

**WARNING CONCERNING COPYRIGHT
RESTRICTIONS:** The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproduction of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be used for any purpose other than private study, scholarship, or research. If electronic transmission of reserve material is used for purposes in excess of what constitutes "fair use", that user may be liable for copyright infringement.

Três Filmes em Busca de um País

Darién J. Davis*

A proposta deste artigo é analisar o modo pelo qual a identidade brasileira é construída nas telas por intermédio de três filmes históricos dos anos 90: *Carlota Joaquina* (1994), de Carla Camuratti, *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto e *A Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende. A partir destes filmes se quer compreender também a interação entre ficção e fato histórico.

The aim of this article is to analyze the way through which Brazilian identity is constructed on screen in three historical films of the 1990s: *Carlota Joaquina* (1994), by Carla Camuratti, *O Quatrilho* (1995) by Fábio Barreto, and *A Guerra dos Canudos* by Sérgio Rezende. A reflection upon these films also aims at an understanding of the interaction between historical fact and fiction.

El objeto de ese texto es analizar cómo la identidad brasileña fue representada en el cine por tres películas históricas de los años 90: Carlota Joaquina (1994), de Carla Camuratti, O Quatrilho (1995), de Fábio Barreto, e A Guerra de Canudos (1997), de Sérgio Rezende. Con esas películas se desea asimismo comprender las relaciones entre ficción y hecho histórico.

* Professor of Middlebury College, USA.

Desde a abertura política dos anos 1980, a produção cinematográfica brasileira pode-se gabar de uma comentada renascença. Um dos temas mais importantes deste período tem sido a busca de raízes nacionais. Como era de se esperar, os filmes históricos têm sido particularmente importantes nesta busca. Este trabalho examina a representação cinematográfica do passado nacional através de três filmes históricos bem pesquisados, sucessos de bilheteria: Carlota Joaquina: Princesa do Brasil (1994), O Quatrilho (1995) e A Guerra de Canudos (1997).

Esses filmes dão sua versão e discutem o significado da “brasilidade” em termos históricos, tanto regionais quanto nacionais. A representação filmica da história dos séculos dezanove e vinte emerge em um momento em que debates de maior abrangência a respeito de interesses nacionais (Reforma Constitucional, democracia e sociedade civil, corrupção, e outros) informam atores, diretores e roteiristas. Além disso, conforme disse Bakhtin, e como afirma Robert Stam com relação ao cinema, nosso contato com o mundo não pode ser através do “real”, e sim pelo ideológico, incluindo códigos e símbolos.¹ O cinema, enquanto artefato tecnológico, reflete e comenta as novas visões democráticas, críticas sem perder o patriotismo, dos anos 1990.

Este trabalho não está interessado nas qualidades estéticas desses filmes históricos per se, mas antes em sua relevância enquanto significante histórico, enquanto documento primário e secundário. A análise também é feita sem perder de vista o fato de que, como sustenta Veronica Wedgwood, o historiador, enquanto acadêmico, deve ser em alguns aspectos tanto peremptório quanto humilde – criando um equilíbrio entre aquilo que se pode e o que não se pode saber. Ainda assim, como indica Hayden White, a literatura (e, por extensão, o cinema), assim como a disciplina histórica, segue seus próprios interesses implícitos, a partir dos quais o autor (escritor, diretor) escolhe os temas que o fascinam, e, assim designa mocinhos e vilões, de uma maneira que não é nunca neutra.²

Em 1922, Luigi Pirandello publicou sua peça, atualmente amplamente conhecida, Seis Personagens em Busca de um Autor.³ Nesta peça, Pirandello explora, nas palavras do próprio autor, personagens que “buscam” um autor, seu criador. O trabalho de Pirandello sublinha também a relação entre arte e autor, ou entre o produto de arte e o produtor. Esses temas são pertinentes no estudo do cinema e da história do Brasil por três motivos. De uma maneira central, o cinema brasileiro pode ser descrito como uma indústria em busca de um país, na medida em que cada indústria artística ou criativa comenta ou explora a questão do eu, ou seja, da identidade nacional, da estética nacional, da política, entre outras. Cinema, a imagem em movimento, como afirmou Ben-

- 1 Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film* (Baltimore: John Hopkins, 1989).
- 2 Robin Winks ed., “Some Problems of History,” *History and historiography*. (Garland Press). Ver também Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact,” *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978).
- 3 Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author*. (tradução de Frederick May). Reimpresso por Heineman Educational Books, Londres, 1978.

jamin, é uma criação tecnológica única, que pode ser tanto original como reprodução, o que lhe confere poderes de propagação e de representação. Neste sentido, o cinema brasileiro enquanto projeto nacional é uma entidade em busca de um país, de seus tesouros, costumes e demônios.⁴

A recriação de qualquer dado histórico, por outro lado, dá-nos uma idéia clara do passado ao mesmo tempo em que nos dá mais informação sobre o presente, ou seja, a época em que a recriação ocorreu. Esses filmes dão conta e discutem o significado de “brasilidade” em termos históricos, tanto regionais como nacionais, para espectadores contemporâneos. Duas questões específicas ajudam-nos a entender esses filmes enquanto textos históricos:

1. O que tem o filme a dizer sobre a nação brasileira (a pátria), especificamente, em sua construção do povo brasileiro (social e politicamente)? Interessa-nos especialmente a representação de raça e nação, por exemplo.
2. Como o filme dialoga com os outros textos secundários do período? E que técnicas cinematográficas foram empregadas para representar o país histórico “Brasil”?

