

A Poética da Angústia no Cinema Ficcional de Sylvio Back

Rosane Kaminski

KAMINSKI, Rosane. A poética da angústia no cinema ficcional de Sylvio Back. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Qualquer intenção de refletir sobre a dimensão política do cinema brasileiro moderno ganha vigor ao privilegiar o exame das poéticas fílmicas, visto se tratar de um cinema que pensa a si mesmo e que revitaliza seu próprio lugar nos debates estéticos e culturais. Tais poéticas trazem a um patamar de questionamentos e tensões as especificidades da linguagem cinematográfica, cuja potência política é pensada em suas minúcias visuais, sonoras e narrativas. Num cinema pautado nessas inquietações, fica mais evidente a capacidade de, por meio de experimentalismos estéticos que estruturam a narrativa fílmica, produzirem-se efeitos de sentido que interferem em nossas interpretações em torno do mundo em que vivemos. Nas palavras de Jacques Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, uma vez que “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real”, e que “um modelo de fabricação de histórias está ligado a uma determinada ideia da história como destino comum, com uma ideia daqueles que ‘fazem história’”¹.

1 Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, São Paulo: EXO / Editora 34, 2005, p. 58-59.

Os filmes de ficção produzidos por Sylvio Back² nos anos de 1960 e 1970 são aqui avaliados a partir desse viés, movendo uma reflexão acerca das articulações entre projeto estético, posicionamento político e obra ficcional desse cineasta que, coerente com as premências do seu tempo, queria interferir no mundo por meio dos filmes.

Num conhecido texto de Ismail Xavier sobre o cinema brasileiro moderno, esse autor situa o período mais “denso” da cinematografia nacional – em termos estéticos, políticos e intelectuais – entre fins dos anos de 1950 e meados dos anos de 1970. Segundo ele, e em consonância com o que acontecia também noutros países, um movimento plural de estilos e ideias produzia no Brasil uma convergência entre “a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial”³.

Foi na segunda metade desse arco temporal, mais especificamente entre 1968 e 1976, que Sylvio Back, então residente em Curitiba, produziu os seus três primeiros longas-metragens de ficção: *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen!* (1976), os quais tomei como objetos de estudo em minha pesquisa de doutorado⁴. Eles compõem, a meu ver, a primeira fase ficcional desse cineasta, e a ideia que defendo é a de que a esta fase corresponde um determinado posicionamento estético-ideológico do cineasta a que nomeei poética da angústia, e que pode ser entendido como uma forma específica de reação fílmica diante das pressões de um contexto histórico determinado⁵.

- 2 Sylvio Back, filho de imigrantes, nasceu em 1937, em Blumenau, e transferiu-se para Curitiba em 1957. Ali atuou como jornalista e crítico de cinema, iniciando na direção cinematográfica em 1962. Desde 1987, reside no Rio de Janeiro. Além de cineasta, é escritor e poeta.
- 3 Ismail Xavier, *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 14.
- 4 Pesquisa desenvolvida entre 2004 e 2008 junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR. Rosane Kaminski, *Poética da Angústia: História e Ficção no Cinema de Sylvio Back. Anos 1960 e 70*, Curitiba, 2008. Tese de doutorado em História, UFPR.
- 5 Sylvio Back é um cineasta atuante desde os anos de 1960 até hoje. 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 1968-1976; 2. uma “fase documental”, que vai de 1980 (*Guerra do Brasil*) a 1995 (*Yndio do Brasil*) e, por fim; 3. uma “segunda fase ficcional”, que iria de 1999 (*Cruz e Souza: O Poeta do Desterro*) a 2004

Naqueles tempos de efervescência cultural, quando os cineastas brasileiros passavam a reivindicar um espaço nas discussões mais eruditas através de seus filmes, Sylvio Back desenvolvia uma dupla atuação profissional. De um lado, iniciava-se no jornalismo cultural, opinativo, e na escrita de contos. De outro, buscava aprofundar o seu olhar sobre o cinema, e após um tempo de crítica cinematográfica diária ele passou a dirigir filmes. De início, eram curtas e médias metragens documentais. A partir de 1968, com *Lance Maior*, ele ingressaria nas longas de ficção. Nesse sentido, quando formulava cinematograficamente a sua visão de mundo, Back o fazia a partir de um repertório eclético, e com uma vontade de participação político-cultural característica dos anos de 1960. Acostumado a escrever sobre cinema, Back não se contentou em fazer filmes, mas também queria falar sobre eles e sobre as questões que considerava mais importantes no cinema feito no Brasil. Desse modo, além dos seus três primeiros filmes ficcionais, acabei tomando também o discurso do cineasta como objeto de estudo.

Certamente, os filmes de Back não são depositários da sua fala. Tratam-se – a crítica e os filmes – de discursos distintos que necessitam ser problematizados e confrontados entre si. Entretanto, é da confluência e das eventuais contradições entre os discursos crítico e fílmico de Back que julguei vislumbrar as especificidades de uma visão de mundo de um cineasta que acreditou na força crítica e pública de suas convicções particulares, dedicando-se, ao longo de anos, a elaborá-las poeticamente.

Nesse sentido, a poética da angústia emerge como característica final das obras ficcionais de Sylvio Back, e não como um projeto do cineasta. Essa poética consiste num conjunto de traços estilísticos que talvez pudessem ser agrupados sob outra tarja, segundo o juízo de outros. Pareceu-me, contudo, crucial que a aproximação de Back com as ideias existencialistas tenha acontecido ao mesmo tempo em que se fortalecia sua vontade de fazer cinema, na primeira metade da década de 1960. Dessa junção, permeada por uma série de outras referências que particularizam sua trajetória enquanto crítico e cineasta, é que considere coerente fisgar o conceito existencialista de angústia,

(*Lost Zweig*). Recentemente, Back realizou dois novos documentários: *O Constatado: Restos Mortais*, de 2010; e *O Universo Graciliano*, em 2013.

especialmente por causa do teor “pessimista” que impregna os três primeiros longas ficcionais de Back. Como aflição diante do vazio que circunda a existência humana, a angústia é incômoda. De acordo com o existencialismo, dela o homem jamais se vê livre, por mais que tente se proteger por meio da fé e da teleologia. Obras incômodas, sem promessas, ostentadoras do fracasso, os filmes de Back são afirmativos dessa angústia.

A principal motivação para realizar um exame de tais filmes foi o interesse pelos modos com que Sylvio Back, enquanto crítico de cinema e cineasta de ofício atuante em Curitiba ao longo de 1960 e 1970, posicionou-se diante dos principais debates culturais brasileiros daqueles anos. Tais “modos” envolvem dimensões estilísticas e ficcionais que, por sua vez, são políticas e se articulam a questões prementes do seu contexto de produção. Sendo assim, busquei perceber as principais características filmicas e ideológicas de sua primeira fase ficcional, ponderando sobre o modo como elas se situam, em termos discursivos e institucionais, diante do seu tempo.

