

127

***Negritude, individualismo e mito colônia:
Três resenhas de cinema***

Oscar Calavia Sáez

2011

Universidade Federal de Santa Catarina
Reitor: Álvaro Toubes Prata
Diretora do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Roselane Neckel
Chefe do Departamento de Antropologia: José Antonio Kelly
Sub-Chefe do Departamento: Evelyn Schuler Zea
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Antonella Imperatriz Tassinari
Vice-Coordenador do PPGAS: Alberto Groisman

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editores responsáveis

Evelyn Schuler Zea
José Antonio Kelly
Rafael Devos
Scott Head

Comissão Editorial do PPGAS

Alberto Groisman
Alicia Castells
Antonella Imperatriz Tassinari
Carmen Rial
Edviges Ioris
Esther Jean Langdon
Evelyn Schuler Zea
Gabriel Coutinho Barbosa
Jeremy Loup Deturche
José Kelly Luciani
Maria Regina Lisboa
Maria Eugenia Dominguez
Márnio Teixeira Pinto
Miriam Furtado Hartung
Miriam Grossi
Oscar Calávia Saez
Rafael Devos
Rafael José de Menezes Bastos
Scott Head
Sônia Weidner Maluf
Théophilos Rifiotis
Vânia Zikán Cardoso

Conselho Editorial

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, Jeremy Loup Deturche, José Kelly Luciani, Maria Regina Lisboa, Maria Eugenia Dominguez, Márnio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

Solicita-se permuta/Exchange Desired

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2011

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Copyleft

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação
em Antropologia Social, Universidade Federal
de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa
de Pós Graduação em Antropologia Social, 2011 - v.127; 22cm
ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia
Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à
Comissão Editorial do PPGAS
Departamento de Antropologia,
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,
Universidade Federal de Santa Catarina
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil
fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714
e-mail: revista.apm@gmail.com

Negritude, individualismo e mito colonial: Três resenhas de cinema

Oscar Calavia Sáez

Resumo:

O artigo se ocupa de temas antropológicos que se apresentam em três filmes: *Cafundó* (Brasil, 2005), *Além da vida* (EUA, 2010) e *Também a chuva* (Espanha, 2010). *Cafundó* conta a história de João de Camargo, um líder religioso afro-brasileiro do início do século XX. No filme, a história de sua vida e a sua doutrina são repensadas à luz das tendências teóricas atuais no campo da história e a cultura negras no Brasil, especialmente no que diz respeito a temas como a hibridação e a sua relação com a herança africana. *Além da vida* é um conjunto aparentemente não-confessional de histórias de espíritos, onde no entanto pode se encontrar um discurso religioso, o do ramo anglo-saxão do espiritismo. A noção de um indivíduo transcendente está à mostra e define as linhas e os limites do roteiro. *Também a chuva* é um exercício de discurso multivocal sobre a descoberta e a conquista de Colombo, que mistura ficção e documentário numa fórmula de filme dentro do filme.

Palavras-chave: Religiões afro-brasileiras, João de Camargo, espiritismo, individualismo, Colombo, colonialismo.

Abstract:

This paper deals with anthropological issues addressed by three movie pictures: *Cafundó* (Brazil, 2005), *Hereafter* (USA 2010) and *Even the rain* (Spain, 2010). *Cafundó* tells the history of João de Camargo, an early 20th century afro-brazilian black religious leader. In this movie, his life story and doctrines are re-thought after the current theoretical trends on Brazilian black history and culture, mainly on issues such as cultural hybridization and its relationship to African heritage. *Hereafter* is an seemingly non-confessional set of ghost stories, where nonetheless a religious discourse is to be found, that of the Anglo-Saxon brand of spiritualism. The notion of a transcendent individual is on stake, and defines the lines and the limits of the screenplay. *Even the rain* is an exercise of multivocal discourse on the Columbus' discovery and conquest, that mixes fiction and documentary in a film-inside-film formula.

Keywords: Afro-Brazilian religions, João de Camargo, spiritualism, individualism, Columbus, colonialism.

Negritude, individualismo e mito colonial: Três resenhas de cinema.

Oscar Calavia Sáez¹

I

Brenhas do Cafundó

Cafundó, de Paulo Betti e Clóvis Bueno (2005) Brasil

Com certeza, o diretor do filme não lembra, mas conversamos sobre *Cafundó* por volta de 1990. Eu tinha realizado uma breve pesquisa sobre João de Camargo, auspiciada pela Fundação Ford e o Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Paulo Tortello, um escritor de Sorocaba que tinha me oferecido um valioso apoio nessa pesquisa, me telefonou uma noite ao meu apartamento de Campinas: ele estava no meio de uma festa e tinha ao seu lado a Paulo Betti. Queria que falássemos sobre a possibilidade de um filme sobre o profeta negro. O meio e o contexto não eram os mais favoráveis para a conversa. Betti me perguntou se achava que o tema daria um filme, e eu respondi com um desses oráculos por demais previsíveis num pesquisador, algo assim como “seria muito interessante, mas muito complexo”. Aí acabou a minha participação na empresa. A minha pesquisa foi uma vítima colateral do plano Collor, e não deixou mais rastros que uma grossa pasta de documentação, notas, gravações de áudio e um artigo publicado anos depois numa revista acadêmica de Santa Catarina (Calavia Sáez 1998); Paulo Tortello faleceu (soube pelos créditos de um dos extras do DVD de *Cafundó*) em setembro de 2000 e o filme, depois de enormes dificuldades de financiamento e distribuição, chegou ao público (pouco) em 2006.