Uma avaliação histórica da produção cinematográfica brasileira não pode evitar uma ênfase dada à importância de um movimento, o cinema novo dos anos 1950, que era engajado tanto política como esteticamente. Este movimento estabeleceu o modelo estético e político utilizado por diretores contemporâneos⁵. Apesar de a influência do cinema novo ser indiscutível, no entanto, os cineastas dos anos 1990 demonstram o quão vibrante e diversificada é a produção cinematográfica de uma época em que não é mais possível se falar de escolas de cinema.

A produção cinematográfica nos anos 1990

Um grande número de mudanças políticas, econômicas e sociais teve influência sobre a emergência dos produtos culturais dos anos 1990, dentre elas a presidência infeliz de Collor de Mello, que acabou quando os deputados votaram pelo seu impeachment no dia 29 de setembro de 1992.

- 4 Em Walter Benjamin, *Illuminations* editora Hannah Arendt (Shoken Books de New York), páginas 217 a 252.
- 5 O interesse pelas dificuldades por que passam aqueles marginalizados teve plena continuidade durante os meados dos anos de 1960 com a produção de filmes tais como *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* de Glauber Rocha (1968), *Quão gostoso era o meu Francês* de Pereira dos Santos (1970) e *Macunaima* de Joaquim Pedro de Andrade (1968), todos dos quais exploram aspectos cruciais da história do Brasil na tradição do cinema novo apesar da censura após o golpe de 1968. Ironicamente, foi sob o regime militar da ditadura que o governo criou a primeira agência de filme estatal, EmbraFilm (1969) que foi responsável pelo financiamento, distribuição e promoção de filmes nacionais através do território brasileiro. Embora muitos dos produtores de cinema trabalhassem com algum apoio governamental, a criação da EmbraFilm apoiou efetivamente produtores independentes a se valer do sistema assegurando-lhes fundos, distribuição e audiência.

O seu vice, Itamar Franco, o substituiu na presidência, e, com a ajuda do Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, desenvolveu um plano de estabilização que tiraria o Brasil (mesmo que temporariamente) do caos econômico. Um dos pontos centrais deste plano ambicioso foi o Real, a nova moeda que estabilizou preços e reduziu a inflação.

O plano foi amplamente eficaz em curto prazo. A inflação diminuiu dramaticamente (de quase 1000% para menos de 20%) entre os anos de 1994 e 1995. O salário real do brasileiro aumentou e uma nova confiança já era visível no início de 1994. A taxa de câmbio artificial, que congelou o dólar a 1=1, aumentou a importação de capitais. Os brasileiros começaram a comprar bens importados e viajaram em proporção recorde (ajudados pelas reservas estrangeiras que o governo havia herdado da administração Collor). O sucesso do plano ajudou Fernando Henrique a se eleger presidente em 1994. A produção cinematográfica aumentou e os espectadores encheram as salas de projeção como nunca, em especial para ver filmes brasileiros de qualidade.

Como afirma acertadamente Hayden White, um historiador pode facilmente transformar um evento trágico em cômico, ao mudar o foco ou a maneira de olhar o evento, através da linguagem, do silêncio, e de outras técnicas literárias⁶. Cineastas e roteiristas, assim como historiadores, têm a sua disposição, não apenas uma miríade de fatos, eventos e personalidades que eles devem incorporar a seu texto, mas também uma série de técnicas artístico-literárias que eles podem usar livremente para apresentar imagens em movimento do passado⁷. Reside aí a dialética primária de abordagem de um filme enquanto artefato histórico. Ao contrário de artefatos tradicionais, que mostram provas de criação artística humana, um filme é uma criação complexa, que associa uma variedade de elementos, desde atores e música à linguagem e movimento, para reconstruir ou desconstruir diferentes aspectos da existência humana.

Por isso, Carlota Joaquina representa uma importante realização histórica. Ao pesquisar sua produção e recepção, fica claro que Carla Camuratti, a diretora, antes atriz e uma das poucas mulheres a fazer cinema na América Latina, fez o filme precisamente em um momento em que o cinema brasileiro encontrava-se convalescendo do período problemático da presidência Collor. O diálogo que o filme estabelece entre cinema e história, inovador e irreverente, começando no presente e levando-nos de volta ao passado, não faz uso das regras aristotélicas nem de suas técnicas dramáticas. A trama do filme nos é revelada quase como se fosse um conto de fadas.

Em 1808, com iminente a invasão de Portugal por Napoleão, a família real portuguesa – que incluía a Rainha Mãe Dona Maria I, o Infante Dom João VI, e sua jovem esposa espanhola Carlota Joaquina – foge, com a ajuda dos ingleses, para o Brasil, onde eles acabam ficando por treze anos. A aparição re-

6 Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact," *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins university Press, 1978), 89.

