

# Pai, país, mãe, pátria

José Carlos Avellar

I.

“Na boa mãe, esquece!” São Paulo, março de 1990, apartamento apertado ao lado do minhocão, Paco insiste com a mãe que é melhor esquecer. Ele carrega um livro para cima e para baixo, fica o dia todo lendo no quarto; a mãe, preocupada, as aulas já começaram e o filho ainda não foi à faculdade, pede licença, chega de mansinho, diz que não quer atrapalhar, “esse livro você não larga mesmo, não é?”, querendo ver que livro era aquele: “não é de física, é?”. A resposta vem pela metade, “é uma outra história... Não vou contar agora... Mas, se der certo, minha vida vai mudar completamente”, e aumenta a preocupação da mãe: “e os nossos planos? E San Sebastián? Você já esqueceu?” Paco não esqueceu, mas acha que a mãe deveria esquecer. “Na boa mãe, esquece San Sebastián pelo menos por enquanto.” Costureira, sozinha com o filho, Manuela faz planos de voltar para a terra natal. Vendeu mais dois vestidos, o dinheiro na caderneta já dá para pagar a passagem dela e a de Paco para San Sebastián, em 36 vezes com juros baixíssimos como anuncia o jornal. Na televisão, a posse do presidente Fernando Collor. O filho insiste: “presta atenção, mãe. A gente não tem a menor condição de ir para a Espanha agora”. Manuela, voz encolhida como quem sabe que o filho tem razão, diz que ele não entende. Não é um capricho. Ela sabe que não é possível, mas sente que tem que voltar lá; ele não pode simplesmente ficar dizendo: “esquece San Sebastián”.

“Esquece, foi besteira”. Alex é distante e fria quando no pátio do Cabo Espichel se livra de Paco para pegar o ônibus de volta para Lisboa. “Ontem à noite”, diz, “pronto! Acabou! Foi besteira!” Longe de casa, longe de tudo, sozinho, Paco não sabe o que fazer. Acorda, Alex não está ali, sai chamando por ela sem resposta alguma. Procura no vazio, corre pelo pátio sem direção certa, vê Alex lá longe, indo embora, corre mais

rápido, agarra firme o braço dela. Pergunta, zangado, “onde você vai?”, e mais zangado ainda, “você ia me deixar aqui!”, protesta: “não foge não!”. Alex se solta, se afasta, cara amarrada diz que não é mãe dele, que não pode fazer mais nada, que está voltando para Lisboa e ele, sem entender nada, grita agressivo: “cara, quem é você? Quem você pensa que é?” Os personagens gesticulam muito. Paco, desorientado, pensa que Alex é a única possibilidade de receber o dinheiro que prometeram entregar ali. Alex, amedrontada, pensa que Paco está envolvido no que aconteceu com Miguel, e procura se esconder, se livrar dele e de tudo. Estrangeiros um para o outro, estrangeiros em terra estrangeira, dois brasileiros exilados em Portugal.<sup>1</sup> O espectador segue a discussão tensa e de gestos exagerados dos dois jovens, mas segue guiado por uma tensão diferente daquela vivida pelos personagens. O que importa mesmo, nesta cena e no filme como um todo, não é bem a ação dentro do quadro, mas o quadro como ação.

O tom da imagem, um preto e branco de pretos bem densos, e o enquadramento, a angulação e a movimentação da câmera aproximam *Terra estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, do que poderíamos chamar de uma fábula, de uma paixão fingida, para usar as palavras de um personagem que passa rápido pela imagem, meio à margem da aventura vivida pelos protagonistas: a atriz que no teatro recita uma fala de Hamlet. Na verdade esta personagem não está apenas (meio) à margem da história contada no filme, está igualmente à margem da imagem em que (quase não) aparece; a câmera se encontra ao lado de Paco, que acabara de entrar no teatro pela porta de serviço; vê o palco do mesmo ponto de onde ele vê: da coxia, ao lado do maquinista e do iluminador, entre as cordas, telões e armações de madeira que sustentam a cenografia. Enquanto mostra os materiais que, por trás dos cenários, fora do alcance dos olhos da platéia, ajudam a sustentar a cena de teatro, o filme revela parte dos materiais dramáticos que (se não de todo ocultos, pelo menos não evidentes na imagem) ajudam a construir a cena cinematográfica. No palco, quando discute o trabalho do ator, a atriz está igualmente discutindo o trabalho do filme (mas este segundo significado do texto só pode ser compreendido no final da projeção, quando muito provavelmente o que ela diz aqui já foi esquecido e apenas o sentimento do texto permanece na memória):

Não é monstruoso que esse ator aí, por uma fábula, uma paixão fingida, possa forçar a alma a sentir o que ele quer de tal forma que seu rosto empalidece, tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, a voz trêmula e toda a sua aparência se ajusta ao que ele pretende.

O filme, de certo modo, faz o mesmo. O mesmo e o contrário, pois a alma aqui força tudo o que sente de verdade – e que leva a lágrima no olho, a angústia no semblante, o empalidecer do rosto e a voz trêmula – a se transformar em fábula, em paixão fingida.

O que de fato aparece enquanto Paco corre atrás de Alex no pátio do convento não é Paco, não é Alex, nem mesmo o pátio. Não são os personagens que correm, nem o cenário em que eles se movimentam o que se vê primeiro: é a forma, é o desenho quase abstrato da imagem. A câmera revela primeiro uma cruz num quadro marcado por duas linhas diagonais, uma à direita, outra à esquerda – traços retos, largos, escuros, buscando um ponto de fuga num horizonte distante, torto, desequilibrado. Primeiro vemos o lugar em que nos encontramos, espectadores e personagens, como uma terra estrangeira. Este lugar aqui (o pátio, o cinema como espaço físico, a tela, o cinema como espaço mágico) e os outros lugares visíveis, tudo o que olhar alcança, como terra que transforma toda pessoa em ninguém: a rua escura por baixo do viaduto em São Paulo ou o metrô de Lisboa; o prédio apertado pelo enorme anúncio colado na parede, a livraria de Pedro ou o antiquário de Igor; o Hotel dos Viajantes em Lisboa ou o apartamento de Manuela em São Paulo. Antes mesmo de Paco perguntar a Alex “cara, quem é você? Quem você pensa que é?”, a imagem em que ele corre na direção dela já respondeu: ela é um rabisco pequenino, sem forma precisa, que se move errante numa ordem geométrica; um nada; um ninguém correndo de outro ninguém e sofrendo pela morte de um terceiro ninguém. Quando finalmente grita a resposta, quando manda Paco esquecer, sumir, desaparecer, voltar para o Brasil, Alex está apenas repetindo o que a imagem gritou antes dela: “eu não sou ninguém. Você então, menos ainda! E o outro ninguém foi morto três dias atrás”.

“Terra estrangeira conta uma história datada: ela se passa nas duas semanas entre a posse de Collor, 15 de março de 1990, e o primeiro de abril do mesmo ano, aniversário do golpe militar de 1964 e dia da mentira”, fala de “brasileiros perdidos de si mesmos, como estrangeiros absolutos indo não só cada vez mais para lugar nenhum mas também como que vindos, cada vez mais, de lugar nenhum”, observa José Miguel Wisnik, responsável pela música do filme, no folheto de divulgação.<sup>2</sup>

“Quisemos, conscientemente, contar uma história que partisse de um fato documental recente, o caos resultante do plano Collor, para depois desaguar numa ficção”, disseram Walter e Daniela, no lançamento do filme.