O filme é uma boa amostra das imensas possibilidades que a história e a antropologia brasileira oferecem a uma cinematografia que se interessasse em explorar uma variedade de experiências além dos gêneros habituais, e só isso já vale a tentativa. Posso dizer que assisti com prazer os pouco mais de cem minutos da fita –o que nem sempre é fácil em reconstruções históricas tão expostas a deslizar-se no constrangedor. Posso também subscrever em geral as críticas feitas a *Cafundó*, ou talvez resumi-las em uma: as dimensões ideais desse filme, que já arca com a dificuldade de um tema novo e escassamente vendável, deveriam ser muito maiores para dar conta da riqueza dos assuntos que nele aparecem –isso, é verdade, lhe angariaria a admiração de alguns especialistas, e complicaria ainda mais a sua vida comercial. A vida de Camargo, longa e surpreendente, resume, desde um ponto de vista quase inédito, a metade da história do Brasil republicano, e traz ecos de uma história ainda mais ampla: a religião e a escravatura são, como sabemos, claves do que aconteceu antes e depois. Nessa epopéia popular comprimida, é inevitável que muitos aspectos se vejam reduzidos a notas, e que alguns assuntos importantes, como o da reação das elites oficiais contra o auge do profeta popular, fiquem telegráficas e caricaturais. Ao mesmo tempo, *Cafundó* tem trechos ágeis, imagens poderosas –sobretudo nos episódios da profetização - e sólidos méritos na direção de arte, na fotografia e em boa parte das interpretações. As fraquezas estão, como é o mais freqüente – ao menos para alguém mais familiarizado com o texto que com a câmera -, no roteiro.

Tal como de fato foi realizado, *Cafundó* se centra nos passos iniciais da vida de João

1

Professor do Departamento de Antropologia / PPGAS – UFSC

de Camargo, culminando na sua conversão. Realça uma trama que, nas biografias e na documentação do personagem apenas aparece, a do seu matrimônio com uma mulher branca, que segundo declarava o próprio Camargo teria morrido, mas que após a morte do profeta reapareceu reivindicando a sua herança. É bom frisar que Camargo aparentemente não teve mais relações com outras mulheres, e esse capítulo amatório parece ter estado muito alheio ao centro de suas preocupações. Ligar sua ruína pessoal e a sua descida aos infernos da cachaça à decepção amorosa fornece ao filme um motivo dramático fácil de assimilar, mas aligeira uma outra trama, mais sociológica que psicológica, que também aparece no filme, a da degradação quase que planejada dos negros recém libertados, expulsos do mundo produtivo no momento em que se abriram as portas das senzalas. Para a maior parte dos ex-escravos o desemprego ou subemprego, o alcoolismo e o infortúnio doméstico foram aspectos, difíceis de separar, de uma única sentença não pronunciada e assim inapelável. O abandono dessa mulher fatal encarnada por Leona Cavalli não é menos fatal para o filme que para o seu protagonista. Depois do calvário de Camargo, de sua conversão e da fundação da sua Igreja, o filme se (dê)organiza como um agregado de sketches que ilustram uma carreira religiosa ascendente (uma carreira notável: no auge da sua fama, a clientela religiosa de Camargo se estendia por vários países europeus). Mas não reencontra um argumento propriamente dito. A perseguição do profeta pelas autoridades, seu enfrentamento com os vendilhões do templo ou com os chamados das raízes africanas não tem a substância necessária para tornar-se um novo eixo da ação. O filme não consegue dar profundidade temporal ao progresso da Igreja de Camargo: ninguém diria que este se estendeu por vários decênios de uma história peculiarmente agitada.

Mas quase todo o que foi dito até aqui pode ser, já disse, uma repetição ou uma síntese de críticas já feitas a *Cafundó*, e não é o meu objetivo aqui exercer funções de crítico de cinema. Pretendo, antes, acrescentar algo – três comentários laterais - ao reconhecimento da relevância e a complexidade de João de Camargo, personagem que o filme contribuiu decisivamente a resgatar da sombra.

A Igreja.

A produção do filme dedicou um esforço considerável à reconstrução dos sucessivos estágios do templo de Camargo, que passou, em algo mais de trinta anos, de ser uma modesta capela rural a constituir um complexo comparável – e superficialmente similar - ao de um grande santuário católico, incluindo templo, hospedaria, quarto dos milagres, capelas “secretas” e dependências privadas do fundador, que morava no lugar de culto. Esse esforço não é suficientemente aproveitado na narração: como já foi dito, falta ao filme um “tempo” que faça dessa transformação um processo histórico, e não uma série de ampliações geradas como por um rápido passe de mágica. Mas falta também um maior interesse pela densidade visual do templo. Certo, o filme nos mostra as imagens, as fotografias, as cartas dos fiéis, as pedras, os milhares de objetos que abarrotam o palco de Camargo, mas nunca nos oferece um mergulho nesse templo como ambiente, um equivalente do choque visual que experimenta o visitante perante essa expressão do *horror vacui*, essa acumulação de matéria kitsch que em conjunto transcende o kitsch. Um tal mergulho não seria um puro efeito visual. O processo de construção e decoração do templo foi também o processo de elaboração da própria religião de Camargo, já que a feitura, a adoção ou a instalação de cada um dos seus milhares de elementos devia obedecer a uma inspiração. Cada passo foi dado em comunicação com essa entidade de referência da religião de Camargo que ao longo dos anos foi evoluindo de uma tríade (composta pelo Menino Alfredinho, Monsenhor João Soares do Amaral e uma Nossa

