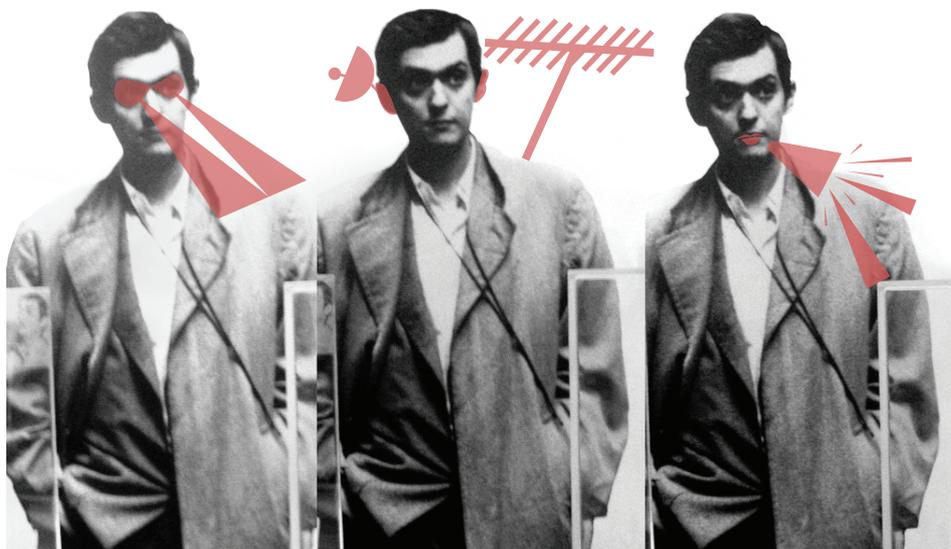


VER, OUVIR E LER OS CINEASTAS

TEORIA DOS CINEASTAS VOL.1

MANUELA PENAFRIA
EDUARDO TULIO BAGGIO
ANDRÉ RUI GRAÇA
DENIZE CORREA ARAUJO
(EDS.)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Ver, ouvir e ler os cineastas
Teoria dos cineastas - Vol.1

Editores

Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio,
André Rui Graça e Denize Correa Araujo

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Em parceria com:

Grupo de Pesquisa CIC- Comunicação, Imagem e
Contemporaneidade (CNPq), UTP-Universidade Tuiuti do Paraná
www.gpcic.net

Grupo de Pesquisa CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão
(CNPq), UNESPAR-Universidade Estadual do Paraná
www.cinecriare.com

Teoria dos Cineastas

www.labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas

Colecção

Ars

Direcção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes
Danilo Silva (capa)

ISBN

978-989-654-338-9 (papel)

978-989-654-337-2 (pdf)

978-989-654-339-6 (epub)

Depósito Legal

418444/16

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2016

© 2016, Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça
e Denize Correa Araujo.

© 2016, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do
editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de
publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



Índice

Nota introdutória	9
PARTE I - A ORIGINALIDADE DOS CINEASTAS: CONCEITOS E REFLEXÕES	15
Da montagem nuclear ao Kynorama: experiências de transbordamento com Glauber Rocha	17
Érico Oliveira de Araújo Lima	
Sylvio Back e o cinema “desideologizado”	35
Rosane Kaminski	
O cinematógrafo de Eugène Green	53
Pedro de Andrade Lima Faissol	
Do cinema aos filmes: a semiologia geral da realidade de Pier Paolo Pasolini	67
Marcelo Carvalho	
PARTE II - PARA A CONSTRUÇÃO DE UM PANORAMA ARTÍSTICO	91
Síntese e fragmento: os desenhos de S. M. Eisenstein	93
Fabiola Bastos Notari	
Construir o cinema a partir das suas margens – uma análise sobre o Movie Journal, de Jonas Mekas	119
Rafael Valles	
Direção de elenco, atuação e consciência fílmica dos atores: as reflexões de Vsevolod I. Pudovkin	139
Riccardo Migliore	
PARTE III - A CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM MOVIMENTO	155
A justa distância onde as pessoas se amam ou se odeiam: a filmagem como ato erótico no documentário de Eduardo Coutinho	157
Cláudio Bezerra	

O processo criativo de Wim Wenders: o espaço documental à procura do tempo ficcional Cristiane Wosniak	177
Los principios cinematográficos de Andrei Tarkovski en su mediometrage de graduación <i>El violín y la apisonadora</i> (1960) José Seoane Riveira	195
Matéria e medida: A concretização do pensamento em Peter Kubelka Lucas Baptista	217
Resumos / Abstracts	231
Autores	241

SYLVIO BACK E O CINEMA “DESIDEOLOGIZADO”

Rosane Kaminski

Sylvio Back entre filmes e ideias

Afirmar, há alguns anos, que a reflexão sobre a dimensão política do cinema brasileiro moderno ganha vigor quando se privilegia o exame das poéticas fílmicas (Kaminski, 2014: 137). A assertiva se baseava na convicção de que os experimentalismos estéticos, potentes no cinema moderno, produzem efeitos de sentido que interferem na nossa compreensão sobre o mundo em que vivemos. No entanto, entre os diversos atos criativos dos cineastas, está também a produção de ideias, muitas delas expressas em outros registros reflexivos que não os filmes em si: discursos acerca de suas próprias obras, acerca do cinema e, alargando o espectro, acerca da realidade.

