



A ARTE E A HISTÓRIA NO DOCUMENTÁRIO “A REVOLUÇÃO DE 1930”

Noé Freire Sandes*

Universidade Federal de Goiás – UFG

noefsandes@uol.com.br

Vera Bergerot**

Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás – IFITEG

vbergerot@yahoo.com

RESUMO: O olhar artístico sobre uma obra evoca uma relação de cumplicidade capaz de preceder toda a busca de significação lógica, esperada pelo espectador comum. Há, no artista, certa necessidade íntima de velar, sob a égide de signos indecifráveis, seus impulsos mais íntimos e privados. No historiador instaura-se o esforço de um pretendido processo de revisão histórica ao retirar o realismo, imagem igual à verdade, da interpretação do passado. Neste artigo há, portanto, a desafiadora reflexão sobre uma obra fílmica, um documentário sobre um momento de nossa história: a **Revolução de 1930**, de Sylvio Back, no qual arte e história se fundem numa multiplicidade de signos visuais que impedem a hegemonia de uma só interpretação, oferecendo e exigindo até um apaziguamento conceitual, procedimento que demanda, sem dúvida, uma abertura para novas interpretações.

PALAVRAS-CHAVE: História – Arte – Cinema – Revolução de 1930.

ABSTRACT: The artistic look over a work of art evokes a complicity relationship that precedes the whole search of logical meaning expected by the common onlooker. There is in the artist an intimate kind of a need to veil, under the aegis of undecipherable signs, his innermost and private impulses. An effort of an intended process of historical review is established in the historian by taking the realism away, image equal the truth, from the interpretation of the past. Thus, there is in this article the challenging reflection on a film, a documentary about a moment of our history: the **Revolution of 30**, by Sylvio Back, in which art and history join together in a multiplicity of visual signs that avoid the hegemony of only one interpretation, offering and demanding even an conceptual pacification, procedure which demands, without question, an opening to new interpretations.

KEYWORDS: History – Art – Movie – Revolution of 1930.

* Professor Associado II do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás. Pesquisador CNPq. Desenvolve o projeto Entre a memória e a história: os exilados da velha república.

** Artista plástica. Professora e coordenadora de pós-graduação (Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás – IFITEG) em Filosofia da Arte e Cinema e Educação.

“O único meio para resolvermos qualquer um de nossos problemas existenciais, é ir além do pensamento, além da linguagem, além do tempo. É libertar-se do conhecido”.
F. Capra

O som, a textura, as cores, os traços, e todos os recursos simbólicos dos quais a arte se serve, permitem uma comunicação que, se por um lado pode se apresentar, inicialmente, enigmática, por outro oferece a liberdade de percorrer caminhos nem sempre permitidos à palavra. Nessa liberdade encontra-se também o poder da crítica aberta, aquela que consente a interação com novos olhares, justamente como consequência dessa abertura, característica presente nas verdadeiras obras artísticas, jamais fechadas em si mesmas. Assim, encontramos na arte cinematográfica, uma reunião de possibilidades que lhe confere o intenso poder de tratar, numa imaginação plástica infinita, temas que entrecruzam realidade e irrealidade, verdade e fantasia, reflexões e devaneios, bem como o distante e o próximo, o ausente e o presente.

Quando em 1914, Griffith apresenta **O nascimento de uma nação**¹, não somente torna-se um marco dentro da história do cinema como marca a história como sua fonte. E a relação cinema-história segue um longo percurso que jamais se aquieta, e vai cumprindo, de certa forma, a profetização de Le Goff e Nora em **Faire de l’Histoire** (1976), sobre a evidência de novos horizontes no estudo da história. Assim, tanto quanto na literatura, por exemplo, os fatos e acontecimentos, as revoluções e golpes, os descobrimentos e encobrimentos, os comportamentos políticos, religiosos, sociais, éticos, estéticos, e tantas mais transformações (e conservações) que compõem a história da humanidade, receberam dos cineastas sua descrição imagética, sua narrativa, classificada ora como relato, documentário, ora como romance, ficção. “Toda classificação é superior ao caos”², já disse Lévi-Strauss³, contudo, ao vermos catalogado nosso acervo de produções fílmicas, percebemos também que, eventualmente, o critério de categorização poderá ceder a conveniências contextuais, conduzindo, talvez, a

¹ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2002.

² LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2006, p. 30.

³ Ibid.

equivocadas aproximações ou afastamentos entre os pesquisadores e as obras como arquivo para investigação e fonte de pesquisa.