Senhora negra) até um vago e imenso coletivo designado como *A Igreja*, que pessoalmente tendo a identificar com a própria igreja, material e concreta, construída por Camargo, com os seus milhares de elementos sacros. Dito seja de passagem, na entrevista com Florestan Fernandes incluída no DVD há uma observação interessante que não lembro que Florestan tenha incluído no seu texto sobre Camargo. Suspeita Florestan que no final do processo João de Camargo identificava a si próprio como a fonte de toda essa sacralidade, uma identificação que não deve se confundir, porém, com algum tipo de auto-deificação. A humildade de Camargo foi o atributo mais destacado por ele mesmo e pelos seus seguidores ao longo de sua carreira, e na sua continuidade *post-mortem*. Mas valeria a pena indagar sobre a relação entre a sugestão de Florestan e o status que hoje em dia atribuem ao fundador os seus seguidores: especialmente essa doutrina, oficial mas duvidosa, de que Camargo, como espírito, não mais se manifesta através dos médiuns que atualmente atuam no seu templo.

Voltando ao ponto, é verdade que uma acumulação de objetos é algo especialmente difícil de transformar em matéria cinematográfica., ou simplesmente em trama narrativa. O templo de Camargo mereceria talvez mais um filme, provavelmente com uma linguagem próxima à que Peter Greenaway utilizou em filmes como “A tempestade” ou “O livro de cabeceira” onde os objetos ganham um protagonismo que se sobrepõe aos dos protagonistas humanos. Camargo foi um profeta, com perdão da expressão, *multimeios*. Sempre obedecendo à inspiração – afinal, se identificava como um ex-escravo analfabeto - compôs dobrados para banda de sopros, modelou imagens e enunciou falas proféticas (convertidas em textos por seus ajudantes) que misturavam o português com o pseudo-latim e que evocam ensaios contemporâneos de escrita automática. Seriam de interesse análises históricas, musicológicas e literárias de toda essa criação, ou daquilo que dela sobrou. Mas, sobretudo, Camargo foi um coletor e organizador de imagens e objetos, criando uma teologia concreta dificilmente redutível a um texto, e por isso mesmo um desafio para uma antropologia visual que se recuse a viver à sombra da escrita.

África.

Cafundó toma seu título de um arraial negro do interior paulista, não muito distante de Sorocaba, que nos anos oitenta ficou famoso pela “descoberta” de uma língua africana (a rigor, de um vocabulário africano) conservada pelos seus habitantes (Vogt & Fry. 1996). Cafundó, o arraial, passou a ser o símbolo da persistência ou a resistência cultural dos ex-escravos nas terras paulistas. Sua vinculação com Camargo pode ser uma licença biográfica, mas em termos gerais é correta: com igual direito, o arraial e o profeta são demonstrações da vitalidade cultural negra num meio como o paulista, de praxe conhecido como um campo de desagregação e abandono das raízes culturais africanas.

Mas o Cafundó do filme é, claro, muito mais que o Cafundó histórico, uma referência válida sempre que se tome como um palco metafórico e não como um dado histórico ou etnográfico. Aldeia ideal, inserida numa paisagem feérica, feita de cabanas africanas de barro e de uma vida ritual exuberante, o Cafundó do filme vale por uma África utópica e literalmente *maternal* – é lá que mora Nhá Chica, a mãe do protagonista, que nas biografias de Camargo aparece como a benzedeira de quem o filho herdou o núcleo original de seus saberes religiosos.

A disjuntiva entre a criação de uma religião sincrética e a fidelidade à África, é evidente em todo o filme: nas falas de Camargo e nos seus rituais privados, nas conversas com Exu, e especialmente no debate travado na cadeia, onde um detento negro ataca a Camargo, por estar deixando as suas raízes em benefício dos símbolos sagrados dos brancos.

