

Chico Rei: quem é rei, sempre será; Chico por ser brasileiro e negro, depende do olhar histórico

Angeluccia Bernardes Habert

Em discussão recente sobre a imagem do negro no cinema brasileiro¹, fomos surpreendidos com algumas opiniões extremadas que julgam ter o filme nacional retratado apenas superficialmente as relações raciais, acompanhado os preconceitos da sociedade e desenvolvido um olhar estereotipado. Ao descartar temporariamente as alegorias históricas, ignorando os filmes com esta qualidade, com o mesmo espírito classificatório dos veículos de divulgação, enfatiza-se a reivindicação de outra concepção de cinema: de realizadores negros, mais realista, focada no cotidiano, em situações atuais, urbanas e sérias. Estaríamos surpreendidos? Até certo ponto, pois a surpresa procederia da descoberta do novo e, no caso, constata-se a presença de traços dominantes da cultura contemporânea.

Entretanto, se fomos surpreendidos, terá sido por dois motivos. Em primeiro lugar, por considerarmos incontestável a atualidade do filme *Chico Rei* – que deveria ser objeto da discussão na ocasião – e deparar com alguns que parecem não vê-la. Em segundo lugar, porque teríamos antigas convicções sendo contrariadas sobre o cinema como ponto de partida e alavanca para levantar muitos e diversos mundos. Ou apenas estaríamos ainda imbuídos de um projeto civilizatório e ficamos, de repente, sem interlocutores?

Na ocasião, foram pinçados, aqui e ali, alguns momentos da trajetória do cinema brasileiro e, em seguida, re-interpretados. Entre outras, destacou-se a época em que a produção nacional gozou de certa regularidade e de maior aproximação com sua audiência urbana – a chanchada. Foi quando um grande número de artistas, tão só devido ao cinema, desfrutou do reconhecimento nacional, catalisando projeções e identificações e, de certa forma, registrou a mistura

demográfica e cultural do Brasil urbano. Representação essa que foi lembrada como desrespeitosa por alguns e como um momento ingênuo, por outros. Lá estaria posta a visão do outro, no caso, pelo olhar do considerado branco, de cima para baixo, muito de acordo com a tradição de representar as classes subalternas em meio a um cotidiano pouco sério, farsesco.

No bojo dessa contestação, parece transitar a discussão sobre estilo, embora não exclusivamente, fica logo claro. Desautoriza-se a representação mais simplificada e uniforme do cotidiano urbano, como veículo de alguma verdade sobre a população negra, as suas vidas, neste país tão extenso e de tantas misturas, talvez por se considerar que, através da inexatidão descritiva (do cotidiano e da convivência dos grupos sociais), se tenha menos de documentário e mais de estilização. Ou será por se acreditar que a depuração é provocada pela ação de outros e, portanto, guarda uma intencionalidade negativa? De modo contrário, estamos prontos a admitir que, preservadas nas estruturas as ambivalências e os antagonismos existentes na sociedade, as diferenças dos sujeitos encontram-se nas lacunas abertas, e estes, ao preenchê-las com suas frustrações, carências e desejos, revêem identidade e memória.

Entretanto, uma vez não sendo aceito que a comédia urbana provoque o estranhamento aos preconceitos, através de sua exposição, para suscitar respostas não-prontas sobre o outro, evidencia-se mais um traço da cultura contemporânea: desacredita-se que *ridendo castigat mores*.

Até mesmo o ator Grande Otelo, reconhecido por muitas gerações como o maior, senão mesmo o grande artista do cinema nacional, nas intervenções, foi lembrado com despreço por gestos, trejeitos e papéis que interpretou, levando ao pé da letra cenas como aquela em que ele, faxineiro, baixinho e negro, descreve-se ao telefone como um homem de sucesso, alto, louro e de olhos azuis². As inversões e os jogos que se estabelecem a partir destes motivos cômicos, com as camadas de preconceitos que guardam o inconsciente, parecem observados na superfície – na sua face manifesta – e, segundo o chavão dos anos 1960, fora do contexto histórico.