7 Em *Latin America Cinema Film and History*, E. Bradford Burns afirma que em termos gerais, a história registra a ação humana através do tempo. A palavra escrita é limitada e pode ser suplementada por filme que seja capaz de duplicar ou reconstruir a ação.

pentina da Coroa no Brasil teria impacto dramático sobre a vida econômica, social e cultural do país, assim como sobre as relações luso-anglo-brasileiras. Esta cartada garantiu ao Brasil a promoção de colônia a reino, a criação de uma nova capital (Rio de Janeiro), e de muitas outras instituições nacionais, incluindo o Banco do Brasil, a Biblioteca Nacional, a Escola de Medicina, e o Jardim Botânico, que ainda hoje são importantes símbolos para os brasileiros. Ao mesmo tempo, a personalidade e o comportamento idiossincráticos da dominadora Princesa Carlota sacudiu a estrutura social brasileira e deu início a uma série de lendas que passaram de geração a geração no Brasil. Carlota foi, por muito tempo, o foco de séria atenção dos historiadores, inspirando muitas monografias⁸.

Carlota Joaquina, filha do rei Carlos IV da Espanha e da rainha Maria Luísa de Parma, chegou a Portugal com dez anos para casar-se com o Príncipe João de Portugal, que tinha dezoito anos. A irmã de João, Mariana Vitória, noivou ao mesmo tempo com o tio de Carlota, Dom Gabriel de Espanha. Embora fosse uma criança muito inteligente, Carlota, de acordo com seus contemporâneos, era “talvez a mais feia figura real que já existiu”⁹. Apesar de suas desvantagens físicas, Carlota tornar-se-ia uma mulher passional e ardilosa, que conspirava para deter o poder por trás das câmeras.

Apesar de o filme ter o mesmo nome que a Infanta espanhola que se torna por fim rainha, a vida de Carlota é apenas o viés através do qual Camuratti explora a vida social e cultural do Brasil em geral, e do Rio de Janeiro mais especificamente, no início do século XIX. O filme inova em sua busca de um Brasil histórico que é ao mesmo tempo parte de uma tradição estética nacional de sátira, e, por outro lado, de patriotismo, especialmente com relação a Portugal. A isso se vem juntar piadas populares, e referências à identidade nacional, em especial à celebração da mistura sexual de raças.

O conto social é narrado como se fosse um conto de fadas. Um jovem escocês conta a história a sua irmã mais moça. Desde aí vê-se o espírito de sátira: a expressão “para inglês ver” ganha nova versão, “para escocês ver”. O tratamento dado por Carla à família real é tão irreverente quanto o seu tratamento da história. De fato, Camuratti enxerga a conexão implícita entre história e ficção. Ao invés de permitir que o drama histórico se desenrole por si só, ela reconstrói a vida de Carlota com a ajuda de um jovem narrador escocês dos anos 1990, que relata a história a sua irmã mais moça com todo o drama e exotismo de um conto de fadas tropical. A mise en scène é bizarra e simbólica, e Camuratti faz freqüente uso de estereótipos, tipos nacionais e folclore¹⁰.

A estilização do filme não é criada do vácuo, no entanto: ela tem base histórica. O filme consegue criar um retrato patético, e, ainda assim, verossímil da família real, baseado quase que fielmente em dados históricos, dividido

8 Por exemplo (Sir Marcus Cheke Sir, 1947), ficção e dramas (Raymundo Magalhães, 1940; e João Felício dos Santos, 1968).

9 Chenke, pág. 8

10 Tal como apresentar Carlota vestida de vermelho, o uso hilário mas terrivelmente anacrônico da música flamenca para representar a realeza espanhola, a preguiça e o gosto por comer galinhas de Don João, etc...)

em três grandes estágios cronológicos: os preparativos da Infanta Carlota para sua viagem a Lisboa para encontrar seu futuro marido (Espanha, 1785); a vida da família real em Lisboa antes das invasões napoleônicas (Portugal 1789-1807); e as tribulações da família real no Brasil (1808-21). O terceiro estágio representa a preocupação central do filme, mostrando a sede de poder e amor de Carlota, e sua relação de amor e ódio com o Brasil¹¹.

As maneiras agressivas de Carlota, seu uso de linguagem obscena, e a informalidade com que ela tratava seus servos fornecem amplo material para comédia. Por outro lado, o filme representa Dom João como um príncipe e rei incompetente, demasiadamente influenciado pelos ingleses, e que literalmente andava comendo galinha a maior parte do tempo, sendo que essa descrição é validada tanto pelos historiadores como pelo folclore. Mas João e Carlota não são as únicas vítimas da sátira social. Não há heróis nem vilões nessa história, apenas personalidades históricas que emergem sob uma luz tanto terna quanto patética. A busca de um país (nação) ocorre em dois níveis, em especial devido ao elemento satírico. Os brasileiros são explicita e implicitamente comparados aos portugueses, apesar de o humor permitir a Camuratti divertir-se com ambos. Os brasileiros são ridicularizados por sua corrupção e por sua sede de títulos de nobreza.