O filme dá voz às duas posições clássicas sobre a identidade das religiões “afro”. A de uma religiosidade brasileira, explicitamente defendida por Camargo no citado debate (sem que isso lhe isente de ambigüidade: bem na primeira cena do filme, ele mesmo se pergunta sobre a possibilidade de “voltar à África”) e a da identidade africana oculta, que volta e meia aparece como uma presença subterrânea mas poderosa. Veja-se esse mesmo Exu em funções de consciência ética/étnica, veja-se a aparição gloriosa de Xangô, ou essa espécie de consagração como Omolú/Obaluaié que habilita a Camargo como curador; e até essa manifestação da Pomba Gira que pressagia a infidelidade da esposa branca. Dois comentários simétricos poderiam se dedicar a essa alternativa afro/brasileira. De um lado, é necessário reconhecer a densidade *africana* das elaborações de Camargo, evidentes nos nomes secretos que se sabe atribuía aos seus santos católicos (no filme aparece várias vezes o único do qual restou notícia: *Rongondongo*), na sua procura e uso de pedras para o assentamento do seu templo, e em muitas das técnicas religiosas que Camargo ensaia ao longo de sua carreira. Mas o filme cai na previsível tentativa de identificar a africanidade de Camargo com a versão mais prestigiosa da religião afro, a saber o candomblé baiano, que já em inícios do século XX se perfilava como um modelo de pureza africana frente a versões mais mestiças do candomblé e à fortiori frente à anomia da “macumba paulista” (Bastide 1973). Postular assim uma espécie de candomblé baiano secreto ou subconsciente nos faz pensar em Camargo como um heterodoxo que estaria misturando uma fonte pura com outras águas, quando provavelmente seja mais correto vê-lo como um sistematizador *africano*, sim, mas de uma outra África.

A mesma observação pode ser repetida, atendendo ao outro lado da alternativa. Uma leitura superficial do filme poderia fazer supor que Camargo *aderiu* a essa ecumene sincrética do afro-indígena-católico (um personagem que pode se identificar como um pajé indígena – inserindo nessa trama paulista um tipo de prática mais própria do norte amazônico- aparece, sem mais nem mais, para assoprar uma substância no rosto de Camargo, pouco antes de sua profetização) e portanto deu ouvidos ao canto de sereia do mito das três raças, quando o certo – atendendo às datas - seria dizer que Camargo *inventou* essa ecumene. A organização do seu universo religioso precedeu em anos, talvez num decênio, à criação desse espiritismo à brasileira ou dessa macumba branqueada que é a Umbanda (Brown 1994). Camargo não *cai* nas malhas do sincretismo brasileiro, ele é um dos seus criadores, sem dúvida um dos primeiros e dos mais originais. Isso é algo mais que uma constatação cronológica: o fato faz diferença. Já Florestan Fernandes indicou no seu texto publicado na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo (Fernandes s.d) que os negros de Sorocaba pareciam desfrutar de uma situação socioeconômica mais alvissareira que o que era comum encontrar em outros lugares. O próprio Paulo Betti, nos comentários publicados a respeito do seu filme, se refere com frequência à sua experiência de Sorocaba como uma sociedade de negros, e ao fato, estranho quase em qualquer ponto do Brasil, do seu avô, imigrante italiano, trabalhar como meeiro de um fazendeiro negro. São, é verdade, constatações impressionistas, que mereceriam ser adensadas numa pesquisa mais aprofundada sobre a história dos negros na região, mas que sugerem um destino ao menos parcialmente outro dos antigos escravos. Tudo isso sem que a religião de Camargo, que sem dúvida não foi alheia a esse resultado, se configurasse como uma instância de reivindicação étnica. Embora não faltassem nela loas da negritude, ou posições reservadas a negros -como as de músicos da *Banda 5* - a igreja e o panteão de Camargo eram decididamente interracialis. A ideologia do ecumenismo brasileiro, que tem sido denunciada, com bons motivos, como uma estratégia de invisibilização e marginalização dos negros, articulada por agentes – religiosos ou científicos - das elites, pode também eventualmente ter sido uma estratégia de empoderamento em mãos de outros agentes.

O preto velho.

Os comentários sobre o filme, aliás seguindo a tradição dos repórteres que oitenta anos atrás iam vez por outra cavar notícias sobre o “papa negro” de Sorocaba, caem com muita frequência numa afirmação tópica: Camargo era um homem simples. Ou seja, singelo, ingênuo, tosco e humilde. Curiosa certeza, em que felizmente nem o filme, nem Lázaro Ramos, que encarna o personagem, caem. O Camargo do filme nunca é um homem simples, embora as suas complexidades não apareçam totalmente desenvolvidas. O prólogo contemporâneo de *Cafundó*, uma cena filmada num calçadão do centro de São Paulo onde um Camargo-equilibrista profere oráculos do topo de uma torre de cadeiras empilhadas, parece apontar nessa direção.

Porque o João de Camargo histórico era um homem extraordinariamente complexo. A dimensão considerável dos seus empenhos já foi citada em vários lugares deste escrito; não consta em absoluto que Camargo contasse com alguma eminência parda atrás de si, nem sequer com algum intelectual de classe média que ajudasse na formulação dos seus projetos. Os espíritas que em certo momento lhe brindaram uma cobertura legitimadora, e entre eles especialmente os autores das várias biografias de Camargo publicadas em vida deste (por exemplo Gaspar 1925 e Machado 1928), parecem ter se mantido, até onde eu sei, numa posição claramente secundária. Talvez a prova dos nove da complexidade de Camargo seja, precisamente, o modo categórico em que conseguiu se apresentar como um homem simples. Um velho ex-escravo, roceiro analfabeto e ignorante, como escreviam obedientemente os repórteres da capital.