As contestações extremamente radicais, neste caso observado, desorganizam a crença de que, em épocas anteriores, estas estruturas teriam atuado de forma progressiva e desmascarado parcialmente a ideologia do embranquecimento – ou que, pelo menos, tivessem inaugurado a discussão para muitos sobre o dilaceramento esquizofrênico entre ser negro e brasileiro e viver sob a hegemonia de modelos brancos e exógenos (europeus e norte-americanos).

Como entendemos até aqui, a escolha do pseudônimo artístico do ator Grande Otelo, nascido Sebastião Bernardes Souza Prata, em 1915, enfatiza o deslocamento cômico realizado entre a tradição do teatro europeu e sua condição de pequenino em estatura e brasileiro, porém mantendo a visibilidade do

elemento racial – chama à cena o mouro veneziano em contraponto ao intérprete negro do malandro carioca – e confirma o destaque para a ambivalência do processo civilizatório. Expõe, de um lado, a tradição culta para a legitimação da sua condição de artista e, de outro, reforça o caráter de desequilíbrio que sua presença faz irromper contra os modelos de seriedade e de embranquecimento do imaginário nacional. Em várias medidas, invoca o mito de David e Golias – o grande talento em um corpo pequeno, através do qual o colonizado pode ritualizar a subversão da submissão ou, ao menos, rir da imposição do colonizador. Em suma, o pseudônimo funcionando como um epíteto clássico, anuncia a função de *trickster* do intérprete, violador de códigos que abre caminhos e funciona como mensageiro, ao ligar mundos à parte e, sem a menor dúvida, sendo também o portador, durante muitos anos, de alegria e energia para os espectadores.

O cinema, naquela ocasião, mesmo com pouca pretensão à seriedade, por seu caráter presencial, resgata da invisibilidade os brasileiros de aparência negra, cabocla, parda, mulata e nordestina, pertencentes às classes subalternas, e os traz à cena, à visibilidade iluminada. Nas chanchadas, além dos artistas, não são os cantores e músicos brasileiros – originários do rádio e com uma leve passagem pelas apresentações nos cassinos e teatro de revistas – representantes desses matizes?

Em si, as cenas cômicas ressaltam o antagonismo entre as diferenças e permitem a possível deglutição do ultraje da invisibilidade através do riso; expressam o processo de hibridização do imaginário, como se diria hoje, que reconheceu a paródia ou a inversão carnavalesca como método de interpretação da realidade.

Entretanto, pelas evidências, não serão mais aceitas nesta acepção, como possíveis pontos inaugurais de conversações, nas quais gestos e dicções acentuados, lentamente, irão desconstruir o encastelamento de grupos e, aos poucos, – em um processo dialético, ou dialógico, queiram uns autores ou outros – dariam lugar a uma consciência geral sobre as reciprocidades das posições de dominação e submissão existentes no tecido social. O nosso tempo, com o politicamente correto e as preocupações afirmativas, parece instaurar de vez a situação de Babel, com várias línguas sem tradução – várias vozes pertinentes e autorizadas – e com uma repulsa radical ao riso, essa possibilidade, permitam-nos ainda acreditar, dos diferentes se encontrarem no meio do caminho.

A característica essencial desse pensamento, tal como se revela nas atitudes pouco susceptíveis aos meios tons, é a certeza de que, somente no momento atual, estaria a oportunidade de sermos testemunhas de uma reviravolta dessa tendência do tratamento pouco sério, quando surgem novos cineastas negros, mobilizados pela causa étnica, e que retratariam, de forma mais correta – claramente assumida como afirmativa – a sua situação na sociedade. Assim parece ficar claro que, além do questionamento dos níveis de representação da realidade e da discussão de estilo, está presente uma concepção de mundo que prescin-

de da história como foi relatada anteriormente, e articula os elementos de sustentação para outra narração.

