

3

O passado se faz presente

2.1. Os anos JK: a história revisitada

Irrecuperável é cada imagem do passado que ameaça desaparecer com cada instante presente que não se reconheça visado por ela. (Walter Benjamin, “Sobre o conceito de História”)

Não há noites eternas. Restaurou-se a democracia no Brasil. (Gurgel do Amaral, deputado constituinte pelo PTB, 1946)

A posse do General João Figueiredo, em março de 1979, cumpria um demorado percurso. Caberia a ele efetuar a esperada redemocratização do Brasil após quinze anos de noites assombrosas. Diante de heranças civis e militares que perpetuavam o regime, Figueiredo não era capaz de enfrentar sozinho a cômoda tradição latino-americana de afastar a lei para impor a ordem com seus tradicionais golpes de Estado. A distensão do controle político e o estabelecimento de novos rumos para a maior participação, embora desejados pela “ala menos dura” da ditadura, deveriam ser cuidadosos ¹. A anistia ampla e irrestrita soprada em 1979 operava sobre a marca do esquecimento mútuo, passando por cima dos conflitos e impondo, veementemente, que o passado não devia ser exumado.

No dia 27 de agosto de 1980, a demonstração de que a democracia brasileira ainda bambeava aparece num novo atentado que choca o país. Uma carta-bomba endereçada ao presidente do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil acaba matando a secretária da instituição, D. Lyda Monteiro da Silva. Dois dias depois do atentado, estréia nos cinemas o primeiro filme de longa-metragem de Silvio Tendler.

Enquanto naquela manhã o *Jornal do Brasil* estampava os brados de Figueiredo, que dizia ser capaz de enfrentar mil bombas, se preciso, para trazer a democracia ao país, a chamada do filme *Os anos JK – Uma trajetória política*

¹ Como mostra Elio Gaspari a partir das intensas conversas entre o General Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, em *A ditadura encurralada – O sacerdote e o feiticeiro* (2004).

dividia espaço com fotografias de protesto. Pelo título, o filme propunha a atenção para um período da história recente do país, mas ficou conhecido como o primeiro dos filmes que traçam trajetórias biográficas feitos pelo cineasta. Em meio ao processo de lenta redemocratização do país, o filme operava uma citação histórica muito próxima daquela que Walter Benjamin chamava, nas teses “Sobre o conceito de história” de 1944, de “salto de tigre sobre o horizonte do passado” na apropriação operada pelo materialismo histórico. Rompendo o curso da ditadura, Tandler trazia do passado uma experiência de liberdade. Para falar de democracia, tece com a história brasileira recente uma teia a partir da trajetória de Juscelino Kubitschek.

Construído quase exclusivamente com imagens pré-existentes garimpadas em arquivos e guiado pelo texto do jornalista Cláudio Bojunga, *Os anos JK* trazia também ao gênero documentário e ao jornalismo uma nova perspectiva formal. Tandler costura imagens em movimento, fotografias, pronunciamentos, narração, músicas de campanhas a candidaturas e depoimentos sobre o governo de Juscelino Kubitschek e sobre momentos de conflito em seu governo.

Desde a abertura de *Os anos JK*, o espectador encontra já algumas pistas da construção cinematográfica que se tornará marca da obra de Tandler. Ao contrário de apresentar uma mera biografia de Kubitschek, o filme é iniciado com um corte no tempo, voltando à redemocratização de 1946, uma breve exposição biográfica do político mineiro e encaminha a longa análise das contradições e das tensões que Juscelino enfrenta ou concilia, como mostra o filme, com prudência e diálogo. Lembrando os posicionamentos de JK e seu respeito à Constituição, Tandler e Bojunga atacam, por comparação, a dureza dos militares no governo.

A Constituição de 1946 é o ponto de partida para um período da história brasileira e para a análise crítica que Tandler realiza nos 108 minutos do filme. Assim, numa perspectiva de construção da análise da conjuntura política que se seguirá, Tandler sintetiza o caráter da produção: no prólogo, as críticas que serão desenvolvidas ao longo do filme e o discurso por ele percorrido encontram, na citação irônica à reconstrução da democracia em 1946, a chave histórica que proporciona o fio condutor de sua representação. Tandler encadeia, desde 1946, os embates germinais que levarão ao compromisso firmado por Juscelino Kubitschek com a manutenção e com o fortalecimento do processo democrático que o imprensariam entre duas ditaduras. A ênfase dada ao discurso feito por JK em sua

posse abre espaço para toda a linha que o filme traçará, enquanto ataca o sentido de amnésia histórica que Tandler pretende “corrigir” pela narrativa, com a frase de Ivan Lessa que se tornaria célebre: “de quinze em quinze anos, o Brasil se esquece dos últimos quinze anos”, marca de um compromisso de toda a sua obra.

No filme, mais que os momentos de glória do ex-presidente, Tandler desenha o quadro de instabilidades políticas determinadas pelos personagens da vida pública brasileira e os embates que testaram JK. Mas prepondera no filme a ênfase nas situações em que, ainda que vencido, Juscelino acata as determinações da Constituição e remaneja seu trajeto, destacando ainda as próprias derrotas do presidente no jogo político. Ao contrário de ir buscar no governo JK os momentos de continuidade histórica, é pelos desafios e pelas rupturas que Tandler se interessa desde o início do filme.

Exemplo deste olhar pela descontinuidade no âmbito político se mostra ainda ao narrar a candidatura de Kubitschek, quando enfrenta a tentativa de calúnia do presidente Café Filho. JK desmente e se mantém em campanha, que o levaria à vitória de 36% nas urnas e à necessidade do apoio do Marechal Henrique Teixeira Lott para que pudesse ser empossado em 31 de janeiro de 1956. Com o panorama de confrontos delineado e peças no tabuleiro identificadas, Tandler inicia a cesura de entrevistas que valoriza o depoimento de testemunhas e personagens sobre a trajetória política de Juscelino e do Brasil. As entrevistas, vale ressaltar, não são falas de homens e mulheres fora do espaço público, que trouxessem ao filme suas memórias dos momentos graciosos de Juscelino Kubitschek, nem sobre sua elevação de padrão de consumo etc. Tampouco são ouvidos no filme analistas, sociólogos, cientistas políticos ou historiadores. Quem fala ao filme são políticos cassados, deputados udenistas, presidentes de organizações estudantis e sindicais, jornalistas e representantes públicos envolvidos com as crises políticas do governo JK. Ainda que os deputados de “direita” e de “esquerda” falem ao filme, são falas de personagens que testemunharam posicionamentos liberais e democráticos de Juscelino, em detrimento de julgamentos superficiais ou críticas às decisões pouco enérgicas do ex-presidente. Caso estas opiniões fossem levadas a cabo no filme, se confirmaria o comportamento dos militares. Os depoentes confirmam seu compromisso com a democracia, sem conceder “sujeiras” ao tratamento dado pelo cineasta.

Contudo, Kubitschek não é poupado, nem completamente redimido de julgamento sobre seu governo à luz do presente governado pelos generais. Apontar as crises e as contradições do seu governo se mostra também como uma das tarefas de Tandler: as metas desenvolvimentistas e o fascínio do novo em seu governo são questionados à luz das críticas da esquerda e da direita, e dos cortes agudos operados pela narração. Ainda que JK, no jogo da Guerra Fria, se submetesse aos imperativos da luta contra o avanço do comunismo, ele é lembrado no filme como o presidente que buscou o desenvolvimento econômico para assegurar a democracia, ainda que sem mexer nas bases das contradições sociais. Assim, em lugar de perseguição à onda vermelha preferida pelos militares em gestão, o filme ilumina e questiona o JK que defendeu o desenvolvimento como remédio duplo: ao comunismo e à desigualdade social. Como critica e elogia o filme, num movimento duplo de crítica às crenças do ex-presidente e de elogio à sua compreensão dos processos democráticos, JK prefere “evitar a miséria com prosperidade, e não com repressão”, afirma o texto.

Ainda no início do filme, Tandler abre uma fissura. Duas semanas após a posse na presidência, JK enfrenta sua primeira crise político-militar: oficiais da Aeronáutica se levantam e criam resistência ao governo na região de Santarém. A intentona fora reprimida pela própria Aeronáutica e a situação é destacada pelo cineasta como primeiro sinal do poder de equilíbrio do presidente: “Era fácil ser enérgico e mais inteligente ser prudente. Num gesto generoso e sábio, JK anistiou os revoltosos, capitalizando a seu favor os radicalismos e evitando uma perigosa irradiação de lamentos”, nos diz o filme.

Tandler, então, coloca um novo obstáculo imposto ao trajeto de JK: depois do levante fracassado dos oficiais da direita, era hora dos protestos da esquerda. A crise do transporte no Rio de Janeiro, deflagrada pelo aumento das tarifas, bombardeia o recém presidente. Como aponta a entrevista do ex-presidente da UNE Marcos Heusi Netto, o respeito de JK começa a penetrar nas alas da esquerda jovem: sob os cuidados de Heusi, os estudantes tornam-se marionetes nas manobras políticas da direita udenista. Apresentando o mecanismo, JK dá ao líder estudantil o poder de decisão sobre sua permanência no governo. Mais uma vez, JK opta pelo diálogo em detrimento de uma ação autoritária, seguida pela convocação à liberdade de Prestes e do PCB. Com os constantes obstáculos, o autor vai ressaltando a ênfase na inclinação democrática com que Kubitschek

enfrentou as diversas crises políticas em seu governo, apontando, desta forma, para a mesma incapacidade dos militares: quando enfrentado em seus interesses, JK acatou o Congresso. Quando enfrentados pela crítica de Marcio Moreira Alves, os militares fecharam o Congresso e mostraram as garras.

Em uma narrativa leve e duramente crítica, *Os anos JK* pontua insistentemente valores: a etapa de desenvolvimento econômico e mudanças sociais compatíveis com a garantia das liberdades democráticas em seu governo, e ainda, a opção de Juscelino pela dinamização dos mecanismos de combate ao subdesenvolvimento pela via da implantação de metas desenvolvimentistas, apesar das qualidades democráticas de seu governo, apenas postergam as reformas de que o país precisava para se desenvolver de forma homogênea. Levando o filme até o governo Jango, aponta para as lutas empreendidas por este último: o otimismo desenvolvimentista de JK é lentamente substituído pelo imperativo das reformas, mas também pelo desequilíbrio parlamentar constante da presidência de Goulart. O compromisso se dá, a partir de 1962, como o filme valoriza, em outra via: pela dinamização dos mecanismos de enfrentamento ao subdesenvolvimento para uma ruptura com os elos de dependência. Jango toca na ferida das oligarquias udenistas. Tandler, então, tira de ênfase a descrição dos movimentos de JK para inserir uma abertura voltada para a dimensão maior que escapa e suporta a visão crítica. Expandindo para a dimensão mais profunda e mais cortante, porque coloca JK em perspectiva histórica e em relação aos governos seguintes, o filme enfrenta o posicionamento crítico ao próprio personagem, inserindo a contradição da democracia unida à tradição conciliadora de que JK é, no fundo, herdeiro.

Esta perspectiva se afasta, como é possível perceber quando se assiste *Os anos JK*, de uma evocação de um tempo feliz que ficou no passado. *Os anos JK* lamenta a perda da democracia sem deixar de apontar as contradições do governo JK, mas não a perda de um posicionamento de Juscelino diante das contradições nacionais e das reformas. Situa, contudo, as contradições de JK na história, ao invés de uma estéril polarização. O filme grita pela reflexão sobre o equilíbrio, enfim, de um governo democrático apesar de contingências particulares de JK, partindo a sua busca do presente e voltando sua fala para uma ruptura também no presente.

Neste sentido, *Os Anos JK* é, mais que uma biografia, uma arena política, abordando o período de democracia entre duas ditaduras, e apresentando, no

contexto de redemocratização de seu lançamento, a possibilidade de conjugar desenvolvimento, inclusão social e liberdade num novo período que se inicia com a reabertura política em 1980, um período que poderia ser diferente e qualitativamente superior ao regime ditatorial. Esta operação de citação tem um poder corrosivo, já que o tempo – em perspectiva – violenta o presente com a experiência do passado. Tandler elabora fortemente sobre a relação entre passado e presente, fazendo explícita a certeza, apontada pelo crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, de que *Os anos JK* se ancora na tese de que “a história fornece lições e devemos aprender com elas” (BERNARDET, 2003: 247).

Em entrevista ao jornalista Miguel Pereira, de *O Globo*, em 1º de novembro de 1979, nove meses antes da estréia, Tandler descrevia assim o objetivo do filme: “Ele procura entender o fenômeno Juscelino de uma forma honesta. Há sempre muitas facilidades tanto para denegrir como para elogiar. Nós procuramos situá-lo no tempo”. Unindo o caráter de construção de discurso no documentário à insistência sobre a história, Tandler afirmava, na mesma entrevista de 1979:

Eu acho que cinema também tem que emitir opinião, conduzir a um raciocínio, a um ponto de vista. Não importa se é o mesmo ponto de vista do espectador ou não. Por isso, o filme defende algumas teses. Ele apresenta uma realidade, mas não fica só nisso. Opina sobre o fato de que ele trata. A tentativa foi sair desse cinema morno e amorfo que não diz nada. Todo mundo é bom e todo mundo é gentil. Ao contrário, procura ser interpretativo, analítico, se quiserem. Para isso, selecionei situações, fatos, pessoas que seriam susceptíveis de trazer alguma contribuição a uma compreensão mais geral da história. (Silvio Tandler ²).

Os dilemas e as contradições de JK e de seu governo são pensados no texto do comentário ensaístico, que jamais explica as imagens, mas é seu crítico e questionador. Neste sentido, o comentário é também colocado em paralelo à heterogeneidade visual do filme de arquivo, mistura os tons de reportagem, análise bem-humorada, jogos de linguagem e de contradição entre texto e imagem, ironias e posicionamentos emotivos e frios, aproximando o filme de um ensaio fílmico. Pela combinação de diferentes e contraditórios elementos visuais com a narração, uma instância não comenta a outra, mas cruzam-se, chocam-se, contrapõem-se e apontam uma à outra. Desta forma, ao contrário da construção de

² Entrevista a Miguel Pereira, *O Globo*, 01/11/1979.

uma camada textual redundante, o filme tem uma linguagem duplamente horizontal: as associações e os significados não são imediatamente dados pelo encadeamento de plano após plano, mas pelo comentário enquanto acréscimo crítico à imagem e às vozes testemunhais.

Ao contrário do mecanismo de produção de um discurso unilateral, o filme apresenta a dimensão de choque de idéias atrelada à análise da trajetória histórica recente, promovendo oposição do conteúdo dos depoimentos, pelas provocações e pelos distanciamentos operados na narração, pela elaboração conflitante das imagens. O filme dá ênfase à análise crítica.

A construção por imagens de arquivo recoloca o sentido de interpretação sobre a história. As imagens preexistentes são submetidas a um processo de recontextualização, seleção e releitura pela montagem e pelo comentário, fazendo seus significados de um dado momento histórico serem interrogados em outro. Neste processo, as imagens preexistentes são abertas para o espectador, evitando um cômodo movimento de diluição das diferenças, e, do confronto, uma terceira voz emerge. Mais que a mera oposição dialética, é a leitura crítica de ambas que se anula numa leitura que as engloba na escritura histórica. Como argumenta o historiador William Hughes, em “*The evaluation of Film as Evidence*”, na coletânea *The Historian and Film* (SMITH, 1979), os fragmentos e as imagens de arquivo são usados, no exercício histórico-crítico, como elementos parciais que remetem a eventos e indivíduos, por isso, material de diferentes perspectivas revelam as diferentes forças sociais em conflito. É reestruturado, editado, comentado e utilizado como referencial para uma reflexão que os submete a uma análise. Não buscam a reconstrução totalizadora, pois que tomam os princípios críticos internos e externos ao material, validando-o como documento e questionando-o. Ao mesmo tempo em que proporcionam apoio e garantia, os documentos históricos trazem o peso da interpretação e da recontextualização.

Ainda que o comentário em voz *off* guie a interpretação dos autores sobre os caminhos da história, as imagens possibilitam, por sua multiplicidade indicial, um espaço determinante de questionamento e de abertura do discurso histórico. As imagens formam com o comentário uma complexa unidade. Tanto as imagens já constituídas enquanto representações midiáticas fragmentárias, reabsorvendo trabalhos anteriores para uma escrita fílmica da história, quanto o comentário e a oposição de vozes nos depoimentos evidenciam o arranjo de forças sociais em

conflito naqueles momentos, jogando com arquivos e confrontando-os, obtendo uma nuance do senso de forças que se opõem. Como fragmentos fílmicos e fotográficos, são tratados na montagem como objetos em ato de articulação, representando ao lado dos que os cercam.

