



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

PAULO ACÁCIO AMARANTE VASCONCELOS SOARES

QUEM TEM MEDO DE POETA?

Sylvio Back e as Margens

ERECHIM

2017

PAULO ACÁCIO AMARANTE VASCONCELOS SOARES

QUEM TEM MEDO DE POETA?

Sylvio Back e as Margens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito parcial para obtenção do título de Mestre Interdisciplinar em Ciências Humanas sob a orientação do Prof^o Dr. Fábio Feltrin.

ERECHIM

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Rua General Osório, 413D

CEP: 89802-210

Caixa Postal 181

Bairro Jardim Itália

Chapecó - SC

Brasil

PAULO ACÁCIO AMARANTE VASCONCELOS SOARES

QUEM TEM MEDO DE POETA? Sylvio Back e as Margens

Trabalho de conclusão de curso de mestrado apresentado como requisito para obtenção de grau de Mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Francisco Feltrin de Souza

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 15/12/2017

BANCA EXAMINADORA

Dr. Fabio Francisco Feltrin de Souza

Dr. Ricardo Machado

Dr. Jerzy André Brzozowski

DEDICO ESTE TRABALHO ÀQUELES QUE AINDA TEM A CORAGEM DE CRER NO
MESMO QUE O VELHO RUSSO SONHAVA.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é inconcebível para mim sem associá-lo mentalmente a um número significativo de pessoas.

Não me é possível fazê-lo, por exemplo, sem lembrar dos companheiros que me acolhiam quando cruzava o rio. Companheiros-colegas do mestrado (e da graduação de Erechim), especialmente nas reuniões de trabalho realizadas em distintos espaços de discussão acadêmica extra-institucional. Nestes, dizem as boas línguas, as discussões alcançavam patamar distinto. Existe um tanto de excentricidade necessária para me incorporar em um grupo, mesmo que com longos interstícios de ausência. Agradeço-lhes por serem, também, portadores desta.

Marca um período de amadurecimento intelectual na minha própria trajetória, essa pilha de incidentes. Um amadurecimento que certamente não teria seguido o mesmo caminho não tivesse seguido por um programa de caráter interdisciplinar, como um leitor dessas páginas talvez também perceba. Torno-me um egresso orgulhoso de meus passos. Por esse sentimento, agradeço às pessoas do programa de mestrado.

Em especial, gostaria de agradecer àqueles professores de quem me tornei mais próximo ao longo de minha trajetória. Não os cito nominalmente para estender o agradecimento para além de minha pobre memória ou dos acontecimentos em sala de aula. Se esse trabalho tematiza as possibilidades de atuação de um intelectual nas margens, isto se deve a vocês terem me tornado possível conceber tal figura.

A nível pessoal, as ocorrências foram tantas e tão pouco dignas de registro acadêmico, que fica apenas o meu mais sincero agradecimento a todos que me ajudaram a sobreviver a mim mesmo, mais uma vez. Agradeço-lhes pessoalmente, como já devo ter feito quando (e se) lerem estas linhas.

RESUMO

Este trabalho aborda parte da trajetória do artista Sylvio Back, tendo como objetivo estudar o seu pensamento. Usa principalmente arquivos de jornais, textos críticos e os filmes do cineasta para subsidiar a sua narrativa. A trajetória original do cineasta é um dos pontos fundamentais do trabalho, especialmente as suas relações com as décadas de 1960 e 1970, marcadas pelo Golpe Militar de 1964 no Brasil. O marco do Golpe e a posição adotada político-esteticamente por Sylvio Back frente a este são, também, fundamentais aqui. A leitura poético-profanatória e as possibilidades de se viver na margem, são, finalmente, problemas que atravessam todo o trabalho.

ABSTRACT

The main theme of this work is the journey & thinking of Sylvio Back. For that, we subside our research & text with fonts like newspapers, critical texts, and movies directed by the director. The Brazilian artist has produced an original thinking and perspective to the 60' and 70'. Decades that were marked with the 1964 coup de état in Brazil. A poetic-profanatory reading is delined from upon Back's work and from others artists & thinkers, trying to find ways to resist from the margins.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Excerto de processo de censura do filme A Guerra dos Pelados

Figura 2: Letras & Artes capa da edição de 18/10/1959.

Figura 3: Letras & Artes capa da edição de 25/10/1959.

Figura 4: Captura em still da última sequência de Mário no filme

Figura 5: Captura em still da última sequência de Neusa no filme

LISTA DE SIGLAS

AI-5	Ato Constitucional nº 5
AP	Ação Popular
BRDE	Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
ESG	Escola Superior de Guerra
EUA	Estados Unidos da América
FEB	Força Expedicionária Brasileira
INC	Instituto Nacional de Cinema
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Sumário

I INTRODUÇÃO.....	12
I 1. Preâmbulo.....	12
I 2. Introdução.....	13
I 3. Estrutura do Trabalho.....	16
II SYLVIO BACK.....	17
II 1. Noutra margem.....	17
II 2. O ateísmo místico meridional.....	25
II 3. O traficante de fotogramas.....	52
III AS TERCEIRAS MARGENS.....	80
III 1. Cacique do Sul?.....	80
III 2. Poesia e profanação.....	93
IV CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
V MATERIAL CONSULTADO.....	108
VI 1. Referências Bibliográficas Gerais.....	108
VI 2. Artigos, Dissertações e Teses Acadêmicas.....	109
VI 3. Textos do próprio cineasta fora do Letras & Artes.....	110
VI 4. Letras & Artes.....	112
VI 5. Outros periódicos, sites e textos.....	113

I INTRODUÇÃO

I 1. Preâmbulo

Como todo trabalho, este sofreu seu fado. Sofrerá mais, se obtiver algum sucesso em permanecer vivo depois de parido Enquanto estiver vivo, portanto. Sua concepção deve muito ao meu primeiro trabalho monográfico, Sylvio Back n'Outra Margem, produzido entre 2012-14.

Nesse primeiro trabalho monográfico, meus esforços estavam concentrados naquilo que os filmes de Sylvio Back podem dizer sobre a História. Para esse fim, estudei e selecionei alguns de seus filmes como objetos preferenciais. Almejava, com isso, verificar as possibilidades de produção de discursos sobre a História pertencentes a tradições distintas da historiográfica. Parecia-me que haviam elementos históricos que eram bem caracterizados em uma linguagem cinematográfica. No caso específico de Sylvio Back, isso unia a vasta experiência e recorrência do uso do histórico como tema condutor de seus filmes a suas aparições & publicações como crítico. Assim, encontrei fartura tanto de textos quanto de filmogramas da lavra backiana para subsidiar minhas investigações.

Esse período de imersão me deixou, porém, com uma impressão indelével sobre a obra backiana de modo geral. Brilhava-me aos olhos o esforço do artista em estabelecer uma relação autêntica com o público. Sua confiança no público, tão grande quanto a voracidade em provocá-lo. Esse esforço era tão grande que me parecia estabelecer, na miríade de temas, uma unidade: Havia a constância do incômodo. Havia a necessidade de fazer com que o público atravessasse um rio sem vau.

Diante disso, como poderia evitar de, nesse texto, entregar um Sylvio Back macio e leve ao leitor? Como poderia proceder de modo a fazer com que a experiência de conhecer o cineasta não se tornasse um passeio guiado e seguro, livre dos sobressaltos e incômodos elaborados pelo artista?

Este preâmbulo, caro leitor, almeja lhe familiarizar com estes anseios. Nosso esforço foi o de fornecer ao leitor subsídios para que possa se apropriar das reflexões da maneira que melhor lhe aprouver.

I 2. Introdução

Este trabalho carrega consigo a pretensão de estudar o pensamento produzido pelo artista Sylvio Back. Ainda que a extensa obra do cineasta faça com que o seu pensamento seja capaz de penetrar em diversas temáticas, é a sua inserção no debate cultural que essencialmente nos interessa. Plasmadas e circulando por uma diversidade significativa de canais, suas ideias se distribuem por um *corpus* múltiplo: poeta, jornalista cultural, documentarista para televisão e cinema, ficcionista, promotor cultural e quais outras empreitadas... Artista do Pós-Guerras, Sylvio Back também se notabilizaria por produzir um significativo número de registros públicos das discussões filosóficas e estéticas em que se envolveu. Como substrato facilmente identificável por aqueles que tomaram Κλειώ por musa, estes registros têm a potência de fontes. Fontes históricas que tornam acessível e (suspeitosamente) organizado um *corpus* documental acompanhado, ainda, por uma organização & seleção de acontecimentos realizada pelo cineasta e/ou seus editores.

Por um lado, o seu fazer cinematográfico é um tema constante do seu elaborar teórico, por outro, Back acaba por (inadvertidamente?) guiar olhares quando o próprio parece propor uma obra sem guias. Ainda que a disponibilidade fácil dessas fontes torne-as suspeitas ao olhar zeloso do historiador, a sua própria existência talvez seja suficiente para instigar-lhe o desejo de investigação. Especialmente ao deparar-se, entre os trabalhos que compõe o corpus backiano, com um tipo incomum: os livros-roteiro. Boa parte da filmografia do cineasta encontra um reflexo em forma de códex.

Estes livros-roteiro apresentam os roteiros dos filmes entre suas páginas, além de apresentarem ainda uma variedade significativa de textos, da cunha do cineasta ou de convidados. Os livros têm a pretensão de manterem-se em pé sozinhos, devem ser autônomos em relação aos filmes que refletem. O próprio cineastautor usou do espaço destes para pensá-los:

Ambos possuem autonomia de vôo. Um não é muleta do outro. No entanto logram estabelecer um insólito e profícuo diálogo quando colocados cara a cara. E essa é a veleidade na publicação destas 'memórias' do filme. Levar o leitor/espectador a partilhar da mesma emoção cunhada em códigos diferentes, portanto, em estéticas apartadas pelo tempo, discurso e tecnologia tornando-as inextricáveis na sua cabeça. (BACK, 1982, p. 11)

Os roteiros apresentam ainda uma característica que os torna potencialmente operáveis como um tipo especial de fonte histórica. Podem ser divididos em duas categorias. Aqueles

que apresentam os textos pré-filmagem, ou seja, o roteiro apresentado é aquele elaborado ainda como texto, pré-adaptação, que antecede e estrutura a sua própria transposição para a linguagem fílmica e encenada, quando a *mise en scene* é posta em ação. Existem ainda aqueles que buscam transcrever textualmente o que foi plasmado nos filmogramas, num esforço de tradução fidedigna.

Entre os primeiros, o processo de adaptação do escrito para o filmado torna-se evidente na comparação com o filme final. Além de toda a problemática envolvida na elaboração de uma linguagem com câmera, cenário e atores, a conversão das palavras em imagens em movimento sonorizadas sofre ainda com os tortuosos caminhos da produção fílmica em um país subdesenvolvido. A falta de recursos frequentemente se embaralhou com as efemérides políticas, fazendo com que a obra backiana ficasse marcada pelas agruras de seu tempo. Sylvio Back filmou durante a Ditadura Civil-Militar brasileira e a Ditadura Militar que a seguiu. Em virtude de suas vicissitudes, é natural que o produto final seja distinto, em vários níveis, de sua versão grafada e idealizada. Essa diferença, pode atuar como um tipo peculiar de fonte, que permite tanto o vislumbre do processo interno de criação do artista quanto do processo de adaptação necessário para plasmar sua obra no mundo-da-vida.

Outros livros não apresentam roteiro algum, operando como materiais adjacentes para acompanhar a obra. Textos de gêneros tão variados quanto aqueles que acompanham os livros-roteiro. Se assomarmos os textos – acompanhados de roteiros ou não –, teremos um montante bastante heterogêneo. Em muitos destes textos o cineasta comenta a própria obra, suas aventuras & desventuras na feitura de cinema em *terra brasilis* ou discussões a respeito da bibliografia consultada, o que podia incluir críticas a obras acadêmicas.

Em outros casos, transitando entre o auto-relato e a proposição de sua obra, Back responde aqueles que – ele próprio afirma –, “garimpam o fio autobiográfico na geléia teuto-brasileira da família Kranz. Insondáveis razões à cata de um casamento autor e obra, ou melhor, num achado freudiano que abra todas as portas pra a compreensão, pura e límpida, do filme.” (BACK, 2006, p. 147). Sua vida, aqui tomada como pathos espetacularizado, especialmente sua trajetória como cineasta, compõe sua obra. Jornalista e crítico de si, Back fez *Aleluia, Gretchen*, filme que abriga a trama dos Kranz. Num release deste filme essas “insondáveis razões”:

'Aleluia, Gretchen' é uma incontornável necessidade de acerto de contas de Sylvio Back com suas origens étnicas (filho de judeu húngaro e mãe alemã, exilados do

nazismo), segundo palavras do cineasta. Ou, ainda, como veicula a publicidade do lançamento: 'Um filme que ninguém viu sem antes morrer um pouco' Imbricado com situações autobiográficas, o testemunho de oitiva e a coincidência de um poder castrense (a ditadura militar dos anos setenta)[...] (BACK, 2006, p. 145)

Independentemente do nível de orientação que o cineasta fornece – inadvertidamente ou não – o farto volume de fontes torna-o um caso excepcional de artista brasileiro deslocado dos grandes centros. Os registros de suas percepções e proposições sobre si e sua obra são acompanhados, ainda, de um considerável montante de obras críticas que legou desde o final dos 1950. Fôra, especialmente entre o fim dos anos 1950 e a metade dos anos 1960, um nome frequente nos textos sobre cultura dos jornais paranaenses. Nos anos que lhe precederam a posição de cineasta, havia mesmo acumulado os papéis de escritor e editor do caderno cultural de um importante jornal curitibano. Depois, continua a ter aparições nos canais midiáticos até hoje. Pode ser acompanhado dos jornais dos anos 1950 ao *youtube* dos anos 2010.

I 3. Estrutura do Trabalho

A primeira parte chama-se Sylvio Back. Toma a própria vivência do cineasta como foi condutor de seu pensamento. Divide-se em três textos. O primeiro deles, *Noutra margem*, segue fontes oferecidas pelo próprio cineasta num esforço de localizar a si próprio dentro da história do cinema brasileiro. Para os propósitos desse texto, cumpre também a função de familiarizar o leitor com o cineasta e sua linguagem. O segundo texto, *O ateísmo místico meridional*, segue, principalmente, o ambiente intelectual de Curitiba e a inserção de Sylvio Back dentro deste. A trajetória no letras & artes ganha destaque, especialmente pela importância das considerações que o então jornalista tecia sobre a linguagem cinematográfica e as questões intelectuais de seu tempo. O existencialismo entra na ordem do dia durante um momento muito importante da gestação do Back-cineasta.

O terceiro texto da primeira parte, *O traficante de fotogramas*, narra uma parte significativa da trajetória do Back-cineasta. Não existem aprofundamentos na sua vida, mas uma atenção grande é dada aos elementos que parecem subsidiar a construção do cinema backiano. As colagens e as apropriações de imagens que o cineasta viria a fazer com tanta intensidade a partir dos anos 1980.

A segunda parte, *As Terceiras Margens*, é composta de dois ensaios umbilicalmente ligados. *Cacique do sul?* Segue a relação entre Sylvio Back e Glauber Rocha. Fragmentos dos filmes *Lance Maior* e *Terra em Transe* são utilizados para pensar na maneira como a obra destes dois cineastas-poetas recebe o Golpe Militar de 1964 e entende a função da arte. Nesse mesmo ensaio as ideias do poeta Paulo Leminski são inseridas. As reflexões leminskianas passam a ter uma importância ainda maior no último ensaio deste trabalho. *Poesia e profanação* é um exercício teórico que almeja entender melhor a opção oferecida pela poesia frente ao desaparecimento dos vaga-lumes. Ou pior: frente a luz total do fascismo.

II SYLVIO BACK

II 1. Noutra margem

Quando o Boletim Informativo da Casa Romário Martins, de Curitiba alcançou o número 78 – em maio de 1987 -, esta data coincidiu, também, com o lançamento de um novo filme do artista que seria o tema desta edição: o cineasta Sylvio Back¹. Na ocasião, duas outras obras deste já haviam sido objeto de Boletins da Casa: a nº14, que publicava o roteiro de *Lance Maior*, primeiro longa-metragem do cineasta e assim como a primeira ficção cinematográfica da cidade de Curitiba, isso ainda no intenso ano de 1968. O longa-metragem havia chamado a atenção em todo o país, sendo o primeiro filme da atriz Regina Duarte, conhecida das telenovelas. Além dela, grandes nomes como Irene Stefania e Reginaldo Duarte estavam nos papéis principais.

A edição nº 35, apresenta o roteiro do filme *7 Quedas Canendiyu*², também do cineasta, com texto de André Rebouças. O abolicionista e engenheiro militar havia imaginado a criação de um parque nacional que ligasse as Sete Quedas, seguindo ao sul próximo ao rio Paraná, até as Cataratas do Iguaçu. Concebia isso como parte de uma excursão que partiria das praias atlânticas de Paranaguá, a leste, até as Sete Quedas do Guaíra, a oeste, limite dos territórios da província do Paraná e do Império Brasileiro de então. Fruto de um ponto de estreitamento do rio Paraná, a altura total das quedas era de ap. 115m, as Sete Quedas marcavam o início dos territórios paraguaios, ainda devastados pela derrota terrível na Guerra com a Tríplice Aliança, terminada em 1870, com o Império Brasileiro como um daqueles ainda capazes de reclamar alguma vitória³.

Rebouças visualizava aquele como centro de um grande projeto e o apresentou ao Imperador dom Pedro II, em 1876. Se este lhe tivesse dado ouvidos, seria o primeiro Parque Nacional brasileiro, talvez o primeiro da América Latina ou até o segundo do mundo, já que o Parque Nacional de Yellowstone nos EUA havia sido inaugurado em 1872. Chegara a escrever: “A geração atual não pode fazer melhor doação às gerações vindouras do que reservar intactas, livres do ferro e do fogo, as duas mais belas ilhas do Araguaia e do Paraná” (REBOUÇAS apud PÁDUA, 2002, p. 271).

1 Embora Back tenha uma sólida carreira poética, a edição da Casa Romário Martins apenas aborda sua carreira no Cinema.

2 O Departamento paraguaio de Canindeyú faz fronteira com o Brasil a oeste das Sete Quedas.

3 Caxias se tornou Duque mercê seus serviços na Campanha contra o Paraguai. Hoje, Duque de Caxias é patrono do exército brasileiro.

Hoje, as Sete Quedas de Guaíra - que guardavam a maior cachoeira do mundo em volume de água – não existem mais. Foram destruídas como um dos efeitos da instalação da Usina hidrelétrica do Itaipu. Carlos Drummond de Andrade, contemporaneamente ao fim das quedas, enlutou-as assim: “Sete quedas por nós passaram, e não soubemos, ah, não soubemos amá-las, e todas sete foram mortas, e todas sete somem no ar, sete fantasmas, sete crimes dos vivos golpeando a vida que nunca mais renascerá.” Sobre isso tratava este curta-metragem de Back e essa era uma das relações mais evidentes com o texto de Rebouças.

Neste terceiro Boletim Romário Martins dedicado a sua obra, o cineasta tinha a oportunidade de valorizar seu filme mais recente – e ainda em circuito. Opta, porém, por seguir outro expediente. Back aproveita a oportunidade para organizar reflexões sobre o Cinema, com citações (não referenciadas) de si mesmo em jornais e/ou outros textos publicados e textos inéditos. Contava já com mais de duas décadas de cinegrafia. Parecia fazer do boletim o canal para a vasão de outro desejo, acima daquele mais mercadológico ou imediatista, “expor, através de um texto, o pensamento que tem direcionado seu trabalho, sua compreensão do cinema, sua vida e sua cosmovisão.” (BACK, 1987, p. 3).

Para tanto, Sylvio Back fez uso do boletim de uma instituição que “segue a tradição de promover a história do Paraná” e cujo nome é uma homenagem ao autor de *História do Paraná*, Romário Martins. O que segue abaixo é a transcrição da sua apresentação hoje, na *internet*. Ainda assim, graças ao que é anunciado no texto, temos algum subsídio para acreditar na sua pertinência, como seguidora da tradição, para ambos estratos de tempo, aquele e este.

A Casa Romário Martins segue a tradição de divulgar e promover a história de Curitiba, por meio de exposições e outras atividades orientadas pelas pesquisas sobre a cidade.

Inaugurada em 14 de dezembro de 1973, a Casa Romário Martins passou a sediar o primeiro núcleo voltado à preservação dos suportes da memória de Curitiba, base inicial da Casa da Memória e da Diretoria de Patrimônio Cultural do município. (Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/casa-romario-martins/>>. Acesso em: 30 set. 2017)

Uma das potências do documento se desvela: “divulgar e promover a história de Curitiba”, ser capaz de preservar alguns discursos do e sobre o passado da sociedade curitibana, ao longo do período em que esta própria instituição (e depois, os registros desta) for(em) capaz(es) de fazê-lo. Romário Martins constituiu a *História do Paraná*, a casa que lhe herda o nome carrega missão de caráter semelhante, embora mais duradoura que a carne e

com uma maior gama de discursos sobre o passado para coletar e organizar. Discursos ancorados em História e Memória.

Aquilo que o segundo parágrafo chama de “suportes da memória de Curitiba” são produtos de algum tipo de seleção, posto a impossibilidade prática de se preservar todos os “suportes de memória” produzíveis ou mesmo produzidos de fato por uma cidade em um longo período de tempo. Um político trabalho de curadoria entre os discursos disponíveis, decidindo quais serão aqueles veiculados pelo tradicional canal dos “suportes de memória de Curitiba”.

Os tempos nos quais esse documento foi produzido eram os fins da década de 1980, o cineasta lançava seu sexto longa-metragem, um documentário chamado *Guerra do Brasil: Toda a Verdade sobre a Guerra do Paraguai*. No tempo de produção e lançamento do filme, o país vivia um dos momentos mais fulcrais de sua História Política recente. Anos da Redemocratização e o país era governado por José Sarney (1985-1990); que havia assumido frente a impossibilidade de Tancredo Neves, eleito, mas falecido antes de assumir a posse. A despeito da tragédia de Tancredo, a constituinte continuou e a “Constituição Cidadã” viria a ser promulgada em 1988, marcando institucionalmente o fim do período militar.

Como a Constituinte ainda acontecia, as estruturas estatais eram aquelas dos militares, o filme fora, portanto, obrigado a ser submetido à Divisão de Censura de Diversões Públicas. *A Guerra do Brasil* foi o último longa de Back a passar pela instituição que já havia lhe custado boas cenas do longa *A Guerra dos Pelados*, 15 anos antes. Se na década anterior a tesoura da censura era afiada, naquele momento o país assistia a transição dos militares-políticos para o retorno da hegemonia dos políticos-políticos e, por isso, já não havia o mesmo tipo de preocupação ideológica dos anos de chumbo da ditadura militar.

Em outros tempos, obras do cineasta, mais jovem, sofreram grandes tesouradas da censura militar. N'A *Guerra dos Pelados*, de 1971, cenas inteiras foram censuradas, mesmo quando a avaliação técnica do filme era favorável.

III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO

ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/69

SEGUNDA PARTE - SUPRIMIR A CENA EM QUE SÃO FOCALIZADAS AS NÁDEGAS DE ALGUNS HOMENS QUE ESTÃO SENDO AÇÓITADOS -SÓ- MENTE QUANDO A FOCALIZAÇÃO É FEITA EM PRIMEIRO PLANO.

TERCEIRA PARTE - SUPRIMIR A CENA DE ATAQUE À SERRARIA EM QUE O NEGRO DIZ: CHEGA DE POBREZA - A TERRA É NOSSA - VINGANÇA.

QUINTA PARTE - SUPRESSÃO DAS PALAVRAS DITAS NA ÚLTIMA CENA A TERRA SERÁ NOSSA....

Se para *A Guerra dos Pelados* a severa

SR. CHEFE:
DE ACÓRDO COM O PARECER

Figura 1: Excerto de processo de censura do filme *A Guerra dos Pelados*

censura militar levantava ressalvas e impunha seu poder castrador moral e ideariamente, os tempos da redemocratização são outros. Por isso, o Parecer de Censura nº 2718/87⁴ não sugere qualquer intromissão estatal sobre a expressão audiovisual da leitura de Back sobre “Toda a Verdade sobre a Guerra do Paraguai”, aparentemente, o oposto: “No aspecto censório não observamos implicações podendo mesmo afirmar que o filme é de cunho educativo na medida em que faz análise crítica dos personagens e fatos, resgatando a verdadeira face da História, sobretudo no aspecto geoeconômico do chamado Cone Sul.”(Parecer de Censura nº 2718/87). Assim como o órgão de memória oficial do Estado lhe concedia meio de apresentação pela terceira vez, o antigo e esvaziado censor, agora não se impunha como antes.

A capa desta edição de maio de 1987 vai a público, então, com o nome do cineasta em caixa alta: *Sylvio Back* e o (sub?)título: *Por um cinema desideologizado*. Abaixo dele, ainda na capa, fotografias de filmes do cineasta e uma dele próprio, enquanto dirige uma cena. Não há qualquer menção ao novo filme na capa. O tom é imperativo já do subtítulo que acompanha o título-nome. Um subtítulo que invoca a luta, definitivamente marcado pela demanda que anuncia: “por”. Não é uma homenagem, tampouco uma enunciação de uma conquista; é uma demanda e uma luta a favor de um cinema em especial, de uma proposição.

O conteúdo imediato do texto, porém, seria frustrante a um eventual leitor que, diante de tal título, esperasse encontrar um texto construído de forma imperativa, às modas dos grandes manifestos artísticos/estéticos que tanto se popularizaram ao longo do século passado⁵. Há uma evidente dissonância entre o tom imperativo do título e o conteúdo introspectivo & autoanalítico do texto por ele anunciado. Das denúncias & proposições que se esperam em um manifesto, as denúncias se fazem presentes, mas acompanhadas de reflexões sobre si mesmo, estas, claramente mais importantes. Se numa sentença se dá destaque a pouca atenção oferecida ao cinema no Extremo-Sul, a frase seguinte anuncia o fruto desta negligência, não num movimento, mas porque: “fez nascer em mim um projeto não premeditado de esquadrihar cinematograficamente os Estados com os quais estabeleci laços culturais e existenciais de uma vida” (BACK, 1987, p. 5). Ao invés da grosseria dos imperativos na primeira pessoa do plural, o cineasta-poeta anuncia seu cinema

4 Os pareceres de censura da obra backiana, bem como de outras obras cinematográficas, podem ser encontrados no site <memoriacinebr.com.br>. Os processos usados na dissertação, especificamente, podem ser encontrados aqui: <<http://memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?ident=C&idc=25&tipo=C>>

5 Dos quais Eztetyka da Fome, de Glauber Rocha, talvez seja o mais célebre exemplar brasileiro.

desideologizado no pretérito perfeito da primeira pessoa. O tempo verbal é constante, dando voz a uma perspectiva que defende algo que afirma se relacionar com o que já realizou.

Depois, adoro mexer na História. Pressinto algo erótico nessa investigação não-científica sobre personagens e ocorrências que a historiografia oficial ou aquela guiada a interesses partidários e ideológicos, procura eleger como definitivo, indiscutível, intocável, como dogma: um simulacro de 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. (BACK, 1987, p. 6)

E do pretérito perfeito o autor segue até a primeira pessoa do presente e do futuro. Através de sua própria trajetória – de um “reles traficante de fotogramas” – Back anuncia a defesa de uma postura estético-existencial que valoriza a experiência autêntica acima de qualquer imperativo externo ao indivíduo. Experiência, até, do conhecer histórico entendido como um conhecer-se.

O boletim dedica uma sessão a uma coleção de sentenças soltas – fragmentos de entrevistas. A ação de coletá-los e organizá-los remete, talvez, a um desejo de estabelecer uma panorâmica da própria obra, ainda que sem aceitar subordinar seu nome a qualquer movimento. “Me movimento dentro do cinema brasileiro com total impunidade, pois nunca me filiei partidariamente, nem assumi cargos em entidades de classe com segundas intenções, e sempre abdiquei de qualquer religião. Assim, não sou ex-nada... Só eu sei a que preço...” (BACK, 1987, p, 17).

O uso do expediente de textos do cineasta em conjunto com estes fragmentos de entrevistas e as informações dos filmes faz deste boletim informativo um objeto *sui generis*. Todos os textos – salvo a breve apresentação do Boletim e uma biofilmografia, tão breve e informativa quanto possível -, são do punho do próprio Back. Não há qualquer texto crítico ou de recepção de sua obra. Ademais, enquanto “suporte da memória de Curitiba”, ele ultrapassa sua espacialidade em muito. Refletindo sobre conflitos em todo o *Cone Sur* e mesmo, *en passant*, sobre as relações entre o Integralismo a brasileiro e o Nazismo germânico. O que importa, de verdade, é o Cinema. “Cinema é obsessão” (BACK, 1987, p, 17), disse o cineasta reproduzido no boletim. “Um filme só se realiza a nível de discussão política na medida em que é um projeto estético bem sucedido. E se não for como tal, o filme vira 'mensageiro'. E quem dá recado é 'bell-boy', é o Correio... A estética acima de tudo...” (BACK, 1987, p, 16)

Desse modo, o panorama da obra backiana que é produzido pelos discursos organizados no Boletim não recai em pré-interpretações universalistas do artista, sendo

coerente com a proposição estética radicalmente voltada para a experiência individual que acreditamos seja apresentada – ainda que oscilante – durante a cinegrafia backiana. Invocando para si a posição de independente na história do cinema nacional, Sylvio Back parece tentar anunciar sua renúncia a ser diluído em uma categoria; em um movimento ou estilo. Esse posicionamento atravessa a autocomposição do cineasta, permitindo-lhe tanto ser percebido separadamente de outros cineastas, quanto lhe concedendo uma liberdade de movimentação política que poderia ser de enorme utilidade prática nas décadas que antecederam o fim da guerra fria e mesmo nos dias de hoje, quando o campo da cultura permanece coberto de espólios e disputado por velhas facções ideológicas dos tempos da URSS. Por isso, a rarefeita aparição do nome de Sylvio Back entre os “recados aos contemporâneos” da *Revolução do Cinema Novo* de Glauber Rocha causa espanto, além da frustração de sua desconhecida resposta:

BACK SYLVIO 80

Encontro nos vestíbulos da Embrafilme, na sua nova sede, muito mais fina que a anterior, já multimediada, com ar de grande cinema, o Cacique do Sul, Sylvio Back. Não conheço seus filmes, sei que no Paraná ele representa a consciência do cinema novo (ROCHA, 2004, p 488.)

Ainda que Back tivesse, décadas antes disso, assumido posição crítica frente ao projeto cinemanovista de Glauber Rocha, esse epíteto, assumidamente mal subsidiado, viria a sobreviver mesmo décadas depois, como podemos ver no verbete Sylvio Back (ampliado e atualizado em 2017), que foi publicado no material da mostra de comemoração dos 80 anos do cineasta:

Glauber Rocha, que admirava a obra de Back, especialmente, *A Guerra dos Pelados*, *Aleluia*, *Gretchen* e o projeto, então embrionário, *República Guarani*, o chamava de “cacique do sul”. Justamente porque a maioria dos seus filmes retrata poeticamente a realidade, inclusive, ambiental (em *Um Brasil Diferente?*)[1978], *Sete Quedas* e *A Araucária: Memória da Extinção*, esses de 1990 [sic.], e o imaginário da história, memória, cultura e arte, do sul do país, a par do resgate de temáticas latino-americanas tão caras à alma telúrica brasileira. (BACK, 2017, s/p)

Num país com histórica concentração da produção cinematográfica no sudeste e, em menor grau, no nordeste, Sylvio Back também acabou por ser marcado pela produção vinculada a “história, memória, cultura e arte do sul do país”. O próprio é um dos grandes responsáveis, como apontado por Kaminski:

Logo nos primeiros anos da década de setenta, Sylvio Back passou a utilizar o adjetivo “sulino” para se referir ao seu cinema. A princípio, de forma mais direcionada ao filme *A Guerra dos Pelados*. Mas logo isso se tornaria um ponto importante em seu discurso, pois afirmava constantemente que a sua obra levantava questões históricas e culturais do Sul do Brasil, até então excluídas da cinematografia nacional. (KAMINSKI, 2008, p. 176)

O epíteto sulino, como Kaminski verificou em pesquisa documental, surge entre 1970-71, contemporaneamente *A Guerra dos Pelados*. Inicialmente como uma forma de marcar a “epopeia sertaneja” que se distanciava do urbano *Lance Maior*, depois já como um projeto que o incluía na Trilogia Sulina, que viria a ser encerrada em 1976, com *Aleluia, Gretchen*.

