

A CONSTRUÇÃO FÍLMICA DO PASSADO: imagens e narrativas do movimento belicista de 1930

André Luiz dos Santos Franco
Mestre em História - UFPR

RESUMO: O cerne deste trabalho é o estudo da construção histórica forjada por imagens e narrativas encontradas no filme “Revolução de 30”, escrito e dirigido por Sylvio Back, em 1980, 50 anos após a eclosão do movimento armado que assolou o Brasil. Para alcançar este objetivo, percorreu-se o caminho da reflexão sobre a produção audiovisual que se vale da temática histórica. A presença deste evento no filme analisado serviu como pano de fundo para entender os métodos e técnicas utilizadas para elaborar uma representação fílmica da história que percorreu a tênue fronteira entre o documentário e ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução de 30, documentário, ficção.

ABSTRACT: The core of this work is the study of historical construction forged by images and narratives found in the film "Revolução de 30", written and directed by Sylvio Back, in 1980, 50 years after the outbreak of armed movement that devastated the Brazil. To achieve this objective, gone-if the path of reflection on the audiovisual production that uses of historic thematic. The presence of this event in the film analyzed served as background to understand the methods and techniques used to draw up a representation filmic of history that come the tenuous border between the documentary and fiction.

KEY-WORDS: Revolution of 30, documentary, fiction.

Este artigo examina o filme nacional “Revolução de 30”, produzido no início da década de 1980, cujo rótulo de documentário mascarou sua edição de recortes de cenas de época com filmagens ficcionais sobre o movimento armado de 1930. Financiada pela Secretaria de Cultura e Esporte do Paraná e pela Fundação Cultural de Curitiba, num momento de alinhamento político das esferas de poder estadual e municipal, a obra fílmica foi um produto da máquina pública brasileira que visava à construção de um imaginário

coletivo de exaltação aos grandes eventos nacionais. Foi roteirizado e dirigido por Sylvio Back, já um reconhecido cineasta brasileiro neste período histórico, laureado com diversos prêmios por obras anteriores, com destaque para “Aleluia Gretchen” de 1976.

O filme mostra imagens e narrativas do período de 1922 a 1930, montando um caminho linear de acontecimentos que pautaram os anos de 1920 no cenário político, militar e social do Brasil República. No processo de pesquisa iconográfica e edição foram empregadas imagens preexistentes disponíveis em cinco acervos localizados no estado do Rio de Janeiro, quatro em São Paulo, três no Paraná e um no Rio Grande do Norte. O reduzido campo de pesquisa desta obra fílmica demonstra a parcialidade da elaboração narrativa desencadeada pelo autor, ressaltando-se a ausência de material oriundo do estado protagonista desse movimento armado de 1930: o Rio Grande do Sul. Destaca-se também a participação efetiva de imagens da insurreição no Paraná, particularmente em Curitiba, em consonância com os interesses dos órgãos públicos que financiaram esse produto cultural.

O percurso trilhado pelo filme de Sylvio Back evidenciou opiniões, interesses, clivagens e alinhamentos que conformaram, na visão do documentário, uma relação de forças entre militares e políticos em um dado campo de poder bélico, sendo importante considerar o contexto que motivou essas ações no Paraná. Este mote cinematográfico é o que mais interessa ao historiador, discutir as estratégias de construção de interpretações da história mobilizadas pelo filme de gênero documentário, a partir de materiais filmados nas décadas de 1920 e 1930.

A delimitação do recorte temático relacionado ao objeto de estudo – o filme “Revolução de 30” – prende-se ao contexto político-militar curitibano, daquele momento, colocando em foco a questão política regional no conflito armado nacional, ajudando a mobilizar, desta maneira, a sociedade local. Trata-se de um momento de extrema tensão inter-regional pela disputa do poder federal, com a desestruturação do sistema político da República Velha, cuja base era a “política dos governadores”, segundo a qual, no nível nacional, São Paulo e Minas Gerais conduziam o processo político, por intermédio de um ajustamento e compromisso entre os estados da federação para a escolha do presidente da República, ponto crucial e quase único importante no quadro da vida republicana. No final da década de 1920, os estados da periferia do sistema começaram a questionar a “política dos governadores”, passando a disputar a presidência da República. Esta divergência entre as lideranças centrais e da periferia colaborou para o esfacelamento daquele sistema político vigente (SOUZA, 1969: 187).