Retirando de uma massa arquivada um material selecionado, o filme de arquivo subentende, deste modo, um trabalho de delimitação de objeto, seleção de documentos, uma prática de leitura, uma ordenação e a produção discursiva, construção do relato histórico, como tecido de práticas discursivas das quais a escritura fílmica, neste caso, se alimenta para erguer um enunciado. Enquanto prática e produção discursiva, a construção histórica se suporta em elaborações e limites.

No cinema, a experiência de filme histórico com o material de arquivo, presente já na obra da soviética Ester Shub durante a década de 1920, aponta para o trabalho empreendido na mesa de montagem, com fragmentos de diversas proveniências, e direciona a possibilidade de narrar através de imagens pré-existentes. Em *A queda da dinastia Romanov* (1926), Shub compõe uma cronologia da tomada do poder em 1917 a partir de restos de filmes caseiros de 1912 a 1917. Por filme de arquivo, nos referiremos ao tipo de produção em cinema que se utiliza de imagens preelaboradas centralizando-as ou não na narrativa, estabelecendo uma relação com o material próxima à colagem modernista. Noticiários, material caseiro e cine-jornais que utiliza são também testemunhos, adquirindo novo sentido dentro de uma reelaboração posterior. Entendemos que as tentativas de definição de termos como “compilação fílmica” e “filme de arquivo” se mostram não apenas insuficientes como, em algumas vezes, incorretas.

Ao tentar dar conta de uma conceituação generalizante, inevitavelmente, estes termos são implodidos pela própria demonstração de filmes-limites, filmes que se colocam na fronteira destes diversos gêneros inseridos dentro do cinema de não-ficção. Como compilação, remete ao tipo de produção, comum a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, que se apropria de imagens preexistentes para construir painéis históricos ou sobre eventos específicos pelo uso de imagens. Mas reconhecemos, como Jay Leyda, que estas conceituações são relativas e apenas classificatórias. Por isso, lembramos que há diferenças e aproximações entre filmes que utilizam material de arquivo ou, como chamam os autores franceses e

norte-americanos, *found footage*. Para Patrícia Aufderheide, autora de *Documentary Film – A Very Short Introduction* (2007), Ester Shub realizou

(...) o que chamaríamos de ‘filme de compilação’: nele, a família do Czar foi confrontada a ver as imagens de suas habitações luxuosas justapostas a imagens de pobreza e miséria. Shub transformou o significado do material à sua escolha, unindo e justapondo as imagens amorosas de uma família privilegiada a um governo condenável já ultrapassado (AUFDERHEIDE, 2007: 93) ³.

Em algum grau atreladas à missão de confronto ideológico, estas produções geralmente estiveram a serviço da reafirmação do governo vigente em detrimento do anterior, comumente produzidos (ou vistos hoje) como propaganda no período de Guerra Fria. Utilizando material arquivado, estes filmes podem ter vinculado o passado a um sentido de tradição a ser seguida ou a um “destino histórico”.

Reelaborado em outras linguagens nos anos seguintes, como nas experimentações das vanguardas dos anos 20 na Europa, nas produções influenciadas pelo surrealismo, na série de filmes *Why We Fight*, produzidos por Frank Capra durante a Segunda Guerra Mundial, nos filmes-manifesto franceses da década de 1970, nos filmes de reconstrução histórica e produções televisivas, nos cinejornais soviéticos e cubanos etc, o gênero com utilização de imagens retrabalhadas se amplia. Na década de 1960, acompanhando um movimento de renovações do cinema proporcionado pelo desenvolvimento tecnológico do aparato cinematográfico na Europa e nos Estados Unidos, o cinema de não-ficção sofre um decisivo abalo e renovações de linguagem. Graças às câmeras 16mm mais leves e portáteis, e ao som Nagra sincronizado, alguns cineastas se empenharam na busca por novas linguagens e aproximações com a realidade, englobando um amplo movimento através de entrevistas e de tentativa de transparência, em algumas obras, do mecanismo de feitura do filme, que os meios técnicos agora proporcionavam.

Considerados ramificação dentro do rótulo de *cinéma vérité*, os filmes compostos por material de arquivo se mostraram como alternativa e acréscimo às filmagens atuais. Herdeira das novas possibilidades trazidas pelo equipamento e influenciada pelas experimentações do cinema ficcional e não-ficcional do após

³ Tradução da autora.

guerras, esta exploração com arquivos introduziu o uso de múltiplos olhares e a criação de uma linguagem cinematográfica de colagem, dissolvendo a perspectiva única e a centralidade discursiva que o comentário permitia. Na França, desde a década de 1950, cineastas como Chris Marker e Alain Resnais se dedicaram ao uso e à aplicação das inovações de tal modo que fossem capazes de reelaborar acontecimentos do passado pela composição crítica através de versões, imagens, sons e em riqueza de perspectivas. Entre a descrição e uma ficha de imagens, colocou-se a esta vertente de experimentações a possibilidade de tomada de posição através da narração, mas com um novo arranjo formal. Para alguns autores, contudo, as novas possibilidades geradas pelo som sincronizado tornaram-se um acréscimo aos já disponíveis elementos discursivos, e não como substituição necessária.

É o que podemos ver em filmes como *Guernica* (1955) e *Nuit et Bruillard* (1955), de Alain Resnais, por exemplo. Nestes dois filmes marcantes, as imagens seguem uma trilha, enquanto a narração, uma outra. Pelo choque entre ambas, uma caminhando para o caráter de vínculo com a realidade brutal do Holocausto e dos ataques a Guernica, e o texto, em tom frio e imparcial (em contraste com a imaginação poética do conteúdo do texto e com a criativa interação construída na colagem de fragmentos), uma força expressiva se coloca como base para o impulso mobilizador dos filmes ⁴. Estes filmes citados aqui apenas como exemplos entre tantos outros revelam uma marca de entendimento desta posição diante da produção documental: o polimento técnico produzido na captação e na montagem, mas, principalmente, o cuidado com o texto, frequentemente produzido por escritores e poetas como Paul Eluard, Ernest Hemingway e Margerite Duras. Em outros casos, a possibilidade de dar voz a testemunhas vai absorvendo progressivamente o controle da narração para uma composição de falas. O tom da narração de *Os anos JK* se aproxima desta perspectiva estilística.

Mas no viés de reflexão sobre eventos do passado, graças às possibilidades de linguagem que a tecnologia trazia e o acréscimo de entrevistas com som sincronizado, os documentários começam a ser tomados de entrevistas, que se

⁴ É interessante notar a constante presença de produções documentais e ficcionais com este estilo no cinema francês após a Liberação. Esta marca crítica, sensível e poética pode remeter ainda à herança do Surrealismo, produzindo reverberação nas obras de inumeráveis diretores que sofreram influência do cinema francês.

mesclam ao material iconográfico. Sob estas influências, como afirma o norte-americano Bill Nichols em *Introduction to Documentary* (2000), na década de 1970, o documentário passou a retornar ao passado através do uso de material de arquivo e introdução de entrevistas contemporâneas para dar uma nova perspectiva sobre questões do passado e do presente. Como salienta o autor Erik Barnouw, utilizando representações do passado, este movimento “trouxe de volta conflitos já quase esquecidos e deu voz a personagens e testemunhas” (BARNOUW, 1993: 321)⁵.

Tendler produz os primeiros filmes de uma nova possibilidade formal e discursiva no Brasil. Com a perspectiva de revisão histórica dos anos da ditadura civil-militar, tudo é reprocessado dentro das características do filme de arquivo. Em *Os anos JK*, o uso de material de arquivo acrescido de comentário e entrevistas proporciona a possibilidade de construção multifacetada do discurso pela composição de diversas vozes, evidência fotográfica combinada a comentário reminescente. Todavia, ainda que influenciado pelas obras e pelos avanços do que se convencionou chamar de “cinema direto” e “cinema verdade” (tomando a primeira exploração como busca por invisibilidade da produção discursiva em uma aproximação mais “direta” que o equipamento possibilitava, *versus* a vertente mais essencialmente européia, empenhada no posicionamento discursivo do documentarista e na intervenção da câmera como agente catalisador), Tendler não abriu mão do posicionamento ideológico e dos signos de escritura, não tentou pensar que narrar seja qualquer outra coisa que imprimir sentido. Sob influência de Joris Ivens e de Chris Marker, da consciência de que o documentário é produto do olhar autoral, se empenha no resgate e na elaboração de construções determinadas pelo posicionamento do autor, ao contrário de uma crença oblíqua numa verdade das imagens. A produção francesa de documentário do período, sob influência da “política dos autores”, pode ser notada na clave de escritura fílmica. Neste diapasão, a expressão de Chris Marker “*Ciné, ma vérité*” (em LUPTON, 2005: 84), brinca com a vontade de verdade que batiza as polêmicas entre Jean Rouch e Robert Drew, ou, mais especificamente, entre as crenças embutidas nas discussões presentes ainda hoje em torno das escolas de cinema direto, suas marcações na atitude contemplativa e na observação do real em movimento, e de

⁵ Tradução da autora.

cinema verdade, teoricamente mais comprometido com uma interação entre autor e personagens ⁶.

Como filme de inclinação também biográfica, *Os anos JK* converge para a tendência a pôr foco sobre um personagem cuja atuação pública se torna elemento central no filme, iluminando eventos de sua vida e do período histórico. Em entrevista ao jornalista Miguel Pereira, Silvio descreveu assim o filme:

Pela primeira vez, depois de muitos anos, se viu a multidão na rua para homenagear um líder político que tinha sido marginalizado. Isso me impressionou muito, pois, depois de alguns anos cassado, humilhado, ele ainda conseguia levar o povo a uma manifestação política. (...) A partir daquele fato, vi claramente que falar de Juscelino era um bom motivo para falar da história do Brasil. Então meu objetivo era relacionar a carreira política de JK com a formação da história contemporânea brasileira. (Silvio Tendler ⁷).

A idéia de construção com material fílmico arquivado torna-se fundamental para esta ramificação do gênero documentário que se debruça sobre a história, sobre produção de reflexão sobre seus movimentos através das imagens, mas, principalmente, na estrutura formada a partir de um texto minuciosamente construído, já que esta apropriação total acrescida de fragmentos de entrevistas e comentário externo dá à produção seu caráter de completo domínio dos sentidos na mesa de montagem.

No entanto, ainda que o discurso histórico guie a busca de uma verdade científica balizada pelo desejo de distanciamento e objetividade, *Os anos JK* não busca ofuscar a tensão de produção do olhar do autor. Desta forma, refuga a idéia de uma reconstrução do passado, ou mesmo uma reconstrução do passado que se queira “neutra”, optando pela consciência de que a história é sempre interpretativa, debruçando-se sobre documentos escritos ou fílmicos.

Por isso, é a montagem o âmbito essencial em que esta proposta cinematográfica se realiza. Os métodos de montagem, mecanismos de expressão, são a maneira pela qual os documentos fílmicos ganham acentuação ordenadora e discursiva. Tendo como direcionamento as experiências radicais de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, por exemplo, os filmes realizados na mesa de

⁶ Não vamos nos deter, no âmbito deste trabalho, na discussão em torno desta diferenciação. Para exploração da “divisão”, indicamos a bibliografia dedicada ao tema. Entre outros, ver DA-RIN, 2004; BARNOUW, 1993; NICHOLS, 2000.

⁷ Entrevista a Miguel Pereira, Op. Cit.

montagem estabelecem articulações entre fragmentos não necessariamente contidos num mesmo espaço, se afastando de uma busca por estabelecer no cinema um reflexo da realidade e se aproximando de um viés de elaboração de sentidos, através do conflito entre fragmentos, de sua leitura e interpretação. A construção do olhar vai se dando no arranjo de planos, para além do caráter de exterioridade impresso pelo texto narrado em *off*.

O método implica, como coloca Jay Leyda em seu estudo sobre o cinema de arquivo, a disposição dialética a uma construção nova a partir de planos preexistentes, indo a uma elaboração não como a soma de todos eles, surtindo daí a edificação de um discurso que se alimenta deles e os questiona dentro da elaboração do filme (LEYDA, 1964). Nos filmes em que a narrativa se desenvolve prioritariamente a partir do trabalho de montagem sobre imagens de arquivo, ela é freqüentemente utilizada como instância de comentário crítico (pelos choques entre planos e seqüências) e suporte para a construção do argumento do filme. Entrevistas, contradições políticas e ideológicas, enfrentamentos de posições são trabalhados na montagem como elementos para elaborar os contrastes.

Neste mesmo prisma, o historiador norte-americano Emile de Antonio produziu um dos mais influentes documentários de crônica histórica desta ramificação de documentário. Em *In The Year of The Pig* (1968), Emile de Antonio realiza, através de uma disposição de colagens, compilações técnicas e sons imaginários e reais, uma ampla análise sobre da Guerra do Vietnã, dispondo-se a realizar uma compilação que ofuscasse a cobertura jornalística banal sobre a guerra. Segundo o próprio cineasta, *In The Year of The Pig* buscava produzir uma arma intelectual para mobilizar os espectadores contra a guerra.

Mas estar contra a guerra não era suficiente. Por que estávamos nela? Como entramos nela? O filme começa com os dias de ocupação francesa e vai até a ofensiva de 1968. Material: velhos cine-jornais que todos esqueceram, entrevistas, filmes da DRV e NLF, mas, majoritariamente, imagens da tv norte-americana em que a guerra era ocultada fazendo com que se tornasse parte da programação, colando as vilas queimando junto a comerciais de desodorante e cadillac. Fazendo a guerra cotidiana, a tv a fez ser esquecida. Quis trazê-la de volta, em filme histórico 24 *frames* por segundo. Eu acredito em filmes como arte e como luta. Estes filmes podem revelar ativamente como nenhuma outra forma é capaz. Acredito em trabalho independente com total controle do material. Eu acredito em escolha. (...) O tema dos meus trabalhos é a história. Desconfio da história oficial. Acho que há algo que é tão revelador sobre a imagem em documentário, imagens que existem, não importa o quanto elas podem ser

acusadas de manipulação (em KELLNER e STREIBLE, 2000: 98, 100, 102 e 137) ⁸.

Utilizando ferramentas já disponíveis no cinema documentário, acrescenta novos princípios narrativos ou exclui a autoridade do narrador, transferindo-a à montagem e às entrevistas. Dos fragmentos aparentemente desconexos, um novo conjunto se forma numa narrativa orgânica. A síntese cresce em argumentos e ilumina, pela construção de elipses de contradições entre versões, acontecimentos históricos e interpretações.

Para que pudesse construir uma narrativa composta de diversas perspectivas sobre os mesmos eventos e ao mesmo tempo desviar-se da narração característica do jornalismo, De Antonio se opôs à voz em *off*. Segundo Emile De Antonio, o objetivo se deu por elaborar “um filme orgânico, ainda assim uma colagem, mas não óbvia” (em KELLNER e STREIBLE, 2000: 114 e 115). É preciso lembrar que a exclusão do comentário é uma atitude de negação a um certo tipo de narração. Ao distanciar-se da opção pelo uso de um tipo de narração em *off*, que em muitos casos informava ao espectador aquilo que ele poderia entender das imagens, estes documentários pensaram que respeitavam o espectador ao produzir sobre as imagens quando não apenas contradições de versões nos depoimentos (deixando ao espectador a função crítica), a narração ensaística, crítica, baseada em uma função puramente interpretativa dos eventos. A rejeição ao comentário em voz *off* se coloca como redução extrema da possibilidade da elaboração narrativa que De Antonio constrói, uma vez que busca dos entrevistados o suporte narrativo de que o autor se está omitindo, sem que isto, por fim, imprima no filme a exclusão da autoridade do autor.

Utilizando-os como recurso expressivo e documento histórico, para questionar e negar as versões oficiais difundidas sobre a história, fotografias, fragmentos de filmes publicitários e depoimentos entram, assim, em harmonia com o material filmado, aproximando-os e erguendo uma construção nova, diversas vezes no filme de Tandler como contraponto audiovisual entre imagem e som. Esta valorização mútua também aparece no documentário de Emile de Antonio, quando enquanto o texto oferece o sofrimento dos camponeses

⁸ Tradução da autora.

vietnamitas, a imagem nos choca com uma seqüência dos soldados americanos rindo, com metralhadoras e cigarros na boca, enquanto uma senhora vitimizada se arrasta no chão implorando piedade. Em *Corações e mentes* (1974), Peter Davis compõe uma violenta seqüência com o mesmo recurso eisensteiniano de contraponto audiovisual ao pôr em choque o áudio da entrevista com um general norte-americano dizendo que os vietnamitas não têm apego à vida, enquanto no vídeo mulheres vietnamitas desesperadas choram e tentam se jogar na cova dos filhos e maridos inocentes mortos na guerra.