Oscar Milton Volpini, seu colaborador em todos os três roteiros, afirma que a idéia de trilogia era anterior ao *Aleluia*, e que não foi fruto do acaso. Em entrevista recente, Volpini recordou que após todas as dificuldades que foram enfrentadas na produção de *A Guerra dos Pelados*, ele já havia até desistido do envolvimento com a prática cinematográfica, quando então Sylvio Back teria insistido para que Volpini colaborasse ainda no roteiro de *Aleluia, Gretchen*. O argumento utilizado para convencê-lo fôra a idéia (ou a necessidade) de conclusão da trilogia. (KAMINSKI, 2008, p. 179)

Além de tematizar o sul, Back; manifestou publicamente o seu orgulho de cumprir o papel de recuperar o cinema produzido na banda meridiana. Utilizou, ainda, fragmentos de diversos filmes interioranos “perdidos” da primeira década do século XX nos seus filmes:

Tenho uma única (e boa consciência) da minha obra: tornei visível (escrevendo e filmando) o cinema do Sul do Brasil. Do primeiro ciclo cinematográfico do país (1912-1914), o de Pelotas (sempre omitido pelos escribas da metrópole), ao excitante cinema paranaense do mudo (Requião, Rogge, Groff), aos filmes feitos e a vir (porvir), me considero seu mais dileto filho nos dias que correm. (BACK, 1987, p. 21)

Sylvio Back expõe-se – em fins dos anos 80 –, como um cineasta que privilegia a constituição de uma carreira relevante na história do cinema nacional ante a potenciais sucessos comerciais mais imediatos. Caracterização esta que ganha importância especialmente quando pensamos sobre as narrativas que o cineasta passa a produzir para caracterizar a sua própria trajetória. O cineasta que nos é apresentado nos documentos, dentre os quais esse boletim informativo, é “contado” pelo próprio Back e, se isso por um lado pode nos forçar a seguir as naturais ficcionalizações das produções (auto)biográficas; por outro, permite-nos ter um acesso privilegiado para aquele que Back (retroativamente e projetivamente) buscava se constituir. Contava então com 50 anos e já administrava uma carreira de 30 anos como agitador cultural, incluídos os anos de jornalista.

Em 2017, foi homenageado em virtude dos seus 80 anos, com a Mostra Sylvio Back 8.0, em Florianópolis. Para este, produziu um texto intitulado Gozo estético, no qual reflete sobre sua própria obra:

Sabemos como é forte o simbolismo da efeméride dos oitenta, do qual não quis nem quero me eludir! Uma idade que, mocinhos, jamais pensamos chegar lá, daí essa ânsia que anos acolhe e recolhe, como criadores, pela refundação memorial da coisa feita, da coisa por fazer, do legado fechado e a ser concluído, antes que sejamos atropelados pelo esquecimento! (BACK, 2017, s/p)

Se trinta anos antes Sylvio Back se entendia como um “ex-nada”, movimentando-se dentro do “cinema brasileiro com total impunidade, pois nunca me filiei partidariamente, nem assumi cargos em entidades de classe com segundas intenções, e sempre abdiquei de qualquer religião. Assim, não sou ex-nada... Só eu sei a que preço...” (BACK, p. 17, 1987), no século XXI ele continua capaz de perceber o preço pago. “Guardo ralas e rasas glórias do passado a festejar. Pelo contrário. Em quantas vezes meu cinema foi omitido, esquecido, desqualificado, ridicularizado, vítima de incompreensões, ou surdamente, patrulhado à direita e à esquerda, só porque caminho com os próprios pés e não alimento espírito de horda.” (BACK, 2017, s/p).

Em 2017 Back completou 80 anos de vida. Como fazia 30 anos atrás (ou 60), continua escrevendo e promete fazer mais filmes. Anuncia o fluxo e o gozo estético como a “razão do viver e do sobreviver!”. Próximo demais da centena para evitar o tom de legado, o tom existencial se mantém. “Se nessas bem mal traçadas restou algum laivo de petulância, releve, caro leitor, é a inescapável holística da consciência, da qual ninguém escapa, mas cujo fluxo e gozo estéticos são a razão do viver e do sobreviver!”(BACK, 2017, s/p).

II 2. O ateísmo místico meridional

Nascido no litoral de Santa Catarina, mas de vivência muito paranaense, Back seguiu para Curitiba em 1956, adotando essa cidade como sua. Contava então com 19 anos, colegial inconcluso, vindo do litoral do estado para se estabelecer na capital e “fazer a vida”. No mesmo ano terminaria o colegial. No ano seguinte, seguindo um itinerário comum a jovens de várias gerações, ingressava numa universidade da capital. Iniciou o curso de Economia na Universidade Federal do Paraná em 1957.

Datando sua fundação em 1912, ainda com o nome de Universidade do Paraná, a instituição viveu seus primeiros anos sob estímulo das elites formadas a partir da extração&produção de erva-mate no estado. Ostenta o título de universidade mais antiga do país, além de seu edifício ser o símbolo oficial da capital. O pesquisador Clóvis Gruner, em artigo em que analisa os discursos produzidos por um jurista da *belle époque* curitibana chamado Pamphilo de Assumpção, assim definiu a teia de relações por onde este transitava e os canais de então:

uma rede de relações ampla, que compreende a produção incessante de textos os mais diversos, bem como a constituição de espaços a serem ocupados pelos atores que protagonizavam esta “jornada civilizadora”, e que eram tudo ao mesmo tempo agora: escritores, poetas, cronistas, jornalistas, editores, professores, polemistas, agitadores culturais, etc... Suas idéias e concepções, sobre questões jurídicas ou outros temas de seu interesse – tais como a arte, a literatura e a música – não estão concentradas em trabalhos teóricos de fôlego, mas dispersos em artigos para a imprensa local e em opúsculos cuja finalidade, algumas vezes, era fixar pela palavra impressa intervenções orais do advogado em eventos de cunho jurídico ou literário (GRUNER, p. 80, 2009)

Os anos 20 e 30, em especial, ficariam marcados pela geração do movimento paranista, com destaque para a figura de Romário Martins. Buscavam formar uma identidade para o estado paranaense, multiétnico por formação e que naqueles anos recebia um grande influxo de migrantes para ocupar, especialmente, a antiga região de Guayrá, no oeste do Estado. Para isso, fizeram uso de um nome que tivesse uma conotação mais aberta do que o toponímico oficial do estado. Paranista é uma palavra que melhor abarca tanto os nativos do território quanto aqueles que não tendo nascido nele, nele passaram a viver.

Era necessário mostrar ao Brasil, na opinião dos líderes do movimento, que o progresso existia no Paraná. Mostrar que o estado tinha uma história e, principalmente, que possuía identidade. O pinheiro e o pinhão viraram símbolos paranistas, ao lado da gralha-azul – símbolos do Paraná até os dias atuais. Martins,

juntamente com intelectuais, literatos e pintores, assumiu ainda a heterogeneidade étnica como característica do estado. (ANTONELLI, 2013, s/p)

Na primeira metade do século XX a *yerba mate* que havia sido o *leitmotiv* capital do desenvolvimento local gradualmente perdeu importância para a cafeicultura, vinda da expansionista fronteira paulista⁶. O centenário de Curitiba em 1953 apresentava já o nascer de uma nova cidade. Poderíamos mesmo, com propósitos heurísticos, demarcar os eventos desse ano como marcos de transformação da cidade. Potencializada pelo desenvolvimento econômico-produtivo das regiões norte e oeste do estado, a capital do estado se verticalizava.

A cidade que ainda era muito pouco parecida com o ideário cosmopolita urbano da Guerra Fria começava a se transformar. Antonio Cesar de Almeida Santos⁷, analisou relações existentes entre a *Curitiba de ontem* e a *Curitiba de hoje* em um *corpus* de discursos que contemplam o período entre as décadas de 1950/60. O ano e a festa dos cem anos de Curitiba assumem um valor simbólico significativo e, por isso, o pesquisador utilizou deste para destacar esse como o assinalado ano da refundação.

[...] reconhecia-se que o "governador Bento" iniciara a transformação de Curitiba no que ela é hoje com as obras inauguradas naquela ocasião. Assim, o motivo que destacava o ano do Centenário era o de estar assinalando o momento em que a maioria dos entrevistados reconhecia ser como o do início da transformação urbana de Curitiba." (SANTOS, 1995, p. 59-60.)

O pesquisador coletou treze depoimentos sobre a cidade, e notou nestes a frequente repetição da ideia de que "Curitiba, ela começou realmente em 1960". Esta seria a década inicial dessa nova cidade, a *Curitiba de hoje* recrutada discursivamente para se opor à *Curitiba de ontem*.

Reconheçamos, a princípio, que sejam duas cidades distintas. A *Curitiba de ontem* era o lugar onde viviam os conhecidos, sendo reconhecida por seus pontos de encontro. E a *Curitiba de hoje*, ao mesmo tempo em que é o local onde vivem os entrevistados, só pode ser reconhecida pelas ausências, ou pelas diferenças percebidas.

Assim, as temporalidades atribuídas são, antes de tudo, adjetivos de uma mesma cidade. A cidade que, hoje, só se manifesta por lembranças é, ou parte daquela agora existente, ou o continente dela. Embora a materialidade da Curitiba de ontem tenha

6 Entre 1951 e 1962 a área de produção de café no estado do Paraná passou de 300 mil hectares para 1,6 milhão de hectares. Esta expansão se beneficiou especialmente da alta do produto durante esse período. "Riquezas e impérios foram erguidos nesta época e ajudaram a fixação de agricultores paranaenses. O Paraná era o principal produtor de café até o mês de julho de 1975, quando a geada negra dizimou as plantações do estado." (NASSER, s/d)

7 Dissertação de mestrado intitulada Memórias e Cidade: Depoimentos e Transformação Urbana de Curitiba (1930-1990).

sido destruída, os espaços que a constroem não são abstratos, ao contrário, deixam-se perceber como uma cidade real, em contraste à Curitiba do presente. Essa complementaridade é o que confere um significado à cidade. Recordando espaços e atividades, os habitantes de uma cidade produzem a cidade. Um signo se apresenta à nossa leitura e que aqui compõem-se de uma Curitiba de ontem e uma Curitiba de hoje. (SANTOS, 1995, p. 154.)

Santos faz uso dos depoimentos para esboçar a espacialidade da cidade *Curitiba de ontem*, vinculada aos limites do centro e das linhas do bonde. As margens desta eram compostas por uma paisagem rural, como pode ser visto nesse depoimento:

Eu só lamento até hoje, que eu não tinha cinco contos de réis para poder comprar uma propriedade que nós contratamos para meus pais cuidarem do plantio. O lugar dava mais ou menos em torno de cinco mil metros quadrados. Ali meus pais voltaram a trabalhar na agricultura. Eu trabalhava nesse trabalho; minhas irmãs estudavam e já pegaram trabalhos em casa residenciais, como ajuda de crianças, trabalho doméstico. Inclusive, o europeu não pode viver sem ter animais próximo a ele. Ali, meu padrasto e mamãe, eles compraram uma série de vacas leiteiras e criamos ali uma certa independência. Tanto que, mais tarde, quando eu casei, em 1950, eu já tinha comprado um terreno na mesma, naquele tempo não havia rua. Hoje, por exemplo, seria na mesma rua, mas já ligado ao bairro do Pilarzinho da época. Hoje, por exemplo, o bairro Pilarzinho não é mais ali, o bairro Pilarzinho fica bem retirado, na Cruz do Pilarzinho, e o bairro Bom Retiro tomou conta dessa área toda. (SANTOS, 1995, p. 96-97.)

Quando Back se transferiu para Curitiba, no ano de 1957, essa vivia um momento de afirmação da *Curitiba de hoje* sobre as ruínas da *Curitiba de ontem*. Seu primeiro prefeito eleito por sufrágio universal⁸, Ney Braga, estava no segundo ano de mandato; e o país vivia sob o presidencialismo de Juscelino Kubitschek, o último presidente a ver seu mandato terminar no tempo pré-determinado antes do golpe civil-militar que viria marcar o país nas décadas seguintes.

Essa Curitiba dos anos 30, podemos imaginá-la como a cidade que os entrevistados utilizaram para ser comparada com a Curitiba dos dias atuais. Ou seja, assinalavam que a nova cidade, surgida nos anos 50/60, soterrava uma outra. Os depoimentos também revelam uma apreciação dessa dinâmica desde uma ótica orientada por uma noção de Progresso. A nova Curitiba dos entrevistados realiza-se em um hoje, e este hoje presentifica o quanto ela progrediu. (SANTOS, 1995, p. 59-60.)

Luiz Geraldo Mazza – poeta e jornalista, importante agente cultural curitibano a partir dos anos 1950 – porém, quando solicitado a evocar as semelhanças entre a litorânea Paranaguá de sua infância e a *Curitiba de ontem*, permite-nos perceber como a vivência desta ainda parecia sobreviver mesmo nos anos 60, através da sua organização do espaço ainda em mutação.

8 Até então os prefeitos da capital eram determinados pelo governador do Estado.

Ah, tranquilamente! Em Curitiba, eu pude proporcionar até às minhas filhas, já nos anos 60, a oportunidade de fazer travessuras, de ocupar uma rabeira de carroça. Eu fiz isso várias vezes. Corria atrás da carroça, pedia à colona que estava na rua e a gente trepava na carroça, fazia rabeira. Fiz isso pelos campos de Curitiba, pois era uma cidade aberta até o começo dos anos 60. (MAZZA, 1997, s/p)

O processo de soterramento desta *Curitiba de hoje* sobre a *Curitiba de ontem* identificado por Santos parece acontecer sob múltiplas dinâmicas. O soterramento físico, dependente de condições tão materiais quanto ele próprio, costuma ser o último e um dos mais poderosos. A geração das filhas de Mazza, aparentemente, pôde viver uma *Curitiba de ontem* num período identificado com a égide da *Curitiba de hoje*.

Curitiba, hoje, só nos permite enxergá-la como o resultado de ações que a moldaram como "uma cidade de primeiro mundo". Entretanto, entendemos que a cidade é muito mais do que a paisagem produzida em pedra, concreto, ferro, vidro, asfalto, madeira, mais do que os discursos que se produzem sobre ela: a cidade é tudo aquilo que é percebido e interpretado como cidade. Estudar uma cidade, nesta perspectiva, deixa implícita a ideia de vivê-la. (SANTOS, 1995, p. 15)

Esta cidade é vivida por agentes múltiplos, que a transformam enquanto esta os abriga. Curitiba fora fundada em 1853, mas vivia nos anos 1960 algo como uma nova fase, inaugurava no centenário uma cidade que seria vivida por novas gerações, superposta sobre a *Curitiba de ontem*. Assim como a geração do início do século, esta também possuía algo como uma *intelligentsia*. Herdeira de determinados parâmetros de expediente formativo intelectual, esta geração contemplava Luiz Geraldo Mazza e o próprio Sylvio Back. O primeiro, como entrevistado, recorda a importância da formação nas humanidades para os círculos que se formavam junto com a nova cidade:

José Wille – Em 1950, você foi para a Universidade Federal fazer o curso de Direito. Por que essa opção?

Luiz Geraldo Mazza – A opção foi pelo seguinte: nós achávamos que o sujeito que não escrevesse poemas, que não fizesse literatura, não tinha vivido. Então, foi mais ou menos uma descarga de todo esse desejo literário que vinha desde o tempo do colégio e de uma relativa habilidade para fazer as redações. Este foi o interesse pelo Direito, que é uma cadeira abrangente em matéria de humanidade e é um dos cursos mais perfeitos sobre o ponto de vista da massa de informação que traz ao interessado nessa área.

José Wille – O seu interesse literário surgiu em que época?

Luiz Geraldo Mazza – Isso vem desde o ginásio. Eu não fui uma pessoa muito apegada à literatura. Mas, pelo tipo de ambiente que havia na escola, por causa das atividades extracurriculares, éramos provocados por professores, como o professor Rosário Farani Mansur Guérios, que era um linguista, uma pessoa preocupada com língua, que até contava anedotas, tinha uma habilidade muito grande, uma versatilidade didática. Então, havia tal interesse, e também pelo cinema, que era uma coisa que começava a empolgar como arte. (MAZZA, 1997, s/p)

Ainda que esta geração viesse a ocupar o seu espaço em um momento de (re)fundação da cidade, isso, porém, nunca os pôs em posição de serem entendidos como a geração primeva a ocupar o papel de *intelligentsia* ali. Gerações anteriores haviam ocupado essa mesma função de agentes culturais em momentos outros da cidade, produzindo assim algum nível de regramento sobre os parâmetros de reconhecimento destes agentes culturais para as gerações seguintes. Isso transparece não só nos relatos de Mazza sobre o professor que tentava controlar a depredação de um jornal apelando a citações latinas de Cícero, ou na relação entre Sylvio Back e Ernani Reichmann.

Os dois possivelmente se conheceram ainda na Universidade Federal do Paraná, como professor e aluno, mas a relação de ambos continua através dos tempos de jornalismo de Sylvio Back. Quando este chegara em Curitiba, os jornais se fortaleciam enquanto canais de circulação de ideias, ainda que Mazza – por exemplo -, considere que esta fôra menos crítica do que poderia ter sido, graças a questões políticas.

Quando o Bento Munhoz da Rocha foi eleito, em 1950, o grupo que o apoiava decidiu montar um jornal em Curitiba, que foi o “Estado do Paraná”, que era do Aristides Merhy, dono do Palácio Avenida, que está agora com o Bamerindus; o Fernando Camargo, cunhado do Bento Munhoz da Rocha; e o José Luiz Guerra Rego, alagoano aparentado também por casamento. Esse era o jornal feito para dar cobertura, para opor-se a toda aquela barragem que tinha a favor do Lupion. Então, existia contraste no Paraná, coisa que não tem hoje. Apareceu ainda na sequência o jornal “Diário do Paraná”, que era do jornal “Diários Associados”, do Chateaubriand, que aqui no Paraná era tocado por Adherbal Stresser. E foram para o lado do Bento, esses dois jornais. Viria ainda a “Tribuna do Paraná” e depois os outros jornais. Esse era o divisor. Porque, quando chegou o governo do Ney Braga, nós sentimos que havia quase uma espécie de alinhamento dos jornais em relação ao governo, o que favoreceu a decolagem de um grande governo, o de Ney Braga, mas que, em compensação, deixou a imprensa de certa forma castrada por falta de espírito crítico. (MAZZA, 1997, s/p)

O Diário do Paraná possuía um caderno cultural dominical chamado *letras & artes*, que se tornaria um dos principais canais de recepção crítica da arte de vanguarda na cidade, além de veículo para discursos críticos sobre a própria vivência curitibana. Sylvio Back se tornou funcionário do Diário do Paraná em 1959. Foi o editor deste periódico na segunda geração de agentes culturais que lhe fizeram uso.

O Letras & Artes teve, na época, grande importância para as discussões públicas em Curitiba, envolvendo tópicos que “fermentavam” frente às questões artísticas e filosóficas nacionais e internacionais. Ensaios sobre a filosofia existencialista e suas diferentes vertentes, artigos sobre os Salões de Artes Plásticas, sobre o teatro

brasileiro moderno, e também cinema. Ali podem ser eventualmente encontrados textos de intelectuais conhecidos nacionalmente, como os críticos Sergio Milliet⁹, Walmir Ayala¹⁰, Quirino Campofiorito¹¹ e o filósofo Ernani Reichmann. Mas eram publicados principalmente escritos de agentes proeminentes no meio cultural local: entre 1957-1958, nota-se a presença dos críticos Eduardo Virmond e Ennio Marques Ferreira, e também dos artistas Adalice Araújo (que mais tarde se tornaria crítica e historiadora da arte), Fernando Velloso e Loio Pérsio (defensores da abstração). (KAMINSKI, 2008, p. 31)

A primeira geração do *letras & artes* foi fundamental para a recepção das ideias existencialistas na década de 1950, com uma figura em destaque, o erexinense já então radicado em Curitiba: Ernani Reichmann. Não só um dedicado leitor de Soren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jaspers e outros da chamada filosofia Existencialista, Reichmann foi também o primeiro biógrafo do existencialista dinamarquês no Brasil. Back fora aluno deste gaúcho-paranaense ainda no curso de economia na universidade. Viria a reivindicar mais atenção para com a obra de décadas mais tarde, publicando um texto - em virtude dos 200 anos de aniversário do nascimento de Kierkegaard – homenageando o filósofo erexinense. No texto, Back chama a atenção para a influência de Kierkegaard na vivência de Reichmann:

Algo que pareceria impensável deixou soberbos rastros históricos e não só acabou acontecendo, como está registrado em dezenas de livros e anotações ainda por serem publicadas. Da gélida e sombria Copenhague à friorenta e luminosa Curitiba, Soren Kierkegaard (1813-1855), teve seu tormentoso périplo existencial introjetado e reimaginado por um brasileiro nos anos 1950/1980, fato único na América Latina. (BACK, 2013, s/p)

Além de reclamar o reconhecimento de sua estatura intelectual, o discípulo Back é bastante incisivo em apontar o feito de “incorporação” kierkegaardiana realizada por Reichmann.

Bem no diapasão metafísico do poeta nórdico, é quando Reichmann tenta “incorporar” feito médium, eu diria, material e espiritualmente, a angst (angústia) de Kierkegaard, aliás, palavra de sentido multinacional, segundo Vamireh Chacon, pois tanto vale em alemão quanto na Dinamarca, Noruega e Holanda. O gesto lúdico e performático de Reichmann é uma façanha irrepetível, jamais empreendida por ninguém, nem antes nem depois. (BACK, 2013, s/p)

9 Sérgio Milliet (1898—1966) foi escritor, sociólogo, professor e pintor. Como crítico, destacou-se no acompanhamento crítico do modernismo ao longo de sua trajetória e pela defesa da comunicabilidade da obra em oposição ao hermetismo que identificava em alguns projetos estéticos. (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa252/sergio-milliet>>. Acesso em: 8 out. 2017)

10 Walmir Ayala (1933—1991) foi escritor e memorialista. Praticou diversos gêneros literários – entre eles a crítica literária – mas teve maior destaque como poeta, vinculado à segunda geração modernista.

11 Quirino Campofiorito (1902 – 1993) foi professor, artista visual e crítico de arte. Sua produção artístico-crítica vincula-se intensamente com as artes visuais.

Em 1959 Back é contratado para dirigir o *letras & artes*, logo se tornando um dos nomes de referência para o grupo que passou a se formar sob sua gestão. Nesse período continuou a convivência intensa com Reichmann, embora nesse momento já fosse a sua geração que encabeçava este canal.

À época jornalista iniciante, almejando ser escritor e cineasta, e amigo cotidiano de Reichmann, tive a recompensa de conviver com ele e seus estimulantes ensaios de fundo e forma “kierkegaardianos”, muitos publicados no suplemento literário *letras e/& artes*, dirigido por mim e replicado em edição fac-similar coincidindo com os cinquenta anos de sua edição [2011]. (BACK, 2013, s/p)

Diferentemente da geração anterior a fazer uso do canal *letras & artes*, da “qual praticamente todos eram oriundos de famílias curitibanas tradicionais e ocupavam (ou viriam a ocupar) cargos de poder nas instituições culturais locais.” (KAMINSKI, 2008, p. 32), a fase encabeçada por Back teve outro perfil de colaboradores. Walmor Marcelino e Oscar Milton Volpini, por exemplo, chegaram em Curitiba, oriundos do Rio Grande do Sul entre 1956 e 1958, mesmo intervalo de tempo que Back também se estabeleceu na cidade.

Uma das tarefas que este grupo assumia enquanto agentes culturais, era a de “dar alguma densidade ao incipiente meio da crítica de cinema na cidade. Se produção cinematográfica era praticamente inexistente na Curitiba naquele final da década de 1950, também não havia se constituído ali o hábito de discutir o assunto.” (KAMINSKI, 2008, p. 36) Ainda que o neorrealismo italiano já estivesse se consolidando como um influente movimento de renovação cinematográfica na Europa, que na França já se gestasse o que viria a ser a *Nouvelle Vague* e que Nelson Pereira dos Santos já estivesse lançando as bases da revolução cinematográfica que foi o Cinema Novo. Ainda assim, o cinema continuava apenas como uma importante forma de entretenimento para a população curitibana. É esse cenário que Walmor Marcelino parecia diagnosticar:

Reconheçamos que houve um ou dois críticos de cinema em Curitiba, um dos quais Armando Ribeiro Pinto, que exercia profissionalmente seu trabalho. Mas de há muito ninguém com seriedade vem fazendo habitualmente crítica cinematográfica (tampouco crônica). À falta deles, Sylvio C. Back e Oscar Milton Volpini socorrem os leitores esporadicamente, e fazem a correção de fim de ano às inúmeras sandices escritas sobre o assunto. (MARCELINO, 1959 , s/p.)

Back fazia esforço para apresentar ao público aquilo que reconhecia como o que havia de mais pulsante no universo das letras e artes. Para isso, pouco importava se advindo do cinema, da literatura, do teatro ou mesmo da filosofia.

[...] fazia um jornalismo cultural assumindo uma atitude quase “didática”, demonstrando preocupações tanto em informar o público leitor sobre as novas posturas nas artes e as renovações de linguagem, quanto em considerar um possível compromisso dos agentes culturais com questões mais amplas, extra- artísticas. (KAMINSKI, 2008, p. 36)



Figura 2: Letras & Artes capa da edição de 18/10/1959.



Figura 3: Letras & Artes capa da edição de 25/10/1959.

Nas capas acima, por exemplo, expõe-se poesias, críticas elogiosas de um filme de Jacques Tati (uma do punho de Back, outra de Oscar Milton Volpini); Tradução de fragmento de *Zen e a Arte de Escrever* de Ray Bradbury e ainda os versos, que no conjunto formam o poema *o ciclista*, de Luiz Gilberto Mazza:

Era preciso um novo Dom Quixote
viajando sobre duas rodas
para enfrentar com o guarda-chuva
a despoetização do homem
e desvelar em meio às engrenagens
a íntima alegria dos cães
o direito dos canários ao sol

roubado ao reflexo das janelas.
Nesse protesto ao ovo esterilizado
aos portões eletrônicos
esvazia as ruas, ao canto
dos meninos, a gabolice das mulheres
na feira e o penhasco
dos homens no barzinho,
mergulhando relógios
em copos de cerveja
Entre células fotoelétricas
que movem marionetes nucleares
só o teu assobio
a bicicleta antifuncional
reconstroem o homem sem pressa
e a balada das flores necessárias.

Foi do teatro, justamente, que Back recebeu algumas das novas propostas artísticas que mais lhe despertaram interesse. Em especial, as inovações do Teatro de Arena. O grupo paulista vinha incorporando as ideias de Stanislavski desde a contratação de Augusto Boal, em 1956, e estava desenvolvendo um teatro novo, voltado para discussões inovadoras no âmbito nacional, tanto em temática quanto em forma¹². O Teatro de Arena buscava incorporar elementos de uma dramaturgia aproximada ao público, popular no sentido de conseguir produzir dialogar com o povo.

Discutimos muito no Teatro de Arena e alhures sobre nossas peças. Eu, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e outros, porque era todo o nosso empenho e a fatura de uma obra popular, sem as “traições” intelectualistas. Por exemplo, durante as leituras e críticas das peças, fazíamos uma carga contra a psicologia convencional das peças “burguesas”, que mutilam as personagens em favor de uma suposta unidade, geralmente, resultantes de mau teatro e cinema norte-americanos. O essencial nós no chamado “teatro bossa nova” é o conteúdo emocional, que nos permite a criação do arquétipo humano com a evidente sensibilização do espectador, que vê nos personagens um homem “real” (Um trabalhador, um jogador de futebol, um funcionário, etc), com as suas limitações e os seus valores. [...] Em suma, o que vem realmente a interessar o público é a vivência dos personagens e não seu simples comportamento formal. (GUARNIERI, 1960, s/p.)

“Intelectualista” toma o sentido de postura estritamente distante e racional. É associado com a falha em representar a “realidade social” por deformá-la “em favor de uma suposta unidade”. A estrutura da leitura feita por Guarnieri, diferenciando sua dramaturgia da “burguesa”, “intelectualista” parecia responder a anseios de Back. Valorizava-se antes a “naturalidade”, mas não como um valor em si, mas como um meio de produzir comunicação. Isso se vinculava com a tentativa de produzir uma obra que dialogue com o público, voltada para a experiência do espectador. Assim, a linguagem precisava ser o mais natural e leve

12 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena-sao-paulo-sp>> Acesso em: 20 jan. 2017.

possível. Mais próxima da linguagem viva da vida e distinta da empolgação afetada que percebia no teatro e cinema nacionais. Gianfrancesco Guarnieri, autor de *Eles não usam black-tie* e um dos expoentes do Teatro de Arena concedeu entrevista ao *letras & artes* em que descrevia a maneira como via as artes dramáticas:

A atitude dos novos teatrólogos no plano da criação poderia ser resumido na abdicação da postura intelectualista em favor de uma adequação com a ambiência proletária onde as manifestações são mais autênticas e como tal exuberantes de conteúdo humano, desde o trivial nas relações familiares e grupais até o patético perante a agressividade social. Significa, enfrentar os problemas da burguesia, despojado daquele nosso “humus burguês” de críticos que nos dá uma realidade falsa sobre a nossa própria classe social. (GUARNIERI, 1960, s/p.)

Para o jovem crítico, a renovação apresentada pelo Teatro de Arena afetava também o cinema, que se curvava “ante a desenvoltura que conseguiram na dialogação, a desinibição que alcançaram no proscênio, ocasionando a verdadeiro retorno à naturalidade, fato que o nosso cinema e palco, de há muito vinham precisando e que era o motivo central e evidente do seu extensivo fracasso.” (BACK, Sylvio. Teatro de Arena e intimismo com o público. Letras & Artes. Diário do Paraná. Curitiba, 10 jan. 1960.) A empolgação de Back era acompanhada da identificação da letargia curitibana em reconhecer e prestigiar o autor nacional:

[...] para se tentar quebrar esse “gelo” mental com anos de existência, nada se tem feito, ou quando se faz alguma coisa são tentativas vãs e esporádicas. Fica, assim, a cidade, numa letargia que enerva, desligada dos processos renovadores da arte em nosso país. E cada um de nós, e no setor teatral, também os grupos, somos culpados por esse estado de coisas. [...] E continuando: as entidades culturais do Estado, ou até mesmo algumas não oficiais, não se preocupam em trazer os novos teatrólogos, ou serem veículos de divulgação dos seus pensamentos e de suas obras, ou de convidarem as companhias profissionais ou amadoras que melhor refletem o já citado movimento renovador, a fim de que o povo paranaense tenha a oportunidade de conhecê-lo através dessas duas formas. Satisfazem-se em promover reuniões ou empreendimentos inexpressivos, que não dizem nada à realidade social brasileira. (BACK, 1960b, s/p.)

Guarnieri, que era também ator, quando concedeu essa entrevista chegou a comentar sobre o primeiro filme no qual atuara, chamado *O Grande Momento* e dirigido pelo então estreante Roberto Santos. Filme que fora recebido por Back alguns meses antes, e havia deixado uma belíssima impressão:

Para um cinema como o nacional, crivado de mediocridades, excluídos dois ou três filmes e diretores, o primeiro trabalho de Roberto Santos, “O Grande Momento”, configura-se na mais valiosa obra até agora realizada em nossos estúdios. Suplanta

tudo anteriormente produzido, mesmo “Rio 40º”, de Nelson Pereira dos Santos, no qual RS foi assistente de direção. Abre, inclusive, inéditas perspectivas à atual geração de cineastas. Aos oriundos de escolas de cinema como o IDHEC de Paris, por exemplo, aos teóricos, cuja cultura assenta-se estritamente no colhido das cinematecas, aos jovens, enfim, ainda não corrompidos pelos inescrupulosos ditadores de matéria em nosso país. (BACK, 1959, s/p.)

Em texto publicado em 1961, Back deixava claro como percebia nos contatos entre Roberto Santos e o Teatro de Arena a solução de um velho problema que identificava no cinema nacional:

O jovem Roberto Santos [...] resolveu pela primeira vez por completo, o problema da dialogação, motivo do contínuo fracasso de quase todos os diretores brasileiros. A interligação de Roberto Santos e o Teatro de Arena, que naquela época começava a ferver em São Paulo, foi a causa essencial para a superação do impasse oriundo dos diálogos. A proximidade texto-teatral e dialogação cinematográfica ensejou a “descoberta” da linguagem cotidiana adaptável ao Cinema: pela primeira vez no país, um filme inteiro (outros diretores haviam obtido resultados parciais) não sofre dos aspectos negativos das falas recitadas e da empolgação do teatro, vícios já considerados atávicos em nossas artes interpretativas. (BACK, 1961, s/p.)