Vemos então que o cinema, em seus pouco mais de cem anos de existência, se utiliza da constante recorrência ao passado, para a elaboração de seus temas e roteiros, revivendo épocas, heróis, civilizações e acontecimentos de nossa história. Com seu poder audiovisual, hoje associado a tecnologias sofisticadas, exerce o poder de “transportar” o espectador para tempos e situações vividas ou idealizadas, superando muitas vezes o poder imaginativo que envolve o leitor da obra escrita, seja histórica ou de ficção. O cinema traz imagem aos fatos, e mais: traz o movimento que ilude e fascina. Assim, ao visitarmos o passado iluminado pelo cinema, “é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d’água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial”⁴, um efeito de realidade que atrai o espectador, e que aproxima o historiador de seu mágico universo.

O fazer histórico procura, em ritmo crescente, interagir com a dimensão imagética, haja vista a fértil produção de obras acadêmicas, trabalhos e dissertações que têm sido desenvolvidas, buscando o cinema como fonte, e dialogando tanto com os trabalhos fílmicos, como com seus realizadores. Historiadores, filósofos e linguistas têm unido suas pesquisas às de artistas cineastas, diretores, produtores e roteiristas, resultando numa abertura maior para o conhecimento do homem e de seu caminhar pelo mundo. Contar uma história ou contar a história, munindo-se de recursos que permitam a participação de mais do que apenas um dos sentidos, é valer-se de maior e mais atuante interação do espectador, transformando a passiva leitura - solicitante apenas do sentido visual - numa potente integração que envolve também a audição, oferecendo, a ambos os sentidos, uma infinidade de possibilidades, frutos da reunião de um conjunto de artes.

Já nas primeiras iniciativas dos irmãos Lumière – pioneiros no cinema –, encontramos o interesse do homem por conhecer lugares distantes, exóticos, através das filmagens chamadas de *panoramas*, que traziam imagens de outros países e de outros povos. Vemos aí os primeiros documentários surgindo e somando imagem às narrativas escritas, despertando grande interesse e envolvendo maior número de curiosos por conhecer o mundo por meio do cinema. E assim também foi nas primeiras histórias

⁴ CAPELATO, Maria Helena; et. al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 9.

narradas, quando encontramos, por exemplo, **O nascimento de uma nação**⁵, que conta, por meio das imagens e alguns intertítulos (escritos explicativos entre as cenas), os primeiros passos dos Estados Unidos como Nação.

A linguagem do cinema mudou, foi adequando-se e ganhando maiores recursos para se expressar, comunicar-se e encantar o público. Ao lado da produção hollywoodiana crescente, o cinema de arte traz propostas que o separa da fórmula americana, utilizando-se de linguagem indireta, por vezes hermética e resultante de uma elaboração voltada para o *dizer* artístico. Temos então que, ao lado do desenvolvimento tecnológico, diversas *escolas*, diferentes correntes e estilos de trabalho ganham espaço, não havendo, portanto, uma definição única para a linguagem cinematográfica. Cada diretor oferece seu estilo, cada produção apresenta suas tendências, seus meios e opções de comunicação com o espectador, o que acontece ora direta e objetivamente, ora com o uso de metafóricas mensagens subliminares.

Com essas observações, adiantamos que, ao debruçarmo-nos sobre a obra do cineasta Sylvio Back, **A Revolução de 1930**⁶, estaremos diante de um trabalho que exigirá a capciosa tarefa de reconhecer nele, dentro de uma instigante linguagem artística, um novo tratamento sobre um fato histórico, recordando-nos a proposta contida já na pergunta-título do conhecido texto do historiador-cineasta Marc Ferro: “O filme: uma contra-análise da sociedade?”⁷

Encontrando-nos frente a um autor que se questiona a si próprio sobre qual seria a diferença entre cinema histórico-documental ou de ficção⁸, constatamos que

⁵ Dirigido por Griffith, 1914.

⁶ **A Revolução de 30** (1980) – Filme 35 mm, pb, 118 min.

Sinopse: Filme-colagem de uma trintena de documentários e filmes de ficção dos anos 20, culminando com cenas inéditas da Revolução de 1930. Todo em preto-e-branco, o principal tônus é a excelência restauração fotográfica de suas imagens, emoldurada por uma trilha sonora autêntica, de rara beleza e qualidade de emissão. Duas horas de estupefação, gargalhadas, esgares inesperados, achados anedóticos e ironias sorrateiras.

Ficha técnica: Roteiro, pesquisa iconográfica e seleção de filmes: Sylvio Back

Consultores de imagens: Carlos Roberto de Souza, Cosme Alves Netto, José Carvalho Motta, Jurandir Noronha, Valêncio Xavier, Antonio Jesus Pfeil, Michel do Espírito Santo, Oldemar Blasi e Anita Murakami

Comentários (em *off*): Boris Fausto, Edgard Carone, Paulo Sérgio Pinheiro

Pesquisa musical e arquivo fonográfico: Jairo Severiano.

