

**ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL:  
CINEMA, REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA EM TEMPOS DE DITADURA  
MILITAR <sup>1</sup>**

*Eliane Cristina Deckmann Fleck <sup>2</sup>*

*Fernanda Uarte de Matos <sup>3</sup>*

**Resumo:** O presente artigo analisa o filme *Anchieta, José do Brasil*, de 1977, vinculando-o aos contextos de sua proposição, produção e exibição. Procura-se, sobretudo, desvendar as representações e a memória que o filme veiculou sobre o missionário jesuíta José de Anchieta – que teve um dia instituído em sua homenagem pelo presidente Humberto Castelo Branco, em 1965 –, relacionando-as com o projeto de Estado e com a moral defendida pelo regime militar.

*Palavras-chave:* *Anchieta, Cinema Novo, Ditadura Militar.*

**Abstract:** This article analyzes the film *Anchieta, José do Brasil*, 1977, linking it to the contexts of its making, production and exhibition. The aim is, above all, reveal the representations and the memory that the film aired on the Jesuit missionary José de Anchieta – which once had established in his honor by President Humberto Castelo Branco, in 1965 – and relate them to the project of state and with morals advocated by the military regime.

*Key words:* *Anchieta, New Cinema, Military Dictatorship.*

---

<sup>1</sup> Este artigo resulta da pesquisa realizada para o subprojeto “O Dia de Anchieta e sua repercussão nas atividades culturais e educacionais nas décadas de 60 e 90 do século XX”.

<sup>2</sup> Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS e Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS – São Leopoldo, RS – Brasil. Contato com a autora: [efleck@unisinos.br](mailto:efleck@unisinos.br)

<sup>3</sup> Graduanda em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Bolsista de Iniciação Científica pela UNISINOS – UNIBIC, vinculada ao projeto de pesquisa “Dos fins da política e da religião: o pensamento anchietano e sua apropriação pelo Regime Militar”, que conta com o financiamento do CNPq, FAPERGS e UNISINOS. Contato com a autora: [feuartedematos@gmail.com](mailto:feuartedematos@gmail.com)

*Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que aconteceu (e por que não aquilo que não aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.*

(FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.86.)

## **1. ANCHIETA E A INSTITUIÇÃO DO DIA EM SUA HOMENAGEM.**

O jesuíta José de Anchieta S.J.<sup>4</sup> ocupa lugar de incontestável importância histórica e religiosa no imaginário nacional, sendo reconhecido como Apóstolo do Brasil, construtor da nossa nacionalidade e defensor da unidade e da integridade da nação. Representações como estas, foram resgatadas e apropriadas com vigor no período em que se deu a implantação da ditadura militar no Brasil. Podendo-se constatar isso na instituição pelo então Presidente da República, Marechal Castelo Branco, do “*Dia de Anchieta*” em 1965, a ser comemorado com excepcional relevo, oficialmente, em todo o país,<sup>5</sup> no dia 9 de junho.

Não havendo qualquer razão para, neste ano, homenagear Anchieta – como vinha ocorrendo por ocasião dos centenários de sua morte – o jesuíta teve sua imagem e seu pensamento apropriado pelos segmentos sociais e políticos identificados com o golpe de 1964. Acreditamos que uma das causas para tal resgate tenha sido a postura conservadora governista que, orientada para o combate ao comunismo, identificou no jesuíta a defesa de uma formação moral e religiosa do povo brasileiro e do território português diante das ameaças estrangeiras.

Cabe lembrar que o pensamento anchietano, ao qual fazemos referência, traz consigo características medievais, sendo fortemente marcado pela concepção da inexistência de uma fronteira nítida entre os fins da política e os da religião e pela legitimidade do uso da força contra os infiéis. Alvim e Costa explicam que “Anchieta permanecia fiel ao espírito medieval de unidade da fé e do reino. (...) Para Anchieta, a missão primeira do governador era

---

<sup>4</sup> José de Anchieta nasceu no ano de 1534, em Tenerife, nas Ilhas Canárias. Em 1551 ingressou na Companhia de Jesus e, aos dezenove anos, deixou Portugal, onde realizou seus estudos, numa expedição missionária ao Brasil, em 1553. O padre, doente, esperava encontrar ares saudáveis para sua recuperação na América, onde permaneceu por 44 anos, até falecer, em 1597, na cidade de Reritiba, Espírito Santo.

<sup>5</sup> Decreto nº 55.588, de dezoito de janeiro de 1965.

estar presente, através da força das armas, na missão de conversão das almas americanas” (ALVIM, COSTA, 2005:5).

À instituição do Dia de Anchieta, em 1965, sucederam-se várias iniciativas culturais e cívico-educacionais<sup>6</sup> promovidas por uma Comissão Nacional<sup>7</sup> – nomeada pelo presidente Marechal Castelo Branco – e que tinham como objetivo a divulgação da vida e da obra do missionário jesuíta. Além de ciclos de conferências, biografias foram publicadas e reeditadas, monumentos foram erguidos e sessões cívicas<sup>8</sup>, nas escolas foram realizadas. Também encenações teatrais e a produção de um filme estavam previstas, visando atender a um público mais amplo. Dentre os documentários e filmes que enfocaram o missionário jesuíta José de Anchieta, produzidos durante a vigência do regime militar, destacamos *Anchieta, José do Brasil*, que foi, oficialmente, produzido em 1977, pela Embrafilme.

Este artigo se detém, portanto, na análise do conteúdo deste filme e em aspectos de sua produção, procurando, assim, desvendar as representações que o filme veicula sobre José de Anchieta, o missionário jesuíta que teve um dia instituído em sua homenagem pelo primeiro presidente do regime instalado em 1964.

## **2. ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL: O DOCUMENTO FÍLMICO.**

A *sétima arte*, o cinema, vem conquistando cada vez maior destaque como fonte de pesquisa e documento histórico, permitindo o estudo e a compreensão dos comportamentos, visões de mundo, ideologias, conceitos e valores de dada sociedade ou do momento histórico em que o filme foi produzido e, para isso, é preciso associá-lo ao mundo que o produziu.

Para Ferro, “desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a

---

<sup>6</sup> Dentre as tarefas da Comissão estavam as de convocar personalidades do mundo intelectual, no Brasil e na Espanha, para um Ciclo de Palestras alusivo ao missionário jesuíta; pedir a presença de um representante do Vaticano nas comemorações (o escolhido foi o jesuíta Paolo Molinari, encarregado pelo processo de beatificação do padre Anchieta); organizar os eventos do “Dia de Anchieta”; firmar convênio com a UNB para realizar um filme sobre Anchieta; firmar convênio com a Escola de Arte Dramática de São Paulo para encenações públicas dos autos de Anchieta nas regiões pelas quais ele passou; fazer um concurso literário para obras biográficas sobre Anchieta; distribuir placas comemorativas em prata e bronze aos participantes dos eventos; patrocinar o traslado de uma relíquia de Anchieta, vinda de Roma; e, ainda, de editar as obras completas de Anchieta.

<sup>7</sup> Integram a Comissão Nacional, além de Júlio de Mesquita Filho, como presidente, Aureliano Leite, Eurípedes Simões de Paula, João Fernando de Almeida Prado, César Salgado, Mário Neme e Lúcia Falkenberg.

<sup>8</sup> O Art. 2º da Lei nº 5.196, de 24 de dezembro de 1966, estabeleceu que o *Dia de Anchieta* fosse comemorado nas escolas primárias e médias do país, para divulgação da vida e da obra do missionário jesuíta.

intervir na história com filmes – documentários ou de ficção – que desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam” (FERRO, 1992:13). Esta perspectiva nos leva a pensar o filme como imparcial e construtor de uma memória, ou seja, não pode ser analisado como espelho da realidade ou portador de uma verdade absoluta. Além disso, Ferro defende a utilização do filme como documento histórico, afirmando que “o historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação (de que governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos acreditam ser sua consciência)” e este tem a tarefa de “confrontar diferentes discursos da História, a descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não visível” (Cf. FERRO, 1992:76).

O documento fílmico é, portanto, produto de uma sociedade e permeado por interesses que determinam como deve ser visto o passado e projetado o futuro. Segundo Pesavento, “precisamos considerar o fato de que as representações são produzidas social e historicamente, não sendo anacrônicas, deslocadas ou necessariamente falsas, pois traduzem formas de sentir, pensar e ver a realidade” (PESAVENTO, 2002:162). O cinema, assim, apresenta-se como representação do pensamento daquela sociedade que a produziu, muito mais do que o passado que esta procura mostrar através do roteiro de um filme.