A perspectiva possibilitada pelo material de arquivo que nos interessa abordar reside, assim, na instância de utilização e releituras possíveis a partir do que foi registrado e construído no passado, fornecendo a matéria-prima de onde uma nova análise histórica pode se formar como contra-histórica ou de elaboração de discursos de informação e contra-informação pelos restos fílmicos. Esta perspectiva encara uma possibilidade de cinema que interpreta os diferentes discursos que os agentes sociais produziram sobre um evento histórico, proporcionando, a partir deste apanhado, um cinema comprometido com a leitura de representações sociais. Como Tandler salientou,

A intenção é também mostrar que o cinema é uma fonte histórica como qualquer outra e é muito importante na elucidação da história. (...) De repente, a gente fala de determinados fatos e faz uma abstração deles. Quando você vê, por exemplo, o comício de 13 de março de 1964, ou a Marcha da Família, esses fatos parecem adquirir outra significação. A fonte escrita filtra muito mais do que a imagem. Independente de vontade do cinegrafista, ela passa conceitos que muitas vezes a palavra escrita precisa escamotear. (Silvio Tandler⁹)

Esta valorização de material fílmico foi também a descoberta de Chris Marker. Em seus filmes, a relação estabelecida entre imagem e texto parte de uma associação que não fixa significados à imagem, mas, sim, trabalha através de um tangenciamento a ela, próximo de *Os anos JK*, ora aproximando comentário a imagem, ora distanciando-se dela para questioná-la e criticá-la, criando, assim, um filtro textual para a imagem e contra a imagem, dispondo o observador num novo posicionamento diante do que vê. Um de seus mais influentes filmes, *Le Fond de l'air est Rouge* (1988) ilustra esta questão. Marker se dá conta da riqueza contida em um velho arquivo de material publicitário prestes a ser descartado. Compõe,

⁹ Em entrevista a Miguel Pereira, Op. Cit.

então, um filme-ensaio de material esquecido pela mídia de esquerda e de direita, e que comporia, também, seu senso de proposta historiográfica. Ele afirma: “Havia um filme a ser feito com isto, um filme de colagem que usasse fragmentos para contar uma história” (em LUPTON, 2005: 140). A partir das diferentes perspectivas expostas nos filmes militantes, Marker imaginou ser capaz de encontrar uma imagem “ideologicamente correta”, pois que, no interior do confronto entre estes fragmentos de visão histórica estaria a essência mesma da história do século XX, mais que nos filmes integrais.

Ainda como exploração da utilização do texto no cinema, em entrevista ao jornalista Cláudio Bojunga (autor do texto de *Os anos JK*), Silvio Tendler diz:

A grande lição que aprendi com Chris Marker foi deixar o texto desbundar a imagem verídica – que nem por isso fica menos verdadeira. O Chris na verdade me ensinou a olhar. O olhar dele é fulminante. (...) Chris Marker me indicou o caminho do texto para cinema como algo reflexivo, interpretativo, não redundante em relação à imagem. Uma tentativa já presente em *Os anos JK*. (Silvio Tendler ¹⁰)

Os Anos JK foge, por sua narrativa das perdas e dos ganhos de JK no curso político-histórico, de um “purê ideológico” de fácil digestão. O filme se afasta de uma solução apaziguadora ou simplista dos conflitos políticos que 1980 ainda estampavam na história nacional sem submeter forma a conteúdo, como dois meros ingredientes separados que pudessem ser misturados para facilitar a compreensão do espectador. Por sua narração pouco superficial, estabelece com o mesmo uma expectativa de ação crítica além daquela que o texto opera.

Implicando, do espectador, um pacto ativo na leitura da narrativa, Tendler parte da certeza de que o espectador possa deixar a sala de projeção e viver ativamente a realidade, mas, principalmente, discutir e questionar os fundamentos do processo político. É da certeza das possibilidades do debate em torno da produção cinematográfica que parte o esforço deste cinema comprometido socialmente, que aposta na transformação intelectual do espectador e, em seguida, da realidade, estabelecendo com o público um estímulo ativo a partir do trabalho crítico.

¹⁰ Entrevista publicada em *Filme Cultura*, n° 44, abril-agosto de 1984, também em *REcine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Ano 1, No 1. Arquivo Nacional, setembro de 2004.

Através do paralelismo da experiência do presente com o passado democrático, *Os anos JK* “explode”, como dizia Benjamin, o contínuo do presente. Tensionando, ainda, a lenta reabertura do regime, a disposição à reconstrução da memória coletiva em torno deste passado histórico oferece contra-leituras de eventos que a ditadura se esforçou por esconder e marginalizar. Em *Os anos JK*, Tandler centraliza essa disputa pelo imaginário político no conteúdo do discurso histórico, procura refigurar o tempo, rastrear e produzir uma interpretação. Já num outro envolvimento presente em *Jango* (1984), o autor mobiliza recursos expressivos e “reconstrói” uma cadeia de acontecimentos para acercar esta contra-interpretação dos conflitos em torno do personagem João Goulart. Para envolver o espectador da compreensão de “porque, quando e como se depõe um presidente”, a emoção e a denúncia da barbárie que seguiu o golpe se aliam ao relato histórico.

2.2. *Jango*: a dialética do documentário

Os livros de História não pixam Jango, eles ocultam Jango. (Silvio Tandler¹¹)

A preocupação em trazer ao presente um olhar crítico operado pelo passado se reformula e amplia em *Jango*. Se a motivação presente em *Os anos JK* determinou a costura do relato biográfico com a análise da história brasileira recente, em *Jango* prevalece o desejo de recolocar em debate um personagem expulso da esfera pública e um momento traumático, de forma mais incisiva. O filme de 1984 retoma o período percorrido desde a morte de Vargas, desta vez com mais proximidade com o personagem central – Jango – e sob o registro da indignação. Colocado como releitura revisionista dos conflitos e personagens envolvidos no processo de desorganização e marginalização que a repressão política operou durante vinte anos, o filme também dialoga fortemente com o momento histórico do lançamento do filme.

Entre 1980 e 1984 o país parecia, finalmente, embarcar no reencontro com a democracia, apesar das regressões que as correntes duras do Exército

¹¹ Em entrevista a Cláudio Bojunga, Op. Cit.

mantinham. Na véspera do Dia do Trabalhador de 1981, duas bombas explodem antes do tempo previsto, durante um show comemorativo no Riocentro. O episódio, organizado por um grupo de militares ligados aos aparelhos do braço de repressão do governo, e responsável pela vitimação de dois funcionários do Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna do I Exército, fundia dois movimentos estratégicos: criar nova onda de terror no país e responsabilizar integrantes da esquerda. Com o erro imprevisto, a “linha dura” das Forças Armadas perdia forças e se isolava politicamente. Apesar da crise, os atentados a bomba continuaram inquietando a sociedade civil e o grupo dirigente. Em Minas, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul os resquícios da intolerância perpetuavam a perseguição aos contestadores do regime antidemocrático. Em 1983 começa a tomar corpo no Brasil o movimento de reabertura do processo democrático de eleições desde a apresentação no Congresso da Emenda Dante de Oliveira, proposta de lei para retomar as eleições diretas. Entre janeiro e abril de 1984, o fervor da campanha suprapartidária das “Diretas Já” se alastra pelas capitais brasileiras. Passeatas, comícios, reuniões, discursos, buzinaços e multidões pintadas tomam conta do país reivindicando a volta do poder de escolha direta para presidente e governadores. A emenda Dante de Oliveira não fora aprovada em abril de 1984 por insuficiência de votos ao seu favor, mas a campanha das “diretas” já não podia ser contida.

O governo João Goulart (1962-1964), estopim de toda a trajetória brasileira nos vinte anos que separavam 1984 do Golpe, era retomado por Tandler com paixão. Único presidente brasileiro seqüestrado do poder, cujo governo durou rápidos e tumultuados dois anos, Jango era o pretexto para falar de liberdade e justiça social, para Tandler narrar um sonho roubado. Seu programa de governo tinha as unhas cravadas sobre a Reforma Agrária e o não-alinhamento da política externa ao bloco ocidental capitalista, que lhe valeram a deposição e o exílio e, ao povo brasileiro, os amargos anos de perseguições e torturas. Tandler retoma a força do projeto abortado e relativiza o destino de derrota que a história pressionava sobre Jango e sobre a busca por solução das desigualdades sociais brasileiras.

João Belchior Marques Goulart, último presidente brasileiro do período republicano entre o fim do Estado Novo e a aprovação da nova Constituição do país, passara facilmente de presidente a personagem obscurecido quando sai do

poder em 64 “em nome da democracia”. Na memória política nacional, ocupava um lugar incômodo e “esvaziado”: apontado pela direita e pela esquerda como chave histórica que desenlaçaria no Golpe militar, por conseguinte, seu governo era lembrado menos por suas ações que pelos acontecimentos que o sucederam. Como afirmam Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira na recente biografia *Jango – as múltiplas faces*, Jango tornou-se, por excelência, o presidente deposto pelo Golpe, “(...) um fato histórico tão determinante para a trajetória memorialística desse presidente, que praticamente tudo o mais que ele fez no passado do pré-64 ou no decurso posterior de sua vida fica como encapsulado no acontecimento do golpe (GOMES e FERREIRA, 2007:7).

Deste incômodo histórico, nasce um lugar polêmico. Para a direita, considerado subversivo, e apontado pela esquerda como um fraco diante dos acontecimentos de abril e março de 64, fazendo de seu mandato um lugar marcado pelo Golpe, Jango tornou-se um personagem apagado da história, ou, quando muito, tratado de forma duramente crítica. A história recente do país encontra na figura de João Goulart o motivo para reescrever, à revelia da história oficial ensinada após 1964, um capítulo da narrativa crítica de nossa trajetória.

Sabemos que o passado escrito por aqueles que estiveram no poder, e a produção de esquecimento das fissuras na continuidade de uma história de resistência escondida sob a pedagogia oficial, jogam sobre os personagens problemáticos para a “ordem” um lençol de apagamento. O esquecimento, arte nas mãos dos escritores da história de continuidade, história da ordem e do progresso, da disciplina e do desenvolvimento, ganha o estatuto de verdade. A versão dos vencedores, veneração comemorativa da força, se impõe e arrasta para o limbo da história as contradições, os embates sociais e políticos, os projetos diversos de Brasil. Nas lutas pela construção de discurso sobre o passado para justificar o presente, o esquecimento e a memória tornam-se, assim, mecanismos fundamentais de poder. Como Paolo Rossi observa, ter o poder sobre o esquecimento entra no jogo das lutas das forças sociais pelo poder, e, neste controle, a memória é uma estratégia política vital para as classes dominantes. Segundo Rossi, a elite propaga a “arte do esquecimento” de um passado que se quer negar ou minimizar (ROSSI, 1992: 25).

Enfrentando as pás de esquecimento que a história oficial jogava sobre o governo de João Goulart, Tandler fazia renascer a trajetória de sonho e barbárie

que envolveu aquele período ainda recente e sofrido, colocando em primeiro plano um personagem e uma trajetória traumáticos que o autor pode agora reivindicar ao debate. *Jango* compreende os anos que vão da renúncia de Jânio à morte de Jango, em 1976, destacando neles a força conspiratória dos militares, a deposição, o lamento da partida, a revolta diante do massacre de uma geração que contestou o regime e a homenagem póstuma ao líder banido. *Os Anos JK e Jango* expõem de modo enfático que o Golpe representou não somente a vitória de um projeto de repressão gestado no interior da Escola Superior de Guerra, mas também o arquivamento brusco das propostas de desenvolvimento e consolidação democrática.

Por isso, assim como em *Os anos JK*, vale observar a preocupação de Tandler em retornar ao suicídio de Vargas logo após o prólogo, no qual se delineiam os elementos do conflito que se desenvolve nos anos seguintes. Do ponto de vista da história, o retorno não é ingênuo, já que Jango trazia este legado e em seu entorno se digladiaram as forças presentes no conflito que levou ao suicídio de Vargas. Dentro da estrutura narrativa do filme, trazer Vargas mostra a preocupação em apontar as raízes históricas de tudo que o espectador assistirá. Deste modo, o filme destaca os embriões do Golpe de 64 desde 1935, apresentando o Golpe militar menos como repente de terror que como o triunfo de um antigo desejo intervencionista e golpista atrelado às crises da república. A face repressiva do Exército fica exposta. Este olhar apresenta uma característica fundamental em sua obra: o desejo de narrar a história de forma clara e complexa em seus emaranhados de forças, trazendo ao filme os conflitos e seus desenvolvimentos no tempo, fugindo de uma redução superficial, e apresentando a história como processo de disputas.

Sem deixar de tratar da atuação de Jango desde 1940, Tandler, contudo, ressalta os mecanismos que o envolveram – e ao Brasil – da tortuosa marca dos anos que o seguiram. O sentido de escritura no filme volta-se prioritariamente aos acontecimentos turbulentos de seu governo, sem esquecer o João Goulart articulador entre o Ministério do Trabalho e as lideranças sindicais, por exemplo, ou os importantes ganhos na organização dos trabalhadores rurais, ou ainda a aproximação realizada entre PTB e PSD, que, em conjunto, mobilizou a defesa de ideais nacionalistas e reformistas que se fundem em Jango.

Mas é impossível pensar os conflitos em torno de Jango e a priorização da redistribuição de terras no seu governo (ou seja, no projeto que o filme de Tandler procura iluminar) apenas tomando em conta as questões que o cineasta aponta no filme, em especial, no bloco narrativo que analisaremos aqui. Tandler inicia o filme com um fragmento de reportagem a respeito da visita de Jango à China socialista, em 1962: revela um sentido orgânico e coerente à trajetória do presidente e à que o filme privilegia da história do país. No fragmento da reportagem, um chinês relata a visita de Jango ao Museu da História da Revolução Chinesa. O narrador do cine-jornal informa: “Os hóspedes estiveram no Museu da História da Revolução. Estes caracteres chineses dizem: ‘distribuamos a terra a golpes de machado, inauguremos um novo mundo. E a golpes de foice, cortemos o universo velho’”.

A cronologia do filme é, a partir do fragmento de cine-jornal chinês, interrompida pela inserção do paralelismo com o momento em curso no Brasil: Jânio Quadros renunciava, dando início à crise político-militar em torno da posse de Jango, tomado pelos políticos da direita, militares da Escola Superior de Guerra e do Estado Maior do Exército, como personagem da maior periculosidade, uma vez que proveniente das raízes trabalhistas do apadrinhamento de Getúlio Vargas e envolvido pela ideologia socialista. A atormentada circunstância da posse do vice-presidente fomentará não apenas a ameaça de intervenção militar para evitar a posse, mas também a construção dos elementos básicos que fornecerão, em abril de 1964, o desencadeamento do Golpe. “Estava montado o cenário para o Golpe”, nos diz a voz de José Wilker.

A aproximação de Jango com a China e com a União Soviética socialistas, bem como a conturbada cerimônia de homenagem a Che Guevara por Jânio Quadros em 1961, explicitavam os motivos justificadores da intervenção dos militares. Diante da crise política, Tandler inicia o retrospecto da formação de Jango: depositário da herança trabalhista, cunhado de Brizola, filho de fazendeiros ricos, advogado, jovem. Jango possui em si mesmo as contradições sociais e as tensões das forças políticas brasileiras naquele momento. Dividido pela formação da sua eleição, que, em diversos momentos, o deixou de mãos atadas (como na aprovação do Plano de Metas de Celso Furtado), cercado pelas forças militares e direitistas no Rio, em São Paulo e em Minas, ilhado num mundo dividido entre o bloco socialista e o ocidente capitalista, Jango vive e empunha as tensões do país.