Meu propósito, no presente texto, é apresentar uma síntese das reflexões desenvolvidas na tese de doutorado acerca da poética cinematográfica de Back, de seu discurso em torno dos próprios filmes e de sua intenção de interferir no mundo por meio do cinema. Inicialmente, há uma breve apresentação dos três filmes ficcionais, articulada a alguns comentários em torno da visão de Sylvio Back sobre a própria obra, quando ele discorre acerca dos seus filmes e das questões que considerava importantes para pensar o lugar do cinema nos debates do seu tempo. Em seguida, e após esse percurso, tornar-se-á possível fundamentar as afirmações acerca da poética da angústia enquanto estilo que se constrói ao longo da primeira fase ficcional, mas que se desdobrará nas obras posteriores desse cineasta, além de estabelecer algumas aproximações entre a obra de Back e as obras de outros cineastas modernos.

TRÊS FILMES E UMA “ESTÉTICA TORTA”

Cada um dos três filmes que compõem a primeira fase ficcional de Back é resultante de um processo de elaboração distinto dos

outros, envolvendo referências filmicas e intelectuais específicas e assuntos que divergem entre si. Numa primeira visada, é até difícil imaginar um único propósito concernente aos três, ou mesmo agrupá-los para análise, que não seja pelo critério da autoria comum.

Por detrás das particularidades que os individualizam, busquei, a princípio, estruturar uma abordagem desses filmes que conduzisse a algum critério de agrupamento ou eixo de análise, capaz de detectar um ângulo que permitisse visualizar a essência que há de comum entre eles, uma espécie de timbre do autor, e que evidenciasse um ponto de unidade na diferença. Para tanto, cada filme foi examinado no que tem de peculiar, por meio da observação dos blocos que compõem suas estruturas narrativas, o perfil e a função emblemática de seus personagens, as recorrências em termos de ritmos, sons, presença de música, movimentos de câmera, duração dos planos etc. E, é claro, do tratamento retórico de cada filme, revelador do enfoque com que o autor aborda cada um dos assuntos escolhidos.

Seu filme de estreia, *Lance Maior*, foi filmado em preto e branco nas cidades de Curitiba e Antonina (Paraná) e traz resquícios neorrealistas em seus cenários e diálogos. Partindo de um argumento recorrente, um triângulo amoroso entre jovens de diferentes classes sociais, representa suas vidas e anseios no ambiente urbano dos anos de 1960, em pleno processo de modernização da capital paranaense. Pode ser descrito como uma crônica de costumes, um filme urbano e melancólico, no qual as imagens da cidade ocupam um lugar preponderante. Ruas, praças, lojas e vitrinas atuam como anteparo às ações dos personagens que são movidos por projetos individualistas de hedonismo e escalada social. Durante quase todo o filme a ordem dos fatos diegéticos é coerente com a ordem de apresentação. Em alguns poucos momentos, detecta-se inversão nessa ordem ou algum tipo de ambivalência na interpretação da cronologia dos fatos. Cumpre notar que uma das preocupações centrais de Back, naquela ocasião, consistia no estabelecimento de uma boa comunicação com o público enquanto estratégia de revalorização do cinema nacional, em oposição a um cinema excessivamente hermético e, portanto, de acessibilidade

restrita⁶. Mas, apesar da estrutura narrativa simples em *Lance Maior*, emana certa inquietação do filme como um todo, como se “faltasse” algo. Pois, apesar da lógica na cadência das cenas, da conexão entre os fatos apresentados que vão criando progressivamente um sentido em nossa mente, esse filme conta uma história sem *télos*, recurso esse concernente à impressão de vazio existencial. Nenhum dos personagens consegue realizar seus projetos e cada um permanece numa situação semelhante à que se encontrava no início do filme, quando se abriam as “promessas” que, ao longo do filme, foram esmorecendo. Resulta daí um incômodo estético que não comprometeu, todavia, o sucesso de público e de crítica do filme que marcou seu ingresso na cinematografia nacional. Sylvio Back convidara para os papéis principais a atriz de televisão Regina Duarte, na ocasião considerada a “namoradina do Brasil”, além de Irene Stefânia e Reginaldo Faria, bem conhecidos nas telas nacionais, o que deve ter contribuído para a boa repercussão entre o público em diversas capitais brasileiras entre 1968 e 1969⁷.

Com tal resultado promissor, o cineasta resolveu, depois disso, encarar um projeto de maiores dimensões e produzir um filme histórico sobre o conflito do Contestado.

A Guerra dos Pelados, segundo longa-metragem de Back, foi filmado no interior de Santa Catarina ao longo do ano de 1970, e o seu roteiro foi inspirado num romance histórico publicado em 1964 (*Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi). Quanto à cronologia narrativa, *A Guerra dos Pelados* apresenta uma estrutura

- 6 No final da década de 1960, o meio cinematográfico brasileiro estava tomado por uma polêmica sobre essa questão da comunicabilidade. Observava-se, de um lado, a radicalização crescente das propostas experimentais que haviam desembocado num cinema “agressivo” e, de outro lado, a defesa de uma necessária reconciliação entre obra e público. Posicionando-se no debate, em janeiro de 1967, Back publicou na revista *Panorama* o texto “Por Que Não Se Ama o Filme Brasileiro?”, onde especulava sobre os possíveis fatores locais que, “aliados à crise geral do cinema em todo o mundo, e oriundos de todas as direções, por enquanto obstaculizam uma harmônica junção filme-público”.
- 7 Isso se comprova pela ênfase dada pela mídia à presença da atriz Regina Duarte no filme. Com *Lance*, Regina Duarte estreava nas telas do cinema, mas já era conhecida do público por sua atuação em novelas da televisão, e inclusive tinha o “sorriso famoso pelo comercial de Kolynos”, conforme lia-se em “Quem Quer Subir na Vida Veja Este Filme: ‘Lance Maior’”, *Última Hora*, São Paulo, 9 mar. 1969. Ver também Carlos Maranhão, Regina Duarte Muito Exclusiva, *Panorama*, n. 189, Curitiba, maio 1968, p. 14.

simples, linear e sem temporalidades embaralhadas. Em alguns momentos, o filme pode lembrar a estrutura de um épico, tendo sido assim divulgado por ocasião do seu lançamento⁸. Estranhamente, porém, tratar-se-ia de um épico em que não há herói, mas no qual se vê, ao centro, uma comunidade de agricultores posseiros, os “Pelados”, lutando com todas as suas forças contra o poder (econômico e político) que os oprime, exigindo que se retirem das terras onde vivem para dar lugar à passagem da estrada de ferro e às empresas estrangeiras que vêm explorar a riqueza madeireira da região⁹. Aí também são percebidas reminiscências do neorrealismo italiano, ao situar o grupo como personagem central, o coletivo em detrimento do individual¹⁰.