Além disso, surgiram novos desafios econômicos, tanto a nível nacional quanto a nível mundial, em virtude da quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, reduzindo drasticamente a exportação dos produtos agrícolas brasileiros, principalmente o café. Tal fato gerou uma expressiva diminuição dos investimentos públicos e privados no Brasil e nos estados da federação, provocando descontentamentos entre as elites agroexportadoras dos mercados interno e externo (KOSHIBA; PEREIRA, 1987: 292-294).

É, pois, um período de grande questionamento e reivindicação, por parte de estados como o Paraná, que se situavam na periferia do sistema político, contra a União, no que diz respeito aos critérios de partilha dos recursos e ainda por maior autonomia no sistema de arrecadação. Também foi um momento de intensa politização das Forças Armadas, especialmente no Exército Brasileiro, fato particularmente observável nas cidades localizadas fora do eixo Rio – São Paulo. Segundo McCann (2007: 12-13), *“a ideologia modernizadora da oficialidade colidiu com a tenacidade das oligarquias agrárias regionais, empenhadas em conservar sua fonte de mão-de-obra barata”*. A justificativa apresentada pelo autor para a aproximação dos militares aos políticos sulinos ecoa na efetiva participação de oficiais na política nacional antes da eclosão bélica de outubro. Membros das Forças Armadas *“governavam as cidades de fronteira estratégicas, mapeavam o país, demarcavam as fronteiras, construíam estradas e linhas telegráficas e férreas, quartéis, comandavam as forças policiais e o corpo de bombeiros”* (McCANN, 2007: 13). Assim, os militares tinham intensa participação nas políticas locais sob as ordens do poder federal, tudo à luz representativa de baluarte da lei e da ordem.

Em razão de tal contexto, justifica-se este recorte temático na obra fílmica, não se limitando ao estudo de sua composição técnica do filme, mas examinando a presença de um discurso que se perpetuou por mais de 50 anos de estabelecimento da desordem para a manutenção da ordem. Assim, este trabalho pretende ser uma contribuição para a compreensão do movimento belicista de 1930, sob a perspectiva e o instrumental da representação fílmica da história.

Quadro teórico de referência

Esta análise insere-se no quadro teórico da relação entre história e audiovisual, particularmente nos estudos de Dennison de Oliveira (2009), Marcos Napolitano (2007) e Paulo Menezes (2003). É desta vertente que se extraiu percepções sobre os sentidos explícitos e implícitos da escrita fílmica, sobre as representações contidas nos filmes

históricos, sobre a questão da “monumentalização” de fatos e personagens da história e sobre a ficcionalidade dos documentários, que oferecem melhores condições de análise, dentro do objetivo deste estudo.

Na relação entre história e audiovisual, Oliveira (2009: 8) percebeu que imagem e som conjugados têm a virtude de resumir importantes e complexas personagens, períodos e fatos históricos. Ao mesmo tempo, o audiovisual tem a dificuldade de explicar que sua abordagem dos acontecimentos é parcial. Com isso, é vital reforçar o entendimento que o filme é *“uma das muitas interpretações possíveis sobre aquele fato, personagem ou período”* (OLIVEIRA, 2009: 8).

No caso específico do filme abordado neste estudo, o problema da parcialidade também existe, mesmo se tratando de um documentário. As obras fílmicas desse gênero são limitadas às imagens e aos sons existentes, que muitas vezes não dão conta de construir o enredo necessário para encenar o filme. Em consequência, existem, invariavelmente, interferências tão ficcionais quanto os discursos fílmicos hollywoodianos, comprometendo a veracidade dos fatos narrados.