Nada ilustra melhor esse aspecto da personalidade de Camargo que o seu uso da imagem. São muitas as fotografias que se guardam de Camargo, e o fato nada tem de casual: ele incentivou a instalação junto ao seu templo de um fotógrafo lambe-lambe, que atendia os peregrinos produzindo retratos para lembrança e ex-voto – o quarto dos milagres do templo de Camargo é um tesouro para historiadores - mas que também tinha a incumbência de documentar a figura e os feitos do fundador, que depois eram reproduzidos e distribuídos como santinhos, ou serviam como ilustrações dos numerosos livros que foram publicados sobre Camargo ainda em vida dele. As imagens nada têm de instantâneas improvisadas. Camargo se transforma nelas num ícone magnífico. Magro, esguio, soturno, erguido e vestido de branco, com uma estola branca em torno ao pescoço ou enrolada na cabeça a modo de turbante, ou sentado num banco, pensativo, numa pose que fica a meio caminho entre a do preto-velho e a da Melancolia de Dürero, Camargo se apresenta com uma elegância depurada que contrasta curiosamente com o arrojo kitsch da sua igreja. O ícone mais simples e divulgado ainda hoje em dia é um primeiro plano de Camargo dotado de uma densidade que nunca se encontrará nos rostos adocicados dos santos da religião popular. Ainda mais – e pode se lamentar que o filme não tenha aproveitado essa deixa - Camargo é um pioneiro na elaboração de uma narrativa visual. Ele fez o que –que eu saiba - nenhum outro fundador de religião, popular ou não, fez antes que ele: representar literalmente, frente a câmera, a história da sua queda e da sua conversão. O resultado – datado quiçá no início dos anos vinte - foi uma “fotonovela” que está exposta em lugar de honra, dentro de uma moldura dourada, no templo de Camargo, e que foi reproduzida numa das biografias oficiais do santo. Lá podemos ver a Camargo em pessoa esvaziando sua cachaça, caindo bêbado no chão, recebendo a revelação dos seus santos protetores, e planejando a construção do seu templo. Talvez só as circunstâncias - a raridade dos equipamentos cinematográficos à época, ainda mais numa cidade interiorana - impediram que o primeiro filme sobre Camargo não fosse já dirigido e protagonizado por ele mesmo...

II

O individualismo transcendente de Clint Eastwood.

Além da vida – Clint Eastwood, 2010 Estados Unidos

Custei a acreditar, um tempo atrás, que aquele protagonista meio caricato de spaghetti western e de chacinas extra-judiciais, Harry o sujo, pudesse também dirigir filmes complexos, sutis, delicados. Ainda mais, que isso não fosse resultado de uma conversão ou de uma transformação abrupta. Não, de fato havia nas suas melhores obras sinais suficientes de que ele seguia sendo o mesmo. Mas apesar de toda essa admiração não prevista custo agora a entender como os críticos podem ter sido tão benévolos, ou mesmo entusiastas, com um filme fraco, até monumentalmente fraco, como *Hereafter*, estreado na Espanha como *Más allá de la vida* e no Brasil como *Alem da vida*. Com um certo sucesso, aliás.

Não que o filme careça de atrativos, espalhados pelas suas mais de duas horas mas excepcionais nos minutos iniciais que retratam a tragédia do tsunami. Eis aí uma sucessão devastadora de cenas sem concessões a essa mistificação do cinema de catástrofes, onde sempre algum heroísmo individual consegue domesticar o caos. No filme de Eastwood, como na realidade extra-filme, a onda arrasa tudo, e se o heroísmo pudesse vir a tona o faria como uma anedota que permite, no melhor dos casos sobreviver; uma força muito inferior à pura e simples boa sorte.

Mas o resto do longo filme é uma penosa demonstração de que roteirista e diretor não sabem o que fazer com seu tema, para além de afirmar repetidamente que algo há além da vida. Até um filme como *O sexto sentido* conseguia dar muito mais sentido a essa comunicação com os mortos, sem falar do que fazia com ela *Todas as manhãs do mundo*, um filme francês sobre musica e músicos.

Boa parte dos elogios tributados na Espanha a *Hereafter* argumentam que o filme trata com cuidado de um tema difícil e tabu – a morte e o que a segue - e que o faz sem adotar soluções religiosas pré-fabricadas. Isso não diz muito sobre o filme, mas sim sobre o país onde os elogios foram feitos: indica que de fato a morte é um tema tabu na Espanha – talvez porque ainda restem muitos traços do espetáculo obsessivo que foi outrora, e calar a respeito pareça um bom signo de que algo mudou. E que nesse país, malgrado a liberdade religiosa, malgrado um certo verniz laicista das instituições e malgrado o afluxo de cidadãos oficialmente católicos que vão depois de muito tempo às suas paróquias apenas para apostatar oficialmente, continua se pensando que o catolicismo é a única religião.

Porque *Hereafter* segue, sim, a doutrina de algo que, sem forçar demais a expressão, poderíamos chamar uma religião, isto é o espiritismo individualista de tradição anglo-saxã. Forçando apenas um pouco, admito, porque não se trata de uma Igreja (embora albergue algumas) e porque conceitualiza o Além como fenômeno, não como dogma. Mas sejamos honestos; o catolicismo de outrora também tratava o Inferno e o Purgatório como fenômenos, quando as almas em pena ainda apareciam-se aos vivos para contar-lhes como eram as coisas por lá.