Nas palavras de Back, a História era a personagem central desse filme¹¹. E o tema mais amplo parecia ser a resistência, sustentada pelo desejo revolucionário. Produzido durante os anos em que as esquerdas brasileiras se armaram para lutar contra a ditadura militar e a imposição da modernização capitalista, ele é, de fato, um filme que eleger como assunto a resistência¹². Mas Sylvio Back impregnou-o de uma incredulidade que se mostra, inclusive, na estruturação da narrativa: não há conquistas por parte dos camponeses que se atiram à revolução. Ao contrário, eles sofrem um massacre. E esse destino já fica sinalizado desde a primeira parte do filme, com a morte emblemática da personagem Nenê (Stênio Garcia), que enfrenta o trem de ferro com sua espada de madeira; porém, o seu momento de mais intensa

8 Veja o nosso primeiro épico, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 13 maio 1971.

9 O conflito do Contestado, além de envolver a disputa por limites territoriais entre os Estados do Paraná e de Santa Catarina, teve como uma das principais questões a penetração do capitalismo internacional na região, através da Brasil Railway Company e da Southern Brazil Lumber & Colonization. A primeira construiu a estrada de ferro na região, expulsando os antigos posseiros, numa faixa de quinze quilômetros de cada lado da ferrovia; quanto à segunda, trata-se de uma empresa de exploração de madeira que obteve do governo brasileiro uma concessão de 180 mil hectares em plena região do Contestado. As duas empresas são referidas no filme.

10 Mário Verdone destacou alguns elementos comuns aos filmes neorrealistas. Entre eles, está o “elemento coral, visto que o neorrealismo não se interessou pela história individual, mas pela história coletiva”. Cf. Mariarosaria Fabris, *O Neorrealismo Cinematográfico Italiano*, São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996, p. 118.

11 Anexo, *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 ago. 1976.

12 Sobre a forma poética dada ao conceito de resistência em *A Guerra dos Pelados*, sugiro: Julio Cabrera, Recordando Sem Ira, em Sylvio Back, *A Guerra do Contestado*, São Paulo: Annablume, 2008, p. 151-166.

afirmação está na segunda parte do filme, com a morte de Pai Velho (Jofre Soares), o líder religioso do grupo de camponeses e emblema máximo do discurso teleológico.

Nota-se, também, uma relação entre esse filme e algumas produções cinemanovistas – como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) –, ainda que tal relação seja pautada na busca, por parte de Back, em se diferenciar do cinema nordestino mesclada ao desejo de equiparação do seu trabalho ao cinemanovismo em termos de importância. Nesse sentido, além de escolher um tema (a Campanha do Contestado) que fizesse o contraponto sulino à Guerra de Canudos, alçando o sertanejo como representante de brasilidade, Back incluiu, entre os figurantes, diversos moradores locais – alguns deles sobreviventes da Campanha do Contestado –, e chamou Sérgio Ricardo¹³ para compor a trilha sonora, a partir das canções populares gravadas no próprio local:

Velhas modinhas e cantos guerreiros dos sobreviventes do Contestado, gravadas durante as filmagens, serviram de base à música que Sérgio Ricardo e Theo de Barros fizeram para o filme. Na opinião de Sylvio Back, “é o mais belo trabalho do compositor-cineasta desde *Deus e o Diabo*”. Algumas estrofes, cantadas por Sérgio Ricardo, foram recolhidas do folclore regional.¹⁴

Além disso, a fotografia do filme, de responsabilidade de Oswaldo de Oliveira e bastante elogiada à época, explora luzes e cores das paisagens de pinheirais, dando suporte ao discurso do cineasta a respeito das especificidades sulinas que o filme seria capaz de expressar: “imagens que refletem dramaticamente a luz do interior de Santa Catarina, emprestando-lhe um toque pictórico representativo do clima sulino”¹⁵, e onde, nas palavras

13 Sérgio Ricardo participou do CPC da UNE, realizando trilhas musicais para peças de teatro, e também foi atuante no cinemanovismo. Da obra glauberiana, além de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), musicou também *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Além de Sérgio Ricardo, também é de se notar no segundo filme de Back a presença de atores como Jofre Soares e Átila Iório, que tiveram atuações importantes em filmes do cinema novo.

14 A Guerra de Sylvio Back, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

15 Rogério Santos, Chuva, Conhaque, Sylvio Back e o Cinema Brasileiro, *Íris Foto Cine Som*, n. 293, São Paulo, fev.-mar. 1977, p. 58-60.

de Back, “um verde quase antitropical assume o filme ponta a ponta”¹⁶. Essa ênfase nas características “sulinas” e “antitropicais” denota o contraponto que Back propunha em relação aos filmes do cinema novo, caracterizados por uma luz estourada gerada pelo sol tropical. Mas isso não significava que ele pretendia firmar-se por meio de um cinema regionalista, ele desejava falar do Brasil a partir do Sul. Na ocasião do lançamento, Back se referia ao seu filme como “uma saga bem brasileira”, filmada “nos locais autênticos”¹⁷.

Apesar de todo esse empreendimento, o segundo filme de Back não teve acolhida do público, e o rombo financeiro o afastou da produção de longas-metragens por alguns anos, tempo em que foi gestado o roteiro para o seu terceiro filme.

Aleluia, Gretchen!, coproduzido pela Embrafilme, foi filmado ao longo de 1975 em Curitiba e em Blumenau (Santa Catarina) e evoca, com ironia, a existência de ideias nazistas em solo brasileiro, ao narrar a saga de uma família de imigrantes alemães que se instala no sul do Brasil, e cuja história desenvolve-se ao longo de quarenta anos, da década de 1930 à de 1970. A estrutura do filme lembra as árias de uma ópera, e há ênfase quase exagerada nos monólogos e diálogos: os personagens, um a um, são destacados dos demais em alguma cena, no momento em que cada um expõe ao espectador as suas inquietações. Essa estrutura “em ópera” é coerente, inclusive, com a escolha da música “A Cavalgada das Valquírias”, de Wagner para abrir e fechar o filme: ajustada para um ritmo de rock progressivo, mediante arranjo da banda O Terço, a música emoldura provocativamente o filme. O arranjo em rock dá outra “roupagem” à música de Wagner, mas preserva os elementos estruturais que identificam a obra do compositor alemão. O tratamento novo é conjuntural: os instrumentos eletrônicos (guitarras e sintetizador), e os preciosismos de execução usuais às bandas de rock dos anos de 1970, como solos progressivos, mas que são antes ornamentais do que estruturais. Há, no entanto, uma parcela “imutável” de elementos musicais que constitui a linha melódica, capaz de conferir identidade àquela

16 A Guerra de Sylvio Back, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 set. 1971.

17 Ver A Guerra dos Pelados: O Heroísmo Que Veio do Sul, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1971.

obra musical específica. O Terço executa com guitarras a linha melódica, o que a orquestra de Wagner fazia com os metais, por exemplo. Dessa forma, ainda que se mude a roupagem, a partir de novos recursos tecnológicos e de variações cosméticas ao sabor da moda musical dos anos de 1960-1970 – situando o espectador diante do seu próprio tempo – a estrutura básica da composição, com toda conotação ideológica que a ela normalmente se atribui, permanece a mesma. E aí reside um dos pontos centrais no filme *Aleluia, Gretchen!*