O Grande Momento foi recebido com simpatia pela crítica e posteriormente foi mesmo localizado entre os filmes que marcam os movimentos pela modernização do cinema nacional em meados do século passado, como foi escrito por críticos do calibre de Ismail Xavier (XAVIER, 2001, p. 16). Apesar do reconhecimento contemporâneo de futuros cineastas como Back e Rocha e da participação de nomes de peso no projeto, como o próprio Guarnieri e o produtor Nelson Pereira dos Santos, foi um tremendo fracasso de bilheteria. Pela análise posterior de Glauber Rocha, por culpa dos distribuidores. Roberto Santos teria, ainda segundo o cineasta baiano, sido “injustamente atirado à atividade de documentarista comercial” (ROCHA, 2003, p. 116) após a estreia com o longa-metragem, só conseguindo voltar às grandes telas 7 anos depois, com *A hora e a vez de Augusto Matraga*, baseado na novela de João Guimarães Rosa. Sylvio Back, já cineasta, sofreria agruras semelhantes após o fracasso de público d'*A Guerra dos Pelados*. Tendo produzido uma série de documentários para a televisão após a sua segunda incursão num longa-metragem. “A criatividade do cineasta brasileiro está em arrumar dinheiro para o filme. Depois, a gente filma de óculos escuros e de costas... É como se fora um brinde...” (BACK, 1987, p.16)

A linguagem de Roberto Santos, em especial, interessava a Sylvio Back, que avaliava que este “desfez a rigidez da língua, deu-lhe maleabilidade, extraiu-lhe poesia e música, inculcando-lhe uma simples de estrofe drummondiana” (BACK, 1959, s/p.). A nova proposta

cinematográfica representada nesse momento por *O Grande Momento* trazia uma forte influência do Teatro de Arena e do neorrealismo italiano, ambos movimentos marcados por uma forte preocupação com a realidade social. O cunho social parecia ter se tornado um imperativo para as propostas de modernização da arte, e parecia ter encontrado nos critérios de “consciência social” um peso significativo, tendo mesmo criticado o diretor Walter Hugo Khoury, da mesma geração de Roberto Santos, justamente pela falta desta:

Perpetrando exatamente o oposto [de Roberto Santos], Khoury realiza seus filmes dentro dos mais ambiciosos padrões europeus, enconstando-se no sueco Ingmar Bergman e ignorando a experiência exitosa de Roberto Santos. Assim fugindo da temática e da ambientação nacionais, o diretor colocou-se à disposição dos moldes e invenções estrangeiros: daí, “Estranho Encontro” revela apenas um artista de talento mas alienado da realidade que o cerca. Conquanto tenha procurado apagar a má impressão, acercando-se de temas regionais (“Fronteiras do Inferno” e “Na Garganta do Diabo”), continua um diretor deslocado no Brasil. (BACK, 1961, s/p.)

Nos tempos em que o nacional desenvolvimentismo andava em alta, abraçado com a democracia pré-1964, porém, esta era uma proposta altamente sedutora para o jovem crítico. No texto sobre os novos movimentos no teatro saudava como um êxito, comemorando & lamentando que

somente agora [1960] os nossos teatrólogos começam a explorar o temas sociais de grande evidência desde há muito tempo. Antes passavam despercebidos pelos nossos teatrólogos. E agora é Guarnieri com os problemas dos favelados; É Oduvaldo com os problemas sociais trazidos pelo esporte mais popular do país: o futebol; é Benedito com os problemas dos colonos das fazendas de café (ou Jorge de Andrade, com uma burguesia decadente); e mesmo Nelson Rodrigues, Pongetti, Millôr Fernandes, com os problemas de variados matizes apresentados nos seus trabalhos. São temas que fazem o público sentir de perto a realidade nacional. E se consegue, com as encenações de tais peças, que haja uma maior identidade entre intérprete e público, uma maior ligação entre ambos, para a criação de um ambiente propício para desenvolver a ideia apresentada pelo autor. Pois é muito mais fácil o espectador sentir um problema nosso, que ele conhece ou ver, no palco um malandro do morro, ou uma mulata baiana do que, em verdade, estar apreciando os problemas complexos de uma peça de T. Williams, ou A. Miller, ou tendo à sua frente um fleumático inglês. Mas sentirá tanto ao espetáculo como se a peça e o tema forem nacionais e dele conhecidos. Por isso, eis a grande receptividade atual das peças nacionais junto ao nosso público, o êxito dos novos teatrólogos. (BACK, 1960, s/p.)

O debate sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi bastante intenso durante os primeiros anos da década de 1960, girando em torno de temas comuns também às páginas do *letras & artes*, como a noção de nacional-popular e a problemática do realismo. Ismail Xavier produziu estudos seminais sobre o cinema do período e elaborou algumas

interpretações muito profícuas sobre a relação entre esse efervescente caldo cultural que borbulhava no país e o choque do Golpe Civil-Militar de 1964. “É o momento em que a derrota efetiva e as desilusões dão ensejo à experiência concreta da história como um campo de contradições vivido pelos vencedores na forma do progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma do desastre, descontinuidade.” (XAVIER, 2012, p. 15). O pesquisador dedica-se com mais afinco a obra de Glauber Rocha, mas tece comentários sobre os artistas daquela década, que traziam

[...] consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular; linhas de força que se manifestavam no cinema, na música, no teatro. Era a forma específica encontrada pelos artistas brasileiros para expressar o seu compromisso histórico e seu alinhamento com as forças empenhadas na transformação da sociedade. (XAVIER, 2007, p. 15)

Esses debates brasileiros aconteciam de forma paralela aos ocorridos na Europa – especialmente a Itália – e na América Latina, e frequentemente opunham “cineastas crentes na potência comunicativa da linguagem clássica e cineastas que, inspirados ou não em Brecht, definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cinema crítico voltado para questões sociais.” (XAVIER, 2001, p. 14-15). A posição que o cineasta Back viria a adotar, seria muito difícil de precisar entre dois polos. Seguiria por sua terceira margem enquanto pudesse, experimentando com a linguagem e crítico do cinema, mas sem assumir “espírito de horda”.

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças. Está implicada na posição dos cineastas uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural. (XAVIER, 2012, p. 13)

O compromisso em retratar a “realidade social brasileira”, por exemplo, passará a ser visto com olhos de séria desconfiança por parte do “cineasta desideologizado”, décadas depois.

Não me incluo entre os cineastas comprometidos com a chamada “realidade brasileira” (neurótica vocação nacionalista nascida nos anos '70 [sic.], antes como artifício de “marketing” do que como afronta aos tempos bicudos da ditadura: cadê os filmes “engajados” da redemocratização?). No fundo, é uma posição conservadora (e demagógica), porque a realidade é conservadora, como a maioria do povo... Só o sonho desequilibra, é o sonho que subverte, não apenas o que nos cerca, mas você mesmo. Eu tenho compromisso é com o imaginário popular, com o meu imaginário, com o cinema. (BACK, 1987, p. 21)

O caminho seguido por Back, como ele próprio nos deixa as pistas, era o caminho da subversão pela experiência do sonhar. Era interessado na “realidade social brasileira”, pois via na relação com esta o caminho para produzir uma arte capaz de dialogar o público. Seu cinema, porém, não buscava “despertar a consciência de classe”. A relação da obra backiana com a “realidade brasileira” seguia outro expediente, voltada para a problemática da experiência da vida enquanto brasileiro. A influência de Ernani Reichmann e o ambiente do jornalismo cultural curitibano de então parecem nos indicar caminhos.

Como citado anteriormente, Ernani Reichmann escrevia ensaios/crônicas, publicadas no caderno cultural. Seus textos fazem jus a definição emprestada por Back: “um homem em permanente estado de graça & desgraça, até nas suas relações afetivas, muitas delas que lhe matizam a própria escrita, toda ela de corte confessional e dialógica como se jamais fosse dada à leitura e à fruição de terceiros.” (BACK, 2013, s/p). Em um desses ensaios, transparece a importância da discussão de Sartre, Kierkegaard e outros autores existencialistas/fenomenólogos. Além disso, fica registrada a relação amistosa entre Reichmann e o jovem Back, chama a atenção ainda, que o professor trate o então jornalista por “um existencialista”:

...E eu saí pensando no artigo que V. me pediu. As hipóteses foram surgindo, desde que comecei a descer as escadas do seu Jornal. Poderia escrever algumas linhas de introdução a J. P. Sartre. Limitar-me-ia, então, ao essencial. [...] Poderia tratar Sartre sob o ponto de vista de Kierkegaard e mostrar, p. e., que essa identidade do interior e do exterior (do hegeliano Sartre) foi criticada, par avance, por Kierkegaard ('Ou isso ou aquilo'). [...] Poderia tratar de Sartre, ainda, sob o ponto de vista de Heidegger para chegar a saber como este está presente na obra daquele, o mesmo fazendo com relação ao método fenomenológico de Husserl. [...] É certo que um estudo parcial – apenas parcial – com os elementos que dispomos de e sobre Sartre, seria realmente possível. Julgo, por isso, razoável a idéia do Walmor Marcelino, de uns colóquios para o estudo do pensamento existencial [...] ou não dos expoentes do pensamento contemporâneo.

Já na rua Paula Gomes, meu pensamento mergulha no estranho que é o seu mundo. E o artigo? Sim, meu caro Sylvio Back, mais uma vez e lamentavelmente preciso confessar que falhei. Mas como isso não constitui um acontecimento histórico mundial, não obstante toda a minha esperança – continuo aqui, distraído no meu canto. (REICHMANN, 1960, s/p.)

O fragmento do *Bilhete a um existencialista* cumpre aqui uma função múltipla: Por um lado, fornece um testemunho documental tanto da recepção do pensamento existencialista quanto da amizade do emissor e do receptor; por outro, a forma nos oferece uma amostra da dinâmica do mundo no qual ambos estavam inseridos, da importância da circulação das ideias de determinados autores entre estes, etc. Reichmann interpola a narrativa dos seus passos – o que espacializa a narrativa em Curitiba – com a narrativa do fluxo de sua própria consciência. Nesse, enuncia explicitamente o que ele próprio avaliava (como fazer o artigo), enquanto fornece subsídios para caracterizar o narrador-personagem. Porém, ao terceiro (nem destinador, nem destinatário), é impossível acessar alguns dos sentidos que o escritor e o leitor originais percebem. Acessar esses sentidos do texto só é possível com “estatura intelectual e o investimento sensorial nas volições, medos e sonhos”, como Back parecia identificar na feitura de Reichmann para o entendimento de seu mestre dinamarquês.

A importância de Ernani Reichmann aparecia também na obra jornalística de Back, ainda nos tempos do *letras & artes*. Em texto publicado por Sylvio Back, vemos a tipificação de “tipos principais de vivência”.

O primeiro é o de todo aceito e considerado como válido dentro das limitações da nossa sociedade, a burguesa. Válido, evidentemente, jamais para o existencialista. O homem integrado na vida cotidiana, frequentemente, sente-se em “vivência”; erige sua própria escala de valores (morais, filosóficos, etc.) e na sua dependência procura realizar-se. Essa sua realização significa para ele, uma fuga do que estabeleceria para si um agrupamento social “a priori” atuante e influenciador. Ele subentende que toda atitude idêntica serve como uma espécie de acervo de vivência. Na realidade, constrói sua vida baseado numa pré-determinada escala de valores, que ele pensa ter criado para si, mas que é reflexo atual (melancólico) de toda uma linha de conduta da sociedade que o recebe e na qual se vê obrigado a agir. (BACK, 1960c, s/p.)

Este “constrói sua vida baseado numa pré-determinada escala de valores” sem percebê-la como tal, erigindo sua vida, assim, sobre os fundamentos de *outrem*. É alienado da autoridade de escolher-se. É capaz, porém, de em determinadas circunstâncias, retirar-se dessa posição, embora faça isso apenas de forma tão ocasional que concede a esse pôr-se-em-liberdade passageiro o caráter de fuga:

A inocuidade das suas “fugas” nunca chega a notar, porque só elas lhe trazem o conforto e a certeza do usufruto de uma outra vida, ou outro estilo de vida, que reduzido às suas minúcias, é pura alienação e insuficiente aproveitamento da sua inafastável liberdade, sua autoridade de escolher-se: “*L'homme n'est pas, il se fait*”¹³, diz Sartre. O estado do homem sem a conscientização de sua liberdade, leva-o a

13 “O homem não é, ele se faz” Tradução nossa.

pensar que as “fugas” são dádivas, quando são mesmo, excertos “obrigatórios” da sua capacidade de optar. (BACK, 1960c, s/p.)

Por isso suas fugas não passam de “aventuras existenciais”, um respirar existencial obrigatório frente ao mergulho constante em *das mann*. Não podem ser confundidas com a proposição do existencialismo sartreano entendido por Back. Este torna o pôr-se-em-liberdade como a posição fundamental da existência, jogando-se na problemática do ser-para-a-morte,

[...]”existindo-a” integralmente e escolhendo-a a todo instante. O simples “existencial” do burguês nada implica, é inconsequente; quando a participação existencialista do homem no dia-a-dia, quer dizer, primeiramente a autentificação dele; a liberação para o encontro do “eu” desvencilhado, do “eu” purificado que requer moldação. (BACK, 1960c, s/p.)

Kafka, Kierkegaard e Ernani Reichmann (assinalado com um “(?)”) são apontados como exemplares deste outro tipo da vivência. Diferem do burguês, que encara sua própria finitude apenas em “aventuras existenciais”.

A 'fuga' para eles (com algo de misticismo) não resume a determinadas ocasiões. Nesse homem, ao que apreendo, a vida é uma constante angústia; e a vivência um estado normal. A cosmovisão deles é o caos. Vivência não seriam apenas momentos, nem dependeria da conscientização da liberdade: seria o conjunto homem-angústia-vivência. (BACK, 1960c, s/p.)

Por estabelecer um permanente estado de fuga das escalas pré-determinadas de valores, negando a si mesmo a possibilidade de filiação a uma delas, “a maneira de ver do existencialismo pode redundar numa interpretação individualista; o que é falso.”(ibid). Esta interpretação individualista está vinculada com a noção de intelectualismo, característica do existencialismo teórico. Este não estabelece uma vivência autêntica, não passa de “postura existencialista”, mero “teoricismo empolado” que “carrega o escritor a um anti-empirismo bárbaro”.

O intelectualismo não pode coexistir numa personalidade que se diga existencialista. Que o existencialista, se não amadurecido por uma vivência, quer física, intuitiva, sexual, psicológica, não passa de um 'alienado', um teórico e por isso, inverossímil nas suas formulações práticas (BACK, 1960c, s/p.)

Apesar dessa definição, há o cuidado de distinguir (*anti-*)*intelectualismo* de (*anti-*)*cerebralismo*. O primeiro é aquele que o crítico associa a uma postura demasiado “alienada”, carente de vivência empírica. Já o cerebralismo se configura como uma atitude intelectual, e não uma vivência.

A atitude intelectual no transmitir um “momento” ou uma “angústia” existencial, não implica em ser o autor intelectualista, e sim, mero artesão que tenta materializar aquilo que experimentou, sentiu, viveu. Se recorre ao cérebro para a concatenação, para o logicismo, sua intenção, afinal, é a inteligibilidade na transposição de seus acontecimentos, sua vivência, em suma. Caso contrário, será um amontoado de palavras sem função, gratuitas; não preenchem o requisito mínimo da comunicação escritor-público. (BACK, 1960c, s/p.)

A dificuldade que se impõe ao existencialista (e a razão pela qual esse adota uma postura anti-intelectualista, mas não anti-cerebralista) é a do artesão tentando comunicar uma experiência autêntica. O que se anuncia não é a possibilidade do uso de um maior repertório intelectual como forma de produzir cisões com o público, mas em como fazer uso desse mesmo repertório para refinar a linguagem produzindo camadas de sentido ainda mais identificadas com o homem-leitor. Por isso estes autores frequentemente rescendem a notas de subjetivismo,

como desabafo de uma necessidade íntima qualquer (sensibilidade, intuição, sensualismo, etc); embora a permanência nesse estado de auto-satisfação seja mínima, deverá o autor observar, sempre, a identificação na realidade. Do contrário, estará incorrendo em irresponsabilidade. “Todos os escritores de origem burguesa conheceram a tentação da irresponsabilidade”, diz Sartre em “Situations II”. A entrada na realidade só recenderá ao autêntico se fôr com todas as forças físicas e mentais, de resto, passa a por ser a irresponsabilidade sartreana, a “alienação” do mundo. BACK, 1960c, s/p.)

Isso faz com que a experimentação com a linguagem se torne uma forma autêntica de enfrentar o problema da comunicação com o público, desde que esta esteja a serviço de refinar a linguagem para uma melhor expressão artística, e não de um puro “onanismo teórico”. O que, não significa, tampouco, que exista algo como um “estágio” avançado no qual o artista existencialista supera os riscos da irresponsabilidade e se torna um produtor em série de experiências autênticas expressas em arte.

A cada trabalho, em se tornando consciência da responsabilidade no escrever, há a dúvida (e pavor) da não-consecução de algo que traga seu lastro de autenticidade, de vivência, de um sabor identificado com a problemática do homem-leitor. A literatura (ou o cinema) existencialista é uma seara penosa de se adentrar. As tentações (e tentativas) se repetem e os equívocos, idem. Sartre, felizmente, nas obras (“A Idade da Razão”, principalmente) acolhe com seriedade os problemas da época e parece querer mostrar (em definitivo) a validade da literatura 'engagé', responsável.” (BACK, 1960c, s/p.)

Ao contrário do cerebralismo, porém, há uma relação antagônica entre o intelectualismo e o existencialismo. O crítico parece ter mesmo dedicado este texto

justamente para definir as fronteiras entre os existencialistas e os existencialistas teóricos. Entre a vivência e dos primeiros e a pseudo-vivência dos últimos.

O intelectualismo é, talvez, o mais acerbo inimigo dos existencialistas. Vivência dentro das reduções racionais (convencionais ou anti-empíricas) não passa de onanismo mental e conformismo. E nocivo, porque desvia a problemática da existência para outras conclusões. (BACK, 1960c, s/p.)

Por isso Back via nos existencialistas europeus (e africanos, para contemplar Camus) e em Reichmann uma vivência diferente, não-burguesa. Correspondia a esse tipo a responsabilidade frente a própria existência, o “engajamento no cotidiano, no circundante, na vida levada às últimas consequências.” (BACK, 1960c, s/p.). Essa existência, universal singular, impõe a negação de uma fórmula anterior que a pudesse definir ou classificar. Escolher qualquer fórmula anterior leva a incorrer em irresponsabilidade, em má-fé.

Seria estúpido relacionar “experiências” cuja execução dariam ao artista o gabarito existencialista ou de vivência existencialista. Na sociedade burguesa da qual fazemos parte, as experiências se reduzem a cada minuto. Somos pressionados por todos os lados ao conformismo, ao “não se preocupe com essas coisas”. Enfim, a vivência da qual poderíamos extrair um romance ou uma poesia fica, como que, no plano do “por realizar”, ou da realização frustrada. Em consequência, nada mais resta que intensificar a procura pela “participação”, pela libertação, pelo desaburguesamento, pela completa conscientização da nossa liberdade e a nossa responsabilidade intransferível, que ela delega. (BACK, 1960, s/p.)

A proposição estética desta análise é efetuar uma crítica aos artistas “pseudo-existencialistas” que se limitam a teorizar sobre este, sem ter uma vivência existencialista, autêntica de fato. “Não se pode admitir a simples postura existencialista, o teoricismo empolado, ou no conto, no romance (na poesia) quando o 'background' é nulo, intelectualista, sem autenticidade, enfim.[...] O desprendimento da realidade [...] é inadmissível; carrega o escritor a um anti-empirismo bárbaro.” (BACK, 1960, s/p.).

Foi o lançamento do livro *Cadernos do Homem: 1º Ensaio da Existência*, de Reichmann, que deu o *start* para um debate público sobre o existencialismo em Curitiba, em especial pelas páginas do Letras & Artes. Walmor Marcelino, citado por Reichmann no Bilhete de um existencialista, era outro integrante dessa segunda geração do Letras & Artes. Formado em filosofia em Porto Alegre, assim como Oscar Milton Volpini havia se transferido para Curitiba entre 1956 e 1958 (como o próprio Back), vindo do Rio Grande do Sul. Volpini seria ainda co-roteirista de Back no início de sua carreira como cineasta. Especialmente ao que nos interessa, foi co-roteirista d'A *Guerra dos Pelados*. Ainda em 1960, Marcelino

publicou um texto que daria início a um debate envolvendo os três jovens jornalistas em torno da filosofia existencial:

[...] são encontradas as posições falsas sobre filosofia. Pessoas já que entendem filosofia como uma caixinha de respostas às suas preocupações humanas, olvidando sua maior conquista contemporânea: as 'doutrinas acabadas' deixaram de explicar e dirigir a vida humana; o homem resolveu, enfim, praticar a responsabilidade. [...]

O tom existencial da filosofia, assim compreendida, cresce de significado, ao compreendermos que não teria sentido uma filosofia universal extra-humana, única, que tenha a pretensão de ser a "Verdade" *hic est nunc*. Impossível, pois, o ser pensante é um existente concreto aqui e agora e toda a sua tentativa de eternidade é apenas uma caricatura elaborada por um aspirante à vidência.

O condicionamento histórico nos concede maior possibilidade às exclusões do que às afirmações. Argumentemos que são constantes as guinadas de 180 graus em determinadas concepções, tanto naquilo a que chamamos prática como na sua teoria correspondente: depois de uma análise lúcida da história humana parecer-nos-á possível essa adequação (tão comum em várias "filosofias") com a infalibilidade?

[...] temos que (utilizando a definição reversa) o ser da filosofia é a filosofia do ser, especialmente o 'ser' com sentido existencial concreto e palpável, o ser que existe, o homem concrecionado e que está 'adquirindo' a maior essência humana; o tema central da filosofia é, portanto, o homem, mais claramente, esse homem existente. E o sentido filosofia, o único sentido aceitável para a filosofia, é a procura do sentido da existência humana, é o desvelamento do ser do homem, que se recobre numa 'névoa de inautenticidade'. (MARCELINO, 1960, s/p.)

A posição anunciada por Marcelo nesse debate foi criticada por seu colega, Volpini, logo na semana seguinte. O jornalista assume uma posição materialista para pôr em evidência a falta de realismo que identificava nos existencialistas, assim, via nestes uma recusa da realidade:

Em outras palavras: a consciência é a realidade primeira, independe das coisas para lhes dar o sentido (livre arbítrio). A consciência, assim, existe como Deus, ou melhor, substitui-o. Não é por outra razão que WM em seu artigo, conclui (da Filosofia): "deixa de ser o mundo físico 'contra o homem'; deixa de ser a suposta 'relação perfeita' entre o homem e a Natureza; deixa de ser tudo isso para se radicar no 'espírito', origem e fim do conhecimento, portanto da realidade pensada". Não seria necessário dizer que isso formula-se sem qualquer base na verificação prática ou científica, como situados em extremo oposto, os místicos afirmavam a existência de Deus.

Mas não vem a ser um **misticismo ateu**¹⁴, o de Sartre ou o refletido no artigo de WM (com outras influências?) Quando WM diz: "Seria um absurdo passarmos a aceitar o homem apenas como resultado do meio social, como resultado das relações sociais; seria negar-lhe a fundamental reciprocidade de influências, a multiplicidade de suscitações que lhe têm como caldo de cultura paralelamente a sua singularidade "anterior" de "núcleo espiritual" infenso, da mesma maneira, a quaisquer determinações sejam de ordem social ou psicológica? [...]

A verdade é que o homem está concebido apenas como ser pensante, em tudo isso, "espírito". Esquece-se (e isso choca) que o homem possui estômago e que para sobreviver deixa o "anterior" e passa a usar de todo "útil", material. Se um dia o

14 Grifo nosso.

problema econômico chegar a ser superado (coisa que não entra na órbita dos existencialistas e das outras 98% das filosofias) o homem, sem dúvida, poderia seriamente dedicar-se a afastar de si a “névoa da inautenticidade”, como deseja WM e de todos que ganham com isso. (VOLPINI, 1960, s/p.)

Back se introduz publicamente na discussão através da Advertência que serve de introdução ao artigo seguinte de Volpini e visa apenas frisar a importância da publicização e do próprio debate em si. Mas o interesse do crítico nesse tema parece ultrapassar em muito a dimensão material, já que então era diretor do caderno que abrigava essa discussão.

Uma séria pista disso transparece numa curiosa autodefinição encontrada no manifesto autobiográfico também já citado, de 1987 - 26 anos depois de ser despedido do jornal, portanto: “Eu me considero um ateu místico” (BACK, 1987, p. 16). No manifesto da segunda metade dos anos 80, essa declaração está completamente solta, numa seção intitulada “Tá falado, tá escrito”, que carece de qualquer apresentação, presumivelmente composta por citações de Back, ainda que nenhuma referência apareça para indicar a localização original de qualquer dos fragmentos. O ateu místico que Back se considera só parece se desvelar sob a antiga luz dos anos 60, justamente na forma de uma crítica realizada por Volpini, que viria depois a lhe acompanhar nas principais produções do começo da sua carreira de cineasta até 1976, quando foi colaborador de *Aleluia*, *Gretchen* e deixou, então, de ter seu nome creditado nos filmes de Back.

Aleluia, *Gretchen* foi também o último longa com estrutura “pura” de ficção de Back, que já no longa que lançou dois anos depois (*República Guarani*), produz um documentário e inicia a movimentação rumo a ideia de “cinema desideologizado” que marcaria sua cinegrafia na década seguinte. O quanto dessa mudança se deve ao fim da parceria com Volpini é difícil de mensurar, já que é desconhecida qualquer declaração de qualquer um dos dois que indique uma ruptura de cunho filosófico e estético. Ademais, além da possibilidade de que Volpini tenha alterado sua posição frente aos “ateus místicos”, este não participou mais de produções cinematográficas depois disso, então sequer é possível comparar o cinema dos antigos colegas isolados. Mas, uma busca nos arquivos do Letras & Artes indica o quanto o futuro companheiro cinematográfico de Back era severo em suas críticas aos existencialistas – como Back parece se definir –, adotando uma perspectiva fortemente materialista, Volpini era especialmente duro com o idealismo que identificava entre os existencialistas:

Sabemos que o existencialismo (como filosofia), por princípio nega o universo fora de nossa consciência. R. M. Albererès em seu livro “Jean-Paul Sartre” expõe

claramente o pensamento do filósofo: “Mesmo quando a ciência mostra no universo material uma organização que nos é estranha, Sartre recusa-lhe a realidade, declarando que somos nós que a impomos às coisas e a imaginamos nelas, fazendo-nos assim criadores de toda a riqueza do átomo.

Em outras palavras: a consciência é a realidade primeira, independe das coisas para dar-lhes sentido (livre arbítrio). A consciência, assim, existe como Deus, ou melhor substitui-o.

[...] Há sempre só duas respostas para nossas indagações: uma científica, uma não científica. A primeira é relativa; a segunda é arbitrária, absoluta, mentirosa. Todas ideias contrárias aos interesses do homem (considerado na coletividade) provêm desta última, irracional, que só vê o “um” contra o resto, protótipo do nazismo. Abdicar da Razão e recuar por que? Para permanecer eternamente na Pré História? (VOLPINI, 1960, s/p.)

Back se aproximava da discussão do existencialismo de um ponto de vista ético e estético, buscando uma arte existencialista ao mesmo tempo em que mantinha os diálogos e preocupações com as renovações da linguagem vindas do teatro e do nascente cinema moderno brasileiro. Podemos perceber a incorporação do interesse no existencialismo nos temas que passam a ser recorrentes em seus textos ficcionais no jornal. No exemplo que se segue, o forte caráter subjetivista e o aprisionamento na perspectiva do eu-lírico denotam a preocupação voltada para o interior antes do exterior:

Você acha que adianta sair às ruas gritando a solidão? Você acha que mentindo estaremos no salvando? Que a sensação de vômito desaparece? Que você descubra a saída e nunca mais chore? Que importam, afinal, a lágrima e o sangue, a dor e o espasmo, o nascer e o morrer? Não temos nem uns braços desinteressados onde possamos sentir a materialidade do sonho, não temos nem para fingir a necessária coragem. Nem para morrer, aqui estamos, sempre e sempre, um olhando estupefato para o outro. Não temos nem um aconchego desinteressado para sentirmos o gosto da existência original, não sucumbimos ao nosso desejo. Não dizemos asneiras, queremos dormir, acordar e repetir o rito sem motivação e sem angústia. Você não me vê egoísta, não me acredita autossuficiente, então, por que me sorri e só de poesia quer viver, dê-me uma solução, estúpida, estou morrendo, você sorri. De nada adianta culpar o ateísmo, ter em deuses esperanças se estou perdido e Tenho consciência, tenho liberdade, eu me escolho à revelia de você. Sou livre, sou coerente comigo mesmo e desprezo-me de não sê-lo muitas vezes, incontáveis vezes e quando sinto você me sorrindo. [...] (BACK, 1959b, s/p.)

Além da própria estrutura do texto e o próprio conteúdo reflexivo existencial, o léxico também é denunciador da intensa influencia da filosofia existencialista na maneira de pensar do jovem crítico. A sensação de vômito, que remete a náusea existencial, correlato físico da angústia, resposta do corpo ao contemplar a condenação à liberdade que recai sobre todos os homens. Condenado à liberdade, o homem, terrivelmente solitário, sente angústia e náusea.

Embora tenha se expressado mais poeticamente através de textos de cunho mais “literário”, foi também na forma de leituras “tradicionais”, como as já citadas de seus

companheiros que Back se posicionou publicamente sobre o existencialismo que tomava às páginas do caderno literário que dirigia. Back faz uma leitura com tempero materialista, de um candente pragmatismo, possivelmente levando em conta as críticas que Volpini fez contra os existencialistas “místicos” ou “intelectualistas”:

A maneira de ver a existência pelos olhos do existencialismo, pode redundar numa interpretação individualista: o que é falso, fundamentalmente. [...] O intelectualismo não pode coexistir numa personalidade que se diga existencialista. Que o existencialista, se não amadurecido, quer física, intuitiva, sexual, psicológica, não passa de um “alienado”, um teórico e por isso, inverossímil nas suas formulações práticas. (BACK, 1960c, s/p.)

Talvez por isso, inicia justamente com uma distinção entre o intelectualismo (que assume uma forma que lembra a maneira que Guarnieri usou na entrevista citada anteriormente) e o existencialismo:

O intelectualismo é, talvez, o mais acertado inimigo dos existencialistas. Vivência dentro das reduções racionais (convencionais ou anti-empíricas) não passa de onanismo mental e conformismo. E nocivo, porque desvia a problemática da existência para outras conclusões. Há os que confundem o sentido da vivência no plano não-burguês com essa vivência não- intelectual que deve ser a palavra de ordem para o existencialista. (BACK, 1960c, s/p.)

Na sequência, embora manifeste sua ojeriza pelas definições, que podem levar o pensamento a uma rigidez mórbida, a uma unilateralidade que impediria a adoção consciente de outras vias de especulação – em outras palavras, definir é limitar a liberdade de pensar -, Back apresenta aquilo que concebe como o anti-intelectualismo da filosofia existencialista:

A atitude intelectual no transmitir um “momento” ou uma “angústia” existencial, não implica em ser o autor intelectualista, e sim, mero artesão que tenta materializar aquilo que experimentou, sentiu, viveu. Se recorre ao cérebro para a concatenação, para o logicismo, sua intenção afinal, é a inteligibilidade na transposição de seus acontecimentos, sua vivência, em suma. Caso contrário, seria um amontoado de palavras sem função, gratuitas; não preenchem o requisito mínimo da comunicação escritor-público. (BACK, 1960c, s/p.)

A discussão que ocorria nos periódicos de Curitiba parecia ganhar uma dimensão quase nacional quando Temístocles Linhares, através do jornal O Estado de São Paulo, escreve uma coluna especificamente sobre a polêmica existencialista da nova geração de críticos sulistas. Impressionado pelo tom sério e equilibrado apresentado pelos jornalistas de Curitiba, Linhares – que nascera em Curitiba e foi professor da Universidade do Paraná e juiz

- escreveu – com algum tipo de animação – sobre a discussão realizada pelos jovens críticos paranaenses:

[...] Não disponho no momento de elementos suficientes para acompanhar todas as fases da polêmica que permitiu aos participantes alguma exibição de cultura, alguns repiques meio quixotescos com base mais em experiências literárias perigosas do que em experiências reais. O nome de Sartre, por exemplo, veio a baila muitas vezes, sem que ficasse comprovado o conhecimento de sua obra. Mas o que avultou e para o que desejo chamar a atenção foi a sinceridade absoluta que conduziu alguns desses moços, voltados para a propósitos sadios e interessados em conceber a literatura, digamos, alicerçada em princípios éticos. Se a doutrina existencialista nem sempre os satisfaz, a ausência de doutrina lhes é um tormento. Talvez amanhã esse tormento venha a parecer ingênuo, mas o que importa é a inquietação, a seriedade, a sobriedade com que eles se debruçam sobre o próprio drama, movidos pela embriagadora miséria de pensar e sentir. Não os alimenta o desejo de alcançar os limites da audácia, coisa tão comum de ser observada nos jovens. Como se sabe, a maior audácia, de resto, está não na destruição, mas na aceitação. O verdadeiro desespero é, pois, a aceitação, não o suicídio, o que não deixa de ser raro numa idade em que destruir parece ser a única dignidade a defender.