É com relação ao discurso que trata da miscigenação que Carla Camuratti se revela mais brilhante. Três momentos podem ser utilizados para ilustrar isso:

1. Ao chegar ao Brasil, Carlota vai-se embora da Bahia – “negros demais”, mas Dom João demonstra-se intrigado pela mistura racial. No entanto, Carlota mais tarde arruma um amante mulato (Fernando), com quem ela articula, inclusive renunciando a seus preconceitos anteriores. Desta forma, Carlota se transforma devido a (ou, se preferirmos, é seduzida por) uma característica única do Brasil, modificando o lusotropicalismo de Gilberto Freyre na medida em que a iniciativa deixa de ser portuguesa e passa a ser brasileira (o Brasil, em outras palavras, tem algo de especial).
2. Seu filho Pedro – futuro imperador do Brasil – segue o exemplo materno. Ele explora sua sexualidade sem distinção de raça. Novamente, não se trata aqui da típica visão patriarcal do mestre português com

11 De acordo com vários textos históricos (Luiz Edmundo, *A Corte de Dom João no Rio de Janeiro 1808-1821* (1939-1940) Marcus Cheke, *Carlota Joaquina, A Rainha Intrigante* (1947), Bertita Harding, *The Amazon Throne: The Story of the Braganças of Brazil* (1941), Carlota é representada como uma mulher bastante feia com insaciável apetite sexual e desejo por poder e que se surpreendia por ver tantos pretos e índios no Brasil (embora isto aparentemente não a tenha impedido de ter um amante mulato).

De certo modo, esta produção é tanto uma recreação quanto uma paródia histórica. Fala tanto sobre atitudes do passado quanto do presente, dos brasileiros em relação aos portugueses, freqüentemente celebrados por sua tolerância e repudiados por sua bobice e falta de inteligência. Aparecem no filme, estereótipos de várias raças e nacionalidades, desde espanhóis, ingleses e brasileiros até mulatos. A perspectiva, porém, fica sempre claramente entre o narrador implícito ou a partir do ponto de vista de certos personagens, mas nem por isso, descontextualizada historicamente.

seu escravo africano. Enquanto que humor e sátira permitem a Carla Camuratti abalar a dinâmica tradicional gênero-racial com graça, é difícil usar do humor para lidar com a selvageria com sistema escravocrata, embora não impossível.

O sistema escravocrata dos portugueses no século XIX brutalizou africanos e indígenas, ao mesmo tempo em que dependia destes para colonizar o Brasil. Quando da chegada da família real ao Rio de Janeiro, por exemplo, para cada branco havia dez negros, três mulatos e três caboclos¹². No entanto, Camuratti evita fazer referências específicas à escravidão e exploração. Por outro lado, em termos de validar os múltiplos papéis desempenhados por pessoas de descendência africana ao longo da história do Brasil, Camuratti é bem-sucedida onde centena de outros filmes brasileiros não o foram. Os descendentes africanos do Brasil aparecem em inúmeros papéis e sob diferentes ângulos, de servos a aristocratas¹³.

Aqueles que gostam de filmes brasileiros reconhecerão em Carlota Joaquina uma certa tendência nacional a minimizar conflitos raciais e sexuais, e a recusar-se a levar a opressão muito a sério. Este estilo *commedia buffa* está presente em outros filmes brasileiros, tais como *Xica da Silva* (1975), de Carlos Diegues, e em *Macunaíma* (1968), de Joaquim Pedro de Andrade. O sarcasmo sugerido por Carlota Joaquina despertou a ira de Dom João de Orleans e Bragança, o descendente moderno de Dom João VI, atualmente vivendo em Petrópolis. A publicidade conseguida com o incidente ajudou a conquistar o público brasileiro.

A vida da princesa espanhola, mais tarde rainha, serve como a principal moldura através da qual o espectador adentra a história, apesar de a trama ser narrada por um escocês (que, por sua vez, é capaz de criticar os ingleses, que desempenharam um papel importante nos negócios da Coroa no Brasil). Juntamente com a família real, Carlota encontra no Brasil refúgio para a guerra, e é do Brasil que ela mais tarde tenta exercer seu poder sobre os territórios espanhóis na América Latina, para desespero de seu marido. Entretanto ela rejeita, no final, a terra, seu povo e seus costumes. Ao deixar as praias do Rio, em 1821, afirma-se que ela teria dito que “não quer[ia] levar um grão de areia dessas terras”. Camuratti recria esta cena, e outras, de maneira satírica, para forjar um diálogo com o passado – um passado difícil de acreditar, e que a diretora insiste que deve ser encarado com bom humor pelos brasileiros.

12 Afora os problemas de produção (o filme foi interrompido duas vezes por falta de fundos, tendo um reduzido orçamento operacional de U\$630.000) a diretora Carla Camuratti reuniu vários dos mais reverenciados atores para criar um filme imensamente popular. Fazendo parte da onda do renascimento do cinema brasileiro, *Carlota Joaquina* tornou-se sucesso popular logo ao ser lançado nos cinemas brasileiros em 1994-1995. Aproximadamente um milhão de espectadores assistiram ao filme, número enorme aos padrões do cinema nacional brasileiro.

13 Exemplificando, em 1862, os escravos constituíam 27,3% da população. Ilka Boaventura Leite, organizadora de *Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade* (Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996) pág.21. Ver também Fernando Henrique Cardoso, *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional* (Rio de Janeiro: paz e terra, 1977)

Carlota e os portugueses deixam o Brasil, e o país vai melhor, obrigado, sem eles. A mesma terra atrairia mais tarde milhares de imigrantes de toda a Europa. No filme *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, o diretor vai adiante um século e focaliza os imigrantes italianos que vieram para o Brasil na virada do século. Barreto leva-nos do nacional para o regional, ao comentar o fenômeno histórico da imigração, ainda hoje uma questão política controversa. O tema patriótico se intensifica, e o diretor nos leva para uma outra era histórica na qual um outro grupo de europeus se muda para o Brasil em busca de uma vida melhor.

