

POLÍTICA, OURO, JACARANDÁ,
GUERRILHA, PALAVRAS, SUICÍDIO

Traduzido de *Cinéma 70*, n.º 150, II/70 (escrito em 1968)

Publicado no Brasil em *Trajatória Crítica*, Ed. Pólis, SP, 1978

Vidas secas, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, que datam de 1963/64, continuam sendo obras chaves da filmografia brasileira, mas pertencem indiscutivelmente ao passado. A vida inumana do Nordeste que, tal como a interpretava o cinema, exprimia antes a angústia da classe média que problemas rurais, é uma fonte de inspiração que se esgotou. Os conflitos da classe média aparecem de modo cada vez mais lúcido sem personagens como Fabiano de *Vidas secas*, Antonio das Mortes de *Deus e o Diabo*, o motorista de caminhão de *Os fuzis*, e se torna cada vez mais difícil para os cineastas deixar de abordar diretamente a situação desta classe de que constituem um dos aspectos da vanguarda cultural.

Os acontecimentos políticos e militares de 1964 aceleram esta evolução e surgem então filmes que tratam da classe média urbana. Estes filmes urbanos não atingiram o nível de expressão dos filmes rurais anteriores e não foram muito apreciados pelos europeus: nem por isto deixam de representar um passo à frente do cinema brasileiro. Quer se trate destes pequenos burgueses proletarizados de *Procura-se uma rosa* onde se manifesta a raiva do autor diante da dificuldade de entrar na sociedade de consumo (afinal, cada um tem direito à sua geladeira), ou dos gerentes de indústria de *São Paulo — sociedade anônima* onde os fabricantes de autopeças, apesar de sua euforia, não têm nenhuma autonomia e dependem dos trustes internacionais, ou ainda a mulher neurótica de *A falecida* que vive ativamente um processo de autodestruição, apresenta-se uma classe média apática, estagnada, angustiada, os braços abertos para o fascismo. Essa linha atinge seu ápice com o poema sociológico *Opinião pública*, onde a classe média é vista como uma massa que não constitui uma verdadeira classe social, é incapaz de discernir seus próprios problemas e, por causa disto, vive constantemente no medo, se alia a grupos políticos e econômicos que sabem manobrá-la, e tenta abafar sua inquietação, seu pânico, sua ausência de perspectiva no misticismo, no fanatismo, no moralismo.

Mas este caminho tem fim. Embora um filme como *Copacabana me engana* dê prosseguimento em 1968, com sensibilidade, à angústia sem perspectiva de um adolescente classe média, de nada adianta repisar na tecla do marasmo. O problema é político. Os cineastas não podem mais recuar diante da política, entendida em sentido lato. É *O desafio* que introduz a política no Cinema Novo.¹ Sem dúvida, já havia elementos políticos no cinema brasileiro por exemplo esta sátira da classe política feita através da caricatura de um deputado corrupto em *Rio quarenta graus*. Mas é a *O desafio* que se deve a introdução da política no próprio centro do filme. Marcelo é um jornalista que não faz, diretamente, política, mas cujo comportamento profissional e sentimental é inteiramente orientado pela posição que toma diante dos acontecimentos políticos e pelo futuro que aspira para o conjunto da sociedade brasileira.

Ser preocupado pela política, no entanto, é insuficiente num país em transe: do jornalista Marcelo passamos ao poeta Paulo Martins que não pode deixar de fazer política. Só a política transformará a sociedade. É *Terra em transe* que orienta quase todo o cinema brasileiro até hoje. O poeta que se joga na política não é, nem se torna nunca um profissional da política. São motivos éticos, é a impossibilidade de aceitar a sociedade tal como ela é que o levam à ação. A política é para ele um instrumento da ética. A realização total será a harmonização da política, da ética e da estética. Ética e estética podem se harmonizar, já a política não é nem moral nem estética, e isto arreventa Paulo Martins, que desconhece Maquiavel. Por não se tornar um político profissional, Paulo Martins será sobretudo uma força de pressão. Ele tentará influir sobre os centros de decisão neste ou naquele sentido, agirá sobre o governador populista para que se torne uma real expressão do povo. Quer dizer que Paulo Martins procura a política no nível em que ele se expressa oficialmente, no nível dos altos mandatários. O que Paulo Martins consegue identificar como política no conjunto da sociedade, é somente a política de cúpula. É isto a política no atual cinema brasileiro: o sistema parlamentar e a política partidária tal como existem no Brasil, ou melhor, tal como existiam antes de 1964. A política não é um fenômeno que

