

Luz, câmera, política!

“Pindorama” e a busca pela identidade histórica brasileira

Carlos Eduardo Pinto de Pinto*

Resumo: "Pindorama" (Arnaldo Jabor, 1971) é um filme do Cinema Novo, movimento que usou temas da história do Brasil como argumento, recorrendo a elementos narrativos de vanguarda. Através da recusa aos épicos *hollywoodianos* e aos dramas ufanistas, foram produzidos filmes críticos em relação à História representada e ao contexto vivenciado no período, marcado pela ditadura civil-militar (1964-1985). O objetivo deste trabalho é proceder a uma arqueologia da criação, procurando compreender os caminhos seguidos pelo diretor para atingir seu objetivo: construir um filme histórico engajado politicamente que discorresse, não sobre um tema específico, mas sobre a formação da identidade brasileira. A principal referência teórica reside nas reflexões de Quentin Skinner sobre o conceito de intencionalidade, desenvolvido em "Visions of Politics" (2002).

Palavras-chave: ditadura militar; cinema; representações;

Abstract: Arnaldo Jabor's Pindorama (1971) is a politic movie picture about the historical formation of Brazilian identity, produced during the military dictatorship (1964-1968). Within the analysis of this film, there is the founding idea that cinema is a way to shape different representations of history, not only through the diegesis but also through the way this story is told (the cinematographic narrative). The aim is to find the director's motives and intentionalities, and their politic consequences, as it is presented by Quentin Skinner in "Visions of Politics" (2002). Modern approach opens way to a critical and unconclusive view of history. Extremely violent scenes and mixed temporalities, a documentary-like camera and *Brechtian* acting are some of the elements of the film, which tells the past from a contemporary point of view.

Keywords: military dictatorship; cinema; representations;

* Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Puc-Rio.

História imaginária, se bem que verídica

Pindorama (Arnaldo Jabor, 1971) está inserido num conjunto de obras realizadas por diretores associados ao Cinema Novo durante as décadas de 1960 e 1970, que usaram temas da história do Brasil como argumento para seus roteiros. Através da recusa aos épicos *hollywoodianos* e aos dramas ufanistas, foram produzidos filmes críticos em relação à História representada e ao contexto vivenciado no período, marcado pela ditadura civil-militar instaurada no país em 1964. O objetivo deste artigo é proceder a uma arqueologia da criação de Arnaldo Jabor, procurando compreender quais caminhos foram seguidos pelo diretor para atingir seu objetivo: um filme histórico engajado politicamente que discorresse sobre a formação da identidade do povo brasileiro.

Recorro principalmente às teorizações de Quentin Skinner (2002) sobre a *intencionalidade* da criação – nascidas da abordagem de textos escritos, e aqui adaptadas ao texto fílmico. O autor elenca três significados possíveis em uma obra: o *significado*¹ (*meaning*¹) é construído pela recepção contemporânea a sua realização; o *significado*² (*meaning*²) é provindo da interpretação de um analista já fora do contexto de criação; o *significado*³ (*meaning*³) é concebido pelo criador e pode ser completamente diferente dos outros dois. Para chegar ao *significado*³, é necessário afirmar a intenção do autor em dizer algo e é aqui que surge a importância de se buscar a *intencionalidade*.

Skinner defende que através da análise dos recursos lingüísticos e estilísticos de um autor, é possível chegar ao significado intencionalmente atribuído por ele (*meaning*³). No entanto, focar tal intencionalidade não significa uma aceitação incondicional de tudo que o autor afirma sobre sua obra (nela mesma ou em entrevistas, artigos etc.). Tais comentários se referem aos seus *motivos*, ao que o levou a fazer a obra, mas não à *intencionalidade ao realizá-la*. O *motivo* é anterior ao processo de criação, enquanto a *intencionalidade* é concomitante a ele. O que faço a partir de agora é, através da análise do texto imagético, buscar o significado³ (*meaning*³) de *Pindorama* e desvendar as relações entre os *motivos* e *intencionalidades* de sua criação.