De acordo com Miriam Rossini, “O cinema é uma forma de representação que pode ser produzida de modo conservador ou contestador — portanto faz parte do campo das lutas simbólicas” (ROSSINI, 1997) e, sendo o cinema um testemunho do seu presente, representa uma fonte histórica valiosa para compreendermos estas lutas simbólicas e para resgatarmos a memória difundida. Mônica Kornis, inclusive, toma de “empréstimo” o consagrado conceito de Pierre Nora (1993) – “lugar de memória” – ao afirmar que o cinema pode ser considerado um “lugar especial de memória” por “trazer movimento ao registro analógico, adensando o parecer ser real” (KORNIS, 2008:14). Milton José de Almeida, por sua vez, enfatiza que o cinema é fantástico, pois “sem ser um programa de intencionalidade objetiva, como, às vezes parece, ele vem produzindo, anônimo e silencioso, em arte e simulação, as imagens da nossa memória e as formas da nossa imaginação do real” (ALMEIDA, 1999: Apresentação).

Tendo presente que é preciso estar atentos aos interesses dos grupos que forjam as representações do mundo social e que estas se encontram nas matrizes dos discursos e nas práticas sociais evidenciadas – inclusive, no cinema –, ao analisarmos o filme *Anchieta, José do Brasil*, procuramos priorizar as relações que podem ser estabelecidas entre o pensamento e

a atuação do personagem protagonista; as relações entre o projeto que o Estado tinha para o filme, a sua produção por Paulo César Saraceni e as críticas que recebeu, observando, sobretudo, o contexto político brasileiro na década de setenta no qual o longa-metragem foi produzido e comercializado.

As representações consagradas sobre o missionário jesuíta ficam evidentes já na capa do filme, na qual Anchieta é representado escrevendo – com uma vara, mas empunhada como uma espada – o famoso “Poema da Virgem” nas areias da praia de Iperoig, tendo ao fundo uma ilustração de Hans Staden<sup>9</sup> que representa a Guerra dos Tamoios. Apesar de a capa nos sugerir um Anchieta estrategista militar, não deixa de dar destaque à cruz – representação da fé cristã – que ele traz de forma bem evidente no seu hábito e no rosário que pende de sua cintura. Já o ator encarregado de viver Anchieta, Ney Latorraca, confere ao personagem uma expressão fragilizada, doente, mística, devota, paciente e, ao mesmo tempo, determinada, progressista e decidida a superar quaisquer obstáculos.

Outras informações são encontradas a partir da capa do filme ou então, nos créditos iniciais e finais da filmagem. Sendo assim, na identificação do filme *Anchieta, José do Brasil* encontramos a informação de que foi produzido em 1977, pela Embrafilme<sup>10</sup>, juntamente com a Santana Filmes Brasileiros Ltda. - empresa chefiada por Sérgio Saraceni, irmão do diretor do filme, e criada, especialmente, para produzi-lo. Paulo César Saraceni aparece como diretor, produtor e roteirista, tendo o sobrinho Sérgio Guilherme Saraceni – responsável pela música – e a sua sobrinha Denize Saraceni como colaboradores. O filme contou com o patrocínio do MEC, do DAC<sup>11</sup> e do Banco do Estado de SP S/A., evidenciando

---

<sup>9</sup> Hans Staden veio ao Brasil em meados do século XVI. O alemão fora aprisionado em 1554 por índios tupinambás, também conhecidos como tamoios, e através de seus escritos e desenhos em xilogravura, deixou registradas suas impressões sobre o Brasil quinhentista. Sua obra “Viagem ao Brasil”, publicada pela primeira vez em 1557 em Malburg, teve mais de cinquenta edições em diversas línguas.

<sup>10</sup> A Embrafilme estava encarregada da distribuição e divulgação de filmes brasileiros no Brasil e no exterior, em festivais e mostras, “visando a difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos”. A Lei nº 6.281 de 9 de dezembro de 1975, assinada pelo presidente Ernesto Geisel, amplia as atribuições da Embrafilme e toma outras providências, entre elas a de cobrar uma importância por produção cinematográfica, levando em conta a bitola do filme, a forma de exibição e o período de validade do certificado de censura. Já os cinemas passavam a ser obrigados a exibir filmes brasileiros de longa metragem e só poderiam funcionar se tivessem sua programação aprovada pela Censura Federal. A Empresa Brasileira de Filmes S/A foi criada em 1969 e extinta em 1990, no governo Collor.

<sup>11</sup> O DAC, Departamento de Assuntos Culturais, é um órgão a serviço do governo para tratar dos assuntos de manifestações culturais e estabelecer diretrizes da ação oficial nas diversas áreas culturais, como música, teatro, cinema, entre outras. “Durante muito tempo a estrutura de Ministério [MEC] esteve toda voltada para a área de educação, não possuindo sequer uma secretaria de cultura – o Departamento de Assuntos Culturais foi criado pelo Decreto 66.967 em 27 de julho de 1970. Gradativamente o DAC foi assumindo suas funções de órgão central de direção superior, como previa o decreto de reforma administrativa” (CALABRE, 2008).

o apoio estatal para sua realização. Paulo César Saraceni dedicou o filme a sua mãe, Mariá, e a Paulo Emílio de Sales Gomes, um marxista convicto e ícone do cinema brasileiro, falecido no mesmo ano de produção do filme. Estas informações são importantes, na medida em que nos ajudam a entender algumas opiniões emitidas sobre a realização de *Anchieta, José do Brasil*, como por exemplo, a de João Carlos Rodrigues<sup>12</sup>, que definiu o filme como “malditíssimo”, referindo-se às polêmicas e críticas que envolveram a produção cinematográfica.

### 3. ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL: O FILME E O CINEMA NOVO.

*Anchieta, José do Brasil* foi dirigido por um dos cineastas do Cinema Novo, num período em que este movimento artístico perdia força. Vários dos seus integrantes aderiram à produção estatal de filmes com o financiamento da Embrafilme, empresa criada pelo governo militar em 1969 para controlar a produção e distribuição dos filmes brasileiros.

O teórico, crítico de cinema e cineasta, Jean-Claude Bernardet, afirma que, durante a década de setenta, o Estado procurou manipular as produções cinematográficas brasileiras através da Embrafilme:

A simples exortação não basta. O governo entra na produção. Para os filmes históricos, e somente para eles, cria-se uma verba especial; a Embrafilme, que, pelos valores de 1975, participa de co-produção em até Cr\$270.000, pode investir até Cr\$1.500.000 num filme histórico, sendo que a sua participação será considerada como de apenas Cr\$750.000, isto é, os outros Cr\$750.000 são subvenção. Instala-se uma comissão a nível ministerial, cuja tarefa é receber e avaliar roteiros, e indicá-los ou não para produção; a comissão atua em dois pontos: avaliar projetos de diretores estreantes e de filmes históricos. A instituição da comissão e sua composição não deixam dúvida de que é a burocracia cultural que seleciona e promove o que lhe interessa, e rejeita o resto. A comissão reuniu-se sob a presidência de um representante do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC, com representantes do Conselho Federal de Cultura, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Embrafilme, do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e outras. O filme histórico torna-se cada vez mais assunto de Estado, mas mais uma vez, os resultados não foram brilhantes para a burocracia e o tiro saiu pela culatra. Primeiro porque a comissão recebeu apenas dois projetos (contra mais de vinte na categoria diretor estreante – há quem pergunte: onde estão os novos diretores do cinema brasileiro?), aprovou um: *Anchieta, José do Brasil*, de Paulo César Saraceni. Mas, após

---

<sup>12</sup> João Carlos Rodrigues – jornalista, crítico de cinema, pesquisador, roteirista e diretor de vídeos – nasceu no Rio de Janeiro em julho de 1949. Entre seus livros publicados destacam-se *O negro brasileiro e o cinema; João do Rio/Catálogo bibliográfico/1899-1921 e João do Rio: uma biografia*.

uma conturbada produção, o filme não agradou: nem sucesso de público, nem de crítica, nem institucional, nem a história como se queria: a burocracia não tem como manipular esse filme. (BERNARDET, 1979:327)<sup>13</sup>  
[Grifo nosso]

Mais tarde, o governo teria investido, novamente, no patrocínio de filmes históricos que servissem aos interesses nacionalistas e de legitimação do regime, aumentando ainda mais o financiamento (Cr\$300.000). A partir de 1975, “A co-produção de filmes históricos pela Embrafilme visa a incentivar a realização de películas que concorram para a ampla divulgação dos temas de História do Brasil” (BERNARDET, 1979:328). Em face deste estímulo, 74 argumentos foram levados para serem selecionados, mas em função de troca de diretoria na empresa, da precária situação financeira e da possível mudança ideológica no ministério, não houve sucesso. Apenas um filme, *Independência ou morte*, de “indiscutível repercussão cívica”, foi lançado, enquanto que “O filme em que o governo mais se empenhou, *Anchieta, José do Brasil*, é inaproveitável por ele” (BERNARDET, 1979:327), isto porque não há evidências de que tenha tido, realmente, repercussão em todo o território nacional, bem como de esforços para que houvesse algum sucesso.