O estudo dessas ideias – ou, se assim quisermos, dessas teorias dos cineastas¹ – amplia a compreensão da dimensão autoral e da vontade de participação de tais agentes no momento histórico em que vivem. Ao lado do estudo dos filmes, portanto, o estudo das teorias produzidas pelos cineastas permite entender outras facetas de suas ações culturais. De que forma tais autores se

1. Remeto à noção de teorias dos cineastas no sentido de buscar a “perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores”, conforme proposto por: Graça, A.; Baggio, E.; Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, p. 21.

posicionam frente aos debates específicos sobre cinema ou, mais do que isso, sobre o lugar ocupado pelo cinema nas discussões políticas e estéticas do seu tempo de produção?

No caso do cineasta brasileiro Sylvio Back, objeto de interesse neste texto, pode-se dizer que as suas ideias sobre cinema expressaram-se, ao longo de meio século de atividade, ao menos de três maneiras: a) por meio da crítica cinematográfica, atividade exercida com intensidade por Back nos anos 1960 e, mais esporadicamente, nos anos 1970; b) por meio dos seus diversos filmes; c) por meio de seu discurso acerca dos próprios filmes e da maneira como os situa frente à cinematografia brasileira do seu tempo de produção.²

Em outros momentos, já escrevi sobre a poética cinematográfica de Sylvio Back e discuti as relações entre seus filmes e o contexto histórico, privilegiando as obras de ficção realizadas entre 1968-1975, as quais agrupei sob o a expressão “poética da angústia”.³ Esta primeira fase ficcional na obra cinematográfica de Back é composta pelos longas *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen!* (1976). Tais filmes correspondem, ao meu ver, a um posicionamento estético-ideológico do cineasta que pode ser entendido como uma forma específica de reação fílmica diante das pressões de um contexto histórico determinado, a saber, o anos mais duros do regime militar brasileiro, instaurado após o golpe de 1964. Naqueles anos, além de fazer filmes, Back também concedeu entrevistas e fez declarações acerca do próprio cinema. Estudando tais documentos, observei uma variação no dis-

2. Sylvio Back nasceu em 1937 em Blumenau, Santa Catarina. Iniciou na direção cinematográfica na década de 1960, na cidade de Curitiba, ocasião em que atuava como jornalista cultural e crítico de cinema. Desde 1987, reside no Rio de Janeiro. É autor de diversos filmes ficcionais e documentários de longa-metragem, além de curtas e médias-metragens. Atualmente continua atuando como cineasta e poeta. Seu filme mais recente é o documentário *O Universo Graciliano* (2014).

3. Considerando sua produção de longas-metragens, dividi a obra cinematográfica de Back em fases ficcionais e documentais. Tais fases, grosso modo, correspondem a: 1) uma primeira fase ficcional, situada entre 1968 e 1977; 2) uma fase documental, que corresponde aos filmes produzidos entre 1980 e 1995; 3) uma segunda fase ficcional, de 1999 a 2004; e 4) uma segunda fase documental iniciada em 2010, com o filme *Restos Mortais*. Nesta última fase, situa-se também *O Universo Graciliano* (2014). Quanto à expressão “Poética da angústia”: considero que as particularidades dos três primeiros filmes longas-metragens de Back possuem uma tônica anti-utópica e pessimista. Assim, apesar da variabilidade de temas, épocas, e lugares sulinos em que se passa cada um dos três enredos, defendo a ideia de que estes filmes têm no conceito de angústia (ou melhor, na sugestão da angústia oriunda tanto da estrutura fílmica quanto do enfoque temático) um ponto que permite unificá-los. Para maiores detalhes, ver: Kaminski, R. (2008). *A poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back, anos 1960-70*. Curitiba: Tese de Doutorado em História, UFPR.

curso do cineasta, sempre articulado aos debates culturais que pontuavam o “clima” nacional na ocasião em que se produzia cada filme. A modificação gradual nas teorias de Back acerca de seus próprios filmes e, por extensão, daquilo que ele valorizou no cinema ao longo de sua trajetória, será o assunto privilegiado neste texto. A princípio, apresentarei esquematicamente três momentos perceptíveis no discurso do cineasta sobre as próprias obras, sustentadas no período entre 1966 e 1986. Em seguida, privilegiarei a sua proposição teórica fundamentada na ideia de um *cinema desideologizado*. Trata-se de um discurso cujas origens remontam à segunda metade da década de 1970, mas que perpassa as declarações do cineasta até hoje.

Variações no discurso: o público, o cinema sulino e a estética torta

Num primeiro momento, entre 1966 e 1970, aproximadamente, Back defendeu a ideia de um cinema comunicativo. Quando da idealização, produção e lançamento do seu primeiro longa-metragem de ficção, o *Lance Maior* (1968), sua pretensão era falar diretamente com o público e, mais ainda, colocar o público no “centro” do seu trabalho (Back, 1967). Naquele momento, então, o cineasta assumia uma postura autoral basicamente centrada na comunicação com o público. A princípio, uma comunicação baseada na identificação cultural quando, em *Lance Maior*, filme de temática urbana, os personagens pertencem ao segmento social dos próprios consumidores de cinema e do próprio cineasta: a classe média.⁴ Aos poucos, esse desejo de comunicação se voltou à conscientização ideológica quando, em seu segundo longa-metragem – *A Guerra dos Pelados* (1971) –, a questão política, em plenos anos de chumbo, aparecia sob a forma de alegoria. No entanto, se ao produzir *Lance Maior* o cineasta teve boa repercussão de crítica e público com o seu “projeto comunicativo”, com o filme *A Guerra dos Pelados* as coisas não foram tão bem. O filme foi um fracasso de bilheteria.