Com isso procura-se tecer um novo mito fundador, que capture a relação dos negros, ou daqueles de aparência mais negra, na cidade moderna, acentuando simbólica e fortemente seus males sociais, suas queixas reais de exclusão e de carência já seculares. Com a nova narrativa pretendem proporcionar uma representação da realidade e das relações sociais que os orientem no caos das ameaças e das inseguranças que constituem o presente momento de reajuste das forças produtivas, e, por conseguinte, possam reverter sua posição excêntrica (fora do centro) para o centro.

Fica evidente, no momento, o deslocamento do olhar sobre o cinema: de um lado, esvazia-se sua característica de deflagrador de interpretação e de crenças presentes na sociedade para, em seguida, advogar sua capacidade de realizar uma representação unívoca e transparente da realidade social.

A busca de transparência, nos termos que nos foram apresentados e que procuramos retomar aqui, resulta numa super valorização de representações autênticas – ou autenticadas por uma referência à aparência racial dos realizadores – e, até certo ponto, sustentadas em cenas realistas e em situações urbanas e atuais. Como já foi notado, são traços que se aproximam das tendências predominantes na cultura contemporânea. A ironia é que em uma sociedade cada vez menos homogênea e ingênua, os produtos mais banais da cultura de massa têm se esforçado para legitimar-se como o resultado de uma voz autorizada e séria, e se desenvolvem, estrategicamente, de forma muito simplificada.

Quem é rei, sempre será

Muitos filmes brasileiros estão em dissonância com uma recuperação tão rápida de sua história. Particularmente, retomamos o filme *Chico Rei*, que é, aqui, o objeto da nossa atenção.

De acordo com Carlos Alberto de Mattos (2002), quando, em 1979, Walter Lima Jr. depois de fazer *Joana Angélica*, tentou filmar o envolvimento dos dois dominicanos, Beto e Tito, na resistência à ditadura militar, “estava à procura de mais um herói; havia também um herói à procura de um diretor”. Este, Chico Rei, narrado na tradição oral mineira como uma figura de sucesso, é o escravo de origem nobre que compra sua alforria, compra uma mina de ouro, a liberdade de outros escravos, reconstitui sua corte e reina sobre seus companheiros. Além do mais, o personagem havia sido, pouco antes, o mesmo autor relembra, enredo da escola de samba do Salgueiro. Tinha sido alvo, portanto de uma releitura carnavalesca, ao pé da letra, e estava assim presente no imaginário urbano.

A história do rei do Congo serviria para evocar não só a vitória do herói ou a resistência do negro sobre as condições do século XVIII, mas aludiria a situa-

ções vividas no passado recente do país, captaria os sentimentos do presente e projetaria para o futuro as questões da liberdade e da luta política.

Em 1979, estávamos ainda na vigília da anistia; voltar ao passado para falar do presente era uma saída para quem quisesse filmar, fosse com o apoio da Embrafilme ou de produtores estrangeiros. Da mesma forma que a escolha de um assunto, qualquer, permitiria a um diretor-autor, integrante do Cinema Novo, tratar os temas da ocasião: a conquista das liberdades democráticas ou a viagem autobiográfica através das últimas décadas, e assim encontrar nas encruzilhadas sua memória pessoal e política.

O mesmo Mattos (2002:241) atribui três motivos para Walter Lima Jr. ter aceitado o convite dos novos produtores brasileiros para retomar o projeto com a empresa alemã Provobis³: 1. seu recente envolvimento com os temas históricos; 2. o assunto que lhe permitiria tratar “sem muita comprovação genealógica, de ‘minhas raízes negras’”; 3. o desejo de filmar um navio negreiro. Sobre este último, Mattos faz acompanhar um comentário que pode ser lido como politicamente incorreto: “assim reverenciando suas memórias cinéfilas apinhadas de veleiros e piratas”; e aproxima, no instante, dores reais e feridas abertas às sensações aventurosas. As convulsões do mar e dos ventos e as perversas relações que geraram esta memória de sangue, herança de todo brasileiro, serão depois, no filme, trazidas com força para o espectador.