Não é, diga-se de passagem, o único espiritismo da tradição ocidental: deve se colocar

ao seu lado o espiritismo francês de Allan Kardec, fundamentalmente reencarnacionista, e o espiritismo brasileiro que é, entre outras muitas coisas, uma síntese quase impossível entre esses dois opostos. Aos espíritas anglo-saxões não servia de consolo nenhum a doutrina kardecista, segundo a qual os seres queridos, em lugar de se conservar reconhecíveis (e mais ou menos acessíveis) em algum ponto do Além, confundiam-se num estoque de almas prestes a reaparecer em qualquer outro lugar com qualquer outra forma. Para isso, melhor seria que se perdessem de vez. Ao kardecismo francês, muito afim, por estranho que pareça, ao positivismo que foi seu contemporâneo, as pretensões do espiritismo inglês pareciam supersticiosas e irracionais. A idéia da reencarnação combina muito bem com a sociologia de raiz positivista: as almas individuais vão e vêm, mas os papéis sociais permanecem como fantoches que terão a sua função preestabelecida seja qual for a mão que os anime. Quanto ao espiritismo brasileiro, que em poucas palavras faz que as almas reencarnem mas por assim dizer em família, é uma criação muito original da qual tratei alhures (Calavia Sáez 1996) e da qual Clint Eastwood fica muito distante.

É muito compreensível que um votante do Partido Republicano, eterno cultor do herói e do anti-herói, olhe com desprezo essas paisagens coletivistas que são os paraísos e os infernos das religiões institucionais, ou essa burocracia reencarnacionista do kardecismo, e adira pelo contrário a uma religião que se lhes opõe, porque tampouco se resignaria a que esse herói que todos levamos dentro desapareça sem deixar traços. O espiritismo anglosaxão é uma excelente expressão de um individualismo ocidental sem compromissos com as condições de realidade. A morte não afeta a transcendência do indivíduo, mas o liberta da sociedade. Ele permanece, mas isento dessa programação que lhe prescreve o kardecismo, e fora dessa espécie de instituições totais que são (ou eram) os céus e os infernos do cristianismo. O preço disso é que –como acontece no filme - há muito pouco a dizer sobre eles. Não sustentam mais relações que essa residual que eventualmente conservam com os vivos. Não têm história. No além são eles mesmos, mas nada além disso acontece.

Modo delicado de tratar do tabu da morte? Em que pode consistir esse tabu? Vejamos. Na Espanha, a Igreja Católica – ainda pese a tudo a força religiosa dominante, sem concorrentes de peso - tem uma presença marcada (e em geral estrepitosa) na vida profana, e sempre tem algo a dizer sobre aborto, educação, matrimônio gay ou política hidrológica. Em compensação, guarda um silêncio consistente no que diz respeito à sua cosmologia, cujos detalhes quiçá reserva para os iniciados. Os seus adversários, ou seja, o crescido número de ex-católicos que preferem um Estado e um pensamento laicos, entendem que a Igreja continua mantendo seu céu com harpas e corais e seu inferno com caldeiras e demônios, e entendem que a Ciência nega isso tudo assegurando que nada há depois da morte. O que é uma idéia desassossegadora para a maior parte dos mortais, ou pelo menos para aqueles que a mantêm.

A rigor, não entenderemos muito de religião se não formos capazes de perceber que um discurso em que a Ciência aparece com maiúsculas não tem mais remédio que se configurar como um discurso religioso. Não há lugar nenhum onde os cientistas de qualquer especialidade, no exercício de sua profissão, digam que nada há depois da morte. Morrer não faz desaparecer a matéria nem a energia da que somos feitos: ela procura outro emprego e seu horizonte de desaparecimento é muito longínquo para a física. Morrer também não faz desaparecer a informação genética que organiza essa matéria, nem a informação social ou cultural da que também estamos feitos. De fato, a única coisa que desaparece com a morte é essa combinação irrepitível (nem tanto; ninguém é tão original quanto tende a pensar) que é cada indivíduo histórico. A Morte com maiúscula adquire uma importância e inclusive uma carga emotiva abrumadora dentro de uma religião, o cristianismo, que outorga um valor central a uma alma individual. E mesmo numa cultura decerto não alheia ao cristianismo mas heterodoxa em

relação a alguns dos seus pressupostos como a brasileira, foi possível dizer (Da Matta 1985) que são os mortos, e não a Morte o que prevalece. A noção de que a morte de um indivíduo produza algum tipo de Nada é a negação dessa vida eterna que oferece o cristianismo, mas não é independente dela. Continua por outros meios a mesma afirmação da transcendência do indivíduo. Outras culturas podem, sem essa carga, esperar coisas diferentes e menos angustiantes do Além: transformações, reencarnações ou uma aniquilação definitiva vista como horizonte desejável, como é o Nirvana budista.

O filme de Eastwood expressa idéias de um espiritismo que apenas se distancia do cristianismo por omissão. Nada pode fazer salvo negar a morte sem mais argumentos, em nome do indivíduo perpétuo: uma, duas e três vezes nas três histórias que se amontoam no roteiro. Isso deixa também o filme sem muito que dizer a respeito do que os ainda vivos fazem dessa morte. Em *Mystic River*, um filme muito diferente, o mesmo Eastwood teve muito que dizer em torno de algo que se não era a morte se lhe parecia muito.