O longa-metragem sobre o jesuíta canarino foi o oitavo da carreira de Saraceni. Este não tinha qualquer relação com o governo implantado em 1964, tendo produzido, inclusive, um filme – *O Desafio* –, de clara contestação à ditadura em 1965, que foi censurado e impedido de participar de festivais. Sobre esta produção, Saraceni revela:

O Desafio era um filme temerário. Eu tinha total consciência disso. Um filme político, contra o regime, contra a ditadura. Um filme-guerrilha, que dava ênfase à nossa angústia depois do golpe e previa os tempos que iríamos viver sabia-se lá até quando. Mas eu queria que o filme passasse na Censura, que chegasse ao público. (...) Era verdadeiramente um desafio. (SARACENI, 1993:187)

Levando-se em conta esta informação, cabe também ressaltar que Saraceni produziu *Anchieta, José do Brasil* numa época em que o cinema tornava-se cada vez mais comercial e dependente de financiamentos, como destaca Bernardet:

A maioria dos cineastas que mandaram projetos históricos não o fez

---

<sup>13</sup> BERNARDET, JEAN-CLAUDE. Qual é a História? In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac/Rio, 1979. Organizado pelo escritor e jornalista Adauto Novaes, *Anos 70: ainda sob a tempestade*, reúne artigos sobre cinema, literatura, música, teatro e televisão no Brasil no período da censura e do governo militar, escritos, como dizem, “no calor da hora”, sob testemunhos de intelectuais-personagens da época.

necessariamente por simpatia pelo governo, nem por afinidades ideológicas, nem por comungar com uma visão da história, embora o simples fato de mandar projeto indique que não há incompatibilidade completa. É, para os cineastas, uma possibilidade de produzirem filmes – históricos ou não -, ainda mais podendo se beneficiar de subvenção, além de co-produção, e de ter financiamento para o roteiro, o que é excepcional na história do cinema brasileiro. Se o projeto lançado pelo governo fosse sobre zoologia ou esportes, grande parte dos produtores atenderia igualmente à solicitação. E nem o fato de lançar o projeto histórico, até mesmo com dois crivos, no argumento e no roteiro, assegura que os filmes sairão conforme a expectativa governamental. Anchieta que o diga! (BERNARDET, 1979:328) [Grifo nosso].

Mas, afinal, o que o Estado esperava do filme *Anchieta, José do Brasil*? Segundo Bernardet, o governo militar não chegou a interferir drasticamente nas produções de filmes históricos – determinando o tema, estilo ou enfoque da história –, e nem mesmo exigiu que os filmes seguissem uma perspectiva ideológica. Esta situação, no entanto, segundo ele, “está de fato grávida de subentendidos”, uma vez que o governo “sabia o que estava pedindo”, e os cineastas “sabiam que não teriam qualquer projeto aceito, caso não acatassem o que havia sido pedido” (Cf. BERNARDET, 1979:328):

[...] em matéria de filmes históricos, o governo não está pedindo nada demais. [...] A concepção heróica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica é o que se encontra na maior parte dos filmes históricos brasileiros, independente de qualquer pressão governamental. (BERNARDET, 1979:328)

Em relação às críticas que o filme *Anchieta, José do Brasil* recebeu, estas foram bastante ambíguas, prevalecendo a sensação de “defeito” no filme: “o que perturba essa relação – a história como se eu estivesse vendo – é o defeito” (BERNARDET, 1979:330), que, segundo os críticos, não permitiu que as imagens fossem vistas como sendo a própria história, mesmo porque

’Falhas marcantes acontecem na dicção e no sotaque dos aventureiros portugueses... começam a falar com sotaque luso, mas logo em seguida descambam para o carioquês corrente’ – ‘Figurantes que volta e meia desviam o olhar para a câmera... Petroleiro no tempo de Anchieta?... Algo que parece realmente ser um desses grandes barcos transportadores de combustível’ – ‘E os atores dentro (das roupas) têm sempre o ar de bonecos de cera guardados num museu’ [...] ‘Anchieta é apresentado muito mais como um ingênuo missionário... do que como um verdadeiro apóstolo’ (BERNARDET, 1979:330)

De acordo com a análise feita por Bernardet, para uns “um filme como *Anchieta, José do Brasil* [havia] rompido com o naturalismo e qualquer tipo de intenção de reconstituição”, enquanto que para outros, era motivo de elogios. Em relação a comentários desse tipo, o autor é enfático em afirmar que “a vida indígena do filme nada tem a ver com reconstituição, tendo Saraceni entregue papéis de índios a brancos e pretos” (BERNARDET, 1979:332), o que demonstra a intenção do diretor em mostrar algo além da história oficial, fazendo o povo brasileiro, na sua miscigenação, se identificar com os índios. Bernardet ainda reproduz a fala de outro crítico – também não identificado pelo autor, como todos os outros – que ressalta o vultoso patrocínio recebido pelo filme e a sua produção desastrosa: “Não se admite numa obra que recebeu o carimbo da Embrafilme e, inclusive, um gordo financiamento do Banco do Estado de São Paulo, um tamanho rolo de descuidos” (BERNARDET, 1979:332).

Constata-se, no entanto, que *Anchieta, José do Brasil* é um filme todo calcado na estética do Cinema Novo, na qual havia a pretensão de que os filmes fossem transgressores, não só em relação à produção cinematográfica brasileira das comédias populares da Atlântida – as chanchadas –, mas também em relação à sociedade e política nacionais. Os cineastas do Cinema Novo preferiam dar ênfase a temas polêmicos, como o subdesenvolvimento econômico, por exemplo. Por tratarem a realidade de maneira crítica, buscavam subverter a estética clássica do cinema, utilizando para isso encenações teatrais, roteiros repletos de alegorias e subjetividade e inúmeras desconstruções narrativas, visuais e temáticas, através do conceito cinematográfico conhecido como *faux raccord*<sup>14</sup>, ou “falso-raccorde”. O “falso-raccorde” são os erros propositais de montagem e encenação, que dificultam a compreensão simples da obra, obrigando o espectador a pensar sobre o que está assistindo.

Em *Anchieta, José do Brasil*, o *faux raccord* é evidente em várias cenas, como na chegada de *Anchieta* ao Brasil, na qual os figurantes olham insistentemente para a câmera, criando uma sensação de irrealidade no espectador; logo em seguida, vemos uma cena de batalha numa aldeia, onde os cortes da montagem não permitem que fique claro o desenrolar

---

<sup>14</sup> Na linguagem dos técnicos, o falso *raccord* é uma articulação mal realizada ou mal concebida. Trata-se, do ponto de vista estético, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. O falso *raccord* é, entretanto, um *raccord*, pelo fato de ele assegurar uma continuidade mínima da narrativa: ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é “falso” na visão de uma “veracidade” convencional [...] o *raccord* se configura em um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual, ou seja, um roteiro sem rupturas, preservando esta continuidade e incluindo o sujeito espectador na narrativa fílmica. (Cf. AUMONT, MARIE, 2003:116-117; 251-252)

dos fatos para quem assiste. Mais adiante, quando o jesuíta fica entre os índios, o não uso da legenda durante os diálogos em tupi<sup>15</sup> obriga o espectador a se ater à imagem para entender o que está acontecendo.