Talvez eu me engane, mas vejo no gesto dos existencialistas curitibanos algumas justificações persuasivas e válidas, já que passou o tempo de Morus e Campanella. A Utopia não ameaça mais ninguém, nem fazem mossa aqueles revolucionários do espírito, fiéis a uma revolução desconhecida, inofensivos diante das forças que fingiam querer destruir e insensíveis à realidade. O que acontece agora é bem diferente. Não se trata mais de “salvar” ou “melhorar” o mundo. Os moços de hoje sabem que para “fazer” alguma coisa eles não contam com outros meios que os da civilização atual. Em matéria de reforma ou de revolução, o que compete fazer é antes corroborar a aparência do universo mental em que a humanidade se debate cada dia com mais angústia e velocidade, mais ciência e mais cinismo, cada vez mais “separada”. Não se trata de fazer propriamente, mas de “ser”. (LINHARES, 1960, s/p.)

O texto de Linhares será, menos de um mês depois respondido diretamente por Back. A resposta de Back chama a atenção justamente por fugir do rótulo existencialista e declarar uma profunda preocupação que parte do seu tempo presente, da inadequação das filosofias “prontas” para com a contemporaneidade:

[...] Nós, em Curitiba, sem procurarmos filiação à escola filosófica alguma, nem mesmo ao Existencialismo (somos avessos a rotulações), do qual apenas extraímos o que parecer necessário e essencial, estamos, frequentemente, sendo acoimados de “descobridores de uma filosofia superada”. No entanto, basta olhar ao redor, a procura, talvez, de um ponto de apoio, de início somente se depara com filosofias “barocas”, sem validade para o nosso cotidiano, sem adequação com as angústias da atual geração e da momentânea conjuntura social do mundo. São pensamentos, são atitudes, são posições que para serem aceitas para “funcionarem” na sua integridade, requerem um verdadeiro “flashback” dos que pretendem sobre eles se abalar. A atualidade pede outras coisas. A literatura de hoje é outra coisa. [...] Já estamos por demais viciados em vivência literária, em vivência filósofo-política de gabinete, de púlpito, [...] de falta total de ação. [...] Não somos idealistas, não somos positivistas, não estamos à procura da verdade, queremos, apenas, viver, viver agora,

viver para agora, desvencilharmos da idéia (burguesa) de posteridade. (BACK, 1960e, s/p.)

A resposta ao texto de Linhares é, de maneira geral, bastante cordial e respeitosa, distante da belicosidade que é possível notar em muitos dos textos de Back. O tom parece indicar uma intenção de desfazer mal entendidos, de esclarecer enganos. O principal cometido por Linhares, que

[...] divaga até o momento que diz: “Não dispondo no momento de elementos suficientes para acompanhar as fases da polêmica...”, razão pela qual, a seguir, lemos: “Mas o que avultou e para o que desejo chamar a atenção foi a sinceridade absoluta que conduziu alguns desses moços (até aí, vai bem), voltados para a propósitos sadios (!) e interessados em conceber a literatura, digamos, alicerçada em princípios éticos.” Confessamos nossa desvinculação voluntária da filiação. Talvez, até incompreensão. [...] é que nós “intuímos” uma outra literatura que a interpretada pelo sr. Temístocles Linhares. Daí a perplexidade. Felizmente com ou sem interpretações, certas ou erradas, “onde existencialista” está encontrando seus escopos, em todos nós, com tropeços e equívocos. (BACK, 1960e, s/p.)

A perplexidade descrita por Back pode ser, com o perdão da má poesia, perplexificante. Ora, sendo uma das características mais fortes da arte engajada que Back já havia defendido publicamente outras vezes justamente o seu alicerce em princípios éticos, como poderia justamente a intuição destes entre os interesses dos jovens curitibanos causar perplexidade nestes? Em outros termos, se o que importa é o viver o contemporâneo, buscando soluções para os problemas do seu próprio tempo, produzir uma literatura a partir destes termos não seria produzir uma literatura alicerçada em princípios éticos? Um entendimento mais claro para essa passagem parece ter sido obtido por Rosane Kaminski:

A queixa de Back faz ver, no final das contas, uma recusa apenas parcial do pensamento sartriano ou, ao menos, uma recusa do modo como Linhares o colocou, acoplando aquilo que se entende por “princípios éticos” com o adjetivo “sadio”. Este adjetivo está por demais comprometido com as doutrinas de uma moral burguesa, e era contra isso que Back, e o próprio existencialismo, note-se, se manifestavam: Sartre reivindicava uma “maneira de existir” que fosse capaz de realizar as “liberações”, ou seja, que rompesse com as normas de comportamento burguês. Observe-se, com isso, que uma “escolha ética” não significa a mesma coisa do que um alinhamento aos princípios éticos julgados “sadios” por uma sociedade conservadora. A alternativa pode ser, justamente, o enfrentamento destes princípios. (KAMINSKI, 2008, p. 61)

Mesmo que tivesse demarcado a fronteira do existencialismo e voluntariamente se “desfiliado”, Back iria ainda assinar uma “retrospectiva—Sartre”, para situar o leitor quando da vinda do filósofo e de sua companheira Simone de Beauvoir para Curitiba, como parte da

sua passagem pelo Brasil, nesse mesmo ano. A visita a Curitiba não aconteceu, embora Sartre tenha de fato visitado o Brasil, em 1960.

Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir desembarcaram em São Paulo no dia 2 de setembro de 1960, sendo recebidos por Jorge Amado e Zélia Gatai e passaram por Recife, Bahia, Olinda, Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, Araraquara (onde participaram de um congresso com Fernando Henrique Cardoso, Ruth Cardoso, Roberto Schwartz, entre outros), Fortaleza e a Amazônia.¹⁵ A passagem por Curitiba seria financiada pela editora “O Estado do Paraná S/A”, após articulação de Hélio de Freitas Puglielli¹⁶, outro a participar da polêmica existencialista nos jornais curitibanos. Por alguma razão não publicizada, Sartre acabou não passando por Curitiba antes de terminar sua expedição em *terra brasílica*, mas a articulação e sinalização do financiamento da empreitada dão sinais da importância desse intelectual em Curitiba.

Após a não vinda de Sartre, Back estaria ainda envolvido ainda na denúncia de um “grande ultraje” na forma do júri escolhido para o Prêmio Paraná de 1960. Denunciava a falta de gabarito desse júri - que aproximava do “estouro leviano e irresponsável” que fôra a misteriosa não vinda de Sartre para a Curitiba -, que considerava inepto a julgar inscritos como Dalton Trevisan¹⁷, o já citado existencialista Ernani Reichmann e Temístocles Linhares, o mesmo a escrever sobre a polêmica existencialista em jornal paulista. A importância de se fomentar a “cena” intelectual curitibana era muito grande para o crítico, como podemos perceber no tom ultrajado com que se posiciona frente ao júri que considerava inapropriado:

[...]Com irritação e repugnância lemos os nomes convocados para, entre 10 e 30 de novembro próximo escolherem o vencedor do “Prêmio Paraná”, deste ano. A afronta toma mais graves dimensões quando se sabe que a nova comissão se formou “por baixo dos panos”, nos bastidores, sem conhecimento dos interessados, os candidatos inscritos. Nem ao menos foram consultadas pessoas que pudessem aconselhar sugerir críticos especializados na matéria. Preferiram manter-se e manter a medida, à socapa, no silêncio.

O despropósito colocado à nossa frente causa arrepios. É a arrogância mor perpetuada pelos intelectualóides de nossa Cidade. Quando apenas agiam nas sombras, publicando, aqui, acolá, suas obrinhas, sem incomodar, também a nós não cabia incomodá-los. Que ficassem nas suas academias, nas suas tertúlias litero-musicais, nos mútos elogios, nas fanfarrônicas das tardes de lançamentos em cafés elegantes. Mas, às escondidas se arvorarem de juízes para julgar pessoas de reconhecida classe intelectual, é demais, ninguém pode engolir um rato tão gordo. (BACK, 1960e, s/p.)

15 Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ha-50-anos-sartre-e-simone-de-beauvoir-visitavam-sao-paulo,604179>>. Acesso em: 10 out. 2017.

16 Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/quando-sartre-quase-veio-visitar-curitiba>>. Acesso em: 10 out. 2017.

17 O “Vampiro de Curitiba”, um dos mais célebres escritores curitibanos.

Em 1961, Back é demitido do Diário do Paraná. Pouco tempo depois continua suas atividades como crítico cultural. No jornal O Dia, na revista Panorama ou n'O Estado do Paraná, publicava Back as suas críticas de cinema. Agora sua especialidade, já que no Letras & Artes fazia frequentes incursões pela literatura (crítica e própria). O motivo da demissão do Diário do Paraná, aliás, é digno de nota: segundo relato do próprio (KAMINSKI, 2008, p. 69), foi demitido por ser uma das lideranças de uma greve na recém-criada TV-Paraná, que pertencia ao mesmo grupo que controlava o Diário do Paraná. A primeira incursão pelo audiovisual foi abortada prematuramente.

Em 1962, Back escrevia para O Estado do Paraná sob o pseudônimo N.F.T., como nos explica Kaminski:

fazendo menção à empresa National Film Theater, responsável pela divulgação controlada das opiniões sobre filmes norte-americanos. Segundo ele, esta empresa enviava resenhas e comentários de filmes para os órgãos de comunicação dos locais onde estes filmes entrariam em cartaz. Somente a partir de 25 de janeiro de 1963, Back passaria a identificar-se como autor da coluna. Ele justificou o fato de ter usado o pseudônimo durante esse período como uma forma de “preservar-se”, uma vez que sentia certa censura pelos proprietários das salas de exibição quando fazia críticas negativas aos filmes em cartaz. (2008, p. 70)

Diz Back que

Há quem jure de pés juntos que os autores, lá pelos idos de junho de 1965, fomos vistos sobraçando, mui orgulhosos, pela então rua 15 de Novembro (hoje, das Flores), em Curitiba, um exemplar da coletânea de contos "7 de Amor e Violência", que trazia uma tarja com a seguinte frase: "A primeira experiência ficcional que toma a 'revolução' (vai mesmo entre aspas, porque não se entende revolução sem povo) como pano de fundo, mostrando como ela repercutiu na palhoça do camponês esquecido e como reagiram os jovens angustiados de uma grande cidade". Quem a assinava era o crítico literário e contista Hélio Pólvora. Uma denúncia anônima levou o Dops (Departamento de Ordem Política e Social) a confiscar os últimos exemplares de uma tiragem de 1.500, abortando a segunda fornada já a caminho. (BACK, 2017b, s/d.)

O conto de Back, “Os Caranguejos” era uma fábula surrealista que narrava uma partida de futebol entre dois times, de uniformes vermelhos contra uniformes azul celeste. A partida é desequilibrada pelos caranguejos, que interferem ajudando o time de azul e atrapalhando o time de vermelho. Ao fim, os caranguejos tomam a partida, determinam que apenas eles podem jogar, proibindo azuis e vermelhos de participar, a deportação do juiz e a permanência apenas do bandeirinha que com eles colaborou. Caranguejos-militares,

vermelhos-comunistas, azuis-conservadores/liberais. A fábula adivinhava o AI-5 ainda não nascido, além de apresentar um retrato não muito elogioso dos militares: “Os caranguejos, em si, não são criaturas que muito se preocupam com a razão e o sentido das coisas. Daí o cego empenho em favor dos azuis, cuja vitória saiu graças ao despreparo do adversário e à união dos aliados.” (BACK apud OLIVEIRA, 2014, p. 28) A interferência dos caranguejos se torna incontrolável:

[...] o árbitro, irritado com exemplar que lhe subira pelas costas e se metera dentro da camisa, resolveu castiga-lo pela ousadia. Até esse incidente, fizera vista grossa à interferência de corpos estranhos ao jogo, validando, mesmo, um tento duvidoso dos celestes (o remate partira dos crustáceos). Agora, no entanto, o abuso fora imperdoável. Então, derrubou o pobre animal e o pisou: “craaaaach”. Um enorme “oooohhh” cortou o estádio, seguido de um silêncio nunca imaginado. Surpresos, os crustáceos ainda marcharam de um lado para o outro em grandes aglomerações: pareciam até rezar. O assassinio não ficaria impune – era o pensamento da turma. E rapidamente, do protesto mudo passou - se à ação. Não sem certa violência e sadismo: jogadores, torcida, excitados pelas manifestações dos caranguejos, que dirigiam a operação, o árbitro foi caçado e apanhou de todos os lados. Nu de cima em baixo, a pele roxa de bordoadas, caneladas, beliscões, mordidas, etc., o pobre juiz saiu do campo quase morto. (BACK apud OLIVEIRA, 2014, p. 25-6)

A associação com o livro lhe renderia uma ficha e um processo do Dops que só seria retirado às vésperas do AI-5, em 1968. O gosto, porém, ainda ficaria mais amargo: Back iria para Polônia, realizar um curso de habilitação de cinema mas teve sua bolsa cancelada pelo consulado por estar sob julgamento do Exército (KAMINSKI, p. 106). Na Polônia Back teria sido aluno - entre outros, de Andrzej Wajda – dos mais renomados cineastas poloneses.

II 3. O traficante de fotogramas

Meu pai era judeu húngaro, naturalizado brasileiro. O Back, e existem vários no Brasil, mas não somos parentes, é um sobrenome alemão. Minha mãe era alemã. Eles vieram para o Brasil em 1935. Meu avô era liberal, um escritor, um paisagista, e era ligado ao regime de Weimar, a experiência democrática alemã, anterior ao Hitler. Sou filho de donos de hotéis e de restaurantes. É a tradição de minha família. Tanto na Europa, quando no Brasil. Deve ser por isto que eu adoro hotel. Na velhice, se estiver sozinho, certamente serei hóspede permanente de hotel. Meus avós tinham um grande restaurante numa ilha do Reno e acabou sendo requisitada por Hitler, apesar do comodato que perduraria até 1999. Meus avós tinham posses e em 1929 minha avó aqui esteve e se apaixonou pelo Brasil. Quando tiveram que deixar a Alemanha, vieram para o Brasil. Foram parar em Camboriú e foi nessa região que minha mãe conheceu meu pai. (BACK, Sylvio. 2017c, s/p.)

Os pais de Back se separaram quando ele ainda era bastante pequeno, assim, em texto de memória escrito em 1977, Back relata que o pai, “[...] numa viagem de trem armou um escarcéu por não suportar as bazófias de um grupo ‘fantasiado’ de integralista: idos de 1937”(BACK, 2008a, p. 148). As provocações xenófobas aparecem em outros relatos também, nos quais a própria criança era a vítima. Além disso, se estabelece um vínculo com a falta de domínio da língua portuguesa, especialmente num período em que havia uma proibição estatal de que se utilizassem as línguas vernáculas dos países do eixo. Desse período, Back recorda:

Ainda no tempo da guerra, fui pruma escola pública: não sabia falar nem “bom dia” em português. A professora me levou à conta de retardado mental. Mandava a gurizada abrir os livros, e eu, atoleimado (guarda-pó bem engomadinho, vermelho à raiz do cabelo e a cara toda enferrujada – nessa época eu ainda não passava limão, nem titica de galinha pra tirar as sardas...), ali, duro - “ei!, alemãozinho, tá surdo?” Eu, ali, impassível, trêmulo, burro. [...] Disputei brigas caudalosas com Margarida [...]. Cada um de nós queria falar português antes, sem “sotaco”. Levava pra cama recortes de jornais e vamos nós. [...] A língua de Goethe fora proscrita em público. Eu, boquirroto, como ia entender, se até hoje não entendi essa briga entre bolchevistas, teutônicos e democratas. Gozado, os inimigos de ontem, que continuam os mesmos, junto com os democratas convertidos de hoje, estão todos de cama e mesa. (BACK, 2008a, p. 148-149)

A família, como já dito, trabalhava no ramo hoteleiro,

por isso, não era à-toa que o universo físico e dramático de “Aleluia, Gretchen” seja um hotel: faz-se melhor aquilo que se conhece (atenção: não é nenhuma receita!). Pois é, de hoteleiros passamos a donos de restaurante no bairro de bacacheri, em Curitiba. Recordo o DOPS, subindo/descendo escadas, abrindo cômodos, buscando possíveis paredes falsas, com improvável radiotransmissor escondido (as denúncias não morrem nunca!) e, muito “zelosos”, ante o pavor de mamãe e da vó Omi, levaram dezenas de encadernações e toda série de Karl May (os desenhos de

Wilhelm Busch eu escondera, ah! Ah! Ah!). A “subversão” terminava no velho oeste à moda prussiana... (BACK, 2008a, p. 149)

Além da questionável subversão ideológica identificada na série de romances de aventura *western* de Karl May, chama a atenção nos relatos de Back sobre seus anos de formação o intenso desejo pela literatura, desde a infância, seja na família, seja na escola:

Por influência familiar, [...] ler tinha o mesmo valor que comer e dormir, estudar e divertir-se. Livro era gênero de primeira necessidade em nossa casa. Vejo agora miragens retrospectivas de minha avó, minha mãe, encolhidas no sofá, lendo horas a fio, como se o mundo fora dali não existisse. Eram obras até escritas em alemão gótico (Thomas Mann, Nietzsche, as poesias completas de Goethe e Schiller), trazidas na bagagem deles fugindo da Alemanha nazista em 1935. Na escola, justamente, por esse influxo atávico, os escritores portugueses e brasileiros eram lidos com avidez, a começar pelo “Os Lusíadas”, de Luís de Camões. Confesso que, estrofes extraídas do poema, quando caíam na prova de Português para análise gramatical, subitamente, o prazer de ler e reler na sala de aula “... As armas e os Barões assinalados/Que da Ocidental praia Lusitana/Por mares nunca de antes navegados...”, se transformava em horror! Melhor curtir a beleza da poética camoniana, seus ritmos, riqueza de alusões, atenções e intenções, do que fazer autópsia gramatical do seu imaginário, hein? Claro, isso sempre dependia da professora: a nossa era fissurada em José de Alencar (“José de Alencar nasceu em Messejana, Ceará, em 1829 e morreu em 1877...”). Fazia questão que soubéssemos além da obra, a biografia de nossos poetas e escritores. Claro, “Vidas Secas” estava sempre lá, especialmente porque, morando no Sul, terra de imigrantes e de paisagens tipicamente europeias, a sofrida vida “Severina”, também retratada por José Lins do Rego, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Américo de Almeida, era a descoberta de um Brasil que parecia não existir. Isso, sem falar na linguagem detonadora de Graciliano Ramos, única pela secura e arquitetura verbais, e grandiosidade imagética. Basta ler Graciliano uma vez para jamais esquecê-lo! (Disponível em: (BACK, Sylvio. 2017d, s/p.))

A importância da literatura para o fazer artístico do cineasta-poeta Back é fulcral, chegando ao ponto deste afirmar que

o que me levou ao cinema, é preciso dizer isto aqui, foi mesmo a literatura. Sempre fui de muita leitura. Meus pais e meus avós eram pessoas cultas, de educação sofisticada, cosmopolitas, donos de hotéis e restaurantes a vida toda, de forma que a leitura me iniciou na aventura do cinema, pelo excitação da imaginação. Aos 15 ou 16 anos de idade já havia lido Dostoiévski inteiro. Sempre fui um bom aluno de português, sempre gostei de ler e sempre escrevi muito em toda minha vida. Eu tenho o dom da escrita. Tenho vários livros e todos os meus roteiros fui eu quem escreveu. ((BACK, Sylvio. 2017d, s/p.))

Foi nesses tempos, encostado ao mar, na pequena cidade de Antonina, que Back abraçou-se: nessa “pequena cidade de origem colonial, no fundo da baía de Paranaguá, uma espécie de Parati sulina, e onde alemão, se tinha meia dúzia, era exagero. Mas foi nela

que começou meu processo de desaculturação germânica, meu abasileiramento, e foi nela que encontrei o amor da minha vida.” (BACK, 2008a, p. 149)

A paixão pelo cinema afetou profundamente o projeto existencial de Sylvio Back, o menino que quis ser torneiro, químico, romancista, diplomata... Se viu destruindo dezenas de gibis para remontá-los em bobinas e fazer sessões de cinema em casa. No início, como um honesto jogo infantil, Sylvio era de uma vez produtor, cineasta, público e exibidor de seus filmes, cujo primeiro ato de criação era a seleção criteriosa de imagens já produzidas por outrem, que seriam recortadas e redistribuídas numa nova montagem. Os inocentes tempos de infância poderiam, mesmo, já anunciar procedimentos cinematográficos que o cineasta adulto iria utilizar.

O cinema sempre esteve presente na minha vida. Aprendi a fazer filmes, vendo-os. Nunca fui assistente de direção, nunca estudei cinema, academicamente. Acho que o cinema me picou desde os cinco, seis anos, quando vi *Bambi*, de Walt Disney, o primeiro filme que vi na vida, que emocionado assisti de mãos dadas com a minha avó. Fiquei fascinado. Com onze anos eu recortava gibis e montava uma série de bobinas com as histórias em quadrinhos. A exibição era feita através de uma traquitana montada dentro de uma caixa de sabão, iluminada por uma luz de lanterna. Essas “projeções” chegavam a atrair às vezes mais de dez, doze pessoas. E pagando ingresso, o que é melhor. Coisas de criança. Adulto, acabei me tornando jornalista e só comecei a filmar com mais de 20 anos. (BACK, 1992, p. 139)

Através das letras assinadas por N.F.T. os leitores do Estado do Paraná começaram a ter notícia de que se fazia cinema em Curitiba. *Realidade/62* era o nome do projeto que então se desenhava. N.F.T., com sua característica ciência das epifanias sofridas pelo *staff* fílmico, avisava, imaginemos que com empolgação:

Para os habitantes da cidade, como aconteceu com os próprios componentes da equipe, haverá, com a visão do filme, uma redescoberta sobre o meio em que vivem. Grande parte da população conhece os bairros elegantes e algumas das vivendas mais luxuosas da Capital, quando de seus descompromissados passeios dominicais. Mas nem todos tiveram ainda a oportunidade de constatar a existência de insólitas favelas que circundam a cidade e mesmo incrustadas entre os edifícios centrais. Algumas delas são convencionais. Outras tem suas ‘habitações’ confeccionadas com lona. E há palafitas também. Todo esse contraste é relacionado no filme, fazendo deduzir a falência do sistema que condiciona e permite a permanência insolúvel de tão grave problema. (N.F.T., 1962, s/p.)

O filme só viria ao público anos depois, já com o nome *As Moradas* e na forma de um curta documental. Se tornaria conhecido em 1965, quando foi exibido no I Festival Brasileiro

de curtas-metragens, realizado na Bahia, que foi vencido por *A velha a fiar* de Humberto Mauro¹⁸.

Ainda no mesmo ano, N.F.T.-Back dirige *Os Imigrantes*, um filme de média metragem que – ao contrário de *As moradas* - recebeu financiamento do governo do estado do Paraná. Das poucas informações que conseguimos deste, podemos imaginar um filme com maior correção técnica do que o anterior, já que agora contava com orçamento e *staff* em melhores condições. Além disso, se tratava de um filme com caráter publicitário, visando apresentar a formação étnica paranaense, à moda das narrativas modernizantes de então, voltadas para a invenção/preservação das tradições. Este caráter iminentemente publicitário do filme se explica pelo financiamento deste, já que era o governo do estado quem o fazia. Não custa lembrar, o Brasil vivia o início de um novo momento político, sob a égide dos militares.

A crítica de cinema Miriam Alencar – que viria a acompanhar a carreira de Back por anos –, escreveu matéria sobre *Os Imigrantes*, no qual afirma que o filme é superior *As moradas*. A matéria, de título *O interior também faz cinema*, foi publicada no Jornal do Brasil, em 29 de maio de 1966 e encerra afirmando que o jovem cineasta (Back contava então com 28 anos) estava se preparando para produzir o seu primeiro longa-metragem, mantendo a parceria com Oscar Milton Volpini, colega das discussões existencialistas no Letras & Artes:

Se tudo correr bem e tão logo reúna condições técnico-industriais, pretende realizar ainda este ano um longa-metragem. O roteiro já está sendo escrito com a colaboração de Oscar Milton Volpini. Será um filme urbano que procurará mostrar Curitiba, revelando situações típicas, e como, em face delas, reagem seus habitantes; clima dramático local, problemas de uma cidade socialmente estratificada, de ampla e absorvente classe média. O título deverá ser Lance Maior.(ALENCAR, 1966, s/p.)

Lance Maior alça Back a posição de cineasta paranaense de direito: via no filme “uma prole soberba, [...] que felizmente acabou tirando da solidão o primeiro filme que inseriu o Paraná no mapa cinematográfico do país” (BACK, 1992, p. 19). O acontecimento do cinema paranaense tinha uma data muito peculiar para ocorrer: gravado em 1968, as filmagens de *Lance Maior* respiraram os mesmos ares das manifestações juvenis que tomaram o mundo. O maio de 68 acontecia.

No mesmo ano, o AI-5 seria promulgado e a ditadura assumia sua face mais dura. Back fazia filmes. Nem mesmo havia nele um chamado para a Revolução. Era, a bem da

18 Um dos pioneiros do cinema brasileiro, quando venceu o Festival já contava 40 anos do lançamento de seu primeiro longa-metragem.

verdade, um filme com reflexões sofre a interioridade de uma ordem burguesa. Não mostrava o caminho para transcendê-la.

Em entrevista cedida a Rosane Kaminski (KAMINSKI, 2008, p. 128-9), Back afirmou que participou da Ação Popular (AP) a partir de 1967, bem como Walmor Marcelino e Oscar Milton Volpini. Na AP, com a pluralidade de correntes que envolvia cristãos, sartreanos e marxistas, não seria uma surpresa se os debates ideológicos fossem comuns. Não parece também que seria excesso de imaginação especular sobre uma intensificação desses debates nos revolucionários anos do fim da década de 1960. Anos depois, em 1988, Back diria em entrevista:

Particpei de grupos que propunham a luta armada, com pessoas, que não cito aqui, amigas nossas, onde havia um ódio explícito a todos aqueles que investiam em coisas do espírito. Como, por exemplo, escrever um poema, um conto, um romance, uma peça teatral, fazer um filme. A “lei” era que nenhum filme faz a revolução, nem poema, texto algum, imagem alguma: “Vocês são todos uns babacas, o que faz a revolução é o fuzil”. No que eu concordo até hoje! Acontece que, ao menos no Brasil, o fuzil foi virado contra estas mesmas pessoas. Viraram o fuzil contra si e, de lambuja, veio a repressão. Eu, entre 1967 e 69, fiz meu primeiro longa, no maior conflito ético. Nessa época, já em pleno AI-5, o que eu estava fazendo? Um filme de ficção! Até 1970, as pessoas me conflagraram para que eu parecesse um inútil. “Como pode, a revolução está a caminho e você fazendo um filme?”. Em plena época do Lance Maior, que foi o meu grande êxito de público. Não paro, até hoje, de homenagear meus companheiros de “célula” (...) e “tarefas”, com uma vocação revolucionária que eu não tinha, não tenho. Pra mim, a revolução é um filme, um poema, um livro. Fui me dando conta do que é um “inutilitário” (...) – “A revolução tá na porta, nas ruas, e você fazendo um filme, cara, uma coisa inútil!”. Cheguei a participar de inúmeras reuniões onde era obrigado a fazer a “autocrítica” de que estava melando o processo, que eu fazia algo “inútil”. Naquele momento foi que decidi que seria um “inútil” até o fim da vida. Porque a poesia é uma coisa inútil, o cinema, idem, o imaginário, idem. A vida é uma coisa inútil. Mas, inútil, naquele sentido de que é a única coisa pela qual vale a pena se arriscar. O poder não vale a pena. (BACK, Sylvio apud KAMINSKI, 2008, p. 129)

A ruptura com a AP foi necessária diante das concepções e projetos de Back, como a ausência de filiações posteriores viria a mostrar. O cinema desideologizado não caberia nunca em uma organização de coordenação de ações propositivas. Porém, devemos levar em consideração que as considerações sobre a própria trajetória que Back teceu na entrevista a Adélia Lopes e Dante Mendonça que citamos acima foram feitas quase vinte anos depois do lançamento de *Lance Maior*, o que nos aponta para um distanciamento do artista, já em fins dos anos 1980, em relação aos debates que lhe atormentaram nos fins dos anos 60. O tempo traz uma frieza pro olhar, no calor do momento, as coisas não são tão claras. Na década de 80 já lhe era possível marcar suas posições com uma clareza que dificilmente era possível em

1970, por exemplo. Isso nos permite pensar sobre como um filme que opera dentro da lógica burguesa (ainda que buscando mostrar suas contradições) foi recebido nos círculos onde o sonho da revolução comunista já deixava a ânsia do gosto nas gargantas. Lendo as posições belicosas que Back assumiria frente ao socialismo e suas variações ao longo da década de 1980, e as (auto)críticas d'A Guerra dos Pelados (1971), fica fácil especular sobre como a virada dos 60 para os 70 representava também a necessidade de lidar com a ideia de Revolução.

Ainda sobre a relação político estética de Back, nos parece interessante apontar para a resistência do cineasta dentro do movimento de que fazia parte. Lembrando que nesse momento, fins dos anos 60, temos a coexistência dos movimentos cinemanovista e do cinema marginal. Ora, Back não pode ser considerado como um cinemanovista, muito menos como alguém com relações com a produção da Boca do Lixo. Isolado geograficamente em Curitiba, ideologicamente na AP e esteticamente na sua propostas. Foi assim que o cineasta iniciou a produção do seu primeiro longa-metragem.

Lance Maior foi filmado entre fevereiro e abril de 1968 e tratava realmente de “problemas de uma cidade socialmente estratificada, de ampla e absorvente classe média” (ALENCAR, 1966, s/p). Gerou muita expectativa por parte da imprensa local, tendo sua produção bem documentada pelos jornais locais. O filme, lançado em 1969, teve sucesso de crítica e de público, o que pode ser atribuído, também, a presença de atrizes com forte apelo popular, já que Irene Stefania era uma das queridinhas da crítica nacional, constava no elenco de *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, lançado em 1967 e viria a ganhar o prêmio de melhor atriz por *Lance Maior* no Festival de Cinema de Brasília em 1968; Regina Duarte, por outro lado, era uma queridinha da TV, e terminaria 1969 sendo protagonista da sua décima telenovela, *Véu de Noiva* escrita por Janete Clair.

O sucesso com a crítica por parte de Back se explica, em parte, por questões de política cultural. Após a tomada do poder em 1964, os militares iniciaram a sua política de desenvolvimento do país e a cultura e o cinema não passariam ilesos.

Entre as tentativas de criação de agências de fomento ao cinema nacional estava a criação do Instituto Nacional de Cinema, em 1966. O INC era dirigido por Flávio Tambellini e contava com o apoio de críticos importantes como Ruben Biáfara e Ely Azeredo que defendiam a política do INC, balizada num desenvolvimento da indústria nacional do cinema em parceria com empresas estrangeiras (KAMINSKI, 2008, p. 93). Além disso, o INC

estabelecia apenas medidas modestas para a entrada de filmes estrangeiros no mercado nacional. Essa proposta não era considerada suficiente para os cinemanovistas, que não viam nela as condições necessárias para o desenvolvimento de uma linguagem própria para o cinema nacional, visto seus filmes sofrerem com a intensa concorrência dos filmes estrangeiros. Assim, para além de embates estéticos, havia uma querela política relevante que separava de um lado os *universalistas*, ligados ao INC e os *nacionalistas*, ligados ao Cinema Novo.

A posição de Back, nesse jogo, não seria difícil de perceber: primeiro, pelas declarações que deu sobre a relação com o público, nas quais chegara a colocar: “Procurei colocar o tema de uma maneira clara, direta, sem intelectualismos. [...] Não me interesso por ‘fossas’ de intelectuais ou problemas de afirmação de jornalistas frustrados” (BACK apud KAMINSKI, p. 153) em uma clara (e não muito honrosa) referência a *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967). Além disso, *Lance Maior* é sobre problemas existenciais burgueses (um dos temas é a “mentalidade” da Revolução Sexual e o uso do sexo/casamento para fins de interesse material), o que lhe colocava de imediato distante das discussões características do Cinema Novo, mais voltado para a pobreza marginalizada (em especial, até o golpe de 64) e a reflexões sobre a revolução (especialmente no fim da década de 1960). Ainda era um filme voltado para um público burguês “médio”, diferente do público especializado, voltado para as reflexões alegóricas, um tanto herméticas, a lá *Terra em Transe*:

Silvio Back crê que, sendo um filme de tônica urbana, encontrará ressonâncias maiores nos grandes centros para onde vão os contingentes de jovens do interior, tentando encontrar neles a realização social-existencial. É por isso que o filme quer levantar e interpretar estes anseios, colocando também em foco as perplexidades dos jovens que querem subir e que encontram toda uma série de dificuldades para enfrentar os arcaicos sistemas da nossa sociedade. (FASSONI, 1968, s/p.)