Há pouco humor dessa vez. Apesar do jogo proposto por Barreto, em torno do mote do destino, este é um drama sério que trata de questões como imigração e exploração, mas que, no final, celebra a integração bem-sucedida e o eventual progresso de um grupo específico de imigrantes no contexto de um épico (de tradição positivista) no qual um país vai (obedecendo a preceitos de Auguste Comte) progredindo da barbárie à civilização. Idéias similares são expressas em *Gaijin*, de Tizuka Yamazaki, que tinha por cerne narrativo uma visão crítica do tratamento dispensado aos imigrantes japoneses em São Paulo. O estilo, aqui, é mais romântico (mais, por assim dizer, século XIX), e menos satírico, sem deixar de ser uma busca da essência da brasilidade, uma versão positivista e romântica de um período de rápido desenvolvimento.

Em mais de um sentido, o “quatrilho” do título designa o Brasil. E os imigrantes, que o constróem, trazem consigo um frescor que permite que o Brasil olhe para frente (como se uma tábula rasa fosse criada) e ignore os problemas do Brasil do século XIX, em especial o regime escravocrata. Por outro lado, deve-se notar que, assim como no caso dos Estados Unidos, a imigração ajudou a dar forma à mitologia nacional brasileira, e, em algumas regiões, desempenhou um papel importante na formação da identidade regional.

O Quatrilho, enquanto produção dos anos 1990, fala para um novo público, presumivelmente mais informado e cosmopolita – sobretudo no que tange ao passado imigracional brasileiro e o locus privilegiado que o sul tem na história nacional. Baseado em um romance de 1985, de José Clemente Pozzato, a trama gira em torno das lutas e vitórias de dois casais de italianos, Teresa, Angelo, Massimo e Pierina, que se instalam no Rio Grande do Sul na virada do século. A paixão e a tentação da infidelidade fornecem o conflito central ao longo da primeira metade do filme, até que uma das esposas (Teresa) decide fugir com o marido da outra (Massimo), trazendo à luz o jogo de cartas do título, em que os jogadores podem mudar de parceiro. As circunstâncias, à primeira vista trágicas para os indivíduos que foram abandonados, acabam se revelando um mal que vem para bem, uma vez que o casal criado à força (Pierina e Angelo) descobre que foram feitos um para o outro.

Apesar da visão apresentada por Barreto ser assumidamente local e concentrada em um círculo familiar específico, a apresentação das relações sociais em espaços públicos evita a discussão da imigração (especificamente, da imigração italiana) e dos debates de maior amplitude da era pós-abolicionista. Apesar de a população do Rio Grande do Sul, por exemplo, apresentar na época um grande percentual de descendentes de africanos, estes estão quase

que totalmente ausentes do filme, o que reforça uma imagem contemporânea da região como um enclave de imigrantes¹⁴. A assimilação tomou o lugar da miscigenação: os imigrantes entram em um país “poroso” e em desenvolvimento – sem definições claras, mas onde a língua portuguesa domina. A linguagem, e não a identidade étnica, torna-se o mais importante pólo distintivo deste conto. Referências à nacionalidade estão presentes ao longo de todo o filme, ainda que apenas de passagem (para citar dois exemplos, há menção ao crescente número de pequenos capitalistas, e à presença da igreja). Referências a um Brasil mais amplo do que o limitado “quadrilho” da primeira metade do filme tornam-se mais freqüentes à medida que os personagens se mudam para Caxias do Sul, por volta de 1930. Os protagonistas “subiram na vida”, de pequenos agricultores no início tornaram-se banqueiros no fim do filme.

A história reconstrói o Brasil da virada do século passado de maneira visivelmente romântica. O Brasil havia começado a receber milhares de imigrantes europeus no início do século dezanove, mas, após a abolição em 1888, estes números dispararam. De acordo com o IBGE, entre 1904 e 1913 o Brasil recebeu 384.672 imigrantes portugueses, 224.672 espanhóis, 196.521 italianos, 33.859 alemães e 42.117 libaneses, a maior parte dos quais instalou-se nas regiões mais temperadas do país, ao Sul¹⁵. Assim como muitos outros imigrantes, os protagonistas do filme encontram oportunidades de desenvolvimento apesar dos valores patriarcais e idiossincráticos da terra e da complacência das comunidades em que vivem – incorporando-se ainda, neste processo, na economia capitalista.

A visão de Barreto, assumidamente romântica, dá mais atenção à integração e mobilidade social de duas famílias italianas do que às tensões sociais da época. O filme parece reafirmar a crença, nem sempre verossímil, de que os imigrantes que trabalharem duro colherão sua recompensa nesta terra de oportunidades. Apenas referências en passant são feitas aos problemas do capitalismo e das outras ideologias dominantes da época. Um dos personagens principais, por exemplo, recebe a alcunha de “capitalista” devido a seus cruéis esquemas empreendedores, e um anarquista aparece bêbado em um bar criticando o capitalismo. No entanto, Barreto não vai além de um diálogo com as idéias de Gilberto Freyre.