À revelia dos mecanismos de perpetuação do subdesenvolvimento brasileiro, João Goulart trabalha na produção de reformas estruturais no país para, enfim, fazer crescer a economia sem as contradições dos velhos tempos. A ousadia da justiça social para o desenvolvimento foi fatal. Preocupado em ressaltar os elementos históricos que envolvem este processo traumático, Tandler trabalha cada uma das rupturas históricas do período que se inicia com o conflito gerador do suicídio de Vargas, e, desta forma, envolve o personagem e o período com profundidade de discussão. Esta narrativa que complexifica Jango dentro da trama de forças se evidencia no mês de março de 1964, ao qual Tandler dedica grande atenção.

O bloco narrativo analisado aqui é o coração do filme de longa-metragem: acompanha o período e as tensões políticas que se desenrolaram durante os meses de março e abril de 1964. O início aponta para o Comício da Central, grande evento organizado por Jango para reforçar e implementar o andamento das reformas de base: desapropriações de terras às margens das rodovias e ferrovias federais, redistribuição da terra, desenvolvimento dos primeiros passos da Reforma Agrária, carro-chefe do plano de governo do político gaúcho. No mês de março, as pressões ao governo Jango se acentuavam. “A subversão do governo crescia dia-a-dia – afirma o General Antonio Carlos Muricy no filme – e nós já tínhamos decidido enfrentar o que fosse”. Enfrentando a resistência dos militares, das forças políticas mineira, paulista e carioca, Jango encampa as desapropriações. Encurralado, organiza o Comício de 13 de março para tomar forças nos movimentos sindicais e fazer valerem suas promessas.

A realização do Comício e a mobilização popular são seguidas pelo corte/distanciamento operado por Tandler para a versão do General Muricy sobre a realização do Comício. O cenário para o golpe estava pronto: os generais deixaram o comício ser realizado para capitanear os oficiais legalistas como opositores ao governo e às reformas. O relato de Muricy evidencia a conspiração já organizada, ou o “rompimento com a legalidade”, como ele afirma. Desta forma, Tandler ressalta a maneira particular como a América Latina especializou-se em provocar as tensões para implementar as “ordenações sociais”, a reestruturação da Ordem, da “essência profunda”, segundo o ex-governador mineiro Magalhães Pinto, “do bom andamento das nossas sociedades”. No momento em que o embalo da narrativa toma fôlego com as tensões políticas no

março de 64, com a resistência de Jango e decisão da organização do Comício, Tandler insere um distanciamento. Quebra, assim, o envolvimento direto pela inserção dos contrapontos racionais/políticos ao momento.

A entrevista do General Antonio Carlos Muricy, naquele momento, servirá para frear a identificação para inserir o repúdio racionalizado às forças militares da conspiração, e, em seguida, reaproximar o espectador, uma vez formado o repúdio à posição dos militares. Visto que Tandler destacara anteriormente o caráter de ruptura para construção de uma modernização homogeneizadora, a indicação feita por Muricy de que aquela movimentação era “subversiva” delinea o conservadorismo dependente da direita. A compreensão racional dos embates políticos leva à identificação emocional. E, neste sentido, podemos alinhar na seqüência dois narradores que se confrontam na tomada do andamento político: o texto da narração e o General Muricy.

Após o enérgico discurso do presidente, o contágio com sua força de ruptura com as estruturas de subdesenvolvimento e suas promessas de Reforma Agrária, Tandler insere, do ponto de vista da cronologia histórica, a reação da direita em São Paulo e no Rio. O deboche brota da descrição histórica: as forças reacionárias paulistas e cariocas fomentam a Marcha da Família com Deus pela Liberdade “em defesa de seus ideais cívicos e cínicos”. Mas um novo escape é inserido no filme. Rompe-se novamente o fluxo racional, histórico e organizador. Tandler insere a intimista seqüência da estadia de Jango na estância gaúcha em São Borja. Imagens documentais da época, em movimento e fixas, registradas por sua família, se misturam às imagens captadas pelo cineasta carioca em sua visita, na década de 1980, à fazenda. A busca pelos vestígios da tensão vivida por Jango fornece o fio condutor para a descrição da tensão e da emoção do momento. A trilha sonora evidencia a solidão de Jango, a tensão no país e a ternura de Tandler pelo ex-presidente.

Após o sobrevôo de um aeroplano sobre Jango nas imagens da época, Tandler insere seu próprio sobrevôo sobre a fazenda, sua peregrinação no tempo para reviver a angústia do presidente de esquerda. A música evidencia um lamento, uma lamúria triste pelo sonho que escapava pelas mãos de Jango, e que emociona Tandler vinte anos depois quando põe os pés na propriedade de Goulart. Nas imagens, acompanham-no a solidão das pradarias gaúchas, uma cavalgada triste de um trabalhador nos campos, um violino, um lento piano, a doçura das

imagens de um filme de família. O fluxo emocional é forte e evidente, e, desta forma, a trilha sonora insere a aproximação emocional com a narrativa do Golpe e da trajetória de Jango.

Das cândidas imagens de Jango no Rio Grande do Sul e da visita emocionada de Tandler, uma nova tensão irrompe o filme. Desta vez, potencializada pela trilha de *O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Em paralelo às imagens da revolta dos marinheiros no Rio, em 26 de março de 1964, que reivindicavam melhorias para sua profissão, Tandler constrói a comparação com a famosa insurreição soviética que deu suporte ao marco cinematográfico de Eisenstein. Como no filme russo, no Rio os marinheiros se levantam, mas, ao contrário daquela insurreição do navio Potemkin, Jango apóia e reprova a atitude dos marujos. A lembrança se reforça por um detalhe. A presença, no sindicato, de João Candido - ex-oficial da Armada Brasileira e líder do levante que marcou o fim do uso da chibata a bordo dos navios, ou o “Almirante negro” - não é aleatória nem no movimento grevista de 1964 nem no filme de Tandler. Lembrando seu primeiro filme, Tandler revê João Candido e o saúda com o reconhecimento do heroísmo e da presença naquele tenso março de 64. O texto nos diz: “Estava lá, como exemplo e testemunha, João Candido, herói e resistente da revolta que acabou com a chibata em 1910”. A herança de conspirações retorna com força no presente revolucionário, alimentando-o do exemplo que ficou lá atrás e da força encorajadora da tradição de opressões.

O presidente precisava dar uma solução ao impasse: prende os insurretos e os liberta em seguida. Na Rússia, os marinheiros se insurgem, contra as más condições do trabalho e de vida dos trabalhadores. O movimento toma corpo e, por fim, aquele gesto de rebeldia alcança uma gigantesca virada na história. Amotinados no Sindicato dos Metalúrgicos, os marinheiros brasileiros protestam e se impõem. Como no filme de Eisenstein, a população dá suporte aos grevistas, dando alimentos e apoio ao movimento. Mas, também como no filme de Eisenstein, o Exército se incomoda com a ousadia e tenta sufocar a greve.

O paralelismo com as imagens do filme de Eisenstein proporciona acréscimo de vida às imagens da revolta no Rio. Os paralelismos nas imagens são curiosamente correspondentes, dando uma valorização revolucionária aos gestos dos marinheiros rebelados. É possível relacionar cada um dos planos do filme de Eisenstein com os de Tandler segundo a relação de homogeneidade dos gestos e

das ações na narrativa. A montagem paralela, como sabemos, constrói elementos de significação na história, revelando ecos e reforçando uma leitura. Essa intensificação emocional provocada pela montagem paralela produz um efeito de dinamização do evento histórico do Rio. O próprio início da seqüência expõe a questão em jogo: o letreiro no início, como plano identificador dos “jogos” na história, batiza os significados do paralelismo que se seguirá, estimula os planos e reforça o discurso de Tandler.

É interessante perceber que o mesmo jogo criativo com a montagem foi construído na seqüência em que Tandler narra o almoço de Jango com os chefes militares, sendo envolvido de tensão pela montagem e pela trilha. Tandler associa as imagens do abre-e-fecha portas dos carros oficiais com as imagens exatamente iguais de dois anos antes, mostrando haver chaves históricas onde o passado volta em ecos, e que o Golpe de 64 é a reverberação de choques de interesses anteriores, momentos que se encontram nas “dobras do tempo”. As associações operadas na montagem, como ingredientes para o distanciamento no cinema, operam não apenas no sentido implicado nas associações, como ainda na possibilidade de gerar novos significados. O espectador sente o nervosismo e o caráter de afronta aos militares. Jango os enfrenta com a decisão compreensiva. Mas, em consequência, novas forças se aliam aos militares após a quebra da hierarquia pelos marinheiros amotinados. “O impacto do episódio nas Forças Armadas provocou a adesão de oficiais legalistas ao movimento que depôs o presidente. Para eles, era insuportável ver a hierarquia esfacelada”, nos diz o filme.

As imagens da cerimônia de homenagem a Jango na sede do Automóvel Clube do Rio de Janeiro revelam a tensão do momento, a consciência da proximidade do golpe por parte dos militares e a admissão, pela narração em voz *off*, de que estava terminada a batalha contra as forças reacionárias. A alegria no rosto de Jango contradiz sua tentativa enérgica contra a tomada que ocorreria no dia seguinte. O filme narra friamente a noite da cerimônia no clube, seguindo a ela a gélida imagem do deslocamento das tropas do General Olímpio Mourão Filho desde Minas Gerais até a Guanabara para o seqüestro do poder. Como se nos dissesse “Já era tarde para o aviso de Jango”, Tandler narra a derrota com calma e lucidez.

Enquanto os tanques rolam pelas ruas do Rio nas imagens da época, Tandler e Maurício Dias enfrentam a atitude da esquerda naquele furor golpista.

Acuadas diante do levante civil-militar, as organizações progressistas e o presidente não representaram qualquer forma de obstáculo ao Golpe. A força brutal do aparelho de guerra voltado contra os próprios compatriotas impôs o caráter da derrota: naquele primeiro momento, parecia ser mais inteligente esperar. A história mostrou que naquele momento era necessário frear a fome da direita e dos militares. Mas se os autores do filme não omitem a crítica, tampouco responsabilizam o espanto da esquerda pelo período de terror generalizado que se seguiu. Para Tandler, parece ficar evidente que não interessa mais culpabilizar as organizações partidárias ou o presidente pela tomada dos militares. Se a “revolução não compareceu ao encontro”, a disposição à legalidade e aos direitos democráticos parece mais determinante que um julgamento feroz *a posteriori*.

A opção de Jango pela retirada pacífica, pela negação ao projeto de resistência liderado por Leonel Brizola no Sul e pelo exílio voluntário apresenta a chave para a questão discutida posteriormente no filme: qual teria sido a melhor reação da esquerda e do governo diante do golpe? Leonel Brizola, em entrevista ao filme de Tandler, revela a arquitetura do plano. Segundo ele, Jango optou pela saída de cena, uma vez que o enfrentamento militar resultaria num derramamento de sangue. Para se impor no poder, Jango teria de enfrentar um aprofundado cenário de enfrentamento à política do governo já marcado na divisão ideológica na sociedade brasileira. Jango preferiu o silêncio. Único presidente morto no exílio, apagado forçosamente dos livros de história, Jango viveria seus últimos dias pensando no Brasil, nos informa Tandler.

Com o lamento pelo projeto vencido, unido à admiração por um presidente que soube, ao menos, respeitar seu povo e poupá-lo de um mar de sangue em nome da dissolução de um mar de sangue histórico contra este mesmo, Tandler evidencia no filme, a partir deste bloco narrativo, a tristeza dos momentos que se seguiram ao Golpe. Como vingança e como remédio, os militares organizam uma nova tomada de poder em 1968. Com a vitória das forças obscuras em 1964, um de seus articuladores, o governador mineiro Magalhães Pinto assume o teor de contingenciamento de seu impulso golpista. Magalhães Pinto revela que sua estratégia (para ele, antes de tudo uma estratégia de resistência a uma possível intervenção em Minas, que acabou gerando o arcabouço para a ação golpista) se configurara ainda um ano e meio antes, diante da crise da posse de Jango. Traído por seus próprios apoiadores, Magalhães Pinto sai de cena vencido pela fome dos

militares cariocas. Estes impõem a tomada completa do poder, fecham os mecanismos essenciais da vitalidade democrática brasileira, iniciam a caçada vermelha e tomam para si o curso do “apaziguamento” das tensões que Jango soprara. Magalhães, traído em seu nacionalismo de direita, lamenta ofendido, no depoimento ao filme, o curso de uma perspectiva reacionária que fora radicalizada sem que o governador fosse, ao menos, ressarcido pelos investimentos ao movimento de deposição ao presidente que ele chama de “movimento ingênuo, patriota, que apenas queria trazer o país de volta ao seu rumo natural de ordem e tranquilidade”.

O depoimento de Leonel Brizola envolve o curso histórico posterior a 64 com uma perspectiva de dupla traição do destino do país: com a vitória das forças da direita, segundo ele, um novo golpe é realizado por dentro do primeiro. Os militares do Rio, com base nas informações do IPES e no braço armado da nação, encadeiam a radicalização do regime, instaurando o progressivo fechamento da ditadura.

Como forte guia narrativo, o canto de Milton Nascimento, derivação de “Coração de estudante”, “segura” emotivamente a partida do presidente João Goulart no avião da FAB. A partir daí, o filme dedica seus últimos vinte minutos a panoramas sonoros e visuais dos anos 1964-1969. Dentro dele, uma seqüência da violência nas ruas do Rio, o acirramento emocional do narrador com as circunstâncias políticas durante o governo Costa e Silva, com as passeatas, enfrentamento civil, motins, agressões e torturas.

O endurecimento, sentido nas imagens e no som, revela a dureza do momento. Uma catraca repete no som a tensão das imagens das agressões e da radicalização, eximindo a narração de interferências. Com o assassinato do estudante Edson Luis, a emoção se transfere para a trilha sonora de Caetano Veloso na composição dos irmãos Duprat. “Vamos passear na floresta escondida...”, diz-nos o filme sobre as imagens da passeata dos Cem Mil. Jovens, artistas e profissionais liberais enfrentam a dureza do regime e solidarizam-se com os que protestam.

A ditadura se acirra: a polícia militar e o Exército tomam de seqüestro as ruas e impõem as leis do silêncio e da morte, em especial, no massacre que ficou conhecido como “Sexta-feira sangrenta”. Segundo Tandler e Maurício Dias, “a derrota do populismo e a repressão desencadearam o desencanto com as formas

políticas tradicionais e apontou uma nova opção: a luta armada”, radicalizando os caminhos de uma geração consternada. A morte em São Paulo do ex-dirigente comunista e ex-deputado constituinte Carlos Marighella dá início à onda de terror aos líderes políticos da resistência que Tandler enumera.

Numa manobra curiosa de citação à sua trajetória pessoal, Tandler deixa Marighella morto no carro da emboscada e direciona o caminho de esperança de muitos brasileiros esmagados dentro da ditadura, de Tandler, inclusive: o projeto em curso de união de socialismo e liberdade no Chile representa a saída “ar puro” aos que sonhavam com a adesão do povo no desenvolvimento latino-americano. Do Chile, a sucção da energia utópica é também efetuada. O golpe de setembro de 73 universaliza as revoltas diante de todos os governos ditatoriais na América, unindo-se à eclosão de novas formas de luta urbana à ditadura que vai se acirrando. Das greves características da democracia e das manifestações nas ruas do país pré-64, o filme é invadido pelos violentos confrontos com a polícia montada a cavalo, armas nas mãos de todos, pedras, assassinatos, intolerância.

A morte de Jango, em seis de dezembro de 1976, marca o desfecho trágico do destino do continente e da narrativa do filme, destacando a morte prematura e desterrada de Jango como um dos processos de radicalização que assolaram o continente. Ameaçado pelo curso de atentados aos homens públicos da esquerda latino-americana na Operação Condor, Jango morre acuado no Uruguai.

Mas o desafio da revolta não apaga o orgulho do engajamento. Na citação de Fernando Brant, parece ser Tandler quem nos fala de seus sentimentos quando revê os anos que separaram o enterro do ex-presidente em 76 do golpe em 64. A alegria de menino, a dor do exílio, o sofrimento da derradeira vitória dos militares sobre o projeto de inclusão no desenvolvimento são lembrados com o gosto amargo e doce da sensação de que tudo, enfim, valeu a pena.

