

(Re)Descobrimiento do Brasil

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral, foi seu Cabral
No dia 22 de abril
Dois meses
Depois do Carnaval
(Lamartine Babo)

COMO TODOS APRENDEMOS nas escolas brasileiras, os navegadores portugueses chegaram ao Brasil em 1500. Desde então, esse evento tem sido objeto de controvérsias (casualidade? intencionalidade dos navegadores?) e disputas (quem os teria precedido? espanhóis? franceses? africanos?). Acima das polêmicas, o que continua sendo ensinado é que a frota comandada por Pedro Álvares Cabral realizou o primeiro contato oficial de Portugal com a nova terra a 16° Sul e a identificou como possessão Del Rey, chegando mesmo a nomeá-la: Terra de Santa Cruz. Num certo sentido, é justamente essa cruz que, santa ou vera, tem permanecido no centro das representações do (assim chamado) Descobrimento. Que foi feito carta, mais tarde pintura e, como veremos, cinema.

É portanto disto que trata este trabalho: de algumas representações que se fazem desse ato fundador do Brasil, ou melhor, do processo discursivo que levou à invenção do Brasil tal como o conhecemos hoje. Muitas questões podem ser levantadas a respeito dessas representações. Algumas que me interessarão aqui: quais as estratégias estéticas e as posicionalidades políticas que informaram essas representações? E — em se tratando de representações mais antigas, como é o caso da célebre Carta de Caminha — que ressonâncias nos deixam na atualidade?

A Carta

O primeiro documento oficial que registra o (que chamarei aqui de) Descobrimento, é a

José Gatti

Professor da Faculdade de Comunicação
Universidade Federal de Sta. Catarina

Carta a El-Rey dom Manuel, redigida pelo escrivão Pero Vaz de Caminha. O autor é generoso com a dadivosa natureza da região de Porto Seguro. Além disso, a minúcia de seu relato faz da Carta o primeiro relato etnográfico sobre os nativos, descrevendo modos de vida, fisionomias e artes. O escrivão se esforça em convencer a corte portuguesa de que valia a pena investir na nova posse, e não surpreende que a Carta já tenha sido definida também como a primeira peça publicitária produzida nestas plagas. Caminha usa dos argumentos comuns na época — que incluem não apenas as possibilidades econômicas, como também a oportunidade de se expandir a cruzada cristã pelo mundo. Não devemos nos esquecer que a expulsão dos muçulmanos da península ibérica era fato recente, e a expansão católica era um componente importantíssimo da colonização. Fica clara, no discurso de Caminha, a justaposição da empresa colonial e da cruzada religiosa. Daí a frequência com que se refere à possibilidade de conversão dos nativos, que não possuíam religião e estariam prontos para receber a fé cristã:

“E segundo o que a mim e a todos pareceu, esta gente, não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, do que entenderem-nos (...) por onde pareceu a todos que nenhuma idolatria nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados e convertidos ao desejo de Vossa Alteza.”¹

Nesse quadro, a construção e o assentamento da cruz são acontecimentos centrais do relato, assim como a descrição das primeiras missas realizadas. Escrevo missas no plural, pois são duas as cerimônias descritas pelo escrivão na Carta.

A “primeira” propriamente dita aconteceu no domingo da Pascoela, logo após a chegada dos navegadores; a “segunda” foi realizada na sexta-feira, primeiro de maio. Ao que tudo

indica a reação dos indígenas foi bem diferente em cada cerimônia. De acordo com Caminha, na “primeira”, logo após o sermão de frei Henrique, os índios se animaram e “tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço”,² surpreendendo os portugueses.

Estamos longe, aqui, dos índios devotos e compenetrados que constam das representações tradicionais da Primeira Missa tal como tem sido representada nos compêndios escolares. Entretanto, mesmo que o comportamento dos nativos tenha escandalizado alguns portugueses, Caminha não os censura, documentando seu gesto com a mesma compaixão com que se refere às suas vergonhas expostas pela nudez.