Pindorama é iniciado com um prólogo que apresenta os *motivos* de Arnaldo Jabor – contar a “estória dos choques havidos entre os interesses colonizadores de Além-mar com os primeiros traços de personalidade de um povo que começava a nascer” – e alerta para a mistura de ficção e verdade: “Os fatos aqui narrados são imaginários se bem que verídicos”. *Pindorama* é uma cidade fictícia, localizada no século XVI, onde “tudo” – a formação da identidade brasileira?

– se passa de forma concentrada. Numa entrevista concedida alguns meses antes do lançamento do filme, o autor afirmou: “*Pindorama* está me satisfazendo muito, porque acho ter conseguido o que pretendia: um quadro fabuloso e semi-alegórico de toda a realidade de nossa consciência de povo, de nossa consciência de nação¹”.

A criação deste “quadro fabuloso e semi-alegórico” aconteceu no final da década de 1960 e quanto a isso não restam dúvidas. A música propositalmente contemporânea, com uso de sax e vocais em nada lembrando a musicalidade européia do século XVI, além dos figurinos e cenários teatrais próximos de um visual *hippie* contemporâneo às filmagens. A presença da linguagem de matriz *brechtiana*² é reforçada pelo plano aberto³, pela frontalidade das atuações e pela quebra da *quarta parede*: os atores falam mais com o público do que uns com os outros e mesmo quando o fazem, estão de frente para a câmera, encarando a lente.

Seguem cenas em que os personagens são apresentados, sempre no registro do discurso assumidamente encenado. D. Sebastião, o fundador de Pindorama, e sua esposa recebem uma mensagem do rei e fica subentendido que se trata de uma missão importante. Um padre aparece em cena e reforça a importância de D. Sebastião sair do exílio: “Essa gente precisa de chicote”. A Igreja e o desbravador já estão definidos. No plano seguinte, alguém carrega uma liteira e grita: “Viva o governador!”. Vejo Hugo Carvana se lamentando por ter de exercer o cargo. Desce da liteira, fica de pé, de frente para a câmera, em plano americano. Em torno de sua figura está um ajuntamento de figurantes: “Me joguem fora, gente! No lixo, no lixo! Vocês não precisam de mim, ou precisam?”. Os figurantes respondem: “Viva!!!!”. A cena apresenta o governador – representando o poder e sua corrupção – e o povo, propositalmente em forma de figuração, seu papel tradicional no cinema brasileiro. Esse povo – essa figuração – tem falas de apoio a qualquer discurso do político, mesmo quando esse se assume como vilão.

Em outro plano estão o governador, D. Sebastião e D. Diogo e suas esposas, além de figurantes representando personagens da corte local. O cenário é estilizado, feito de barro e madeira. A iluminação é composta por tochas paralelas dispostas numa ripa de madeira fixada

¹ Filme Cultura, Ano III, nº 17, nov/dez 1970.

² Referente às teorias de Bertolt Brecht, que concebia a representação não como uma ação mimética, em que o ator se torna o personagem, mas como uma ação simbólica, em que o ator está no lugar do personagem e o representa, mas não se confunde com ele.

³ O termo *plano* se refere ao enquadramento da câmera e a quanto da totalidade da cena esse enquadramento mostra. *Plano aberto* é utilizado para mostrar paisagens, pois dá uma visão geral do cenário, com os atores filmados de corpo inteiro. *Plano americano* é intermediário, apresentando os atores da cintura para cima e o *plano fechado* é mais utilizado para filmar detalhes – um objeto ou um rosto, por exemplo – sendo também conhecido como *close*.

acima e ao longo de uma mesa onde acontece um banquete – e é grande a impressão de estarem ali substituindo os holofotes de um palco. Outro aspecto importante do cenário é a sua abertura para fora do campo: uma grade de madeira disposta do lado direito do quadro funciona como uma janela através da qual povo estende as mãos ou encosta os rostos, gritando.