Ainda sobre essa relação entre filme produzido e o efeito de se ver a história acontecendo como realmente aconteceu – o naturalismo –, Bernardet afirma que ela não pode ser gratuita, deve estar enraizada em algo sólido, sério, como a pesquisa científica, na qual deve se apoiar o naturalismo pretendido, ou seja, que o público identifique a sua história, tal qual aconteceu – natural – nas telas do cinema:

O naturalismo - no sentido em que estou usando a palavra – dá uma impressão de veracidade, de autenticidade, e elimina, ou deve eliminar, as marcas do trabalho, as marcas da fala. Não se deve perceber que alguém fez o filme, que o filme é um trabalho sobre a história, que é uma interpretação, que poderia haver outras. Se pode haver outras interpretações, a que está na tela não é necessariamente a verdadeira, ou as outras podem ser igualmente verdadeiras. É necessário eliminar essa dúvida para que não se questione a verdade da tela. E essa verdade é indispensável à ideologia dominante, pois, para dominar, ela não pode apresentar-se nem como ideologia, nem como uma visão da história entre outras. (BERNARDET, 1979:332)

Dessa forma, consegue-se entender porque o *faux raccord* não foi bem-vindo na produção de Saraceni, acarretando as críticas ferrenhas que recebeu. Jean-Claude Bernardet nos chama a atenção para a existência de dois pontos de vista sobre o filme *Anchieta, José do Brasil*, já que uns apontaram “defeitos” e criticaram negativamente a reconstituição histórica e o naturalismo não alcançados, e outros o elogiaram pela qualidade da reconstituição da História e pela sua importância como legítimo espaço de uma memória do nosso país:

‘Um filme digno, muito bonito, além de informativo’ – ‘Anchieta, José do Brasil, tão importante “como projeto” para a informação do público’ (...) ‘vai divulgar a nossa história’ – ‘Filme bem cuidado e bem produzido, destinado a penetrar em todas as camadas populares’ – ‘Uma divertida e movimentada aula de História do Brasil’ – ‘É feito para a massa ignorante e está um filme bonito.’ (BERNARDET, 1979:332)

Há, portanto, duas visões diametralmente opostas: a primeira, que vê *Anchieta, José do Brasil* como um filme fracassado, realizado para satisfazer os interesses estatais, sem intenção de alcançar o sucesso, e pretensamente desviado dos propósitos da financiadora pelo diretor; e a segunda que o percebe como “espelho” da História do Brasil, detentor da memória

---

<sup>15</sup> Os diálogos em tupi foram escritos por Humberto Mauro, que dirigiu o filme “O Descobrimento do Brasil”, de 1937, e foi o responsável pelas falas em tupi do filme “Como era gostoso o meu francês”, de 1971.

brasileira, com a clara intenção de transformar Anchieta num verdadeiro herói brasileiro. Em relação a esta última intenção e que, em nosso entendimento, perpassa todo o processo, é importante lembrar que “as batalhas simbólicas para a construção de heróis envolvem tanto a memória histórica quanto o apelo a lendas e mitos. A memória lança mão de uma narrativa tradicional sobre o passado, explica a origem, os feitos e as glórias dos heróis” (OLIVEIRA. *apud* PESAVENTO, 2003:68)

O filme, que pretende exaltar Anchieta, apresenta nítido caráter didático, caracterizando-se pela forma melancólica e dramática que assume, pelas cenas mudas e pela trilha sonora instrumental que evocam o sofrimento, a fragilidade, a resignação e a doação do missionário que visam sensibilizar o espectador. Além de obedecer a uma ordem cronológica, pretende ser fiel à biografia de Anchieta, tendo contado com a colaboração do Pe. Hélio Abranches Viotti S.J.<sup>16</sup> e do Pe. Armando Cardoso S.J. Em relação ao apego à cronologia em produções tidas como oficiais, Almeida nos lembra que:

Ela, a cronologia, é a dimensão temporal de mais fácil entendimento. A sua hierarquia e sucessão inexoráveis são vistas como naturais e lógicas, e legitimam, em ideologia temporal, o poder. Quase como se a cronologia fosse a expressão objetiva do tempo político dominante. Não precisamos de esforço para perceber que a história oficial é sempre cronológica e os grupos que se estabelecem no poder procuram criar, ao mesmo tempo, uma genealogia. (ALMEIDA, 1999:31)

Muito embora *Anchieta, José do Brasil* tenha falhado em termos de alcance junto aos espectadores, o filme serviu, sim, aos interesses do regime militar, declarados nos discursos proferidos quando da instituição do Dia de Anchieta, em 1965, ao reforçar as representações de taumaturgo, místico, fundador da cidade de São Paulo, pai da nação brasileira, defensor do território – no esforço de repelir ameaças estrangeiras – e protetor dos nativos. Assim, o Anchieta representado por Ney Latorraca, salvo as peculiaridades do roteiro fílmico, representava os valores que os militares pretendiam reafirmar: a importância da família, da religião, da moral, da nacionalidade, da defesa da integridade do território contra os estrangeiros, que, naquele contexto, eram os *comunistas*.

Considerando o pressuposto de Ferro (1992:14), de que as ações cinematográficas de um cineasta podem, sem intenção, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tem

---

<sup>16</sup> Cabe lembrar que o Pe. Hélio Abranches Viotti S.J. venceu o Concurso Literário promovido, em 1965, pela Comissão Nacional para as Comemorações do Dia de Anchieta, com a biografia “Anchieta, o apóstolo do Brasil” e, desde 1957, colabora no processo para beatificação do Padre José de Anchieta.

necessariamente consciência, ou que ele acredita ter rejeitado, acreditamos ter sido este o caso de Paulo César Saraceni ao produzir e dirigir este filme. Este, inclusive, expressa sua opinião sobre a dependência do Estado, caracterizando a situação dos cineastas da época, destacando a forte e desigual concorrência com os filmes internacionais: “(...) Governo que, na minha opinião, é o único possível de carregar uma bandeira de luta contra a espoliação dos exibidores” (BERNARDET, 1979:35)<sup>17</sup>. Esta colocação nos ajuda a entender a relação entre os cineastas e o Estado nesta época de intensa concorrência com os filmes estrangeiros, especialmente, dos americanos.

Para analisar o filme de Saraceni, parece fundamental saber o que o diretor vivenciou durante sua produção, como encarou a intervenção estatal, o que pensava e o que pretendeu transmitir com a construção que fez de José de Anchieta. Afinal, qual memória este cineasta pretendeu difundir do jesuíta que foi tomado como “santo símbolo da nossa nacionalidade”<sup>18</sup> pelo Regime Militar que tanto se empenhou em instituir um dia em sua homenagem?

Procurando responder a esta questão, a obra “Por dentro do cinema Novo: minha viagem” de 1993 – obra editada dezesseis anos após o lançamento do filme *Anchieta, José do Brasil* – apresenta o testemunho de Paulo César Saraceni, o próprio autor. Nela, de forma coloquial e descontraída, fala de sua vida, sobre como chegou a tornar-se cineasta, sobre suas produções, suas aventuras amorosas, participações políticas, relações com amigos e colegas do Cinema Novo e, principalmente, sobre o projeto do filme *Anchieta*.

Na obra, Saraceni nos conta sobre uma carta que recebeu de Glauber Rocha e na qual ele propunha: “(...) estamos recriando nosso cinema e você precisa voltar [da Itália onde estudava] para ser soldado nesta luta. (...) Precisamos fazer a nossa aqui [revolução, como em Cuba] (...) Vamos agir em bloco, fazendo política.” E afirma: “(...) Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais (...)” (SARACENI,

---

<sup>17</sup> Opinião retirada de um periódico - não citado pelo autor – como uma crítica feita por Saraceni, do dia 15 de setembro de 1975. O autor não usa notas de pé de página, mas com um asterisco na entrevista, sinaliza, na mesma página: “Esta e todas as outras citações tiradas de artigos ou entrevistas de cineastas não tem tanto a finalidade de marcar a posição de cineastas determinados, quanto de apontar linhas de pensamento. É bom não esquecer que as entrevistas são freqüentemente circunstanciais e sujeitas às interpretações dos jornalistas.” Sendo assim, podemos perceber que Bernardet repete a informação de um jornalista, mas mostra-se ciente de que a afirmação pode não expressar exatamente o que queria dizer Saraceni, ou pode não ter sido dita com essas palavras.