Talvez porque tenhamos ficado excessivamente acuados frente à capacidade da televisão de controlar, de definir o passado recente do Brasil – o que ela faz na verdade de forma tópica, superficial – nos eximimos de tratar da realidade contemporânea no cinema. Mas há algo de fascinante na possibilidade de fazer um filme urgente, que fale de algo que mudou a vida de todo o país.<sup>3</sup>

O filme na tela, esse processo de construção, leva o espectador a realizar o caminho inverso: partir de uma ficção para desaguar num fato documental. O que vale mesmo é o espetáculo, é a estrutura de construção do espetáculo, é o que nos

diz o quadro, é o que a imagem nos faz sentir. Não importa que o revólver de Alex não tenha balas – o que vale é o gesto de suicídio, o revólver na cabeça, o dedo no gatilho, o ruído seco do disparo ainda que sem bala. A imagem define aquela situação, o exílio, aquele estar perdido em terra estrangeira, como um suicídio.

Vale o imediatamente visível: o tiro na cabeça, o garfo no pescoço, o violinista cego no metrô, a parede gritando o anúncio da calcinha *Hope* por baixo do painel das cuecas *Mash*, o carro cruzando a fronteira, o casal abraçado na praia com (e como) o navio encalhado ao fundo, verso visual que se incorpora à letra de *Vapor barato* cantada adiante: “sim, eu estou tão cansada, mas não pra dizer que eu estou indo embora (...) vou tomar aquele velho navio”.<sup>4</sup>

Vale a imagem, a ação puramente cinematográfica: o rosto desesperado de Manuela dialogando com o rosto deformado da ministra Zélia Cardoso de Mello na televisão no anúncio do confisco da poupança; e logo, Manuela morta no sofá diante do televisor ainda ligado, mas (revólver fumegante depois do tiro) já sem imagem. Para quem traz esquecida na memória a cena em que Nhinhinha mete a mão na televisão e apanha um punhado de bombons para a avó em *A terceira margem do rio* (1993), de Nelson Pereira dos Santos, uma certeza salta aos olhos: da televisão a ministra mete a mão na caderneta de poupança, assalta e mata Manuela, transforma o país em lugar nenhum e todos os brasileiros em ninguéns.

É desse modo, como lugar nenhum, que o país daquele meio de março de 1990 aparece para os personagens e para o espectador. Ninguém e Menos Ainda estão sentados na “ponta da Europa”. “Você não tem nem idéia de onde você está, não é?”, pergunta Ninguém, para logo responder: “isso aqui é o fim!” O plano começa no mar. Depois a câmera recua para mostrar os dois de costas: Ninguém, Alex, e Menos Ainda, Paco. “Coragem, não é? Cruzar esse mar há 500 anos atrás”, continua Ninguém, “é que eles achavam que o paraíso estava ali”, continua, apontando para o horizonte antes de baixar o tom de voz e comentar triste: “coitados dos portugueses, acabaram descobrindo o Brasil...” Paco ri, Alex corta, brusca, o riso dele: “está rindo de quê?”

Ninguém sente um frio na espinha quando pensa em voltar para o Brasil, e quer ir embora para outra terra qualquer: mais o tempo passa, mais ela se descobre estrangeira. Em busca de dinheiro para ir embora decide vender o passaporte mas, diz o comprador: “*un pasaporte brasileiro hoy no vale nada*”. Menos Ainda, que sequer tem dinheiro para pagar o enterro da mãe, “tudo isso? Não pode ser!”, não entende mais nada, se sente estrangeiro em sua própria terra, “o país inteiro enlouqueceu!”, e se deixa empurrar para uma aventura em outra terra estrangeira, “o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”, como observa Pedro, o livreiro a quem ele vai pedir informação sobre outro Ninguém, o que “foi morto três dias atrás”. Sem terra alguma que possam pisar como sua, Alex e Paco vivem de forma trágica o verso de Carlos Drummond de Andrade em “Hino Nacional”: “nenhum Brasil existe. Precisamos, precisamos esquecer o Brasil.”

## 2.

“Não devia ter a merda da fotografia pra gente não ter de lembrar”. Dora caminha com Josué na Vila do João, no final de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. A câmera segue com eles, às vezes pouco atrás, outras pouco adiante deles. Já quase no final da viagem, perto da casa onde espera encontrar o pai de Josué, Dora procura saber se afinal o menino seria capaz de reconhecer o pai quando o encontrasse. “Tua mãe tinha uma foto de teu pai?” Ele diz que sim, “tinha!”. Ela quer saber se Josué acha que conseguiria mesmo se lembrar da cara do pai, “tem hora que eu *alembro*, depois desmancha na minha cabeça”. Dora diz que às vezes também esquecia a cara do pai, e que não devia existir fotografia para a gente não ter de lembrar, “podiam deixar a gente esquecer”, e conta: saiu da casa com 16 anos; nunca mais viu o pai. Anos depois, “eu gelei”, deu de cara com ele; “aí tomei coragem e fui falar com ele: está me reconhecendo? Se lembra? Se lembra de mim?”, e viu na cara dele que ele não a reconheceu, “ele não reconheceu a própria filha!”, e foi dizendo: “menina! Vem cá. Como é que eu pude esquecer uma mocinha assim jeitosinha como você”. Ela cortou a conversa e foi embora, “respondi para o safado que tinha me enganado de pessoa e me mandei”. Um silêncio. E então Dora conclui secamente, a meia voz: “soube que ele morreu logo depois”. Um silêncio maior. Ela interrompe a caminhada, dá um tapa amistoso no braço de Josué, muda de tom e pergunta: “entendeu?” Ele, não, não entendeu, “que é que eu fiz?” e Dora explica: “daqui a pouco você também já se esqueceu de mim”. Ele nega, “eu não quero *se* esquecer de você”, mas ela diz que não tem jeito, “não adianta”, e, saindo da imagem, deixando Josué sozinho no quadro, sentença: “você vai me esquecer!”

No cinema, enquanto um filme passa na tela, o espectador é metade Dora metade Josué, metade Paco, metade Alex: está no lugar e na condição ideal para encontrar-se e para perder-se de si próprio, mas tem a fotografia, ele não se esquece de tudo. Vê, por exemplo, em *Terra estrangeira*, a história de Alex e Paco e, sem tirar os olhos dela, percebendo uma coisa porque percebe a outra, vê nela também o ponto de vista de onde a história é contada. Percebe o filme, digamos assim, como se estivesse sentado na beira do abismo de onde Paco e Alex olham o mar em que os portugueses se jogaram um dia imaginando que do outro lado estava o paraíso. Ou seja, o espectador vê Ninguém, vê Menos Ainda, vê um pedaço do mar, terra nenhuma à vista, e nesta imagem vê o Brasil de 1990 exatamente como ele era: terra de ninguém devastada pelo poder. E em *Central do Brasil* vê o que corre na tela como se estivesse caminhando ao lado de Dora e de Josué, ela querendo esquecer, ele querendo lembrar. A cena final, Dora, no ônibus, e Josué, na Vila do João, olhando ao mesmo tempo o retrato em que aparecem juntos, pode ser compreendida como uma das imagens geradoras desse filme e também do anterior, *Terra estrangeira*. Não tanto pelo que a cena significa dentro da história, mas pelo que, além desse seu sentido primeiro e fundamental, significa

como possível resumo/análise/representação do processo de construção do filme. A cena nos diz que importante mesmo é a fotografia.

### **Importante na história contada**

A foto no monóculo confirma o processo de re/sensibilização da escrevedora de cartas. Dora, no ônibus, deixando a Vila do João, diz para Josué que há muito tempo não mandava uma carta para alguém, “agora estou mandando esta carta para você”; diz que ele tem razão, que o pai vai reaparecer e que, com certeza, ele é mesmo tudo aquilo que Josué diz que ele é; ela se lembra do pai dela, “me levando na locomotiva que ele dirigia; ele deixou, eu, uma menininha, dei o apito do trem a viagem inteira”; diz que tem saudade do pai, diz que tem saudade de tudo, que tem medo que um dia Josué também se esqueça dela. “No dia que você quiser lembrar de mim, dá olhada no retratinho que a gente tirou junto”, escreve, e então sem dúvida feliz porque a fotografia existe e não nos deixa esquecer.