1 A política, não o político que permeia todo o cinema novo.

concerna ao conjunto da sociedade, o conjunto das classes sociais. É esta mesma política que encontramos em *Cara a cara* e *O bravo guerreiro*, onde ela será precisamente qualificada de “política do ouro e jacarandá”, alusão às ricas residências modernas de gosto colonial onde os políticos profissionais discutem e tomam suas decisões. O personagem que domina esta política do ouro e do jacarandá é um alto mandatário elegante, de um fascismo delirante, que Paulo Autran interpretou magnificamente em *Terra em transe* e que Paulo Gracindo retomará com a mesma segurança em *Cara a cara* ou *Blá blá blá*.

Em *O bravo guerreiro*, a política é a ginástica que faz um deputado que passa de partido em partido para obter a aprovação pelo Congresso de um projeto de lei favorável aos sindicatos. O filme segue com rigor matemático a dança do projeto de senador em deputado, de deputado da situação em deputado da oposição. Quase que não é mais política, é politicagem, é sobretudo formalismo político. A política encontra-se enclausurada numa esfera tão reduzida que o sentido político do filme se ressent. *O bravo guerreiro* é obviamente um filme de oposição, um filme que nega o mecanismo parlamentar e os homens que o manipulam possam ser a expressão política da sociedade. No entanto, como esta sociedade e sua expressão política não aparecem no filme, este se torna um ataque contra o Congresso e é qualificado de fascista (o que não é de modo algum) por ter sido lançado no momento que os militares também atacam o Congresso. Porque a política de cúpula não é senão um efeito da política, porque ela não pode expressar o conjunto da política, o sentido de um filme como *O bravo guerreiro*, aliás admirável, encontra-se reduzido. Estes filmes são antes filmes sobre a política do que filmes políticos. Os filmes anteriores a 1964, do tipo *Vidas secas*, que não se interessavam pelo mecanismo político, mas que apresentavam um mecanismo social global, têm certamente uma perspectiva política mais fecunda.

Será que os cineastas não têm uma compreensão mais realista da política? Provavelmente. Mas atualmente, eles não se detêm em captar o conjunto de um fenômeno político, nem apreender a significação política do conjunto da sociedade. Eles se preocupam principalmente em interrogar as possibilidades de ação política que tem um homem de seu meio.

A política então se reduz àquilo que este homem entende por política. O espectador, quer em *Terra em transe*, quer em *O bravo guerreiro*, não tem acesso direto ao fenômeno político; ele só tem acesso àquilo que uma consciência considera político. Entre o espectador e a política, há sempre a mediação de uma consciência (a do personagem). E esta consciência não é revolucionária, é reformista, pelo menos até os minutos finais do filme. Ela é reformista porque pertence à cúpula ela também. O poeta de *Terra em transe* é amigo do senador fascista que o considera como um filho. O bravo guerreiro é deputado e ligado ao sistema. Ora, o sistema e a cúpula só consideram política aquela que praticam. Como o povo não é uma entidade política formulada nos termos oficiais do sistema, como o povo não está fazendo a revolução, o povo simplesmente não existe. Há uma intenção crítica evidente nesta omissão do povo: trata-se de salientar que a política do ouro e do jacarandá só diz respeito aos interesses de alguns grupos dominantes; esta política não diz respeito ao povo, não o serve e não emana dele. Mas há também uma atitude menos crítica, embora lúcida em *Terra em transe*: a dificuldade que tem a classe média para entender a política no seu conjunto, de ter um ponto de vista político sobre o conjunto da sociedade. Pois ela está fechada sobre si mesma, sobre o seu medo. E também o fracasso, flagrante em 1964, da vanguarda da classe média quando tentou se associar ao povo. Assim, o povo não existe. Isto é subentendido de modo parnasiano em *O bravo guerreiro*, isto se expressa de modo angustiado em *Fome de amor* e quase trágico em *Terra em transe*. À pergunta “O povo, onde está o povo?” feita pelo personagem de *Fome de amor*, responde uma imperturbável panorâmica sobre a Baía de Angra dos Reis: uma natureza solitária e calma, a superfície da água que nada perturba e onde o sol se reflete, algumas ilhas de vegetação ainda virgem. O povo não existe. Em *Terra em transe*, o poeta tenta pela agressão levar os representantes do povo à política: ele violenta o camponês, o insulta na tentativa de acordar este povo “covarde e analfabeto”. Sem resultado, evidentemente. A política não é uma questão de moral.