A segunda missa, pela descrição de Caminha, é provavelmente a que se toma por ser a Primeira. É que durante os dias em que permaneceram em Porto Seguro, os portugueses teriam dado freqüentes mostras de devoção religiosa diante dos nativos, beijando a cruz e distribuindo rosários. E portanto na segunda missa, sempre de acordo com Caminha, o respeito foi maior:

“Ali estiveram conosco, [assistindo] a ela, perto de cinquenta ou sessenta [indígenas], assentados todos de joelho assim como nós. E quando se veio ao Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco, e alçaram as mãos, estando assim até se chegar ao fim; e então tornaram-se a assentar, como nós. E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puseram assim como nós estávamos, com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados que certifico a Vossa Alteza que nos fez muita devoção.”³

E mesmo que nem todos os nativos tenham reagido da mesma forma, Caminha focaliza o primeiro testemunho do efeito da fé cristã na nova possessão, o que teria confirmado aos europeus a importância de sua cruzada:

“E alguns deles, por o Sol ser grande, levantaram-se enquanto estávamos comungando, e outros estiveram e ficaram. Um deles, homem de cinqüenta ou cinqüenta e cinco anos, se conservou ali com aqueles que ficaram. Esse, enquanto assim estávamos, juntava aqueles que tinham ali ficado, e ainda chamava outros. E andando assim entre eles, falando-lhes, acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou com o dedo para o céu, como se lhes dissesse alguma coisa de bem; e nós assim o tomamos!”⁴

A descrição de Caminha confere uma aura mística a esse testemunho, montando uma cena solene, em tom dramático. O Homem de Cinqüenta Anos parece ter sido tomado por uma experiência cósmica. No entanto, é preciso lembrar que entre uma missa e outra o contato entre portugueses e indígenas já havia se intensificado, sendo razoável supor um esforço imediato de catequização por parte do clero a bordo.

O Quadro

Eu disse acima que a Carta foi o primeiro relato do Descobrimento, mas isso não deve ser tomado ao pé da letra. Houve outros relatos, como por exemplo o do Piloto Anônimo da esquadra de Cabral, que circulou entre os diversos cronistas daquele evento. A própria Carta de Caminha dormiu por quase três séculos nos arquivos da Torre do Tombo, até ser descoberta em 1773 pelo guarda-mor do arquivo, José de Seabra da Silva. Veio a ser publicada apenas em 1817, como parte da obra *Corografia Brasílica*, de Aires de Casal. Foi a partir da publicação que a Carta ficou estabelecida como principal documento comprovador do Descobrimento. E foi esse texto que inspirou o ícone mais conhecido do evento: o quadro apropriadamente intitulado *A Primeira Missa*, realizado 350 anos depois do Descobrimento, pelo catarinense Vitor Meirelles. Essa imagem — uma encomenda

de Pedro II — viria a ser consagrada como a representação pictórica oficial do evento.

Na obra de Meirelles, uma luz intensa flui do plano de fundo e atinge a figura de frei Henrique, no momento liminar da eucaristia. Os portugueses se mostram próximos desse centro, em postura de contrição. Os indígenas circundam a cena em massa, ocupando inclusive o sombrio primeiro plano (onde se destaca a figura clara de uma mulher amamentando). Com exceção das poucas crianças, todos os indígenas se mostram absolutamente fascinados com a cerimônia, e não são poucos os que apontam para o centro iluminado da cena. O que nos remete, é claro, à descrição detalhada que Caminha faz da “segunda” missa. Mas ao contrário de Caminha, que descreve como o sol intenso teria levado muitos dos indígenas a abandonar o ilhéu escolhido pelos portugueses para o ritual, o quadro de Meirelles mostra um local cheio de grandes árvores e sombra aprazível.