### **Importante no modo de contar a história**

Embora à primeira vista pareça interessada só em acompanhar o que os personagens fazem, atenta mas discreta como quem não quer se fazer notar, a fotografia sugere que devemos ver *Central do Brasil* como um retrato. Um retrato para lembrar coisas esquecidas, “esse país que a gente não quer nem ver, que a gente esconde debaixo do tapete”.<sup>5</sup> Retratos: não se trata somente da foto que leva Josué a se lembrar do pai, nem da foto na parede da casa dos irmãos, nem ainda da foto que Josué e Dora tiram na feira de Bom Jesus do Norte. Existem também as “fotos” das pessoas que ditam cartas para Dora, pois todos esses personagens anônimos aparecem em imagens que se esquecem de tudo o mais para concentrar o quadro e o foco no rosto deles. E também as fotos das paisagens que vão sendo descobertas ao longo da viagem, pois a câmera, que vira a cidade com miopia idêntica à de Dora (o quadro fechado no primeiro plano da cena, sem nenhuma profundidade), a câmera, ao sair do Rio de Janeiro, estende o olhar com curiosidade igual à de Josué, na medida em que avança em direção à casa do pai (quadros mais abertos, de maior colorido, nitidez e profundidade). Fotos, a fotografia como memória do pai e do país.<sup>6</sup>

Em *Central do Brasil* a fotografia leva o espectador a se dar conta mais do fotografado que do fotografar.

Antes, em *Terra estrangeira*, ao contrário, se nota mais o fotografar, “a pulsação fotográfica”, do que o fotografado: “carregada na mão o tempo inteiro para transmitir aquela crise do início dos anos 1990”, a câmera “é que demonstra o estado dos personagens”. No apartamento em que Paco mora com a mãe, na rua imprensada por prédios, cartazes e viadutos, no bar, no amontoado de objetos da loja de anti-

güidades, o que se vê é que quase não se consegue ver o cenário; a imagem não é bem o fragmento de realidade fotografado, um pedaço de São Paulo, mas o retrato da sensação do país como se ele fosse parede, teto e nenhum horizonte; parede, muro, sombra, prisão, lugar nenhum, vontade de fugir: “que um manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras”, ensaia Paco, tomando as palavras do Fausto de Goethe.

Depois de *Central do Brasil*, de novo, em *Abril despedaçado* (2001) a fotografia participa da cena como um personagem vivo: o que em *Terra estrangeira* foi o preto e branco, a câmera na mão, o quadro nervoso, aqui é cor, quadro firme e tenso, menos ação e mais reflexão. O fotografar vive uma tragédia/outra, paralela à vivida pelo fotografado. Como cada imagem de cinema é (pelo menos) duas, em permanente fusão, uma inseparável da outra, o olhar e o que se olha, a procura do pai é também a procura do país, março de 1990 é também abril de 1500, assim como, logo nos daremos conta, abril é também o fim, o lugar nenhum, terra mal dividida, estrangeira, seca, de deus e do diabo, terra esquecida.

### 3.

“Pois, melhor que esqueça mesmo!” Da cozinha a mãe de *Abril despedaçado* observa Pacu que não larga o livro que ganhou de presente falando sozinho, e reclama, “menino! Tu não larga mais isso...”; ele lê as figuras, imagina histórias, inventa a história da sereia que sai do mar e veio ao sertão, mas a mãe não gosta nada do que vê, o filho com o livro no colo, “não tá vendo que isso é ruim pra vista?... Ele, não, não está vendo, quer se lembrar da história que tinha imaginado e que às vezes esquece, e a mãe conclui com uma ordem: melhor esquecer mesmo. Ao logo da história narrada no filme o espectador muito certamente se esquece de que ela vai sendo contada por Pacu, que, não conseguindo se lembrar da história da sereia, que inventara, começa a contar a sua própria história, e mais a de seu irmão, Tonho. Só perto do final o filme nos lembra do narrador que sabia ler imagens, ao mesmo tempo em que nos lembra uma outra história, a de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha (“o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”). É o que logo vem à memória no final de *Abril despedaçado*. Tonho chega ao mar depois da morte do irmão quase assim como o vaqueiro Manuel correu para o mar depois que “mataram Corisco e balearam Dadá”. As imagens são diferentes entre si, e por isso mesmo se parecem: o que as faz semelhantes é também o que acentua a diferença entre elas. Em lugar de Manuel correndo no sertão, Tonho caminhando com passo lento e decidido. Em lugar da câmera voando sobre o mar, o mar voando sobre a câmera, sobre Tonho, pequeno e imóvel em baixo do quadro dominado por uma grande onda. A citação (e esta não é a palavra exata) tem um quê de coisa esquecida retomada pela memória natural, automática, espontaneamente. Não parece se tratar de uma programada

referência/reverência ao filme de Glauber, mas de uma imagem que Walter usa em seu filme porque ela faz parte de nosso vocabulário cinematográfico. Está lá: esquecemos, mas não sai da memória. O que *Abril despedaçado* nos diz, então (depois de dizer o que tem a dizer, depois de concluir a história que está narrando), é que ele é ao mesmo tempo um todo à parte e parte de um todo; é que ele, de certo modo, começa (na estilização da imagem) em *Terra estrangeira* e (na definição da paisagem) também em *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Começa na sensação de que uma comum condição trágica liga o deslocamento de Fabiano, sinhá Vitória e dos dois meninos ao deslocamento de Manuel e Rosa, de Paco e Alex, de Tonho e Pacu, e mesmo o de Josué e Dora. Uma comum condição trágica expulsa, impede a raiz, transforma em estrangeiro, impele a caminhada em leito de rio seco, do sertão para o mar, para o lugar ideal para perder alguém ou perder-se de si mesmo. “Um filme nunca existe sozinho, traz consigo a memória de toda uma cinematografia”,<sup>7</sup> e nela, na paisagem criada pelo conjunto de filmes que compõe uma cinematografia, é que este aqui, e todo e cada filme, se inventa livremente.

A paisagem é quase a mesma, um lugar que parece real, capaz de ser localizado num determinado espaço geográfico, em alguma parte do mundo que conhecemos de vista ou de imaginação, mas lugar que existe num tempo que parece irreal, impossível de ser determinado com precisão. Sabemos onde estamos: perto de casa, em *Abril despedaçado*, como em *Vidas secas*, dorme o leito seco do que já foi um rio ou um riacho – o riacho das almas, quem sabe o mesmo *Brejo das almas* em que Drummond cantou o seu “Hino nacional”. Bem ao contrário do que se passa em *Terra estrangeira* – lá sabemos precisamente onde e quando estamos – São Paulo, Lisboa, meio e final de março, 1990, em *Abril* o tempo se despedaça: sabemos onde, mas não exatamente quando estamos.