A trilha sonora do filme, diferentemente da diversidade de elementos sonoros de *Os anos JK*, apresenta uma organicidade narrativa que é reflexo da construção de vozes do filme. Uma única trilha sonora que varia entre as tensões do lamento de Milton Nascimento e do saxofone nos momentos decisivos, e de profundo encantamento nos momentos de rememoração e olhar a Jango difere do primeiro filme. Entre tensão racional e distensão emotiva, a trilha narra a maneira como o coração sentiu cada fragmento do filme, cada rememoração e cada escritura dos autores, e segura a narrativa. Como se a trilha estivesse sendo

imposta de fora enquanto Tandler e Dias (e Wagner Tiso e Milton Nascimento) reescrevem a história a partir dos fragmentos de arquivo, a trilha revela uma narração paralela ao texto, uma narração outra. A primeira concilia e emudece. A segunda não expõe a emoção. Ela se acrescenta às duras críticas e ao texto, por isso, variando entre os compassos tensos e a fluidez esperançosa.

Retornando à seqüência analisada, cabe observar os movimentos constantes no filme de Tandler em que a emoção é afastada, aproximada, ou evitada em diversos momentos e a partir de todos os elementos expressivos de que Tandler dispõe. Da organização do Comício da Central aos resquícios do Golpe, a emoção vai sendo ceifada em momentos decisivos para que exploda em seguida, num momento mais oportuno ao seu fluxo libertário, revelando um investimento gradual da informação e da emoção na narrativa. Na seqüência filmada na estância de Jango, o êxtase estético faz o espectador retornar ao relato cronológico imerso no fluxo emotivo.

Quando a narrativa parece prestes a abrir mão da racionalidade, esta retorna no distanciamento brechtiano provocado pela perspectiva do General Muricy, do ex-governador Leonel Brizola e do jornalista Raul Riff, que não explicam, mas apontam circunstâncias envolvidas nos movimentos do presidente. Apresentam olhares rodeadores aos momentos-chave do percurso de Jango, inserindo novas perspectivas e manobras de uma trajetória já repleta de rupturas, e estimulando o confronto de versões como essência à reflexão na democracia. Estas operações dialéticas caminham da contemplação à compreensão crítica, e, desta, à ação prática transformadora através do desejo de implicar emocionalmente o espectador. Nesta disposição crítica, como apresenta o posicionamento do teatro de Brecht, a arte pode se colocar como instrumento para um chamamento à prática.

Ainda que em *Jango* estejam articulados os testemunhos que formam o contraponto político à arena formada em torno do presidente, como no caso das entrevistas do General Muricy e do ex-governador Magalhães Pinto, Tandler não deixa de expor veementemente o seu ponto de vista. Elas funcionam como poderosa marca de contraste dialético, fazendo da montagem e do texto os lugares onde Tandler comenta criticamente a construção histórica que ordena e seleciona

nas imagens ¹². Da composição destas entrevistas em discurso direto com o material de idéias exaustivamente trabalhado a partir dos documentos, Tandler pode produzir riqueza em perspectiva crítica. Elas lhe servem, de modo funcional no filme, como rupturas constantes no fluxo da narrativa.

A emoção, carro-chefe deste novo filme de Tandler, é utilizada de maneira a construir um investimento progressivo no espectador, e de modo essencialmente sedutor, tomando como fonte as relações que se estabelecem entre razão e emoção nos diversos elementos expressivos do filme: música, imagens de arquivo, entrevistas, comentário em *off*, montagem, espaços narrativos em que Tandler pontua insistentemente sua motivação intimista no interior desta biografia de Jango. Na seqüência da visita à estância gaúcha e naquela em que acompanha os momentos finais da vida de Jango, Tandler fecha a narrativa num olhar aprofundado na aproximação carinhosa com a figura do ex-presidente deposto.

No campo do documentário, o primeiro cineasta a atentar para esta formação de aprofundamento das relações entre o real e a expressão emocional pode ter sido Joris Ivens, que se vale das inovações do cinema soviético para alcançar um grau de “persuasão” permeado pela emoção ¹³. Em sua cinebiografia, Ivens lembrava:

O terceiro nível é elevar o objetivo emocional até um ponto de vista – o ponto de vista particular, social e político do cineasta. A isto pode-se dar o nome de “corte enfático”, puxando o espectador pelas emoções de etapa a etapa do desenvolvimento de uma idéia. Nos catorze planos que compõem o núcleo da seqüência do bombardeio ao arraial [em *A Terra Espanhola*], a edição segue diretamente uma linha emoção-idéia: tensão antes; a ameaça; a luta; a explosão; a destruição; o horror de não saber por que isso tudo; a correria das mulheres; o começo de atividade; procurando vítimas; a alegria sutil de uma criança; depois o horror de mortos e acusação contra o inimigo - terminando com um sentimento de vida jovem, uma preparação para o contragolpe, e depois o golpe em si. Aqueles catorze planos podiam ser organizados diferentemente também. Um editor, interessado apenas em dar informações, por exemplo num *newsreel*, omitiria muitos desses planos. Um editor mais sentimental colocaria ênfase nos mortos e estaria satisfeito com um efeito acusatório geral – colocando mais planos do crime. Nós reforçamos a imagem editando com um som interessante dissolvido, no qual o

¹² É preciso ressaltar que as entrevistas de ambos são mantidas sem intervenções, respeitando suas falas. Tandler não se reserva o direito de usar delas apenas frases soltas descontextualizadas ou de criticá-las no texto narrado em *off*. Preserva suas integridades e singularidades discursivas ainda que o autor tenha liberdade sobre os usos dos depoimentos.

¹³ “A força de persuasão é uma das qualidades essenciais do documentário” (IVENS: 1974: 55), tradução da autora.

som desumano do avião se torna o som humano do coro. Há até uma parte de silêncio total antes do último som do avião. É esse som que muda para humanidade sobre o plano da criança salva. Este terceiro nível ou método de edição vem de uma vontade de aprofundar a relação das coisas verdadeiras - de mostrar o que fica em baixo da superfície. Esse é um objetivo contraditório a cortar *newsreels* no método dos estúdios. Acho que foi a obra de Dovzhenko que me ajudou a encontrar e usar esse método (...). Evidência de objetivos emocionais unida a idéias, que pode ser encontrado em filmes como *The Siege of Leningrad* e *Day of War*. (IVENS, 1974: 126-127) ¹⁴

Ivens fala de um desejo de “aprofundar a relação com a realidade”, buscar algo que se encontra “abaixo da superfície”. Colocado em perspectiva, este desejo se situa num plano de observar no cinema as possibilidades criativas sobre a realidade registrada pelas câmeras, mas, sobretudo, num panorama de experiências que têm no cinema o desejo de contar histórias e de construir o discurso na montagem. Este cinema insere a perspectiva autoral num espaço também fora da imagem, por isso se desenvolvendo no diapasão de expressividade, emoção, produção de discurso, elaboração e conjugação de elementos responsáveis por força racional e emocional, no registro e na montagem, no texto e no som, na construção de significados na imagem e através das imagens, construindo significações para alcançar uma unidade de pensamento, e rasgando o naturalismo ao caminhar a uma estrutura de intervenção.

Conhecemos as implicações deste posicionamento na ficção, mas, no campo do conjunto de saberes sobre o documentário, esta postura provocou uma ruptura e uma passagem para um campo cujas fronteiras são indefinidas e problemáticas: o documentário e a interpelação política, onde vínculo com a realidade e cinema-discurso se fundem. Nessa aproximação, geralmente causadora de incômodo (em especial nas últimas décadas), não apenas o sentido de significação social do cinema que se interessa pela realidade, mas a postura que se toma diante dela, configurou uma diretriz de produção que passou por valorizações (durante o entre-guerras, no pós-Segunda Guerra mundial, nos conturbados anos 60), conflitos, negociações e negações absolutas. Neste lugar de fala inquieto, em que o registro da realidade é instrumento para transformação na montagem, as obras de Ivens, Marker, De Antonio e Tandler, por exemplo, oscilam entre “cinema político”, “cinema militante” e “propaganda”, de acordo

¹⁴ Tradução da autora.

com o grau de interferência, questão que chega a gerar negações enérgicas de que cinema militante ou propaganda não são documentário. E, neste sentido, vale colocar o cinema documentário nesta polarização entre “cinema de montagem” e crença na impressão de realidade.

É preciso reforçar, no entanto, que no contexto dos anos 1950-1970 no cinema, a disposição a tratar e denunciar, observar e propor saídas para o cinema e para o mundo pode ser percebida na cisão entre duas vertentes, que o crítico José Carlos Avellar insiste em reforçar em *A ponte clandestina* (1995). A primeira, fornecida pela influência do “antiformalismo seco” do neo-realismo italiano (em Cesare Zavattini e Roberto Rossellini, por exemplo), encaminha-se ao posicionamento de “abrir câmeras” ao real em movimento, um cinema de inclinação realista e crítica. A segunda, mas não decisivamente apartada da primeira, colocou-se no diapasão de construção, alinhada ao cinema de Eisenstein, operando na montagem, na construção expressiva de um cinema de conceitos, uma “ultra-expressão formal” para a transformação. Mas, como Avellar lembra,

O cinema como pensado pelo neo-realismo e tal como pensado por Eisenstein, se questionam e se estimulam reciprocamente. Aparentemente, uma idéia nega a outra: a vontade de refletir o real como ele é, e a de compor uma imagem mais reflexão que reflexo do real (AVELLAR, 2003: 137).

Poderíamos arriscar que esta aparente polarização na teoria do cinema é ainda aplicável hoje aos conflitos no interior do campo da não-ficção, tomando corpo nas mútuas argumentações segundo as quais o cinema pode ou não interferir na realidade através da montagem, um cinema documentário que deva ocupar-se da captura da realidade ou que possa, a partir dela, construir imagens e sentidos. A questão também se insere na perspectiva da ideologia do *direto* no cinema entre a construção da imagem e o reflexo da realidade. Mas, como Robert Stam argumenta com precisão, esta dicotomia teórica é frágil. “[Ela] é frequentemente exagerada, obscurecendo o que as duas correntes têm em comum” (STAM, 2003: 93), acentuando ainda que ambas as correntes se impregnam de uma “reflexão progressista” do aparato cinematográfico, na crença de que o cinema possa ou deva servir para uma coisa ou outra.

Considerado o mais influente documentarista “militante” do gênero, por dedicar-se mais incisivamente ao engajamento político na produção documental,

Joris Ivens definira assim sua missão, com base nesta consciência de que o registro de imagem e a seleção revelam a produção de discurso:

Um documentário militante tem que alcançar mais além. Depois de informar e mexer com o público, ele tem que agitar – mobilizá-los para se tornarem ativos em relação aos problemas mostrados no filme. Eu continuo a fazer documentários porque eu sei que existe uma unidade entre aquilo em que eu acredito e aquilo que eu faço. (...) O documentarista tem um senso de participação direta nos assuntos mais fundamentais – um senso que é difícil sentir até mesmo para o mais consciente dos realizadores trabalhando em estúdio. (IVENS, 1974: 138)¹⁵

Diante disto, temos a perspectiva de que este tipo de exploração no campo do documentário se lançou progressivamente à noção de construção. “Capturar” imagens não se fez suficiente em momentos de acirramento dos conflitos sociopolíticos no século XX. Construir, falar sobre as imagens, projetar um discurso sobre o real (e, muitas vezes, sobre as vidas dos outros), para o espectador tendo com as imagens um trampolim referencial para a construção discursiva. O ajuste de contas com esta posição epistemológica, que toma o cinema como poderoso meio de expor e projetar um discurso, trouxe ganhos e perdas nas últimas décadas, com colaboração da crítica pós-estruturalista e da “virada etnográfica”, sobre as quais trataremos ao longo deste trabalho.

Retornando aos filmes, com a quebra de fluxo emotivo, o espectador é levado a um novo distanciamento. Como nas teorias elaboradas por Bertolt Brecht e Sergei Eisenstein, Silvio toma a capacidade de envolvimento racional do espectador pela sedução emocional. Na relação intrinsecamente dialética, Tandler promove a cesura de um cinema documentário ao mesmo tempo de espetáculo e de transformação, refazendo a disposição de que, como disse Bertolt Brecht, “para que a arte seja uma vivência, exige-se que esteja em diapásão com a vida” (1978: 32). A arte é destacada como potente arma revolucionária, libertária, capaz de desenvolver e comover para conscientizar e engajar criticamente a América Latina. Como nos aponta o cineasta e teórico Tomas Gutierrez Alea em seus ensaios sobre o espetáculo socialmente produtivo,

A resposta do espectador que interessa não é somente a que pode dar dentro do espetáculo, mas a que deve dar diante da realidade. (...) Trata-se, então, de estimular e encaminhar a ação do espectador no sentido em que se move a

¹⁵ Tradução da autora.

história, pelo caminho do desenvolvimento da sociedade. Para provocar essa resposta é preciso, como condição primeira, que no espectador se questione a realidade, se exprima e se transmitam inquietações, se façam interrogações. Isto é, é preciso tomar um espectador aberto (ALEA, 1984: 51).

Os preceitos de Brecht, Eisenstein e Alea nos interessam ser pensados aqui enquanto propostas ricas no âmbito teórico e formal em que o distanciamento e a aproximação pessoal para conhecer se impõem como categoria essencial em estudo. Suas teorias elaboram sobre a possibilidade única que a arte possui de levar à ação da razão junto com ou através da fruição emotiva, ou para chegar à emoção através da razão. Desta forma, interessa pensar, como consequência mesma da função da arte na transformação social, as possíveis maneiras pelas quais o distanciamento pode levar à emoção e à oposição na sociedade, ou como o envolvimento emocional pode levar à reflexão crítica. Neste contexto, parece clara a busca das possíveis e inumeráveis pontes entre o real e a arte, vida e representação, curso histórico-social e ficção. Reflexão, enfim, sobre como a arte pode colaborar para a vida, que se insere nas mesmas raízes do compromisso “moral” a que se lançaram os cineastas influenciados pela proposta neo-realista ¹⁶.

Vê-se, desta maneira, o impulso por compreender e elaborar uma arte libertária, fundamento da disposição presente no cerne das teorias de cinema na América Latina na década de 1960, suas elaborações e traços característicos na Argentina do *Tercer Cine* de Fernando Birri, do *Cine Liberación* de Fernando Solanas e Octavio Getino, da dialética do espectador de Alea, dos filmes essencialmente andinos de Jorge Sanjines, do cinema épico-didático de Glauber Rocha etc ¹⁷. Suas motivações essenciais – excluídas aqui suas especificidades e propostas díspares - trilhavam o ímpeto de conhecer e descobrir os elos capazes de articular o espectador entre o mundo da representação e o da vida vivida, em que o momento da fruição artística no espetáculo não precisa ser o da alienação do processo de conhecimento. A partir desta mesma compreensão, Brecht e Eisenstein elaboraram suas teorias, segundo as quais é, no espetáculo ou em

¹⁶ Em *Algumas idéias sobre cinema*, Zavattini ressaltava não ser papel do artista levar os espectadores a se emocionarem com situações metafóricas, mas sim levá-las a refletir sobre a realidade dos fatos vivos (Ver ZAVATTINI, 1953, e AVELLAR, 2003).

¹⁷ Para os manifestos do cinema terceiro-mundista de Birri, Solanas e Getino e Sanjines, ver *Hojas de Cine*, 1988.

oposição a ele, que repousa o fundamento para a construção de um acréscimo crítico. A emoção no espetáculo está comprometida com o despertar da consciência do espectador, para algo novo que se metamorfoseie no entendimento da realidade ¹⁸.

Dividido entre o desejo de expressar idéias e a vontade de encantar no cinema, a obra de Tandler vive esta apreensão. Mas esta separação pode ser selada com o movimento que ele percorre entre *Os anos JK* e *Jango*. Sem deixar de informar e criticar, *Jango* utiliza a emoção, sem deixar de atentar para o papel essencial que a emoção desempenha na obra artística. Deste modo, Tandler promove uma superação dessa dicotomia no seio do documentário histórico. Este direcionamento de *Os anos JK* a *Jango* tem como base a própria escritura que se encontra em ambos: *Jango* se abre à narrativa do terror dos anos pós-64 mais fortemente que *Os anos JK*. Decidido a não ignorar o desenlace de horror, Tandler não poderia deixar de se engajar na denúncia.