Raros os filmes que tentaram apreender a política ao nível da sociedade global. Já foi citado *Opinião pública*: é o único filme que se esforçou em analisar a significação e o comportamento político de uma classe, a classe média. Pode-se criticar uma compreensão insuficientemente dialética das



estruturas sociais, mas é uma tentativa única e que só foi feita em relação à classe média. *Proezas de Satanás na vila de leva-e-trás* pode ser um filme parcialmente fracassado, mas que, também, tem uma compreensão mais fecunda da política. O filme estuda um fenômeno político e econômico: o desenvolvimentismo. Paulo Gil Soares tenta apresentar o funcionamento e o sentido de todas as camadas sociais: como se verifica este repentino surto de crescimento, como se organizam as diversas camadas sociais em função deste desenvolvimento, quais são as relações que se estabelecem entre elas, quais os efeitos sobre a política de cúpula, quais as consequências do fracasso. Embora limitado porque a análise política não foi suficientemente aprofundada, *Proezas de Satanás* é uma das grandes aberturas para o atual cinema político brasileiro.

Opinião pública e Proezas de Satanás são possíveis porque não há personagem mediador entre a política e o espectador. Nestes filmes, opera-se diretamente a análise ou a reconstrução de um fenômeno político. Mas, por enquanto, são exceções. Em geral é um personagem que nos introduz à política. E o que acontece com este personagem? As pressões exercidas por Paulo Martins sobre o sistema ficarão sem resultado; é uma ação individual que o sistema não pode aceitar até o fim, porque, em última instância, até para os demagogos, o sistema defende os seus interesses. Portanto, o personagem fracassa. Já que são motivos éticos que o levaram à política, este fracasso é vivido de modo bastante individual e desesperado. O desespero o conduz a uma negação radical do sistema e do tipo de ação que ele mesmo praticou. Esta negação pode assumir a forma de um suicídio. É o que se dá em *O bravo guerreiro*, cuja última imagem apresenta o deputado em primeiro plano, olhando o público nos olhos, com o cano do revólver na boca. E isto é uma novidade total para o cinema brasileiro. Já era muito raro que um personagem morresse no final de um filme (o que ocorre em *Os fuzis*), mas era impensável que um filme se encerrasse com um suicídio. *O bravo guerreiro* ainda é caso único.² A forma

atualmente generalizada da negação é o apelo à violência, à guerrilha. A metralhadora erguida pelo poeta agonizante no final de *Terra em transe* inaugurará este final (...).

Aguerrilha, qual o seu sentido no cinema brasileiro? Ela não representa uma proposta realmente nova, nem uma ação política realista. Ela é antes de mais nada a sublimação do desespero do personagem principal e do autor do filme. O indivíduo que fracassou, sem perspectiva, grita pela violência para sair do seu desespero. A guerrilha torna-se assim um mito compensatório; a impotência da ação gera, ao nível do imaginário, uma ação radical. A guerrilha não é encarada nestes filmes como uma possibilidade real. Ela não é uma possibilidade real porque a ação política praticada anteriormente não era real. É a mesma saída que propõe um filme amador como *Sara*: um estudante está confrontado com os terríveis problemas que lhe coloca a sociedade brasileira, sem que a universidade lhe proporcione os meios de enfrentá-los; seu desespero individual o leva a uma corrida desenfreada erguendo uma metralhadora. Poderia até se chegar a filmes que apresentam a guerrilha como remédio contra a fossa. Estou exagerando, mas há muita ingenuidade nesta guerrilha para a qual se encaminha o intelectual frustrado de *Desesperato* ao final de uma festa mundana, após ele ter percebido que a alta sociedade à qual pertence está podre e nada tem a propor. Ingenuidade que revela também a encenação: os guerrilheiros perseguidos por um avião preferem caminhar pelo rio aberto a embrenhar-se pelo mato, isto porque o caminhar pelo rio era um símbolo mais expressivo. Esta interpretação da guerrilha mostra claramente que este cinema político é antes o resultado de uma frustração que de uma consciência política. A violência tomada como resposta à política de cúpula tem, antes de mais nada, uma função catártica.