<sup>18</sup> Excerto da oração realizada pelo Cardeal Arcebispo de São Paulo, D. Agnello Rossi, em missa proferida no Pátio do Colégio em 9 de junho de 1965, data da instituição do Dia de Anchieta, feita pelo Presidente Humberto Castelo Branco. (AMARAL, Álvaro do. *O Padre José de Anchieta e a Fundação de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971, p.8)

1993:94) E é, justamente, a sua identificação com a proposta do Cinema Novo que faz com que ele confesse:

Evidentemente, *Anchieta* foi mal lançado. Tentei tudo para Roberto [Faria], a turma do Gustavo e Marco Aurélio Marcondes, lançarem o filme nas praças, como o circo ambulante que o ministro Simonsen queria. Não deu. Jogaram-no no circuito comercial, (...) sem nenhuma mídia. Mesmo assim o filme surpreendeu os sabidos e se saiu razoavelmente bem. *Anchieta* é um filme para passar nos Cieps, nos Ciacs, nas tevês culturais e estatais do país. Aí, ele poderia dar mais do que *Donas Flores*. Mas a burrice, da esquerda e da direita, continuava firme. (SARACENI, 1993:315)

O cineasta revela que a origem da sua motivação para produzir um filme sobre *Anchieta*, teve relação com as intermináveis conversas que manteve com Gláuber Rocha sobre o Brasil. Surgiu assim, como ele próprio explica em seu livro,

(...)a idéia de fazer um filme sobre nossas origens. Comecei então a pesquisar na embaixada brasileira em Roma e no Vaticano sobre José de *Anchieta*. Aprendera no colégio que *Anchieta* era um chato, que catequizava os índios. Só a direita e os conservadores queriam torná-lo santo, mas não conseguiam. Resolvi saber porque o processo de *Anchieta* já tinha mais de 365 anos, sem que conseguissem beatificá-lo.(SARACENI, 1993: 283)

Foi assim que *Anchieta* tornou-se filme nas mãos de um diretor contestador, que “não agüentava mais a censura e os militares” e que pretendia oferecer uma releitura do seu trabalho como missionário, como fica evidente neste trecho:

Leio os livros que trouxe da Europa, começo a visualizar um *Anchieta* catequizado pelos índios, em vez de catequizador, vivo, atento, (...) Penso no que Silvano Agosti me disse em Roma ao ler o argumento de *Anchieta*: cuidado para que o filme não seja instrumentalizado pelo sistema. Eu cuidava disso.(SARACENI, 1993:289)

Em seu livro autobiográfico, Saraceni revela que havia, naquele momento, outro roteiro – além de *Anchieta, José do Brasil* – esperando para ser filmado. Tratava-se d’*O Viajante* – baseado no romance homônimo e inacabado de Lúcio Cardoso e organizado por Octávio de Faria – que veio a ser lançado somente em 1998. Este filme completaria a “Trilogia da Paixão”, composta ainda por *Porto das Caixas*, de 1962, e *A Casa Assassinada*, de 1971. O diretor nos conta que estava indeciso sobre qual dos roteiros filmar, mas parece que houve uma condição decisiva para a escolha de *Anchieta, José do Brasil*:

Na hora de apresentar o roteiro, em vez de *Anchieta* – que na sua versão

genial, Marcos Konder Reis chamou de *Anchieta, José do Brasil* – entreguei *O viajante*, inteiramente contrário à vida que eu mesmo estava levando. Pensava em Agosti: ‘Cuidado, *Anchieta* pode ser um filme do Sistema’. (...) O ministro Reis Veloso queria filmes como *Vidas Secas*. Mas Ney Braga, ministro da educação queria filmes históricos. Zelito Viana me pediu para mudar o projeto, colocando *Anchieta* no lugar de *O viajante*. Na dúvida, entreguei os dois, colocando um orçamento mínimo para *O viajante* e uma barbaridade para *Anchieta*. (SARACENI, 1993:293)

Embora admita que apresentou *Anchieta, José do Brasil* em função da possibilidade de contar com o apoio financeiro do Estado para gravá-lo, Saraceni comenta que sentiu forte pressão da Embrafilme para que fizesse *Anchieta, José do Brasil* e que acreditava existirem interesses obscuros por trás do incentivo ao seu roteiro. Durante as tratativas com o governo, ele revela que chegou a ser preso, acusado de ser terrorista, de traficar drogas e armas, de conspirar contra o governo e de ser comunista, e que seus carcereiros revelaram saber de *O Desafio*, “um filme subversivo, feito para jogar os estudantes na guerrilha” (SARACENI, 1993:294).

Na verdade, essa insistência do ministro Ney Braga, do Roberto Faria e de Zelito Viana para que eu filmasse *Anchieta*, em vez de *O Viajante*, tinha alguma coisa por trás. E nisso eu não queria entrar, não queria brigar com mais ninguém, nem com os militares. Queria o que Gláuber exigira, o fim da tortura. Parecia já ter havido a anistia e a abertura política para a volta da democracia, mas eu não sacrificava o meu cinema. (...) Otávio chegou a dizer que tivéssemos cuidado com ele [Cacá Diegues – ligou-se com o DAC]. ‘Deve haver uma manobra política aí que eu não estou gostando; se eu fizer *Anchieta*, vou fazer o meu *Anchieta*, e não o do ministro ou de qualquer um. (SARACENI, 1993:295)

Como se pode constatar na passagem acima, Paulo César Saraceni *queria fazer o seu Anchieta*. Para isso, construiu uma imagem do jesuíta a partir da Teologia da Libertação – e, especialmente, da noção de inculturação – mostrando toda a sua admiração pelo “santo”, que – como chegou a afirmar – só poderia ter seu amor pelo Brasil comparado com o de Luís Carlos Prestes, como vemos nos trechos a seguir:

Falei dos roteiros de *O viajante* e de *Anchieta* [com Paulo Emílio de Sales Gomes]. Ele se interessou em saber como seria *Anchieta*. E por que *Anchieta*? Falei da Teologia da Libertação. Ele gostou. (SARACENI, 1993:291)

Conversava muito com Vivi e Leila Borjalo [amigas de Saraceni] sobre minha idéia de filmar *Anchieta* como um santo, ligado à Teologia da Libertação de hoje e a outro jesuíta espanhol, dom Pedro Casaldáliga, que defende os índios atuais como *Anchieta* devia defender os índios do seu

tempo, na luta por um país cristão, seguindo a trilha dos índios. Ele era de Tenerife, meio espanhol, pai conquistador e mãe índia. (...) A paixão de Anchieta pelo Brasil, pela natureza (mãe, também), fez com que ele aprendesse rapidamente a língua do povo índio, o tupi. Escrevendo em latim, português, espanhol e tupi-guarani, criou a literatura brasileira. Inventou o texto teatral e sua mise-en-scène, improvisando, base que deve ser seguida para quem quer fazer arte no Brasil. Inventou com os índios a nossa geografia, história, astronomia e medicina. Claro que tudo foi desvirtuado, a direita e os conservadores se apoderaram dele. Por isso nas escolas só aprendemos babaquices sobre ele, e sua defesa no Vaticano jamais conseguirá fazê-lo santo. Os intelectuais de esquerda ignoram o santo, dizendo apenas que ele passou doença, tuberculose óssea, para os índios. Quero ver esses atletas de esquerda caminharem de São Vicente a São Paulo, ida e volta. O santo só andava a pé. E morreu velhinho. O amor de Anchieta pelos índios e pelo Brasil só se compara ao de Luís Carlos Prestes. Vivi riu, achava que eu estava louco, mas dava força. (SARACENI, 1993:298)

Consciente das controvertidas imagens de Anchieta e de suas apropriações ambíguas – ora santo, místico e compassivo, ora militar, integracionista e defensor das fronteiras brasileiras – Saraceni construiu a sua versão de *Anchieta*, bem distante das polêmicas como esta que refere:

Havia um escritor que defendia, no Vaticano, a causa de Anchieta. Fui conversar com ele; era um fascista, detestava os índios e comparava Anchieta a Franco, dedicando o seu livro ao ditador espanhol; assim não dá, ria eu, feliz de filmar a bela Miranda [mãe de Anchieta] como beleza indígena; havia lido isso num outro livro, muito melhor, sobre Anchieta. (SARACENI, 1993:303)

Dado o “sinal verde” – pelos ministros Ney Braga, Mário Henrique Simonsen e Reis Veloso – para a produção do filme, Saraceni aproveitou a oportunidade e procurou se harmonizar com a Embrafilme: “Pensavam [Embrafilme] em contratar quadros de distribuidores que trabalhassem com as distribuidoras americanas. Fiquei abismado. Mas como o dinheiro do *Anchieta* ia sair, fiquei na moita”(SARACENI, 1993:301)

O diretor dedicou-se, a partir de então, a compor o elenco e a equipe, deixando claro, desde o início, que “Ninguém ganhava muito. Mas todos ganhavam. Todo mundo queria fazer o filme com paixão, sem pensar em dinheiro. Sônia Braga pediu para fazer um papel, mesmo pequeno e de graça, ou quase” (SARACENI, 1993:303). Estas e outras afirmações nos levam a concluir que a verba disponível para a produção do longa-metragem não fosse tão grande, descartando locações em lugares como Ilhas Canárias, Tenerife e Coimbra. O próprio Saraceni refere, em seu livro, apenas as cidades brasileiras de Rio de

Janeiro, Porto Seguro, Trancoso, Parati, Parati Mirim, Trindade e Laranjeiras, como locais onde foram gravadas cenas do filme.