Ópera e Wagner são resquícios da “cultura germânica” que, sendo o assunto do seu filme, Back busca depurar formalmente. No processo de depuração formal, ele inspira-se em Brecht que, aliás, é referência presente também na composição dos seus dois primeiros longas. Nelson Padrella, corroteirista de *Lance Maior*, disse que desde a elaboração do roteiro “Brecht ajudou bastante. De vez em quando, ele saía da prateleira e vinha dar uma mãozinha”¹⁸. E Back mesmo comentou que a estruturação em blocos que ele usou já em *A Guerra dos Pelados* era uma tentativa de aproximação com Brecht, por meio da qual ele buscava realizar um “cinema mais dialético, antinaturalista, antimelodrama. Um cinema que irritou pela falta do discurso anedótico com começo, meio e fim”¹⁹. Em depoimento recente, Back também afirmou ter tido inspiração brechtiana na realização de *A Guerra dos Pelados* e, de forma mais madura, em *Aleluia, Gretchen!*²⁰

Seguindo a linha iniciada nos seus dois longas anteriores, o tema de fundo em *Aleluia, Gretchen!* é a permanência das estruturas sociais. No tempo diegético do filme, ninguém rompe sua condição de classe ou de poder, ninguém “progride” e ninguém promove modificações sociais, apesar da passagem dos anos, das mudanças conjunturais e de algumas personagens expressarem verbalmente suas convicções revolucionárias. Estas, no entanto, só existem nas palavras. Na prática, o que reina é a acomodação. Ainda assim, o dado mais forte em

18 Nelson Padrella, Cinema na Prática, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1968.

19 Sylvio Back, Conversa Com Hugo Mengarelli, 1ª Parte, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 nov. 1982.

20 S. Back, depoimento concedido a Rosane Kaminski por e-mail, em 21 de novembro de 2005.

Aleluia, Gretchen! é o político, tratado de forma extremamente irônica. Se em *Lance Maior* os personagens eram despolitizados, preocupados apenas com seus projetos individualistas e presos aos mundos socioeconômicos aos quais pertenciam, em *A Guerra dos Pelados* assistia-se às reivindicações de uma pequena coletividade que se rebelava contra a opressão política e econômica, mas mesmo assim não conseguia modificar a sua sina. Mas em *Aleluia, Gretchen!* outra vez há ausência de projetos coletivos. Cada personagem é um “esquema” de uma determinada postura política: Frau Lotte (Míriam Pires), proprietária do hotel, é a personificação da ideologia nazista, que também encontra apoio nos jovens Josef e Werner (Lorival Gipiella e Lauro Hanke, respectivamente), bem como em Herr Oskar (Edson D’Ávila) e também no brasileiro integralista, o Dr. Aurélio (José Maria Santos). Já o Professor Ross (Sérgio Hingst), marido de Lotte, representa o intelectual liberal e fracassado, que não concordava com o regime de Hitler, mas foi covarde para se manifestar contra ele. O brasileiro Eurico (Carlos Vereza), caixeiro-viajante, representa a classe média, sem ideologia própria, personificando a ambição de “subir na vida”. E Repo (Narciso Assumpção), o negro empregado do hotel, pode ser visto como representante do “povo” brasileiro, que supostamente assimila a ideologia de seu colonizador (no caso, Frau Lotte). O que se assiste na tela é um desfile dessas diferenças, constituído pela justaposição de ações caricatas dos personagens e de confissões verbais desfiadas em longos monólogos. Ironicamente, fica a sugestão de que esses esquemas políticos coexistem, ora em conformismo, ora se atritando, mas nunca abertos a modificações. No saldo, o filme atua como uma alegoria da imobilidade, ainda que seja um filme histórico, ou seja, que privilegia as ações do homem no tempo.

Esse filme não teve uma receptividade “tranquila” como havia acontecido com *Lance Maior*, pois acendeu polêmicas e causou impacto sobre a opinião pública. O tema do filme – o nazismo no Brasil – era um tabu, e a forma como o cineasta trouxe-o à tona acendeu reações exacerbadas: afinal, o cineasta estaria “defendendo” a perdurabilidade das ideias nazistas?²¹ O

21 Sobre a polêmica envolvendo as diversas interpretações do filme de Back, ver “Aleluia, Gretchen”: A Favor ou Contra o Nazismo?, *Jornal do v Festival*

que ele poderia querer dizer ou defender por meio de um filme ambíguo como este?

Logo se vê, os três filmes de Back parecem apresentar mais diferenças do que semelhanças entre si, além de não estarem sustentados numa proposta política clara ou em qualquer promessa de redenção. Essa aparente ambiguidade fica visível pelas diferenças entre *Aleluia, Gretchen!* e o filme *Lance Maior*, cuja preocupação do autor enuncia-se em termos de comunicação com o público. Ou mesmo em relação a *Guerra dos Pelados*, filme histórico e mais declaradamente sectário em termos maniqueístas.

Enfim, após o lançamento de *Aleluia, Gretchen!*, Sylvio Back passou a defender a importância da ruptura com a linguagem cinematográfica tradicional, “colonizada”. E aí, em contradição à sua visão dos anos de 1960 em favor de um “cinema de comunicação”, ele assume uma postura “intelectualista”, dentro da qual o único compromisso do cineasta é com os seus próprios filmes. Esse momento do discurso de Back culminará 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 afirmaria numa espécie de manifesto publicado em meados da década de 1980²².

Ao observar as diferenças entre os filmes e articulá-las às variações no foco do discurso do cineasta ao longo daqueles anos (o que evidencia as modificações no seu entendimento sobre cinema num sentido amplo e também sobre a própria obra), fica evidente 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 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 – o que também era uma invenção estrangeira, mesmo

de Cinema Brasileiro de Gramado, 17-22 jan. 1977; Sérgio Habib, Batucada Wagneriana, *Jornal de Brasília*, 25 maio 1977.

- 22 S. Back, Por um Cinema Desideologizado, *Correio de Notícias*, Curitiba, 11 jul. 1986. (Grifo nosso.)

que tenha sido tomada, por Glauber Rocha, como possibilidade única de se fazer um “cinema brasileiro” revolucionário, independente e alternativo aos modelos estrangeiros²³. No caso de Back, a ênfase no dado autoral aparecerá com mais força em seu discurso somente após o lançamento de *Aleluia, Gretchen!*

EMERGINDO UMA POÉTICA DA ANGÚSTIA

A reflexão minuciosa em torno das particularidades semânticas e dos recursos expressivos dos três primeiros longas de Back está desenvolvida na segunda parte da minha tese de doutorado. Ali, por meio da aproximação com cada obra, foram extraídos os eixos argumentativos que norteiam a minha própria escrita acerca dos filmes. O primeiro eixo, pautado nas noções de “tempo e narrativa”, me permitiu falar do modo como o cineasta organiza a temporalidade dos seus filmes, o encadeamento das ações, os acontecimentos, e que relevância isso tem na formação de sentidos históricos. O segundo eixo, por sua vez, edificou-se a partir dos conceitos de “poder e violência” para elencar as recorrências no tema e na forma de narrar do cineasta, forma esta que dá ênfase, repetidamente, à opressão, à violência, à impotência e à apatia resultante da impotência²⁴.