Em seu trabalho, Meirelles aplicou a elaborada técnica da *pittura di fantasia*, um estilo de pintura de paisagens em que elementos de locais diferentes são (re)combinados, compondo uma colagem. A paisagem é, desse modo, o resultado da articulação de elementos colhidos em locais distintos. Parte d’*A Primeira Missa*, por exemplo, foi pintada durante a estada de Meirelles em Paris, onde viveu muitos anos, sempre patrocinado pelo imperador Pedro II. Outros detalhes, no entanto, foram produzidos nos arredores da Ilha de Santa Catarina (localizada a 27° Sul), e desde que *A Primeira Missa* de Meirelles veio a público, muitas comunidades da região têm alimentado um debate em torno do quadro, comprovando que tal árvore está representada, ou que a luz de tal praia deu o tom. No entanto, mesmo que a paisagem mostrada no quadro transcreva a temperatura subtropical do litoral catarinense, ela deve representar a floresta tropical da região de Porto Seguro, no Sul da Bahia.⁵ Essa substituição de uma paisagem pela outra, em todo caso, vem a calhar com a própria idéia da *Primeira Missa*,

que por sua vez é fruto de uma articulação de eventos, combinando a anterioridade de uma cerimônia com os efeitos de outra.

O Filme

O trabalho de Meirelles tornou-se um ícone onipresente no culto dos valores nacionais. A cena consta de inúmeros livros didáticos, estampas, folhinhas, selos e até mesmo na lata de biscoitos Piraquê, popularíssimos nos anos 30 e 40. A Primeira Missa de Meirelles também serviu de guia para a concepção cênica de *Descobrimento do Brasil*, filme que Humberto Mauro realizou em 1937. *Descobrimento do Brasil* foi financiado pelo Instituto do Cacau da Bahia: a instituição reunia latifundiários interessados em promover a importância histórica da Bahia. Também é significativo que este trabalho tenha sido produzido pelo INCE — o Instituto Nacional do Cinema Educativo —, que havia sido criado como órgão do recém-fundado Ministério da Educação e Cultura. O MEC e outras iniciativas institucionais surgiram sob a égide do programa de modernização do regime liderado por Getúlio Vargas.

Descobrimento do Brasil marca um momento importante no cinema brasileiro: o filme indica o papel ativo do Estado na produção de textos que tinham por objetivo a educação ideológica do público (a partir daquele momento, a participação do Estado no cinema brasileiro — como censor ou produtor — seria constante e íntima, pelo menos até o final dos anos 80). A participação dos próprios cineastas no aparato estatal se tornaria comum; o próprio Mauro ocupou o cargo de diretor técnico do INCE. O forte nacionalismo que permeava o regime de Vargas serviu para a cooptação de intelectuais identificados com correntes políticas distintas, e que, às vezes relutantemente, se alinharam com o governo por princípios de patriotismo. Foi esse o quadro que Mauro encontrou no MEC. O cineasta abraçou a oportunidade e promoveu a realização de muitos filmes, especialmente

documentários de caráter didático.

Apesar de se tratar de texto ficcional, dramatizado — não se caracterizando como documentário no sentido restrito —, *Descobrimento do Brasil* se apresenta como material didático, destinado a uso educacional. E desse modo, longe de questionar os “eventos históricos”, o filme assume os registros oficiais prevalecentes em 1937. Por isso mesmo, o texto básico que serviu de argumento para o filme foi a Carta de Caminha.

No filme, Caminha é apresentado como personagem-narrador dos eventos; frequentemente mostrado em primeiro plano, seu semblante é compenetrado, e seu olhar ante os indígenas é sempre pio e compassivo. Ele é frequentemente mostrado escrevendo (como convém a um escrivão), e um fac-símile da carta ocupa a tela, conferindo a autenticidade documental necessária ao filme. As palavras do escrivão são transcritas em linguagem audiovisual em sua literalidade — em certas seqüências as próprias palavras são inscritas na tela para descrever o que já se vê: é como se as palavras citadas graficamente fossem necessárias para corroborar o caráter de verdade da cena já composta na tela.