“É um filme que tem uma qualidade fabular” (Walter fala de seu filme mas a observação se aplica também ao de Nelson). “Esta história poderia se passar no início do século passado no sertão brasileiro, mas também em outras épocas e em outras latitudes”.<sup>8</sup>

As duas famílias são quase a mesma, pai, mãe, o menino mais velho, o menino mais novo; o pai fala pouco – se um dia encontrasse um rio de muitas águas, o pai de *Abril despedaçado* bem poderia fazer o que fez o pai de *A terceira margem do rio*: meter-se rio adentro numa canoa e nunca mais dizer palavra alguma, nunca mais voltar a pisar em chão, desaparecer para sempre. Fala pouco, ou porque não sabe, ou porque sabe que falar muito pode dar em sorte idêntica à do pai de Gabriel de *O amuleto de Ogum* (1976), de Nelson Pereira dos Santos, que morre assassinado por jagunços a mando de um fazendeiro logo na primeira cena, e nem participa da história. A mãe, igualmente, quase não tem o que dizer. Os meninos, sim, falam, mas entre si. Não há conversa entre eles e o pai ou a mãe. Enquanto crianças sequer têm nome, são chamados pelo pai de “menino”; o nome, quando existe, é dado por



outros. O discurso, a fala, pertence a outros; o pouco entendimento na família se faz por gestos e olhares; palavra, para a mãe e para o pai, serve só para indicar tarefas precisas, “traga a cana”, “cumpra sua obrigação”, “peça a trégua”, “conserte o telhado”, “não fale com estranhos”. Falar, mesmo, o pai de *Abril despedaçado* e o pai de *Vidas secas* só falam à vontade quando não precisam de palavras, quando grunhem um som para comandar os bois. Palavra atrapalha: se o menino mais novo ganha um livro com figuras do mar (um companheiro assim como Baleia?) e se as figuras do mar despertam a vontade de se servir de palavras, o pai arranca o livro das mãos do filho; se o menino mais velho insiste em dizer alguma coisa, em perguntar sobre o inferno de vida em que vivem, o pai de *Abril despedaçado* grita a proibição: “cale sua boca!”. O pai é um silêncio que rosna. A mãe de *Vidas secas*, mais doce, diante do silêncio do pai, dá um cascudo no filho interessado em saber como é o inferno e se ela já esteve lá.

O inferno que as duas famílias enfrentam é quase o mesmo: no filme de Nelson Pereira dos Santos, o pai é pressionado – pela impossibilidade de articular uma reação contra a ordem injusta em que vive – a andar a família num círculo vicioso, de um canto para outro, sempre que o sol aperta mais que de costume em busca de uma fazenda que o aceite para trabalhar o gado. No filme de Walter Salles, o pai é pressionado – pela impossibilidade até mesmo de ver a ordem em que vive como injusta – a andar com a família sem sair do lugar, a dar voltas e voltas em torno da bolandeira porque a produção das usinas, que reduz o preço da rapadura na cidade, o obriga a fazer mais para vender por menos no armazém.

Nesse quadro em que tudo é quase o mesmo, uma diferença marcante: o desenho do personagem do pai.

Digamos assim: no começo da década de 1960, o pai era como que gerado pelo filho. Ele é seguido com admiração pelo menino mais velho e pelo menino mais novo em *Vidas secas*; um tenta caminhar com passo firme como o dele, o outro tenta montar uma cabra; querem ser como ele, capaz de amansar até cavalo selvagem que se mete a galope caatinga adentro. Inventaram o pai, querem ser como ele. Em *Abril despedaçado* o pai é tudo o que os filhos não querem ser: é o que impõe a lei de cobrança do sangue, é o que agride o menino mais novo com um violento tapa na cara, o que pune o menino mais velho com golpes de cinturão. Quando o pai escancara a boca de dentes sujos numa gargalhada contente, todos param de rir. O silêncio triste dos filhos nesse momento poderia ser preenchido com o comentário que Marcela anota em seu diário em *A ostra e o vento* (1996), de Walter Lima Jr: “nunca vi o pai alegre. Nunca vi o pai rir”.

Longe do Fabiano de *Vidas secas*, longe do pai que se isola de tudo em *A terceira margem do rio*, longe do pai que Josué quer encontrar em *Central do Brasil*, o carpinteiro que “trabalha com madeira, sabe fazer mesa, sabe fazer cadeira, porta, pião, casa, tudo sozinho”, bem ao contrário, bem longe deles, o pai de *Abril despedaçado* está próximo

daquele que a mãe de Josué (na carta que dita para Dora) quer esquecer: “você foi a pior coisa que me aconteceu”. Próximo daquele que Dora tinha esquecido, o cachaceiro, o que “em casa era um bicho e na rua um palhaço”, o que escrevera uma carta para a mãe dizendo “que estava cansado de viajar de ônibus todo dia, quer dizer de minha mãe, e que resolveu pegar um táxi, quer dizer outra mulher”; o que tinha o apelido de Pimbão, “veja só: o nome dele, o apelido dele, era Pimbão”, diz Dora enquanto mostra a Josué alguém com cara de pai ali no ônibus e repete a meia voz: “Pimbão, ô Pimbão!... Palhaço, ô palhaço...” Ela tem certeza, conhece o tipo: “pai? Bêbado!”, conclui para Irene. Pai, o de Josué também, bêbado! Batia na mãe dele, “na cara dela”, batia no menino, “melhor viver sem ele”; pai, “tudo igual, tudo cachaceiro”.

Na mesma medida em que nos filmes da década de 1960 as relações familiares e os traços individuais dos personagens apareciam fora de foco, para que eles pudessem ser compreendidos enquanto representações da cena política e social, para deslocar o conflito do particular para o geral, na mesma medida, nos filmes que começamos a fazer na década de 1990 o foco parece se concentrar no individual e nas relações familiares, para que os personagens possam ser sentidos enquanto reafirmação da cena política e social no individual, na família: o pai como o país. Quando, em *Abril despedaçado*, os dois pais se encontram no velório do filho de um deles, morto pelo filho do outro, se comportam como chefes de Estado reunidos para discutir a paz, ou uma trégua, depois da perda de muitos soldados numa guerra.

A questão com a qual os dois meninos de *Vidas secas* se defrontam está fora do núcleo familiar. O problema não está em casa, mas fora dela. O pai, a mãe, o menino mais velho e o menino mais novo são pressionados pelo poder, pelo governo. Pelo soldado amarelo, por exemplo, autoridade que provoca Fabiano, “está me desacatando, paisano?”, aplica-lhe uma surra e o joga uma noite na cadeia. O que pressiona a família é o soldado amarelo, que Fabiano reencontra um dia, miúdo, franzino, perdido na caatinga, mas contém a vontade de vingança, “como a gente pensa coisas bestas!”, e diz baixinho para si mesmo: “governo é governo”. Já o conflito de *Abril despedaçado* está precisamente dentro de casa, “entre a ordem impingida pelo pai e a desordem anunciada pelo filho mais novo”. Os dois meninos, o mais velho, que quase adulto até já tem nome, Tonho, e o mais novo, que ganhou um nome de presente no circo, Pacu, mas nem teve tempo de se acostumar com ele, os dois meninos enfrentam o pai: o poder, o governo, a lei: é o que obriga o mais velho a seguir a tradição e matar o filho do inimigo – porque o sangue amarelou na camisa ensangüentada hasteada na porta da casa como sinal de luto, como bandeira de guerra; é o que derruba o mais novo da mesa com um tapa na cara como resposta à ousadia de questionar a lei.

O núcleo da história, “o embate trágico entre um herói obrigado a cometer um crime que não quer e o destino que o impele à frente”, vem do livro do mesmo nome do escritor albanês Ismail Kadaré. Mas o filme resulta tanto desse livro quanto

do estudo das características das guerras de famílias no Brasil<sup>9</sup> e, por sugestão de Kadaré, de um estudo da tragédia grega. Nela se pode ver que “até o século VII DC os crimes de sangue cometidos não eram julgados pelo Estado”, mas pelas famílias em conflito, “que estabeleciam seus próprios códigos para a reparação do sangue derramado”. Parte desses códigos, “as camisas ensangüentadas expostas pelas famílias em conflito no Brasil e no romance de Kadaré” são um elemento fundamental para “a comunicação com aqueles que foram assassinados. A mancha na camisa, ao se tornar amarela, indicava o consentimento do morto para a cobrança de sangue”. Como as lutas pela terra entre famílias se desenvolveram no Brasil também na ausência do Estado, “voltava-se portanto ao Brasil através do teatro grego” – mais precisamente, através do coro do teatro grego.