Se para os cinemanovistas a questão era relativa a como desenvolver um Cinema do Autor Nacional; para Back, a questão era o desenvolvimento de um cinema capaz de dialogar autenticamente com o público. O público real, não o público desejado. Esse posicionamento fica claro na avaliação que Back fazia de que *Lance Maior* alcançava uma “comunicação participante”

principalmente com aqueles espectadores que se vêem criticados na história. Nós tivemos o cuidado de evitar uma identificação pura e simples: há um permanente apelo à lucidez e à crítica do espectador. O filme mantém os personagens à distância,

sem contudo esvaziá-los emocionalmente. Aos poucos o público é tornado cúmplice de sua própria realidade, a que ele vive a que ele oculta [sic] (BACK apud KAMINSKI, 2008, p. 163)

Em suma, a posição de Back era a de que o Lance deveria ser um filme fácil, capaz de se comunicar com o seu público de igual para igual. Sem a verticalidade produzida por uma produção intelectualizada, mas sem cair em reducionismos estereotípicos, para o cineasta:

A história de “Lance Maior” detem-se na análise crítica de algumas perspectivas que delineiam nos jovens na atual estrutura da sociedade brasileira. Ou melhor, de como subir na vida e ser “feliz” enfrentando uma engrenagem social subdesenvolvida onde as brechas para o sucesso econômico são, obviamente, glória de minorias. [...] A nossa pretensão é depôr sobre a apregoada mobilidade social existente em países de economia colonial, para desmistificar a ótica ilusória de que todos têm a mesma chance, bastando ostentar condições pessoais e/ou herdadas, geralmente aquelas tidas como essenciais pelos meios de comunicação de massas. Chega-se a isso através da abordagem realista do comportamento de um bancário e uma comerciária e seus respectivos relacionamentos de emprego, família, amor, diversão, amizade. Ambos estão contrapostos a um ideal fictício, representado no contexto por um terceiro personagem que configura o objetivo a atingir. (____, 1968, s/p.)

Por isso, Lance Maior é um filme que

comunica na mesma medida em que analisa e critica. [...] Apenas fez um filme onde coloca seus conhecimentos das dificuldades que existem para que um jovem consiga o sucesso, calcando seu roteiro ficcional nas observações e práticas do cotidiano.

- Os personagens Mario, Neusa e Cristina [...] são encontrados em qualquer lugar, a toda hora. Preocupamo-nos em colocar a sua história a partir de pesquisas locais, ou seja, para dentro da sociedade dos deserdados. No filme, ninguém é marginal. A aventura deles é como a aventura da maioria, ou seja, a luta pela sobrevivência e a sublimação, pela impotência de meios, dessa vontade em subir na vida como facilmente o subdesenvolvimento lhes acena.

- Tomando a quase generalizada recusa a um compromisso político da juventude, tanto proletária como boa parte da estudantil, escolhemos um denominador comum das preocupações dos personagens. Em vez de críticas verticais, a história provoca entre eles uma denuncia mutua, fazendo-os desmascaram-se ante o público como a dizer que a busca da felicidade provoca a frustração. É o que chamo revelar o publico a ele mesmo, mostrar-lhe o quanto é vítima dos instrumentos de conformismo ideológico das classes dominantes. E mostrar-lhe, também, que sua libertação nunca se dará em termos de uma guerra pessoal. (BACK apud KAMINSKI, p. 163)

Antes mesmo do lançamento de Lance Maior, temos indícios de que Back estava pensando em seu próximo longa-metragem e mesmo no seguinte. Embora ambos os filmes ainda estivessem longe de iniciar o processo de produção – mesmo os títulos são diferentes daqueles que viriam se consolidar quando do lançamento dos filmes – em uma matéria de 1968 podemos perceber as sementes d'*A Guerra dos Pelados* e de *Aleluia, Gretchen*:

Estruturou-o com base em várias publicações e pesquisas. ‘A guerra sertaneja’, título provisório, poderá ser uma espécie de documentário misturando realidade e ficção, depoimentos e folclore, poesia e canções populares, presente e passado, messianismo e lutas sociais. Um outro projeto em estudos é a ‘Quinta Coluna’, narrativa ficcional sobre as atividades dos quintas colunas nos Estados sulinos. (FASSONI, 1968, s/p.)

Note-se aqui as problemáticas da articulação de presente e passado e de realidade e ficção sendo indicadas. Por se tratar de uma matéria que antecede em quase dois anos o início da produção de A Guerra dos Pelados, essa matéria aponta para o interesse de Back sobre essa temática e, também, para as pesquisas que o cineasta já vinha realizando sobre o Contestado quando da produção de Lance Maior.

Antes do lançamento d'A Guerra dos Pelados, porém, Back produziu um curta-metragem que era exibido como inserção na peça “O Livro de Cristóvão Colombo”. O Diário do Paraná anunciava, em chamada nomeada “Tem até este filme do Sílvio”::

O curta-metragem reúne uma série de imagens insólitas, que vão desde o aproveitamento de filme de Méliès (1912) até gravuras e pesquisa iconográfica da época, imagens das atuais incursões do homem no espaço sideral, com flagrantes ao vivo de alguns atores que participam da peça, como Maurício Távora, que faz o papel-título. (___, 1969, s/p..)

Quando a produção do filme iniciou, em 1970, as discussões a respeito do cinema nacional já haviam passado por algumas transformações significativas. No ano seguinte foi criado o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), órgão de normatização e fiscalização da atividade cinematográfica. Com o fortalecimento da relação entre estado e cinema, as discussões que marcaram a virada da década perderam força, já que mesmo os cineastas mais ligados à esquerda – e ao Cinema Novo – se aproximaram do regime, como foi o caso de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Cacá Diegues (KAMINSKI, 2008, p. 139). Para Kaminski,

a inventividade em termos de linguagem, proeminente ao longo dos anos sessenta, caiu a segundo plano, em grande parte devido à excessiva preocupação com o mercado. O enrijecimento estético aparece, assim, como um dos resultados da investida do governo na área cinematográfica, quando o discurso nacionalista dos remanescentes do cinema novo passa a se restringir às questões de conteúdo (KAMINSKI, 2008, p.148)

Back participou dos debates que desencadearam a criação de políticas para o cinema, numa entrevista ele fala sobre a tentativa de criação de uma política de integração entre a EMBRAFILME e os governos dos estados:

Começou a surgir, dentro da própria Embrafilme, uma reivindicação a favor da descentralização cinematográfica. Os cineastas paulistas e cariocas achavam que ela desimpediria o acúmulo de gente vinda de outros Estados, acorrendo aos centros maiores. A idéia, era a criação de pólos cinematográficos regionais, a fim de canalizar uma parcela de verbas da Embrafilme e outra do governo estadual. O ex-residente da empresa cinematográfica, Roberto Farias, veio para Curitiba com o anteprojeto da criação do Pólo, onde o apresentou ao governador Jayme Canet Júnior. O então ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, se empenhava muito em que fosse concretizado. Resumindo: não saiu o nosso pólo que seria o primeiro e foram criados muitos outros em Minas Gerais, Pernambuco e Rio Grande do Sul. Hoje, acho que este é um débito que o governador Ney Braga tem como o cinema paranaense. (BACK, 1979, s/p.)

Back afirma ainda que Roberto Farias (cineasta então presidía a EMBRAFILME e que havia) chegou a lhe propor que pressionasse o governo estadual para a criação desse polo no Paraná, o que Back recusa por sentir que isso “pegaria mal”, visto ser ele, no momento, o único cineasta do Paraná. (BACK, 1979, s/p.)

A Guerra dos Pelados, seu próximo filme, lhe parecia como um começar de novo: “O segundo filme [...] dá sempre a impressão de que a gente nunca fez nada, ou que só está aprendendo de novo. ‘A Guerra dos Pelados’, na verdade, foi pra mim (e continua sendo) um começar do zero.”(____, 1971, s/p.)

Este “começar do zero” enfrentou uma série de dificuldades no seu processo de produção que recendeu numa obra com peculiaridades que a tornam distinta do roteiro que Back levou até o município de Caçador (SC) onde aconteceram as filmagens do seu segundo longa-metragem.

Comecei esse filme sem uma linguagem premeditada. [...] Ela foi se impondo a medida que filmávamos. Teoricamente a estória teria que exigir quase que exclusivamente uma abordagem de grandes horizontes, muita panorâmica, etc... No entanto a narrativa se interiorizou, sem perder os gigantescos espaços de uma paisagem inédita aos olhos do espectador brasileiro: a dos pinheirais. Com isso, os próprios figurantes (várias centenas, devidamente caracterizados) – normalmente um elemento decorativo – saltaram dos planos gerais para os “closes”, passaram a ter uma função objetiva. Humanizando-se, saindo do anonimato para a compreensão do que faziam. Eles cresceram ao nível dos intérpretes principais. (BACK, 2008b, p. 113.)

O salto que os figurantes tiveram dos “planos gerais para os closes” é um dos elementos centrais da forma que o filme vai assumir após a pós-produção. A jornada até a

mesa de edição foi tortuosa, recheada de problemas durante as filmagens no oeste catarinense. A produção do filme foi bastante problemática, nos relatos de Back isso fica bastante claro:

Houve uma guerra encenada à frente das câmaras, e uma guerra à vera atrás das câmaras. Antes e durante as filmagens de dois meses, em pleno inverno de 1970, vingou tamanha bateria de incidentes que a meio caminho do fim eu estava decidido a parar e desembarcar de um sonho de muitos anos. Nem sei mais como resisti, contornei e enfrentei a todos, dentro e fora do filme. (BACK, 2008b, p. 119.)

O filme quase sofreu uma censura prévia, ainda na fase de pré-produção, que foi “abortada” para evitar constrangimentos legais, já que a censura, de acordo com a legislação de então, se dava sobre a obra pronta. Essa “quase censura”, importante situar, aconteceu pela necessidade que o filme possuía de auxílio dos militares, seja pelo fornecimento de figurino legítimo do período do Contestado (o que incluiria, além das fardas e vestimentas, o material bélico), seja através de guarda profissional para a manutenção e segurança de todo esse material. A necessidade de suporte fez com que o cineasta tivesse um contato com as forças militares mais cedo do que usualmente teria, o que também envolveu insinuações de que “[...] inconfessáveis motivos me haviam levado a mexer 'neste vespeiro, que é o Contestado, logo agora’” (BACK, 2008b, p. 120).

Mesmo estando tudo acordado com os militares paranaenses e catarinenses, o apoio foi retirado quando o staff já se encontrava na cidade de Caçador (SC), onde ocorreriam as filmagens. As justificativas envolviam o temor de que o rumo que o filme tomaria depois de pronto fosse contrário aos “interesses nacionais” e o fato de as tropas terem entrado em estado de alerta, após detectar as tropas de Lamarca na região de Registro – SP, próxima ao Paraná. Estes contratempos, embora possam ter participação na transformação ocorrida no roteiro, como veremos adiante, não demoveram o *staff*:

Aos poucos e com paciência, porém, um civil e outro acolá, emprestando Winchesters e revólveres, a caboclada espontaneamente desovando dezenas de enrustidas carabinas e espingardas, armas brancas e munição, a produção de *A Guerra dos Pelados* pode organizar o seu 'exército regular'. Felizmente já havíamos alugado as fardas do exército da época que o roteiro exigia, trazidas de São Paulo – espólio autêntico pertencente a um colecionador. Quando à indumentária dos pelados, foi bem mais fácil: como os próprios sertanejos interpretavam a si mesmos, a roupa rota do presente acabava se confundindo à roupa rota dos seus antepassados. Não poucas vezes ouvi da caboclada me confessando que se sentia na pele de um avô ou parente morto nos conflitos com 'a força' (Genérico para Polícia Militar e Exército). (BACK, 2008b, p. 122)

Mesmo com as bem-sucedidas soluções encontradas para suprir a ausência do suporte dos militares, as agruras não diminuíram:

[...] o clima das filmagens foi agravado quase diariamente por denúncias oficiosas de militares à paisana infiltrados entre as centenas de anônimos figurantes – à procura de informações. A delegacia de polícia de Caçador ameaçava fichar todos os extras, atores e nossa equipe, como “comunista”, logo após um jornal local – em tom de “falsa” brincadeira (na verdade, fora uma alcaguetagem cifrada) – ter anunciado em manchete (reproduzida pela rádio da cidade), que produtores de cinema, sob o pretexto de estarem filmando, acobertavam treino de guerra de guerrilha. (BACK, 2008b, p. 123)

Além disso, por se tratar de um filme que envolveu um grande número de figurantes e, portanto, de figurino, staff, etc, a produção possuía muitas dificuldades logísticas e envolveu um orçamento consideravelmente mais generoso do que o de Lance Maior três anos antes. Embora a EMBRAFILME tivesse sido criada em 1969 (portanto no ano anterior a produção do filme), era ainda muito incipiente quando a produção iniciou e não participou do financiamento do filme. Assim, a produção só foi possível graças a um financiamento obtido pela produtora do cineasta, junto a um órgão de desenvolvimento estatal:

A indústria do cinema no Paraná passa agora a ser apoiada decididamente pelos órgãos de desenvolvimento, inaugurando essa nova visão industrial do cinema, o BRDE concedeu ontem financiamento à Paraná Filme Ltda. destinado à montagem de sua nova película: “A Guerra dos Pelados”. Trata-se do segundo grande empreendimento daquela empresa paranaense que produziu recentemente o filme “Lance Maior”, com grande expressão para o cinema nacional. (____, 1970, s/p.)

O cineasta, às vésperas da estreia do filme, apesar de todas as dificuldades, demonstrava muita confiança no poder da obra:

- Tenho para mim que ‘A Guerra dos Pelados’ possa influir para a criação de uma nova perspectiva dentro do cinema brasileiro, exatamente por ser um filme político com características próprias e que enfrenta o público sem medo, ligando-se profundamente às convicções do espectador e trazendo um conteúdo original dentro de uma linguagem aberta ao entendimento e à crítica. (BACK, 1971, s/p.)

A linguagem, ao menos na performance pública que os jornais nos legam, parecia ser o grande trunfo do filme, Back chegava mesmo a teorizar:

Comunicação é importante na medida que se tenha alguma coisa para dizer, porque não basta apenas falar com o público sem dar-lhe nada, sem proporcionar-lhe uma participação ativa através da empatia de um conteúdo novo e crítico. Em outras palavras, a validade da comunicação está no que se propõe a obra e não tão somente no seu fácil trânsito com o espectador, no seu consumo quantitativo. (BACK, 1971b, s/p;)

As declarações do diretor nos permite especular sobre as expectativas dos envolvidos no staff. Além das declarações de Back, outros integrantes do *staff* chegaram a dar declarações

que podem nos subsidiar a imaginação. Alfredo Palácios, co-produtor da obra que já contava com quase 20 anos de cinema quando do lançamento do filme, manifestava empolgação semelhante à de Back – no seu segundo longa-metragem –, chegando mesmo – meses antes do lançamento do filme em circuito de festivais – a fazer uma profecia do sucesso internacional do filme:

Nossa intenção [...] é conquistar o público brasileiro. [...] Depois, quanto ao público internacional, eles exigem o que nós temos de mais genuinamente nacional. Que a fila é chata, todo mundo sabe. Pra quê mostrar isso no cinema? No entanto o campo, a paisagem verde deste grande Brasil, traz muitas lembranças boas ou más no homem da cidade, e nós queremos relembrar isto. (PALÁCIOS, 1970, s/p.)

Contrariando as expectativas do diretor e os dons proféticos de Palácios, a recepção do filme foi bastante fria, mesmo entre os especialistas que haviam recebido calorosamente *Lance Maior*. Segundo Kaminski,

Ao contrário de *Lance Maior*, sua nova obra não chegou a ser exibida além da primeira semana nem mesmo no Cine Avenida, o cinema de maior bilheteria da época na cidade de Curitiba, onde ocorreu seu lançamento. Com isso, Back ao mesmo tempo se envidou e se desiluiu com o público que, segundo ele, não estava interessado em filmes “sérios”, preferindo o entretenimento fácil. (KAMINSKI, 2008, p. 135)

Existem várias possibilidades para se pensar no porquê do fracasso comercial do filme. Além do tema poder ter sido considerado pouco atrativo, tendo visto o pouco conhecimento da imensa maioria do público sobre a Guerra do Contestado que o filme retrata; é possível que Back tenha ousado um pouco demais na linguagem considerando o momento do mercado cinematográfico brasileiro.

No início da década de 70, o cinema brasileiro passava por algumas transformações. Em 1969 o governo militar cria a EMBRAFILME, aprofundando os investimentos que já vinham sendo feitos através do INC. Além da EMBRAFILME, outros órgãos de fomento ao cinema começam a aparecer, como o próprio BRDE, isso tem um efeito no mercado cinematográfico, já que estas privilegiavam o aspecto comercial do filme. Assim, as obras com cunho mais popular começaram a se reproduzir com muito mais velocidade do que as obras mais complexas. O próprio Back parecia ver isso, como aparece nessa declaração:

Acredito que com o fim da mística do Cinema Novo e a fácil ascensão dos produtores que apenas raciocinam em termos comerciais os mais rasteiros, a

perspectiva é a de uma década de obras medíocres e cada vez mais afastados da problemática social brasileira. Os filmes marginais, os filmes sobre cinema, etc, etc, apenas atestam essa impotência em investigar a nossa realidade com os pés no chão. Aumentam o número das produções digestivas: os nossos cineastas já aprenderam a imitar igualzinho os produtos de fora. Ironicamente, e é duro dizer, muitos filmes estrangeiros, embora falem indiretamente, se referem mais ao nossos dramas que o cinema nacional hoje. (____, 1971b, s/p.)

Em 1971, *Roberto Carlos a 300km por hora* (dirigido por Roberto Farias, que viria a ser o primeiro cineasta a presidir a EMBRAFILME [1974-1979] p. 11-12¹⁹) foi o filme de maior bilheteria no país, enquanto *A Guerra dos Pelados* amargava um verdadeiro fiasco de bilheteria. Em uma nota de rodapé, Kaminski reproduz anedota contada por Back:

Entrevista concedida à autora em 10.09.2003, por telefone. Back conta que em Curitiba o filme entrou em exibição no Cine Avenida, então o cinema de maior renda na cidade, e que em São Paulo foi lançado no Cine São João, que “nos anos 60 e 70 era o cinema de maior renda média da América Latina”. Diz o cineasta que “no primeiro fim de semana foi bem, porque as pessoas pensavam que ‘pelado’ fosse ‘pelado’ mesmo”. Mas logo desistiam de assistir, quando detectavam que se tratava de um filme sério, e com toda aquela “violência política”. (2008, p. 135)

Entre os críticos especializados que apoiaram o primeiro longa de Back, a posição que Ely Azeredo assume diante de *A Guerra dos Pelados* é exemplar, uma vez que ele critica a dificuldade que o filme tem para dialogar com o público: “O espectador não tem chance de se identificar com nenhum dos personagens” (AZEREDO, Ely. *A Guerra dos Pelados* (II), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 3 out. 1971), ao mesmo tempo em que critica a falha do cineasta em construir um filme de documentário. O que Azeredo critica, em especial, é a construção do roteiro, como percebemos nesse trecho da crítica:

Êle [falando de Back] se propôs a construir a narrativa em blocos (expressão do cineasta), a fim de que a percepção do espectador não se prendesse demais aos dados mais exteriores (digamos anedóticos) do problema em questão. Mais que os indivíduos, destacou a ação da massa e, com isso, liberou o relato de qualquer perigo heroizante e de envolvimento sentimental. O espectador não tem a chance de se identificar com nenhum dos personagens: sem esse tipo de adesão, o filme propicia mais a reflexão sobre os problemas do que o emocionalismo. Infelizmente, longe do engajamento emocional, o cineasta não escapou de certa esquematização melodramática. Os coronéis e seus servidores agiram de maneira bárbara no conflito com os posseiros, mas isso não exigia que recebessem o tratamento tradicional de vilões. (KAMINSKI, 2008, p. 135)

19 Guedes, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias / Wallace Andrioli Guedes*. – 2016. 317f.; il. Orientador: Denise Rollemberg Cruz. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

Interessante pensar aqui como o próprio Back também parecia confuso quanto aos limites entre ficção e não-ficção nesse filme, uma vez que em meio a tantas pesquisas documentais, sentiu-se tão envolvido “na mitologia sertaneja, celeiro de falsidades históricas. Foi duro, mas com o tempo chegamos ao fundo do poço e de lá retiramos a argamassa do nosso roteiro no qual confesso, nem sei mais onde começa a ficção e termina a realidade e vice-versa”(BACK, 1971d, s/p.)

Para Rosane Kaminski há de se pensar aqui nas implicações dentro dos projetos estéticos que vinham em disputa no cinema nacional desde a década anterior e que agora debatiam sobre um cenário (de cinema de autor) que estava em crise. Assim

Esse juízo crítico de Azeredo sobre o segundo filme de Back não resulta de um olhar neutro. Relembrando algumas linhas de força que tensionavam o campo cinematográfico na virada dos anos 1960-70, a posição de Ely Azeredo era de proximidade ao INC e contrário às orientações tomadas pelo cinemanovismo. E, se no momento da estréia nacional de Back ele apostara suas fichas no trabalho do novo cineasta, que chegava com certo frescor àquele campo profissional propondo um cinema “comunicativo”, agora o crítico se mostrava um pouco decepcionado com o rumo de Back: em Pelados há visível aproximação com as antigas propostas do cinema novo. (KAMINSKI, 2008, p. 173)

Com o fracasso comercial do filme, Back perdeu o apartamento que havia sido dado como garantia do pagamento, e entra numa crise financeira que o força a um período de quatro anos sem poder produzir nenhum longa-metragem, rompida em 1975/6 com seu segundo longa: Aleluia, Gretchen.

Em 1975 Back apresenta o projeto de seu novo filme para a EMBRAFILME, que o aprova e contribui no financiamento do projeto. Embora tenha sido uma recepção bastante mais calorosa que A Guerra dos Pelados, o filme não passou imune a polêmicas no lançamento: no festival de Brasília, o filme enfrentou dura oposição do presidente do júri, o cineasta Alberto Cavalcanti, que considerou o filme como “nostalgia nazifascista”. Back relata:

Aleluia, Gretchen foi escarmentado. A medida em que o apresentador anunciava os laureados sem contemplar nenhum intérprete ou técnico do meu filme, e se chegava ao “melhor roteiro” (que é da minha autoria), “melhor filme”, a plateia pôs-se a gritar meu nome e do filme. Quando se proclamou o vencedor naquelas categorias, o público literalmente uivava xingando o júri até com os mais candentes palavrões. Saí arrasado do cinema – às lágrimas. Dia seguinte vim a saber que Cavalcanti ameaçara “virar a mesa” caso o filme tivesse algum prêmio. A então crítica de “O Estado de S. Paulo”, Pola Vartuck, jurada que depois escreveu pertinente comentário ao filme, me confidenciou: “Tentei de todas as formas argumentar em favor do filme, mas alguns membros do júri, até um cineasta de Brasília, se acovardaram ante a virulência de Cavalcanti” (BACK apud KAMINSKI. 2008, p. 143)

O filme passaria ainda por outros festivais dentro e fora do país (esteve presente em dois festivais nos EUA), recebendo premiações e causando polêmicas. A principal polêmica era a respeito do posicionamento de Back: “O filme é a favor ou contra o nazismo? O filme é a favor dos judeus ou tem conotações antissemitas?” anunciava a querela o jornal Correio do Povo de Porto Alegre(____, 1977, s/p.) Questionado por um jornalista se estava pregando a vinda do 4o Reich, Back teria respondido “Pense bem: será que não existe, neste tempo em que vivemos, uma espécie de 4o Reich?” (ibid) . Defendendo uma tese que está presente no filme, a de que “Todos os que glorificam o nosso tempo, dormiram um pouco mais ou um pouco menos com a Alemanha nazista”.

As polêmicas causadas pelo filme ajudaram a elevar o status de Back enquanto cineasta, depois da boa estreia com Lance Maior e do fracasso de bilheteria de A Guerra dos Pelados, o terceiro longa-metragem do diretor impressionava o público:

Quinze dias atrás, no MAM, umas 150 pessoas voltaram da porta porque não havia mais lugar na sala de projeção [...]. Findo o filme, cuja exibição foi entremeadada por risos e palmas, houve um debate de duas horas com o diretor [...]. Foi aí que as idéias sobre o significado de ‘Aleluia, Gretchen’ não encontraram um denominador comum. [...] A temperatura subiu mais ainda, no último sábado, no Cinema I, onde se viam filas uma hora antes do início da sessão. Pela primeira vez, na história daquela casa de espetáculos, foi batido o recorde de bilheteria. Era um filme brasileiro. Novamente, a platéia tinha, em sua maioria, jovens, que aliás não desistiram de entrar quando se anunciou que só havia lugar no chão. Os corredores do cinema ficaram intransitáveis. À saída da sessão, as impressões se agitavam desencontradas: é um filme ou uma charada? Outros: trata-se de um filme incoerente, sem pé nem cabeça. (ALMADA, 1977, s/p.)

Após circular pelos festivais, o filme obteve também um bom resultado nos cinemas comerciais, como podemos perceber pela entrevista que Back cedeu à Folha de São Paulo, em fevereiro de 1977:

O filme ficou pronto em maio do ano passado, mas aí teve início o processo burocrático o Certificado de Exibição Obrigatória, concedido pela Embrafilme, e o exame de censura. [...] Só no mês de outubro do ano passado é que foi lançado em Curitiba, Blumenau e Florianópolis. Nada menos que 37 mil pessoas viram o filme nessas cidades e, em Curitiba, ficou cinco semanas em cartaz. [...] Em todo o sul o filme foi visto pelo povo, por burocratas, estudantes e toda composição social da região. Pela média de opiniões que recolhi, é um filme que merece ser visto. (FERREIRA, 1977, s/p.)

No Pasquim, jornal marcado como de oposição ao regime militar, a mensagem do filme era claramente uma crítica a sobrevivência das ideias do integralismo: “Há quem diga o integralismo não morreu, apenas mudou de nome e camisa. Outra não é a moral da história do polêmico filme de Sílvio Back, *Aleluia, Gretchen*, em cartaz no Rio há uma semana.” (AUGUSTO, 1977, s/p.)

‘Fascista. Esse Back é um nostálgico do nazismo’. O comentário, à saída do Cine Rio – na segunda-feira de estreia do filme ‘*Aleluia, Gretchen*’ – trouxe a São Paulo a assertiva central de uma confusa polêmica despertada pela fita entre o público de outras cidades, que a exibem há algumas semanas. Uma discussão que os críticos não endossam, mas que já manteve o diretor Sílvio Back debatendo durante horas com espectadores das sessões de pré-estréia – como no caso da apresentação feita no Museu de Arte Moderna do Rio. E que o levou à conclusão de estar diante de uma manifestação provocada por um fator bem definido: o esvaziamento político do cinema nacional. Há, para Back, uma distorção de ponto de vista entre as pessoas do público na medida em que elas passam a duvidar da própria mensagem traduzida por ‘*Aleluia, Gretchen*’. ‘As pessoas parecem não acreditar no que vêem. Não imaginam que um cineasta pode estar fazendo referências tão dirigidas. O filme é transparente, translúcido. E se ele não é claro – já que é estruturado em diálogos, que não permitem uma ‘leitura’ imediata – tem, pelo menos, uma direção definida. É aí que as pessoas se confundem, e passam a inverter os valores: dizem que o filme é fascista. E no entanto, ele contém uma crítica feroz aos regimes totalitários, especificamente o getulista. (_____, 1977b, s/p.)

Após o lançamento de *Aleluia, Gretchen*, Back entra em um longo ciclo documentarista, onde explora as possibilidades e os limites da relação entre História e Ficção. Nessa fase temos um visível amadurecimento do cineasta e a sua relação com as fontes, além de um refinamento da montagem que começa a se traduzir como uma linguagem fílmica que costura discursos de especialistas, imagens ficcionais e imagens de arquivo em uma única colcha de retalhos.

Esse tipo de expediente fica mais evidente a partir de *Revolução de 30* (1980). O cineasta discute a Revolução que deu fim à chamada “República Café com Leite” a partir das suas origens, na década de 1920. O filme se constrói através da utilização de discursos e imagens (ou seja, de uma narrativa) que não necessariamente convergem, o que pode gerar efeitos irônicos e/ou polifônicos.

Prospectar e montar o filme foi um trabalho de monge, de arqueólogo e de ourivesaria cinematográfica. E nisso tudo, nessa ânsia para desentocar e “remendar” pacientemente imagens corroídas pelo descaso, deste cinema sem filmes de que se compõe a própria filmografia nacional, concluí que o cinema sobrevivente é, no conjunto, um líbello inapagável, a revelação escandalosa de um Brasil que nunca antes se vira refletido em seu grotesco e em sua pureza com tanta nitidez e profundidade. (BACK, 1982, p. 21)

O filme é uma colcha de retalhos de filmes, em sua maioria, da época (a maior parte dos recortes pertencem a filmes de 1920-1937), com áudios de comentários de historiadores como Edgard Carone, Boris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro. A oposição dos comentários dos historiadores com os fragmentos dos filmes (frequentemente laudatórios dos “heróis” nacionais) deixa evidente a ironia destilada pelo cineasta. Além disso, esse efeito, associado com os comentários críticos reforça o caráter de crítica às narrativas glorificantes dos eventos de 1930. Os registros visuais dos anos 1920-30 são combinados ao som e entretecidos na *Revolução de 30*.

Na maratona à cata de imagens desse Brasil solenemente enterrado, consegui reouvir suas vozes e cantos. O cinema mudo e a gravação em discos, na realidade eram dois solitários que estavam perdidos no mesmo mundo do audiovisual. Levaram anos para se achar. À distância, meio século depois, provoqueei a colagem. Toda a década de 20 ressurgiu numa carnavalização só. Uma espécie de grande ensaio geral das convulsões futuras dos anos 30, 40, 50 e 60. (BACK, 1992, p. 67)

A técnica de colagem utilizada por Back para estruturar esse filme recebeu interessantes considerações de Luciano Ramos, que via na obra backiana a encarnação do princípio eisensteiniano da montagem, aquela verdadeira, que “[...] ocorre quando o conflito entre duas partes do filme produz um significado que não se confunde com a soma das duas e constitui uma terceira entidade” (RAMOS, 1980, p. 69).

Em *República Guarani* (1982), Back produz um longa documental que, embora apresente algumas novidades em relação à forma de *Revolução de 30*, parece preservar ao menos uma semelhança em termos conceituais: também se trata de um filme que claramente busca dialogar *entre* as narrativas históricas. Para o próprio diretor ambos os filmes “estão umbilicalmente atados pelo mesmo diapasão narrativo, por serem ambos documentários heterodoxos. A prática da consecução da ideia no primeiro reflete-se neste, os dois quase que se completam em matéria de linguagem e invenção.” (BACK, 1982, p. 22) Foi na feitura da *Revolução de 30*, diante da problemática apresentada pelos fotogramas recuperados que esta “questão vital” se anunciou ao cineasta:

[...] como sonorizar o cinema mudo sem acrescentar-lhe um elemento espúrio [o som], sem violentar-lhe a singeleza e a força dramática unívocas?
O cinema mudo se basta a si mesmo, prescinde de qualquer som para se realizar como cinema, enfim. E como entrar nesse mundo que nos é apartado, tão resolvido na sua “imagem-imagem” irretocável, no seu ritmo perfeito, transcendente?

Foi de uma autêntica “recriação” do espetáculo do mudo é que assomou essa abordagem cinematográfica absolutamente desconcertante de “Revolução de 30”. (BACK, 1982, p. 22)

Diante da coleção de filmogramas mudos e esquecidos de tempos dantes, o cineasta partiu para a exploração da linguagem cinematográfica, especialmente no que tange à montagem-colagem. De alguma maneira, Sylvio Back recupera nesse expediente o seu primeiro cinema, nos tempos de desmontar gibis. O próprio assinala que “foi em 'Revolução de 30' que sobreveio a revelação de algo que eu já vinha ruminando há tempos: a superação formal, portanto ideológica, do documentário brasileiro.” (BACK, 1982, p. 22). Por isso, o filme se norteava pelo desafio de

[...] levar ao espectador um leque de vertentes audiovisuais onde a rotineira facilidade de informação pronta, pasteurizada e irreflexiva a posteriori, eu quase diria “mabraslesca”, é substituída por uma torrente de cenas extravazando significados e ambiguidades e por um som múltiplo, mobilizador, estimulante. Um desafio que a todos deixou atônito e que reaparece em República Guarani amadurecido, acabado como se fora um estilo. (BACK, 1982, p. 22)

O filme sobre as Missões Guaraníticas e as Guerras Guaraníticas (1756) foi motivado por dois livros. *Índios e Brancos no Sul do Brasil*, do antropólogo Silvio Coelho dos Santos e *A República “Comunista” Cristã dos Guaranis*, do abade suíço Clovis Lugon. O primeiro “reconstitui a sangrenta saga da interiorização dos imigrantes alemães, polacos e italianos, ocupando os 'espaços vazios' do Sul, [...] à base de uma mortandade surda, acobertada pelo etnocentrismo do Império à República ('eu não sabia que matar índio era crime...').” (BACK, 1982, p. 24). O segundo, produzido por dez anos pelo abade europeu que ainda desconhecia os aromas das terras americanas.