Nesse cenário, ocorre uma série de cochichos cujo tema gira em torno da idéia de apoiar D. Sebastião ou traí-lo. D. Diogo, o homem rico, afirma que está do lado do rei e, portanto, de D. Sebastião. Os dois personagens se abraçam. Entra no recinto um homem vestido de azul que já surgira no filme algumas cenas antes. O governador pergunta: “Gregório, você por aqui?”. A entonação é irônica (alguns dos presentes riem): “Você veio cantar para a gente ou o que?”. E Gregório: “Eu? Eu vim me despedir. É que eu soube que chegou gente muito santa aqui, amiga de Deus, que veio salvar o povo. E como sou um filho do povo, vou embora. Não quero ser salvo, não”.

Gregório é um cantor, um artista, mas não um artista qualquer: ele circula da esfera popular à elite. Incitado pelo governador, o artista “faz o circo pegar fogo”. Chama outro ator e encena o conflito entre um homem leal ao rei e outro, dissimulado, que se volta contra o rei. Os dois não chegam a brigar, terminando a cena com um abraço como o de D. Diogo em D. Sebastião minutos antes. O fundador de Pindorama entende a lógica da cena, se levanta irado e joga-se contra D. Diogo, o espancando. O cantor ri: “Muito bem, senhor! Cooperando para esse espetáculo educativo!”. D. Sebastião, depois de expulsar D. Diogo da sala, se dirige ao artista: “Obrigado, bom homem. Você me fez entender tudo”.

Vejo o fim dessa seqüência como um ponto de inflexão na diegese de *Pindorama*. Até esse ponto, as personagens foram apresentadas e os conflitos definidos. Dois elementos funcionam como balizas: o poder de Além-mar (o rei) e o povo. É possível estar contra o poder do rei e ser contra o povo, como o governador e D. Diogo. É possível estar a favor do rei e desejar salvar o povo, como D. Sebastião e a Igreja. É possível ser contra o rei e a favor do povo, papel do artista. É possível não se definir em relação a esses dois elementos, como faz a mulher de D. Sebastião, alheia às questões políticas, alienada, irracional, mística.

Como as definições são dadas em termos muito gerais, busco marcos definidores mais concretos. O povo, o governador (político demagogo) e a Igreja são transparentes, representam eles mesmos. Além-mar é o capital internacional, o poder que vem de fora. D. Sebastião, por ser um homem de armas, um desbravador, associa às Forças Armadas. D. Diogo seria a burguesia. A

mulher de D. Sebastião é um caso especial, pois representa muitos elementos simultaneamente e nenhum deles muito concreto: as forças sobrenaturais, a alienação, o irracional.

Seguem cenas de embates diversos entre os dominadores e o povo, apoiado ora pela burguesia, ora pelos artistas. Destruição, loucura e morte. Aos poucos, pessoas antes racionais passam a se contorcer, gritar, urrar e uivar. Embora não haja um esforço aparente por parte da mulher de D. Sebastião para “contaminar” os outros, penso que essa transformação seja uma vitória das forças irracionais – que ela representa – contra o racionalismo da colonização ou da conscientização. A última cena do filme representa o encontro de D. Sebastião com o cadáver de Gregório: sem falar nada, apenas recolhe o corpo do artista do meio da lama e vaga pelo campo da cena (plano aberto, câmera parada) carregando-o nas costas. Aproxima-se da câmera, gritando. Sai de campo pela esquerda. Corte brusco, tela azul. Fim.

O fato de a última cena dessa saga apresentar o representante do poder enlouquecido e carregando o corpo de um artista morto é muito significativo. D. Sebastião é o único que atravessa o filme vivo, embora louco. Representa a longevidade do poder dos militares – que atravessavam a história recente do país – mas também a sua contaminação pelo absurdo, pelo irracionalismo. E o artista – ou a arte – continua incomodando, ainda que morto. O filme tenta alcançar o passado sem sair do presente. Assume-se que a história é encenada e não reconstituída. Realizando uma encenação assumida (*brechtiana*), Arnaldo Jabor parece dizer que, ao buscar a formação da identidade do povo brasileiro, não pôde fazer nada além de falar do presente. A visada em quatrocentos anos de história não se dá através da encenação com personagens *reais*, verificáveis nos *Anais da História*. O ponto de partida são *personas* – um conjunto fixo de comportamentos que pode ser materializado em qualquer personagem – que fazem sentido se contextualizadas tanto no século XVI quanto no XX.