Já foi demonstrado pelos historiadores, no entanto, que o Estado brasileiro tinha grande interesse em receber imigrantes europeus, em grande parte para se distanciar do regime escravocrata e diminuir o coeficiente africano da população, e em parte para assegurar mão-de-obra especializada para uma economia em rápida expansão. De fato, as condições eram tão horrendas em alguns casos, que alguns governos avisavam a seus cidadãos que não emigras-

14 Anuário Estatístico do Brasil 1939/40 (Rio de Janeiro: IBGE, 1940). Gilberto Freyre, *A vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 2ª edição (Editora Artenova, 1977), 39-44.

15 Suíça, Prússia e outras áreas de falantes de alemão, por exemplo, baniram os esforços brasileiros para recrutar imigrantes.

sem ao Brasil¹⁶. Isto deixando de lado o fato de que os descendentes de africanos eram sistematicamente marginalizados. Ainda assim, para muitos, o Brasil era uma terra de oportunidades, e este é o tema que Barreto decidiu apresentar. Neste ponto, ajuda lembrar Bakhtin: o tratamento romântico, com direito à iluminação suave e à melodiosa voz de Caetano Veloso, dá ao filme uma atmosfera nostálgica. As imagens da paisagem brasileira são de tirar o fôlego, virginais em sua pureza, e associadas à música suave, alternando-se com os sons naturais dos exteriores. O Brasil é, certamente, um país de grandes riquezas naturais, e Barreto focaliza em seu filme a paisagem do Sul.

O foco de Barreto sobre a integração de duas famílias de imigrantes italianos a uma localidade brasileira ao longo dos anos desenvolve-se paralelamente ao desenvolvimento histórico do Brasil. Os indivíduos decidiram seguir suas paixões e se saem muito bem. Ambas as famílias deixam suas cidades rurais e provincianas para instalar-se em cidades vibrantes e azafamadas governadas pelo espírito do progresso. À medida que as famílias crescem e mudam (tornando-se mais “brasileiras” e mais bem-sucedidas), também o Brasil cresce e muda. A última imagem do Banco Candone é acompanhada de música e imagens associadas ao sucesso (para Massimo e Pierina Candone). Essa visão romântica não seria completa sem um elemento de catarse que vem ao final do filme, com a reconciliação final das duas famílias. Teresa e Pierina trocam fotografias e fica claro que ambas se saíram bem. O dinheiro as transformou e elas podem deixar o passado para trás.

Em 1930, a contribuição dos imigrantes para o desenvolvimento do país era difícil de ignorar, e, em parte, ela instigou a xenofobia do nacionalismo exacerbado da era Vargas. Mas o romantismo, enquanto ferramenta narrativa, nem sempre funciona bem quando aplicado a uma dialética histórica. Já o humor, por exemplo, fornece ao espectador uma qualidade quase brechtiana de distanciamento que permite uma visão mais crítica da trama que se desenrola. A visão romântica de Barreto, não por isso menos poderosa, baseia-se em técnicas do drama aristotélico, que não dão espaço ao olhar crítico. Barreto, além disso, minimiza o conflito. As imagens de sofrimento e isolamento por que

16 Tais como Antônio Conselheiro, Revisão histórica, A obra manuscrita de Antônio Conselheiro e que pertenceu a Euclides da Cunha (1974) de Ataliba Nogueira e Vale de Lágri-mas: revisitando o massacre de Canudos no nordeste do Brasil, 1893-18977 (1992), de Robert Levine. Outros filmes e expressões culturais produções musicais e uma escola de samba. Paixão e Guerra no sertão de Canudos de Antônio Olavo (1993), *Passion and War in the Blacklands de Canudos*, por exemplo, garante numerosas perspectivas sobre a vida pessoal e familiar do líder dos Canudos, Antonio Conselheiro, antes de acompanhar suas peregrinações através dos quatro maiores estados do nordeste (Ceará, Pernambuco, Sergipe e Bahia) e finalizando com a guerra e a subsequente destruição da comunidade. O filme testemunha como a memória de Canudos sobrevive até hoje, particularmente no nordeste. Outros textos (da época dos romances contemporâneos tais como *The War at the End of the World*, de Vargas Llosa) defenderam a idéia de que o Conselheiro e seus seguidores eram religiosos fanáticos que não se curvavam à ‘lei e à ordem’, uma visão que predominava durante a ditadura militar brasileira. José Calazans, que iniciou coletando testemunhos orais nos anos da década de 1940 conseguiu preservar as opiniões de muitos dos verdadeiros sobreviventes de Canudos. Entretanto, quando este documentário foi realizado não restava mais ninguém (embora Olavo tenha consultado Calazans).

muitos imigrantes tiveram de passar não estão presentes em seu filme. As tensões religiosas devidas ao relacionamento nada convencional dos protagonistas resolvem-se, aparentemente, com o seu sucesso financeiro (o bispo aparece na fotografia com a família, por exemplo). A visão de Barreto é, portanto, desprovida de profundidade. Ainda assim, esta visão local e muito estreita espelha um progresso nacional e testemunhamos a maioria do *nouveau riche*. Os conflitos do passado se resolvem ao longo dos (ou graças ao passar dos) anos, na distância e com o progresso (em direção a uma sociedade contemporânea).

