só dá. Uma excelente chanchada. Interpretada pelo último remanescente da Atlântida. Ou será que é por acaso o painel que mostra Zé Trindade e outros



astros da velha chanchada numa das seqüências de referências? É por aí que se manifesta o realizador: traduzindo as imagens em palavras, ele diria que realmente acha Jânio um grande ator de chanchadas, muito superior a Adhemar de Barros, que é visto no momento crítico do "roubo mas faço".

De fundamental importância na estrutura narrativa são os níveis de locução, em sua maioria recolhidos de rádio, tal como o antológico trombetear do *Repórter Esso*, "testemunha ocular da história", também presente em outro filme que reconstitui os anos 50, *O segredo da múmia*, de Ivan Cardoso. Marchinhas de campanha política são ouvidas entre um comício e outro, tendo como tema principal a até hoje em evidência "Varre varre vassourinha/varre varre a bandalheira/que o povo já está cansado/de viver dessa maneira". E, para espanto dos cinéfilos, uma preciosidade, *jingle* radiofônico, locução a duas vozes, uma de homem e outra de mulher, repetindo "não, não", em fugidia mixagem: eis a origem da locução radiofônica de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla (no caso, as vozes são de Hélio de Aguiar e Mara Duval). Os exageros, padrões de locução dos anos 50, são tantos que *Jânio a 24 quadros* pode ser visto também como um filme político narrado por um locutor futebolístico. Daí o sabor da época, humor que Gal não inventa, manipula muito bem. E evita utilizar a locução feita especialmente para o filme, voz feminina que tem apenas 3 ou 4 intervenções ao longo da narrativa. Assim, faz do filme o que originalmente é dos arquivos, da memória nacional. Claro, tal memória manipulada por uma montagem no estilo de colagem passa a ser crítica e não meramente informativa. Soaria tendencioso a locução atual esclarecer que enquanto Jânio renunciava à presidência da república, em 25 de agosto de 1961, Jango

Goulart estava em visita à China comunista. Tal informação é dada pelo rádio da época, passando a ser um comentário até mesmo irônico. Se isto é "brincar com coisa séria", a brincadeira de Gal é das mais sérias do documentarismo brasileiro, pois na sua leveza chega até mesmo a ser contundente.

Não sendo mesmo dogmaticamente didático, *Jânio a 24 Quadros* pressupõe que o espectador conheça ao menos os políticos Castelo Branco, Costa e Silva, Garrastazu Médici. Quando o último, por exemplo, aparece, não há locução: aqui o comentário musical diz muito mais, com a ainda muito presente "Eu te amo meu Brasil/Eu te amo". E nem é preciso falar muito: basta a ficção, o grito de um jovem ensangüentado, um cemitério cheio de cruzes. As imagens são ideogramas, informam e comentam os acontecimentos. Isso não quer dizer que o realizador esteja se omitindo, procurando uma estratégica neutralidade. Muito pelo contrário: seqüência após seqüência evidencia-se que ele sabe das coisas e está constantemente perguntando ao espectador o que ele acha disso e daquilo. É o que se chama obra aberta atuante, longe da frieza oficial no gênero *A Voz do Brasil*. Aqui trata-se da voz da reportagem instigante, acontecimentos tão marcantes que parecem ficção, quando é realidade palpável, documentário crítico. Parafraseando John Ford em *O homem que matou o facinora*, quando o documental supera a ficção, imprime-se o documental.

"Ao contrário do que muitos pensam, o filme não tem pretensões mais sérias além da de ser um discurso sobre a incoerência da vida política brasileira nos últimos 30 anos, com muito humor e procurando tratar as personalidades da política como personagens, não como mitos. Todas as pessoas que aparecem no filme, inclusive as da nova geração, que dão seus depoimentos, são personagens de um painel que, embora diferente do documentário tradicional, procura transmitir ao espectador uma informação a respeito dessas três últimas décadas. Nós preferimos profanar o tempo e, em vez de realizar especificamente um filme sobre Jânio ou outras personalidades da época — e aí entra a imagem satírica do Amigo da Onça — optamos por fazer algo mais fácil, sem precisão linear, como um jogo de cenas. Sua comunicação surge mais pelo humor, aquele velho humor da chanchada que debochava dos fatos".

Essa declaração do cineasta ao crítico Orlando Lopes Fassoni (*Folha de S. Paulo*, 1.º de abril de 1982) confirma as principais linhas até aqui desenvolvidas — fuga ao tradicional, deslinearidade e deboche — e reforça o ponto fraco do filme, sua facilidade, por muitos confundida com inconseqüência, quando pode-se tratar mesmo de uma inconseqüência das mais conseqüentes. Afinal, da brincadeira aparentemente inconseqüente tem surgido alguns dos melhores filmes brasileiros, de *Limite a O bandido da luz vermelha*, do Ciclo de Recife a Bel-Air e, no caso, do Cinema Novo ao cinema de Pinheiros, o bairro de São Paulo onde reside e trabalha o realizador, ao lado da Gira Filmes, Tatu Filmes, ou seja, atual área de renovação do cinema paulista (*A caminho das Índias*, de Augusto Sevá, *Maldita coincidência*, de Sérgio Bianchi, *Noites paraguaias*, de Aloisio Raulino e outros em fase de acabamento). Tem sido uma trilha das mais conseqüentes: na maioria vieram da ECA/Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, passando por sucessivas experiências no curtametragem até atingir o longa. E não por coincidência são quase todos cineastas na faixa dos 30 anos, o que, no mínimo, pressupõe um certo amadurecimento em relação a outras gerações, sendo notória a defasagem criativa no que diz respeito ao experimental que perpassa todo o cinema brasileiro

de ventos novos. Afinal, fases revolucionárias da narrativa cinematográfica não podem ser explicadas só em função de momentos políticos. O avanço, no caso, deve-se à participação do dinheiro público, via convênio EMBRAFILME/Secretaria de Cultura de São Paulo, sem o que, evidentemente, produtores independentes como Thomaz Farkas não teriam condições ou ousadia para tal experimentação.