Seria a intencionalidade de Jabor discorrer sobre o presente? Acredito que sim. Motivado a fazer um filme sobre quatrocentos anos de história do Brasil, fez um sobre 1968. Ao final da projeção, pouco resta da construção da identidade brasileira no século XVI, enquanto a impressão de ter assistido a um filme sobre a década de 1960 é muito forte.

Um cinema político

Para confirmar a análise acima é necessário recorrer ao *contextualismo lingüístico* proposto por Skinner e buscar, na própria linguagem utilizada por Jabor, a chave de sua intenção ao fazer o

filme. *Pindorama* é um filme *político*: tenta ser revolucionário rejeitando a sedução a que o cinema de narrativa clássica recorre. Em vez de *sedução*, o cinema político dos anos 1960/1970 quer *sedição*. O jogo com as palavras é facilitado pela proximidade dos significados: tanto *seduzir* quando *sediciar* têm algo a ver com retirar da senda, do caminho. A sedução tira do caminho da verdade, engana. A sedição tira do caminho do engano, ilumina.

Peter Wollen, discorrendo sobre as relações entre cinema e política (XAVIER, 1996), apresenta quais eram as virtudes e os pecados do cinema político da década de 1960 e 1970 para seus criadores e analistas. Eram pecados as referências ao cinema *hollywoodiano*: a transitividade e transparência narrativas, a identificação do espectador com as personagens, a diegese única, o enredo fechado, o prazer e a ficção (o mundo de sonho/glamour criado por Hollywood). As virtudes seguiam no sentido oposto e estavam relacionadas como cinema independente: a intransitividade narrativa, o estranhamento causado no espectador, a explicitação, a diegese múltipla, a abertura, o desprazer e a ênfase na realidade.

A linguagem clássica norte-americana, criada e divulgada por Hollywood, estava embasada na *impressão de realidade*. Criava-se um universo paralelo (uno, fechado, com lógica própria), apresentado ao espectador como a *realidade*. Embora um filme não seja uma representação mimética do *real*, pois passa por níveis complexos de invenção e recriação, era assim que os divulgadores dessa linguagem o apresentavam. Já as linguagens alternativas do cinema moderno da década de 1960 (devedoras dos movimentos de vanguarda da década de 1920 – surrealismo e expressionismo –, do cinema soviético de Eisenstein e das teorias de Bertolt Brecht) eram vistas como uma possibilidade mais potente de apresentação do *real*, pois se assumiam como *representação*, avisando e/ou lembrando o espectador de que o visto não era o *real*, mas uma construção simbólica do mesmo.

O próprio Peter Wollen admite que tal esquematismo não poderia ser encontrado nos filmes, sendo fruto de uma postura política radical. Porém, se as obras não seguiam à risca os postulados, mantinham com eles um diálogo que diz muito dos motivos que levaram a geração do Cinema Novo – à qual pertencia Arnaldo Jabor – a fazer filmes considerados manifestos políticos. Ainda recorrendo a Peter Wollen: “Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos” (XAVIER, 1996:85).

Aqueles garotos que iam mudar o mundo...

Entre os integrantes do Cinema Novo estavam Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, David Neves e Eduardo Coutinho. Em *O Processo do Cinema Novo* (VIANY, 1999) estão reunidas entrevistas realizadas entre 1964 e 1986 com alguns destes artistas. Eles traçam panoramas retrospectivos, buscando explicações *históricas* para a forma como faziam cinema, numa postura coerente com a forma de pensar e agir da geração de 1964, um conjunto de brasileiros que tinha um forte “desejo de história”.