Em princípio, Walter Lima Jr. já tem comprovada na sua obra – imensa filmografia, principalmente para os padrões brasileiros – uma disposição para trabalhar textos provocativos, carregados de poesia e de elipses. Ali, a estilização e o realismo se entrecruzam, da mesma maneira que o refinamento da cultura escrita e as raízes populares, misturando citações, documentos e camadas superpostas e distintas da representação da realidade, e assim mantendo forte ligação com a descontinuidade histórica.

Ao se aproximar de Chico Rei, saindo de um projeto de jornalismo histórico para a televisão, onde aliava a preocupação de repensar o país e de dar, ao mesmo tempo, valor à tradição oral, Walter Lima Jr. parece imbuído da frase de Chesterton⁴: “Uma lenda vale muito mais que um livro de História, porque não é a criação de um, mas de todos”.

É, sobretudo, a questão de rememorar com várias vozes o antigo mito fundador, com o conhecimento de que existem várias versões que correspondem aos oprimidos e aos opressores em diferentes temporalidades, que se interligam e se superpõem. Ao mesmo tempo, observa a história como uma forma de memória, e a rememoração continuada, como a maneira de registrá-la.

Ao prosseguirmos na leitura de Mattos, observa-se ainda que, ao iniciar o projeto, a primeira decisão de Walter Lima Jr. é reformular o roteiro original de Mário Prata e Wolf Gauer, que se apoiavam livremente no romance histórico *Chico Rei*, de Agripa Vasconcelos, por julgar que:

(...) estava mais para um samba do crioulo doido que para uma epopéia do primeiro estadista afro-brasileiro. Compactuando com o interesse europeu pelo exótico, o roteiro misturava episódios e tinha fumaças de comédia que Walter julgava impróprias. Além do mais, era longuíssimo, envolvia duas batalhas e uma infinidade de personagens (2002:242).

O filme eliminará os histrionismos, entretanto, não se inscreve como uma epopéia no sentido do grandioso, apesar de ter sido, até então, o “*cast* negro maior já reunido num filme brasileiro” (idem:243). Com a sustentação das locações em Parati e Ouro Preto, consegue lembrar a efervescência da vida urbana do século XVIII, em Vila Rica. Ao reduzir o número de personagens, suprimindo as batalhas, Walter Lima Jr. preserva principalmente as qualidades épicas do teatro de Brecht: a justaposição de cenas; o deslocamento do narrador; a interpelação ao público; e os personagens mais concentrados, expressão simbólica das posições no universo social.

Para resolver o problema da seriedade, da fidelidade à voz do negro, depurando as camadas de interpretação, o diretor contrata a consultoria de um historiador negro (idem:242) – José Ricardo d’ Almeida, e faz uso de várias autoridades que estudaram a diáspora negra, apresentados nos créditos finais, como bibliografia. Entre os autores citados, está Frantz Fanon, que dá ênfase à relação do colonizado com o colonialismo externo e interno, e aos deslocamentos ininterruptos que são operados nas identidades dos sujeitos – que, portanto, devem prevalecer no tratamento cinematográfico.

Fanon, o psicanalista negro da Martinica, leitor de Sartre e que fez a guerra da Argélia, hoje, mais que os outros autores citados, tem atualidade no pensamento multiculturalista e sua presença, acreditamos, é marcante no texto do filme, como o fora no contexto cultural da época de sua realização.

No estágio da produção vivencia-se naturalmente uma outra consciência política e de autoria, enfatiza-se a mistura na construção da identidade brasileira – a valorização da mestiçagem substitui a ideologia de uma civilização branca nos trópicos, reinante até então. Na ocasião, discute-se a formação da nacionalidade como amálgama de diferenças. E o problema colonial posto em discussão, somado à escolha do herói Chico Rei, o mito fundador, organiza a contribuição africana na direção da negociação e da luta pela liberdade. Tal como a história do cinema já antecipara: registra-se a lenda, porém sustentada nas escolhas éticas do autor.