Um certo quê de tragédia impulsiona o personagem do pai nos filmes feitos a partir da década de 1990. É uma pressão externa, superior, inquestionável, mais forte, que determina o que ele deve fazer: a lei, a honra, a obrigação, a tradição, que faz dos pais ao mesmo tempo opressores e vítimas de si mesmos. E é bem assim que eles são vistos, porque uma qualquer coisa no modo de narrar (o quadro, a luz, a cor, a textura da imagem) afasta o olhar da tragédia que vai sendo vivida pelo pai, desloca a atenção para uma tragédia/outra. *Abril despedaçado* por exemplo: quando o pai e a mãe se desesperam porque tudo se acabou, a câmera vê de longe, se esquece deles, sai com Tonho que não chora nem se despedaça como o pai e a mãe, vai com ele até o mar e se abaixa para fazer da onda gigante uma muralha maior que a tela. A câmera está ali, solidária com os personagens, mas não sofre o que eles sofrem, não vê como eles vêem: traz em si um pouco do olhar de Salustiano, solidário e distante, um pouco do olhar de Clara, carinhosa e próxima. E comparte esse olhar com Tonho e Pacu.

No chão – seguindo os passos de Tonho, caminhando em terra seca e debaixo de sol forte para cobrar o sangue como manda o pai; no ar – girando com a bolandeira, voando com o balanço, rodopiando com Clara, seguindo os movimentos das bolas de fogo; imóvel – encolhida, escondida, para não virar bagaço nos dentes da bolandeira; ou em movimento – correndo quase sem fôlego ao lado de Tonho na vegetação seca e espinhenta da caatinga, a câmera sofre não a tragédia dos personagens, mas uma outra, a que resulta da compreensão da tragédia que ela torna visível. Ela se comporta tal como quem interage com o que vê rabiscando uma forma não pensada (círculo, reta, risco sinuoso, forma abstrata, traço puramente cinematográfico), mais forte e visível que a cena teatral, que as figuras concretas, vivas, dentro do quadro. Essa tragédia/outra da câmera é a que o espectador de fato vive. E assim, como não vive a tragédia do pai, da mãe, do menino mais velho e do menino mais novo, mas apenas a presença, o espectador entra na imagem tal como o coro no palco da tragédia grega: lamenta, analisa, comenta: percebe o pai também como o colonizado que, porque oprime, se faz vítima de si mesmo.

Quando José, pai da Marcela (em *A ostra e o vento*, de Walter Lima Jr.), proíbe a filha de sair da ilha em que moram para evitar que ela seja contaminada pelas coisas ruins da cidade, quando o Osiris (*Eu, tu, eles*, de 2000, de Andrucha Waddington), que na verdade nem pai é, seqüestra os filhos que a mulher teve com seus outros maridos e vai até a cidade registrá-los como se fossem seus, quando estes dois personagens (por coincidência interpretados pelo mesmo ator, Lima Duarte) agem assim, revela-se uma das características centrais do pai nos recentes filmes brasileiros, característica que faz dele uma representação/reprodução do poder, do Estado, do país, no espaço familiar: opressor que se explica para si mesmo como protetor, ele é um opressor impotente.

Outra característica revela-se em *Como nascem os anjos* (1996). Murilo Salles prossegue nesse filme uma conversa iniciada em *Nunca fomos tão felizes* (1983), como se buscasse novos modos de contar e pensar uma mesma situação: sai do pai que, depois de uma longa e não explicada ausência, volta para o filho, e para protegê-lo não diz nada de sua luta contra a ditadura militar: passa pelo pai de *Faca de dois gumes* (1989), que indiretamente provoca o seqüestro e morte do filho porque, igualmente para protegê-lo, conta apenas parte da história em que está envolvido; e chega ao pai de *Como nascem os anjos*, o americano que vemos em cena e o brasileiro, que conhecemos só pelas falas ou silêncios dos filhos abandonados, Japa e Branquinha. Um e outro pai distante, ausente, que saiu de casa e, para proteger a si mesmo, não quer mais saber dos filhos, ou que abandona os filhos para que eles cuidem da própria vida como bem entendem, muda de cidade, muda de país. O outrora protetor/controlador/opressor, de repente, trocou a ditadura pelo neoliberalismo.

Quando o pai de *Bicho de sete cabeças* (2000), de Laís Bodanzky, manda internar o filho num hospício para livrar-se da vergonha de ter um filho drogado em casa, o lado mais violento e trágico da ausência se expõe. O filho do filme de Laís Bodanzky poderia se dizer irmão do André de *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e como ele repete: “na minha doença existe uma poderosa semente de saúde”, ou então: “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade”. O pai do filme de Laís poderia dizer o mesmo que o pai do filme de Luiz Fernando diz ao filho: que a paciência é a maior das virtudes, que é preciso falar com clareza e em boa ordem. Os filhos reagem exatamente contra a aceitação da ordem clara e trágica imposta pelo pai: a nota rabiscada com mão trêmula em linhas tortas no final de *Bicho de sete cabeças* diz isso: quase nem é preciso ler o que está escrito, basta ver como está escrito, garrancho quase ilegível, quase letra de quem não sabe escrever. O mesmo, e com igual impacto, diz a fala rápida e atropelada no confronto entre pai e filho no trecho final de *Lavoura arcaica*. O filho reafirma que não reconhece mais os valores que o esmagam, enquanto o realizador, não só nesse trecho mas nele especialmente, reafirma sua fidelidade ao texto de Raduan Nassar:

Um prisioneiro não pode servir de boa vontade na casa do carcereiro. De quem amputamos os membros seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta de mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz. Fica mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto, e assim por diante. A vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira.

O mesmo, e com impacto ainda maior, diz o silêncio do filho ao abandonar a casa e partir em direção ao mar, indiferente aos gritos e ao choro desesperados do pai, em *Abril despedaçado*.

O pai (país?) e a mãe (pátria?) têm sido os deflagradores, quer pelo que fazem quer pelo que deixam de fazer, das histórias contadas em vários de nossos filmes. Mas não é propriamente deles que a câmera se ocupa. Nessa volta ao Brasil através do teatro grego o que importa é mostrar que na procura/enfrentamento/reinvenção do pai, os iguais, os filhos, os irmãos, se encontram. Nesse sentido, os três filmes de Walter Salles se complementam, dialogam entre si, compõem uma reflexão sobre a construção da identidade e de uma língua capaz de expressá-la como uma tarefa de irmãos. Três irmãos em cada filme, três filmes irmãos.

Começamos com Paco, Alex e Miguel sem pai e sem mãe viajando na fronteira de terras estrangeiras, cercados de diferentes e quase incomunicáveis modos de falar uma mesma língua, o português, o do Brasil, o de Portugal, o de Angola – numa viagem pouco adiante retomada pelo personagem de Estorvo: ele sente que “ao cruzar a cancela não estarei entrando em algum lugar mas saindo de todos os outros”.<sup>10</sup> Passamos a Josué, que decide entrar Brasil adentro para conhecer o pai – que parou de trabalhar, bebeu, bebeu e bebeu antes de um dia largou a garrafa de cachaça pela metade e sumiu; Isaías cismou, “pra meu pai deixar uma garrafa de cachaça pela metade é que tinha alguma coisa errada acontecendo”, não sabe ao certo, mas tem esperança, “ele vai voltar”. Moisés, que herdou do pai o gosto pelo trabalho em madeira, acha melhor que ele tenha sumido e garante: “vai voltar nunca”. Josué, que na procura do pai encontrou os irmãos, tem certeza, “um dia ele volta”. E chegamos a Tonho e Pacu, que acabaram de perder Inácio e passam todo o tempo andando sem sair do lugar em volta da bolandeira.