A escolha de Ney Latorraca para interpretar José de Anchieta teria se dado, segundo Saraceni, após terem desistido de ter Roberto Carlos no papel: “Melhor assim: ele não agüentaria o filme que fizemos. Na aventura da filmagem de Anchieta, o buraco era mais embaixo.” Para explicar as razões da escolha, o diretor afirmou: “(...)fui procurar um verdadeiro ator para fazer o papel de fundador da interpretação brasileira. Aquele que colocou o povo e os índios para representar a si mesmos. Nei Latorraca foi o escolhido(...) É um fanático. Anchieta também era” (SARACENI, 1993:300)

De acordo com Saraceni, a Embrafilme teria feito várias intervenções e algumas exigências muito mal recebidas pela equipe, durante o processo de filmagem e edição do filme: “A Embrafilme foi completamente contra [a locação em Porto Seguro]. Mas bati o pé e consegui. A Embra ficou de olho. Para mim, a distância dava mais independência e liberdade. Não sei trabalhar sem liberdade” (SARACENI, 1993:302). E reclamava que o órgão estatal queria interferir na imagem do “seu Anchieta”:

Mas a Embrafilme escrevia cartas indignadas. O meu Anchieta não era o deles, nem o do ministro Nei Braga. Manfredo Colassanti me disse que eu era um grande diretor, dos maiores que conheceu, mesmo na Itália. Mas eu não sabia dizer não. Falei com ele sobre o ambiente do Brasil, no século XVI, os índios barbarizados pelos sofrimentos causados pelos bandoleiros portugueses mandados para cá. Devia ser assim mesmo: de um lado aquela liberdade genial da natureza e a ausência de leis, do outro a repressão, igual a que vivemos hoje com a ditadura dos milicos. Mas sempre querendo a anistia e a volta da democracia, que só pode ser conseguida com amor, sem violência, sem repressão, sem o ‘não’. (SARACENI, 1993:305)

Até a última semana de filmagens, não tive nenhum problema que não pudesse resolver. Mas fui obrigado a parar. Não dava pra continuar o filme em Porto Seguro, a Embra atrasava o dinheiro de sacanagem. Ficou insuportável. Tive que parar. Já tinha filmado 70%. (SARACENI, 1993:306)

Apesar da colaboração obtida junto à Prefeitura de Porto Seguro e ao governo do estado da Bahia, a situação se manteve difícil, pois além de o dinheiro não ser repassado pela Embrafilme, os atores, a equipe de filmagem e o diretor passaram a ser vigiados – e até perseguidos –, como se pode constatar neste depoimento:

(...) e a Embra continuava me apertando para terminar o filme em Parati. (...) Resolvemos voltar e ir fazer locação em Parati com Fredy e Sabona. (...) Mas na volta, perto de Vitória, fomos invadidos por centenas de policiais. Só

podia ter sido denúncia. Abriram todas as malas, revistaram tudo. Não acharam nada, ou melhor, acharam um Mandrix [comprimido entorpecente] e uma beata [cigarro pequeno de maconha]. Mesmo assim, fomos para a delegacia. O ânimo do pessoal estava ótimo, levamos na gozação. Como o delegado queria fichar todo mundo e não tinha fotógrafo na delegacia, pedi ao Sabona para fazer as fotos. Ríamos muito. (...) ‘Tudo ok, o pessoal está fazendo um filme sobre o santo Anchieta, pessoal distinto. Podem seguir viagem.’ (...) Mas o jornal O Dia deu em manchete: “Fumacê na equipe que filma Anchieta”. Cacá [Diegues] dizia que eu estava querendo destruir o projeto-político do cinema brasileiro. (SARACENI, 1993:307)

Realmente, ao apresentar uma versão de Anchieta mais ao gosto dos simpatizantes da Teologia da Libertação, Saraceni estava, efetivamente, se distanciando do “projeto-político do cinema brasileiro” e dos objetivos traçados pela Comissão Nacional para as Comemorações do *Dia de Anchieta*, razão pela qual a Embrafilme exigiu que o filme fosse rapidamente concluído. As preocupações de Saraceni ficam evidentes nesta conversa que teve com Cacá Diegues:

- A Embrafilme vai acabar o filme. Você não filmou o roteiro. Precisa filmar ainda 50% do filme, com Carlos Alberto de Souza na produção.
- Mas isso é intervenção fascista. Em nome do cinema brasileiro. Que projeto é esse que eu não conheço? Chica da Silva?
- Também. – disse Cacá
- (...)
- Não mudo porra nenhuma. Se vocês querem guerra, terão. Fiquei oito meses esperando a decisão da Embrafilme. Ou eu acabava o filme ou me davam o copião para eu conseguir meios para acabar de fazê-lo. (...) Nenhum dos amigos do cinema novo ficou do meu lado... (SARACENI, 1993:307)

Por decisão da Embrafilme, as filmagens foram suspensas e o filme passou a ser alvo de avaliação por uma sucessão de comissões, até ser liberado novamente. Uma das comissões – composta por Glauber Rocha, Cacá Diegues e representantes da Igreja, inclusive da Teologia da Libertação – acabou aprovando o que já havia sido filmado, razão pela qual a Embrafilme acabou tendo que solicitar a liberação do ator Ney Latorraca da Rede Globo para a conclusão das filmagens. Para contornar a falta de recursos, Saraceni procurou a Prefeitura e a Comissão de Cultura de São Paulo, das quais obteve apoio, após o parecer favorável de Almeida Sales, presidente da Comissão. Em entrevista concedida, na época, ao “Estadão”, Saraceni voltou a criticar a intervenção da Embrafilme e do ministro Nei Braga – que, mesmo após o parecer favorável de várias comissões, inclusive da Igreja, não haviam liberado e apoiado financeiramente a produção do filme –, e a ressaltar que “Quinze dias depois,

acabamos a filmagem num ato de pura fé e amor pelo cinema, o Brasil e a vida” (SARACENI, 1993:313).

A finalização das filmagens coincidiu com a notícia da morte de Paulo Emílio de Sales Gomes, a quem o filme é dedicado: “Terrível notícia: Paulo Emílio de Sales Gomes morre, fulminado por um enfarte. Tragédia, um país com uma elite tão pouco inteligente perde o grande mestre. Que horror” (SARACENI, 1993:313). Mas havia, ainda, um último passo para “exorcizar” a produção “malditíssima” que chegava ao fim:

Tive que passar pelo último teste do Anchieta. Fui com Roberto Faria mostrar Anchieta, José do Brasil para o ministro Nei Braga e o padre Hélio Abranches Viotti, procurador da causa de beatificação de Anchieta. Dentro do enorme cine Brasília, apenas o ministro, o padre e Roberto Faria assistiam ao filme. Eu fiquei lá fora esperando. As duas horas e quarenta e cinco pareciam vinte e tantas horas. Sofri. Rezei. (...) Depois das luzes acesas, Roberto e padre Viotti ficaram conversando, o ministro saiu e seu motorista abriu a porta do carro. Ele ficou me olhando um bom tempo, quis dizer alguma coisa, mas não disse. Depois, Roberto me falou que ele achou um absurdo aquele pau do cacique Tibiriçá. (...) Padre Viotti me entregou um texto curto, escrito no próprio cinema: ‘A figura do Apóstolo do Brasil foi tratada com simpatia constante, com dignidade e na intenção de apresentá-lo como santo, a caminho dos altares.’ (...) Comecei a chorar, vendo o padre Viotti se afastar lentamente com Roberto. O padre ainda elogiava muito o ator Nei Latorraca. (SARACENI, 1993:314)

Assim, *Anchieta, José do Brasil*, estava pronto para ser lançado. “Mal lançado”, como admite Paulo César Saraceni, mas sua difícil missão estava cumprida.