Nessa vertente, acredita-se ser fundamental perceber qual o sentido do filme analisado, tanto pelo seu viés explícito, quanto implícito. Para Oliveira (2009: 11), é importante perceber o tipo de história contada, como os fatos são descritos (ou não) e delimitados, e a forma como é apresentado o contexto histórico.

Outra categoria teórica relevante no estudo dos filmes históricos são suas representações. Na perspectiva de Napolitano (2007: 65), a escrita fílmica da história é sempre representação, estruturada não apenas das motivações dos seus idealizadores, *“mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção”*.

Com assertiva de que todo filme é representação, pode-se observar que esta máxima tem validade tanto para a obra ficcional quanto para o documentário. Nesta lógica, o caso do filme “Revolução de 30” é emblemático, pois reuni numa mesma obra, imagens e sons realizados por personagens que vivenciaram os acontecimentos passados, com audiovisual de um filme ficcional do mesmo período. Por isso, acredita-se ser válido estruturar a análise fílmica sobre o alicerce seguro da narrativa inserida no filme da história, abordando tensão existente entre ficção e realidade. Segundo Napolitano (2007: 67), *“a narrativa fílmica e a narrativa historiográfica estruturam-se como formas de narração literária, sendo que esta última busca um efeito de realidade na sua narração, além de ancorar-se em evidências documentais”*.

Outra abordagem teórica relevante é a tentativa de “monumentalização” de um fato histórico, por meio da escrita fílmica da história. As estratégias e os limites da “monumentalização” estão em sintonia com as variantes técnicas da indústria historiográfica e com os materiais de memória social, adensando, por intermédio das tecnologias e linguagens do filme, “*o debate social em torno da memória histórica*” (MORETTIN Apud NAPOLITANO, 2007: 68).

Reforçando a ideia da representificação no filme documentário, Menezes (2003: 8) é contumaz em afirmar que um documentário não é fruto de pesquisa científica, mesmo que possua uma ética fundada na realidade. Assim, todo documentário é sempre uma construção do real, com uma visão parcial dos acontecimentos passados, direcionando a narrativa para dar sentido interpretativo ao enredo fílmico.

Com base nessas observações teóricas, procura-se analisar o presente objeto de estudo: o filme “Revolução de 30”, condicionado pelas relações entre militares e políticos paranaenses que são apresentados na obra fílmica. Não apenas pela veracidade das fontes imagéticas, mas, sobretudo, pela estrutura e montagem de um filme documentário elaborado meio século após os eventos narrados.

Uma construção fílmica

“Revolução de 30” é um documentário baseado na montagem de elementos preexistentes, como documentos de arquivos, filmes antigos profissionais e/ou amadores, que foram completados pela inserção de documentos e entrevistas que contribuíram para a inteligibilidade do tema e da própria obra (PASSEK, 1986: 448). Desse mosaico de imagens e sons, privilegia-se, neste trabalho, a abordagem fílmica sobre o movimento armado de 1930 no Estado do Paraná, a fim de reforçar o entendimento de que ocorreu uma sinergia bélica naquela oportunidade.

O filme inicia-se com uma homenagem do diretor Sylvio Back a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para materializar a sua obra fílmica. Esta mensagem inicial tenta dar legitimidade ao discurso cinematográfico, buscando carregar de autenticidade as imagens e os sons expostos ao longo do filme documentário. Com isso, o audiovisual apresenta “*dificuldade em assumir que o conhecimento sobre os fatos ali retratados é parcial, deficiente ou ainda sujeito à controvérsia*” (OLIVEIRA, 2009: 8).

A minha homenagem, a todos os heróicos e, muitas vezes, esquecidos, cinegrafistas, cineastas, fotógrafos, compositores, músicos, intérpretes, pesquisadores e colaboradores – anônimos ou não – que criaram e registraram, ou encontraram e guardaram o rosto e a voz do Brasil dos anos 20, com tanto talento, amor e transcendência cultural, e sem cujas imagens e sons a montagem deste filme teria sido impraticável (BACK, 1980).