República Guarani: enquadramento harmonioso do indígena, uma sociedade “comunista-cristã”, elo perdido do socialismo dos Trópicos, único projeto pedagógico da Igreja bem sucedido entre povos primitivos, uma sociedade alternativa dentro do mundo colonial escravocrata? Ou um “império” teocrático, uma subjugação geroz do índio, sem precedentes durante a Conquista e colonização das Américas, com indígenas transformados em vassalos do rei de Espanha e trabalhadores braçais? Ou, ainda, uma destribalização cujos efeitos explicariam todo o drama e a miséria do índio moderno? (BACK, 1982, p. 37)

Como tal, não temos aqui a presença de cenas recuperadas da época como fora possível com a Revolução de 30 e viria a ser com a Rádio Auriverde. Ao invés dos fotogramas recuperados do filme anterior, este filme é estruturado mas contamos com uma montagem

que frequentemente opõe as narrativas de especialistas convidados a discutir a relação entre Guaranis e Jesuítas.

Outra técnica utilizada nesse filme é a constante utilização de arquivos de imagens de indígenas, embora as imagens sejam evidentemente de indígenas posteriores às Missões Jesuíticas (séc. XVII e XVIII), essas reforçam as reflexões sobre as relações de tutoramento/domínio entre a cultura ocidental-europeia e as diferentes culturas nativas das américas.

No processo de criação de República Guarani, na fase de montagem, filmadas as sobrevivências arquitetônicas e urbanísticas das “reduções” do Brasil, Paraguai e Argentina, levantada vasta iconografia (croquis, desenhos, mapas, gravuras, etc.), entrevistados especialistas de vários países, eu conjecturava: como provocar essa colagem histórica com o dramático quadro do indígena atual, sem recorrer ao mero contraponto de filmar os índios no seu próprio “habitat”, enfim, tentar “cinematografar” a denúncia do livro do Santos.

Foi quando topei com uma imagem-síntese do que eu pretendia, uma imagem que pudesse ao mesmo tempo traduzir o desdobramento secular da exaustão cultural provocada pela “civilização” e as missões junto aos Guaranis e a sua resposta hodierna, através de um genocídio exemplar, ou de uma morte em vida. Tanto aquelas como este se equivalem, afinal. Um documentário de média metragem, filmado em 1956, pelo antropólogo e cineasta Vladimir Kozák, apanhara remanescentes de uma tribo da família linguística tupi-guarani, de nome Xetás (Hetás), vivendo em pleno universo précabralino.

Os Xetás vinham evitando um contato sistemático com o branco, mesmo quando sua terra roxa era irremediavelmente assaltada por colonos que tomavam o Norte “bravio” paranaense. Eles, então, praticamente, se homiziaram na Serra dos Dourados, onde a câmara de Kozák foi colhê-los numa espécie de terrível “cemitério de elefantes”, resistindo.

Juntei História, mitologia, um presente insofismável representado por essa trágica imagem de cinemateca e revolvi a questão indígena das “reduções” e sua projeção no tempo com o tônus de uma opinião laica sobre o próprio sentido da missão religiosa. (BACK, 1982, p. 24-25)

É digno de nota que esse filme teve uma “segunda performance pública” alguns anos depois, gerando mesmo a publicação de um novo livro sobre ele, como resposta ao britânico “A Missão” (1986); O filme britânico apresenta uma forte narrativa pró-Jesuítas, justamente uma das narrativas que mais visivelmente era alvo da República Guarani:

Na verdade, este *The Mission* – ainda que comungue com a idílica versão circulante de padres dando a vida pelo gentio ímpio – coloca a lume a escamoteada questão que meu filme, República Guarani, trouxe à baila e, na sequencia, foi premiado com um solene silêncio. Ou seja, a do amargo e trágico saldo estatístico e moral que estigmatiza a científica destribalização que a Igreja Católica produziu junto ao índio missioneiro. E, hoje, associadas a igrejas protestantes e salvacionistas, na mesma batida e com o mesmo fundo, defende seu horizonte físico para melhor poder vampirizar sua alma pura e indevassável. (BACK, 1989, p. 90-91)

Logo que República Guarani foi para circuito, Back iniciou as pesquisas para seu próximo filme. (BACK, 1992, p. 99) Guerra do Brasil (1987), trata da Guerra do Paraguai, apresentando uma discussão que visa dessacralizar o conflito e principalmente os seus heróis. Assim como no filme seguinte (Rádio Auriverde), símbolos importantes do Exército Brasileiro são dessacralizados: Duque de Caxias, líder brasileiro na campanha da Guerra da Tríplice Aliança já era, quando do lançamento do filme, o Patrono do Exército Brasileiro. Além disso, o filme discute a narrativa que apresenta Solano López como o “vilão”. Back insere sequências novas, apresenta fotografias, pinturas, discursos de especialistas dos países envolvidos na guerra... Digno de destaque aqui é a inserção de reflexões sobre os efeitos e impressões ainda gerados pela guerra na contemporaneidade da produção. Como um exemplo, no início do filme um senhor (aparentemente de origem rural) relata – entre sorrisos – suas memórias de infância, coletando dentes de ouro das ossadas de soldados paraguaios, no Mato Grosso. A uso da ironia e do choque de contrários através da montagem continua muito forte nesse filme, como foi identificado pelo crítico Flávio Ahmed na recepção da obra:

Tudo ocorre como se o autor, ao acionar as disparidades das opiniões, reforçasse as margens interpretativas às quais a história se submete pelo seu caráter plural. Este ponto de vista é ratificado pela heterogeneidade dos depoimentos e seus veiculadores, desde os militares como os já citados Ruas Santos e Maya Pedrosa até o liberal Ricardo Caballero Aquino, passando pela crítica histórica de Eduardo Galeano, Júlio José Chiavenato e León Pomer. (AHMED, 1988, p. 102)

Já em *Rádio Auriverde* – filme lançado em 1991 – o uso de montagens heterodoxas causou polêmica. Sylvio Back aborda a participação brasileira na II Guerra Mundial através da Força Expedicionária Brasileira.

Mais uma vez o expediente de recuperação de filmogramas de arquivo visto em *Revolução de 30* é utilizado. O filme foi composto apenas com imagens de arquivo da FEB, muitas delas buscadas por Back em arquivos cinematográficos nos EUA, antes de serem editadas na forma dos telejornais que informavam a população. Para suas proposições profanatórias, Back usou muitas imagens que não eram consideradas adequadas pela montagem dos cinejornais, justamente por não darem uma imagem muito heroica dos pracinhas brasileiros.

Existe uma vasta e inédita cinemateca do Brasil nos arquivos públicos e privados dos Estados Unidos e Europa, que cobre todo o século XX. E dentre tantos acepipes imagéticos, a nossa história e cotidianos desde Rio Branco e Rui Barbosa a tribos indígenas já extintas, das intencionais comunistas e

integralistas à renúncia de Janio Quadros e à repressão subterrânea das ditaduras militares – tudo rigorosa e impecavelmente conservado.[...] As cenas só subsistem nos Estados Unidos e sonorizadas em inglês... (BACK, 1990, p. 117-118)

O filme era um novo investimento do cineasta nas mesmas bases dos filmes anteriores, de maneira que “prioriza a poética da narrativa, evitando que o filme caia na esparrela do cinema 'populista-clientelista' (que elege – para seu discurso e dialética – uma 'razão histórica', de direita ou de esquerda – tanto faz...)” (BACK, 1990, p. 119). Como outra das obras “desideológicas” de Back, *Rádio Auriverde* tinha a pretensão de furar o caleidoscópio das narrativas oficiais.

Contrariando o tônus genérico e ufanista que sempre municiou a matéria, *Rádio Auriverde* desce às contingências do dia-a-dia do pracinha e intenta reimaginar o transe político-ideológico e existencial que levou 25 mil brasileiros, em condições humilhantes, a lutar pela democracia tendo às costas uma ditadura feroz que boa parte da oficialidade reverenciava. (BACK, 1990, p. 118)

Para a construção do filme, Back utilizou-se de uma “*Rádio Auriverde*” que anunciava a “verdade sobre a FEB” enquanto eram exibidas as imagens recuperadas de arquivo. Essa rádio fictícia era inspirada na real *Hora Auriverde*, mantida pelo Ministério de Propaganda Alemão durante a II Guerra Mundial. Fazia parte de uma estratégia de guerra para desmoralizar as tropas inimigas e incitá-las a desertar. Além do programa de rádio, panfletos eram atirados contra as tropas e acampamentos brasileiros. “Venha ao mundo da fartura, da liberdade e da paz, da Nova Alemanha. Apresente-se com este folheto às nossas tropas, que será bem tratado. É o seu passaporte para a felicidade.” (BACK, 1991, p. 23). Durante a o inverno de 1944/45, enquanto as forças brasileiras estavam distantes da terra brasilis e eram desconhecedoras do quão próximo o fim da guerra já se encontrava, o Ministério Alemão inclusive veiculava em altos falantes as gravações de jogos de futebol no Brasil, “vez por outra, nos momentos de perigo de gol, um locutor – falando um português corrente – interrompia a irradiação para concitar o pracinha a fugir, ao invés de sofrer na neve e na imundície: *Para que morrer agora, se existe ainda outra possibilidade? Ouve só o que vocês está perdendo?*” (BACK, 1991, p. 23-24)

As dificuldades iniciaram ainda na produção: a EMBRAFILME que havia sido fundamental para a produção nacional desde sua criação, iniciava um processo de desmanche no governo de Fernando Collor e rompeu contratos de filmes com diversos cineastas, entre eles a *Rádio Auriverde* de Back. O resultado foi semelhante ao de *Guerra dos Pelados*, Back é

forçado a vender um apartamento para pagar o filme, falando sobre o percurso do filme, o cineasta afirmou, em entrevista a Ricardo Leopoldo:

Percurso de Rádio Auriverde: 'O mais terrível de toda a minha carreira. A Embrafilme, que entrou no início do filme, abandonou o projeto, consegui pequenos apoios da Secretaria de Cultura do Paraná e acabei vendendo um apartamento para terminar o filme. Foi o segundo – e último – que vendi para terminar um filme. O primeiro foi para A guerra dos pelados. Com recursos, levaria seis para terminar o filme. Na falta de recursos levei dois anos e meio” (BACK, 1991b. p. 9)

Para entender melhor o contexto em que a Radio Auriverde (1991) foi produzida, é necessário que voltemos algumas décadas, até o pós-guerra, quando foi criada a Escola Superior de Guerra (ESG), em 1949 pela oficialidade da FEB (TOMAIM, 2008, p. 134), na ESG foram fomentadas “as bases políticas, econômicas e ideológicas de militares e civis que, mais tarde, arquitetariam e colocar em prática um golpe de Estado em 1964” (TOMAIM, 2008, p. 134). Na ESG foi pensada a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, fundamentada no anticomunismo e que concebia a ESG como uma escola compromissada em “criar lideranças civis e militares para enfrentar a eventualidade de um novo estilo de guerra não mais circunscrita à frente de batalha [...], mas transformada em fato total, que afeta a sociedade por inteiro e toda a estrutura de uma nação.”(CORDEIRO DE FARIAS apud TOMAIM 2008, p. 135) .

O “novo estilo de guerra” citado torna-se bastante evidente durante o primeiro governo do regime militar, sob a presidência de Marechal Castello Branco (1964 – 1967):

Castello Branco aparece como aquele que criou as bases para a institucionalização da repressão. No seu governo já começam as punições a civis e militares de oposição ao “movimento revolucionário”, é o general que irá criar o SNI (Serviço Nacional de Informações) — órgão que mais tarde serviria como mecanismo de vigilância da sociedade brasileira — e decretar o AI-2, dando plenos poderes ao presidente e à Justiça Militar. Tampouco o general impediu que os militares radicais conquistassem poder político em seu governo. E para endurecer ainda mais o regime, Castello Branco decretara a Lei de Imprensa em fevereiro de 1967 e, apenas dois dias antes de passar a faixa presidencial ao general Costa e Silva — principal representante da “linha dura” — assinou a Lei de Segurança Nacional, que ajudou a redigir.

A Lei de Segurança Nacional foi inspirada na doutrina da ESG e se amparava no binômio desenvolvimento e segurança. A partir desta legislação, o caminho ficava limpo para que os militares colocassem em prática a noção de “guerra interna” contra a “ameaça vermelha” e todos aqueles que se opunham ao regime; fechou-se o Congresso Nacional e a Justiça Militar passou a ter poderes para julgar civis; e os jornais e revistas podiam ter sua circulação suspensa por 30 dias. (TOMAIM, 2008. p. 146-147)

E não apenas através da ESG a FEB se fez presente durante o Regime Militar, mas também na carne: Golbery do Couto e Silva e o próprio Marechal Castello Branco haviam servido na Itália. Além disso, o Regime fez uso da Campanha na Itália como forma de subsidiar a doutrina de Segurança Nacional. Tomaim chamam isso de “Memória Emprestada”, que “era para o regime militar uma questão de Segurança Nacional. Tanto que no próprio trabalho de enquadramento da memória da FEB realizado pelos militares a partir de 1964 mais um ingrediente foi acrescentado: o anticomunismo.” (TOMAIM, 2008, p. 5)

A memória da FEB foi “emprestada” pelo Regime Militar para subsidiar a defesa da Segurança Nacional como prioridade máxima. Defender a nação das perigosas ideias estrangeiras, como a FEB um dia defendeu o mundo livre do nazifascismo. Isso transparece claramente no uso que o Marechal Castello Branco fez da FEB na retórica dos seus discursos, como forma de estabelecer uma relação de continuidade entre a luta contra o nazifascismo na Itália e a luta contra o comunismo no Brasil, como fica bastante evidente no discurso proferido em 8 de maio de 1964, como comemoração do “Dia da Vitória”: “Na verdade, o Brasil está combatendo a ideologia comunista, como a FEB soube combater a ideologia nazista nos campos de batalha” (CASTELLO BRANCO, 1964, p.102.) e aqui: “Guardemos o cachimbo e, da mesma forma, como respondemos à ideologia nazista, reagindo como brasileiros nos campos de combate vamos responder, e estamos respondendo, com o nosso movimento, à ideologia comunista, declarando claramente que nos encontramos em condições de combater o comunismo entre nós” (CASTELLO BRANCO, 1964, p. 104) e ainda:

Não resta a menor dúvida, meus amigos, de que o orador deste jantar foi muito feliz ao dizer que o que houve foi a repetição, no interior do Brasil, de tudo quanto propugnávamos na campanha da Itália, mas é preciso uma advertência: a campanha de agora começou, mas ainda não terminou. É preciso conservar no interior de cada um de nós, na ação de cada um de nós, bem aceso o espírito de luta contra a ideologia comunista que, absolutamente, ainda não está suprimida ou extirpada no Brasil. (CASTELLO BRANCO, 1964, p. 102)

Para Tomaim, “não há dúvidas de que este processo identitário entre a FEB e a “revolução” fora inevitável”, marcando o imaginário de “toda uma geração que não consegue, ainda hoje, dissociar a FEB das Forças Armadas.”(TOMAIM, 2008, p. 167). Com a tomada do poder pelos militares, a participação brasileira na “campanha da Itália” foi fortemente positivada, especialmente o episódio da tomada de Monte Castelo.

As frustradas tentativas de conquistar o Monte Castelo foram transformadas em um episódio heróico que veio favorecer as Forças Armadas, em especial o Exército brasileiro. O pracinha como um —guerreiro improvisado foi o mote do trabalho de enquadramento da memória oficial da FEB. O Monte Castelo surgiu como um objeto de devoção da mística febiana. No entanto, os diversos discursos que sucederam a este trabalho de memória das Forças Armadas desprezaram o aspecto humano deste e de outros episódios da participação do Brasil no Teatro de Operações no Mediterrâneo, em geral eram relatos frios, preocupados somente com as táticas e operações de combate. Os sofrimentos dos soldados brasileiros e as mortes de seus companheiros eram meramente mais um dado que compunha a narrativa glorificante da FEB e ajudava a dimensionar a triste estatística de mortos e feridos em toda a participação do Brasil naquele conflito mundial. (TOMAIM, 2008, p. 3)

A recepção do filme, como podemos ver no excerto abaixo, porém, foi bastante dura. Especialmente pelos pracinhas cujo “transe político-ideológico” tentava reimaginar. Em três dos quatro festivais que o filme percorreu entre 1991 e 1992 houve manifestações dos pracinhas, já septuagenários, que levavam cartazes para protestar nas exibições dos filmes e mantinham a temperatura bastante quente. As acusações dos pracinhas variavam entre associação do cineasta com o nazifascismo e adulteração de fatos históricos.

Após a exibição no Festival de Brasília, João Ferreira da Silva – então presidente da Associação de Ex-combatentes de Brasília – extravasava sua revolta: “Tinha muita coisa errada, mas não era pra ser mostrada desse jeito. Ele nos colocou como bodes-expiatórios de uma causa que defendemos com patriotismo e heroísmo. Ele transformou nossa atuação em deboche. Estávamos arriscando a vida combatendo o nazismo.” (SILVA, 1991, p.6) E no festival do Rio, Sérgio Gomes Pereira – então presidente da Associação Nacional dos Veteranos da FEB – acusou: “O filme é completamente inventado da cabeça dele. Ele adulterou fotos históricas que nós lhe emprestamos de boa fé. Em uma delas, onde aparecem os generais Eurico Gaspar Dutra e Mark Clark (comandante do 5º exército americano, ao qual a FEB era subordinada), ele tirou as fardas dos militares da cintura para baixo e vestiu-lhes calções de futebol.” (PEREIRA, 1992. p.6) Na mesma entrevista, ainda afirma que Back brinca com o fato da FEB ter tido 17000 dentes extraídos na campanha ao que Pereira responde de pronto: “A FEB tinha 25834 componentes, ou menos de um dente por expedicionário. Mesmo assim o filme diz que a FEB ficou banguela.” (PEREIRA, 1992. p.6)

As polêmicas com o filme iniciaram ainda antes, logo após o lançamento do filme no festival de Curitiba, é publicada na revista VEJA uma crítica pesadíssima ao filme:

Não fosse pela luta de milhões de homens e mulheres, inclusive dos pracinhas brasileiros, talvez não houvesse hoje a liberdade de expressão que permite a Back

colocar suas tolices na tela. Um dos recursos que o cineasta usa em seu *Radio Auriverde* é o de recheá-lo com piadinhas. Um bom exemplo do que ele acha muito engraçado: colocar, em off, um narrador, fictício, transmitindo uma notícia, também fictícia, de que 'pracinhas desmontam caminhão do Exército Aliado para vender motor'. A base do filme é a dissimulação, típica de uma pessoa que quer anunciar uma ideia explosiva mas se acovarda no meio do caminho. A ideia explosiva de Back é de que a participação do Brasil na guerra contra o nazismo foi um erro. Em vez de dizer isso claramente, o filme faz o que é mais fácil: apela para o humor. Sem coragem de desdobrar suas ideias até o fim, apenas insinua que a FEB não passaria de uma agência a serviço dos interesses do governo americano." "Não há mal algum em ironizar o ufanismo. Mas Back usa o humor apenas para agitar a surrada bandeira de que o Brasil foi manipulado pelo governo americano na guerra. Um exemplo: numa cena, tirada de um documentário de época em que aparece um general americano recebendo os pracinhas, ouvem-se trechos de um discurso de boas-vindas. Em seguida, na dublagem em português ouve-se o general dizer que "os Estados Unidos darão a vocês uniformes decentes, armamentos decentes e enterros decentes". E por aí vai a coisa, numa sucessão de absurdos que fazem de *Rádio Auriverde* um filme preconceituoso com os brasileiros, desonesto com a História e covarde diante de si próprio. (NERY, 1991. p. 73)

Back respondeu à crítica na sessão de cartas da edição seguinte, com um irônico mea-culpa:

Reconfortado e envaidecido pela pertinente crítica "Humor covarde" (10 de abril), que esta prestigiosa revista prestou a meu filme *Rádio Auriverde*, quero de público reconhecer que fui leviano, desonesto, preconceituoso, idiota, canalha, mentiroso, manipulador da História e, especialmente, covarde. Tem a mais límpida razão a prestigiosa revista em defender a brilhante atuação da Força Expedicionária Brasileira na Itália, que meu filmeco inadvertidamente tenta denegrir, atropelando a indiscutível versão oficial dos fatos, para ancorar-se no humor esrachado, na irreverência, no deboche e no pior oportunismo. Felizmente VEJA soube flagrar (e denunciar a tempo) esse absurdo cometimento cinematográfico que se atreve a borrar mais esta página heróica da impoluta História do Brasil. E principalmente a inesquecível, inatacável e soberba participação da FEB na Itália, onde se cobriu de glórias, medalhas e cadáveres, em tantas e tão decisivas batalhas da II Guerra Mundial. (BACK, 1991c. s/p)

E essa seria apenas a primeira das reações públicas do cineasta a críticas do filme. David França Mendes escreveu uma crítica em que o alvo das acusações não era o conteúdo político do filme, mas a competência do cineasta

Silvio Back tinha e tem, como qualquer brasileiro, o direito de dar sua versão. *Rádio Auriverde* não deve ser rechaçado por ser reverente e ufanista, pela falta de cuidado com a memória dos pracinhas. O que cabe censurar (com o perdão da má palavra) é justamente a perda da oportunidade. Porque, inábil, Back confunde desmistificação com pastelão, humor com galhofa, polêmica histórica com um desfilhar didático de pontos- de-vista. (MENDES, 1992, p.6)

E continua:

Com as mesmas imagens, e até com o mesmo ponto-de-vista e opção pelo humor, Jorge Furtado teria feito mais uma obra-prima. Eduardo Coutinho ou Silvio Tendler fariam bons trabalhos, nas mesmíssimas condições. Back simplesmente não domina a narrativa o suficiente para produzir os efeitos que deseja. Exemplos? Imagens fortes como as dos corpos dos soldados mortos no campo de batalha, ou fugindo de explosões, são barbaramente banalizadas por ridículas dublagens. Tais dublagens, imitando sotaques americano e alemão, tiram a credibilidade das ideias de Back – muitas razoáveis, apesar do escandaloso simplismo histórico. Assim, o cineasta só faz dar armas aos adversários, demonstrando no front do cinema, a mesma imperícia que atribui aos pracinhas. E esses ao menos, depois de cinco tentativas, subiram o tal inútil Monte Castelo. Em Rádio Auriverde, entre mortos e feridos não se salvou ninguém. (MENDES, 1992, p.6)

Uma semana depois, Back faz publicar no mesmo Jornal do Brasil a sua resposta à crítica de David França Mendes. Nesse momento, Back abandona o tom irônico que havia usado com a revista VEJA (provavelmente por já estar bastante cansado das críticas) e assume uma postura bem mais agressiva, na resposta que recebeu o título “Grosseria”:

Crítico a história oficial e a memória mumificada e ufanizada da FEB, tudo bem, não é, sr. David França Mendes? Mas não do “jeito” que eu faço em Rádio Auriverde, certo? Isso é imperdoável... E para levar adiante o seu “fígado negro”, candidamente, o senhor – não sem antes pedir desculpas (praquê?) ao leitor pela “má palavra” (sic) – invoca textualmente a “censura” para tentar “calar” a polifonia de Rádio Auriverde. A pegada libertária, iconoclasta está além da conta, portanto, censura nela. Crítica? Tudo bem, Censura? Não!!! Viu, sr. David França Mendes? Deduragem, não!!! Que triste ler isso... Mas a desfaçatez policial não fica aí. Candidamente, o senhor ainda se credencia a co-roteirista e co-diretor do filme (que honra...), enunciando “impunemente” o que tornaria Rádio Auriverde menos “inábil” e “simplista”, diminuindo a “imperícia” do cineasta (pobre Back...). Pelo que entendi, com a sua colaboração o filme seria “inteligente”, “oportuno”, “desmistificador” e teria “humor”? É isso? Quanta bazófia, oh! God... Agradeço de coração a sua cândida tentativa de “melhorar” o meu Rádio Auriverde. Infelizmente, o filme já está pronto e em exibição... E da mesma forma que eu JAMAIS EM TEMPO ALGUM faria algum reparo aos seus textos, de que eles deveriam ser assim ou assado, aí então seriam “inteligentes”, “oportunos”, etc., acho uma grosseria, impertinência e estultice de sua parte meter o bedelho sujo e besta na minha criação. Rádio Auriverde – com todos os seus “defeitos” e “incompetência” (argh...) - fica em pé sozinho e nisso reside o seu incontornável desafio. (BACK, 1992, p.5)

Após tantas críticas, acreditamos que a melhor defesa que Back fez de sua criação, foi a publicada após o Festival de Brasília, antes, portanto, da discussão com David França Mendes. Aqui, transcrição da parte final da sua avaliação da polêmica.

[...]Rádio Auriverde ao invés de cutucar malvadamente (sic) os pracinhas, deveria é tão somente condenar a ditadura Vargas. Mas não, o filme também investe contra os “coitados” dos soldados da FEB, contra aqueles que, contemporâneos de uma ditadura feroz, não entendiam porque lutavam contra o nazi-fascismo de além mar, contra aqueles que transformaram a convocação para a guerra num alegre piquenique. Só os poderosos merecem açoites: o povo está acima de qualquer suspeita, à prova de críticas.

É isso que tornou imperdoável o filme (e seu diretor) para grande parte do público, da crítica e da mídia (e do júri do Festival de Brasília) – aprisionados num caquético e romântico maniqueísmo que vê o povo como uma entidade abstrata (a eterna vítima), e só a elite, o execrável Lúcifer. Esse “desvio”, que felizmente não contamina todos os espectadores, nem toda a mídia e crítica (nem os pracinhas que sobreviveram à desmobilização mental da caserna) é o pecado irresgatável de Rádio Auriverde. Ninguém está a fim de ver o pracinha em carne e osso. Humanizado. Basta o mito, pois através de sua permanente reinstitucionalização, preserva-se o todo, portanto, a incompetente oficialidade e o despreparo da tropa que provocaram a morte de 467 soldados e a doença mental em três mil, bem como os autores da conspiração política que levou o Brasil ao sacrifício. Rádio Auriverde e seu “maldito” diretor se penitenciam: não temos espírito de horda. Perdoem-nos por estarmos na contramão. (BACK, 1991d, p.7)

III AS TERCEIRAS MARGENS

III 1. Cacique do Sul?

Nos anos 1980, a figura já incontornável de Glauber Rocha acabou por imputar o apelido de “Cacique do Sul, representante da consciência do Cinema Novo no Sul do Brasil” a Sylvio Back. Durante a pesquisa, não encontramos qualquer referência de Back a esse epíteto, ainda que ele tenha sido utilizado mais de uma vez por outros, quase sempre como forma laudatória de se referenciar a imagem de Sylvio, referendada pela gigantesca figura glauberiana. A despeito disso, a relação entre ambos os cineastas tivera um ponto anterior, ainda antes do debute de ambos como cineastas.

Ainda em 1959, publicando no *letras & artes*, o então crítico e editor sulista sentiu-se incomodado com um texto de Glauber Rocha. Tratava-se de “Operação Nordeste” (ROCHA, 1959, p. 5), publicado no suplemento dominical do Jornal do Brasil. Nesse texto, desenvolvia argumento que associava a migração de importantes cineastas do eixo sudeste para o norte com uma revolução inaugural para o cinema nacional. Mais que isso, via nesse fato novo a potência da migração temática urbana, “da cidade, drama de apartamento, do melodrama de boate, do neo-realismo de subúrbio”. Sua crítica era incisiva também sobre a produção europeia, que identificava como força motriz desse modelo de cinema do Brasil subdesenvolvido. Fellini e Bergman são duramente criticados.

Sylvio Back respondeu o texto de Glauber no *letras & artes*, periódico com circulação muito mais restrita que o Jornal do Brasil que veiculara o texto de Rocha. Por isso, Glauber talvez não tenha recebido a réplica para oferecer a tréplica. Ainda assim, a oposição destes fica evidente na réplica backiana. Back não busca esse rompimento e recebe o ataque do outro contra as vanguardas europeias e o cinema que vinha sendo produzido no sudeste sob influencia destas com severa estranheza:

[...] Para quê esse superautodidatismo? [...] devemos aprender, ensinar, mas aprender aonde, com quem, de que maneira, ensinar para quem, com que material? De que fonte haurir todo esse manancial de conhecimentos a não ser nos livros espanhóis, franceses, alemães, russos, japoneses, ingleses, americanos e suecos? E livros de direção teatral e cinematográfica? Se não forem importados de um desses países alguém terá que forjá-los tão bons no Brasil para que os possamos dispensar, e toda e qualquer ajuda intelectual alienígena. Parece-nos disparate, embora de GR nada mais deva causar espécie, mas a certo ponto escreve: “O cinema ainda não é arte”. É uma frase jogada, gratuita e sem explicações dentro do texto. Seria interessante conhecer de Glauber Rocha, seu conceito de o que vem a ser a arte. Por enquanto, não há dúvida, só nos resta uma atitude de expectativa de conceituação de

arte, que deverá partir de GR, pois não é de acreditar que a frase esteja gratuitamente mesmo, no correr do texto. Esperemos que não. (BACK, 1959, p. 26)

No tempos destes textos, tanto Sylvio Back quanto Glauber Rocha ainda não haviam dirigido nenhum longa-metragem. O segundo viria a produzir seu primeiro, *Barravento*, já em 1961, enquanto Back só viria a estreiar seu primeiro longa dez anos depois da “polêmica”, com o *Lance Maior* de 1969. No ano em que Sylvio Back lançava seu primeiro longa-metragem no circuito comercial curitibano, Glauber recebeu o *prix de la mise-en-scène* no Festival de Cannes.

Este, logo nesse período via seu nome crescer em importância, especialmente através da sua vinculação com o Cinema Novo, movimento que trazia no seu bojo a ideia de revolução cinematográfica. A posição paradoxal ser um movimento *cinemanovista dos anos 1960* que ambicionava criar um cinema brasileiro, com identidade própria, gerava muitas dificuldades e forçava algumas situações controversas. Em uma delas, Glauber anuncia - na Itália – o manifesto *Eztetyka da Fome*, no qual era bastante duro sobre a arte que este movimento desejava suplantar:

A esterilidade: aquelas obras encontradas fortemente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que sobretudo me São Paulo provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos. (ROCHA, 1965, p. 64)

Glauber foi uma das figuras centrais do movimento, desde o início. Sua obra fílmica está profundamente vinculado com ele, especialmente a produção da década de 1960, ambientada no nordeste brasileiro (*Barravento* [1961], *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1964] e o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* [1969]) ou respondendo ao Golpe de 1964 (*Terra em Transe* [1967]). Sua obra acabaria por ficar também marcada pelo forte uso de alegorias.

Alegoria (ἄλλος [outro] + ἀγορεύειν [falar na assembleia, falar em público na praça]), é uma palavra que carrega

[...] dentro de si, a ideia fundamental de fratura entre espírito e letra, entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso contém de forma disfarçada. Traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é

imediate, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre fala e a experiência, em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo. (XAVIER, 2012, pp. 444-445)

Ao fazer uso do expediente das alegorias, o artista “tende a colocar o receptor numa postura analítica em que qualquer enunciado fragmento assume a aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento.” (XAVIER, 2012, p. 445) Esse entendimento se conecta com o entendimento de que há algo a ser desvelado da linguagem. Talvez por isso quando a alegoria é

entendida como manifestação de uma linguagem especial ou sagrada, tem uma natureza enigmática determinada pelo “ocultamento intencional”, jogo de senhas necessário à salvaguarda da verdade, cifra dos deuses disponível à leitura, tanto mais lúcido quanto mais iluminado é o intérprete. É preciso ter a chave do enigma, ter passado por uma educação especial e por ritos de iniciação, ser o sacerdote capaz de ler o oráculo, adivinhar o essencial a partir dos sinais da natureza. (XAVIER, 2012, p. 447)

O cinema glauberiano seria especialmente analisado por Ismail Xavier. Entre outras obras, o clássico *Alegorias do Subdesenvolvimento* é dedicado especificamente ao uso das alegorias durante esse período, incluindo obras de Glauber. Xavier analisa como o cinema de então sentiu a crise provocada pelo Golpe Civil-Militar:

Se me debato com a questão da legibilidade dos filmes não é porque, exclusivamente, seja próprio das alegorias ocultar; mas porque, afora esquemas programados de comunicação e disfarce, cada obra estudada tem uma dimensão expressiva: é capaz de condensar uma reflexão, às vezes implícita, do cineasta diante da crise (de um projeto de sociedade, de um projeto de cinema). As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise. (XAVIER, 2012, pp. 31-32)

Ainda em 1961 Rocha já teorizava sobre como assumira a profissão de cineasta:

[...] para isso fiz a penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea, só admiti aquele trabalho contrário às minhas ideias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias. Ideias que não fossem minhas frustrações e complexos pessoais, mas que fossem universais, mesmo se consideradas no plano mais simples dos valores: mostrar ao mundo que, sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas

místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava. (ROCHA, 1961, p. 48)

Sylvio Back, gestado no Brasil meridional, se tornaria

Com meus companheiros de vício, foi para discutir cinema que estudei teorias de linguagem, sociologias, psicologias, metafísicas várias que, de outra forma, nunca teriam me despertado o menor interesse. Naqueles “days of wine and roses”, todos sonhávamos em ser cineastas. Só um de nós, porém, foi com toda a força para cima do sonho. Esse mestiço alemão com húngaro, o “cacique do sul”, como o chamava Gláuber, que soube amar o cinema mais que todos nós. (LEMINSKI, 1985, s/p.)