Os pais são como o cenário em que se passa a história; como o pátio vazio de *Terra estrangeira*, como a estação cheia de *Central do Brasil*, como a terra árida, como o rio que secou, como a vegetação espinhenta de *Abril despedaçado*. O que se passa, se passa entre os irmãos. O mais velho constrói um balanço para ensinar o mais novo a voar; o mais novo ensina ao mais velho que mesmo onde toda a vida secou, onde nem mesmo o riacho que correu certo dia corre mais, mesmo ali era possível sonhar com outra vida, voar com as idéias: ninguém mata, ninguém morre, todo

mundo rindo o tempo todo. Começamos com Paco, seguimos com Pacu, que pega o livro de cabeça para baixo porque isso não atrapalha, ele pode ler as figuras, que esquece a terra seca, que esquece a história que ficou só pela metade na cabeça e sonha outra, sonha com o dia em que o sertão vai virar mar.

Os pais já não sonham mais. Em *Vidas secas* Fabiano e Sinha Vitória sonhavam. Um sonho magro, mas sonhavam: ele com o dia em que deixariam de viver como bichos, ela com o dia em que os filhos pudessem dormir em cama de couro, ler e escrever como seu Tomás da bolandeira. Os pais de *Abril despedaçado* quando se deitam para dormir apenas murmuram que não lhes resta mais nada, nenhum projeto, sonho, felicidade ou delírio: perderam tudo, se abandonam ao destino trágico que têm a cumprir. E nisto, guardada a distância entre este ponto perdido no Nordeste do Brasil e aquele outro igualmente perdido no Noroeste da Argentina, os pais do filme de Walter Salles são vizinhos dos pais de *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, assim como a viagem de Roberto em busca da mãe em *Miel para Oshun* (2001), do cubano Humberto Solas, corre vizinha à de Josué em *Central do Brasil* e, por sua vez, a busca do pai no filme de Walter Salles corre vizinha à que nos propõe *El viaje* (1989), de Fernando Solanas. É quase como se disséssemos que na busca de nós mesmos, de nossas identidades, o que de fato importa é o encontro com os outros. O que importa não é a chegada, mas o caminho. Não o resultado, mas o processo.

#### 4.

Nesse quadro de recentes diálogos/enfrentamentos com o pai/país, o documentário que Eryk Rocha realizou a partir de depoimentos de seu pai, Glauber, traz um novo comportamento. Eryk define *Rocha que voa* como um filme através de Glauber. Não propriamente sobre Glauber, mas através dele.<sup>11</sup> O pai, aqui, não é o que conduz nem o que oprime: é parte do contexto histórico em que o filho vive, é ponto de referência, é o que dá coerência e identidade à trajetória do filho. Em certo sentido, o que temos na tela é um diálogo com o pai selvagem, o que fala, o que sonha, o que se antecipou ao país, um pai quase irmão mais velho do filho, que assim não precisa mais enfrentá-lo para se constituir. Ao contrário, o pai é o que permite que o filho invente livremente seu caminho, na mesma direção ou em direção contrária àquela escolhida pelo pai, mas, de qualquer modo, em continuidade, se reconhecendo como parte de um movimento coerente/contraditório que começou antes dele, parte de um todo que solicita dele uma invenção de si mesmo através do pai, através da crítica da experiência vivida pelo pai.

Glauber está no centro de *Rocha que voa*, todo o tempo no filme, se compreendemos o documentário assim como ele realmente é: uma construção excêntrica. Glauber é o narrador, a voz inquieta que propõe a linguagem artística como expressão poética que se antecipa a uma realidade que ainda não existe concretamente; que

sonha o cinema “como a arte capaz de transformar e unir a América Latina”; que exige do intelectual latino-americano antes de qualquer outra coisa “desmistificar-se completamente, sair desse papel de intérprete, de crítico” sem uma “participação concreta, política, na história”; que exige do artista “abandonar a posição de elite” para se identificar socialmente com as outras classes de trabalhadores da sociedade: aí sua arte vai se desenvolver com mais profundidade, sua arte será melhor”. Glauber é que fala, mas, ao mesmo tempo, e mais do que ele, quem fala mesmo é o filho: na reordenação de fragmentos do discurso do pai e no discurso paralelo de imagens que não propriamente ilustram, mas desafiam a palavra. Fala através do pai. Fala dele, do que ocorreu na América Latina nos anos 1960 e 1970, e do que ocorre hoje, do que hoje nega ou confirma o impulso que nasceu então.

Principalmente, através de *Glauber Rocha que voa*, discute a América Latina de hoje: a política reduzida a um quase cinema, o cinema reduzido a um quase mercado. Vai em busca do instante em que o cinema era poesia e política. Mas, bem entendido: “cada um responde e reage ao seu próprio tempo. Os caminhos não se repetem, cada momento tem suas particularidades e seus desafios”, lembra Eryk. “Vivemos um tempo de hipóteses, de caminhos, não de teses. É preciso repensar o cinema poético-político. O desafio hoje é reaproximar o sentido estético do sentido político. O importante é criar uma possibilidade de diálogo crítico com o passado”.

Parte do texto de narração do filme é uma fala de Glauber sobre o papel do intelectual latino-americano, em particular o do cinema – fragmentos de dois depoimentos gravados em Cuba em 1971. Outra parte vem do que dizem de Glauber. Conversas com gente de cinema. Julio García Espinosa, Alfredo Guevara e Miriam Talavera, entre outros, contam que “ele se converteu em um personagem de Havana”; que “assistia a seus filmes com o público para sentir a reação”; que “parava na porta do cinema e, como todo mundo já o conhecia, ficavam centenas de pessoas durante horas conversando sobre seus filmes”. Conversas com gente comum, ouvida ao acaso nas ruas de Havana. “Pegava uma caixinha de fósforos e começava a cantar”, diz um; “sua obra é um poema enorme”, diz outro; “trazia sempre uma estória para contar, e quase sempre pouco relacionada com o cinema, eram coisas do Brasil, da cultura brasileira”, diz um terceiro; “tudo o que ele pensou e fez foi em termos de imagens poéticas”, diz outro mais.

Parte da imagem do filme mostra os entrevistados; outra parte, fragmentos de filmes. *Um pedaço de Câncer* (1968-1974), de Glauber, outro de *Viramundo* (1965), Geraldo Sarno, de *Memorias del subdesarrollo*, (1968) de Tomas Gutiérrez Alea, de *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez, *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez, e aquele pedacinho de *Der leone have sept cabeças* (1971), de Glauber, em que um grupo de pessoas avança na direção da câmera e grita e repete e repete, um sem número de vezes, “Morte ao colonialismo, morte ao colonialismo, morte ao colonialismo, morte ao colonialismo”. E ainda, parte da imagem se faz de fotos

fixas de Glauber e de flagrantes de Havana, a câmera quase sempre em movimento, passeando sobre as fotos, correndo de carro pelas ruas, entrando casas a dentro, descendo a rampa até o mar. Primeiríssimos planos dos entrevistados, fragmentos de filmes, *travellings*, uma coisa atropelando a outra, numa inquietação visual que não se limita a ilustrar a fala de Glauber. O nervoso da imagem sublinha, amplia e prossegue a voz nervosa do narrador, sim, mas principalmente compõe uma inquietude/outra.