As primeiras imagens descortinam a tônica do filme, forte ênfase na presença militar brasileira, desde os tempos da independência, passando pelo contato com índios do interior do Brasil, até a força das armas no movimento de 30. Ainda na fase de abertura, ressalta-se a trilha sonora alicerçada por músicas típicas estadunidenses, reforçando o sentido implícito do longa-metragem em caracterizar que nossa independência política não estava em sintonia com a nossa dependência econômica e cultural em relação aos Estados Unidos da América nos anos 1980.

As condições de produção do discurso fílmico refletiram o momento político experimentado pelo país. No início da década de 1980, o governo militar do general Figueiredo sentia a fragilidade da imposição da força como sustentação de um regime governamental. A presença cultural e econômica norte-americana assolava as manifestações cinematográficas internas, gerando descontentamento em vários setores artísticos do Brasil. Assim, essa fase de transição política pontuou o sentido implícito do filme.

Ao lado de um resgate da nacionalidade (valorização do tenentismo, dos operários e dos indígenas), percebe-se uma tentativa de caracterizar os acontecimentos de 1930 como uma ruptura do “status quo” vigente. Ou seja, uma transição política da decadente República Velha para a revigorada República de Vargas, em harmonia com a metamorfose que o Brasil experimentava em 1980. Coloca-se, desta forma, a questão da “monumentalização” no ponto central do discurso fílmico (NAPOLITANO, 2007: 71) de Back. Este sentido de monumento, que diversas cenas adquirem, faz com que o filme “Revolução de 30” consiga resgatar da memória social da população brasileira a valorização do poder de transformação da política nacional, nem que seja pelo viés das armas. Colocando os rebeldes de 30 como verdadeiros heróis da Pátria, monumentos análogos aos políticos que lutavam pela redemocratização do Brasil dos anos 80.

Ao abordar os movimentos armados do período entre 1922 e 1927, Back contrapõe os depoimentos de dois renomados pesquisadores da era Vargas: Edgar Carone e Paulo Pinheiro Machado. Na perspectiva de Carone, os tenentes da década de 1920 eram reformistas, já para Machado, eram autoritários e contra as manifestações populares. Nitidamente, o diretor pautou estes depoimentos para dar legitimidade ao seu filme,

concorrendo para aumentar a imparcialidade do processo discursivo. Na realidade, Back estava seguindo o contexto mental da época da produção do filme, a “schemata” do gênero documentário necessitava de contrapontos acadêmicos para ser assimilada pelos espectadores da sua obra fílmica (GOMBRICH, 2007: 65). Da mesma forma, a grande discussão historiográfica de 1980, dava-se no sentido de compreender se a “Revolução de 30” foi uma ruptura ou uma continuidade do sistema político vigente.

O ritmo pausado das imagens do documentário era complementado por textos inseridos, com intuito de explicar os acontecimentos cronologicamente exposto. Assim, imagens de militares rebeldes formavam o mote do bloco tenentista do filme. *“Nos quartéis, o fermento da sublevação alvoroçava os soldados da pátria”* (BACK, 1980). O tom bélico era reforçado pela música militar que tocava ao fundo. Contudo, Back não demonstrou total simpatia pelos tenentes, haja vista a valorização recorrente do termo legalista para as tropas do Exército Brasileiro que rechaçaram os rebeldes. *“Depois que as armas vitoriosas da legalidade entraram na cidade, São Paulo retoma o seu aspecto normal”* (BACK, 1980).