Mauro escolheu um estilo de representação claramente realista. O resultado, ainda que não se equipare aos padrões hollywoodianos da época, sugere um grande esforço naquela direção.⁶ A produção põe em prática as convenções consagradas pelos filmes históricos. Apesar de não ter filmado na Bahia, mas no litoral fluminense (a 22° Sul), o cenário que serve de caravela portuguesa, os figurinos e os objetos de cena correspondem a uma cuidadosa “reconstrução histórica”, obviamente revelando a extensiva pesquisa bibliográfica e museológica da equipe de Mauro. A autenticidade é ainda reafirmada pela participação do especialista Roquette Pinto na coreografia dos personagens indígenas. E a música de Villa-Lobos desempenha um papel central na narrativa, fazendo referências às tradições musicais

européias e ameríndias. Na época, o compositor colaborava ativamente com o Estado Novo e escrevia peças de conteúdo nacionalista para grandes corais e orquestras sinfônicas.

O filme retrata a travessia do Atlântico com detalhes do cotidiano dos marinheiros e dos oficiais. Os marinheiros cantam saudosos e melancólicos. Cada nova etapa da viagem é pontuada pela imagem de um mapa, em que a frota de Cabral é representada por uma pequena esfera que desliza em direção à costa brasileira. A narrativa segue cuidadosamente algumas das noções que ajudaram a consolidar a imagem do colonizador português triste e cordial, que veio interagir com indígenas e africanos, compondo assim o caráter nacional. Além de coincidir com o apogeu do nacionalismo getulista, *Descobrimento do Brasil* vem a público na mesma época em que obras como *Raízes do Brasil* e *Casa Grande e Senzala* começavam a exercer grande influência no meio acadêmico brasileiro.

Cada detalhe de *Descobrimento do Brasil* colabora com a versão da história que legitima o poder da eurotecnologia. Depois dos primeiros encontros dos portugueses com os ameríndios (ênfatizando, é claro, o espanto destes últimos com a tecnologia e com o vinho dos primeiros), o filme culmina com a emblemática Primeira Missa. E como modelo para a encenação, Mauro fez a escolha segura: a célebre obra de Vitor Meirelles. O filme de Mauro recompõe cuidadosamente a pintura, montando um portentoso *tableau*, num esforço de dar “vida e movimento” à cena concebida por Meirelles. As árvores parecem estar nos mesmos lugares escolhidos por Meirelles. Inclusive o frei Henrique de Meirelles seja bem mais jovem que o de Mauro, na cena geral os índios e os portugueses caminham até ocupar quase as mesmas posições que os personagens da pintura. O clímax ex(s)tático, acompanhado pela grandiosa música coral de Villa-Lobos, ocorre quando o padre ergue a eucaristia em direção à cruz. Mauro corta o plano geral proposto

por Meirelles e enquadra em detalhe o nó dramático da composição de Meirelles, mostrando frei Henrique em primeiro plano.

No quadro de Meirelles os fundadores portugueses ocupam o centro da cena; no filme de Mauro eles têm, além disso, o status de narradores privilegiados, e todas as ações são mostradas sob seu ponto de vista, ao som de sua voz e à luz de sua escrita. O ato civilizador dos portugueses, tanto no quadro como nesta cena do filme, irradia luz para a natureza ao redor e, é claro, para os indígenas, que aparecem infantilizados, embevecidos pelo espetáculo. Além disso, a presença contrastante — e claramente em primeiro plano — de mulheres e crianças entre os nativos acentua o caráter “paterno/ativo/fálico” atribuído aos portugueses. Como em outros relatos da colonização, os personagens que integram a frota de Cabral são todos eles do sexo masculino, prontos a penetrar na terra que (até nosso século) foi virgem.⁷

Há, desse modo, um continuum intertextual de representações que parte da Carta de Caminha, sai da tela de Meirelles e passa pelo filme de Mauro, reafirmando a concepção figurativa do evento e produzindo uma aura de autenticidade já intensificada pela longevidade e pela onipresença do ícone.