#### 4. UM FILME A SERVIÇO DO PROCESSO DE BEATIFICAÇÃO.

Tanto a instituição do Dia de Anchieta, em 1965, quanto as comemorações e atividades cívico-educacionais que ocorreram nas décadas seguintes favoreceram a difusão de uma imagem bastante idealizada do missionário, orientada, em grande medida, para os fins de sua beatificação, que ocorrera somente em julho de 1980<sup>19</sup>. Esta orientação também pode ser constatada no filme *Anchieta, José do Brasil*, no qual:

(...) o religioso torna-se objeto da obra e seu autor, Paulo César Saraceni, passa a defender abertamente a canonização do jesuíta. (...) O padre encarna

---

<sup>19</sup> Sem provas ou milagres, a beatificação de Anchieta se deu pelo conjunto de suas obras, a despeito do “milagre das três almas salvas”, visto que, em um único dia, ele teria convertido um índio à beira da morte, um velho e um deficiente mental.

o místico, o sobrenatural, e, assim, coloca-se acima das desigualdades e desavenças existentes entre os indígenas e os colonos portugueses... (MALAFAIA,1998)

Cabe lembrar o ano em que o filme foi produzido – 1977 – antecedeu em apenas 3 anos a beatificação do jesuíta, processo que se arrastou por mais de 300 anos, e que *Anchieta, José do Brasil* pode ter contribuído efetivamente para a difusão da sua fama de místico e de taumaturgo. Além disso, a produção cinematográfica contou com a colaboração – durante sua realização – e com a aprovação do Pe. Hélio Abranches Viotti S.J, religioso bastante atuante nas comemorações que seguiram à instituição do Dia de Anchieta e apoiador da Causa de beatificação e Canonização de Anchieta. O empenho do Pe. Viotti pela beatificação de Anchieta fica evidente, tanto na palestra “Anchieta e as Primeiras Famílias de São Paulo” (ANCHIETANA, 1965:101-115), proferida durante o Ciclo de Conferências promovido pela Comissão Nacional do *Dia de Anchieta*, quanto na biografia – premiada com o primeiro lugar no Concurso Literário promovido pela Comissão Nacional das Comemorações do Dia de Anchieta, em 1965 – que escreveu sobre o missionário jesuíta:

Queremos crer que, desta nossa tentativa, surja um Anchieta mais humano e mais ligado historicamente aos empolgantes sucessos da formação cristã da nacionalidade brasileira, justificando melhor, se possível, o título que para ela escolhemos de Apóstolo do Brasil. (VIOTTI, 1980:07)

Este propósito implícito na produção do filme pode explicar a forma como Anchieta é apresentado: como um predestinado – desde seu nascimento – à catequese dos índios, à defesa dos escravos e à formação da nação brasileira. Um santo resignado e humilde, como sugere este texto do missionário na abertura do filme: “A inspiração do céu, eu muitas vezes desejei penar e, cruelmente expirar, em duros ferros. Mas sofreram merecida repulsa meus desejos. Só a heróis compete tanta glória.”<sup>20</sup>

A última cena do filme é bastante ilustrativa da santidade atribuída a Anchieta, pois em pleno cortejo fúnebre, ele levanta-se do caixão para, com um sorriso de satisfação e ao som de um samba, dar início à festa entre brancos e índios:

Morto, Anchieta, seu corpo é carregado gravemente por companheiros seus. O cortejo é acompanhado por uma música solene que, a partir de determinado momento, lentamente, transforma-se em batucada, música característica do carnaval,

---

<sup>20</sup> Trecho final do “Poema da Virgem”, com mais de 6.000 versos, que, segundo a lenda, teria sido escrito por José de Anchieta, durante seu cativeiro entre os Tamoios, nas areias da praia de Iperoig e transcrito, de memória, para o papel.

e o cortejo começa a dançar. Esta seqüência final poderá ser interpretada ironicamente pelos espectadores que não tiverem sido sensíveis ao profundo misticismo que penetra o filme todo; na lógica do filme, ao contrário, a morte de Anchieta torna-se uma festa, sua alma indo juntar-se a Deus, e sua energia religiosa penetrando e estimulando o povo. (BERNARDET. apud SCHWARTZ, SOSNOWSKI, 1994:104)

Sugerindo a sua santidade e o atributo de *Taumaturgo da Nação*, temos ainda cenas em que Anchieta levita na frente dos Tamoios, em que traz à vida um índio à beira da morte, através da conversão, e aquela em que salva um bebê tamoio de ser enterrado vivo.

Cena emblemática dessa missão atribuída ao jesuíta canarino de Apóstolo do Brasil, é aquela em que ele, ao chegar no Brasil, se benze com a água do mar, ou como aquela em que o jesuíta batiza uma criança indígena proferindo “Eu batizo o Brasil”, numa clara alusão ao subtítulo dado ao filme *Anchieta, José do Brasil: “O amanhecer de uma nação”*. Há, ainda, a cena em que Nóbrega diz a Anchieta: “Vimos à conversão do Brasil, fazer um país”, seguida daquela em que caminhando na mata, Anchieta diz a Nóbrega que: “Os filhos dos portugueses se misturam com os pequenos curumins. Uma troca amorosa que, penso, e sonho ser, o caminho para o Brasil”.

Também a obediência é apresentada de forma recorrente durante o filme. Atitudes de obediência a Deus e à Companhia, aos desígnios divinos e ao Papa são ressaltadas no filme, enaltecendo a conduta religiosa de Anchieta e, ao mesmo tempo, da Igreja: “Nós queremos obedecer mais precisamente para compensar aqueles que nesses dias não querem saber mais de obediência como se obedecer ao Papa fosse uma coisa vergonhosa, uma inferioridade.”<sup>21</sup> O filme também exalta a Companhia de Jesus, apresentando-a como defensora dos índios e do Brasil. Em uma das cenas, José de Anchieta fica frente a frente com um índio, na praia. Nela, os dois se encaram, num reconhecimento mútuo transposto para uma cena dramática. A sua fala – em que faz menção à força necessária para a domesticação do indígena –, parece, no entanto, destoar da imagem amorosa de Anchieta, que o filme se empenha em mostrar: “Poderiam cristianizá-lo as energias da catequese, deixaria lugar o

---

<sup>21</sup> Anchieta, José do Brasil (1977). Capítulo 12, 1h00m12s. O filme aborda o polêmico episódio da condenação do francês, apresentando-o como aliado de Calvino e Lutero, herege e aliado dos tamoios, responsável pelas mentiras e intrigas contra os jesuítas, mas sem apresentar Anchieta como seu algoz, pelo contrário. Numa das cenas, enquanto o jesuíta mostra compaixão com o “herege”, Bolés zomba do Bispo e dele, chamando a Ordem de “belicosa companhia”. O Bispo, por sua vez, afirma que ele deve ir embora de São Vicente e que será denunciado às justiças eclesiásticas. Já Anchieta diz não permitir que ele desonre os jesuítas e fala da salvação humana através da Virgem Maria. Na cena seguinte, Bolés aparece nos autos de confissão e, em seguida, se autoflagelando.

evangelho que tudo conspurca, canibal seria sempre canibal se a força não domesticasse pelo temor e valeria a pena. *Tudo vale a pena se a alma não é pequena*<sup>22</sup> [grifo nosso].

Em relação a esta fala do personagem Anchieta, nos chama a atenção a evocação ao poeta Fernando Pessoa, e que nos leva a indagar: Saraceni teria se valido dela para melhor expressar o pensamento do personagem? Ou devemos entender a passagem como um desabafo do diretor do filme, diante de todas as adversidades que a produção precisou contornar? Na seqüência, há outra fala em que o personagem que representa o Bispo – diante da ameaça que representavam os protestantes – questiona Anchieta: “E agora, José?”. A inevitável associação ao poema de Carlos Drummond de Andrade parece sugerir que os próprios personagens se questionavam sobre o uso político que o regime militar fazia deles ou, então, sobre o maniqueísmo implícito na disputa entre católicos e protestantes, entre governo e comunistas, entre direita e esquerda. Mas, não seria, também, uma forma de o diretor indagar-se sobre os rumos do cinema brasileiro diante da concorrência que vinha sofrendo dos filmes estrangeiros ou dos efeitos da política adotada pela Embrafilme?