A referência às intromissões estadunidenses na política nacional reaparece no ocaso das revoltas tenentistas. Na análise de Boris Fausto, os norte-americanos desejavam a manutenção da ordem pública no Brasil. Para tanto, apoiaram o presidente da República Washington Luís, determinando que as indústrias bélicas dos Estados Unidos não vendessem armas aos rebeldes. Mas uma vez, percebe-se o referencial implícito da década de 1980, na conformação da produção cinematográfica sobre o movimento armado de 1930. A busca incessante por analogias entre fatos históricos distantes meio século tornaram o documentário de Back parcial, direcionado e interpretativo, merecendo reservas no que tange ao seu conteúdo histórico, pois não foi uma pesquisa científica, mas a construção de uma realidade, a partir da visão do diretor.

Nesse instantâneo, Back introduziu, fora de contextualização, cenas de um jantar em homenagem ao novo presidente do Paraná, o então senador Affonso de Camargo, que seria deposto durante o movimento armado de 1930. Implicitamente, o diretor deixa clara sua opção por valorizar as personagens mais significativas da sua obra: políticos e militares paranaenses.

Retornando aos acontecimentos bélicos, a frase *“o Brasil aprendeu a vencer as revoluções, defendendo a ordem e a lei”* (BACK, 1980) marcou o início da conspiração forjada por políticos de oligarquias periféricas e militares rebeldes e/ou descontentes com a situação da Força Terrestre. Para Carone, a crise do sistema oligárquico, somada à atmosfera bélica das revoltas de 1922 e 1924, ocasionou a ruptura institucional da

República Velha. Na visão de Fausto, as imagens da população nas ruas, em comícios, participando das votações, foram fenômenos estritamente urbanos, não correspondendo à realidade na zona rural, ainda imersa à lógica do coronelismo.

Após apresentar imagens da campanha eleitoral da Aliança Liberal e da ovação paulista a Julio Prestes, candidato vitorioso das eleições de primeiro de março de 1930, o filme mostra cenas da comoção nacional com a morte de João Pessoa, governador da Paraíba e candidato a vice-presidente na chapa de Getúlio Vargas. As cenas do nordeste e da capital federal são embaladas por uma música popular, cujo refrão exaltava “*João Pessoa, João Pessoa, o teu vulto varonil. Vive ainda no coração do Brasil*” (BACK, 1980). A morte do governador da Paraíba foi o estopim do movimento armado de outubro de 1930. Neste momento, percebe-se como o audiovisual tem a capacidade de conjugar imagens e sons, fornecendo inteligibilidade a este complexo fato histórico.

Com um hiato de meses de conspiração, o filme desloca-se no tempo para do dia três de outubro de 1930, gênese da campanha militar para deposição do presidente Washington Luís. “*3 de Outubro! O Estado-Maior da Revolução Nacional, sediado em Porto Alegre, irradia para os pontos de convergência revolucionária a senha estabelecida <<Bento Gonçalves>>*” (BACK, 1980). Com a reprodução deste radiograma, a obra de Back adentra o universo belicista da conspiração de 1930. Cabe destacar que é um dos poucos momentos do filme em que é feita referência à importância do Rio Grande do Sul na condução do movimento armado. Considera-se uma das principais falhas da colagem discursiva de Back, pois deixa uma lacuna significativa sobre a principal oligarquia da insurreição – a gaúcha. Este descaso com a presença do Rio Grande do Sul é um exemplo de que o cineasta sempre assume uma perspectiva própria com o passado. No caso de Back, há uma busca constante em articular as imagens do passado da participação do Paraná no movimento armado de 1930, tentando desconstruir o discurso histórico que minimiza a presença de paranaenses na epopéia do final da República Velha.

“*5 de Outubro! O Paraná coeso, a mais ampla arrancada cívica de sua história, toma parte no movimento, depondo o governo de Affonso Camargo e enviando suas aguerridas tropas para a vanguarda*” (BACK, 1980). Em consonância com as imagens de populares nas ruas de Curitiba, o texto explica a adesão da sociedade curitibana e paranaense ao movimento armado. Esta representação, presente neste filme histórico, foi estruturada com base em evidências audiovisuais coladas pelo diretor.