⁷ FERRO, Marc. O Filme. Uma contra-análise da realidade. In: LE GOFF, J.; NORA, P. **História: Novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

⁸ BACK, Sylvio. Descontaminando. Edição Museu da Imagem e do Som do Paraná. **Caderno MIS 24**, Curitiba, 2001.

Back não oferece uma obra entorpecida pela realidade, mas que se propõe a opor-se a ela, desfigurá-la, numa busca que depara com um tempo no qual irá encontrar, juntamente com uma revolução política no Brasil, uma revolução artística no mundo - que libera a pintura, a escultura, a música, o artista enfim, do aprisionamento à figura conhecida, à reprodução, autorizando-o agora a revitalizar seu ofício de autor, com a desafiadora autonomia de um criador. Autor, como sabemos, vem de *auctor*, aquele que aumenta. Seu filme então é um transporte multidimensional, numa braquiniana⁹ postura realista, ou seja, um realismo conceitual e não óptico ou impressionista, resultante de uma superposição de imagens que remetem, deliberadamente, a sentidos duplos, triplos, múltiplos. Como Braque, Back nos leva a ver certos *contornos*, o que corresponde a nossa experiência real na vida, pois, concordando com Gombrich, “estamos sempre cômicos da existência dos objetos, mesmo escondidos por alguma superposição”¹⁰. E os contornos da Revolução são sutilmente traçados num emaranhado de superposições que exigem lupas potentes para identificarmos o sério do chiste, a brincadeira do fato. Como num *bal-masqué*, seu filme aguça a busca, a procura pelo que se esconde. Talvez, esteja em jogo o deslocamento dessa lupa, pois a superposição entre o sério e o chiste indica a composição de uma memória histórica que reúne imagem e mito.

“Toda obstinação em nos mantermos dentro de nosso horizonte habitual significa fraqueza, decadência das energias vitais”¹¹, diz Gasset, encorajando-nos a receber propostas que se afastem da mera mecanicidade apreciativa e a buscar a vitalidade de um nexos consciente e motivado. Eis então que os recortes de imagens de arquivo, de documentários que precedem a Revolução de 1930, são buscados e pesquisados pelo cineasta, com olhares que saem de um presente que conhece o futuro daquele passado que visita. Assim é o filme em questão. Um documentário que se utiliza de partículas de registros para registrar nova realidade. Um conto contado por meio da apropriação de trechos de contos variados, retalhos que constroem uma colcha, signos que, representando-se a si próprios, remetem a novos signos.

⁹ Georges Braque enfileira todas as forças “não para que trabalhem em harmonia, mas para que se choquem num virtual impasse” (GOMBRICH, E. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 238.).

¹⁰ Ibid., p. 46.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005, p. 46.

O documentário **A Revolução de 1930** pode causar estranheza ao espectador desavisado. A multiplicidade de imagens recorre à paródia, ao fragmento. Cena inicial: sob os acordes do refrão da música carnavalesca **Taí**, de Joubert Carvalho (1930), cantada por Carmem Miranda, uma multidão de imagens é lançada ao nosso olhar: cinema mudo, centenário da independência de 1922, Rio de Janeiro, Rondon vestindo os índios, trabalhadores nas ruas e, finalmente, a despedida do impopular presidente Artur Bernardes, no Rio de Janeiro. Os acordes da marchinha **Ai seu Mé**, ridicularizando o então candidato à presidência da República, dialoga com o refrão “Eu fiz tudo prá você gostar de mim...” Com uma sonora vaia a população carioca despediu-se de mais um governo da Primeira República¹².

O impacto visual sugere a leitura de uma história complexa, aberta para interpretações distintas de uma sociedade que não se pode abarcar com um único olhar. Ao fragmento visual seguem vozes de três historiadores que se põem a discutir sobre um novo ator político, os tenentes. Estes eram percebidos como reformistas, enquanto a classe operária teria uma diretriz mais profunda (Paulo Sérgio Pinheiro). A despedida de Bernardes do Rio é comentada por Bóris Fausto que insiste em negar ao tenentismo qualquer propósito revolucionário, diante do conservadorismo governamental. A perspectiva modernizadora atribuída aos tenentes é comparada à fabulação. Os tenentes partilhavam dos mesmos ideais autoritários presentes nas propostas políticas na época.