O que *Rocha que voa* pretende não é simplesmente historiar, reconstituir, contar a efervescência do cinema do tempo de Glauber, mas provocar efervescência igual, de hoje, como aquela, saltando daquela, dialogando com aquela, mas outra: de hoje, de agora. Memória, mas memória em transe, memória e labirinto. Por isso, todo o tempo o filme interfere nos depoimentos, cortando, montando, fragmentando tudo: não apenas observar o passado, mas interferir na história, mais ou menos assim como Glauber, conta Miriam Talavera, sugeriu que se fizesse na montagem de *História do Brasil*: “a história do Brasil não existe. Vamos inventar a história do Brasil aqui, agora”. No som um pedaço de fala de Glauber prossegue num pedaço de fala de Alea e passa por um pedaço do que diz García Espinosa, antes de retornar a outra fala de Glauber; na imagem, o quadro mais corta que enquadra: os entrevistados têm o rosto estilizado na tela enquanto falam. Enquanto eles falam, o entrevistador “fala” também: coloca sobre o rosto de um outra imagem, em fusão, altera o colorido, abandona a fala no meio da frase e salta para um fragmento de filme, joga sobre o rosto uma página em que Glauber riscou um desenho ou anotou um poema:

Esclareci vários enigmas em mil dias  
adormeço refletindo lentamente.

Na verdade, o filme se comporta como se existisse um único entrevistado, uma voz só, que se altera de um instante a outro mas é uma só, e com um rosto formado pelos óculos de Alfredo, os olhos de Teresa, a boca de Julio, o nariz de Germinal, a barba de Fernando, a testa de Tomás, a orelha de Miriam, o queixo de Pastor. Importante é a continuidade do discurso montado com a fragmentação dos diversos depoimentos. Um diz que Glauber “abriu caminhos, era uma tormenta, um ciclone”, outro, que “era um cineasta extremamente admirado aqui”, e outro mais, que tanto parece se referir a Glauber quanto ao filme que está passando na tela, diz que ele era “uma maré de sentimentos”.

No começo de *Rocha que voa*, nuvens; logo depois, o mar (mais ou menos assim começa também *Onde a terra acaba*, 2001, de Sérgio Machado, documentário sobre Mário Peixoto, por coincidência lançado pouco antes). Na aparência, nada de novo: muitas vezes já um filme brincou com o ponto de vista do espectador na platéia, de olho na tela lá em cima (brincadeira hoje menos freqüente: nas salas em



formato *stadium* das salas dos *multiplex* a tela cresceu de tamanho, mas se coloca lá em baixo). Muitas vezes, antes, para brincar com o olhar do espectador a câmera desviava os olhos lá para cima, em busca de nuvens brancas como a tela, para deixar em algum ponto impreciso do espaço a sensação de que no cinema o espectador está levando os olhos para o céu. Ou, então, contracampo, ainda para brincar com o olhar do espectador, começava de olho no mar, no que se move todo o tempo sem sair do lugar, como o filme enquanto passa na tela. Mas aqui, a rigor, a nuvem e o mar não são bem isso que de imediato podemos imaginar quando em lugar da imagem temos o só o nome. A fotografia muito granulada com manchas brancas sobre o azul, e a outra, quase sem foco algum, mancha azul que se movimenta cobrindo todo o espaço, são sugestões imprecisas de céu e de mar. E por isso mesmo sugestões precisas de que o filme que virá a seguir vai se mover assim: forma indefinida que se altera todo o tempo, nuvem no céu, onda no mar, labirinto, conversa na aparência dispersa e inconclusa, e que a todo momento parece se desviar do assunto como se o conversador, nervoso, estivesse falando mais de sua tensão que daquilo que efetivamente queria dizer. É isso que o filme procura passar para o espectador: sua inquietude, sua insatisfação, uma coisa e outra sentidas como impulsos para um modo de agir contra a que as coisas permaneçam assim como são.

No começo, nuvens e mar; e fusões. *Rocha que voa* a todo instante nos mostra uma fusão. E mesmo nas imagens mais diretas e simples do ponto de vista de suas linhas de composição, o filme nos dá a impressão de estar mostrando uma fusão. Fusão: uma conversa em cima de outra conversa, a do filho sobre a do pai. Fusão e *travelling*: memória em transe, tal como a do filme em que o mexicano Juan Carlos Rulfo partiu em busca de seu pai, o escritor Juan Rulfo *Del olvido al no me acuerdo / Do esquecimento ao não me lembro* (1999). Diante da pouca lembrança ou do esquecimento dos entrevistados, Juan Carlos compõe uma narrativa (poderíamos dizer, não sobre, mas através de Rulfo) que sai do seu assunto para se concentrar nas pessoas que a câmera vê e ouve, as histórias de cada um deles aparecendo em fusão sobre a de Rulfo. *Rocha que voa* tem uma construção cinematográfica “indisciplinada, cheia de desvios, improvisos e aparente digressões”, que estabelece uma tensão com os depoimentos. Trata-se, diz Eryk, “de misturar as camadas de memória para daí formar uma projeção do futuro”. Misturar a memória afetiva e a memória factual, para documentar – não nas imagens imediatamente visíveis mas no que se pode ver através delas, na articulação entre elas, na linguagem – uma realidade que ainda não existe.

Conscientemente ou não, pouco importa, o filme é dedicado a Fernando Birri porque aparentemente foi exatamente ali, naquele trecho em que Birri nos conta a visão/sonho/delírio que teve de Glauber (voando com um megafone sobre uma passeata de cineastas e gritando “sonhem de olhos abertos”), exatamente ali, quando Birri sugere que uma visão talvez se possa descrever como uma imagem que surge em fusão com a que temos diante dos olhos, ali, ao montar esse depoimento com

duas imagens de Birri em fusão, uma sobre a outra, que *Rocha que voa* encontrou a figura que sintetiza sua estrutura de composição. Ou, pelo menos ali, naquela cena, compreendeu e esclareceu para si mesmo a base da estrutura que vinha trabalhando espontaneamente: fusão. Sobre a realidade uma visão: o cinema. Sobre o passado a visão do futuro. Sobre o cinema de agora uma visão: o cinema dos anos 1960-1970. Sobre a realidade, um sonho.

Um homem lê um jornal. Uma manchete diz em letras bem fortes: “*no caben bajo una lápida*”. A imagem, solta, nada por baixo dela, nada por cima dela, é também uma fusão (bem assim como a fusão do rosto de Birri sobre o rosto de Birri) porque a informação que traz diz respeito não só ao que ela fotografa diretamente, mas também, e principalmente, ao que ela significa enquanto fragmento do filme em que se encontra agora. Ela reitera, reacende, pisca rápido nos olhos do espectador, um dos impulsos do filme (“sem memória não há resistência”), a sensação de que a idéia de um cinema poético e político que surgiu em torno de Glauber não cabe debaixo de uma lápide. Todo o tempo uma fusão: uma informação primeira, a que existe em cada pedaço de filme (apanhado na memória, no arquivo, ou filmado agora) quando esse pedaço é visto como um todo à parte, e uma informação segunda, dentro da primeira, a que cada imagem significa quando vista como parte do todo que compõe o filme. Um pedaço de *Deus e o Diabo na terra do sol*, um de *Cinema Novo/Improvisiert und Zielbewusst*, um de *Tire die*, entre vários outros trechos de filmes, para serem isso mesmo que são, citações de Glauber, de Joaquim Pedro, de Birri. Mas não partes de uma antologia do cinema dos anos 1960. A citação como uma memória do filme citado, sim, mas memória em transe, a citação em fusão, o filme de ontem com o de hoje, a lembrança da câmera na mão alterada por uma intervenção digital. Um modo de sugerir que a construção de novos caminhos na busca de nós mesmos pode se fazer através de um processo de fusão, o futuro partindo da memória em transe do passado: amanhã começou ontem.