Como resultado dessa experiência, ao mesmo tempo em que endividou-se, Back pareceu ter se desiludido com o público. Poucos anos depois ele diria:

4. As afirmações do cineasta sobre esse propósito podem ser lidas em: O “lance maior” de Silvio Back. (1968) *O Jornal*. Rio de Janeiro, 20 dez.; Eu quis fazer um filme assim. (1969) *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 março; e Laura, I. (1969) *Lance Maior*, fita autêntica. *O Estado de São Paulo*, 12 março.

Algum público cativo que existia perdeu-se com as agressões vindas da tela para finalmente achar-se próximo ao conformismo. Ingênuos, costumávamos paternalizar o público brasileiro quando, via de regra, ele é um esnobe, um açougueiro de cultura brasileira, um insensível à mínima leitura que fuja aos padrões do espectador colonizado. (Back, 1974).

Num segundo momento, entre 1971 e 1976, o discurso do cineasta sobre seus filmes sofreu uma transformação, centrando-se cada vez mais na proposição de um “cinema sulino”. Há, nesse período, uma nítida estratégia de visibilidade, que corresponde simultaneamente a uma vontade de diferenciação dos filmes de raiz nordestina (em especial o Cinema Novo) e a uma tática de mercado, quer dizer, de querer ser visto e compreendido como algo que possui certa especificidade. As declarações de Back sobre o “cinema sulino” apareciam já na época do lançamento de *A Guerra dos Pelados* (1971), ao dizer que com esse filme dava “continuidade ao seu projeto de realizar um ‘cinema sulino’.”⁵ Na ocasião, promulgava que o filme falava do Brasil sob uma ótica do sul. Apesar de recair muito mais no conteúdo histórico e cultural do sul (temática humana e histórica do sul, civilização do sul, paisagem sulina, “homem do sul”, etc.), a defesa desse cinema perpassou, de certo modo, a questão da linguagem enquanto marca autoral. Isso é perceptível quando ele destaca, nos filmes, aspectos como “luz local”, “cor local” e, eventualmente, trejeitos da expressão oral. Por exemplo, Sylvio Back dizia que uma das melhores qualidades do seu segundo filme era a fotografia, associando-a ao clima do sul: “A fotografia a cores do filme é de responsabilidade do diretor e fotógrafo Oswaldo de Oliveira, que desenvolveu imagens que refletem dramaticamente a luz do interior de Santa Catarina, emprestando-lhe um toque pictórico representativo do clima sulino”.⁶

5. Como pode ser lido na matéria: “A Guerra dos Pelados”: uma tragédia popular (1971). *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio.

6. Declarações presentes nas matérias: Encerradas as filmagens. (1970). *O Estado de São Paulo*, 12 julho; e “A Guerra dos Pelados”: aventura histórica filmada em Santa Catarina. (s/d) *O Globo*. Rio de Janeiro.

Além das menções à luminosidade sulina, alguns fragmentos do discurso de Sylvio Back destacam trejeitos da expressão oral considerados regionais. Tratavam-se de palavras deformadas em relação ao modelo da língua culta, como por exemplo: “o jagunço sulino, o caboclo de pé no chão que não se ‘assujeitava’ e sabia baixar a espada com ‘valimento e sustança’ quando provocado”⁷. Principalmente nesse segundo filme, quando Back se voltou para o mundo rural do sul, ele diz ter tentado extrair dali alguns traços que pudessem ser definidores de um cinema sulino. Alguns anos mais tarde, tal discurso culminou na afirmação de uma “trilogia do sul”. Em princípios de 1974, quando participou do programa Roda Viva promovida pela *Voz do Paraná*, Sylvio Back falou sobre a possibilidade de compor uma trilogia:

Tenho um roteiro praticamente pronto. Chama-se ‘Aleluia, Gretcha’ [sic] que trata dos quarenta anos de uma família de imigrantes alemães; é um pouco da biografia da minha família e de muitas famílias alemãs. Faz parte de uma trilogia: ‘Lance Maior’ foi uma visão do sul, uma cidade como Curitiba provinciana e que tem problemas universais; ‘a Guerra dos Pelados’ é um aspecto histórico na Guerra do Contestado e agora estava querendo falar sobre os imigrantes alemães no sul do Brasil.⁸

Depois disso, falar do aspecto sulino dos filmes de Back se tornou habitual, principalmente durante as filmagens do *Aleluia, Gretchen!*. Numa entrevista concedida em 1975 ele dizia que:

O ‘Lance’, meu primeiro longo, é uma história de ascensão social de jovens numa cidade provinciana do sul do Brasil, onde os rapazes falam ‘guria’. ‘Pô, aquela guria... viu aquela guria?’ Expressão tipicamente sulina. Uma história urbana envolvendo jovens. Bom, o segundo filme, está fundamentado no Contestado, um episódio sulino, aliás um episódio mais importante pra mim do que Canudos. É porque não teve o Euclides da Cunha, mas que é mais importante, é. As implicações do Contestado são mais profundas que as do Canudos. E finalmente os imigrantes. Por

7. Comentário extraído de: A guerra de Sylvio Back (1971). Última Hora. Rio de Janeiro, 29 set.

8. Publicado sob o título: Sylvio Back - o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. (1974). Entrevista à Roda Viva. *Voz do Paraná*. Curitiba.

coincidência nestes filmes eu tratei de três coisas: da nossa época de hoje, da história e da imigração, que é uma das chaves para a compreensão da civilização sulina. (Back, 1975).