Este processo de aprimoramento sobre a natureza do processo cognitivo e sobre o acesso ao espectador em sua obra tem raízes nestes dois filmes, mas estes questionamentos não procuram que o aprendizado se dê pela identificação com o personagem. Pelo retardamento provocado pela interrupção do fluxo emotivo e do fluxo do relato histórico, o filme de Tandler traz a narrativa para perto do espectador e a afasta. Pela aproximação emocional, a razão crítica é ressaltada, levando à compreensão de que os espectadores, como na disposição do teatro épico de Brecht, possam ser uma assembléia de pessoas interessadas em discutir os caminhos da sociedade, e não “um agregado de espectadores contemplativos seduzidos a uma identificação acrítica”, como apontara Walter Benjamin no ensaio “O que é o teatro épico?” (BENJAMIN, 1996). Nesta nova construção, sob o registro de indignação e com interpelação condenatória, Tandler se aproxima de um paradigma de cinema que se propõe a provocar uma tomada de consciência e uma atividade conseqüente no espectador. Para isto, utilizando as inesgotáveis possibilidades expressivas do cinema, submetendo o espetáculo a um fim socialmente produtivo, pois que mobilizador sendo crítico, ativo e desalienador.

¹⁸ Contudo, enquanto Eisenstein exalta a paixão hipnótica para levar à razão crítica, ao “sair de si” (EISENSTEIN, 2000), Brecht valoriza o caminho crítico, pelo distanciamento racional, para evitar a catarse emotiva. Para Brecht, era preciso encontrar formas de utilizar o mecanismo de identificação da arte clássica aristotélica para alcançar, com a razão, o impulso transformador.

Ao questionar a história e as rupturas políticas, Tandler ilumina a personalidade de Jango, o apaixonado projeto igualitário, mas escreve o percurso político conflituoso do país durante seu governo enquanto necessidade inserida nos processos democráticos, acrescentando-lhe a luz da revolta de jovem perseguido e a leitura do painel de barbárie no Terceiro Mundo.

Ao iniciar a narrativa da deflagração do Golpe, na madrugada de 1º de abril, Tandler deixa as imagens das botas pinçarem as emoções do espectador. A interferência de análise do golpe é inserida apenas após alguns segundos, apontando o massacre que se inicia em breve. A revolta com a tomada do poder é postergada para os decretos institucionais de 1968, cujo relato se segue ao bloco narrativo aqui examinado. É na narrativa que se segue ao AI-5 que a emoção aflora livre, deixando para trás o desejo de abstinência e tomada de distância, instaurando a vivência plena sobre as imagens da repressão. Após a descrição crítica das movimentações de abril de 64, Tandler e Dias acompanham o percurso de Jango. Da partida, o desalento se instaura até o fim do filme. Esta lamentação, a lamentação da perda do presidente, se evidencia como metáfora do afastamento do território nacional.

De modo análogo, após os acontecimentos de março de 64, a cronologia rígida é abandonada. *Jango* tem como suporte uma linha de seleção e ordenação histórica, mas não necessariamente cronológica. Era importante perseguir os passos do governo e da oposição que conspirava, das manifestações grevistas e dos momentos decisivos do processo que levaria à deposição, por isso, a cronologia é seguida por cerca de um mês na história, cerca de vinte minutos no filme. Da radicalização do regime político dos militares até o enterro de Jango – visto que são a emoção e o protesto que guiam o relato histórico –, a história segue o caminhar dos peitos e dos punhos cerrados dos brasileiros que investiram nos sonhos, que apostaram na resistência armada, que se viram obrigados a deixar o país, que sofreram com Jango a tristeza do aborto da juventude. Em entrevista à jornalista Lúcia Rito, da revista *Veja* de 4 de abril de 1984, Silvio resumiu assim o legado de João Goulart à história do país: “Mesmo reconhecendo seus defeitos, acho que o que veio depois de Jango foi tão pior que começamos a achá-lo maravilhoso” (em DIAS e TENDLER, 1984).

Se, por um lado, *Os anos JK* é realizado ainda “sob as botas dos generais”, ele é um filme contido em suas inscrições críticas. Como podemos notar no

momento do Golpe de 1964 no primeiro filme, Tandler o narra friamente. Um seco “o primeiro de abril de 1964 amanheceu com manchetes extremamente sérias” não apenas narra a decisiva manhã daquele ano, mas a narra a partir da construção midiática, ou seja; nega a recepção do golpe aos políticos, nega-a aos cidadãos comuns anônimos, nega-a aos cientistas políticos, nega-a a Jango e a JK. Parte das notícias para falar da história. Além disso, o tom da narração é limpo, direto, tendendo à busca por imparcialidade jornalística, pelo ideal de distanciamento à abstinência do discurso.

Como é possível perceber, há um mapeamento dos movimentos de Tandler diante do Golpe em ambos os filmes e uma clara movimentação da prioridade do texto para a priorização dos elementos expressivos na montagem e na trilha sonora. Do ponto de vista da narrativa, em *Os anos JK*, temos, cronologicamente: o Comício da Central, a reação da direita paulista, a greve dos marinheiros, a tensão que ela provoca, a reação de Jango e o enumerativo “O primeiro de abril de 1964 amanheceu com manchetes extremamente sérias: seis estados rebelados, pronunciamentos militares, Exército nas ruas e um presidente deposto”, e, em seguida, o melancólico apontamento “(...) os tanques substituíram os palanques na Central”. Este distanciamento narrativo se funda num desejo de fidelidade à história. É o coração do processo que levará à escalada dos militares e do terror nos vinte anos que separam o filme do 1º de abril de 64, e, apesar disso, na recuperação histórica que Tandler escreve, a racionalidade e a fidelidade imperam no relato.

Quando se exime de interferência explícita na seqüência do Golpe em *Os Anos JK*, Tandler expõe o desejo por uma história que fale por si. Ao rejeitar a inserção de um ponto de vista assumido e a ausência de interferência em voz *off*, notamos a agudez do desejo por distanciamento histórico. Ainda que não cessemos em ressaltar que a montagem e a construção do filme apresentam o discurso autoral, o comentário e a frieza nestes momentos do filme tomam força no ideal de distanciamento científico para diluir a idéia de um ponto de vista claro mobilizando a narrativa. A história, temos a sensação assistindo o filme, “é capaz de falar por si só”. O discurso é desmobilizado.

Em *Jango*, ao contrário, há pausas significativas e expressivas, silêncios, incisões violentas no texto, na imagem e na trilha sonora. Para além desses mecanismos agora ressaltados no segundo filme, a narrativa do Golpe se

complexifica. Em lugar de uma cronologia distanciada, temos os preparativos para o Comício da Central, em que o espectador é envolvido do clima de excitação do momento. Para fora dos preparos do comício, Tandler leva a narrativa para a conspiração dos generais já com o Golpe articulado ao interromper com a entrevista preciosa do General Antonio Carlos Muricy. Retorna à narrativa temporal do Comício da Central, durante a qual as longas panorâmicas são enfatizadas pela música envolvente. O texto e o cuidado com o discurso de Jango no palanque aproximam novamente o espectador e o envolvem da expectativa de afronta que se seguirá.

Tandler, então, insere a reação apaixonada da direita numa descrição racional e branda. E, em seguida, o filme volta a acompanhar Jango com a emoção de uma visita íntima ao ex-presidente. O texto, então, marca claramente a admiração de Tandler e Dias, aproximando afetivamente o espectador com a descrição dos hábitos modestos de Goulart na estância. As imagens de família inserem o espectador em um ambiente mais íntimo e com o qual se aproxima fortemente. Em seguida, fará a emoção explodir nas belas imagens e na música que lembram uma despedida. Com esta pausa na ação, a tensão é acentuada. Da leveza dessa elipse, e da coalizão entre os métodos narrativos operados na seqüência, o conflito entre células e perspectivas de envolvimento, o espectador cai no drama da greve dos marinheiros, que é perseguido sem pressa por Tandler nas associações que opera com o filme de Eisenstein.

“Na madrugada do dia 30 de março, horas depois de terminada a festa, as tropas do General Olímpio Mourão Filho, comandante da Quarta Região Militar, já avançavam sobre a Guanabara. O levante, vindo de Minas Gerais, precipitava o Golpe”. Assim os autores narram calmamente o pesadelo que se abre em *Jango*. Mas, desta vez, ainda que sem culpar a esquerda pela derrota fácil que os militares encontraram, Tandler não deixa de apontar a importante e controversa questão do espanto causado: “Tanques do Exército rolavam sobre a cidade sem encontrar obstáculos”. Em entrevista a este trabalho, Tandler afirmou que se recusou a culpar a esquerda pelo Golpe. “A esquerda apanhou por muito tempo”.

Este movimento observado de *Os anos JK* a *Jango* imprime em sua narrativa um considerável movimento que parte da “objetividade”, do “desejo de imparcialidade”, “distanciamento” e “fidelidade” no discurso histórico a um posicionamento em que o autor se implica no tempo e no discurso, na

aproximação subjetiva, resultando disto, neste sentido, um ligeiro “descolamento” dos métodos de Tandler historiador e reforçando o traço de seu próprio ponto de vista. De algumas maneiras sutis, em *Jango*, Tandler ultrapassa o desejo de rastrear o passado por um conhecimento “pleno”, garantido pela análise rigorosa e pelo distanciamento, que podemos observar nas características elaborações presentes em *Os Anos JK* no comentário, na construção narrativa, na trilha sonora e na montagem, ainda que saibamos que estes ideais são incompletos. Reforça-se a condição de endividamento do filme de tema histórico com a margem discursiva. No filme de revisão do discurso histórico aparece de modo mais explícito o caráter interpretativo e analítico, afastando-se aguçadamente de uma expectativa de consenso sobre a história.

Isto pode ainda ser observado na construção da contradição histórica na narrativa, uma vez que em *Os anos JK* não havia contraponto ideológico, ao passo que, em *Jango*, as entrevistas do General Antonio Carlos Muricy e do ex-governador Magalhães Pinto enriquecem a construção do personagem João Goulart e os relevos da arena política. Neste viés, *Jango* se coloca como discurso de modo que Tandler se omite de julgamentos diante das entrevistas, já que o espectador tem diante de si os elementos que orquestraram o Golpe e pode interpretá-los. Desta nova compreensão formal, o impulso de comentar, para delinear o foco de análise e evitar interpretações imprecisas, é dispensado. Como vimos anteriormente, é nesta busca que se baseia o esforço de Emile de Antonio: construir a narrativa histórica de tal modo que a narração seja desnecessária, numa justaposição de entrevistas e documentos fílmicos dentro de uma construção que faz convergirem um âmbito de observação aberta dos documentos e depoimentos, e outro de exposição dos argumentos.

Tandler, em ambos, trabalha com uma matéria-prima essencial: a história, narrar a história não se dirige apenas a imprimir sentido, mas de, inevitavelmente, tentar reescrever com justiça – como nos impele a dizer Ricoeur (1997) – um trajeto tornado “errado” pela história oficial, que pode, a princípio, ser ofuscado pelo autor na busca por “retratar” a realidade, os acontecimentos, os fatos, mas que, ao ser assumida como condicionante essencial, revela em *Jango* um novo direcionamento da obra. Do ideal de distanciamento crítico em *Os anos JK*, Tandler reelabora em *Jango* o passado de forma mais engajada. No âmbito formal e discursivo, observamos assim um movimento duplo: do rastreamento histórico

com material iconográfico conduzido por uma voz em *off* à disseminação discursiva para a música e a montagem, ao mesmo tempo em que a ênfase na enunciação histórica se desdobra na produção de discurso crítico em *Jango*. Como forma de dar corpo às questões que aqui tratamos, Tandler expressou, ele próprio, antes a Cláudio Bojunga:

Há na minha formação e nas minhas influências o lado europeu forte e discursivo, e do outro, o negócio da mágica cinematográfica (...). Em *Os anos JK* eu tinha medo de fugir da verdade, caso trabalhasse com a emoção. Foi um filme contido, reprimido. Na época eu não sabia disso, mas agora eu sei que achava que se eu mexesse com a emoção do espectador estaria sendo menos honesto, menos verdadeiro. Havia aquela coisa de ‘passar a informação’. O *JK* é forte onde passa emoção, onde eu não introduzo distanciamento, basicamente quando fala de um período que eu já peguei, dos anos sessenta pra cá. Quando eu ponho um coração pulsando no momento da decretação do AI-5 aquele coração é o meu, o da gente. Antes disso o filme é seco: o texto legenda e segura as imagens. No *Jango* eu trabalhei muito a trilha sonora para criar um clima em que a emoção passasse junto com a informação. (Silvio Tandler¹⁹)

Em *Jango*, mais que um simples nome de um livro de história para o Ensino Médio, João Goulart salta como processo, não como um agitador que provocou o Golpe, mas como personagem central de um projeto de justiça social. Ao tomar como ponto nevrálgico a certeza de que a escritura da história, ou o trabalho de historiador, tem por alcance o poder de construir uma leitura sobre o passado, o percurso de resgate histórico do filme se insere no campo duplamente crítico: crítico e questionador da história tornada oficial pelo esquecimento, e crítico da seleção histórica, colocando luz sobre um passado que se pretende reescrever pela narrativa sob o ponto de vista singular do realizador do filme, enquanto uma contra-versão à interpretação oficial. Da tomada de um posicionamento diante do passado, Tandler e Dias podem, então, se lançar à missão de tornar a construção histórica, a releitura do passado que foi esvaziado, na ambição de reelaborar a consciência histórica do espectador.

Nas palavras de Maurício Dias, após o lançamento do filme, *Jango* foi vingado na narrativa. Pelo absurdo do seqüestro, pela humilhação do Golpe com o presidente em território nacional, pela vida peregrina no exílio, pela tensão forçada da constante ameaça que representava, pela indignidade de não receber

¹⁹ Em entrevista a Cláudio Bojunga, Op. Cit.

“honras de ex-presidente”. Em um texto emblematicamente chamado de “*Jango anistia Jango*”, Mauricio Dias afirmava:

O filme fez este resgate e, com ele, o de uma parte bem banida da história do Brasil. Não por acaso, a fase do processo político brasileiro onde a firme disposição democrática do presidente garantiu as disputas sociais. O povo ia às ruas lutar por seus direitos, mas essa liberdade de manifestação foi rotulada de baderna. Baderna, caos, incompetência em confronto com a ordem, a disciplina, a ineficiência do que veio depois. Foi o que ensinaram a partir de março de 1964. Resolvemos, então, contar outra história. Fizemos *Jango* contra a história oficial. Ação e sentimentos, unidos, nos permitiram tirar o nó da garganta e expelir os sapos engolidos. (em DIAS e TENDLER, 1984: 117)

Esta vingança apresenta uma questão importante: não uma cura pelo exercício puro da rememoração, mas uma “vingança” porque uma narrativa lançada contra a amnésia provocada pelos generais. “*Jango anistia Jango*” nos convida a este processo de reflexão. É do desejo de mudar o presente que essa narrativa histórica se lança ao passado, mas, principalmente, à atitude de negação do eco, da continuidade, da manutenção.

Nos dois filmes até aqui tratados, observamos a preocupação em localizar os dois personagens no interior de conflitos de raízes políticas, e não uma representação dos personagens que os desloque e monumentalize. Eles não são julgados ou vilanizados fora do espaço histórico, mas sim pensados dentro de um complexo e conturbado panorama de conflitos. São representados dentro de uma genealogia dos impasses sócio-políticos, e não em um jogo de protagonista *versus* antagonista que dispersaria a força analítica profunda dos filmes. Os contextos históricos são apresentados em toda sua complexidade para que, depois disso, seja possível ao autor tomar posicionamento diante dos personagens e da história.

Nesta elaboração, constrói-se uma dinâmica entre a produção discursiva, a história nacional e a memória histórica, dando espaço a que Tandler possa, então, dizer, com Lessa, que “de quinze em quinze anos o Brasil esquece os últimos quinze anos”. Os filmes tomam a história como massa crítica para o presente, e confrontam o sentido de memória histórica nacional. Neste ponto, prática historiográfica e discurso se mesclam e se sobrepõem, instaurando um novo elemento para a batalha pelas representações do passado. Trazer de volta os personagens e os conflitos, reduplicar suas presenças.

O resgate nos dois filmes visa à reconstrução daquilo que a ditadura se esforçou em destruir: a esfera pública de participação politicamente ativa. A redemocratização tinha que ter em mente não apenas o passado de esforços democráticos conciliados ao desenvolvimento, mas também o trauma recente e a reconstrução do enfrentamento da sociedade civil. No sentido dado por Jürgen Habermas, esta “esfera pública” depende do reconhecimento de participação e confronto dos cidadãos às dominações do Estado. Na essência da política reside a tarefa de vigilância crítica por indivíduos conscientizados, que se unem para alcançar objetivos comuns (2003). Vinte anos após a dissolução do poder de participação em questões públicas, a releitura dos eventos históricos assombrosos e a acessibilidade à informação estabelecem relação direta com a reconquista da representatividade coletiva.