Como já decretou alguém, há muito tempo, comentando as sessões espíritas, o problema não é se os espíritos podem ou não se comunicar com os vivos, mas se eles tem algo verdadeiramente interessante a lhes dizer.

III

Falando de Colombo.

También la lluvia. Iciar Bollain 2010 Espanha

Não sei por quê os comentaristas de cinema moderaram seus superlativos (outras vezes tão abundantes) para falar de *También la lluvia*, de Iciar Bollain, se contentando em geral com dizer que é um filme bom e complexo. Acho que perderam uma boa oportunidade para dar-lhes bom uso.

Há várias maneiras de comentar o feito de Colombo (que no caso simboliza o conjunto da expansão hispânica na América; ou simboliza toda expansão colonial). Como uma façanha gloriosa, como um horroroso genocídio ou como um coquetel de ambas coisas (veja-se *1492* de Ridley Scott). Seja como for, falar de Colombo é contar um mito, isto é, não uma mentira mas um relato saturado de sentido até o excesso. Conte-se o que se conte, acerte-se ou erre-se, quem o ouça ficará atento também ao que deixou de ser dito, a quem o diz, às intenções com que fala. E desse excesso de expressão e recepção o último que podemos esperar é que apareça qualquer coisa nova –esse roçado já foi explorado de sobra.

Se *También la lluvia* consegue dizer algo novo é porque, como se sabe, é cinema dentro do cinema. Ou seja, não conta a história de Colombo: nos mostra como vários sujeitos contam a história de Colombo. Não recita mais uma vez o mito em qualquer uma de suas versões: em lugar disso, nos apresenta uma série de protagonistas que o fazem. E nos coloca perante um cenário onde os herdeiros e os deserdados de um passado colonial se enfrentam em torno dessa memória –e em torno dos recursos naturais. No cinema, que tantas vezes contou o mito, esse assunto nunca foi objeto de muita atenção; fora do cinema também não, para dizer verdade.

Gael Garcia Bernal, encarnando o diretor de um filme, narra a versão lascasiana (refiro-me ao padre Las Casas, quase seu primeiro formulador) do genocídio, feita de esbulho,

mutilação e massacre de índios nus por brancos cobertos de ferro, que acontece cedo nas Antilhas. Os índios –outros índios: bolivianos, atuais e vestidos- trabalham como extras nesse filme, mas ao mesmo tempo voltam a sofrer em própria carne essa mesma história, numa revolta contra o monopólio da água por uma companhia (a história situa-se em abril de 2000, durante a “guerra da água” em Cochabamba).

Cada um dos protagonistas acrescenta sua própria variante. Montesinos e Las Casas, os dois apóstolos dos índios, acabam por encarnar quase literalmente nos atores que lhes dão vida. E também Colombo, amargo e desiludido, o faz no seu ator. O prefeito de Cochabamba, cercado pela rebelião, atualiza por sua vez as razões dos velhos conquistadores.

Tudo isso é muito mais do que colocar em paralelo a história de Colombo e a realidade atual de opressão dos índios. É também muito melhor que pretender uma história *real* de Colombo. O filme joga-se com a mistificação em lugar de acumular fidelidades arqueológicas: filma-se na Bolívia e não nas Antilhas, com índios Yuracare no papel de Tainos, e desse modo generaliza e atualiza um enfrentamento que permanece vivo desde há mais de cinco séculos.

También la lluvia – contra o que opinam comentaristas que quiçá se entretinham falando com o vizinho de assento e não olhavam para a tela - não trata dos horrores da Conquista. Colombo toma posse do Novo Mundo, Colombo procura ouro, Colombo arquiteta o tráfico de escravos, Colombo aterroriza índios indefesos: isso não é *También la lluvia*, mas o filme que os seus personagens estão realizando, e portanto um dos discursos que o filme contrapõe. Iciar Bollain foge da narração maniqueia, mas não o faz dotando seus personagens de uma ambigüidade genérica. Escolhe ambigüidades qualificadas. A mais interessante talvez seja a do próprio Colombo interpretado por Karra Elejalde, o Colombo mais sombrio da história do cinema. Precisamente desde sua maldade quase absoluta (“eu quero matizar, mas não me deixam”, queixa-se o ator no filme) ele é capaz de dar volume à bondade de outros, que também merece matização. O diretor interpretado por Gael, por exemplo, é rápido demais, na opinião de alguns espectadores, ao passar do fervor militante à indiferença pelo destino dos índios, que sacrifica de bom grado para realizar seu filme indianista. Pode parecer estranho, mas essa tem sido uma contradição muito freqüente nos narradores do genocídio, que glorificaram tantas vezes o índio insurrecto do passado porque o preferiam assim, antigo e morto, antes que vivo e incômodo – boa parte das ideologias nacionalistas americanas estão plantadas sobre esse túmulo. Os defensores dos índios – Montesinos, Las Casas e os atores que os representam - lançam sobre Colombo e seus asseclas uma condenação inapelável. Isso é uma prova de coragem, mas mostra também que precisavam apresentar os conquistadores como demônios para limpar sua própria participação na empresa. Nem sequer Las Casas – missionário afinal - abria mão de um domínio cristão (suave, porém domínio) sobre os índios. Nem os herdeiros dos missionários (como os atores que no filme o representam) deixam de optar, em última instância, pela modernidade para todos, queiram ou não. A simpatia desinteressada do europeu pela causa indígena – a encarnam vários personagens, e em especial o produtor do filme, interpretado por Tosar - é, por sua vez, produto fácil da distância. Por muito que simpatize com esse outro ser humano, não está obrigado a compartilhar sua vida, nem sequer a ser seu vizinho; e não quer fazê-lo, não o fará (“para ser sincero, não creio que volte aqui” diz Luis Tosar ao herói indígena interpretado por Carlos Aduviri). Na posição exatamente contrária estão as elites locais - brancas ou mestiças, representadas na ocasião pelo prefeito branco - que talvez simpatizariam mais com os índios se não fosse porque pensam continuar vivendo na sua vizinhança, e mantendo um modo de vida que lhes pede seguir usando para o seu proveito as terras e a água que originalmente a eles pertenciam.