Produziria uma obra segundo seu próprio caminho, consciente da geografia sulista e da posição marginal em relação aos eixos culturais mais pulsantes de seus tempos. Faria, antes de tudo do Paraná o seu lar, mesmo que nascido em outro estado. “Na minha geração – veja você – todos queriam ser cineastas. Mas só eu fui para o cinema. O que eu sentia lá é que todos queriam ir embora do Paraná. E eu, que nasci em Santa Catarina, mas sou paranaense por opção, me negava a aceitar esse tipo de fuga.” (BACK, 1992, p. 137-8) Ficaria no sul até o fim da década de 1980, quando se muda para o Rio de Janeiro. “[...] nesta altura da vida, certas coisas fazem uma enorme diferença. Comecei a ver o meu próprio cinema por um outro ângulo. [...] Agora tenho planos que se situam num âmbito menos regionalista.” (BACK, 1992, p. 137)

Uma coisa eu provei e é indiscutível: a minha competência. Competência é uma coisa do 'aqui e agora'. Eu me considero, apesar dos 30 filmes, no limiar de uma obra madura e acabada. Tenho consciência do meu lugar dentro do cinema brasileiro. Uma obra feita na província, quase à revelia do eixo Rio-São Paulo. (BACK, 1992, p. 141)

Foi também sob influência do pensamento existencialista que Back iniciaria a forja da relação que estabeleceria entre Arte e Política, coisa que já dava indícios desde sua atuação como crítico de cinema e agitador cultural nos anos 1960. “O existencialismo entrou na ordem do dia”, chegou a anunciar no caderno Letras & Artes, do qual era autor assíduo. A postura existencialista talvez tenha sido uma catalisadora da necessidade de explorar a linguagem cinematográfica nos seus filmes. Os tempos de jornalismo cultural ficaram na primeira metade dos anos 1960. Com o lançamento do seu primeiro longa-metragem, Back se credenciou finalmente como cineasta.

A última sequência do filme Lance Maior, de 1968, é, também, a mais extensa de todo o longa. Nela, Back nos mostra, pela última vez – sem qualquer catarse ou redenção – a figura

de Mário, aqui, com o corpo emprestado de um jovem Reginaldo Faria. Completamente embriagado, o futuro “Bacharel da República do Brasil” está numa pista de boliche, cercado por amigos de bar e prostitutas, todos ébrios.

O primeiro plano que a câmera nos oferece é distante de Mário. O olho da câmera fita o estudante de direito girando sobre o próprio eixo enquanto pede mais bolas (mais chances?). Após terminar os giros, ele se vira para a câmera e, abraçado a uma bola de boliche e com o dedo em riste no ar, parece responder simultaneamente aos amigos que o caçoam e ao público, que assistira seus planos ruírem e agora o vê, trôpego e frustrado: “Não enche o saco! Podem gozar, mas eu vou dar o passo mais por dentro da minha vida. Depois já viram, né? Advogado, anel no dedo, fim dos apertos! Adeus, vadias de pensão! Papai aqui vai morar num palacete!”

O plano seguinte a compôr a sequência torna as bravatas de Mário ainda mais vazias. Foi rejeitado por Neusa e Cristina: pela “boa” jovem interiorana, vendedora em uma loja de tecidos; e pela moça de classe média-alta. Ele vocifera contra as duas, mesmo que estas estejam ausentes da cena. Contra Neusa, em completo êxtase e sem a compreensão dos seus colegas de esbórnia, urra contra a rejeição sexual. Cristina, no fundo, não é o alvo da sua crítica, mas o pai dela, que não o considera “homem o bastante” para a sua filha – o público acabara de presenciar, duas sequências atrás, este a orientar a filha a “usar e jogar o bagaço fora”. “Cristina, seu pai é o maior patife que eu já conheci! Eu sou um homem livre! Quem manda sou eu!”. Agarrado a uma das prostitutas e ainda voltando a gritar o nome de Neusa, talvez seja numa frase perdida como um murmúrio entre os berros, que Mário melhor expõe o seu drama: “Pensem o que quiserem... Escolhi certo! Vocês são uns recalcados!”.

O terceiro plano mostra a continuidade do êxtase ébrio de Mário. Enquanto houve o caçoar dos colegas pelas suas frustrações, este começa a agarrar cada uma das bolas de boliche e as arremessar, sem qualquer técnica, contra os pinos. A câmera, pela primeira vez em todo o filme, assume ritmo de *slow motion* enquanto a alegre trilha sonora que havia aberto o filme volta a aparecer. Mário chega a usar as duas mãos para arremessar as bolas e termina por cair, de bruços, sobre a pista quando arremessa a última delas que parece ser capaz. O desespero humilhado deste finalmente chega ao seu ápice no último plano do filme, quando o kino de Back é rebaixado até o chão, numa objetiva final que mostra o “herói” derrotado, chorando antes de baixar a cabeça em resignação. A música segue o acompanhando até o último instante, quando o filme termina.

Rosane Kaminski analisa a sequência final a partir de uma ótica pessimista, segundo a qual o fim do filme propositalmente abraça a frustração dos projetos de Mário:

Aqui o fim não é telos, ou seja, aquela finalidade que se mira, e que é capaz de dar sentido aos esforços dispendidos pelo personagem para vencer quaisquer etapas que o conduziriam até um ponto esperado, sendo o fim, neste sentido, o coroamento de um processo. Ao contrário, o fim em *Lance Maior* vem como um abismo negro, pois nada há depois da derrota. Não há mais chances para Mário nos limites temporais do filme. (KAMINSKI, 2008, p. 230)

Para a pesquisadora,

A situação deprimente causada pelo efeito do álcool e o conjunto de elementos que ambientam esta sequência atuam como epítome da tônica pessimista do filme. Temos a impressão de que ao contrário de um “andar para a frente” do personagem desde que o conhecemos no início do filme, a situação final de Mário é de degradação, frustração e vazio. Tudo a que ele se propunha – ou que dele esperávamos, para conseguirmos enquadrá-lo numa categoria digna de herói – fracassou. A imagem derradeira de Mário caído alcoolizado na pista de boliche (que, além de ilustrar um “costume” curitibano dos anos sessenta, sintetiza a idéia do jogo, do risco, do limite quase imperceptível entre o “possível” e o “impossível”), chorando ao lançar seu último olhar para a câmera, e a assunção da derrota traduzida no gesto de abaixar a cabeça, solidificam esta impressão. Alguns segundos depois, a desesperança do personagem é reafirmada na palavra “fim” disposta friamente sobre um fundo negro. (KAMINSKI, 2008, p. 230)

Kaminski utiliza do recurso de analisar essa sequência plano a plano logo que introduz o filme ao leitor no primeiro subcapítulo do terceiro capítulo, dedicado ao primeiro longa-metragem de Sylvio Back, já na segunda parte da sua tese sobre Sylvio Back: *A Poética da Angústia*. É interessante perceber que a escolha pela última sequência como forma de introduzir o filme produz um embaralhamento da própria análise do filme durante a tessitura do texto. Várias outras sequências são analisadas ao longo da obra, mas por partir de uma análise da sequência final, lhe foi possível, assim, terminar o último parágrafo da seção dedicada a analisar a temporalidade em *Lance Maior* gerando um “gancho narrativo” com as seguintes perguntas:

Então, se tal é a circunstância que caracteriza Mário ao término do seu percurso no tempo diegético ao qual pertence, como ela se organiza frente aos projetos sustentados por ele ao longo de seu trajeto até aí? E como as suas metas pessoais se articularam aos projetos dos outros personagens – de Neusa, de Cristina, e também dos colegas de trabalho? Que forças interferiram no percurso de Mário para que chegasse àquela imagem de desolação, e como isto é contado no nível da narração? (KAMINSKI, 2008. p. 231-232)

O terceiro capítulo da tese de Kaminski é dedicado a noção de análise da “organização temporal” dos três primeiros longas-metragens do cineasta: Lance Maior (1968), A Guerra dos Pelados (1971) e Aleluia, Gretchen (1976). A pesquisadora busca associar a tendência anti-teleológica do cinema backiano com a proximidade manifesta por Sylvio Back com a filosofia existencialista, ainda nos seus tempos de letras&/artes:

Guardando ressonâncias da aproximação que Sylvio Back manteve com a filosofia existencialista – caracterizada como “filosofia do fracasso”, nos termos de Abbagnano –, a visão de mundo traduzida em seus filmes não trabalha com a sugestão de promessas futuras. Ao contrário, [...] a estrutura temporal de cada um dos filmes, conexas aos assuntos representados, conduz à idéia de inexistência de telos. (KAMINSKI, 2008. p. 227)

Estas características, chamadas pela pesquisadora como não teleológicas, podem ainda ser percebidas como “sintomáticas do posicionamento de Sylvio Back frente àquilo que ele nomeou, alguns anos mais tarde, como 'dogmas políticos e ideológicos', referindo-se sobretudo às certezas teleológicas quanto ao futuro.” (KAMINSKI, 2008. p. 227)

No caso de Lance Maior a análise da historiadora dá especial interesse à noção de filme não teleológico, uma

opção consciente do cineasta, utilizada como estratégia narrativa para realizar sua crítica a uma realidade social que, a despeito das 'promessas de ascensão social alimentadas pela mídia' – como Back dizia ao tempo de lançamento do filme –, ele acreditava não possuir caráter progressivo e nem finalista. Decorre a impressão de que o cineasta nos lança um aviso: não há telos no filme, como não há telos na vida. (op. cit. p. 228)

Essa noção permite aproximar o filme da tematização do fracasso, marcante em algumas obras do cinema brasileiro entre os anos 1967 e 1970²⁰. Com o trauma gerado pelo Golpe Militar de 1964, foi gerado um tremendo descompasso entre as expectativas nacionais pré-Golpe e a realidade empírica da Ditadura Civil-Militar. Esse descompasso repercute fortemente na cultura brasileira do final da década, gerando um ponto privilegiado para análise, como percebeu Ismail Xavier,

[...] pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: Terra em transe, O rei da vela, o tropicalismo, o cinema marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em

20 Terra em Transe (1967), O Bandido da Luz Vermelha (1969), Brasil ano 2000 (1969), Macunaíma (1969),...

Toda a *Alegorias do Subdesenvolvimento* de Ismail Xavier é dedicada a analisar as obras desse período.

pauta, já projetavam no horizonte da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação. (XAVIER, 2012, p. 29)

Este período de profunda análise parece exigir de artistas um diagnóstico social. Nele, ainda segundo Xavier,

o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena, situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. (XAVIER, 2012, p. 29)

Lance Maior, como percebido por Kaminski, incorpora esse espírito, caracterizado muito fortemente na expressão desolada & resignada de Mário no último plano do filme, com o primeiro plano em objetiva captura o amargo afeto da frustração frente as promessas incumpridas. Embora a obra de Back não esteja entre as analisadas por Ismail Xavier, poderíamos mesmo tomar emprestadas as suas palavras sobre os filmes do período e ainda assim nos referiríamos com bastante precisão a algumas características do Lance Maior, do cineasta estreado.

Por isso Lance Maior talvez pudesse ser interpretado como uma obra com um teor semelhante ao de outros filmes desse fim de década controverso. Obras como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha – já distante da teleologia revolucionária de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado no mesmo ano do Golpe –, já demonstravam o esvaecer da certeza revolucionária.

Embora ambas obras gozem desse posicionamento antiteleológico, ainda existem distinções que podem ser feitas entre as formas de recusa de completude do telos anunciado feitas por elas. Uma destas distinções – exemplar, esperamos –, é a explícita pelos planos finais: Se no filme de Glauber Rocha o protagonista, um intelectual, está em pé sozinho sobre uma duna, armado e atirando aos céus num gesto teatral e desolado diante da frustração da derrota frente ao inimigo, acompanhado pela frenética trilha sonora que mistura os pianos de Villa-Lobos ao intenso & perturbador som de sirene e a câmera aberta e ligeiramente baixa, uma cena carregada com as características do clímax épico, ainda que dessa vez carregado de tragédia. O protagonista chama-se Paulo e está derrotado pelo seu inimigo, Diaz. Este, no início deste movimento final, havia sido filmado, num primeiro plano com a câmera ligeiramente baixa, sendo coroadado enquanto veementemente grita para a plateia-câmera “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem.

Pela força! Pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!”.



A derrota de Paulo é a derrota do sonho do *telos* universal, da finalidade do mundo; O seu desespero é filho de uma sensibilidade ímpar, do poeta que sente nas suas costas as dores do mundo. Ou, para lhe conceder alguma modéstia, as dores de Eldorado.

Intuições amargas de Paulo, que poderiam ser tomadas como expressão de uma mente confusa, revelam-se, nesse sentido, pertinentes e lúcidas diante da própria evolução da luta política dentro do filme. Isso o coloca como um observador privilegiado cuja subjetividade, em função mesmo de seus dilaceramentos, tem certa agudeza de percepção e detecta movimentos do real para os quais os aliados são insensíveis porque presos demais às certezas teóricas. Sua condição excêntrica é uma vantagem e as obsessões o fazem ver de modo mais claro a dimensão messiânica da esperança populista diante da opacidade do processo real. O mundo parece estar mais afinado ao lado barroco de sua poesia, em que o tempo é instância de corrosão, caminhar para a morte. A alegoria monta uma afinidade secreta entre as intuições do poeta e a lógica do processo social, em que o mito tem sua incidência na hora decisiva. Sob o manto de táticas de uma razão pragmática, o que se mostra atuando é um tecido de determinações de outra ordem. Paulo e Diaz parecem ser os agentes mais atentos a isso, para a vitória de um e desespero de outro. (XAVIER, 2012, p. 116)

É por isso que Paulo precisa terminar o filme com a arma em mãos e sobre uma dunamonte. Porque sua posição é a de um poeta-profeta e é esta que ele parece ter aceitado desgostosamente ao fim da obra, diante da vitória inquestionável de Diaz durante o período diegético.

Em pleno comício de Vieira [líder populista identificado com a esquerda ao longo do filme], quando Paulo se absorve em reflexões amargas sobre o país e seu destino, e ironiza a fé na conscientização das massas, é muito clara a proclamação de sua voz over enquanto observamos as imagens da festa: 'Ando nas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor; a morte como fé, não como temor. (XAVIER, 2012, p. 114-115)

Dotado dessa capacidade ímpar de sentir o presente, Paulo se torna crente da inviabilidade da fórmula de seus aliados. Pior: sua sensibilidade lhe permite viver a tragédia da História: não há *telos*. Paulo é um poeta que percebe o mundo e tenta expressar, criar, comunicar, intervir... “Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. [...] Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés.” (BENJAMIN, 2013, p. 14) Diante da tragédia que se percebe viver, se lança, também, a função de profeta.

A relação talvez estivesse já explícita na cristandade de seu nome, mas passa a adotar um caráter mais interessante quando entendemos como anunciada pelo poeta Paulo Leminski, quando biografava Jesus Cristo:

O essencial da mensagem de Jesus parece ser o anúncio do iminente advento de um certo “Reino de Deus”. Na maior parte dos casos, depois desta vida. Mas, também, às vezes, nesta vida.

Um dia, esta vida será o depois desta vida.

Esta *pro-jeção*, Jesus herdou dos profetas hebreus, dos quais ele foi o maior, inventando o futuro, já que o presente histórico é insuportável. Foram os profetas que inventaram o futuro, assim como os poetas inventarão o presente e os homens de ação inventam o passado sem cessar. (LEMINSKI, 2013, pos. 2512)

Paulo inventa o futuro, alternativa que só lhe é oferecida pela sua sensibilidade ímpar frente ao presente sem *telos*. O profeta prefigurado no Paulo sobre a duna que Glauber Rocha nos deixa como imagem final é o que permite perceber a sua radical distinção ao primeiro plano de Mário.

O delírio final de Paulo no clímax da agonia faz retornar essa ideia. Dada a inconsistência geral do país, a violência – **sejam quais forem as consequências imediatas**²¹ – é uma fator de **redenção, ato coletivo de purificação**. Seu **chamado ao derramamento de sangue** faz parte de uma liturgia que se quer popular e se contrapõe à liturgia aristocrática cuja metafísica do sacrifício legitima a exclusão do povo da cena política. Para Diaz, a política é feita 'para os eleitos', o sacrifício do

21 Grifo nosso.

Outro (o povo 'cego e vingativo') redime o oligarca no poder: 'No sangue dos vermes lavamos nossa alma'. **O poeta, sem abandonar a lógica do sacrifício, dá ao derramamento de sangue um sentido oposto: representa um salto de qualidade, o meio através do qual a nação se constitui, o povo adquire consciência política e força, sua entrada no espaço da luta pelo poder.** (XAVIER, 2012, p. 115)

Por ter essa posição privilegiada – de quem tem a potência de inventar o presente, como poeta, e ainda inventar o futuro, como profeta –, é que Paulo se permite, em nome da emancipação popular, ser aristocrático de pensamento. Mesmo a violência e o sacrifício de vidas no momento são justificadas pela certeza da luta armada como único caminho viável no momento histórico. Perceba-se que um raciocínio como este, dotado da autoridade que o profeta se concede devido a sua percepção da realidade e, parece-nos até razoável afirmar, pela própria narrativa fílmica; oras, o anúncio deste futuro, vestido desta autoridade, não é um evento político cotidiano.

Assumir uma posição como essa requer responsabilidade, posto que os profetas costumam ter seguidores. Como tal, passará a ser responsável por estes. No campo do jogo político, não se concede autoridade para conclamar o sacrifício de gerações em nome de um futuro inventado a qualquer sujeito. Especialmente quando o jogo político tornou-se ditatorial como aquele jogado incidentalmente tanto por Eldorado quanto pelo Brasil, nos tempos diegético e de produção, respectivamente. Por isso, a ideia de profeta é tão relevante. Não se trata, exatamente, de quantificar os efeitos da profecia – ainda que isso possa ser interessantíssimo –, mas de percebê-la, na estrutura que esta adota, como algo que segue estruturando o mundo em devir.

Em sua meditação sobre a violência, Paulo usa a expressão 'bárbaros adormecidos' para se referir aos membros progressistas da elite de Eldorado, incluindo ele próprio. Essa expressão faz coro com outras observações e corresponde a uma premissa do poeta e do próprio filme: a indolência e a barbárie, tais como outros atributos, são dados de sua própria condição, que a elite projeta sobre os seus dominados. É essa elite que, acima de tudo, herda os vícios da experiência colonial e da invasão europeia dos trópicos. Sob a capa de racionalidade e ciência, também ela mergulha, como toda Eldorado, no espaço da magia, mundo em que transita, mas recalca como traço da população a quem domina. Paulo, na sequência do comício, explicita esse jogo de espelhamento entre dominantes e dominados: o carnaval corre solto, Sara se aflige com a perda de controle e adverte: 'Por que Paulo, por que você mergulha nessa desordem? Veja! Vieira não pode falar!'. O poeta responde 'E por mais de um século ninguém conseguirá [...] o abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele'. E qualifica a aventura populista como um verdadeiro 'transe dos místicos'. Deixa claro o papel central da fé no processo político, fé em Vieira que ele próprio assume de modo intermitente, alternada com suas depressões que, no fundo, são alimentadas por um sentimento metafísico do mundo, não tanto por uma razão cética e desconfiada. (XAVIER, 2012, pp. 115-116)

O *Lance Maior*, porém, não trata de poetas e profetas. O pobre Mário de Sylvio Back, cuja sequência final já descrevemos algumas páginas acima, nos deixa quando exposto em seu momento maior de fragilidade em todo o período da narrativa: caído sobre uma pista de boliche, completamente bêbado e enquadrado num primeiro plano capaz de apontar claramente o quão ciente estava de sua posição. Diferentemente do herói de Rocha, Mário não tem um inimigo, nada que tenha sido personificado como um adversário como o Diaz de Paulo. Mesmo a rigidez do sistema e a dominação ideológica exercida pela família, pelos amigos e – que o cineasta aborda em alguns momentos de forma clara e em outros de forma mais subjetiva – são características da sociedade (ou o Mundo) na qual este é jogado. A tragédia do seu primeiro plano final, como apresentada pelo filme, não lhe foi imputada por um adversário, e só por isso assume esse tom de pessimismo mais profundo que Kaminski foi capaz de perceber. A pista derradeira para isso fôra – além do título – dada pelo próprio Mário, nesta mesma sequência. “Pensem o que quiserem... Escolhi certo! Vocês são uns recalçados!”.

O *Lance Maior* de Sylvio Back é o que estrutura a temporalidade do filme. Frente às possibilidades de “apostar” na belíssima, mas pobre, Neusa ou na possibilidade de ascender socialmente com um namoro e casamento com Cristina, mais abastada, Mário decide apostar todas as suas fichas no namoro com a universitária, em detrimento à vendedora da loja de tecidos. No fim, Neusa retorna ao namoro (e possível casamento) com Rogério – rapaz que goza das mesmas origens rurais desta, mas que ainda permanece residindo no interior. Mário volta a posição inicial, sem nenhuma das duas e ainda consciente de sua derrota. Cristina nunca saiu de sua posição, tendo mesmo em diversos momentos se mostrado refratária da circularidade plena dos corpos independentemente de classe social.

O reatar desse relacionamento, além de retorná-la para a mesma posição do início da narrativa, permite perceber um desenvolvimento sensível na maneira como a jovem se relaciona com o mundo. Nas primeiras cenas do filme, enquanto aguardava Rogério, Neusa era vista fantasiando que o amante era de uma classe superior e noivo de outra, possivelmente também. Ela aguardava ansiosamente pela resposta da família deste, quando este oficializasse o desejo de terminar o noivado para ligar-se a humilde moça do interior. Esta estrutura idealizada pela jovem é o que vai fazer com que esta sustente o relacionamento com Mário até o desenlace final, uma vez que o affair mantido pelos dois seguia o mesmo roteiro, até que a

conduta pouco cavalheiresca do estudante o levasse ao fim. A última sequência de Neusa recupera o mesmo cenário da cena inicial, tornando-o o ambiente da sua reconciliação com Rogério. Desta vez, ao contrário das dúvidas outras que haviam lhe assolado ao longo narrativa, o que lhe perturbava era a existência e intensidade do amor que o proponente a marido jurava lhe ofertar. O relacionamento com Mário, embora ao término lhe devolvesse ao mesmo locus, cenário e namorado, lhe deixava diferente. Neusa nos deixa diferente, preocupada com a maneira como aquilo que lhe é externo a si se relaciona consigo mesma, e não mais apenas com a possibilidade de identificar o mundo de fora com o mundo de dentro. O último plano foca o rosto de Irene Stefânia, olhos graúdos, com a expressão de quem aprendera a desconfiar dos sonhos ao se deparar com a realidade de Mário, bastante distinta da sua fantasia.



Figura 4: Captura em still da última sequência de Mário no filme



Figura 5: Captura em still da última sequência de Neusa no filme

III 2. Poesia e profanação

Nesse fragmento do “Filme da Mente” publicado no *Guerra do Brasil: Contos da Guerra do Paraguai*²², há tensão entre aquilo que é ocultado pela História Oficial e a necessidade do staff de produzir um filme, ainda que contraditório em relação ao discurso oficial. Nesse texto, encontram-se integrantes do staff do filme que discutem como será a filmagem, não há indicação de quem disse o quê, apenas travessões indicando que alguém disse isso, mas não qual a função deste no staff:

- Abrindo os “trabalhos”, lanço uma questão-chave, talvez até movido por uma certa paranoia. Amigos, conhecemos bem este país... Passados aí cento e quarenta anos do fim da guerra, eu pergunto: já dá mesmo pra fazer um filme, por assim dizer, isento, sem a interferência de terceiros, das chamadas autoridades “constituídas” (gostaram das aspas?...). Pois é, dos exércitos, dos governos, dos parlamentos, ainda que eleitos democraticamente, um filme equidistante das paixões nacionais? Falo, livre mesmo, sem precisar puxar a brasa para nenhum país metido na carnificina?
- A começar pelo Brasil, não é mesmo!?
- Você quer dizer o que se costuma chamar de um filme “desideologizado”, um filme que não procure verdade alguma? Que se proponha a revelar o que aconteceu e deixe que o espectador que decida. É isso!?
- É! Sem outra. Que não enfie goela abaixo da plateia nem a versão do vencedor nem a do vencido e não se meta a fazer a cabeça dele.
- A gente sabe muito bem que o vencido mente tanto como o vencedor. (BACK, [s. d.], p. 51-52)

Chama a atenção a proposição de uma cinema que “revele o que aconteceu e deixe que o espectador decida”, já que “revelar o que aconteceu” designa justamente o ato de mostrar o que está oculto, o que pode pressupor que haja, oculta sob os véus da ideologia, uma “verdade histórica”. Não me parece que Back alcance aquilo que realmente aconteceu, como sonhavam historiadores do século XIX. Ainda que não seja um historiador, Sylvio Back se depara com a condição de historiador: não há como ressuscitar os mortos, o passado *in re*, não voltará. Pode, quando muito, ser resgatado discursivamente, estruturado na forma de historiografia – historiofotia.

A imagem apresentada mais adiante nesse mesmo texto parece lançar uma luz sobre esse problema: “- A Guerra do Paraguai é uma caixa preta, amigos! Uma gigantesca cova rasa, que tantos anos depois ainda fede. Uma cova de culpas insepultas. A rima é pobre mas o significado, não! Taí o perigo do filme, de um filme que não seja “chapa branca”, que se

²² Guerra do Brasil foi um documentário de longa-metragem lançado em 1987, ou seja, pouco depois do fim da ditadura militar, mas ainda antes da Constituição de 1988 que encerrou oficialmente as atividades da censura, o que explica a preocupação com as “interferências”.

posicione ideologicamente contrário a qualquer versão que não seja a sancionada pelo Estado... (BACK, [s. d.], p. 118)”. A ideia de permanência é de grande importância, sendo apresentada aqui na imagem de uma cova rasa que mantém seu fedor, ou seja, de um acontecimento que não pode ser ignorado, ainda que tenha sido “enterrado”. O acontecimento não se exaure quando “termina”, ele ainda possui ecos, sobrevivências, efeitos que alcançam para além do imediato.

A ideia de algo que se alonga no tempo recebe, ainda que por um viés artístico, outra singular elaboração de Back:

[...] A meu juízo, um filme só está pronto a cada vez que é exibido (o projetorista também faz parte do espetáculo!). Melhor, para que se entenda essa incompletude inata e permanente de uma obra de arte: o feixe de ideias, diálogos e subtextos, trilha musical, silêncio & ruídos, que depois se organizam no vade-mécum da filmagem, nascem como nascem os poemas, desenredados, desmontados, tudo à espera e na espreita de uma síntese que faça sentido. (BACK, 2006, p. 9)

Talvez isso ocorra porque Back visa um ato limitado, não uma exposição sistemática; não se trata do guia diplomado do museu, mas do porteiro que abre as portas e acende a luz, parando, então, na porta. Não há sacrifícios, não há sagrado. Tudo é demasiadamente humano.

Embora muito inventivo, Back não é um cineasta propositivo, parecido com os modelos de arte engajada, visto que sua atividade artística não visa um produto objetivo positivo, ainda que imaterial (ex: consciência de classe, revolta, conformismo...). Objetiva, sim, a própria experiência da suspensão da certeza e a reflexão, ainda que o cineasta não pretenda oferecer nada com solidez suficiente para substituir aquilo que passa a ser objeto de questionamento. Perguntar é mais importante do que responder. Por isso, quando estabelecia uma distinção entre o intelectualismo e o existencialismo, era através da arte que esta deveria ser especialmente marcada: as formulações do cinema e da literatura deveriam ter efeito e autenticidade, sendo inadmissível uma obra de reflexão fria.

Assim, ainda que tivesse forte interesse pelos existencialistas, tendo mesmo se envolvido em debates públicos no Letras &/ Artes, (BACK, [s. d.], p. 56). A fonte de suas empreitadas estéticas, porém, continuava a ser o passado, para ele,

sempre acusador. Daí essa incúria institucionalizada, ora fruto do nosso subdesenvolvimento, ora patrocinado pelos poderosos e burocratas da cultura (e mesmo por intelectuais, em especial, quando sentam à mesa opípara do poder), ambos – no fundo – elos da mesma corrente. Melhor, pois (raciocinam), esquecer. Pertinente observar que quando se remonta o que ficou, quer recorrendo a fotogramas do cinema mudo, quer consultando literatura e iconografia coevas,

impossível retrará-lo com a sua integridade original. Seria, inclusive, abdicar do nosso próprio arbítrio em discernir sobre ele, como, também, minimizar a faculdade mágica de cada um se transportar no tempo, e revê-lo à sua maneira (imagem e semelhança...) (BACK, 1987, p. 6)

O passado aparece para o cineasta como fonte inesgotável de sentido, sendo necessário que se “rompa pelo sôtão da História” para ver além do véu instituído pela História Oficial. O esforço, parece valer a pena:

Mas, o principal é que o passado esconde brechas e revela facetas mais sedutoras do que as legadas monoliticamente aos nossos dias (especialmente, através do livro didático e do discurso hegemônico dos meios de comunicação de massa). Interesses, ideologias, autoritarismos de todo matiz, exigências do mercado consumidor, etc., tudo conflui para que à “lembança” seja reservado um papel passivo. O pretérito evoca uma dinâmica similar à do presente. Só a compulsão que se sente a toda hora em recorrer a ele para tentar perceber o que se faz e planeja, já o torna sítio de uma dialética em permanente mutação. Preciso desse planeta estranho, como já alguém o definiu, para cinematograficamente interpretar, recapturar – a meu modo – o mundo que nos toca. (BACK, 1987, p. 6)

O que parecia em questão era a posição frente ao espectador. Em outro momento, o cineasta chega a afirmar que “O entretenimento fabricou o espectador-padrão. Portanto, livre de sobressaltos.” (BACK, 1987, p. 17) O conceito de espectador-padrão que o cineasta parece cunhar é aquele, que alfabetizado em uma linguagem e numa ideologia, consome uma arte também maximamente identificável consigo mesmo. O fruto deste ser-no-mundo é uma capacidade de se relacionar com o próprio mundo em que este foi jogado muito relacionada a parâmetros que foram produzidos por outrem. Esse mundo estabilizado é aquilo que o cineasta parece ter transformado em seu inimigo. “Eu quero que nos meus filmes este espectador mutile em si este padrão: ao invés de receber o filme como um prato feito, quero que se sinta como uma laranja chupada. Ou seja, nosso herói deve ter a sensação de quem atravessa a pé um rio sem vau.” (BACK, 1987, p. 17) A imagem é a do homem que é obrigado a atravessar o rio por uma trilha desconhecida, assim tendo uma relação direta e autêntica, sem qualquer ponte ou “caminho que da pé” para seguir.

Para desenvolver tal empreendimento, não era possível que as fronteiras com a ficção e a inventividade estabelecessem um limite sobre o tratamento que daria às narrativas históricas:

Não consigo enxergar fronteiras intransponíveis entre documentário e ficção, filme encomendado e filme autoral. Não endosso os preconceitos de que documentário seria uma espécie de “não-cinema” (sic). Ou que cinema ficcional seja algo “maior”

(...) em relação a ele. Reconheço, isto sim, em meus filmes documentais inusitados “jogos de ficção” - vertente que muitas vezes confunde o público, críticos e a mim mesmo (com o tempo...). Filme de autor ou de futor, afinal? Fascinante como um espelho embaçado. (BACK, 1987, p. 16)

Por isso, o cineasta que dedicou boa parte da filmografia a acontecimentos do passado brasileiro haveria de se deslocar pelas veredas da história com suas próprias pernas. Desse modo, parece ter buscado estabelecer um cinema condizente consigo mesmo, um cinema que cause desconforto na relação estabelecida pelo público com determinadas narrativas históricas, as quais Back chama de História Oficial.

A História Oficial é uma narrativa estabelecida socialmente como a “verdade” sobre um determinado acontecimento histórico. Não é a historiografia acadêmica *per se*, mas aquelas narrativas que são reproduzidas pela sociedade e que começam a se cristalizar no imaginário social, especialmente por serem reproduzidas pelas instituições (Igreja, Partido, Escola, Exército, Estado...). Esta legitima as Instituições que produzem e/ou reproduzem estas narrativas e, graças a essa legitimidade, possuem um efeito de verdade poderoso. O ciclo ideologia, instituição e efeito de verdade produz um afastamento dos sujeitos sociais das narrativas históricas, que ficam impossibilitados assim de se relacionar autenticamente com os acontecimentos narrados. Exemplos, retirados da própria obra backiana: A narrativa do “socialismo cristão” das Missiones, a FEB dos cinejornais varguistas, o Contestado reduzido a fanatismo... O cinema que Back precisava realizar era um cinema que conseguisse se manter consciente e afastado dos mecanismos de dominação ideológica, tanto da direita quanto da esquerda.