Zumbi parecia-lhe um mito romântico e suicida, que transmitia um sentimento de separatismo e derrota. Chica da Silva seria trágica e um tanto grotesca. Chico Rei ao contrário, era o tipo do herói político e habilidoso, um líder que reconstruía seu poder em meio à repressão, associando-se a outro poder da época, a Igreja (Mattos, 2002:242).

A re-constituição da lenda

Já na primeira imagem do filme, fica estabelecido que a liberdade, – a alforria – não é dada, mas obtida pela luta e a obstinação. Frente à câmera, aproximando-se, três escravos fogem com grilhões e correntes, quase em silêncio; aos poucos, ouvem-se ruídos metálicos e de percussão. Os fugitivos estão mais próximos, ouvem-se a música e diálogos – é a constituição de um prólogo. A seqüência cinematográfica foi precedida de uma pequena contextualização histórica: uma cartela objetiva e didática, porém discreta.

Tem início, depois, a narração do *griot*, o cronista da cultura oral, o guardião da tradição, que fala do rei degradado à condição de escravo e arquiteto de sua liberdade, e da emancipação de outros da mesma e de outras nações. Reconhecemos nele um dos fugitivos, Quinderê, o personagem que seria um africano da corte do rei do Congo, e também, o seu intérprete Mário Gusmão.

Ao narrar a ação que será desdobrada na tela, a voz pausada, a dignidade e a elegância gestual do ator inauguram um grande presente mítico, o lugar da permanência da ancestralidade africana, onde as fraquezas e os revezes históricos são redimensionados. Sua aparição funciona como o elemento do maravilhoso da epopéia e, no filme, está no futuro da ação diegética, já que narra a constituição da lenda, retrocedendo e avançando para o presente. Na assistência, parece-nos, Mário Gusmão deveria operar o mesmo impacto da sua entrada como Jesus Cristo na montagem de *O auto da compadecida* – sublime e inesquecível⁵. Como foi também sua presença em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ou como era encontrá-lo, casualmente, nas ruas da Bahia.

Esta aura iluminada, este equilíbrio de energia que são seus atributos de ator, se contrapõem às contorções dos corpos, ao movimento acentuado dos outros personagens, nas cenas que seguem. Ao evocar acontecimentos pontuais, os males da escravidão, rebelam-se, lutam e resistem ao degredo, à indignidade, ao estupro, à submissão.

Com o confronto desta oposição entre os elementos que exprimem permanência atemporal (a continuidade na lenda) e a luta (a insurreição histórica), observamos, o diretor inova as regras de representação, segundo as quais os “condenados da terra” devam se submeter passivamente à opressão ou se rebelar sem sabedoria.

A partir daí, a voz do diretor será ampliada, sob a multiplicação de narradores, constituída nas interpelações ou no direcionamento ao público da consciência reflexiva dos personagens que, como já foi dito, funcionam como posições do universo social. Paralela à narrativa do cronista oral, avança o fluxo da reflexão do padre, um segundo narrador, expressão da cultura escrita, que registra os acontecimentos históricos e o *mea culpa* da Igreja Católica, fixando os dois mo-

mentos de cumplicidade vividos no projeto colonial: o forte papel na aculturação (o apoio ao tráfico negreiro e o batismo hipócrita) e o reconhecimento tardio do valor da inculturação, em consequência da presença do sincretismo e da resistência cultural dos povos dominados. A figura do padre, presente ao longo do filme, sintetiza os vários momentos da história e enfatiza, sobretudo, as questões culturais: a uniformização forçada da identidade, com a imposição generalizada dos nomes Francisco e Maria aos escravizados e, por conseguinte, o reconhecimento da redução imposta sobre a nova identidade brasileira, com a corruptela para o diminutivo Chico.

Como concordou Rodrigues (1988:31): “A estrutura social apresentada é bem mais complexa que a da maioria dos filmes existentes: há mulatos libertos, membros da confraria do Rosário, e inimigos do governo; há os inconfidentes e escravocratas; negros opressores de outros negros”.