As “artes do esquecimento” expostas por Paolo Rossi se insinuam contra a narrativa de Tandler. Se a história contada pela pedagogia oficial joga Juscelino Kubitschek e João Goulart no esquecimento forçado, dedicando-lhes o silêncio e o sepultamento simbólico, os dois filmes trabalham no “forro” deste tecido social. Como objetos discursivos confeccionados para realimentar uma memória viva no seio da sociedade, se lançam à formação de uma leitura possível para a polêmica histórica, produzem um corte, uma organização seletiva, um enquadramento e uma tentativa de reformulação da memória coletiva. Dois processos em disputa, correndo um ao encontro com o outro.

Mas, se em *Os anos JK* prepondera o desejo de retomar os direitos democráticos no salto crítico operado no passado recente, e em *Jango*, além da reelaboração da figura do ex-presidente alijado da vida pública, uma reescritura que visa à revisão histórica sob o grito do “Nunca Mais”²⁰, aqui a eles aproximamos *Glauber, o filme – labirinto do Brasil*, de 2000, por apresentar uma construção marcada pela ansiedade de reelaboração dos anseios culturais de um período distanciado da vivência do fim do século XX. O esquecimento da democracia durante a ditadura, o esquecimento sobre Jango pelo discurso oficial, o esquecimento que pode apagar da memória o espírito de negação e confronto de

²⁰ Lembramos aqui o relatório *Brasil: Nunca mais*, publicado em 1985, reunião de depoimentos e análises dos métodos de tortura do aparelho de repressão da ditadura civil-militar brasileira. (*Brasil: Nunca Mais – um relato para a História*, 1990).

Glauber, etc, estes elementos se oferecem de modos distintos nos três filmes. Tomar Glauber como epicentro para a reflexão sobre a ausência de perspectivas no presente, recolocando-o nos debates atuais sem, contudo, ignorar suas contradições, traz ao presente uma representação conflituosa. Esta marca se apresenta em todo o filme, e sobre o qual trataremos a seguir.

2.3. Enigmas de *Glauber*

Para não esquecer a falta que ele nos faz ²¹

Glauber Rocha foi um personagem central do fervor criativo e revolucionário que inundou o mundo no período de descolonizações, barricadas na Europa, nos EUA e na América latina, contra o poder de Estado colonialista e a dependência dos países subdesenvolvidos. Inserido em uma brusca ruptura da produção cinematográfica no pós-Segunda Guerra, o cinema terceiromundista de Glauber partiu da razão emancipadora e das lutas nacionais para engajar-se em explosivas manifestações artísticas. Representou como poucos no Brasil a busca alucinada por um país diferente, mais poético e menos sofrido. Sua atuação como eixo de um projeto cultural irradiou energia criadora no Brasil e no mundo. E entre seu inegável talento e o momento histórico que favoreceu o grito do Terceiro Mundo, Glauber se nutriu de ambos.

Em torno deste paradigmático personagem, uma aura de poder e de culto à personalidade na produção estética se formou. De questionador ambicioso e personagem ímpar de um posicionamento de negação constante, Glauber tornou-se uma unanimidade artística, tecido sob a marca da consagração selada em torno do personagem maior de um dos mais importantes movimentos culturais do pós-guerra e do que de maior vitalidade se colocou no cinema moderno. Como João Carlos Teixeira Gomes ressalta em *Glauber Rocha – esse vulcão* (1977), o cineasta oscilava entre duas representações: o papel de “deputado da cultura brasileira” para dentro e para fora do Brasil, e a imagem de intelectual aguerrido do Terceiro Mundo lutando e programando um mundo novo. Sua figura operava no viés de intérprete privilegiado e construtor. Nas duas posições, foi Glauber a

²¹ Do cartaz de *Glauber, o filme – labirinto do Brasil*.

figura de um guerreiro, atuando como projetor e programador de emancipação e construção nacional. Na obra e na inserção de Glauber, havia um projeto de sociedade, de um lado, plantado sobre a interpretação histórica sob o olhar dos povos e países oprimidos – engendrada numa brutal síntese do panorama político, econômico, histórico e cultural da América Latina – e, de outro, uma força organizadora sob a marca da transformação política através da transformação estética.

Para restituí-lo ao ambiente cultural presente e acrescentá-lo à construção da memória histórica que se empenha em erguer, vinte anos após a sua morte, Silvio Tendler leva às telas um filme ao mesmo tempo de homenagem ao cineasta baiano e de reflexão sobre a ausência de propostas estéticas e políticas que envolveu os anos da redemocratização. No filme *Glauber, o filme – labirinto do Brasil*, o cineasta baiano é convocado como epicentro ilegível, personagem que possibilitou a Tendler navegar pelos momentos mais radicais da segunda metade do século XX e dar continuidade ao processo de “libertação” que observamos anteriormente. Terceiro longa-metragem de sua carreira, *Glauber, o filme* foi seu maior desafio: Tendler idealizou o filme durante dezoito anos, foi impedido de dar continuidade ao projeto diversas vezes, e decidiu remanejar o projeto inicial. Em diversos âmbitos da produção, mas em especial no conjunto formal, *Glauber, o filme – labirinto do Brasil* é um divisor de águas.

O filme é construído sobre dois eixos: o enterro do cineasta filmado por Tendler em 1981, e a cronologia da vida de Glauber. Estes dois aportes produzem dois eixos distintos, que se mesclam desordenadamente produzindo uma narrativa que expõe a busca de Glauber e uma tentativa de decifrá-lo. Para guiar esta investigação, Tendler lançou mão de uma metáfora polêmica (por conta de sua execução) a partir da qual Glauber é “desfiado” e construído no filme. Um labirinto bidimensional é o lugar desta caminhada do narrador: enquanto a câmera percorre algumas possíveis “entradas” para tratar de Glauber, ouvimos uma respiração ofegante, entrevemos textos do baiano, fotos que remetem a chaves de leitura de períodos de sua obra e de sua vida, e é dentro deste labirinto que os capítulos são alocados.

A figura alegórica do labirinto parece, de início, um espaço ambíguo para a construção de qualquer biografia. Se na raiz de uma narrativa biográfica esperamos encontrar uma linha reta, uma trajetória gloriosa e inequívoca, um

percurso coerente em que o personagem biografado ultrapassa etapas até o sucesso, Tandler impõe um outro lugar para mapear Glauber. O labirinto pode ser visto como construção onde não encontramos uma saída, onde não há sucessividade até um desfecho, onde a dinâmica é a do retorno constante, dilui a expectativa de um processo que possa desencadear a um objetivo final. Dentro do labirinto, o narrador se abre à incerteza, à perda, ao retrocesso, ao desespero. Esta busca tortuosa assim se impõe no filme.

Este desvio na estrutura narrativa também se revela nos primeiros minutos do filme. Após apresentar o personagem, ao contrário de abrir a narrativa com qualquer outra fala de Glauber (sobre cinema, sobre o Cinema Novo, sobre política etc), Tandler insere como segunda imagem do personagem ²² a sua profecia de vida: um fragmento de entrevista em que Glauber, falando em inglês e francês, desordenadamente, afirma que morrerá aos 42 anos, previsão a que chega com base na inversão dos algarismos da idade de Castro Alves ao morrer, uma vez que, como os entrevistados recordam, Glauber se considerava reencarnação do poeta abolicionista. A fala quebra a expectativa de identificação do espectador com o personagem, já que aponta para uma dimensão que não corresponde à racionalidade, já que subverte a expectativa das biografias convencionais. A entrada no perfil biográfico de Glauber Rocha através de um labirinto e de uma dimensão profética, da ordem do incompreendido, dizem muito sobre a natureza do olhar que Tandler lança sobre o baiano.

Vale notar ainda que esta é a primeira vez em que Tandler distribui a narrativa em capítulos ²³, os quais nos levam a opções “interativas” de conhecimento de Glauber, porque revelam dicotomias, passagens estéticas e políticas em sua carreira, movimentos de pensamento e de atitude. E, para além de uma narrativa linearmente construída, a metáfora do labirinto provoca uma fissura na tentativa de construção monolítica do personagem.

²² O primeiro plano é um fragmento de discurso de Glauber em que ele se apresenta como cineasta de grande reputação, mas marginalizado dentro do panorama do cinema no início da década de 1980. Este discurso será também o penúltimo plano do filme de Tandler, fragmento que fecha a obra e no qual Glauber acusa a intelectualidade brasileira de se render às multinacionais do cinema.

²³ Anteriormente, em *Marighella: retrato falado do guerrilheiro*, Tandler utilizara o recurso gráfico em capítulos, mas em Glauber esta utilização é evidentemente mais expressiva. Trataremos desta questão mais à frente.

No entanto, sabemos que, enquanto Glauber passou a ocupar a centralidade de quase toda a produção cinematográfica brasileira e por ser envolvido de uma aura contraditória e redentora, o Glauber Rocha personagem maior do cinema nacional, canonizado pela crítica e pelo público, reverenciado em bloco, talvez não precise mais ser narrado. Tomar o seu lado polêmico, a figura “borrada” e não-canônica é a opção de Tandler. Glauber é representado essencialmente como artista pendular: da história ao sonho, da força aos projetos, das contradições às conciliações, de dilemas e de riscos. Tandler optou por narrar o Glauber desafiador, partindo de algumas de suas mais graves contradições para impulsionar sua reflexão sobre a força que Glauber irradiou.

Se Tandler tivesse optado por um olhar sobre Glauber que eliminasse suas “impurezas”, teríamos um movimento de esvaziamento das contradições do baiano, resultando em algo próximo àquilo que Roland Barthes observou sobre a construção dos mitos modernos (BARTHES, 1978). Eliminando a qualidade histórica e contraditória “das coisas”, invertendo o real e preenchendo o real de natureza, o mito é uma economia de questionamento, uma “canonização” despolitizadora, uma operação de limpeza e consagração. Mais que a simples recusa em construir uma representação deste caráter mítico, em diversas entrevistas sobre o filme, Tandler afirmou que foi um Glauber Rocha contraditório e inspirador que todos os entrevistados lhe descreveram, e que não havia motivo para produzir um filme “chapa-branca”, por isso sua opção por revelar a forte relação de Glauber com as drogas, sua conturbada aproximação com a ditadura e a ambigüidade de sua política cinematográfica, por exemplo. Sem ofuscar sua projeção internacional e sem entender suas contradições como características negativas, Silvio elege um outro Glauber, aquele que desafiou e libertou, também com contradições, numa vivência que o consumiu.

Esta questão é também imposta pela reformulação crescente à qual o filme foi submetido ao longo das décadas. Tandler afirma insistentemente que teve de mudar a obra: quando captadas as imagens do enterro de Glauber, tinha o desejo de render-lhe uma homenagem com um filme-tributo dirigido aos cineastas, intelectuais e ao público contemporâneos daquele conturbado personagem. Após tantos anos, Tandler decidiu-se por uma narrativa que levasse à geração seguinte um outro Glauber Rocha, desta vez, um personagem que, apesar de suas derrotas e de suas contradições, possibilitou – em suas representações, teorias e intervenções

públicas – que o Brasil daquele momento enxergasse para além das limitações sofridas, projetando um discurso radical. O filme se desenha nestes termos: estampar nas telas a sede programática de uma geração soterrada em seguida pela distopia, e inspirar novas resistências.

Neste sentido, a fala do artista plástico Rubens Gershman toca no exato ponto de referência que Tandler pretende atingir. Em depoimento ao filme, Gershman define:

Eu acho que foram pessoas raras que ajudaram a gente a pensar grande. O que eu sinto hoje no Brasil é que o teto de ousadia, de pensamento, diminuiu muito. Ao passo que na época de Glauber, (...) Glauber era um cara que projetava coisas. Eu acho isso fantástico. (Em *Glauber, o filme – labirinto do Brasil*)

A imagem que elabora sobre o cineasta baiano toma fôlego e projeção nesta afirmação de Gershman. Ainda sob o mesmo prisma, na entrevista concedida pelo cineasta Cacá Diegues um ponto merece ser destacado como coerente à narrativa de Silvio Tandler. Diegues lamenta que Glauber tenha se tornado, por um momento, “saco de pancadas” e finaliza: “Quer dizer, é essa coisa que o Brasil adora, né? Maltratar os seus melhores filhos”. Nestes dois fragmentos, de Gershman e de Diegues, uma mesma questão é apresentada: o Brasil teve (como ressalta Gershman) personagens capazes de compor um sentido “ousado” de pensamento para o país, de projeção, de construção de projeto nacional. Eles foram fomentadores de “programas” e, por este motivo ou apesar disto, foram calados ou soterrados. Tandler busca a restituição desta perspectiva e é ela que guiará sua construção de Glauber Rocha. É esta última face que ilumina com mais potência no filme, como observamos já na abertura do filme, em que Tandler sintetiza:

Glauber Rocha revolucionou o cinema. Com seus filmes, promoveu uma radical revisão dos conceitos culturais do Brasil e influenciou outras cinematografias. Viveu um tempo em que os sonhos eram sonhos de grandeza e esperança. O mundo fundia-se em uma festa libertária e a revolução viria do casamento da arte com a política, da realidade com a utopia, da verdade com o delírio. Realizou 15 filmes, escreveu ensaios, romances e peças de teatro. Acreditou que o caminho da felicidade é o viver revolucionário e viveu seu sonho de forma luminosa e trágica. Sua vida consumiu-se nesse fogo, em uma grande explosão criadora. (em *Glauber, o filme*)

Tendler apresenta Glauber desde a revolução que causou no cinema, nos discursos da cultura brasileira e sua força de projeção do pensamento, ao mesmo tempo uma contextualização de Glauber e algumas certezas. Este é um dos três momentos do filme em que é possível encontrar uma fala definidora. O impacto da proposta cinematográfica (seus filmes e seus manifestos) são apontados nas falas de reverência que fazem os cineastas brasileiros que conviveram e foram “criados” por Glauber. Os direcionamentos à reflexão “sobre a cultura brasileira” e sobre os aspectos políticos são apresentados pelas circunstâncias históricas e atitudes de Glauber, ora cerzidos pelo diretor, ora pelos depoimentos dos colegas. Mas a energia transformadora de Glauber em todas as instâncias do alcance de sua fala doadora de sentidos é que será o espaço dentro do qual Tendler navegará para eleger este Glauber como força inspiradora para o presente.

Num segundo momento, Tendler insere nas cartelas um texto que entrelaça os caminhos de Glauber e da ditadura brasileira, ao encaminhar um nó, e, por último, na última seqüência do filme – aqui analisada –, momento em que Tendler revela os limites de sua narrativa. Ao mesmo tempo, este final “amarra tudo”, deixando ressaltado o Glauber palco de crises e contradições, mas trazendo uma saída ao mesmo tempo de reverência e de reelaboração. A construção da representação de Glauber nos interessa ser pensada aqui como lugar onde o desejo pela abertura de significações e, ao mesmo tempo, a construção final de um personagem por um discurso inequívoco por Tendler se mesclam numa elaboração cheia de incertezas, mas determinada pela paixão.

O labirinto gráfico e as inconstâncias dos movimentos da câmera nesta navegação procuram revelar estes sentidos, provocando as ambigüidades do baiano, e, de certo modo, afirmando a impossibilidade de “fechar” uma compreensão única sobre Glauber, imprime a diversidade de entradas, a reversibilidade lógica, a recusa ao fechamento de significações e às verdades estatutárias sobre o personagem. Deste modo, o filme aponta para as outras construções possíveis, para a multiplicidade de leituras, todas igualmente legítimas, para o personagem. Pela construção do filme, Glauber fica sem um centro ou sem uma entrada principal que se sobreponha às infinitas outras leituras, e sem encerrar um sentido unívoco.

Da mesma maneira, os títulos dos capítulos sugerem essa afirmação do caráter múltiplo e reversível da investigação. Os jogos de palavras com “Glauber”,

“labirinto”, “Brasil” e “filme” (como ingredientes de uma análise combinatória que gera sentidos para um projeto metanarrativo de elaboração entre arte, nação, personagem e multiplicidade) reforçam as inesgotáveis leituras e significações. No labirinto gráfico, encontramos as “portas” de entrada a Glauber, que trazem palavras-chave e “fases”; ao longo do filme, porém, desrespeitando estas aberturas no interior do labirinto, Tandler constrói grandes temas para tratar do personagem, os quais trazem leituras que destinam vieses, muito mais panorâmicos que as aberturas dos títulos dispostos no labirinto, já que estes nos remetem a episódios, títulos de filmes e datas. Além dos dois artifícios, um outro elemento narrativo chama atenção no filme. Pela primeira vez, Tandler não faz uso, em qualquer momento, de comentário em voz *over*. Esta opção, uma ausência significativa, se transforma numa nova elaboração formal e discursiva. A narração, como sabemos, impõe a ingestão exaustiva de material de pesquisa e a digestão, na obra de Tandler, que facilite a comunicação com o público e o fechamento de significações no discurso histórico, identificado ao conhecimento completo e à tentativa de alcançar todos os aspectos envolvidos com o tema tratado. Se a narração não existe em *Glauber, o filme*, ela é transportada para o caráter fragmentário do filme e para outros elementos, os quais multiplicam as potencialidades emotivas da música, da montagem e dos elementos gráficos.