As décadas de 60/70 foram anos gloriosos – apesar de tudo, da ditadura, dos irmãos mortos e desaparecidos, da censura, do 'milagre' –, porque, para aqueles que sofreram o exílio em seu próprio país, todas as 'verdades' e as 'certezas' até então acumuladas e camufladas por emblemas e palavras de ordem heroicas e definitivas, ficaram literalmente sem calças. Descobri que a violência, a intolerância e a opressão estão à esquerda e à direita. Quem tem medo de poeta? Passei a duvidar de tudo. Menos da democracia, sou um 'liberal extremado' (apud Paulo Francis). (BACK, 1987, p. 21)

Desta posição, nasce o cinema desideológico. Muito embora tenha bases numa problemática de recepção do “conteúdo”, a essência de sua formulação parece se manifestar através do desenvolvimento da linguagem artística, porque entende que a forma não é neutra; que não existe forma “natural”.

A ideia de que uma forma natural é entendida aqui, como a ideia de uma forma precisa de comunicação com a mínima intervenção da própria linguagem. Como se esta fosse capaz de, ao ocupar o papel de meio, assepticamente transmitir o conteúdo, afetando-o minimamente. Esta forma sem estilos, idealmente, é a “forma natural”. Sua tradução mais imediata no cinema talvez seja o gênero documentário. Back, de fato, dedicou um bom tanto de sua cinegrafia a este gênero. Este fator nos interessa pela sua capacidade de apresentar possibilidades. Não se trata de apontar qual a melhor versão, ou – ainda pior – qual a versão mais útil. Diante dos múltiplos tratamentos dados pelas linguagens a um mesmo acontecimento histórico, se percebe a potência de sentidos. O espectador é desafiado para além da sua passividade, incorporando um papel ativo de produção de sentido sobre aquilo que lhe é exposto (e ao qual este é exposto, reciprocamente), lhe é impossível permanecer como tal. O ato rompe a passividade deste e lhe apresenta a possibilidade de deparar-se autenticamente com o objeto. Sem subterfúgios.

Se o objeto é uma narrativa histórica, o procedimento tem de ser profanatório. Outorgar-lhe a naturalização da enunciação da verdade é outorgar-lhe o monopólio do poder sobre o passado. O cineasta-poeta precisa lhe retirar do altar do sagrado, restituindo aos homens o direito de perguntar sobre o que lhes antecedeu. Permitir que os homens contemplem seu passado de forma autêntica é permitir que o façam sem a mediação das instituições. É desejar que cada homem possa, da forma mais autêntica, tomar consciência da temporalidade na qual está inserido.

As formas tradicionais da linguagem cinematográfica estão no nascedouro do espectador-padrão, aquele que precisa viver distante dos sobressaltos, aquele que acredita na forma natural. O cinema desideológico quer perder o medo do poeta. Antes, há-de-ser um cinema que convoque o espectador-padrão para fora de seu habitat, que lhe faça, sobressaltado, primeiramente perceber-se enquanto espectador. Partindo desse primeiro movimento, desse primeiro romper da passividade, oferecem-lhe o subsidiar dos discursos e da linguagem. Para desenvolver um cinema que pense com e não pelo é necessário o desenvolvimento de novas formas de expressão cinematográficas, formas que forcem o espectador a romper a sua passividade. Encontrar formas de expressão inovadoras da linguagem das sequências audiovisuais, formas que imponham novos caminhos ao espectador. Que lhe apresentem como desafio cruzar um rio sem ponte ou vau. Afinal, quem tem medo de poeta?

Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo* vs. *coisa*. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra “amor” não é o amor — e não se conforma... A resposta para adivinha mallarmaica [“Qual a flor ausente de todos os buquês?”]: a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor. (PIGNATARI, 2005, p. 12)

Décio Pignatari identificou, na distinção entre o signo e a coisa, um dos mecanismos fundamentais do seu entendimento da função poética da linguagem. Unindo a semiótica de Charles Peirce com a linguística de Noam Chomsky, o poeta e linguista aproxima a tessitura de um poema com o entrelaçar de produzidos por

[...] podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo — ou seja, pela projeção de códigos não- verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). (PIGNATARI, 2005, p. 18-19)

Feito da tessitura dessa matéria que é a própria linguagem, cada poema é um ser de linguagem.

O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. [...]
É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. (PIGNATARI, 2005, p. 12-13)

A consciência do poder da linguagem, que tantos levou aos fados de seguir a trilha das letras levou, outros tantos, em direção ao estudo dela mesma. Paulo Leminski²³, poeta curitibano, chegara mesmo a identificar que, a partir de dado momento histórico, tornara-se, na verdade problemático se pensar em uma poesia que não é consciente de si mesma enquanto arte e uso da linguagem. Acumulava-se, assim, o uso da lira com o exercício da reflexão teórica sobre o fazê-lo.

Com o Modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele 'bom selvagem', doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caraspálidas que hoje, chamamos de 'críticos'. [...]
Desde então, poetar, para nós, virou um *ato problemático*. Algo a ser pensado, *desautomatizado*, algo a ser inventado, desde a base. (LEMINSKI, 2012, p. 15-16)

23 A relação entre Leminski e Back merece uma atenção maior, visto a proximidade de ambos e as relações com a cena de Curitiba. Neste pequeno espaço, fica apenas a observação de que além de contemporâneos e conterrâneos curitibanos (ainda que Leminski, um pouco mais novo, tenha “surgido” na cena curitibana alguns anos depois de Back), como o cineasta foi um dos palestrantes em evento realizado sobre a vida e obra de Leminski nas homenagens que se seguiram à morte deste, em 1989, ao lado de Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman e outros, além de ter usado o poeta (em pessoa) no documentário Vida e Sangue de Polaco (1982) e dedicado um dos quatro poemas do livro Kinopoiesia a ele.

A base, sobre a qual Leminski busca a ontologia do seu poeitar está na ideia de que a poesia se justifica nela mesma, e nunca em sujeição à uma “utilidade”, como poeta se refere frequentemente em seus textos. Por isso, a poesia está ao lado do amor, da amizade, do júbilo de gol e do orgasmo. Daquelas coisas as quais a própria Revolução e o Capitalismo tem como uma finalidade. “A luta do trabalhador por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a estes bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro.” (LEMINSKI, 2012, p. 86)

A poesia, como arte que é, precisa situar-se no âmbito das coisas despropositadas, das coisas que não possuem qualquer utilidade. Das coisas, portanto, in-úteis. “A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer.” (LEMINSKI, 2012, p. 86) Os poderes deste mundo não suportam a ideia da inutilidade, da coisa que se satisfaz *per se*.

A necessidade de encontrar novas formas se impõe como consequência natural da percepção de que nenhuma delas pode, de fato, ser considerada verdadeiramente natural.

Essa "naturalidade", porém, só é possível através de um automatismo./ Só quem obedece a um automatismo pode ser natural./ Isso que se chama "naturalidade" é uma convenção./ O natural é um artifício automatizado, uma forma no poder./ A despreocupação com a forma só é possível no academicismo. (LEMINSKI, 2012, p.100)

O ideal da expressão naturalista – e da proibição a experimentalismos – é relacionado, por Leminski, com a forma no poder. Esta nos leva, naturalmente, a pelo menos duas questões. Quem está no poder? Que forma seria essa?: Quanto à primeira, a resposta vêm claramente na sentença “Esse poder é branco, burguês, greco-latino-cristão, positivista, do século XIX.” (LEMINSKI, 2012, p. 102). Quanto à forma, esta é manifestada em conexão com o tempo e a sociedade que a produzem, filha, portanto, deste mesmo poder. manifestada, portanto, em conexão tanto com o *zeitgeist* e o *volksgeist* na qual esta é dominante, numa estrutura sistêmica semelhante a das grandes teorias teleológicas da História.

Reprodução privilegiada de uma única forma (o discurso jornalístico) que representa esse ideal de “naturalidade” alimenta e é alimentada por um automatismo na recepção. , gerando um ciclo vicioso o qual se produziu por “razões práticas, do caráter de NEGÓCIO que o jornalismo teve desde o início: a necessidade (contábil de rapidez de redação, num

veículo/mercadoria de edição diária, a necessidade de anonimato, sendo o jornal (a empresa) uma entidade impessoal e abstrata.” (LEMINSKI, 2012, p. 102).

Mas esse discurso jornalístico é um discurso castrado, limitado na sua abertura justamente pelos seus almejados atributos de impessoalidade, objetividade e naturalidade. Representa a norma, o normal, em suma, o poder:

/ Daí, as literaturas Latino-americanas, em seu momento de afirmação, privilegiarem as variantes ditas "fantásticas" do realismo.

No discurso jorno/naturalista, o poder afirma, sob as espécies da linguagem verbal, a estabilidade do mundo, DE UM CERTO MUNDO, suas relações e hierarquias. O discurso, esse, em sua aparente neutralidade, é ideológico, embora invisível (ou por isso mesmo): é ideologia pura./ Sua estabilidade é catártica: nos consola e engana com a imagem de uma estabilidade do mundo. DE UMA CERTA ESTABILIDADE. Uma estabilidade relativa à visão do mundo de uma dada classe social muito bem localizada no tempo e no espaço.

Contra a "neutralidade" do discurso naturalista branco, levantam-se os discursos reprimidos das culturas oprimidas, o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados deste mundo./Dinamismo, também, de *formas novas*. (LEMINSKI, 2012, p. 102)

Que formas seriam, senão as do realismo? Mas o realismo leminskiano tem o seu quê de poético, posto ser um realismo que se percebe enquanto percepção do real:

Invoca-se em vão o nome do realismo, que se procura confundir com o naturalismo./ Realismo, quer dizer, discurso carregado de referencialidade, não é sinônimo de naturalismo./ Ao contrário./ O discurso realista não camufla a perspectiva./ Realistas (e não naturalistas) são textos como o "Ulysses" de James Joyce./ Ou as "Memórias Sentimentais de João Miramar", de Oswald de Andrade.

O naturalismo é incompatível com o experimento. Com a linguagem inovadora./ O realismo favorece-os.

A atitude naturalista convencional não enxerga a realidade, no experimento em prosa./ Assim como não percebe sentimento no experimento poético. Pois identifica a expressividade com os signos convencionais do expressivo.

Uma prática do texto criativo, coletivamente engajada, tem a função de *desautomatizar*. De produzir estranhamento. Distanciamento./ É desmistificação da "objetividade" inscrita no discurso naturalista./ Essa objetividade é falsa./ Ela apenas reflete a visão do mundo de dada classe social, de determinada civilização./ Sua pretensão a "discurso absoluto" é totalitária.

Violação. Ruptura. Contravenção. INFRATURA./A poesia diz "eu acuso". E denuncia a estrutura./ A estrutura do Poder, emblematizada na "normalidade" da linguagem.

Só a obra aberta (= desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor, no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e co-laboradora, é verdadeiramente democrática. (LEMINSKI, 2012, p. 102)

A obra desautomatizada de Leminski parece sedutoramente próxima do cinema desideológico de Back. Ambas concebem uma relação com o espectador/leitor que transcende a relação artista-público pré-brechtiana. Ao menos uma das paredes sagradas do templo parece receber pedradas poéticas e profanatórias.

O caráter profanatório pode ser entendido sob o sentido que Agamben recupera para o termo profanar: restituir ao uso comum dos homens algo que foi subtraído do uso comum e transferido para uma esfera separada, na qual adquire o estatuto de sagrado. Aquilo que sacraliza é definido pelo filósofo italiano como Religião. Este algo tornado só pode ser acessado mediante um sacrifício, que é o que permite percorrer o espaço que separa o que é sagrado do restante.

O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (contagione) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, exta: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam simplesmente ser comidas. Há um contágio profano, um toque que havia sido vedado posto que desencanta e devolve ao uso secular aquilo que o sagrado havia separado e milenarizado. (AGAMBEN, 2015, posição 666)

A esta analogia Agamben incorpora a análise benjaminiana do capitalismo como fenômeno religioso, citando quase *ipsis literis* o fragmento *O capitalismo como religião*. Nesse fragmento póstumo, Walter Benjamin tentava esboçar uma análise do capitalismo enquanto fenômeno religioso. “Não podemos fechar a rede em que nos encontramos. Mas mais tarde teremos uma percepção mais clara disso.” (BENJAMIN, 2013, p. 35). Ainda assim, o filósofo judeu era capaz de reconhecer pelo menos quatro traços da religiosidade capitalista já no seu próprio tempo:

1. “O capitalismo é uma pura religião de culto”. Sem dogmática ou teologia específicas, “tudo tem significado numa relação direta com o culto”.(BENJAMIN, 2013, p.35)

2. “A duração permanente desse culto”.(BENJAMIN, 2013, p.35)

3. A ausência de redenção numa religião que produz culpa:

“O capitalismo é provavelmente o primeiro caso de um culto que não redime, mas deixa um sentimento de culpa. [...] Da essência desse movimento religioso que é o capitalismo faz parte a sua capacidade ir até o fim, até a culpabilização final do próprio Deus, alcançando o estado de desespero no mundo a que ainda se *aspira*. É este o lado historicamente inaudito do capitalismo, o fato de a religião já não ser a reforma do ser, mas a sua aniquilação. É a expansão do desespero até o ponto em que ele se transforma num estado religioso universal do qual se espera que venha a salvação. É o fim da transcendência de Deus. Mas Ele não está morto, foi absorvido pelo destino humano. (BENJAMIN, 2013, p.35-36)

4. Um Deus não-amadurecido e que precisa ser dissimulado e, “só pode ser invocado no zênite de sua culpabilização. O culto é celebrado perante uma divindade não amadurecida, e cada ideia que dela se faça, cada pensamento, ofende o mistério do seu amadurecimento.” (BENJAMIN, 2013, p. 36)

Agamben aparentemente ignora o quarto traço identificado por Benjamin e prossegue seguindo a ideia benjaminiana de que o capitalismo “desenvolveu-se no Ocidente de forma parasitária sobre o cristianismo [...] De tal modo que a história do cristianismo se tornou essencialmente a do seu parasita, o capitalismo” (BENJAMIN, 2013, p. 37).

Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. (AGAMBEN, 2015, pos. 750)

Agamben continua identificando a versão capitalista do Templo, enquanto espaço onde ocorrem os Sacrifícios: o Museu. Não entendido aqui como um lugar ou espaço físico, mas como a dimensão separada que armazena aquilo que era percebido como verdadeiro e decisivo, e que agora não o é. A diferença fundamental entre o Templo e o Museu pode ser percebida nos ritos realizados por ambos: No primeiro, os peregrinos religiosos participavam, no final, de um sacrifício que, separando a vítima na esfera sagrada, restabelecia as justas relações entre o divino e o humano. Já os turistas que visitam os museus celebram, sobre a sua própria pessoa, um ato sacrificial que consiste na angustiante experiência da destruição de todo

possível uso, já que os objetos contemplados o são de forma a demarcar fortemente a separação existente entre o homem e o museificado: permite-se o olhar (que mantém a distância) para que haja a perda irrevogável da possibilidade do uso, numa armadilha da religiosidade capitalista.

[...] assim, o uso é sempre relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objeto de posse. Desse modo, porém, o uso evidencia também a verdadeira natureza da propriedade, que não é mais que o dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito. Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em si a própria não-usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornaram incapazes de os profanar. (AGAMBEN, 2015, pos. 759)

“[...] E nada é mais impressionante do que o fato de milhões de homens comuns conseguirem realizar na própria carne talvez a mais desesperada experiência que a cada um seja permitido realizar: a perda irrevogável de todo uso, a absoluta impossibilidade de profanar.” (AGAMBEN, 2015, pos. 770)

A museificação dos acontecimentos históricos seria, então, o que parece incomodar Sylvio Back. Tornados improfanáveis ao mesmo tempo em que são expostos (por cineastas, autores e historiadores ideologicamente comprometidos) em sua versão museificada pela História Oficial. A saída para o problema dos objetos tornados improfanáveis é, naturalmente, profaná-los. Por isso, talvez, a montagem muitas vezes irônica e provocadora de Sylvio Back, seu compromisso com a estética acima de qualquer política ou conteúdo:

Profanar não significa abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (*ibid*, posição 795)

Meios puros são os objetos quando plenamente disponíveis ao uso dos homens, na sua potência máxima. Dimensão, também, de extrema fragilidade, por isso o caráter episódico dos jogos. Quando a espada do bravo cavaleiro volta a ser um cabo de vassoura empunhado por uma criança, o jogo alcançou a sua aporia e a vida normal volta a seguir seu curso. Ele não cristaliza um novo sentido, não é um exercício de substituição, mas de explorar a potência de algo em sua maior abertura. Por isso, brincar com um objeto não é lhe dar uma nova utilidade,

é ignorar a “utilidade”. O utensílio é subvertido num inutensílio. O utensílio é subvertido num inutensílio.

Paulo Leminski, poeta, curitibano como Sylvio Back parece ter um entendimento parecido com esse, como defende no texto *Arte-inútil, arte livre?*, no qual encontra no fazer poético (arte de extrema importância também para Back) uma arma potencial de subversão (profanação?) da lógica do mercado:

O puro valor da palavra está na poesia. Por isso, é sempre considerada mercadoria difícil.

"Poesia não vende" é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato.

Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado.

Mal otram e mal pensam aqueles que reclamam da renitência das casas editoras em publicar poesia. Deveriam mais é ficar alegres. A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazeirosamente.

E não deixa de intrigar o fato de a doutrina da "arte pela arte" ter sido formulada, exatamente, por poetas. Não por pintores, nem por romancistas.

Transformada em mercadoria, a obra de arte é transformada em nada.

Os teóricos da "arte pela arte" apenas recolheram essa maldição. E lhe deram sinal positivo.

Desde então, a arte está em conflito direto com o mundo. A melhor arte do século XX é um gesto contra o mundo que a rodeia.

Uma negatividade. (LEMINSKI, 2011, p.46-47)

Essa negatividade do mundo e da utilidade que Leminski vê nas mercadorias é negada pela poesia enquanto subversão do uso “domado” da linguagem:

A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial, centrada no trabalho servo-mecânico, dos USA à URSS, compra, por salário, o potencial erótico das pessoas em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis.

A função da poesia é a função do prazer na vida humana.

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro ideológico. O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade.

Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultravioleta ou infra-vermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida. (LEMINSKI, 2011, p.86-87)

Os sentidos do passado são disputados em lutas contemporâneas, posto que o sentido dado a cada acontecimento no passado histórico afeta a maneira como nos relacionamos com elementos do presente. Sylvio Back parece ter identificado a noção de alcance das narrativas

históricas, seu efeito Uma proposta de crítica interpretações essas que só se tornariam possíveis após um processo de depuração dos sentidos históricos ordenados pelo discurso histórico oficial: “Cada vez que boto o olho no visor tento surpreender aquela imponderável imagem brasileira, furar o caleidoscópio de aparências e auras fraudulentas que o cotidiano propõe: nós precisamos é criar, recriar recuperar e anarquizar e reinventar a imagem do Brasil” (BACK, 1987, p. 17).

O Cinema seria, segundo Back, o meio ideal de desenvolver estas profanações: “A meu ver, se o cinema tem alguma missão (sic) é a de abrir a cabeça das pessoas, e não de fazer. Quem 'faz a cabeça' é a família, o Estado, a Escola, a Universidade, a Igreja, as Forças Armadas, os partidos. Até a própria Censura...” (BACK, 1987, p. 17).

A História Oficial seria, então uma narrativa histórica dos acontecimentos de uma dada sociedade que é entendida como verdadeira pelos sujeitos sociais que a recebem de maneira acrítica. Estes sujeitos não fazem a crítica desta narrativa justamente por já a terem recebido como verdadeira, já que os ordenamentos do discurso recrutados pelas instituições geram esse efeito de verdade. Esse discurso narrativo é elaborado e reproduzido pelas instituições tendo como compromisso último a dominação ideológica, por isso não é incomum o uso de inverdades e distorções, já que o compromisso com a verdade da narrativa histórica ocupa um espaço em segundo plano, estando a correlação com os fatos históricos estabelecida prioritariamente a serviço da dominação ideológica.

Assim, ao ocupar o lugar, nos ordenamentos sociais do discurso, daquela narrativa dominante sobre o passado, a História Oficial cumpre a função não de aproximar os homens das possibilidades de interpretação do mundo sócio-histórico, mas de os afastar de qualquer contato mais imediato com este. Isto exposto, acredito que é proveitoso apresentar aqui, baseando-nos no esquema apresentado por Giorgio Agamben no ensaio Elogio da Profanação, uma interpretação da tarefa a que o cinema de Sylvio Back parece assumir com relação ao conhecimento histórico.

Naturalmente uma tarefa dessa natureza levantaria algumas objeções, como, por exemplo: “Ora, para tal tarefa, não seria necessário objetar que no ato de suspender a utilidade (ideologia) de tal acontecimento/narrativa histórica não se estaria inadvertidamente substituindo uma ideologia por outra? Como um cineasta poderia se manter neutro diante de um acontecimento histórico? Ao tentar depurar as potencialidades de um acontecimento histórico da sua narrativa oficial, não correria esse mesmo cineasta o risco de apresentar um

cinema tão ideológico quanto, apenas mais ao gosto desse cineasta-autor?”. Pretendo abordar mais detidamente esse tipo de problema mais adiante, mas adianto que a trajetória de Sylvio Back como cineasta parece indicar justamente uma gradual intensificação da gravidade de questões desta natureza, com a exploração de diferentes formas da linguagem cinematográfica que potencialmente tornassem essa “substituição ideológica”, no mínimo, menos aguda. Um dos objetivos deste trabalho, de fato, é justamente interpretar os dois longas sobre o Contestado do cineasta sob a luz de um amadurecimento correlato do domínio técnico sobre a linguagem cinematográfica e de uma proposta estético-política da qual podemos ter pistas ainda nos anos de formação de Back. Após realizar *A Guerra dos Pelados* de modo não satisfatório no sentido em que não é um filme que suspenda suficientemente a “utilidade” do Contestado, o cineasta entendia necessário retornar ao conflito no oeste catarinense e lhe representar cinematograficamente sob uma roupagem mais adequada a esse mesmo projeto, o que parece ter ocorrido com *O Contestado: Restos Mortais*.

Nesse sentido, de forma distinta de produções culturais que anunciam-se como portadoras da “verdade” que estas anunciam estar lá, esperando ocultadas sob um véu de mentiras ideológicas, a análise crítica “desideológica” pretendida por Sylvio Back não faz uso de recursos argumentativos vinculados a uma prévia aceitação de conjuntos de valores de uma concepção socioeconômica ideologicamente oposta, tampouco parece acreditar que suas investigações no passado tenham como objetivo desvelar a “verdade” ou o que seria talvez ainda mais distante das intenções estético-políticas do cineasta: Back não quer seu cinema para transmitir mensagens, num esquema de obra acabada, espaço-temporalmente localizada com mensagens pré-determinadas, buscando no desenvolvimento de um projeto estético bem acabado a possibilidade profanar o objeto e não apenas entregar um substituto com aura igualmente estabelecida: “Um filme só se realiza a nível de discussão política na medida em que é um projeto estético bem sucedido. E se não for como tal, o filme vira “mensageiro”. E quem dá recado é 'bell-boy', é o Correio... A estética acima de tudo...” (BACK, 1987, p. 16).

IV CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sylvio Back é um cineasta gigantesco. Sua obra, carregada de contradições e nem-tão-sucessos-assim, torna-se ainda mais fascinante pelas suas falhas. O fracasso comercial de Guerra dos Pelados que lhe obrigou a ir para os documentários televisivos, por exemplo, pode ter sido fundamental para a sua migração para os documentários e docudramas cinematográficos a partir da década seguinte. Ou não. Esta pesquisa não teve como objetivo explorar essa hipótese, ainda que ela pudesse ter sido explorada com o conjunto de fontes utilizadas.

Sylvio Back, como ele mesmo disse em entrevistas ao longo da vida, é um cineasta ainda pouco conhecido. Um cineasta difícil, hermético. Um ateu místico. Devido a essa característica da sua obra, o referencial teótico encontrado ao longo da tradição e o tratamento a ele oferecido por aqueles cujas trajetórias se entrecruzaram com a dele nem sempre se mostraram aptos para compreendê-lo. Tenho a confiança de que o leitor que chegar até aqui será capaz de entender essas afirmações de maneira melhor do que faria antes desse texto.

A experiência de viver o subdesenvolvimento, do cineasta e também de outros que também podem ser identificados nestas páginas (e quantos outros fora delas), apresenta um desafio teórico às nossas maneiras de apreender intelectualmente os acontecimentos. O artista marginal brasileiro não cabe nos conceitos europeus. Sua vivência nas fissuras dos grandes processos históricos permite uma forma de se relacionar com o mundo-da-vida que é *sui generis*.

Sylvio Back, Paulo Leminski e outros apresentam caminhos alternativos. Viveram caminhos alternativos, nas suas próprias margens. O objetivo deste trabalho era esboçar uma trilha por estas. Se o leitor se sentir assim, como quem cruzou um rio sem vau, nossa missão terá sido cumprida.

V MATERIAL CONSULTADO

VI 1. Referências Bibliográficas Gerais

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2015. [Kindle]

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

DE CERTEAU, Michel. **História e Psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: Presentismo e Experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

LEMINSKI, P. **Ensaio e Anseios críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011. 384 p.

PÁDUA, José A. **Um Sopro de Destruição**: Pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888. São Paulo: Zahar, 2002

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VI 2. Artigos, Dissertações e Teses Acadêmicas

GRUNER, Clovis. **Um nome, muitas falas: Pamphilo de Assumpção e os discursos jurídicos na Curitiba da Belle Époque.** in: Revista de História Regional 14(1):76-104, Verão, 2009.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70.** 2008. 476 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em História, Curitiba. 2008. (Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/14666/TESE20ROSANE20KAMINSKI%20PDF.pdf?sequence=1>> Acesso em: 28 jun. 2016)

OLIVEIRA, Bruna Estevão Costa. **A ficção como instrumento de resistência ao Regime Militar:** um estudo do conto “Os caranguejos” presente no livro 7 de amor e violência (1965). 2014. 31 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Entrincheirados no tempo:** a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário. 2008. 307 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2008.

VI 3. Textos do próprio cineasta fora do Letras & Artes

BACK, Sylvio. Entrevista na matéria intitulada “A GUERRA DOS PELADOS”: UMA TRAGÉDIA POPULAR. Diário do Paraná. Curitiba, 17 maio, 1971

BACK, Sylvio. Entrevista na matéria intitulada A GUERRA DE SÍLVIO BACK. Última Hora. Rio de Janeiro, 29 set. 1971b.

BACK, Sylvio. Entrevista na matéria intitulada ALQUIMIA DE FICÇÃO, LENDA E REALIDADE, O Globo, Rio de Janeiro. 30 set. 1971c.

BACK, Sylvio. No cinema, embustes e verdades da história. Entrevistadores: Cesar Bond, José Roberto Guidali e Telma Serur. O Estado do Paraná. Curitiba, 20 abr. 1979.

BACK, Sylvio. **Guerra do Brasil**: Contos da Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Topbooks, [s. d.]

BACK, Sylvio. **Por um cinema desideologizado**. Curitiba: Secretaria Municipal de Curitiba, 1987.

BACK, Sylvio. **Rádio Auriverde: A FEB na Itália**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

BACK, Sylvio. Entrevistador: Ricardo Leopoldo, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 6 set. 1991b. p. 9

BACK, Sylvio. **Cartas**. Revista VEJA, n. 1178, 17 de abril, 1991c. s/p

BACK, Sylvio. Entrevista na matéria intitulada FESTIVAL. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1991d, p.7

BACK, Sylvio. **Filmes Noutra Margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

BACK, Sylvio. Grosseria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 maio 1992, p.5. Suplemento Caderno B41

BACK, Sylvio. **A Guerra dos Pelados**: roteiro do filme. São Paulo: Annablume, 2008b.

BACK, Sylvio. **Aleluia, Gretchen**. São Paulo: Annablume, 2008a.

BACK, Sylvio. **Gozo Estético**. (Disponível em <https://issuu.com/77letras/docs/catalogo_sylvio_back_80_-_a5_-_fec> Acesso em 22 out. 2017a)

BACK, Sylvio. **O livro encarcerado**. (Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0509201009.htm>>. Acesso em: 10 out. 2017b)

BACK, Sylvio. SYLVIO BACK – GRANDES ENTREVISTAS DO JORNAL A NOTÍCIA. (Disponível em: <<http://www1.an.com.br/grande/back/0gra1.htm>>. Acesso em: 18 jan 2017c)

BACK, Sylvio. ENTREVISTA COM SYLVIO BACK. (Disponível em: <http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/entrevista_sylvio_back.pdf>. Acesso em: 18 jan 2017d)

VI 4. Letras & Artes²⁴

BACK, Sylvio. O outro cinema nacional. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal. 15 nov. 1959a.

BACK, Sylvio. Inautenticidade. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 29 nov. 1959b.

MARCELINO, Walmor. Críticos cinematográficos parvos maltratam o cinema. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 27 dez. 1959.

BACK, Sylvio. Teatro de Arena e intimismo com o público. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 10 jan. 1960a.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro popular e cinema – entrevista. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 20 mar.1960.

MARCELINO, Walmor. Filosofia: não mais que o sentido da existência. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 15 maio 1960.

VOLPINI, Oscar Milton. Não mais que misticismo ateu. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 22 maio 1960.

REICHMANN, Ernani. Bilhete a um existencialista. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 22 maio 1960

BACK, Sylvio. Os existencialistas teóricos ou a pseudo-vivência. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 19 jun. 1960c.

BACK, Sylvio. Fronteiras do existencialismo. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 7 de agosto. 1960d.

BACK, Sylvio. O grande ultraje. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 18 out. 1960e.

BACK, Sylvio. “Chapetuba” e temática brasileira. LETRAS & ARTES: Diário do Paraná. Curitiba: Diários Associados, 1955 a 1983-. Semanal., 23 out. 1960b.

24 Ordem cronológica

VI 5. Outros periódicos, sites e textos²⁵

ROCHA, Glauber, “Cinema: operação Nordeste”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), Rio de Janeiro (RJ), 12 dez. 1959, p. 5.

LINHARES, Temístocles. Crônica de Curitiba: “Intermezzo” existencialista. Suplemento Literário. O Estado de São Paulo, 16 jul. 1960. [Sem grifos no original].

N.F.T. Quarteto é cinema no Paraná. Estado do Paraná. Curitiba, 1º nov. 1962.

CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. Discursos 1964. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1964.

ALENCAR, Miriam. Interior também faz cinema. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

____, O primeiro lance de Silvio Back. Folha de São Paulo, 5 jul. 1968.

FASSONI, Orlando. Como subir na vida e ser “feliz”. Folha Ilustrada; Folha de São Paulo, 4 dez 1968

____, E tem até este filme de Sílvio. Diário do Paraná. 5, Out. 1969.

____, BRDE financia nova indústria: cinema. Diário do Paraná. 25, jan. 1970.

PALÁCIOS, Alfredo. Entrevista em matéria intitulada A GUERRA DOS PELADOS QUER ANTES O DIÁLOGO BRASILEIRO. Diário do Paraná. 25 março, 1970.

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

____, PONTO CRÍTICO. Tribuna de Imprensa. 21, set. 1971b.

____, “ALELUIA, GRETCHEN” provocou um amplo debate no primeiro encontro de 1977. Correio do Povo. Porto Alegre, 19 jan. 1977.

FERREIRA, Jairo. Você está neste filme. Folha de São Paulo. São Paulo, 24 fev. 1977.

ALMADA, Teresa. Aleluia, Gretchen. Última Hora. Rio de Janeiro, 31 mar. 1977

AUGUSTO, Sérgio. Aleluia, Anauê e outras obras. O Pasquim. Rio de Janeiro. 8-14 abr. 1977

____, “Aleluia” provoca polêmica. O Estado de São Paulo, 25 mai. 1977b

NERY, Mario. Humor Covarde. Revista VEJA, n. 1177, 10 de abril, 1991. p. 73

SILVA, João Ferreira da. Entrevistadora: Susana Schild. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 8 jul. 1991, p.6

25 Ordem cronológica

PEREIRA, Sérgio Gomes. Entrevistador: Pedro Tinoco in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 12 maio. 1992. p.6

MENDES, David França. Pastelão em que ninguém se salva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 12 maio 1992 p.6

AHMED, Flávio. Guerra do Brasil e a Guerra do Paraguai. 1988 p. 101-104 in BACK, Sylvio. **Filmes Noutra Margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

SILVA, João Ferreira da. Entrevistadora: Susana Schild. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 8 jul. 1991, p.6

ANTONELLI, Diego. Um movimento pelo Paraná. 2013. (Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/um-movimento-pelo-parana-0d4rwsdgm1cgpsve4gxkbzc5q>> Acesso em: 22 out. 2017)

TEATRO DE ARENA. (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena-sao-paulo-sp>>- Acesso em: 20 jan. 2017)

MAZZA, Luiz Geraldo. Entrevista concedida para José Wille. 1997. (Disponível em: <<http://paranaportal.uol.com.br/blogs-memoria-paranaense/luiz-geraldo-mazza-e-propria-a-historia-da-imprensa-paranaense/>> Acesso em: 7 de out. 2017)