A seguir, o filme faz diversas referências à ovação ao golpe cívico-militar, apresentando imagens da época, quando o general Plínio Tourinho, líder militar do

movimento no Paraná, estava lendo o manifesto dos revoltosos para a população alvoroçada. Também é representada a posse do governo provisório do Paraná, bem como a chegada das tropas gaúchas em Curitiba, com a seguinte frase: *“estão se dando bem aqui em Curityba, porque encontraram chimarrão em toda parte. São forças gaúchas”* (BACK,1980). As relações constituídas pela história da “Revolução de 30”, como a união de paranaenses e gaúchos, como a articulação das imagens e dos sons, forjam a própria representificação do filme, tanto como documentário quanto ficção (MENEZES, 2003: 8).

Na sequência, o filme retrata a participação de civis voluntários para combater em diferentes frentes do Paraná. *“O glorioso batalhão ‘João Pessoa’ embarca para o litoral e vae construir a invicta vanguarda do sector leste, forçando a tomada de Santos”* (BACK,1980). Nesse ínterim, o apelo sentimental assola o documentário-colagem, com referências à bravura e à coragem das personagens paranaenses que participaram do conflito. *“Adeus! Elles partem para o ‘front’ com pena dos que ficam os comboios se succedem continuamente, conduzindo tropas rumo de Itararé”* (BACK,1980). Aliás, Itararé é o ponto culminante do filme, o diretor buscou retratar esta batalha como uma grande epopéia do povo paranaense e brasileiro. *“Tropas gauchas, em pleno, renascimento neofarroupilha atravessam o Paraná e se dirigem para os sectores de Itararé e Ribeira, conduzida pelo anseio heróico de salvar a República”* (BACK,1980). Assim, a lógica narrativa de Back se viu enredada por uma glorificação incomum ao combatente gaúcho e paranaense que se uniram para revitalizar a odisséia dos farrapos, em sintonia com os ideais republicanos e militares tão caros à comunidade bélica do período. Percebe-se claramente que o filme foi encomendado como um monumento da participação da população paranaense no movimento armado de 1930.

A valorização do Paraná no movimento armado de 1930 continuou sendo a apoteose do filme. Imagens da época retratam o Estado-Maior da 5ª Região Militar e 5ª Divisão de Infantaria, confabulando um plano de ação, sob o olhar atento do general Plínio Tourinho. A seguir, o texto abre uma longa sequência da presença de Getúlio Vargas em Curitiba: *“Aproxima-se a victoria: o presidente Getulio Vargas deixa Porto Alegre e vae ao ‘front’. Curityba, a cidade vanguarda ovaciona, entusiastamente, o grande estadista”* (BACK,1980). Com a população nas ruas, o filme continua retratando a aclamação de Getúlio Vargas: *“O imponente <<Big Parade>> pela rua 15 de novembro, pulmão da moderna metrópole. No palácio Rio Branco, o presidente Getulio Vargas recebe as aclamações do povo (paranaense)”* (BACK,1980). Assim, o cineasta explora na lógica

narrativa do seu filme, uma representação do mundo social em harmonia com a “monumentalização” do passado histórico.

Mais uma vez, o diretor procurou dar um aspecto imparcial à sua obra cinematográfica, colocando a observação de Fausto sobre a presença popular no movimento de 1930. Para o historiador, o povo não participou da “Revolução de 30”, mas nutriu esperanças de mudanças com o movimento armado. Esta visão crítica de Boris Fausto está em sintonia com o grupo dirigente dissidente que sustentou a insurreição e que legitimou a participação da população urbana nas atividades contrárias ao governo federal de Washington Luís e estadual de Affonso de Camargo.

A manutenção da ordem interna foi uma das grandes preocupações dos militares e políticos que organizaram o golpe de 1930. O filme reforça esta constatação com as palavras proferidas por Getúlio Vargas em Curitiba: *“accendemos a revolução contra a tyrania e não temos o espírito de maldade truculência e ódio. A ordem restructora nos impõe serena e imparcial tomada de contas aos fraudadores da fortuna nacional”* (BACK,1980).