O resultado desse trabalho de análise reflexiva conduziu à visualização de certos traços amplos que são constantes na estrutura dos filmes em questão e que ajudam a definir um estilo narrativo característico desse cineasta.

A principal característica que fornece o timbre comum a eles é o teor pessimista articulado a uma constituição narrativa que nega a teleologia do cinema clássico. Por mais que sejam diferentes entre si, os assuntos dos três filmes são tratados com um tempero amargo, frustrante e melancólico. Há, ao mesmo tempo, uma insistência no vazio dos projetos individuais das personagens e um tratamento irônico das causas coletivas dos

23 Proposta de ação de Glauber expressa no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963.

24 Aos que se interessarem em conhecer em detalhes esse esforço de análise interpretativa, sugiro visitar a tese que está disponível na íntegra em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/handle/1884/14666>>.

discursos políticos ou religiosos, de qualquer promessa de redenção. A tônica pauta-se no fracasso, na impossibilidade, denunciando a farsa de quaisquer utopias e ideologias. Daí a aproximação que estabeleci com o conceito filosófico da angústia que, no caso de Back, remonta aos tempos em que ele atuou como jornalista em Curitiba e quando então vivenciou uma aproximação intensa com os debates sobre existencialismo em Søren Kierkegaard e em Jean-Paul Sartre²⁵.

Esse timbre pessimista, é claro, emana do tratamento dado ao assunto de cada filme, mas também da forma de organizar a narrativa. Nesse sentido, quanto à composição em blocos, destaco a existência, nos três filmes, de um pequeno prelúdio seguido de uma estrutura narrativa marcada por dois momentos. O prelúdio tem função distinta em cada filme, enquanto os tais dois momentos caracterizam-se sempre como uma fase de aberturas (apresentação de personagens, lançamento de projetos e sugestão de focos narrativos) e uma fase de fechamentos (declínios, fracassos e aborto dos focos narrativos), constituindo, assim, o modo de narrar de Back.

Ainda há, em todos os três filmes, dentro da primeira fase – que seria a das “aberturas” –, a presença de algum elemento que antecipa o teor pessimista, a ideia de vazio, ou a ruína dos projetos que se processará na segunda parte de cada um deles. Em *Lance Maior*, há a canção entoada por Marília Pêra durante a abertura do filme, que já avisa aos que quiserem ouvir para onde tudo seguirá: “e se a gente continua, vai prum beco sem saída”. Em *Guerra dos Pelados*, essa antecipação é dada logo no prelúdio, com o enfrentamento desigual entre jagunços e

25 O contato de Sylvio Back com as teorias desses dois filósofos ocorreu no entredécadas 1950/1960, momento em que atuava como jornalista cultural e crítico de cinema. Visivelmente aquele era o momento, também, em que se preparavam as estratégias e os ingredientes para a sua atuação como roteirista e diretor de cinema. Diversos dos seus textos contêm pistas desses ingredientes, que aparecem reformulados na linguagem fílmica de sua fase ficcional. Eis alguns exemplos de textos escritos por Back que fazem referência ao seu contato com as teorias existencialistas: S. Back, Os Existencialistas Teóricos ou a Pseudovivência, Letras & Artes, *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jun. 1960; Sartre Atual, Letras & Artes, *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jun. 1960; Fronteiras do Existencialismo, Letras & Artes, *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 ago. 1960; Cubanos e Humanos, Letras & Artes, *Diário do Paraná*, Curitiba, 5 fev. 1961; K [Kierkegaard], Esse Desconhecido, *Revista Panorama*, n. 120, Curitiba, maio 1962.

posseiros, e depois é reiterada com a morte da personagem Nenê, quando ingenuamente enfrenta o “dragão de ferro”. E em *Aleluia, Gretchen!* o agouro aparece com a morte prematura do bebê Gretchen, emblema da raça pura ariana e também dos projetos de cada integrante daquela família de imigrantes.

Existe também um efeito de circularidade presente nos três filmes, que surge da repetição de uma mesma música no início e no final de cada obra. Trata-se de um recurso eventualmente associado ao *flashback*, nos casos de filmes que iniciam num “presente” diegético, e cujas narrativas se desenvolvem como se fossem a evocação da memória de alguma personagem, voltando, ao final, para o mesmo momento “presente” em que o filme iniciou. A música que se repete no começo e no fim de um filme pode, em tais casos, estar associada a uma função desse tipo, de resgate da localização temporal. Mas nos filmes de Back, não é isso o que acontece. O desenvolvimento de cada narrativa, aparentemente linear, ao fim mostra-se circular, mantendo os personagens não no mesmo momento temporal, mas na mesma condição social, econômica ou existencial em que estavam no início da narrativa²⁶. Em Back, o recurso de repetição da música substitui o desfecho em forma de *télos*, típico da narrativa clássica. Tal recurso, somado a outras recorrências, constitui o discurso antiteleológico dos filmes de Back.

Uma tecla insistente nesse discurso é o negativismo: não há meta que se coloque dentro de cada filme e que seja realmente alcançada. Os “fechamentos”, nos três filmes, não indicam resolução de conflitos, mas o abandono ou o fracasso de qualquer empreendimento. Assim, forma-se uma insistência na impossibilidade de transformação estrutural nas condições vividas pelos personagens, apesar da passagem do tempo e da montagem linear dos filmes. A imutabilidade – seja da condição de classe dos personagens em *Lance*, seja da sina reservada

26 Nesse aspecto, há uma pequena diferença de estrutura entre *A Guerra dos Pelados* e os outros dois filmes, pois a música-tema da comunidade dos pelados, presente no início e no final do filme, aparece pela primeira vez durante a apresentação dos créditos do filme, numa situação festiva, e não no prelúdio. Para o sentido do tempo diegético, no entanto, a ordem em que se situam essas duas sequências é indiferente: uma mostra o caráter comunitário dos pelados, outra mostra que esse grupo sofria a opressão dos fazendeiros e empreiteiras estrangeiras. Sua função é muito mais contextual do que cronológica.

aos posseiros em *Pelados*, ou seja, ainda, das ideias totalitárias presentes em *Aleluia, Gretchen!* – é sempre uma questão veemente. Uma condição sobre a qual o homem pode tomar consciência, mas que a ele só cabe aceitar. O piquenique final em *Aleluia, Gretchen!* recria essa “leitura de mundo” do cineasta: algumas personagens se ajustam à condição da imutabilidade, e, com seus penteados e roupas novos, “estão de pé, bebem, comem, brincam como uma bola de futebol, divertem-se com a música”²⁷ – em resumo, “vivem” (sob o tratamento cínico de Back, é lógico, pois esses personagens são justamente os que concordam com o autoritarismo do governo militar). Os outros – liberais ou indiferentes – apresentam-se imóveis, impotentes, e assim também colaboram com a manutenção do sistema. Não há salvação.

Se não há salvação, tampouco há redentores ou heróis.