Assim, ele passava a reiterar o Sul não apenas como o lugar de onde falava, mas como definidor de um ângulo pelo qual podia ver os problemas nacionais e universais. No entanto, nova modificação no discurso do cineasta apareceria logo após o lançamento de *Aleluia, Gretchen!*, em 1976.

Surgia um terceiro momento na retórica do autor, marcado pela ênfase na questão autoral, que se estenderia até 1986, quando ele publicou o manifesto *Por um cinema desideologizado*, formalizando em texto a sua teoria.⁹ Para compreendê-la vale observar suas declarações públicas já desde 1976. Quando o recém-terminado *Aleluia, Gretchen!* participava do Festival de Brasília, o jornal *Diário de Brasília* publicou uma entrevista com Sylvio Back, na qual ele falou sobre a situação do cinema brasileiro naquele momento, declarando que percebia um “esvaziamento” em termos de propostas, e dizendo sentir “falta de filmes de autor” (Back, 1976).

Esse terceiro momento do discurso de Back culminou com a afirmação do seu “engajamento com a criação livre, com um rearranjo pessoal da realidade dentro de uma estética experimental, de uma *estética torta* por natureza, de uma postura abusiva até em termos de mercado e de público”, como ele asseveraria no manifesto *Por um cinema desideologizado* (Back, 1986) que dava forma a um pensamento que vinha sendo elaborado ao longo de anos.

Nas próximas páginas, portanto, dedicar-me-ei a discutir o surgimento e as características dessa teoria de Back sobre a possibilidade de se fazer um cinema “desideologizado”.

9. Publicado originalmente em julho de 1986, no jornal curitibano *Correio de Notícias*. No ano seguinte, o mesmo texto-manifesto foi republicado num boletim informativo da Fundação Cultural de Curitiba, junto à biofilmografia do cineasta. Cf: *Boletim Informativo da casa Romário Martins*, n.78. (1987) Curitiba: FCC. Durante os anos 1980 e 1990, a insistência de Back em afirmar seu empenho em produzir um cinema “desideologizado” apareceu em diversas entrevistas. Ver, por exemplo: Back, Sylvio (1998). Meus filmes são melhores do que eu. Entrevista a Mário Hélio. *Suplemento Cultural*. Recife. Publicado em: *Cinemateca Sylvio Back*. (s/d) Gráfica da Fundação Padre Anchieta.

A proposta de um cinema desideologizado

Em 1979, saiu uma edição especial do jornal *Folhetim* dedicada à revisão do cinema brasileiro feito ao longo daquela década que findava. Entre os cineastas que ali opinaram, estava Sylvio Back. Ele se manifestou da seguinte forma:

Nesta década de 70, eu entrei definitivamente em dúvida e perdi todas as certezas que havia adquirido romanticamente nos anos 60. A década de 70 pra mim foi gloriosa. [...] A gente, finalmente, abriu mão de uma série de coisas e caiu numa dúvida de quatro, sem medo. E, em função exatamente da alteração do quadro institucional brasileiro, afinal se reconheceu que o único poder do cineasta é o seu filme, não o seu capital, nem a sua técnica e nem o seu trabalho e sim o filme (Back, 1979).

Fica claro, por meio destas palavras, que o cineasta sentia-se liberto da obrigação com quaisquer “verdades” dadas *a priori* – como as certezas revolucionárias das quais partilhou nos anos 1960, quando participou da Ação Popular¹⁰ – e que agora assumia um compromisso exclusivo com o cinema. Se é que isso é possível, seria a partir desse despojamento ideológico – ou, ao menos, dessa tentativa de despojamento – que Back passaria a acalantar o seu discurso em defesa de um cinema “desideologizado”. Segundo contou-me em entrevista, esta sua oposição ao cinema clientelista e hagiográfico referenciava-se no pensamento de Marc Ferro, que “desmontou o cinema da União Soviética e desmontou o cinema francês, e investe na desideologização [...], mostra o quanto o cinema é ‘usado’ para vender ideias” (Back, 2003).¹¹

10. Back ingressou na Ação Popular em 1967, permanecendo afiliado ao grupo até cerca de 1970. Essa organização já existia no Brasil desde 1962, tendo surgido de uma dissidência da Juventude Universitária Católica (JUC). Sobre o surgimento e consolidação da AP, ver: Ridenti, M. (2002). *Ação Popular: cristianismo e marxismo*. In: Ridenti, M., e Reis Filho, D. A. (orgs.). *História do marxismo no Brasil, vol.V – partidos e organizações dos anos 20 aos 60*. Campinas: EdUnicamp, p.214-227. Entre meados de 1966 e 1967, reconstituía-se um dos núcleos da AP Curitiba, no qual Back ingressou muito provavelmente por meio da amizade pessoal com Walmor Marcelino, este um dos dirigentes da AP regional. Ver também: Marcelino, W. (2005). *História da AP no Paraná*. Curitiba: Quem de Direito.

11. As ideias do historiador francês Marc Ferro acerca das relações entre cinema e história foram divulgadas no Brasil durante os anos 1970 (o seu conhecido texto *O filme: uma contra-análise da sociedade*, escrito em 1971, foi traduzido para o português em 1976).

Foi noutra matéria da mesma edição do *Folhetim* que encontrei o registro mais antigo dessa expressão cunhada pelo cineasta. Em meio a um debate que reunia alguns cineastas e dois professores da Universidade de São Paulo, a tônica era cada vez mais definida pelas queixas de Ipojuca Pontes acerca da insipiência de temas políticos no cinema brasileiro, que não faziam críticas diretas aos militares. Num dado momento, Back se posicionou:

SYLVIO: “Eu gostaria de ‘desideologizar’ a discussão porque a coisa não é essa. Eu acho que o compromisso do artista é com o imaginário, não com o conhecimento físico da realidade”.