O cineasta percorreu diversos cenários visitados por Getúlio Vargas em Curitiba, destacando-se suas andanças pelas ruas abarrotadas de populares e sua estada em clubes de mulheres paranaenses. *“A mulher paranaense também toma parte destacada no movimento civico, duas de suas organizações, o Café ‘João Pessoa’ e o Chimarrão ‘Getúlio Vargas’ visitados pelo illustre estadista”* (BACK,1980). Esta referência à presença da mulher conduz o documentário-colagem a uma quebra da lógica da narração do diretor, pois com uma nítida preferência pelo mundo bélico, a delicadeza feminina acabou fornecendo um ar consensual ao movimento armado, aglutinando todos os setores da sociedade paranaense.

“O nascer de um novo sol, symbolo da paz, da confiança e do progresso, trazendo para o Brasil a luz dos ideaes republicanos do seu povo” (BACK,1980). Com esta frase de efeito, o filme “Revolução de 30” adentra seu clímax, qual seja: o impasse bélico na fronteira entre Paraná e São Paulo. Neste recorte fílmico, Back utiliza imagens originais das tropas legalistas e revolucionárias, bem como recortes da obra ficcional paulista de Victor Del Picchia e Luis de Barros – “Alvorada de Glória”, de 1931.

Os flagrantes do movimento de tropas rebeldes em direção à linha de contato com os legalistas paulistas foram retratados com os transportes ferroviários e o cotidiano nos diversos acampamentos dispostos ao longo da fronteira. *“Sentido! É o batalhão Flores da Cunha. Mais contingentes gaúchos em marcha para Ribeira”* (BACK,1980). Também foram registrados paulistas que aguardavam ações rebeldes. *“Um acampamento de tropa legalista*

em Itararé” (BACK,1980). A espera pela ação bélica foi alvo do diretor, pois caracterizava a expectativa pelos combates. “*O pessoal está com fome e preciso defender o bife*” (BACK,1980). Com esta expressão, o filme apresenta o avançar do rancho, com reprodução dos revoltosos em Sengês-PR.

Sem imagens originais dos combates da fronteira, Back valeu-se de uma produção ficcional de 1931 para forjar uma representação armada da revolta de 1930. “*Vae ter inicio o combate. É um heróico contingente revolucionário que vae rechassar os cattetistas*” (BACK,1980). Em outro trecho, o diretor faz referência nítida à luta armada que, na realidade, teve uma proporção bem menor, do que foi apresentado no filme. “*Começou a lucta. Fogo! Viva a Revolução Nacional. Avançar! É o combate renhido que se trava. POP, POP, POP. É a rajada das metralhadoras*” (BACK,1980).

Atores olhando para a câmera, disparos de metralhadoras na direção do cinegrafista, tropas rebeldes avançando sobre quem estava filmando, como se este fosse inimigo, são alguns dos pontos que caracterizam a montagem ficcional das cenas expostas por Back que fazem referência aos combates da “Revolução de 30”. “*Foram renhidos os combates em Catiguá, Morungava e Ribeira. Mas os revolucionários conduzidos pelo ideal da nacionalidade, avançam sempre*” (BACK,1980). O diretor reforçou a lógica de que o sul foi o furacão do movimento armado de 1930 ao destacar a seguinte frase, em meio aos combates ficcionais: “*a bravura dos soldados do sul fazem prever a aproximação da victoria*” (BACK,1980).

Finalmente, Itararé aparece como grande marco da vitória rebelde. Na perspectiva fílmica de Back, os entreveros bélicos ocorridos na fronteira entre Paraná e São Paulo foram os principais eventos do movimento armado de 1930. “*Itararé: que a história deverá assinalar como marco da victoria*” (BACK,1980). No final das imagens sobre a exaltação de Itararé, o filme descortina a recepção das tropas revoltosas em terras paulistas. “*Victoria! Moços bandeirantes, em Itararé, entregam flores e bandeiras às primeiras forças revolucionárias que penetram em território paulista*” (BACK,1980).