Aproveitando-se da visita do Papa João Paulo II ao Brasil, em 1980, a Embrafilme tentou – sem sucesso – relançar o filme *Anchieta, José do Brasil*, como relatado por David Neves, amigo de Saraceni:

Comoção de um lado e decepção de outro. Explico melhor: antes de viajar para o Brasil, Sua Santidade beatificou o padre espanhol José de Anchieta, fundador da cidade de São Paulo e personagem central do filme de Paulo Cezar Saraceni, *Anchieta, José do Brasil*. Segundo o noticiário internacional, centenas de peregrinos brasileiros foram à Roma para o ato solene, enquanto, no Brasil, as agências de notícias e de publicidade anunciavam a disposição da Embrafilme de relançar o filme em 17 cinemas do território nacional a partir da segunda-feira, 30 de junho de [1980], data da chegada de João Paulo II à Brasília. Uma ação impetrada pelos exibidores, entretanto, frustrou a intenção. Não sou daqueles pessimistas que prevêm catástrofes até em piqueniques, mas também tenho minhas desconfianças das “boas ações” da Embrafilme. A presença carismática do Papa entre nós serviu para adiar, ainda mais, a solução de um problema do qual ele, sem ser a incógnita, era elemento indispensável. *Coisas do Brasil*.(NEVES, 2004:311)

Para Neves, além da desvalorização do cinema brasileiro e do verdadeiro culto aos filmes estrangeiros – sobretudo, os hollywoodianos –, havia, ainda, a má vontade dos exibidores, aos quais responsabilizava pelo insucesso de muitas produções nacionais, dentre elas, *Anchieta, José do Brasil*:

---

<sup>22</sup> *Anchieta, José do Brasil* (1977). Capítulo 5, 25m40s.

O final (polêmico no sentido jesuítico da expressão), longe de ser pagão, retoma um ecumenismo cinematográfico que o realizador já havia proposto em filmes. (...) A ação dos exibidores contra Anchieta, José do Brasil mostrou que, no Brasil, o relacionamento Igreja-Estado é mais forte do que o da Igreja com o cinema brasileiro e ainda mais João Paulo II foi infalível em assuntos religiosos, beatificando o padre Anchieta, mas não a ponto de comover os exibidores (em sua maioria de “Piratininga”), que vetaram sem dó, piedade, fé ou caridade uma das mais raras e comoventes obras-primas do nosso cinema, a troco de reles moeda, cujo valor e significado a História (sagrada ou não) está farta de nos explicar.(NEVES,2004:312)

Este último depoimento, além de atestar a estreita relação existente entre Igreja e Estado no período que analisamos, aponta para a polêmica que o filme provocou, desde o início de suas filmagens, e que, parece ter, efetivamente, feito com que o filme deixasse de colaborar para o andamento do processo da canonização do missionário jesuíta José de Anchieta.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

Ao final deste artigo, em que apresentamos a análise do filme *Anchieta, José do Brasil*, é impossível não deixar de relacionar nossas conclusões com a afirmação de Marc Ferro, de que “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo, e, da mesma forma que escapa a seu censor, escapa também a quem faz a filmagem.” (FERRO, 1992:28)

De acordo com Milton José de Almeida, houve em *Anchieta, José do Brasil*, uma “tensão histórica” (Cf. ALMEIDA, 1999:28), ou seja, o filme foi idealizado e encomendado para retratar a história de uma época e, para tanto, dispunha da memória de um passado e, também, de um presente estético e cultural, além de uma ideologia vigente que, através dos responsáveis pela produção, deram a interpretação desejada ao filme. Segundo Almeida, as imagens agentes morais têm este poder de construir o espectador e reforçar seu gosto, suas atitudes, sua alma política (Cf. ALMEIDA, 1999:63), o que parece ter sido o objetivo do governo militar ao financiar a produção. Assim, a versão produzida por Paulo César Saraceni, nada mais é do que produto de sua memória dos fatos, desencadeados pela execução do filme. Para escrevê-la, Saraceni precisou acionar um dispositivo de lembranças que pudessem ser

narradas, a fim de contar a sua história, que deveria ser legitimada pelos personagens reais que dela participaram como coadjuvantes.

Segundo o próprio Saraceni, o roteiro que produziu partiu da vontade de contar a história das origens do Brasil. Mas, cabem as perguntas: O que o teria levado a escrever sobre Anchieta? O que o teria levado a submeter o roteiro à Embrafilme? O que sabemos é que dentre os autores que tratam do filme como verdadeira “obra prima do cinema” estão o próprio diretor e David Neves, amigo e incentivador do projeto, com quem chegou a compartilhar a alegria pelo financiamento recebido da Embrafilme: “Fomos festejar (...) a saída do dinheiro [para começar o filme]. Eu e Davis Neves tomamos um porre com um ótimo *scotch*”(SARACENI,1993:301).

Como pudemos constatar, o filme, tem sido objeto, tanto de uma visão elogiosa, quanto de uma visão negativa, desde a década de setenta do século XX. O mais significativo, no entanto, parece ser o fato de que, apesar de ter sido idealizado para celebrar um personagem e um determinado momento da história brasileira tanto pelo Estado, quanto pelo diretor do filme e pela Igreja, nenhum deles colheu plenamente os frutos de seu empenho. A produção fugiu do controle da Embrafilme, não fez o sucesso esperado por Saraceni, e, tampouco, contribuiu positivamente para a campanha de beatificação e canonização de Anchieta, justificando a denominação de filme “malditíssimo” dada pelo crítico de cinema, João Carlos Rodrigues.

#### **FONTE.**

ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Santana Filmes e Embrafilme. Roteiro: Paulo César Saraceni e Marcos Konder Reis. Intérpretes: Ney Latorraca, Luiz Linhares, Maurício do Valle, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Ana Maria Magalhães e outros. São Paulo: Macvideo, 1977. (140 min).

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.**

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999. 150p.

ALVIM, Davis M., COSTA, Ricardo. *Anchieta e as metamorfoses do imaginário medieval na América portuguesa*. Revista Ágora, Vitória, n.1, 2005, p. 1-19

AMARAL, Álvaro do. *O Padre José de Anchieta e a Fundação de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971. 550p.

ANCHIETANA. 1965. *Comissão Nacional para as Comemorações do “Dia de Anchieta”*. São Paulo: Gráfica Municipal/Divisão do Arquivo Histórico/Prefeitura do Município de São Paulo. 447p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003. 335 p.

BARCALA, Valter Aparecido. *O cinema na sala de aula – a reconstrução do cotidiano*. 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/barcala-valter-cinema-na-sala-de-aula.pdf>>.. Acesso em: 02/12/2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. 336p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Qual é a História?* In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac/Rio, 1979. 486p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Novo, anos 60-70: A questão religiosa*. In: SCHWARTZ, Jorge, SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). *BRASIL: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994. 226p.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura*. XIII Encontro de História Anpuh-Rio – Identidades. Disponível em <[http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933\\_ARQUIVO\\_Anpuh2008.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf)>. Acesso em: 05/11/2009

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 143 p.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 68p.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Deus e o Diabo no Cinema Novo: Religiosidade e Messianismo a 24 Quadros*. Anais do VIII Encontro Regional de História, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em <[www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Wolney%20Vianna%20Malafaiia.doc](http://www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Wolney%20Vianna%20Malafaiia.doc)>. Acesso em: 07/08/2008

NEVES, David E. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004. 380p.

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Projeto história. SP, n.10, dez. 1993. [Revista do programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História PUCSP].

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A construção do herói brasileiro de ontem e de hoje*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História Cultural: Experiências de Pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 130p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. 393p.

RODRIGUES, João Carlos. *Viajando com Lúcio, Otávio e Saraceni*. Revista MmemoZine. Publicado em: 28/08/2000 Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/viajanterodrigues.htm>>. Acesso em: 05/11/2009.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Xica da Silva e a luta simbólica contra a ditadura*.

Revista eletrônica “Olho da História” nº 4, 1997. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/edit4.html>>. Acesso em: 21/08/2008

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 397p.

SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: A Cultura Política dos anos 50 até 1964*. Revista de Ciência Política Acheegas.net Nº9. Disponível em: <[http://www.acheegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.acheegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm)>. Acesso em: 14/07/2009.

VIOTTI S.J., Hélio Abranches. *Anchieta: O Apóstolo do Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1980. 340p.