A opção pelo fragmento parece indicar a rejeição às imagens diretas, contínuas, recusando-se ao óbvio. Back então elege situações metafóricas, retalhos de filmes como intermediários indiretos buscando proposital indefinição. A multiplicidade da imagem é contraposta a certa interpretação do passado em que a revolução é pensada sempre por meio de mediações: os atores sociais não estão plenamente constituídos e ao Estado cabe o papel de organizador de uma arena de uma luta permeada de anteparos: para a burguesia o protecionismo econômico, para os trabalhadores as leis sociais. A imagem

¹² Freire Júnior e Careca (Luís Nunes Sampaio) decidiram, então, participar da campanha contra o candidato Artur Bernardes, ridicularizando-o na marchinha "Ai Seu Mé" (1922):

"Ai Seu Mé / ai Seu Mé / lá no Palácio das Águias, olé / não hás de pôr o pé [...] Rolinha desista / abaixe esta crista [...] a cacete / não vais ao Catete / não vais ao Catete...". Disponível em <<http://cifranta3.blogspot.com/2006/04/ai-seu-m.html>>

Franklin Martins informa que apesar de assinar a música sob o pseudônimo de “canalha das ruas”, o compositor foi preso após a vitória de Bernardes que governou sob regime de estado de sítio. Em 1927 com o fim do governo uma nova versão da música circula no Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=ai-seu-me>

brinca com o passado, empilhando temas e tempos diversos, enquanto o discurso histórico labuta em busca de uma interpretação.

Em meio a tantos recortes, a imagem foge da pretensão realista e ironiza a verdade histórica, advertindo para a multiplicidade de leitura dos signos. No levantamento iconográfico, os resíduos de trabalhos comprometidos com interesses políticos, a serviço de instituições e partidos, atestam a voluntária subserviência do cinema alcunhado de “chapa branca”. Com a obsolescência dos serviços ideológicos, resta o testemunho histórico de suas tarefas.

Curiosamente os dias de fogo e brasa da Revolução de 30 contabilizam uma dezena de filmes que desmentem o discurso até então consagrado. Como que adivinhando o desfecho, produções terminadas a toque de caixa e exibidas logo após o êxito getulista, revelam um engajamento *avant la lettre*, impensável. Basta conferir os “reclames” desses filmes (de cuja existência é o que sobra) exaltando o “triunfo” da “vitoriosa Revolução”, a “chegada dos heróis” e do “invicto general”, etc.¹³

Desses retalhos de películas são então recolhidos os tesouros representativos de propósitos enrustidos ou mal contados, de heróis forjados e vitórias (ou derrotas) programadas para se fixarem numa futura memória antecipadamente idealizada. É desses documentos que, num trabalho eisensteiniano¹⁴, a montagem é elaborada. Como oferecer uma reconstituição histórica, isenta de partidarismos, mas sem covardias, sobre uma revolução que mudou o Brasil? Como captar e transmitir o contexto de uma época, a convivência e a conivência, os acordos e desacordos, a aura de um cordial fascismo, de bastidores efervescentes que, mesmo documentados em seu momento, são convenientemente negados pelos próprios documentadores, em momentos seguintes?¹⁵ Como usar da força da imagem e do som, do poder que há no cinema que Benjamin considerou a arte democrática, sem repetir os mesmos desvios capazes de conduzir os olhares para um alvo já pré-concebido? Enfim a mais difícil questão: como contar uma

¹³ Extraído do livro de ensaios (inédito) **O cineasta no invisível**, de Sylvio Back.

¹⁴ A escola soviética de 20 rompe com a linguagem convencional cinematográfica. Sergei Eisenstein trabalha em uma montagem intelectual e, partindo do ‘primitivo’ pensamento por imagens, elabora um processo de associação: juntando-se duas imagens sugere-se outra, não presente nos elementos isolados. “Inspirado nos ideogramas Eisenstein acreditava na possibilidade de construir conceitos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos sem passar necessariamente pela narração”. (MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2002, p. 195).

¹⁵ Vide os prefácios da primeira edição e o da segunda edição na obra de Barbosa Lima Sobrinho **A verdade sobre a Revolução de outubro – 1930**. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

história, com seus suspenses, temores, entusiasmos, verdades e mentiras, sem respingá-la com parcialidades por já se conhecer o final? Ou, em direção diversa, como contar uma história em que o conhecimento do fim não elimine as parcialidades que permaneceram à margem no transcorrer da própria história?