IPOJUCA: “Ah, não, eu acho que a imaginação está circunscrita à realidade”.

SYLVIO: “Não, não. Acho que o nosso compromisso fundamental é com o imaginário. E se nós não fazemos filme com militar, não é de hoje”.¹²

Naquele momento, já estava traçada a diretriz fundamental da defesa de um cinema que não fosse condutor de ideologias cristalizadas, seja de esquerda, seja de direita, mas que fosse, antes, a problematização de um determinado tema. Note-se que aquele era o momento em que Back experimentava o sabor da consagração nacional, conquistado por meio de um filme que “já nascera torto” (Back, 1978) – *o Aleluia, Gretchen!* –, por ser polêmico em termos políticos e causar estranhamentos estéticos.

Alguns anos depois, numa entrevista concedida a Hugo Mengarelli, Back diria que a produção desse terceiro filme o fizera, de fato, modificar sua teoria sobre o fazer cinematográfico:

em ‘Aleluia, Gretchen’ compreendi que para mim o cinema é enquadração, essa organização que você faz da realidade, tem mais importância que a própria montagem. Essa imagem primeira, essa imagem que flutua na frente do visor para mim é o cinema; por isso que quando estou

12. Trata-se de um excerto do debate transcrito na matéria: Contier, Arnaldo; Mendes, Oswaldo; Babenco, Hector; Back, Sylvio; Oliveira, Denoy; Pontes, Ipojuca; Santos, Roberto (1979). Debate: “Cadê o homem brasileiro no cinema nacional?”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez.

com o olho no visor esqueço tudo o que sei e li sobre o cinema. [...] Estou com Maiacowski [sic] quando diz que não se terá nenhum conteúdo revolucionário se a forma não for revolucionária. Noutras palavras, para dizer coisas novas se necessitam formas novas. Eu tinha lido isso, sabia – mas entre teoria e prática o caminho é anos-luz – mas num começo para mim também era importante o conteúdo, era o que mais me preocupava. (Back, 1982a).

A observação desse depoimento, associada à investigação sobre as origens da teoria backiana acerca do cinema “desideologizado”, permite afirmar, no final das contas, que não existia, *a priori*, um plano de ação claro do cineasta sobre qual seria a poética a perseguir. Por isso o seu estilo – que num certo momento ele passou a definir como “estética torta” – foi se moldando conforme os resultados obtidos a cada novo filme, e conforme as mudanças nas suas próprias visões sobre o cinema, sobre sua capacidade (e os seus meios) de interferir na sociedade. E, ainda, conforme o seu entendimento acerca da figura do *autor*. Tudo isso enquanto Back debatia-se, por assim dizer, em traduzir para a prática a famosa proposição de Vladimir Maiakovsky. Quando citou esse autor, mostrou, ainda, que juntava resquícios de teorias das vanguardas soviéticas ao seu feixe de referências.

Ao declarar, nessa entrevista, que somente com o *Aleluia* descobriu que para ele “cinema é enquadração”, estava verbalizando o modo como ele mesmo via o deslocamento de seus interesses ao fazer cinema. Isso corresponde, de certo modo, àquele processo que antes traduzi como um arco que vai desde a sua proposta inicial que enfatizava a relação com o público, este colocado no centro da obra, passando pela ênfase no conteúdo “sulino”, até vergar para uma outra proposta, na qual o autor é que fica em evidência. Tal processo, é claro, não era um projeto consciente do cineasta, era antes uma busca, um trabalho de constituição de um modo próprio de pensar cinema que, ainda assim, ainda que fosse “próprio”, precisava se apoiar no repertório da cinematografia já constituída, bem como das teorias sobre o assunto.

Mas a tendência de Back em estimar a marca autoral, quando diz ter despertado para a valorização da “enquadração”, lhe fica claro somente em *Aleluia*, conforme ele mesmo indica. Antes, sua pesquisa estética não estava fixa no aspecto da “enquadração”, ainda que em todos os três filmes aqui mencionados, grande parte da potência estética do seu trabalho já estava presente. Sobre *Lance Maior*, ele comentou ter feito algumas experimentações na montagem que, segundo disse, “quase subverteram o roteiro original bastante melodramático, tornando-o mais ambíguo”. Sobre *A Guerra dos Pelados*, ele lamentou não ter podido levar suas preocupações cinematográficas ao extremo, pois enfrentou muitos problemas de produção, e também diversas cobranças por parte dos companheiros políticos que não compreendiam sua opção por fazer arte (Back, 2003). Mas disse que com *Aleluia*, *Gretchen!* estava com uma outra ideia:

Para explicá-la [essa ideia] é preciso remontar aos anos setenta. Os anos setenta foram os anos mais gloriosos, talvez, destes últimos cinquenta anos, isto é, desde os anos trinta até hoje. Porque os anos vinte também foram gloriosos para o país, foram anos de grandes transformações, anos onde entrou o capitalismo, disco, música estrangeira, cinema estrangeiro, onde [...] o Brasil mudou profundamente. Agora a década dos setenta foi importantíssima, a mudança não foi na área de comportamento, senão na ideológica. A glória dos anos setenta, que foi escrita com sangue de milhares de jovens, anos de fechadura, de mortes não só de pessoas como também de ideias, por outro lado ensinou em todos nós uma transformação. Formados no final da década de cinquenta e na década de sessenta, onde existia essa certeza de que o socialismo viria somente apertando um interruptor, essa certeza dogmática desses anos, e que já tinha de certa forma posta sob suspeita quando Krushev [sic] denunciou o stalinismo ou quando Sartre denunciou a invasão da Hungria, e que no entanto não conseguiram atingir-nos. Essa primavera nem sequer foi abalada pelo 64. Já em 68 se tornou mais grave, mas se-

rão os anos setenta, para aqueles que sobreviveram, que servirão para tirar as calças de todos os dogmas, políticos, ideológicos e especialmente todos os dogmas estéticos.