Para Jean-François Sirinelli, a geração é um estrato demográfico unido por um acontecimento fundador (REMOND, 1996). Segundo Denise Rollemberg a geração de 1964 tem como marcos fundadores “os movimentos reformistas e o golpe civil-militar que depôs o presidente João Goulart” (ROLLEMBERG, 1999:49). Os movimentos reformistas atingem essa geração por duas vias. A primeira, mais pragmática, diz respeito ao tipo de cinema que desejavam produzir, pretendendo apresentar a realidade brasileira aos próprios brasileiros. Alguns estudiosos, como Marcelo Ridenti (2000), apontam as origens ideológicas do Cinema Novo ao pertencimento de alguns de seus componentes ao CPC do Rio, ligado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) quanto à identificação dos intelectuais e artistas com o povo. Eles acreditavam que os intelectuais eram capazes de captar o pensamento e os desejos do povo/nação e rerepresentá-los a esse mesmo povo.

A outra marca dos movimentos reformistas se encontrava na maneira como os jovens se relacionavam com as mudanças dos tempos, cuja direção acreditavam caber a eles escolher, através da conscientização popular e conseqüente revolução. No caso dos cineastas, a sua arte era a principal arma de mudança: faziam filmes como se fizessem história. O desejo de conhecer e simultaneamente apresentar o Brasil para os brasileiros incluía necessariamente o reconhecimento do seu passado e o delineamento de seu futuro.

O golpe civil-militar de 1964 veio destruir tal crença. O segundo marco da geração representou o fim da idéia de uma história maleável, agora percebida como insubordinada. De 1964 a 1968, os jovens cineastas assustados ainda tentavam entender o golpe. O período de estupefação terminou em 1968 quando o AI-5 não deixou espaço para dúvidas: a suspensão dos direitos civis e políticos, a censura, as prisões e as torturas seriam as conseqüências – muitas vezes, fúnebres – de qualquer passo em falso.

De volta ao começo: motivos e intencionalidades

A trajetória de uma geração não explica, por si só, a atuação de um de seus membros. Porém, resgatando os termos utilizados por Quentin Skinner – *motivo e intencionalidade* – acredito que as características geracionais esclareçam os *motivos* do autor. O *desejo de história* comum aos artistas e intelectuais de sua geração estaria na origem da vontade de fazer um filme sobre a formação da identidade do Brasil. Após assistir ao filme, no entanto, a impressão é de que Jabor não objetivava, realmente, tratar de nenhuma identidade ou tempo que não fossem os seus. Para fazer tal afirmação, eu precisava entender, no contexto lingüístico de *Pindorama*, o que a sintaxe moderna da sua narrativa significava. A partir do reconhecimento de que tal linguagem se pretendia *política* e tinha em sua base uma ânsia de contestação ancorada na capacidade de *revelar a realidade*, pude enfim afirmar que *Pindorama* é um *filme histórico político* justamente porque tem coragem de assumir o presente – final da década de 1960, contexto de sua criação – a partir do qual representa o passado. Tal assunção é tão forte e basal na obra, que chega quase a sufocar seu *status* de filme histórico em prol de seu caráter político. Assim, o autor busca a identidade nacional no passado – operação comum aos filmes históricos – através da recriação de forma alegórica do período mais incipiente da colonização portuguesa apenas para afirmar que essa busca é inútil e que a única identidade possível está no presente. Em vez da *sedução* de uma viagem ao *passado*, a *sedição* de um grito de protesto político no (ou do) *presente*.

Bibliografia

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987.
- REMOND, René. *Por uma história política*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*, Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2000.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre radares e raízes*, Rio de Janeiro: Record, 1999.

SKINNER, Quentin. *Visions of Politics*, V. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *O cinema no século*, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

Fontes

Filme Cultura, Ano III, nº 17, nov/dez 1970.

Pindorama (Arnaldo Jabor, 1971). Versão em VHF.