O recurso artístico outorgado ao cineasta Silvio Back em **A Revolução de 1930** permite expedientes que poderão acenar para possibilidades que transcendem a evidência, sem afastar a objetividade documentarista, dentro de um comportamento que se revela cauteloso enquanto testemunho, e ousado como observador. Segundo Godard o cinema mudo já disse tudo, e observamos aqui que as cenas recortadas, mudas e tão prolixas, desenrolam-se sob nossos olhos que acompanham uma movimentação que registra desde cômicas utopias até comoventes realidades. Sem coerência, sem sequência, imagens num aparente *non-sense* se insinuam apontando para, talvez, o mito do herói. Herói caubói, urbano ou operário; herói aclamado, aplaudido, venerado; aliado a alianças, a forças incomuns; protegido-protetor e mártir misterioso. Bang-bang, índios, xerife. A morte faz parte do trágico na rota do herói – ou não seria o contrário, a morte fazendo parte do heróico na rota do trágico? E a construção desse herói-histórico encontra-se, ardentemente camuflada, no *fundo* dos discursos que fazem o *fundo* do filme, pois, ao mesmo tempo em que tudo isso se mostra, sem nenhuma dependência entre o áudio e o visual, ouve-se depoimentos. Estes são frutos de entrevistas com historiadores que comentam o episódio da Revolução de 1930: não há cortes, nem induções, apenas a gravação pura e simples de palavras que para sempre acompanharão, como a pianola dos primeiros tempos, as silenciosas imagens com suas mímicas. Imagem e palavra se alternam sem que se perceba intenção didática nesse movimento.

Ninguém e nada ficou acima de qualquer suspeita. O festival de acertos e de consentimento que é 30 serviu igualmente como uma luva para que o lazer industrial norte-americano, já tão amigo da década e tão próximo do novo poder quanto do universo mental do brasileiro cidadão, fincasse de vez suas leis no tabuleiro dos acertos e do consentimento nacionais. O porvir daqueles anos gloriosos (às avessas...) viraram a cicuta nossa de cada dia.¹⁶

A abertura para a diversidade se apresenta nas imagens. Enquanto a profusão dessas imagens invade a imaginação do espectador, os três historiadores tentam

¹⁶ BACK, Sylvio. Descontaminando. Edição Museu da Imagem e do Som do Paraná. **Caderno MIS 24**, Curitiba, 2001.

recompor certa ordem, narrando os acontecimentos a partir de fragmentos temáticos: tenentes, operários e industriais são atores coadjuvantes de uma história que deve ser interpretada a partir da emergência do ator principal, o Estado. As imagens correm soltas em associações múltiplas e, sem maior compromisso com a interpretação histórica. O fluxo delas, em certa medida, desconsidera a autoridade interpretativa presente na narrativa historiadora. Imagens e vozes constroem discursos distintos, embora apresentem pontos de convergência. O espectador se vê diante de duas posições: ou percebe na pluralidade das imagens o convite para interpelar a narrativa historiadora ou a narrativa historiadora domina a imagem, reduzindo a indeterminação do fluxo de representações da Revolução aos temas e suportes dados pela historiografia. No documentário **A Revolução de 1930**, voz e imagem são sobrepostas sem a clara indicação de uma leitura convergente para a interpretação do evento, a Revolução de 1930.

Ao pressupor o domínio da narrativa historiadora sobre a imagem pode-se sugerir que Sylvio Back se aproximou de um modelo clássico de documentário: a imagem ilustra, se põe a serviço de uma interpretação. A narrativa domina a cena, pois o que se escuta, sacramentado pelo saber acadêmico, dirige o olhar do espectador. Nessa direção, a unidade do fluxo se fixaria na imagem do bule de café, centro da vida econômica e política da Primeira República. Essa redução implica na compactação do fluxo de imagens de modo hierárquico: o café como substrato do mundo econômico e social. Representação com força suficiente para se impor a multiplicidade das imagens, servindo de suporte para as demais sequências. Vale ressaltar a cena de homens e mulheres exercitando seus corpos a beira da piscina, explicitando, assim, o parasitismo das classes dominantes. Finalmente, se apresentam os acontecimentos definidores da Revolução: os grandes comícios que marcaram as eleições de 1930, em um tempo em que as eleições eram marcadas pela fraude, e a imagem do corpo de João Pessoa, vítima de um crime passionai. As imagens mobilizam sentimentos diversos, indicando a senha para o início do movimento revolucionário. Finalmente, Vargas aparece em traje militar, em meio aos soldados, demarcando um sentido de continuidade a uma intriga que se assemelha a uma colcha de retalhos. A imagem de Vargas no Rio de Janeiro, assumindo o comando do movimento revolucionário, costura os quadros, os retalhos, finaliza o documentário.