Há, principalmente, o solilóquio do personagem do Major Seixas, que irrompe à cena da mina em delírio, para representar a ambigüidade da elite colonial brasileira. Do ponto de vista realista, seria uma entrada mal resolvida, mas o resultado tem efeito insólito, e traz, em presença da audiência, as dúvidas e medos da classe média contemporânea. Sabe-se: solilóquio não é monólogo; permite a discussão de antinomias, entre o que se faz e o que se acredita, e estabelece o diálogo entre o desejo e as escolhas possíveis. Elementos de Ricardo III – o Major fica manco pela tortura, ao mesmo tempo odioso e vulnerável – e de Brecht – o efeito de estranhamento – tornam o personagem mais complexo e trágico.

Monólogos interiores de outros negros e brancos demonstram os movimentos de consciência, diferenciados e conflitantes, e revelam a passagem da noção abstrata de povo brasileiro para uma concepção mais facetada em inúmeras diferenças. Entre eles, dois personagens negros, um funcionário civil e um alferes, envolvidos com a conspiração contra a Coroa portuguesa, transferem também a condição da exploração e o exercício da superação para a realidade contemporânea. Salientam, com mais vigor, a formação miscigenada da população urbana, como a base comum da sociedade. Há, fundamentalmente, outras manifestações de um terceiro personagem, Paranhos, vivido por Othon Bastos, o colonizado traidor, impudente, que expressa, sem meios tons, direto para o público, sua odiosa intolerância, destilando violência e preconceito contra os negros. Na ação, denuncia para a tortura os brasileiros e persegue os que lutam pela insurreição. Pelo nome “remete ao torturador Sérgio Paranhos Fleury” (Mattos, 2002:242), e recupera a paradigmática rejeição à traição ao projeto de identidade brasileira, através da associação com a figura do José Silvério dos Reis.

A partir de tais escolhas, a fala dos personagens expressa o seu discurso interior e revela uma transformação da consciência e, desta forma, não se apresenta com os matizes documentais de uma escala civilizatória. Com sutis (e rápi-

das) passagens explicativas sobre as razões de Chico Rei e sua corte poderem conhecer a língua portuguesa, todos os personagens falam bem, e são sustentados pelas propriedades da linguagem cinematográfica. Portanto, deixam de ter a carga de infantilismo ou de deficiência de civilização. Não lhe são atribuídos a fala de Tarzan, de índio ou mesmo o “ocê” do negro subjugado e outras corruptelas. Além desta linguagem comum a todos – elemento do cinema ilusionista e, aqui, usada no sentido contrário para a quebra do ilusionismo e convocação da colaboração do espectador – o diretor adiciona outro expediente: coloca como co-adjuvantes atores de maior expressividade na história da dramaturgia brasileira (do Cinema Novo e do teatro) e deixa um jovem desconhecido fazer o papel-título. Elimina o olhar perspectivista e constrói uma realidade mais complexa e próxima do teatro épico. Os personagens e os objetos postos em cena são todos valorizados e significativos no mundo social ao qual se referem. A ordenação existente entre eles será dada pela entrada no interior das cenas que perfazem a narração e não por terem parte em um arco dramático, que, aliás, se faz distendido ou quase inexistente. O mundo da narração é uma montagem de cenas, construído de forma que os seus vários planos tenham valor em si, distintos, e representem diferenças e observações de realidade que se aproximam – ora se misturam e ora guardam suas propriedades. Do ponto de vista formal é um desdobramento de vários planos, as muitas faces do universo social – observado como presenças de desejos e de carências.

Libertas quae sera tamen

Mas, onde estaria a atualidade do filme que defendemos? À primeira vista, estaria ainda refletindo o ideário da geração do Cinema Novo e reforçando o tema de formação do Brasil e da nacionalidade brasileira, presente nos estudos brasileiros de vários pensadores, desde sempre, e em particular, a partir do início do século XX.