A Guerra de Canudos, de Sergio Rezende, muda o foco do Sul para o Nordeste. Os atores sociais estão distantes dos nobres de Carlota Joaquina e dos *nouveaux riches* de O Quatrilho. Além disso, Rezende trata do destino de um grupo de brasileiros desafortunados, que estava diretamente envolvido em um evento que a maioria dos brasileiros conhece melhor. De fato, a memória da guerra do título inspira polêmica ainda hoje. Ela está ligada à história do Brasil moderno de uma maneira que nem Carlota Joaquina nem O Quatrilho estão. Para muitos, Canudos representa um mito rivalizado talvez apenas pelo de Quilombo dos Palmares, a república de negros fugidos do século dezesseite. A Guerra de Canudos foi um conflito civil que representou as três lutas clássicas que ainda dominam a sociedade contemporânea: os que possuem bens materiais contra os despossuídos; as instituições contra o indivíduo, e o secularismo contra a religião. A Guerra de Canudos se insere em um longo debate acadêmico e popular. Fora essas diferenças, o filme vai além ao se distanciar de muitos dos estereótipos explorados nos outros dois filmes, uma vez que o diretor busca um lugar significativo para a Canudos histórica nos dias de hoje.

Em 1889, um ano depois que o Brasil aboliu oficialmente o regime escravocrata, os brasileiros desmantelaram sua arcaica Constituição do Império e criaram a Primeira República. Influenciados em grande parte pelo positivismo, que permeava as elites do exército e dos cargos civis, o republicanismo brasileiro aderiu às palavras da bandeira. As autoridades brasileiras insistiam na necessidade de ordem enquanto condição para o progresso, menosprezando (ou simplesmente ignorando) os profundos problemas sociais que continuavam a assolar o país. Em 1890, o Brasil contava com uma população de 10.112.061 habitantes, a maioria dos quais vivia em áreas rurais. O índice de alfabetização era escandalosamente baixo, e a pobreza, as diferenças sociais e a falta de disseminação do poder político mantiveram-se crônicas, assim como o desemprego. A transição da monarquia e da escravatura à república pós-abolicionista mudou muito pouca coisa na vida da maioria dos brasileiros, em especial daqueles que viviam em áreas marginalizadas do Nordeste do país.

Não é de se espantar, portanto, que, durante a Primeira República (1889-1930), o Brasil tenha tido de enfrentar diversos desafios à ordem social, incluindo a comunidade anti-republicana de Beló Monte (que mais tarde passou a ser chamada de Canudos), no Estado da Bahia, na década de 1890. A comunidade, fundada pelo líder religioso Antonio Conselheiro, teve em dada época 25.000 habitantes.

O interesse por Canudos aumentou por ocasião do centenário de sua destruição, ocorrido em outubro de 1897. Ao longo destes cem anos, Canudos e as personalidades associadas ao conflito inspiraram monografias históricas, romances, canções, peças, filmes e novelas. O filme *A Guerra de Canudos* (1997) baseia-se em importantes textos primários e secundários, ainda que se valha da licença artística para incrementar a experiência cinematográfica. Assim como os outros dois filmes, *A Guerra* dialoga diretamente com outros textos históricos e com a percepção popular de seu tema histórico. A influência de Euclides da Cunha, um jornalista militar que em 1902 publicou o clássico *Os Sertões*, é clara. Euclides descreveu as populações do sertão nordestino com romantismo e compaixão, apesar de nunca haver compreendido a dinâmica social que levou ao conflito de Canudos. O filme também conta com a participação de acadêmicos e com relatos orais contemporâneos, em especial de José Calazans (17).

Rezende segue uma historiografia diferente, que mostra uma Canudos inspirada religiosamente, e que além disso deu a muitos brasileiros, marginalizados pela sociedade brasileira – neoliberal e voltada ao litoral –, uma existência com dignidade, viável e importante. *Guerra de Canudos* conta a história de Canudos a partir da perspectiva de uma pobre família sertaneja. Assim como muitos dos pobres da zona rural, que se achavam alienados pelas políticas da república recém-estabelecida (tais como a imposição de impostos e a retórica anticlericalista que minava o misticismo mais ou menos católico desenvolvido em todo o Brasil, seguidamente sem a presença de padres da Igreja), o pai e a mãe desta família (Zé Lucena e Penha) vêem esperança no que prega Antonio Conselheiro, e decidem segui-lo com seus dois filhos. A mais velha, Luiza, recusa-se se juntar a eles, ela foge e cai na vida, antes de finalmente casar-se com um jovem soldado que participa da campanha contra Canudos.

O filme segue o desenvolvimento de Canudos e registra as reações dos vários setores da sociedade brasileira à comunidade, de 1893 a 1897. O diretor utiliza o conflito familiar ficcional entre Luiza, que detesta o Conselheiro, e sua família, que se junta a Canudos, para expor a divisão interna causada pelo conflito na nação brasileira.

Utilizando um registro épico, o filme consegue retratar a disposição calma e determinada de Antonio Conselheiro; a devoção de seus muitos seguidores, e a miopia, incompetência, e brutalidade do exército brasileiro. Mais que isso, o filme ajuda a desfazer o mito de que o Conselheiro e seus seguidores eram uma gangue de fanáticos com motivações político-seculares radicais. Embora Canudos fosse percebido como uma Nova Jerusalém e os seus habitantes, que viviam na austeridade, fossem preparados para defender a si mesmos, dificilmente poderiam ser considerados fanáticos. Eles se isolaram no sertão para criar uma nova sociedade livre das armadilhas do mundo republicano, mas sua existência desafiava e ameaçava a assim chamada “marcha da civilização”.