Considerações finais

Ao longo deste trabalho procurou-se, por meio da análise do filme “Revolução de 30”, verificar como este discurso fílmico representou o universo bélico presente no grupo político-militar que conduziu o movimento armado de 1930 no Paraná. Considerou-se, portanto, a existência de um processo de construção de monumentos discursivos atrelada a

uma dinâmica historicamente singular na sua simbologia de estabelecer a representificação da história por meios de documentos imagéticos e produções ficcionais.

A partir daí buscou-se, primeiramente, identificar os sentidos implícitos desse discurso fílmico, examinando as suas especificidades. Assim, verificou-se que as condições de produção da obra cinematográfica estavam intrinsecamente atreladas às lógicas discursivas estabelecidas por militares e políticos dissidentes da década de 1930 com uma visão parcial do diretor nos anos 80. Isto significa afirmar que o filme documentário-colagem sobre a vitória “revolucionária” foi constituído pela presença e pela intersecção de vários outros discursos imagéticos ou não de valorização do mundo bélico, enquanto apanágio da população paranaense.

Nesse sentido, constatou-se que a obra fílmica tem uma pertinência histórica, pois apresenta capacidade de interpretação, de responder às demandas existentes na sociedade paranaense, reconstruindo posições e sujeitos em novas situações. Obviamente, não se trata de estabelecer uma veracidade histórica ao filme, mas de entender quais as cenas que permitem eficaz “monumentalização” da participação paranaense no movimento armado de 1930, bem como sua representificação com o presente político nacional na década de 1980. O discurso fílmico de Back retratou uma sociedade paranaense ligada ao mundo armado em uma situação histórica específica, reforçando o momento em que o perfil bélico conseguiu neutralizar a disputa ideológico-partidária, construindo uma sinergia popular coletiva que somente o emprego das armas era capaz de restabelecer a ordem legal.

A análise de “Revolução de 30” possibilitou destacar sua capacidade de não apenas registrar o passado do movimento armado de 1930 e seu contexto político-militar, mas de criar uma memória histórica própria as suas condições de produção do início de 1980. Instituiu assim espaços de memória, onde Sylvio Back se esforçou em retornar e “monumentalizar” os acontecimentos ocorridos no Paraná.

Por fim, a análise do destacado filme permitiu observar como o historiador do audiovisual deve estar atento aos sentidos implícitos da obra pesquisada, ao grau de imparcialidade do diretor, às tentativas de “monumentalização” e de representificação presentes no discurso fílmico. Outra questão importante é avaliar o contexto ficcional dos documentários, percebendo a diferença entre os documentos imagéticos e sonoros das abordagens pessoais inseridas pelo autor da obra cinematográfica. Nas palavras de Napolitano (2007: 83), *“trata-se de refletir acerca da capacidade de reflexão histórica proposta pelo cinema, a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos”*.

Referências Bibliográficas

BACK, Sylvio. *Revolução de 30*. Produção Fílmica e Direção de Sylvio Back. Curitiba: Sylvio Back Produções Cinematográficas, preto e branco, sonorizado, 118 minutos, 1980.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. *História do Brasil*. São Paulo: Atual, 1987.

McCANN, Frank D. *Soldados da Pátria: história do Exército Brasileiro (1889-1937)*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, vol. 18, nº. 51, p. 87-98, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a “monumentalização” do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65-84.

OLIVEIRA, Dennison de. História e ficção televisiva no seriado “*The Time Tunnel / O Túnel do Tempo*” (EUA, 1966/67). Texto submetido ao XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba-PR, de 4 a 7 de setembro de 2009.

PASSEK, Jean Loup (Org.). *Dictionnaire du Cinema*. Paris: Librairie Larousse, 1986.

SOUZA, Maria do Carmo Campello de. O processo político-partidário na Primeira República. In: MOTA, Carlos Guilherme. (Org.) *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969, p. 163-226.

Recebido em: 11/09/2010

Aprovado em: 21/11/2010