UM CINEMA SEM HERÓIS

Quando apresentava o filme *Guerra dos Pelados*, algumas páginas atrás, mencionei uma afirmação de Back sobre a História ser a personagem do seu segundo filme, somada ao fato de ele não construir um fio narrativo sobre um herói individual. Estes são dados que adquirem, juntos, um forte sentido político traduzido numa forma poética.

Para que se torne mais visível o significado político que vejo nessa opção poética de Back, é preciso esclarecer, desde logo, que a expressão herói ultrapassa, em muito, o sentido de protagonista de uma obra ficcional. O termo grego do qual o vocábulo herói se originou designava tanto os chefes militares que combateram diante de Troia, até os “semideuses” e aqueles que se elevaram acima da condição humana. Em Hannah Arendt, que escolhe uma concepção sóbria de heroísmo recusando o sentido de “semideus”, o termo herói conota uma distinção, mas da qual todo o homem livre seria capaz, contanto que consentisse em agir e em falar na cena pública²⁸.

27 José Carlos Avellar, *Corpo Vivo*, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

28 Hannah Arendt, *A Condição Humana*, Rio de Janeiro: Forense, 1991.

A partir dessa “definição sóbria” do heroísmo em Arendt, e pautado em certas colocações de Jules Michelet, o filósofo francês Miguel Abensour considera o heroísmo uma dimensão constitutiva da revolução, e que faz referência a um certo tipo de agir político, característico de um “clima”, ou seja, de uma disposição efetiva de uma época. Para Abensour, o revolucionário, esse ator político que aparece na cena moderna e aí se constitui, pode ser interpretado sob o nome de herói. Segundo diz, o “modelo heroico” do homem que supera seu egoísmo e sacrifica sua vida em nome de uma causa coletiva constitui “a imagem exemplar que o ator revolucionário mantém diante de seus olhos e que ele quer ser”²⁹. Esse mesmo modelo, contudo, ao colocar-se *entre* o revolucionário-herói e a realidade, arrisca afastá-lo da impessoalidade e do princípio heroico no qual, segundo Michelet, o ator principal seria justamente o povo.

Portanto, ao afirmar que vejo um sentido político na supressão das figuras heróicas nos filmes de Back (pois que em *Lance Maior* e em *Aleluia, Gretchen!* igualmente não há heróis), isso requer a consideração de ao menos duas questões. A primeira, refere-se ao contexto histórico em que foram formulados os filmes, e diz respeito à existência de uma atmosfera impregnada pelo “romantismo revolucionário” que, segundo Marcelo Ridenti, caracterizava o meio artístico-cultural brasileiro nos anos de 1960 e 1970³⁰. A segunda é a consideração da

29 Segundo Abensour, a “qualidade heróica poderia definir-se, então, como o despertar de uma energia passional suscitado pelo campo dos assuntos públicos, no duplo sentido de público: no sentido em que há uma conversão do interesse, do egoísmo para o que é comum; no sentido em que se abre uma área de manifestação – um espaço de aparição –, de revelação aos outros e a si mesmo, ali onde se constitui um público”. Miguel Abensour, *O Heroísmo e o Enigma do Revolucionário*, em Adauto Novaes, *Tempo e História*, São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 213 e 215.

30 Na visão de Marcelo Ridenti, do final dos anos de 1950 até meados dos anos de 1970, a exemplo do que acontecia noutros países, configurou-se no Brasil um modelo de intelectual comprometido com a realidade nacional, que se preocupava com questões como a superação do subdesenvolvimento, a formação de uma sociedade mais justa e a afirmação da identidade político-cultural do povo brasileiro. Para nomear essa “disposição”, o sociólogo optou pelo termo “romantismo revolucionário”, formulado por Michael Löwy e Robert Sayre. Para maiores detalhes, ver M. Ridenti, *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas e Revolução do CPC à Era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000. Ou, ainda, do mesmo autor, *Intelectuais e Romantismo Revolucionário, São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, São Paulo, abr.-jun. 2001, p. 13-19.

hipótese de Miguel Abensour, quando associa o heroísmo à figura moderna do revolucionário. Diz ele: “o heroísmo é bem uma dimensão essencial do fenômeno revolucionário”, ainda que se possa falar de uma “invenção do herói revolucionário”³¹. É paradoxal que essa opção pelo heroísmo traga consigo a destruição do princípio heroico, justamente por centrar-se na busca de uma individualização por meio da “similitude com o divino”.

Considerando essas questões, e admitindo que tanto o “romantismo revolucionário” prenhe nas décadas (impingindo aos intelectuais uma missão paternalista em relação ao povo/público) quanto o traço mais amplo, moderno, da distinção por meio do heroísmo (como garantia de uma “permanência” na história) nada mais sejam do que modos de buscar sentidos para a existência humana, o conceito filosófico de angústia encaixa-se à resolução formal encontrada por Back para seus filmes, qual seja, a disposição planificada dos personagens e o desvelamento de suas misérias. Assumir o “modelo heroico” – seja na cena pública da vida real, seja por meio da identificação com um protagonista fictício que se aproxime desse modelo – promove o abafamento da angústia, evita o enfrentamento da inexistência de sentidos apriorísticos à vida do homem. Sem heroísmos, a afirmação do “banal” e do vazio humano constantemente preenchido com artificialidades, emerge com mais força dos filmes de Back.

INCÔMODO ESTÉTICO E APROXIMAÇÕES ESTILÍSTICAS

Um traço estilístico moderno destaca-se nas obras de Sylvio Back: situações que são abertas, mas não resolvidas. Diferente da estrutura narrativa clássica na qual *tudo* deve fazer sentido dentro do filme, pois qualquer palavra, qualquer objeto posto em cena deve exercer alguma função teleológica, nos filmes de Back vários elementos são lançados ao espectador, mas ficam em suspenso, não encontrando um ponto de arremate. Essa

31 M. Abensour, op. cit., p. 218, 235.

opção do cineasta promove incômodo estético no espectador habituado a fruir de tramas cujo encadeamento das ações faz avançar uma narrativa. Nota-se uma aproximação entre os longas de Back e os filmes de Antonioni, cineasta que ele admirava já em seus tempos de crítica cinematográfica. Em *A Aventura* (1959), por exemplo, Antonioni rompe com as leis tradicionais do drama e propõe um processo de desdramatização baseado na quebra da “causalidade” como conceito impulsionador da ação narrativa.

Acerca dessa busca de incômodo estético enquanto opção poética, dizia Back, logo após finalizar o *Aleluia, Gretchen!*: “evitei a trama ao máximo”, uma vez que a trama cria urdiduras que “prendem e alienam” o espectador³². “Não fiz novela, nem policial, aquele tipo de enredo que, quando a gente só assiste aos últimos dez minutos, deduz o fim e imagina o começo.”³³ Back não quis, realmente, dar ao espectador o conforto fácil da resolução aos conflitos apresentados. Ou menos ainda: nem a apresentação óbvia de um conflito central – ou trama – sobre o qual o espectador pudesse concentrar a atenção. Os três filmes são evasivos, no que diz respeito à indeterminação da trama. E são filmes incômodos, no que diz respeito aos temas abordados, geralmente fora dos padrões “politicamente corretos”.