Foi em 'Aleluia, Gretchen' que botei o olho na câmera sem me preocupar que me chamassem de formalista, inclusive até me chamaram de traidor do cinema nacional porque era um perfeccionista, coisa que sê-lo num país subdesenvolvido pareceria, para alguns, que servisse ao capital e à ideologia estrangeiros. Com 'Aleluia, Gretchen' compreendi que [...] o cinema é antes de tudo um projeto estético. (Back, 1982a).

Enfim, essa “confissão” do cineasta, posterior à fatura dos seus três primeiros filmes, auxilia a visualizar como, do ponto de vista do cineasta, ele teria finalmente conquistado uma espécie de “independência” daqueles “dogmas” – tanto os ideológicos quanto os estéticos – com os quais se deparou no início de sua carreira no cinema, e com os quais teve de lidar quando produziu esses filmes ficcionais. Entre os tais dogmas estéticos, estaria a afirmação da precariedade do cinema feito num país “subdesenvolvido”, que aparecia tanto na “estética da fome” quanto no “cinema marginal”. No depoimento acima, Back deixa evidente que a rejeição consciente a esse pressuposto era um fator que lhe preocupava, no que tange à legitimação dos seus filmes dentro da cinematografia nacional. Mas agora, ele afirmava livremente:

Para mim, o objetivo da arte é trazer um prazer estético, esse prazer pode ser canalizado para a revolução, o amor, a solidariedade, o trabalho, etc. Por isso se você consegue levar para o espectador uma chispa de revolução, muito bem, ou uma chispa de alegria momentânea, muito bem. A arte só tem compromisso com o imaginário, com a intuição, com o ambíguo. (Back, 1982b).

Apesar de Back afirmar que o cinema é “antes de tudo um projeto estético”, e que a arte “só tem compromisso com o imaginário”, é bem evidente que os seus filmes, mesmo os que vieram após *Aleluia, Gretchen!*, sempre demonstraram a preocupação desse cineasta com as questões morais e políticas do seu entorno. Suas obras costumam despertar polêmicas antes éticas do que

estéticas. A tentativa de desconstruir as “vontades de verdade”, para usar uma expressão de Foucault, ficou quase sempre num plano acima do que quaisquer possíveis rupturas ante os “dogmas estéticos”. Ainda assim, vejo em sua poética uma especificidade, que não foi nem indicada pelo autor e nem apontada pela crítica, à qual nomeei, como disse no início deste texto, de *poética da angústia*. Gostaria de observar que a noção de *angústia* articulada à sua poética fílmica trata-se de um conceito teórico, em estreita relação com o caráter anti-utópico da filosofia existencialista, e que não se refere a um sentimento pessoal de Sylvio Back. Antes, é a conformação fílmica de um modo de interpretar o mundo à sua volta, referindo-se às características de narração e estilo *dos filmes*. Enfim, é o pensamento anti-utópico da filosofia existencialista, que nega apriorismos, que considera as teleologias criadas pelo homem como maneiras de evitar o enfrentamento da própria finitude, é esse pensamento que se articula em forma e conteúdo nas obras de Sylvio Back. Obras, diga-se, que não simplesmente “reproduzem” as discussões do seu momento histórico, mas que as absorvem e problematizam. Esse pensamento, no discurso verbal do autor, recebeu o estranho nome de “desideologização”.

Considerações finais

Quanto às variações que se processaram no discurso do cineasta acerca dos próprios filmes ao longo daquelas duas décadas, ainda há algo a ser apontado aqui, com o intuito de clarear o caminho por onde ele mesmo afirmou ter se direcionado, à procura de um cinema “desideologizado”. Como foi dito, o estudo das fontes permitiu detectar três diferentes fases no discurso de Back, cujas modificações se articulavam aos debates culturais que pontuavam o “clima” nacional na ocasião em que produzia cada filme: 1) a questão da comunicabilidade; 2) a questão do nacionalismo a partir de um “cinema do sul”; e 3) a questão do cinema de autor. Atrelado a isso, pôde-se notar uma variação do foco retórico em seus filmes, inicialmente ancorado no público, depois demonstrando ambiguidade (entre público, mensagem política ou autor), e finalmente enfocando o “autor”.

Foi após todo esse percurso, durante o qual o cineasta parecia estar buscando um eixo sustentador e definidor do seu cinema, que veio a afirmação do cinema “desideologizado”. Mas isso não me parece simplesmente uma guinada no seu discurso, ou uma nova fase. A despeito de não tê-lo verbalizado antes, essa “desideologização” talvez tenha sido a sua verdadeira ambição, uma vez que desde os tempos de crítico de cinema ele demonstrava interesse por temas que contrariassem as “ideologias oficiais”, seja as da moral burguesa, seja as dos radicalismos políticos.¹³ O que ele finalmente faz, a partir do início dos anos oitenta, é assumir verbalmente que por meio de seus filmes buscou manter sempre uma postura crítica, diante de qualquer ideia que se quisesse impor como verdade. Não importava de que direção ela viesse. Removendo as “verdades” dos homens, recupera-se a consciência da angústia.