As trilhas do filme, em relação aos seus outros filmes *Os anos JK* e *Jango*, por exemplo, adquirem, por isso, novos comportamentos. No conjunto de elementos de significação que nos convidam à análise, é possível notar que texto, música e imagem se relacionam de modo diverso. Eles conjugam no filme uma expressão libertadora, uma trança de signos que explicita as marcas de enunciação através da trilha sonora, dos poemas inseridos no filme para doar sentidos ao enterro do cineasta baiano, nas cartelas e na montagem. No movimento que observamos entre *Os anos JK* e *Glauber*, a emoção é nitidamente reforçada e privilegiada, daí que a trilha sonora vá progressivamente tomando grande importância em seus filmes. É possível notar que a construção artística se acentua agudamente também na montagem de *Glauber, o filme – labirinto do Brasil*.

Se o movimento do filme percorre o caminho da dessacralização de Glauber, sustentando-se sobre suas contradições para, por fim, envolvê-lo de grandeza, é no âmbito da montagem que Tandler devolve vida ao personagem nesta operação invertida. A montagem confere simultaneidade, movimento e

presença ao corpo do personagem, dando realce para a compreensão dos sentidos emotivos. Os fragmentos em que aplica montagem expressiva para dar força dinâmica na narrativa de imagens estáticas – através de movimentos de *zoom*, *fade*, *fixo*, *tilt* e *panorâmicas* – faz Glauber se erguer no fim do filme.

A ausência de narração evoca a ausência de explicação de um processo histórico, como faz em outros filmes e, por isso, em sua concepção, necessita de manejo “totalizante” da história e da inclinação pedagógica, busca oposta, como entendemos, ao que encontramos em *Glauber, o filme*. Num outro sentido, Tandler não procura narrar uma ascensão linear de Glauber, mas sim elementos formadores do personagem, fragmentos descontínuos²⁴. Apesar deste desejo de encontrar uma leitura da formação biográfica de Glauber Rocha, o filme é redirecionado para suas atitudes no cinema e no panorama político, e apresenta manifestações e falas que vão colando “cacos” de representação num espectro “borrado” de Glauber. O desvio da trajetória linear do personagem tem sua primeira manifestação já na abertura do filme, quando é o próprio Glauber que fala à câmera sobre sua trajetória e sua atuação no cinema.

A trilha sonora, eloqüente e excitante, tem com o filme uma relação estreita, torna-se um braço emotivo. E não é de surpreender que Tandler utilize a *Cantilena Bachiana Número 5*, de Villa-Lobos. Personagem maior da música brasileira num viés específico de formação do nacional (sem esquecer, com a elaboração de um pensamento “original” para o trajeto do país), Villa-Lobos, centro de um movimento “fechado” e unanimemente reconhecido, ocupa na música um lugar análogo ao de Glauber no cinema, tendo com este um vínculo forte no sentido de formação de um programa nacional²⁵. Como elementos em torno da *Cantilena*, tambores, atabaques e berimbaus constroem, dramatizam e reiteram os elementos de busca de identidade nacional com referências à incorporação de elementos de diversidades étnicas presente na proposta estética de Glauber.

²⁴ Um capítulo conflituoso revela as “Raízes” que os entrevistados apontam a miscigenação, uma hipotética relação com o protestantismo e a formação intelectual no movimento cineclubista na Bahia.

²⁵ Como o cineasta baiano, Villa-Lobos produziu elaborações musicais eruditas com elementos provenientes da cultura popular e indígena, estabelecendo, como Glauber, uma mesma relação com o “arcaico”.

Outro espaço de narração é o texto. Desta vez, Tandler utiliza as cartelas como imagens, transferindo ao texto escrito a segurança narrativa que a voz em *off* representaria, mas sem o estatuto de asserção. Fundindo o uso dialógico das cartelas utilizado por Vertov com seu uso panfletário/publicitário presente em filmes de guerrilha (por exemplo, em *La hora de los hornos*, 1968, de Fernando Solanas, e nos filmes do cubano Santiago Alvarez), Tandler faz da imagem um espaço de construção, estampando na tela *slogans* libertários, interferências históricas e jogos de linguagem. Como estratégia visual, as cartelas têm o poder de fixar a mensagem na memória do espectador e, ao mesmo tempo, lhe servem de mecanismo simplificado para expor contextos históricos.

No filme, Tandler força o pluralismo nas metáforas gráficas, na narrativa fragmentária, nas muitas “entradas” e opções, sem que nenhuma delas leve a um saber rastreador e finito do personagem e de seus projetos. Assim, o pluralismo de sentidos é transportado para a multiplicidade de “frestas” através das quais o narrador navega no labirinto e nas muitas outras que Tandler não explora. Mas os elementos, vemos progressivamente, não dão conta da leitura do personagem.

Se Tandler “fechasse” as redes de significação, levaria à idéia de sentido singular ou de um Glauber compreensível, uma “Revelação” de verdade, desmontando, assim, as redes de contradições que demarca ao longo do filme. Deste modo, a ideologia da totalidade discursiva e a busca linear são definitivamente esfaceladas em sua obra. As imagens últimas de Glauber (últimas entrevistas, últimos discursos, o enterro em 1981 etc) precedem e se mesclam com as “primeiras”, sem responsabilidade quanto ao artifício da continuidade e desbloqueando a narrativa, o que reforça a garantia da precariedade de ordenações de sentido. E, no entanto, o discurso que Tandler escreve leva-nos à opção por fechar significações em torno do Glauber aurático, de sua energia pulsante e incendiária na última seqüência do filme. Este olhar se encaminha de modo emblemático, principalmente, quando observamos que Tandler recupera de um tipo de representação que Glauber compôs aquilo que de revolucionário ele possibilitou para o momento e para a trajetória do país. Um olhar purificador de Glauber Rocha teria excluído da narrativa a inserção do depoimento do escritor João Ubaldo, que Tandler coloca no final das tentativas de leitura do personagem. Ubaldo relata o episódio em que Glauber soltou um “peido”. Para “dar conta” da natureza deste personagem inquietante, seria impossível um retrato “limpo”.

Tendler, neste sentido, abre espaço a este diálogo com Glauber da maneira mais coerente com o personagem que lhe parece ser possível apresentar: sujando as mãos e a narrativa com a adesão desta perspectiva “maculada”, que vai além da simples busca de desmonumentalizar o personagem ²⁶.

Neste sentido, a característica fragmentária do filme comporta a idéia de que Glauber não pode se entregar por inteiro, deixando por dizer infinitas outras leituras. Cada uma delas levaria a uma tentativa de dar conta de uma totalização imaginada, inapreensível em sua complexidade. A falsa busca de Tendler no labirinto gráfico direciona à certeza do fracasso inevitável de encontrar a totalização ambiciosa. Com a citação final do filme, encontramos, porém, um questionamento deste fracasso. Com a frase “Como diria o Nelson Pereira dos Santos, ‘quem não gostou, que conte outra história’”, Tendler revela a abertura que acaba expondo, considerando que sua representação de Glauber pode ser plena ainda que em sua parcialidade, obedecendo, enfim, à inevitabilidade de observar a pluralidade do objeto que narra. Com este ponto final da parcial leitura, Tendler aponta para a “plenitude” legítima de outras representações.

No entanto, é difícil encontrar no filme a possibilidade assumida de comportar o trânsito múltiplo de leituras que o espectador pode empreender. Alimentando-se metaforicamente das contradições de Glauber para a construção da linguagem do filme, Tendler assinala esta constante contraditoriedade de narrar: ao mesmo tempo um fechamento e a compreensão da pluralidade de leituras. Pelas diferentes e ambíguas “entradas” para narrar Glauber no filme, revela-se que ele não foi pensado como uma trajetória retilínea, um sentido único, mas como construções de citações e referências, nenhuma delas definidora.

Tendler opera na matriz exata em que revela a incapacidade de reduzir Glauber e sublinha que, ao tentarmos fazê-lo, teremos que pagar o alto preço de esvaziar de Glauber aquilo que Tendler não cessa de tentar reter: a beleza de Glauber por sua pluralidade e pela contradição contínua, vistas como atributo. A valiosa entrevista de Jards Macalé encontra aqui a potencialização que Tendler assinala. “Só para finalizar, como você definiria Glauber?”, pergunta o autor,

²⁶ A questão gerou forte polêmica e declarações indignadas da filha Paloma Rocha e do produtor João Carlos Barreto, que esperavam do filme um retrato “careta”. Como Tendler insistiu em responder, não foi este personagem “de paróquia” que Glauber foi e não foi este que os entrevistados apresentaram. Mais que isto, não é este Glauber que interessa construir, porque o exime das mais relevantes contribuições de toda ordem que Tendler ressalta.

recebendo como resposta um longo e desesperador silêncio, enquanto Macalé se esforça para encontrar esta redução. Este fragmento da entrevista reforça a ausência de adjetivações, de preenchimentos.

Apesar da conclusão da multiplicidade de leituras (a única que Tandler encontra), é este “vazio rico” que o impele à tentativa de narrar o baiano. A renúncia à tentativa incorreria no silêncio estéril. Sua missão, ao contrário, aponta para a tarefa de seguir algum “fio” que revele a significação de Glauber, e o único fio que ele consegue encontrar como coerente e pleno é a multiplicidade de Glauber, assumindo a trama irredutível de Glauber e tecendo a partir dela um novo tecido que carrega as múltiplas leituras que lhe escapam. Abdica, assim, da intenção original de decifrar o enigma, e afirma o caráter opressor de todas as leituras de Glauber que visem à sua definição. Nesta construção, Tandler tensiona e esgarça os limites de fechamento do discurso ao longo do filme, mas a seqüência final nos revela a leitura proposta, finalizando este amálgama à disposição do espectador.

Neste momento, auge da crise da representação de Glauber, Tandler expõe o desejo pela informação final, a necessidade de encontrar alguma clausura, algum desenlace. Diante da impossibilidade, Tandler só pode, então, doar vida. Restabelece a energia de Glauber pela única possibilidade restante: a afirmação derradeira do caráter não-conclusivo, a ausência de “fim” e a desistência da linguagem. As imagens congeladas são sucessivamente encadeadas num ritmo tal que temos impressão de movimento no corpo de Glauber. Em outra articulação formal no mesmo bloco narrativo, Glauber é trazido em meio a imagens particulares.

Em *Glauber, o filme*, parece haver o desejo de fazer libertar as formas narrativas biográficas tradicionais. Tandler não se omite de uma crítica a Glauber que nos parece fundamental para o diálogo travado entre os dois realizadores no filme: Tandler constantemente expõe o fracasso de Glauber na proposta de renovação estética em que se engaja no período que se abre com a publicação do manifesto em favor do onírico. Como Tandler traz no início do filme e ao longo da narrativa, a encruzilhada de Glauber no filme *A Idade da Terra* expõe um fracasso que Tandler precisa confrontar. Na trajetória de Glauber, a renovação estética, como sabemos, esteve sempre inseparável do engajamento crítico sobre a história e a política, envolvendo resistência política aos enfrentamentos de uma

nova estética. Nesta elaboração dupla, Glauber se dedicou, mais fortemente nos últimos anos de vida, à “emancipação” dos modelos narrativos clássicos e à construção de uma nova estética do Terceiro Mundo. A questão, porém, radicalizada, trouxe a Glauber alguns de seus maiores desafios. A incomunicabilidade com o público foi a mais forte delas. Tandler insiste em focar o incômodo que *A Idade da Terra* gerou no Festival de Veneza de 1981. Nesta dura crítica que Tandler enfatiza, as opções de linguagem diante da resistência política que os dois realizadores compartilham se evidencia e gera uma fissura capaz de lermos também a narrativa de Tandler. Fica claro o questionamento sobre a opção de Glauber por uma estética de vanguarda que não tenha em seu seio a preocupação com a comunicação com o público, questão cara a Tandler.

Por outro lado, a dinâmica circular do filme sinaliza a escritura de Glauber num caminho, mas que não é único. A metáfora do labirinto serve a esta pluralidade, que estaria em diálogo com a tentativa de experimentação formal. De modo adverso, entendemos que possa haver o desejo de construir uma representação de Glauber que levasse em conta um critério formal em consonância com sua personalidade errática.

Como o labirinto e a fragmentação do filme sugerem, Tandler refuta contar uma história no sentido linear. Após simular os movimentos de Glauber e instaurá-los no presente, ausentando a fala e a escrita de qualquer possibilidade descritiva, Tandler dá fim ao jogo de busca e deciframento. Sobre as imagens de Glauber criança, adulto, descontraído, feroz, lemos:

Esta é a história do menino que nasceu em Vitória da Conquista, no sertão da Bahia, onde jagunços, cangaceiros, beatos e políticos são parte do cotidiano. Transformou sonho em história. Desafiou e venceu desafios. Esta é a história de um mestre do cinema de poesia. É a história de Glauber Pedro de Andrade Rocha. (em *Glauber – o filme*)

A repetição de “Esta é a história” revela a angústia do narrador. O que encontramos no fim da espera da narrativa, apesar dos falsetes sedutores e das manobras de incerteza, é apenas um nome próprio e um corpo em movimento. A revelação do nome completo, da origem de Glauber em meio a “jagunços e cangaceiros” dá uma qualidade definidora de sua diferença e ambígua sobre a

grandeza mítica que constantemente se aproxima do filme. No nome completo nos fixamos, já que é o que resta de um exercício em que persistimos tirando camadas de Glauber e, por fim, no lugar de uma verdade, encontramos incapacidade de adjetivação. No lugar de um núcleo de genialidade impenetrável, na forma do desenlace final, nos apresenta vazio, proliferação e apenas uma energia criadora. Assim, é a doação de sentido que se complexifica na seqüência final. Com a precariedade das certezas resumidoras de Glauber, Tandler desiste do jogo de decifrar o enigma a que se impôs, sem conseguir deixar qualquer verdade (que encerre) no final da narrativa. A espera pelo desenlace não foi compensada por sentidos fechados; restaram poucos elementos definidores e infinitos labirintos de significação. Na progressiva desistência, Tandler desiste até da linguagem, terminando o filme com uma melodia, com movimentos e com a volta da fala para Glauber.

Dos materiais de arquivo e dos depoimentos dos entrevistados, surge um homem em movimentos vorazes, dedo em riste, um discurso feroz. No lugar de um deciframento do enigma, Glauber, como Esfinge, devora todos. O filme pode, então, fechar-se, deixando apenas um tecido de energia proveniente do baiano; fios de leitura sobre o quais Tandler tem, enfim, domínio, levando-o a ter sob controle a leitura empreendida pelo espectador sobre o personagem, e que o leva a fechar provisoriamente: esta “É a história de Glauber Pedro de Andrade Rocha”. Mas quantas outras histórias de Glauber Rocha podem ser contadas? Infinitas. “Esta é a que eu quis contar”, parece responder Tandler.

Havíamos destacado os movimentos percorridos por Tandler na natureza da enunciação em *Os anos JK* e *Jango*, bem como os deslocamentos na construção da linguagem. Em *Glauber*, intensifica-se este percurso, no qual podemos observar a passagem da natureza de busca por preenchimento de sentidos e da totalização do conhecimento para a abertura de significações. Nestes três filmes tratados aqui, a idéia de conhecimento total e linear dos processos históricos e dos personagens se problematiza, já que *Glauber* refuga a idéia de não-contradição. Ao mesmo tempo, é clara a presença cada vez mais marcante da autoridade da trilha sonora e da incisão textual na imagem como apoios à produção de sentidos.

O desejo de narrar Glauber como resistência ao esquecimento de sua força libertária se coloca de forma expressiva também em seus demais filmes sobre

personagens questionadores e libertários. A história da esquerda brasileira, que Tandler procura elaborar em toda sua obra, será o tema do próximo capítulo.