Na perspectiva de que a imagem possa se descolar da imaginação historiadora, segue-se que a *verdade* do cinema sobrepõe-se a explicação histórica. Ao lado dos embates da guerra de 1924, em São Paulo, agregam-se cenas clássicas de um tempo em que o cinema, ainda mudo, comunicava-se com o espectador através de mímicas e insinuações gestuais – a narrativa imagética. Há, portanto, uma aproximação entre os dois discursos: a montagem desconfia do realismo ingênuo e os historiadores também. Mas o cinema, descompromissado com metodologias, compõe sua narrativa voltando-se para a verossimilhança de sua própria linguagem, enquanto os historiadores apegam-se aos vestígios e à metodologia como bússolas orientadoras do discurso da verdade. O cinema, em seu diálogo interno, atesta a verdade do cinema, enquanto a voz do historiador ressoa em busca de suportes externos para composição de sua verdade. A imagem apresentada como fluxo impede a criação de um sentido unívoco para o movimento, enquanto o historiador imobiliza as imagens fixando-as em torno de modelos, de estratégias para a explicação do passado. A ambiguidade se encontra em todos os lugares: tudo é encenação. A cena se desdobra no tempo: a batalha tão esperada, mas não enfrentada, permite que os atores, os soldados, encenem seus movimentos, conferindo um tom de farsa aos seus movimentos. A fama da batalha de Itararé reside na representação do não-acontecimento, reforçando a marca de uma história-mito que retirou de cena o conflito. O desfazimento das imagens da guerra, pois a guerra não era para valer, fez da revolução uma necessidade sobreposta à intenção dos atores sociais. A revolução adquiriu vida própria. Não é obra de um chefe militar nem civil. Sustenta-se, pois, por si mesma¹⁷. Finalmente, se apresenta na figura de Vargas – com sua estatura mínima – a exibir galante o seu fardamento militar, mais uma vez impera um tom farsesco. Seguindo essa direção, o documentário ganha um tom inovador, abrindo-se a múltiplas interpretações, incluindo a possibilidade de se pensar na encenação historiadora.

Os historiadores narram a Revolução a partir do presente dominado pela crítica a certa memória histórica que instituiu as imagens definidoras da interpretação do passado, impondo uma nova perspectiva: a fragilidade dos atores políticos permitiu a emergência do Estado demiurgo – artesão de um espaço de negociação e de desarme –

¹⁷ BORGES, Vavy Pacheco. Anos trinta e política. História e historiografia. In: FREITAS, Marcos César. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998.

que impôs sua tutela sobre as classes sociais. Entre a multiplicidade da imagem e a narrativa historiadora há diferenças notáveis. A pretensão da narrativa histórica é a de explicar o passado, apesar da parcialidade inerente à interpretação histórica. O cinema documentário por sua vez dialoga com as duas pontas da representação social: a encenação da representação histórica redefine a pretensão realista ao repor, com o uso da ficção, o passado-imaginado-como-verdade, em cena. **A Revolução de 1930**, de Sylvio Back, aprofunda essa marca ambígua ao justapor as duas linguagens sem deslizar para o didatismo. Os historiadores encenam suas interpretações por meio da crítica histórica, enquanto as imagens correm soltas, sem que se perceba a firme intenção de subordiná-las ao que está sendo narrado. O documentário questiona a noção de documento na tensa articulação entre imagem e narrativa histórica. E cabe ao espectador, o cidadão, o exercício da leitura e da interpretação do filme.

Leitura e interpretação versus uma obra aberta. O cineasta em questão não usa – insistimos – de uma narrativa imagética que ofereça princípio e fim, o que nos permitiria uma leitura fluente. Ele não explicita uma sequência temporal, nem no tempo do narrado nem no da narração. Sua intenção é outra, e buscará uma narratividade que surge por meio da decupagem e da montagem, reunindo variados trechos de filmes antigos, e se reforçamos este aspecto, é para conduzir a reflexão para o inevitável reconhecimento da movimentação que aproxima o autor deste documentário à figura do *bricoleur*: aquele que se utiliza de seus guardados acumulados para *montar* aquilo a que se propõe. Sabemos que essa estruturação straussiana acompanha muitos estudiosos sobre a narração¹⁸ e, segundo seu elaborador, na bricolagem a regra do jogo é sempre a de arranjar-se com os *meios-limites*, isto é, valer-se, para seu uso, de “um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos”.¹⁹ Certamente não se pode deixar de considerar que há, nesse reaproveitamento de materiais, o que Lévi-Strauss aponta como as possibilidades que são limitadas pela história particular de cada peça e também por aquilo que nela subsiste de predeterminado, resultante do que conhecemos de seu uso original. E de fato, por vezes encontramos certa dificuldade, como espectadores, em desvencilharmo-nos das características originais, incrustadas e

¹⁸ METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: USP, 1972, p. 29.