Não quero, com isso, afirmar que tal postura crítica era uma prerrogativa de Sylvio Back. Ao contrário, muitos estudiosos do período já apontaram a descrença em relação às grandes narrativas como um sintoma cultural na passagem das décadas de 1960-70. A própria receptividade das ideias de Sartre no meio intelectual brasileiro, da qual Back partilhou, ajuda a visualizar um solo comum entre Back e outros que rejeitavam as teleologias e apriorismos, apesar de manterem simpatia pelas ideias de esquerda. O que quero indicar é que indícios desta descrença são visíveis também nas obras de Back, já desde o *Lance Maior*.

Quando Back passou a nomear seu cinema como “desideologizado”, ele afirmava que “a arte só tem compromisso com o imaginário”, o qual:

nunca está compromissado com nenhuma corrente ideológica, política. Ele não está comprometido com a verdade contemporânea, senão com algo muito maior que transcende os interesses da época. Por isso con-

13. Tratei desse assunto com mais minúcias no capítulo “Crítica de cinema e cineclubismo”, em Kaminski, 2008.

cordo com Julio Cortazar quando disse que se estamos a fim de estudar uma época é melhor ler os romances dessa época que a história oficial, a história dos vencedores, ou dos vencidos. (Back, 1982b).

Note-se aí a convicção declarada de Back, naquele momento, de que poderia existir “algo que transcende os interesses da época”, ou seja, trans-histórico. Algo da arte, nessa afirmação, estaria além, ou “acima” da história. Isso fundamentaria a sua afirmação de um cinema capaz de transcender as ideologias, pois estas são sempre “históricas”, presas ao seu tempo. Paradoxalmente, contudo, para estudar “uma época”, ele mesmo recomenda que se estude a arte dessa época. Proposições contraditórias entre si, enfim, pois se a arte fosse de fato trans-histórica não faria sentido usá-la como referência para estudar uma determinada época. No final das contas, é perfeitamente compreensível que Back não concordasse com o uso da arte enquanto veículo de militância, seja de esquerda, seja de direita. Mas dizer que ela existe “sem compromissos ideológicos” já soava como afetação.

Assim, para finalizar este texto, proponho relativizar essa afirmação de Back que, ao meu ver, não condiz com o que ele efetivamente fez no seu cinema. Considero mais coerente balizá-la a partir da recomendação de Júlio Cortazar, que ele mesmo mencionou, ao dizer que o estudo dos produtos artísticos e culturais permite conhecer algo do seu tempo de produção. Isso é possível não por ser a arte isenta de ideologia, mas por ser eminentemente histórica, articulada ao seu contexto e a toda a sua carga ideológica, seja de modo a afirmá-la, seja a problematizá-la. Na minha opinião, é exatamente isso que transparece da poética de Sylvio Back. Ou melhor, que se detecta tanto em seu discurso nas obras quanto no seu discurso sobre as obras: ele escolheu problematizar temas históricos por meio da arte, afirmando que estava falando “do seu tempo” mesmo quando fazia um filme histórico.

Ainda assim, quando publicou seu texto-manifesto *Por um cinema desideologizado*, em 1986, Back parecia querer atestar a possibilidade de neutralidade do cineasta diante dos temas históricos tratados nos seus filmes. Afirmava: “Adoro mexer na História”, e justificava essa atração pelo desejo de des-

vendar pontos de vista não trabalhados pela historiografia oficial, nem pela historiografia atrelada a “interesses partidários e ideológicos”. O importante, dizia, era recusar quaisquer “simulacros da verdade”, e o caminho que ele propunha era:

um pensamento autoral desideologizado, sem barreiras temporais e espaciais, e empenhado na salvaguarda da dignidade humana. Toda a vez que me debruço sobre algum acontecimento histórico, tomo-o mais como álibi que como curiosidade em torno do fato em si. O fato coloca-se, aí, antes como um gancho indiscutível [...]. Nem por isso, no entanto, deixo de exaurir o episódio em todos os seus ângulos, escaninhos e implicações. (Back, 1986).

Acreditar nessa possibilidade de um “pensamento autoral desideologizado” se tornava, certamente, um tanto quanto arriscado, visto que credibilidade na isenção ideológica do analista, típica do pensamento positivista, era uma ideia anacrônica. Mas para evitar simplificações, é importante ponderar sobre o que Sylvio Back queria dizer com essa expressão. Segundo o próprio cineasta, ao formalizar tais pensamentos em torno de um cinema pretensamente destituído de ideologias, ele tinha em mente a noção de ideologia como “feixe de ideias que procura fundar uma verdade”, seja por parte dos comunistas, do governo, da igreja, dos neoliberais, etc. (Back, 2003). Neste sentido, ele preferiu optar por não fundar verdade nenhuma em seus filmes, mas apresentar temas, signos, imagens e sons ao espectador, para que esse tirasse suas próprias conclusões sobre o que era mostrado na tela. O “cinema desideologizado”, para Back, não significava, afinal, uma pretensão de neutralidade, mas uma tentativa de apontar contradições nas personagens e situações retratadas. Esta seria uma maneira de enunciar sua oposição a alguns tipos de filmes que vinham sendo produzidos no Brasil, desde os anos setenta, e com os quais não concordava.