Esse discurso aparentemente unívoco (que compõe o Grande Intertexto Oficial do *Descobrimento*) é assim rearticulado em diferentes versões: personagens e paisagens, a partir da versão escrita de Vaz de Caminha, são (re)compostos por Meirelles, cuja técnica, além disso, produz colagens de paisagens. A colagem de Meirelles, por sua vez, é (re)traduzida pela filmagem de Mauro.

Nesse processo de representação (sempre naturalista), baseada na verossimilhança e que se quer apresentação, geografias e estratégias estéticas diferentes são mobilizadas com o mesmo objetivo: num processo de transfiguração mimética, significar o ato fundador da nacionalidade.

Entretanto, as rupturas possíveis desta corrente de significantes — produto das sucessivas montagens e colagens de elementos distintos — permitiriam leituras divergentes de um discurso que se pretende estável, destacando seu caráter francamente ficcional. É o risco que se corre em qualquer reelaboração textual. Dessa forma, aquilo que poderia ser tomado como representação figurativa (cada elo da corrente) se exoria como reinterpretação alusiva (pelo contraste entre os elos, montados), em que a impressão de realidade e as idéias a respeito do evento prevaleceriam sobre a autenticidade que a própria ideologia do naturalismo advoga. Mas, do mesmo modo que a narrativa cinematográfica hegemônica valoriza a continuidade como método de se anular a presença de elipses espaço-temporais, o continuum discursivo do descobrimento se reveste de oficialidade, impedindo que o caráter ficcional de suas representações emergja.

Parênteses: a Independência

As escolhas estéticas de Mauro para Descobrimento do Brasil seriam seguidas por outros autores do cinema brasileiro, preocupados em conferir esse caráter de legitimidade a seus filmes. Em 1970, no apogeu da repressão promovida pelo regime militar, Carlos Coimbra dirigiu o divulgadíssimo *Independência ou Morte*, produção que reuniu alguns dos nomes mais populares da telenovela da época, como Tarcísio Meira e Glória Menezes. Naquele momento, o governo encorajava a produção de filmes históricos, e o trabalho de Coimbra foi muito bem incorporado ao discurso oficial do regime. O filme foi por muitos anos programação obrigatória na TV nos feriados de 7 de setembro.

A concepção cênica de *Independência ou Morte* segue as regras estabelecidas pelas convenções hollywoodianas, e a produção dispôs de muito mais recursos e condições técnicas que aquelas disponíveis para *Descobrimento do Brasil* em 1937. *Independência*

ou *Morte* foi filmado em technicolor, teve como locação muitos edifícios do século XIX e ostenta um luxuoso figurino, o que indica um esforço em se manter o discurso da autenticidade histórica. Assim mesmo, a cenografia mescla objetos e edifícios de tempos diferentes, como é o caso das edificações conhecidas como Paradas da Marquesa, na velha estrada do Caminho do Mar, que liga São Paulo a Santos. Idealizadas pelo arquiteto Victor Dubugras em estilo neocolonial no início do século XX, no filme as paradas servem de cenário para os encontros amorosos do imperador-Tarcísio com a marquesa-Glória, escolha que deve confundir os espectadores quanto à autenticidade — tanto do discurso arquitetônico quanto do fílmico.

As razões que fizeram Pedro I parar à beira do Ipiranga na tarde de 7 de setembro têm sido alvo de longuíssima controvérsia, que não interessa aqui. No entanto, a imagem que perpetua a cena em cadernos escolares, livros didáticos e selos comemorativos tem sido quase sempre a do Grito do Ipiranga, quadro pintado por Pedro Américo em 1888. Como Meirelles, o artista também era um dos protegidos de Pedro II, tendo sido agraciado com bolsas, estipêndios e viagens de estudos por sua alteza imperial. Seu trabalho é mais expressionista do que o de Meirelles, e sua visão do evento se revela, em cores vibrantes, no vigor de suas pinceladas. No quadro, Pedro I é visto a cavalo, empunhando sua espada no momento em que supostamente estaria gritando “Independência ou morte!”, enquanto os soldados que o acompanham virilmente puxam as rédeas de seus energéticos cavalos. Os soldados, em primeiro plano, ostentam uniformes impecáveis e rodeiam aquele que seria o primeiro imperador da nova nação. Num dos cantos inferiores da moldura Américo colocou uma testemunha da cena histórica: um camponês descalço a puxar um carro de bois. Esse personagem tem sido lido como representante do povo, cuja presença legitimaria o gesto do príncipe. Em seu filme, Carlos Coimbra faz uso da mesma retórica que Mauro escolheu

em 1937: os atores vagarosamente se colocam nas mesmas posições em que estão na pintura, compondo a mesma cena cívica.