As informações distorcidas a respeito de Canudos, combinadas com a paranóia republicana, instigaram muitas campanhas militares. Muitos escrito-

res, como Euclides da Cunha, espantaram-se com a flexibilidade e resistência de Canudos e com a disposição de seus habitantes em defender sua comunidade. Poucos foram capazes de pôr essa disposição em perspectiva no contexto da vida no nordeste. Rezende consegue em parte resolver este problema através de imagens e da recriação de sua dinâmica social. Ele baseia seu ponto de vista no trabalho de Euclides da Cunha, apesar de evitar em grande parte a caracterização negativa dos residentes de Canudos. O Conselheiro é apresentado como um místico profundamente religioso, que se opunha à república porque acreditava que o Estado era demasiado invasivo nas vidas espirituais e econômicas dos brasileiros. Os residentes o tratam com uma mistura de temor e respeito. Além disso, eles escolheram viver em comunidade e resistir às autoridades porque Canudos lhes oferecia um estilo de vida praticamente inatingível em outras partes do nordeste.

Depois de quatro grandes campanhas militares e um ano de batalhas intermitentes de 1896 a 1897, Canudos finalmente sucumbiu ao exército republicano em 5 de outubro de 1897, menos de duas semanas após a morte por disenteria do Conselheiro. Mais de 15.000 pessoas morreram no conflito e muito mais foram feridas. Muitos dos residentes de Canudos que se renderam não receberam comida, uma vez que as reservas foram drasticamente limitadas durante a campanha militar.

A maior força do filme reside em seu retrato verossímil de uma família sertaneja, e da ingenuidade e arrogância do exército; e sua reprodução fiel dos papéis desempenhados por oficiais, soldados, jornalistas e outros homens e mulheres que viveram tanto dentro quanto fora de Canudos. A recriação das cenas dentro de Canudos durante a campanha militar, assim como as cenas entre os oficiais do exército e suas esposas, acampados nos arredores de Canudos, baseiam-se (e seguem fielmente) os relatos históricos. As mulheres desempenharam um papel importantíssimo em Canudos, e muitas delas também foram ao campo de batalha com seus maridos. O filme não é tão fiel, no entanto, em suas representações étnicas dos sobreviventes ou residentes. A literatura histórica e as fotografias sugerem que a maior parte dos sobreviventes era de afro-brasileiros, muitos dos quais eram ex-escravos ou vindos de populações miscigenadas do interior, um fato que não se reflete na composição étnica do elenco.

Pondo de lado a representação social, A Guerra de Canudos se utiliza de uma trama tipicamente dramática para levar o espectador para dentro de Canudos: uma história de amor e uma atriz voluptuosa que aparece em muitos dos cartazes e propagandas de jornal divulgados no Rio e em São Paulo. Essa técnica diminui a tensão entre o filme enquanto material (histórico) didático e o filme enquanto entretenimento. Mas não é uma questão de verossimilhança. A história de Rezende é bem plausível. Antes, este fenômeno permite-nos explorar a licença poética de que os realizadores de cinema podem lançar mão, coisa não permitida ao historiador – ou seja, a história das emoções e relações pessoais. É através da exploração dessas interações humanas – de novo, bem plausíveis – que entramos em Canudos, no mundo que Barreto criou com O Quatrilho e, em grau menor, no mundo de Carlota Joaquina.

Uma exploração desses três filmes, que versam sobre diferentes estágios da história do Brasil, fornece ao espectador vários insights da dinâmica entre filme e história: o que têm esses filmes a dizer-nos sobre a nação brasileira e como esta nação é representada? A resposta não é única – mas a tensão entre patriotismo e crítica do Estado-nação se resolve de três maneiras diferentes. A nação, além disso, é em cada um dos filmes um Brasil diferente. (A expressão “os muitos Brasis” é bem comum.) O conflito social é apresentado e “resolvido” através de humor, progresso econômico, e poderio militar. Os afro-brasileiros continuam estranhamente ausentes dessas representações históricas, com exceção da versão cômica de Carla Camuratti.

E como eles dialogam com os outros textos secundários sobre a mesma época? E que técnicas cinematográficas são empregadas para dar conta do país histórico “Brasil”? Fica claro que esses filmes são bem documentados. Não surpreende que o diálogo seja mais intenso (e baseado em fontes históricas) no caso de Camuratti e Rezende. Esses dois filmes também tiveram mais popularidade, dadas suas implicações nacionais, apesar de baseados no Rio e no nordeste, respectivamente. Os três diretores procuram por um conceito de verdade que vá além dos fatos. E, apesar de seus problemas, esses filmes encontram vozes e rostos que têm ressonância com muitos do Brasil.

Bibliografia

- BURNS, E. Bradford. *Latin America Cinema Film and History*. Califórnia: UCLA Latin American Center, 1975.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *A vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artnova, 1977.
- LEITE, Ilka Boaventura (Org.). *Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996.
- STAM, Robert. *Subversive Pleasures: Bathin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: John Hopkins, 1989.
- WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.