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2006, p. 34-38.

reconhecíveis nos retalhos das películas utilizadas por Back em sua montagem. Contudo, Lévi-Strauss afirma que a decisão de trabalhar com restos que já tragam em si certa carga de ideias (como é o caso do documentário em questão) dependerá “de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que a escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada, nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida”²⁰ – proposta talvez irresistível para o cineasta em questão, cuja obra reúne, em *duchampianas* resoluções, a filmagem, o recorte, a apropriação, a colagem, a conciliação e a provocação. É nessa posição de *bricoleurs*, nesse jogo de recortes, que colocamos, frente a frente, Back e Eisenstein, imaginando os dois cineastas, munidos com suas “caixas de guardados”, reorganizando seus pedaços de história para obter uma história nova, cuja essência, muitas vezes vemos fixar-se no título da obra enquanto que as palavras-chave são camufladas e dispersas, feito coringas inseridos aleatoriamente num baralho de figuras variadas.

Nesse trabalho, que traz uma proposta envolvida com a reconstrução, quem sabe caberiam ainda questões pensadas por Barthes, levando-nos a admitir que não há a finalidade, nessa montagem, da representação do real, pois não se mostra a busca por uma reprodução, não há a tentativa de imitar a aparência concreta do objeto inicial – não se trata de uma “*poiésis* ou *pseudophysis*, mas sim de uma simulação, um produto da *technê*”.²¹ **A Revolução**, assim, é o resultado de uma manipulação – meta de Eisenstein, que buscava tornar visível o ensinamento dos acontecimentos e chegar, graças à decupagem e à montagem, a que este ensinamento se tornasse, ele próprio, um acontecimento sensível. Daí o horror do cineasta russo ao *naturalismo*, e o desinteresse pelo simples fluir do mundo, buscando sempre esse fluir retratado através de um ponto de vista ideológico, inteiramente pensado, *significante* “de fio a pavio” (segundo Metz), pois para Eisenstein o sentido não basta: é necessário acrescentar significação. Isso seria um ato de organização específico, que redistribui o sentido, e “a significação gosta de recortar com precisão significados descontínuos que correspondem a significados discretos”.²²

²⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 6 ed. Campinas: Papirus, 2006, p. 34.

²¹ METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: USP, 1972, p. 51

²² Ibid.

Permitamo-nos aqui um envolvimento com a sugestão heideggeriana de que “a realidade da obra determina-se a partir do que na obra está *em obra*, a partir do acontecer da verdade”²³, e assim “o ser-criado pela obra só se deixa manifestamente compreender a partir do processo de criação”.²⁴ Nesse processo, nesse *estar em obra*, podemos pensar sobre o aspecto inconcluso da obra, no processo na imprevisibilidade – contingente poético que, como tal, não tem uma forma resolvida, definitivamente inevitável, pois segundo Gullar, “como forma e conteúdo são indissociáveis, tampouco seu conteúdo é *inevitável*”,²⁵ e nunca há “um único poema possível sobre um tema”, pois o poema é um “lance de dados que jamais eliminará o acaso”. O documentário **Revolução de 1930** persegue o imprevisível: algo que não se determina, mas se insinua, uma poesia que se infiltra num planejado acerto intelectual que lateja por entre as discordâncias entre o dito e o realizado, entre o que se quer que seja e o que de fato é. O engodo presente em um fato real que se mostra como uma reunião de divertidos engodos imaginados. A presença de um discurso que se distancia do sentido referencial. Dados soltos num jogo de acasos.

Voltando a Lévi-Strauss, encontramos intrigante tema para reflexão ao associarmos, ao filme em questão, a pesquisa que se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, pois, com essa observação este autor nos propõe que o artista (o *bricoleur*), não opera através de conceitos, mas sim de signos, e ainda observa que uma das oposições entre signo e conceito está no fato de o conceito se pretender integralmente transparente em relação à realidade, enquanto o signo aceita, “exige mesmo, que certa densidade de humanidade seja incorporada ao real”.²⁶ Entendendo que nessa “densidade de humanidade” esteja presente a emoção, lembramo-nos da firme colocação de Cabrera, expondo que “o emocional não desaloja o racional: redefina-o”²⁷ – e certamente aí encontraremos a obra de Back, desalojando e redefinindo certas fronteiras entre o filme e a história, entre a racionalidade puramente lógica (*logos*) e a inserção do elemento afetivo nessa racionalização (*pathos*).

²³ HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 46.

²⁴ *Ibid.*, p.46.