O conjunto de todas essas características conforma, enfim, uma poética da angústia, que pôde ser decantada dos filmes de Back por meio das análises realizadas. Mas, para dar sentido e garantia à singularidade dessa poética, foi necessário compará-la às obras de outros cineastas brasileiros contemporâneos de Sylvio Back, também partícipes daqueles “tempos nacionais” efervescentes dos anos de 1960-1970. Afinal, ainda que envolto pelas referências do sartrismo e pela atmosfera revolucionária dos anos de 1960, ele tinha, é claro, as questões da estética cinematográfica com as quais se preocupar.

Nesse sentido, são cabíveis aproximações entre o primeiro longa de Back e filmes de Walter Hugo Khouri (*Noite Vazia*, 1964 e *As Amoras*, 1968) e de Luiz Sérgio Person (*São Paulo*

32 S. Back, *A Civilização do Sul: O Essencial É Ser Autêntico* (entrevista), *Opinião*, 1 abr. 1977. (Grifo nosso.)

33 S. Back apud Edmar Pereira, *Um Balanço de “Aleluia, Gretchen”*: Com Saldo Muito Positivo, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 maio 1977.

s/A, 1965), por exemplo. Destes, o *São Paulo s/A*, que foi inclusive citado por Back num texto de 1967 como um filme brasileiro sério ao privilegiar a relação obra-público³⁴, evidencia proximidade das formas usadas por Person e por Back para representar a paisagem da cidade moderna. Cumpre notar que ambos os filmes abordam criticamente a postura da classe média diante do fenômeno da expansão capitalista. Além disso, e assim como ocorre com os filmes de Khoury, também dialoga com o *Lance Maior* nas formas de representação das angústias existenciais dos personagens urbanos. Todos os três são autores de filmes reflexivos trabalhados dentro de uma abordagem naturalista, que se desenvolve sem sentimentalismo ou drama-lhão, mas mantendo um clima melancólico. Outros traços que Back mantém em comum com esses cineastas é o humor parco, a narrativa lenta e sem clímax, que dão aos filmes a impressão de ausência do desfecho, característica responsável por boa parte do “desconforto” estético.

Em *Guerra dos Pelados*, vários desses traços permanecem bem presentes (a narrativa lenta, o ritmo irregular), mas, como o dado nacional é um dos pontos mais enfáticos e as relações de poder são discutidas por meio da representação do mundo rural, alguns filmes anteriores a ele são passíveis de aproximação, como ocorre com alguns aspectos poéticos trabalhados por Glauber, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e mesmo por Ruy Guerra, em *Os Fuzis* – seja pelos elementos sonoros, temáticos, até a referência na fala do sertanejo para fundar um modo de narrar. Nesse sentido, Ely Azeredo, crítico que se opunha aos rumos tomados pelo cinema novo, na ocasião do lançamento de *Pelados* disse que neste filme Back “sintoniza com o vago e tímido programa dos que, no início dos anos de 1960, pretenderam pesquisar a fisionomia do homem brasileiro e as formas propícias de sua elucidação”³⁵. Back propunha, todavia, um “cinema sulino” como uma outra matriz para a compreensão da realidade brasileira que não a matriz nordestina. Além disso, é possível ver uma proximidade com o trabalho que estava sendo feito no início dos anos de 1970 por alguns diretores oriundos do

34 S. Back, Por Que Não se Ama o Filme Brasileiro?, *Panorama*, n. 174, Curitiba, jan. 1967, p. 24.

35 Ely Azeredo, A Guerra dos Pelados (1), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1971.

cinema novo – como os casos de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) –, ao buscar na literatura e no passado histórico um escudo atrás do qual se proteger para tecer críticas ao modelo político-econômico sustentado pelo governo militar.

Em relação ao *Aleluia, Gretchen!*, conserva-se a lentidão, o aspecto reflexivo e irônico, a ausência de *têlos* já mencionada, além da evidente referência no filme *Deuses Malditos* (Luchino Visconti, 1969³⁶). Mas é o próprio Sylvio Back quem, por meio de um pseudônimo, indicará as principais referências poéticas que mobilizaram a elaboração do seu filme:

De repente, é Visconti que surge com sua exuberante meticulosidade na construção dos personagens e ambientes (diria mesmo que se descobre um certo aristocracismo em algumas imagens); é Pasolini, com sua riqueza e argúcia em inventar novas formas para denunciar o fascismo da nossa sociedade e, por que não, de apontá-lo em nós mesmos; é Alain Resnais (*Hiroshima, Meu Amor, O Ano Passado em Marienbad*), com sua câmara fluente, sua obsessão por movimentos laterais, lentos, precisos, poéticos, imperceptíveis, que procuram casar ritmo dramático e mecânico como se fora uma coisa só, inexplicável; é um certo apego às lentes grande angular, detalhe de narrativa muito caro aos novos cineastas europeus como Herzog, Schloendorfer, Bertolucci, que deliberadamente abandonaram ou reduziram ao mínimo o uso da lente *zoom* (aquela que faz aproximação ou afastamento ótico da coisa a ser filmada) para retornar ao quadro fixo de Lumière e os grandes cineastas americanos (Penn, Kubrick etc.); é um calor barroco, que lembra Glauber Rocha em *Terra em Transe* na interpretação de vários personagens, como o do integralista³⁷.

Como se vê, ele não estava produzindo “no escuro”, quando antes inspirado e iluminado pelas obras desses e tantos outros cineastas modernos – nacionais e internacionais, e cujas

36 Cf. p. 418-421 de minha tese de doutorado. Em novembro de 1977, dois jornais gaúchos publicavam textos em que seus autores (Hélio Nascimento e Luiz Cozzatti) comparavam o filme de Back ao *Deuses Malditos*. Cozzatti dizia: “Como Visconti em *Os Deuses Malditos*, Back parte de uma análise da família para chegar ao âmago do fenômeno fascista, essa sombra noturna que acompanha a natureza humana e emerge em certos períodos críticos da história.” Luiz César Cozzatti, *Os Deuses Malditos do Flórida Hotel, Zero Hora*, Porto Alegre, 3 nov. 1977.

37 S. Eurús (Sylvio Back), “Aleluia, Gretchen”, *Uma Grande Piada, Estado do Paraná*, Curitiba, 7 nov. 1976.

aproximações são sugeridas e problematizadas ao longo das análises dos filmes de Back em minha tese de doutorado – cujos resquícios e diálogos podem ser visualizados em seus filmes, mas que nem por isso se resumem a um mesmo estilo que abarque a todos. Sem querer igualá-los em termos de qualidade ou potência estética, o que todos têm em comum, pode-se dizer, é aquela inquietação (moderna) de querer discutir a ontologia cinematográfica por meio dos filmes ou, mais ambicioso ainda, desejar interferir nos esquemas de percepção e nos valores do seu próprio tempo por meio da ação poética.