A isto responde *Fome de amor*. Um dos personagens principais do filme é um intelectual revolucionário, que participou diretamente das guerrilhas latino-americanas e que foi vítima de um atentado que o tornou cego, surdo e mudo. A isto é reduzido Paulo Martins na metáfora de *Fome de amor*. A esquerda intelectual, que acredita ser revolucionária, vive uma alienação, ela é desnordeada, cega, sem perspectiva, isolada do mundo. Uma mulher

2 Posteriormente, *O bandido da luz vermelha* também levaria o personagem ao suicídio.



apaixona-se por este homem e à medida que ela se aproxima dele e adquire idéias “revolucionárias”, ela deixa de falar, transforma-se em surda, isola-se do mundo: para escutar a chuva, usa um microfone e ouve o barulho da chuva reproduzido pelo gravador. Finalmente, no decorrer de uma orgia mascarada, o surdo-mudo será fantasiado com uma barba grotesca e uma boina com estrela. Uma linda mulher grita euforicamente: “Eis o Papai Noel das Américas Latinas!” É a caricatura de Che Guevara. O filme não tem de modo algum a intenção de criticar o homem político e guerrilheiro Che Guevara, mas de esvaziar o mito Che Guevara, ele esvazia a guerrilha considerada como antídoto das angústias dos intelectuais que se querem revolucionários. O filme acaba com o surdo-mudo-cego procurando a revolução, guiado por um cachorro, numa ilha deserta da Baía de Angra dos Reis.

Fome de amor leva a problemática adiante: é possível que personagens como os de *O desafio* ou *Terra em transe* continuem a aparecer nos filmes brasileiros, mas não será mais possível apresentá-los, sem ingenuidade, como a chave da revolução.

Um outro filme retoma a política de cúpula, o fascista delirante e a guerrilha, mas abre novas perspectivas: *Blá blá blá*. Este ensaio de curta metragem apresenta uma grande novidade: contrariamente aos filmes em que a guerrilha é um ponto de chegada, *Blá blá blá* ambienta-se após o fracasso da guerrilha. Um filme atualizado em relação aos acontecimentos bolivianos do ano passado. Entre as forças políticas e o espectador, nenhum personagem mediador. Há um esforço para colocar o espectador diretamente em contato com as forças que compõem o quadro político: o ditador fascista, o guerrilheiro que fracassou mas não desespera, o representante de um tradicional partido de esquerda que renega a estratégia até então adotada e opta pela violência dos terroristas, uma revolta nas ruas, a Igreja que intranquiliza o governo. E de todas estas forças, a mais forte é o ditador que, além dos meios de comunicação de massa, dispõe também dos soldados, dos aviões, das bombas. O romantismo não é mais possível.

É provável que *Fome de amor*, *Blá blá blá* e *O bravo guerreiro* fechem um ciclo iniciado com *O desafio* e *Terra em transe*, o da política de cúpula.³ Esta política se esvai em palavras. *O bravo guerreiro* amplifica um tema presente em *Blá blá blá*: um deputado impotente que só sabe falar é o centro do filme. O Congresso é o lugar por excelência onde só ocorrem palavras. A impotência política leva a uma valorização delirante da palavra (o que já encontramos em *Terra em transe*). Todo o filme é um ritual em torno da palavra, atores petrificados, câmara estática. A última seqüência é um discurso de doze minutos, onde já não importa mais saber o que dizem as palavras, alienação verbal. Imagem final: um revólver na boca, matar o órgão que sobrevive à impotência, um órgão inútil. Após esta onda de filmes onde a política é acuada na cúpula, poderá desenvolver-se, mais fecunda, a orientação de *Proezas de Satanás*, ou então a de *O bandido da luz vermelha*, que acaba de receber o prêmio do Festival de Brasília. Este filme, que seu autor chama de *western urbano sobre o terceiro mundo*, reincorpora a política no conjunto da sociedade.

3 Após estes, só um filme importante deu prosseguimento ao ciclo: *Os inconfidentes*.