Alguém poderia dizer que entre todas essas sombras (mais sombras que luzes) sobrevive o estereótipo de uma comunidade indígena íntegra, matizada mas sem frestas. Mas talvez não se possa negar essa indefinição a quem continua relegado à condição de pano de fundo e sobrevivente. Quem se alça, devém protagonista da história e até triunfa; mas o seu botim é apenas a água, que como sempre lhe custou muito cara.

También la lluvia tem esse mérito: não se limita, como dissemos, a traçar paralelos. Pôr em paralelo duas histórias é separá-las, e a história de Colombo não nos é alheia. Está viva e, queira-se ou não, é irreversível. Ou, dito de outro modo, América não é totalmente descolonizável: vivem nela elites ou majorias cuja origem situa-se naquela invasão original, que são americanas há séculos e que contam com os índios não apenas como classes subalternas, minorias ou problemas, mas também às vezes como ancestrais simbólicos, emblemas de identidade, argumentos. Europa, é claro, também não é descolonizável: de Colombo, Las Casas e os seus distantes soberanos vem-lhe parte de seu bem-estar e de seus problemas, seu apreço ou desprezo por uns e outros.

Deixar isso claro nada resolve, mas pelo menos identifica melhor os protagonistas. O filme de Bollain, que vai se fazendo mais e mais tético à medida que o peso do passado vai se deixando notar no presente, torna-se mais ameno, apesar de toda a violência, quando os índios conseguem se desprender do pano de fundo e tomar a palavra. Mesmo para os seus adversários deveria ser uma boa notícia o surgimento de um movimento indígena autônomo, com seus próprios projetos e seus próprios modos de falar de Colombo. Dizem que Evo Morales vai pagar a passagem de avião para Carlos Aduviri, co-protagonista do filme e candidato a um Goya (o prêmio da Academia Espanhola de Cinema) para que assista a solenidade em Madri. Num epílogo muito em linha com o que o filme conta, parece que a produtora esqueceu de convidá-lo.

Paul Laverty, o roteirista escocês a quem deve-se boa parte do mérito do filme – sobretudo dessa parte que eu sou capaz de comentar – é, como têm divulgado com frequência os comentários, um roteirista habitual de Ken Loach, e portanto um veterano do cinema político. Tem-se comentado menos, ou nada, que além disso tem sido um militante dos direitos humanos em vários países da América Central, e em particular na Nicarágua, onde a sua tarefa foi ainda um pouco mais difícil que o habitual. Lá os índios da costa caribenha do país viam-se enfrentados não já com os óbvios agentes do imperialismo ianque, mas com um regime saído de uma revolução popular que os acusava de ser agentes do imperialismo ianque. América é um continente sinuoso, não merece um cinema simples.

Referências

- BASTIDE Roger 1973 “A Macumba Paulista”. *Estudos Afro-Brasileiros* Lisboa: Perspectiva pp. 325-334
- BROWN Diana 1994 *Umbanda: Religion and Politics in Urban Brazil* New York: Columbia University Press
- CALAVIA SAEZ Oscar 1996 *Fantasmas falados. Mitos e mortos no campo religioso brasileiro*. Campinas, Editora da Unicamp 1996
- CALAVIA SAEZ Oscar 1998 “João de Camargo: sincretismo e identidades”. *Revista de Ciências Humanas* v.16 pp. 138.153 Florianópolis: Centro de filosofia e Ciências Humanas
- DA MATTA Roberto 1985 *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense,
- FERNANDES Florestan s.d “Contribuição para o estudo de um líder carismático” *Revista do*

Arquivo Municipal São Paulo n. 138 pp. 19-34

GASPAR Antônio Francisco 1925 *O mistério da Água Vermelha*. São Paulo: Ed. Cupolo

MACHADO Genésio 1928 *João de Camargo e seus milagres* São Paulo: (sem ed.)

VOGT Carlos & FRY Peter 1996 *Cafundó: a África no Brasil* Campinas: Editora da Unicamp/Companhia das letras