DESDOBRAMENTOS DE UM PERCURSO AUTORAL

Pelo que foi posto até aqui, nota-se que algumas variações se processaram na alocação do cineasta acerca dos próprios filmes ao longo daquelas duas décadas. O estudo das fontes documentais 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, quando da produção de *Lance Maior*; 2. a questão do nacionalismo a partir de um “cinema do sul”, em *A Guerra dos Pelados*; e 3. a questão do cinema de autor que vem à tona nos tempos de *Aleluia, Gretchen!*. Atrelada a isso, pôde-se notar uma variação do foco retórico dos próprios filmes, inicialmente ancorado no público, depois demonstrando ambiguidade (entre público, mensagem política ou autor), e finalmente enfocando o “autor”. E é 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”. Desde fins dos anos de 1970 e ao longo dos anos de 1980, a insistência de Back em afirmar seu empenho em produzir um cinema “desideologizado” apareceu em diversas entrevistas. A partir de então, a argumentação do cineasta sobre um “cinema torto” persistiria ao longo das décadas seguintes. Na entrevista concedida a Mário Hélio em 1998, por exemplo, na qual Back critica o cinema brasileiro que apenas “imita a linha de montagem do cinema americano”, ele diz: “aí eu meto a cunha de um

cinema que definiria como ‘torto’. São filmes que, feitos dentro dos melhores padrões tecnológicos, imponham sua marca autoral apesar do discurso conservador que domina o cinema atualmente”³⁸.

Mas a ênfase na “marca autoral” e na possibilidade de não produzir um cinema comprometido com verdades prontas não me parece simplesmente uma guinada no seu discurso, ou uma nova fase. A despeito de não tê-lo verbalizado antes do final da década de 1970, 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. O que ele finalmente faz 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.

Em alguns depoimentos do cineasta publicados vários anos depois da produção desses três filmes, ele contou como experimentou o dilaceramento da opção que lhe era “exigida” pelos seus pares (do jornalismo e da militância) na década de 1960, entre fazer arte ou engajar-se na militância, como se não fosse possível uma alternativa intermediária. Mas a opção pelo cinema comprovou que, para ele, a revolução era justamente “um filme, um poema, um livro”³⁹. E dizia:

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. Porque o imaginário nunca está comprometido 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 concordo com *Julio Cortazar*

38 S. Back, *Meus Filmes São Melhores do Que Eu* (entrevista a Mário Hélio), *Suplemento Cultural*, Recife, jul. 1998. Publicado em *Cinemateca Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, [S.d.].

39 S. Back, entrevista a Adélia Lopes e Dante Mendonça, *O Estado do Paraná*, 24 abr. 1988.

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.⁴⁰

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 visão de Back, estaria além ou “acima” da história. Visão exagerada, pois assim isentaria a arte das condições ideológicas do seu contexto de produção.

O mote teórico-metodológico que fundamentou a minha pesquisa sobre a obra fílmica de Back foi a convicção, coerente com a recomendação de Júlio Cortazar, de que o estudo dos produtos artísticos e culturais permite conhecer algo do seu tempo de produção. Mas não por ser a arte isenta de ideologia, senão por ser eminentemente histórica, articulada ao seu contexto e a toda a sua carga ideológica, seja de modo a afirmá-la, seja a criticá-la ou tensioná-la. A meu ver, é 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 tratar de temas históricos por meio da arte, afirmando que estava falando “do seu tempo” mesmo quando fazia um filme histórico. Tal postura permanecerá e terá desdobramentos em toda a trajetória posterior de Sylvio Back.

Em 1986, quando então já havia adentrado na produção de documentários⁴¹, Back fez publicar aquela espécie de texto-manifesto antes mencionado – “Por um Cinema Desideologizado” –, no qual parecia querer atestar a possibilidade de neutralidade do cineasta diante dos temas históricos tratados nos seus filmes:

40 S. Back, Conversa com Hugo Mengarelli, 3ª parte, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 5 dez. 1982. (Grifo nosso.)

41 Em 1979, Back realizou um documentário em média-metragem produzido pela Embrafilme intitulado *República Guarani*. Envolveu-se com o assunto e decidiu aprofundar a pesquisa. Em 1982 saía, em coprodução com a Embrafilme, o longa-metragem *República Guarani*. Nesse meio tempo, Back produziu uma série de documentários em média-metragem, entre os quais: *Sete-Quedas* (1980), *Jânio: 20 Anos Depois* (1981), *A Araucária: Memória da Extinção* (1981), *Vida e Sangue de Polaco* (1982), *O Autorretrato de Bakun* (1984). Anos depois produziu os longas *Guerra do Brasil* (1987), *Rádio Auriverde* (1991), e *Yndio do Brasil* (1995). Neste mesmo ano, lançou o média-metragem *Zweig: A Morte em Cena*.

Adoro mexer na História. Pressinto algo erótico nessa investigação não científica sobre personagens e ocorrências que a historiografia oficial ou aquela guindada a interesses partidários e ideológicos procura eleger como definitivo, indiscutível, intocável, como dogma: um simulacro da verdade que se vai reproduzindo impune como tal pelos tempos e espaços, precisamente por se calcar no consenso dos chamados 'bem-pensantes'. Essa recusa em aceitar qualquer palavra final é que me move rumo ao desconhecido.⁴²

Nesse sentido, ele preferiu optar por *não fundar* verdade nenhuma em seus filmes, mas apresentar temas, signos, imagens e sons ao espectador. O "cinema desideologizado", para Back, não significava, enfim, uma pretensão de neutralidade, mas uma tentativa de apontar contradições nas personagens e situações retratadas.

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 uma certa desconfiança frente às visões redentoras da história, perceptível também em outras produções artísticas dos anos de 1960 e 1970, ainda que por caminhos bastante distintos. O ceticismo que impregna essa fase ficcional de Sylvio Back se tornaria uma característica de seu posicionamento frente à história – 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. Seus filmes enfatizam a imobilidade das relações sociais, e não a transformação. Enfatizam a repetição, e não a ruptura. Sugerem que o movimento temporal nos remete sempre ao mesmo, e apontam para a inocuidade dos esforços humanos diante dessa imagem de estagnação.

A partir do exame aqui proposto sobre os filmes ficcionais e sobre o discurso autoral de Back, pretendi articular sua poética e sua ética cinematográfica a certas questões histórico-políticas que são cruciais à compreensão da realidade brasileira dos anos de 1960 e 1970. Com isso, espero, renova-se o olhar sobre a trajetória desse cineasta que, desde os tempos de jornalista

42 S. Back, *Por um Cinema Desideologizado*, op. cit.

cultural em Curitiba, já ensaiava sua vontade de participação política por meio da crítica de cinema e, logo em seguida, por meio de filmes. E isso, lembre-se, num tempo em que o cinema brasileiro moderno inseria-se nos debates mais eruditos sobre a realidade nacional.

As reflexões aqui desenvolvidas não pretenderam dar conta de toda a produção de Back, mas almejam, isto sim, lançar bases para uma compreensão do seu lugar na história do cinema brasileiro, a partir do estudo de suas ideias, de sua vontade de participação e, o mais importante, de suas obras, bem como para a interpretação daqueles anos nevrálgicos para o amadurecimento das discussões sobre o cinema moderno e sobre as diversas articulações possíveis entre arte e política no nosso país.