Ao desenvolver a questão colonial, a duplicidade constante de interesses e a necessidade de resistência e de libertação, Walter Lima Jr. estabelece um paralelo entre a luta pela liberdade da escravidão – de quase um continente transplantado como força produtiva – e a liberdade do jugo de Portugal. Subentende o momento político da época de sua realização e termina de forma intuitiva – quase profética – alcançando o futuro, o presente atual, quando se quer repensar a questão étnica e resolver a exclusão progressiva de um amplo segmento da sociedade, valorizando a diversidade cultural. Vai ao encontro desta nova e mais recente disposição para detalhar a visão de mistura, de amalgamento, que foi o projeto político dos anos sessenta. Avança a compreensão da história do Brasil como resultado do colonialismo, da conquista do território indígena, da escravidão e da imigração, motivada pela cobiça mercantilista e exógena. Mas ao observá-

la de uma forma estratificada (decupada), procura perceber uma outra configuração colonialista que permeia as relações internas e que reproduz – multiplica – as relações entre colonizador e colonizado; entre explorador e explorados.

O filme, parece-nos, coloca de maneira inequívoca este outro projeto político para detalhar as diferenças, ao apresentar os dois processos de obtenção da liberdade pelo escravo, sob a inspiração da “violência absoluta”, de Fanon. Conota as ações ao mesmo tempo de intencionalidade e de insurreição, e invoca a presença de uma resistência ativa. O filme revela este desejo radical de liberdade, desde a primeira cena, com a fuga dos três escravos, depois acentua no deslocamento rápido dos personagens, no revide aos castigos corporais. Contudo, a fixação da não passividade ocorre, mais fortemente, quando mostra a preservação da cultura africana no cotidiano dos quilombos, e afirma o caráter revolucionário da conservação da ancestralidade.

Já o segundo processo, descrito a partir da figura de Galanga/Chico Rei, é o da negociação, ou da possibilidade de inserção nas instituições, criando a sobrevivência através das brechas do sistema, da dicotomia entre a ordem e a desordem. Encontramos no filme, ainda, um débito para com a dialética da malandragem, como a possibilidade de contornar a observância das leis que não são legítimas, alertada por Antonio Candido (1970), na leitura de *Memórias de um sargento de milícias*. O diretor expõe a esperteza e o conluio que existe entre Chico Rei e os outros escravos, ocultando pepitas de ouro, ou a descoberta do novo veio da mina. Neste aspecto, trabalha o nosso apreço pelos arquétipos da esperteza presentes nas narrativas populares, também reconhecidos por Antonio Candido, e aproxima a figura do malandro, aquela possibilidade do sujeito equilibrar-se na gangorra entre os dois pólos do legal e do legítimo.

Porém, as escolhas do diretor na construção de uma narrativa dinâmica e poética, muito mais alegórica ou alusiva do que realista, contrabalançam os estereótipos do malandro e do herói hierático, dão lugar à existência das oposições dialéticas e permitem a extensão do mito.

No filme, tece-se uma evocação mais ambígua e, portanto, mais complexa da liderança política de Chico Rei, que amplia o espectro de sua atuação. Na medida em que negocia, cresce sua presença nas instituições e sem conseguir libertar o filho que escolhe a fuga; liberta primeiro os escravos originários do Congo; e depois, os de outras nações. O mote “nós enganamos porque somos enganados”, ou “preservamos nossas crenças – nossa identidade – por baixo de uma visibilidade oficial, ou permitida”, perpassa todo o filme. Mas, a importância da tradição e, principalmente, a relação sincrética com a Irmandade do Rosário dos Pretos, aparece de forma progressiva.

A multidimensionalidade do mito é preservada com ênfase, particularmente nas cenas finais, quando grupos de congadas se apresentam, e os personagens – ou os atores, vestidos como personagens – se misturam e dançam em

frente à Igreja, misturados com a população local. Neste instante, dá-se a junção do mundo da narrativa com o mundo real, o cruzamento definitivo de temporalidades diversas captado por uma câmera mais próxima, que irá se afastando. Registra o Reisado do Rosário, a festa que teria sido iniciada por Chico Rei, e restaura o reino do Congo. O mito organiza a memória e a tradição, sem ser muito definido, e desdobra a ambigüidade das festas, o significado da preservação da celebração das congadas e a importância do imaginário. Cresce e se expande, e os sofrimentos e as perdas são transformados em um lugar de suspensão, mas permanece a utopia da liberdade. A trilha sonora – que mistura elementos da tradição mineira, de autores também mineiros, ressalta a contribuição africana nos temas, nas harmonias e nas vozes de Clementina de Jesus e de Milton Nascimento. Com o refrão: “quem foi rei, sempre será”, encerra o filme e prolonga o mito como um lugar de evocação de desejos e de presenças aludidas e evidentes.