²⁵ GULLAR, Ferreira. **Resmungos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 62.

²⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 6 ed. Campinas: Papirus, 2006, p. 34.

²⁷ CABRERA, Júlio. **O cinema pensa – uma introdução à filosofia através do filme**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 18.

“A racionalidade logopática do cinema, muda a estrutura habitualmente aceita do *saber*, enquanto definido apenas lógica e intelectualmente”²⁸, diz Cabrera²⁹, propondo assim que saber, sob este ponto de vista, não se trata somente de informações racionais e lógicas, mas sim de uma abertura a certo tipo de experiência, aceitando-se que parte desse saber não é dizível e que o cinema parece utilizar-se de outras vias para atingir o espectador. A linguagem do cinema é “inevitavelmente metafórica, inclusive quando parece ser totalmente literal, como nos ‘filmes realistas’”³⁰.

A estética do filme de Back conta a história, que metaforicamente vai se revelando, quase como num desafio. “O prazer estético tem que ser um prazer inteligente, porque entre os prazeres existem os cegos e os perspicazes”³¹ – como afirma Gasset. A **Revolução de 1930** certamente não busca respostas, mas cumpre essa função inteligente e sutil a qual se propôs o autor: provoca o espectador, instiga-o, o faz repensar, procurar, desenvolver um exercício heurístico. Documenta a representação do fato histórico – realçando o seu sentido monumental – na justaposição das imagens do passado, criando um irreverente, quase debochado, idioma paralelo. Interessa realçar o sentido documental indireto: a conformação do vivido é documento e encenação, tanto no cinema como na história.³²

Por certo que o filme, em sua linguagem artística, acompanha o alvitre que se mostrava à época do fato: o rompimento com o torpor monopolizante do conhecido. Mas também não teria sido esse, talvez, o espírito revolucionário? Não estará aí a chave dourada? O filme não se resolve e emergem da obra desconhecidas intenções... e também aí não podemos encontrar semelhanças entre representante e representado?

²⁸ CABRERA, Júlio. **O cinema pensa – uma introdução à filosofia através do filme**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 18.

²⁹ Ibid., p. 21.

³⁰ Ibid., p. 26.

³¹ ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005, p. 50.

³² O cinema sempre pode servir-se de um grande trunfo, chamado por Machado (2002) de “coeficiente de realidade”, visto que a sua base fotográfica lhe dá uma legitimação documental, e mesmo as narrativas reconstituídas são envolvidas por credibilidade, diz o autor, se não pelo valor documental em si, ao menos pelo poder de forjar uma realidade à imagem e semelhança do seu modelo. A esse respeito sabe-se que os estúdios de New Jersey reproduziram com tal realidade a cena de afundamento da frota do comandante Cervera, com fotos da baía de Santiago, e que tal foi o assombro por sua ‘autenticidade’, que a própria marinha espanhola adquiriu uma cópia do filme para guardá-la como documento histórico (Cf. MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2002, p. 86).

Entre a obra fílmica e a obra política? Entre Arte e História? Finalmente, o documentário **A Revolução de 1930** documenta, simultaneamente, o imaginário da Revolução de 1930 e do cinema, incluindo a voz distante do historiador. A imaginação historiadora se incorpora ao filme concorrendo com a interpretação das imagens para a definição do sentido histórico, enquanto o filme resiste a esse procedimento, indicando que a imagem – documento/monumento ou ficção, ainda segundo Marc Ferro – carrega potencialmente um sentido desestabilizador. Sylvio Back formula uma contra-história da Revolução de 1930, insurgindo-se contra o domínio da interpretação historiadora ao capturá-la e inseri-la como parte do filme, como voz. Procedimento astuto: o visto e o ouvido – categorias clássicas para a compreensão do passado no mundo antigo – se distanciam da hierarquia que pressupunha a ascendência do ver sobre o ouvir. No documentário, as duas operações concorrem para a formação do sentido, distantes do compromisso com a autópsia, própria ao olhar do mundo antigo³³. O que se vê é imagem mediada pelo olho da câmera e da montagem. O que se ouve não é voz que se possa reconhecer, pois é mediada pela operação histórica: voz sem tonalidade própria, voz historiadora. O que Sylvio Back documenta – como fato – é a constituição do imaginário de uma revolução que se projetou em direção ao que se apresentava como moderno e que assim foi representada no trânsito das interpretações: percurso entre documento e monumento, memória e imagem, história e imaginação. Consagração da representação moderna do Brasil.

³³ HARTOG, François. O olho e o ouvido. In: _____. **O espelho de Heródoto**. Ensaios sobre a representação do outro. Belo Horizonte: UFMG, 1999.