O Intertexto Desafiante

O cinema de Glauber pode ser visto como um desafio a essa estética naturalista. A representação de eventos históricos em seus filmes expõe a montagem de fontes e leituras diferentes da história. *Terra em Transe*, por exemplo, também apresenta uma Cena do Descobrimento, mas os resultados da experimentação de Glauber estão muito distantes das narrativas complacentes dos filmes que acabo de citar, que recorrem à arte acadêmica para confirmar as versões oficiais dos eventos retratados.

Terra em Transe se estrutura por uma narração em voz off, na primeira pessoa, e sugere uma montagem dos fragmentos da memória do personagem Paulo Martins (vivido na tela por Jardel Filho), um jornalista no momento de sua agonia final. Esses fragmentos são ordenados de um modo distinto da linearidade causal das narrativas convencionais, que indicaria o estado emocionalmente confuso — ou mesmo onírico — do personagem no momento de sua própria morte. Desse ponto de vista, a não-linearidade das cenas de *Terra em Transe* sugere a propriedade de uma leitura psicanalítica (com o foco voltado para a subjetividade do personagem-narrador) que poderia se sobrepor a outras possibilidades de leitura. Estas outras possibilidades, no entanto, podem operar de acordo com diferentes representações de tempo em diferentes contextos culturais — representações que não seriam necessariamente explicadas pela conformidade ao mundo aparentemente entrópico do inconsciente freudiano. Numa perspectiva etnográfica, por exemplo, estas possibilidades podem variar enormemente, de acordo com várias visões de mundo. Mas fiquemos, por aqui, com a memória de Paulo Martins como a chave da organização narrativa de *Terra em Transe*.

O Descobrimento (re)construído em *Terra em Transe* está claramente ligado à história oficial do Brasil. A cena é descrita por Ismail Xavier como a do “mito da fundação” que estabelece a conexão da saga do personagem Martins com o destino histórico de seu país.⁸ Neste momento do filme, o personagem central é o mentor da juventude de Paulo Martins: o político conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran).⁹ O tom da cena é o de um ritual solene, de movimentos lentos, sublinhados por batuques afrobrasileiros e pela música erudita de Villa-Lobos. Diaz é mostrado na vastidão de uma praia deserta, vestindo terno e gravata, carregando uma bandeira negra, e acompanhado por três figuras: um monge, um navegador do século XVI e um indígena. Os quatro personagens se aproximam de uma enorme cruz de madeira, fincada na areia; Diaz bebe de um cálice barrocamente decorado. Parece evidente que a cena é a reelaboração do Descobrimento do Novo Mundo pelos europeus (a chegada à praia) e da Primeira Missa (que aqui nesse caso é celebrada por Diaz, e não pelo padre). Mas uma cena tão alegorizada não permite ser contida por apenas uma leitura.

Numa perspectiva realista, a solene seriedade da atuação, a trilha sonora e o deslocamento temporal indicado nas roupas (que mesclam os séculos XVI e XX) trazem absurdo e ironia à cena histórica, mesmo quando se leva em conta o estado agônico do personagem-narrador. De certo modo, a cena evoca o discurso de legitimação da classe dominante, pois o personagem Diaz representaria a geração contemporânea de dominadores, herdeira dos primeiros colonizadores. E ao mesmo tempo em que reafirma a herança colonial e os valores europeus (emblemáticos aqui pelo cristianismo), ela inclui a respeitosa adesão indígena. Mas se o papel de Diaz na “missa” parece ser um fator suficientemente complicador (num gesto napoleônico, o chefe secular assume o serviço do padre), os retratos (nada naturalistas) que *Terra em Transe* faz do colonizador e do índio aprofundam ainda mais a complexidade.