Angeluccia Bernardes Habert
Professora da PUC-Rio

Notas

1. As idéias contidas neste artigo resultam, em parte, da nossa participação na discussão do filme *Chico Rei* (1979-1986), de Walter Lima Jr, na mostra de filmes “A imagem do negro no cinema brasileiro”, no âmbito do simpósio Abdias Nascimento: 90 anos de memória, que teve lugar no Rio de Janeiro, de 22 a 24 de novembro de 2004. O filme – inicialmente um projeto para a televisão alemã, uma série de 13 episódios de 24 minutos –, enfrentou litígio e interrupção. Somente 7 anos depois, Walter Lima Jr pôde montar o material filmado, que resultou num longa metragem de 115 minutos.

2. Filme *E o mundo se diverte*, 1949.

3. A empresa alemã Provobis, um braço da Opus Dei, uma organização internacional, católica, começou as negociações com outros produtores – a Stopfilm, de Jorge Bodanzky e do alemão Wolf Gauer – e terminou o projeto com a Art 4 de José e Luis Eugênio Müller, que contratou Walter Lima Jr. Na leitura de Mattos (2002:240 e seguintes), todo o processo: início das negociações; o período de filmagem; a motivação e o que sucedeu após o conflito aberto é uma metáfora dos processos de colonização. As imposições e interferências dos produtores executivos alemães, o clima de intrigas para inviabilizar a filmagem e coletar o seguro do Lloyds Bank, foi somado às dificuldades com o cotidiano da produção.

4. No filme *Joana Angélica* (1979), citado por José Calazans, que, com o também historiador e baiano Cid Teixeira, é entrevistado por Walmor Chagas, saindo do personagem Madeira de Melo (apud Mattos, 2002:200). É outro bom exemplo

das várias camadas no tratamento cinematográfico de uma história, realizado por Walter Lima Jr.

5. A peça de Ariano Suassuna foi encenada em Salvador, em 1959, e o filme citado, de Glauber Rocha, data de 1969.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.8, 1970.

MATTOS, Carlos Alberto de. *Walter Lima Junior – Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

STAM, ROBERT. *Tropical multiculturalism – a comparative history of race in Brazilian cinema & culture*. Durham and London: Duke University Press, 1997.

VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei - Romance do ciclo da escravidão nas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

Resumo

Este artigo discute a atualidade do filme *Chico Rei*, de Walter Lima Jr., produzido num período crítico de mudanças (entre 1979 e 1986), e que se vale de uma alegoria histórica para representar politicamente o negro brasileiro. Procura-se mostrar que as escolhas teóricas e estéticas do diretor prolongam o mito, como lugar de desejos e de presenças aludidas e evidentes; estratificam a noção abstrata de povo brasileiro; e observam a luta pela liberdade como uma permanente resistência ativa ao colonialismo externo e interno.

Palavras-chave

Alegoria histórica, Cinema Novo, representação do negro, resistência ativa, diversidade cultural.

Abstract

In *Chico Rei*, a film directed by Walter Lima Jr., and produced during a period of critical changes (1979-1986), a historical allegory is used to present a political portrait of the Brazilian blacks. We will discuss here how important is the film, as the director theoretical and aesthetic choices renew the myth as projection and identification of desires and realities, analyze the abstract notion of Brazilian people, and depict the fight for freedom as a permanent active resistance.

Key-words

Historical allegory, Brazilian film, afro-descendants, active resistance, cultural diversity