Produto de condições de filmagens específicas, na base do 16mm ampliado para 35mm, por sinal com surpreendente qualidade, *Jânio a 24 Quadros* se impõe hoje no panorama não apenas documental do cinema brasileiro, exigindo das platéias novas formas de participação, pois um filme como esse comporta inúmeros níveis de leitura, desde que o espectador se disponha a tanto. Assim, o filme tem, por exemplo, ao lado dos fatos políticos, um retrospecto do comportamento da juventude. E este é um ponto vital: é a primeira vez que assuntos mais próximos à gerontocracia são abordados de um ponto de vista mais jovem. Daí o interesse que o filme passa a ter não apenas para estudantes, mas também para toda uma faixa do público entre 20 e 40 anos. Outro traço digno de nota é sua banda sonora, que chega a ser contundente. Havia um exemplar desse nível, *Amor e medo* (1975), de José Rubens Siqueira, ilustrando os acontecimentos de abril de 1964 ao som de *Que tudo mais vá pro inferno*, de Roberto Carlos. Para se lembrar bem o que foi o dia da renúncia de Jânio Quadros nada melhor que o grande *hit parade* da época, disparadamente encabeçado por *Diana* (1961), na voz de Paul Anka. Morreu Adhemar de Barros, Carlos Lacerda? Nada melhor que a referência musical *pop*, *Summertime*

(1967) na voz de Janis Joplin. Só o que não se entende muito bem é uma das músicas finais, "Brasil, esquentai vossos pandeiros/Iluminai vossos terreiros/Que nós queremos sambar". Mas não escapam a essa crônica de costumes os signos de outra ordem, o bom comportamento numa praia carioca dos anos 50, passando pelos *beatniks* e chegando aos patins. São elementos fundamentais para cativar o interesse do público jovem por algo mais sério, que seria o lance político, definitivamente rechaçado pelo realizador que, em outra oportunidade, diria que "o que eu desejo é que o povo brasileiro possa ir tomar sol na Jamaica". Cinema de reflexão? É só deitar e rolar.

Em suma: mesmo não sendo um ensaio de grande fôlego, a tendência que mais tem ampliado os horizontes do cinema documental (ponto alto: *F for fake* (1975), de Orson Welles), *Jânio a 24 Quadros* acena com uma louvável vontade de renovação, dando uma volta por cima daquela (má) tradição nacional no gênero, tão má que torna-se cômica no momento em que é registrada ou com o passar dos anos ainda mais para a chanchada do que para o didatismo. O realizador não está, como declarou, nem para PT, PTB ou PDS, nem mesmo qualquer outro partido. Uma coisa certa: o eclético tira partido dos partidos. E faz o partido do humor. Já é alguma coisa, essencial, aliás.

Jairo Ferreira

O FANTASMA DA LIBERDADE

"Arrombar as fechaduras das portas!
Arrancar as próprias portas dos seus umbrais!"
(Allen Ginsberg, *Howl and other poems*, 1956).

DAS TRIPAS CORAÇÃO

Direção e Roteiro

Ana Carolina

Fotografia

Antonio Luis Mendes Soares

Cenografia

Heloisa Buarque de Holanda

Figurinos

Cristiana Bernardes

Montagem

Roberto Gerwitz

Sérgio Segall

Música

Paulo Herculano

Elenco

Antonio Fagundes

Dina Sfat

Xuxa Lopes

Miriam Moniz

Nair Bello

Célia Helena

Cristiane Torloni

Ney Latorraca

Cristina Pereira

Alvaro Freire

Maria Padilha

Othon Bastos

Eduardo Tornaghi

35mm, cor

1982

Com este segundo filme de ficção, Ana Carolina confirma estar inserida numa das mais criativas e menos frequentes vertentes estéticas do nosso século: o surrealismo. No primeiro manifesto do movimento, em 1924, André Breton já dizia que "o surrealismo repousa sobre a crença (...) do poder absoluto do sonho, do jogo desinteressado do pensamento". Nossa cineasta parece concordar, pois todo o seu filme de 1 hora e 40 minutos se passa nos cinco minutos em que um interventor federal cochila e sonha, antes de assinar o fechamento de um colégio feminino.

Tudo é sonho, sendo portanto inteiramente descabidas as restrições de alguns à falta de sentido de determinadas seqüências. Ado Kyrou, conhecido crítico europeu, tem nas primeiras páginas de *Le surrealisme au cinéma* (Paris, Editions Arcanes, 1953) um trecho que cai como uma luva a *Das tripas coração* "o adormecido vive no espaço de alguns minutos sua longa noite de sono. Esta vida invisível torna-se visível. Os sonhos perdem sua característica de sonho (tal como a consideram os partidários do verismo) para surgir como realidade diante dos nossos olhos maravilhados. Esta realidade é enriquecida por todo seu conteúdo latente e torna-se absoluta, surreal".

Seria o "cinema-poesia", intuitivo, alegórico e livre (de que nos falou Pasolini em famoso texto teórico no *Cahiers*) em oposição ao cinema-romance narrativo, tradicional e acadêmico. Portanto, o "sentido latente da realida-