Como nota Ismail Xavier, as roupas desses personagens lembram fantasias de carnaval,¹⁰ que contrastam com o traje do engravatado Diaz. O índio está carnavalesca e completamente vestido — não nu, como Caminha relata e nem com o sexo discretamente ornado, como Meirelles retrata. O colonizador, por sua vez, é representado por uma celebridade indubitavelmente carnavalesca: Clóvis Bornay, o campeão dos concursos de fantasia no carnaval do Rio de Janeiro. Bornay é um especialista em história, que já declarou repetidas vezes que suas fantasias são alegorias cuidadosamente pesquisadas em documentos históricos. Os bordados da roupa do conquistador e o manto de penas do índio se constituem, desse modo, em alegorias dentro da alegoria, numa estratégia narrativa que opera um imediato efeito de distanciamento e apresenta os eventos do Descobrimento e da Primeira Missa como discursos, em óbvia recusa do naturalismo, apontando possibilidades para o desdobrar de significados múltiplos. A Terra em Transe de Glauber questiona a Carta de Caminha, rejeita a Missa de Meirelles e abre um outro modo de fazer cinema e história, desviando radicalmente o percurso do continuum textual a que me referi.

Esta reinterpretação alegórica/histórica de Terra em Transe está também distante da revisão promovida por autores progressistas, que têm se aplicado na reescritura da história do Brasil não mais como o ponto de vista das autoridades coloniais ou a presente classe dominante, mas como o resultado da dominação econômica e das lutas políticas. Daí a mudança de tom narrativo, no sentido de fazer ouvir vozes relegadas à subalternidade. Mas são poucos os trabalhos que têm proposto alternativas para os formatos convencionais e lineares das narrativas cronológicas da academia. O cinema de Glauber, além de não seguir as exigências das narrativas lineares e das estratégias naturalistas, enreda e sincretiza tempos e lugares de modo a (re)situar os eventos históricos, sem pleitear qualquer autenticidade. Desse modo,

as escolhas estéticas de Glauber aprofundam o diálogo do Cinema Novo com as práticas e formas culturais populares — como as formas carnavalescas, por exemplo —, apontando para possibilidades textuais ainda pouco exploradas pelas várias áreas de expressão cultural no Brasil ■

Notas

- 1 Há diversas edições da Carta. Escolhi citar a Carta a El Rey D. Manuel, org. Leonardo Arroyo (São Paulo: Dominus, 1963), p. 65.
- 2 Op. cit., p. 42.
- 3 Idem, p. 64.
- 4 Idem.
- 5 O Sul da Bahia é a única região da América do Sul que possui a mesma flora da região amazônica, apesar de se localizar a milhares de quilômetros de distância daquela região.
- 6 O excelente Cinema e História do Brasil, de Alcides Freire Ramos & Jean-Claude Bernardet (São Paulo: Contexto, 1988), discute essa questão da representação realista da história; já Sérgio Augusto, em artigo na Folha de S. Paulo, alega que a escassez de filmes “históricos” brasileiros se deve à falta de tecnologia adequada para esse tipo de filme no Brasil — como se o abastado padrão hollywoodiano significasse a única possibilidade de representação histórica no cinema. Ver “Cinema americano nunca se interessou por Colombo”, 11 de outubro de 1992.
- 7 Para uma análise dessas metáforas, ver o artigo de Ella Shohat, “Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of the Empire”, in *Public Culture*, vol 3, no 2, Spring 1991.
- 8 Alegorias do Subdesenvolvimento (São Paulo: Brasiliense, 1992)
- 9 Diaz é homônimo do ditador mexicano do século XIX, mas não parece ter muita relação com ele. O personagem representado por Autran é típico do século XX, sendo representante do capital multinacional numa republiqueta latino-americana.
- 10 Op. cit.