*José Carlos Avellar é crítico de cinema.*

## Notas

1. Exílio, observam Walter Salles e Daniela Thomas: “não mais o exílio político dos anos de ditadura, mas um novo, econômico, que vem transformando o Brasil dos anos 1990 num país de emigração pela primeira vez em 500 anos. Aqui surge a imagem da terra estrangeira como uma solução, também idealizada, para a ausência de perspectiva, de auto-imagem, de identidade”. Portugal, dizem ainda os diretores: “a geografia deste exílio em *Terra estrangeira* é Portugal. Não mais o pai/país próximo, possível e complacente, mas uma terra tão em crise de identidade quanto a nossa, que recusa seus filhos, brasileiros, angolanos, moçambicanos, caboverdianos – refletindo a

forma como os próprios portugueses são tratados pelo resto da Europa”. Em “Desejo de cinema”, texto divulgado no lançamento do filme, em 1995, e incluído no livro *Terra estrangeira*, 112 páginas com reproduções fotográficas feitas diretamente dos fotogramas do filme (Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1997).

2. “Já se disse de vários modos que no Brasil vive-se a falta crônica da figura do pai, aquele instaurador da lei que põe limite ao gozo e confere nome aos sujeitos. Nessa linha, o psicanalista italiano Contardo Calligaris diz, por exemplo, que o colonizador, que veio gozar a América sem assumir interdição, é um predador que explora a terra e ao mesmo tempo a desqualifica. O colono imigrante, por sua vez, vem em busca de nome, dignidade que o colonizador não lhe confere, e que o faz evocar a terra de origem como um bem nostálgico e irreversível. Curiosamente, *Terra estrangeira* se passa nessa encruzilhada: um filho sem pais sofre, ou herda, o embate mortal entre a ação do colonizador predador em sua última forma (Collor) e o desejo irrealizado da mãe imigrante basca de voltar a sentir in loco o perfume da terra natal”. José Miguel Wisnik no folheto de divulgação de *Terra estrangeira*, setembro de 1995.

3. Walter Salles e Daniela Thomas, “Desejo de cinema”, texto divulgado no lançamento do filme, em 1995, e incluído no livro *Terra estrangeira* (Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1997). Em depoimento à revista *Cinemas*, n.9, jan/fev. 1998, Walter Salles diz ainda: “foi um dos primeiros filmes da retomada, e nós tínhamos o desejo, na verdade, de reencontrar uma forma de fazer cinema que fosse possível naquele momento. É como se você, depois de deixar de exercer a possibilidade de falar sua língua, voltasse a ter permissão de falar, quatro anos depois. Então, cada sílaba, cada frase, cada palavra, adquire - sabe? - uma sensação muito especial. E o filme (...) da procura de identidade, o filme da crise e da procura de identidade (e com) “um certo namoro com a idéia cinemanovista: pegar uma câmera na mão e enfrentar a coisa, fazer um cinema em regime de urgência...”

4. *Vapor barato*, de Luis Melodia, no filme interpretada por Gal Costa.

5. SALLES, Walter. “O documental como socorro nobre da ficção”, entrevista a *Cinemas* n.9, jan/fev. 1998, p. 15.

6. “Os lugares onde a possibilidade de migração é muito presente suscitam a necessidade de fixação pictórica das pessoas que partiram. Se você entra numa casa nordestina, por mais pobre que seja esta casa, você encontra um número impressionante de retratos e imagens que permitem a lembrança daqueles que partiram. A questão da imagem não é decorativa, como é muitas vezes para nós. Constitui-se numa memória, numa necessidade intrínseca quase que de sobrevivência. Uma forma de resistir é lembrar a pessoa que se foi”. Salles, Walter. “O documental como socorro nobre da ficção”, entrevista a *Cinemas*, n.9, jan/fev. 1998, pp. 23-24.

7. Walter Salles em declarações à imprensa depois do prêmio a *Central do Brasil* em Berlim, reproduzidas em *Cinemas*, n.9, jan/fev. 1998, p. 39.

Entre outras referências à memória cinematográfica que compõem *Abril despedaçado* podemos citar, além do exemplo de Glauber Rocha e de Nelson Pereira dos Santos, Humberto Mauro (que, como Salustiano, costumava contar que “nascera morto”) e

Mário Peixoto (cujo nome completo era Mário Breves Peixoto, Breves como o pai, a mãe, Tonho e Pacu, e que disse a Walter o mesmo que o velho cego diz a Tonho sobre os ponteiros do relógio repetindo “menos um, menos um, menos um”).

8. Walter Salles, folheto de apresentação de *Abril despedaçado*, setembro de 2001. Na verdade os dois filmes trazem uma indicação de data em letreiros pequeninos aplicados ao pé da imagem: O filme de Nelson localiza a família de Fabiano em torno de 1940, o de Walter Salles localiza os Breves em 1910.

9. Em carta enviada aos colaboradores do filme, pouco antes do início das filmagens, em julho de 2000, Walter Salles diz que informação importante para o roteiro de *Abril despedaçado*, dele, de Sérgio Machado e de Karim Aïnouz, inspirado no livro de Ismail Kadaré, veio de *Lutas de família no Brasil*, de L. A. da Costa Pinto escrito na década de 1940.

“O livro nos permite entender como os conflitos que experimentamos em nosso país se aproximam daqueles vividos na Albânia de Kadaré ou na Grécia de Ésquilo. Baseado na análise dos confrontos entre as famílias Pires e Camargos, em São Paulo, e entre os Feitosa e os Montes, no Ceará, *Lutas de família no Brasil* prova que a vingança, no Brasil, se dá na ausência do estado regulador. É algo que surge de forma natural, espontânea, e que só deixa de existir quando surge um poder mais forte e regulador”. O texto, publicado em *Cinemas* n.31, set/out. 2001, traz citações do livro.

O documentário de Eduardo Coutinho, *Exu*, uma tragédia sertaneja, com cerca de 40 minutos, feito em 1979 para a televisão, trata da luta entre as famílias Alencar e Sampaio na cidade de Exu, em Pernambuco, conflito de características não muito distantes do de *Abril despedaçado*.

10. A fala define bem o “eu” narrador do livro de Chico Buarque e do filme de Ruy Guerra. E retoma e resume o sentimento de Alex, Miguel e Paco de *Terra estrangeira* de Walter Salles.

11. A definição está nos depoimentos escritos para o *website* do filme, [[www.martim21.com.br/rochaquevoa](http://www.martim21.com.br/rochaquevoa)] e na introdução do livro *Rocha que voa*, com a íntegra das duas entrevistas de Glauber em Cuba, em 1971, uma a Jaime Sarusky outra a Daniel Diaz Torres, que serviram de base para o texto de narração.

### **Resumo**

Neste ensaio, o autor apresenta as relações familiares e os traços individuais dos personagens protagonistas na fotografia de filmes de sucesso brasileiros, como *Abril despedaçado* ou *Central do Brasil*, e como podem ser compreendidos como representações da cena política e social do país em seus diferentes momentos.

### **Palavras-chave**

Cinema brasileiro; política; fotografia; estética; filmes brasileiros.

### **Abstract**

In this essay, the author presents the familiar relations and the individual characters of the protagonists in the photograph of brazilian well-succeded movies as *Abril despedaçado* or *Central do Brasil*, and how they could be comprehended as representations of the brazilian's political and social scene in different moments.

### **Key-words**

Brazilian cinema; politics; photograph; aesthetics; brazilian films.