Enfim, a partir da recuperação de todas essas questões, volto a afirmar que apesar do discurso muitas vezes contraditório do cineasta, são principalmente os sintomas da sua poética cinematográfica que conferem um acorde

fortemente crítico aos filmes de Back, pois são coerentes com sua desconfiança frente às visões redentoras da história, perceptível também noutras produções artísticas daquele momento, ainda que por caminhos bastante distintos. O ceticismo que impregna aquela primeira fase ficcional de Sylvio Back viria a se tornar uma característica de seu posicionamento frente à história também em seus filmes posteriores – não só ao entorno histórico imediato de produção de seus filmes, mas à concepção de temporalidade que almeja a existência de algum tipo de progressão na história da humanidade como um todo. Sua obra enfatiza a imobilidade das relações sociais, e não a transformação. Enfatiza a repetição, e não a ruptura. Sugere que o movimento temporal nos remete sempre ao mesmo, e aponta para a inocuidade dos esforços humanos diante dessa imagem de estagnação.

O resultado almejado por este estudo, no final das contas, constitui-se da avaliação da poética e da ética cinematográfica de Sylvio Back, articulada à detecção das mudanças na sua própria teoria acerca dos filmes, diante de questões histórico-políticas cruciais à compreensão da realidade brasileira nos anos 1960-80.

Desse modo, espero ficar evidente que este texto não pretendeu dar conta de toda a teoria do cineasta Sylvio Back, mas almejou, isso sim, lançar bases para uma compreensão do lugar desse cineasta na história do cinema brasileiro, a partir do estudo de suas ideias (que indicam sua vontade de participação num contexto histórico nevrálgico) e de como elas se formalizaram em suas obras e em suas declarações, num momento contundente de amadurecimento desse campo profissional no país, lembrando que ao menos desde os anos 1960 os cineastas brasileiros inseriram-se nos debates mais eruditos sobre a realidade nacional.

Referências bibliográficas

- “A Guerra dos Pelados”: aventura histórica filmada em Santa Catarina. (s/d). *O Globo*. Rio de Janeiro.
- “A Guerra dos Pelados”: uma tragédia popular (1971). *Diário do Paraná*. Curitiba, 17 maio.
- A guerra de Sílvio Back (1971). *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 set.
- Back, S. (1967). Por que não se ama o filme brasileiro? *Panorama* n.174. Curitiba.
- _____ (1974). Quem tem medo do Patinho Feio? *O Estado do Paraná*. Curitiba, 24 março.
- _____ (1975). O cinema paranaense existe? Entrevista com Francisco dos Santos. In: Santos, F. A. *Cinema brasileiro – 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol.
- _____ (1976). “Aleluia, Gretchen”, uma película destinada a causar muita polêmica. Entrevista concedida a G. T. Nunes. *Diário de Brasília*. 23 julho.
- _____ (1978). In: Alencar, M. “Aleluia Gretchen”: o golfinho de ouro, quem diria, foi dado a um filme maldito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev.
- _____ (1979). “Perdi todas as certezas adquiridas nos anos 60”. *Os anos 70. Folhetim*. São Paulo, 16 dez.
- _____ (1982a). Conversa com Hugo Mengarelli. 1ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 27 nov.
- _____ (1982b). Conversa com Hugo Mengarelli. 3ª parte. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 5 dez.
- _____ (1986). Por um cinema desideologizado. *Correio de Notícias*. Curitiba, 11 julho.
- _____ (1998). Meus filmes são melhores do que eu. Entrevista a Mário Hélio. *Suplemento Cultural*. Recife. Publicado em: *Cinamateca Sylvio Back*. (s/d) Gráfica da Fundação Padre Anchieta.
- _____ (2003). Entrevista concedida à Rosane Kaminski por telefone. Arquivo digital.

- Boletim Informativo da casa Romário Martins, n.78. (1987) Curitiba: FCC.
- Contier, A.; Mendes, O.; Babenco, H.; Back, S.; Oliveira, D.; Pontes, I.; Santos, R. (1979). Debate: “Cadê o homem brasileiro no cinema nacional?”. Os anos 70. *Folhetim*. São Paulo, 16 dez.
- Encerradas as filmagens. (1970). *O Estado de São Paulo*, 12 julho.
- Eu quis fazer um filme assim. (1969). *Jornal da Tarde*. São Paulo.
- Graça, A. R.; Baggio, E. T.; Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, p. 19-32.
- Kaminski, R. (2008). *A poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back, anos 1960-70*. Curitiba: Tese de Doutorado em História, UFPR.
- Kaminski, R. (2014). A Poética da Angústia no cinema ficcional de Sylvio Back. In: Egg, A.; Freitas, A.; Kaminski, R. *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva.
- Laura, I. (1969). Lance Maior, fita autêntica. *O Estado de São Paulo*, 12 março.
- Lopes, A. M. (1982). Sílvio Back entre a cruz e a caldeirinha em seu polêmico “República Guarani”. *Panorama*. Curitiba.
- Marcelino, W. (2005). *História da AP no Paraná*. Curitiba: Quem de Direito.
- O “lance maior” de Silvio Back. (1968). *O Jornal*. Rio de Janeiro.
- Ridenti, M. (2002). Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: Ridenti, M., e Reis Filho, D. A. (orgs.). *História do marxismo no Brasil, vol.V – partidos e organizações dos anos 20 aos 60*. Campinas: EdUnicamp.
- Sylvio Back - o cinema brasileiro está enfrentando a pior fase. (1974). Entrevista à Roda Viva. *Voz do Paraná*. Curitiba.

Filmografia

- Lance Maior* (1968), de Sylvio Back.
- A Guerra dos Pelados* (1971), de Sylvio Back.
- Aleluia, Gretchen!* (1976), de Sylvio Back.