

"Nem parece filme brasileiro!" É assim que a gente reage diante de *A Grande Arte*, de Walter Salles Jr. Quase todo mundo, aqui no Brasil, acaba se rendendo ao fim da sessão: "Puxa, nem parece brasileiro". O que é um senhor elogio aos autores do filme. Eles usaram um ator americano (Peter Coyote) no papel principal e fizeram todo o elenco falar inglês. Deliberadamente, não fazia parte do projeto que o filme se parecesse com aquilo que é: brasileiro. Conseguiram.

Com que justificativa se produz um filme brasileiro que não parece brasileiro? Com a justificativa de colocá-lo bem colocado no mercado internacional. Mais ou menos a mesma alegação que leva os empresários brasileiros a inscreverem palavras inglesas no rótulo de café para exportação: "Temos que nos comunicar com os consumidores de além-mar". Acredita-se que, mediante concessões de formato, o café pátrio conquistará novas fronteiras. O café pátrio, afinal, é o mesmo, só muda o pacote. No caso de um filme, a manobra resulta menos estanque. Para ficarmos na mesma analogia, é como se o próprio café falasse inglês, não apenas a sua embalagem; é como se ele precisasse pagar com uma parte de sua identidade para atravessar a alfândega. Não tem problema,

EUGÊNIO BUCCI

## Do filme brasileiro que parece americano

(E do americano que parece brasileiro)

EUGÊNIO BUCCI é jornalista, editor da revista *Playboy*, colaborador da *Folha de S. Paulo* e membro do conselho de redação da revista *Teoria e Debate*. É autor de *O Pixe Morre pela Boca* (Scritta Editorial).

mesmo porque filme não é café. Ao café, será essencial carregar sua nacionalidade mundo afora; supõe-se que ela seja uma virtude, um diferencial que vale dólares. Com o filme não é bem assim, uma vez que ser brasileiro, em matéria de cinema, não tem sido visto propriamente como uma vantagem pelos mercadólogos. Ao expediente de falar inglês, a pretexto de ser entendido pelo resto do mundo, corresponde o desejo de esconder, de ocultar, de sonegar ao consumidor estrangeiro aquilo que, supõe-se, deva ser um defeito, um impeditivo em sua própria essência, uma vergonha. O filme, assim, alça um vôo para fora de si mesmo; ao pretender aportar no mercado internacional perderá sua gênese nacional. Não lhe basta, pois, falar inglês e encenar em inglês: o mais importante é não falar português, ou não permitir que o elenco atue brasileiro, como queiram.

Uma coisa e outra o filme realiza apenas em termos. Aqui e ali, ele acaba entregando seu berço: no sotaque, nas faces do elenco (Giulia Gam, Raul Cortez, gente mais novela da Globo do que Hollywood), no próprio gosto de querer parecer não ser o que é. Há nele, sobretudo, essa hesitação que o identifica mortalmente. O paradoxo de nunca partir completamente de algum lugar e de nunca chegar completamente a lugar algum é definidor do período pós-Cinema Novo, se não for um paradoxo essencial da própria cultura brasileira.

Mas fiquemos com o notório reiterado: *A Grande Arte* não parece filme brasileiro. A trama, extraída do romance policial homônimo de Rubem Fonseca, transformada em roteiro por ele mesmo, ambientada no submundo do Rio de Janeiro, não parece carioca. Parece encenação estrangeira. O fotógrafo americano Peter Mandrake (Coyote) cai de amores pela prostituta Gisela (Giulia Gam), que é assassinada, esfaqueada. Ele se mete a investigar e fica obcecado por vingá-la. Aprende a arte de matar com faca, conhecida como “percor” (perfurar e cortar) e, de espectador (fotógrafo), converte-se num misto de detetive “B” e herói destemido. O *thriller* funciona, a despeito de pequenos percalços que se possam apontar no roteiro; o apuro visual com que o diretor faz desenrolar a narrativa abraça o espectador, fascinando-o e intrigando-o progressivamente. Walter Salles Jr. assina uma obra bonita e boa, como se diz. Tanto que, sem a menor intenção de irritar o leitor, nem parece brasileira.

Não pretendo aqui fazer a crítica do filme, mas considero imperativo registrar dois aspectos estéticos que o caracterizam: a boniteza, isto é, o gosto ostensivo pelas imagens de bom gosto, e a inspiração nos filmes “B” do cinema *noir* da indústria americana. Walter Salles Jr., por certo, não é o inventor da boniteza ou da citação do *noir* no Brasil. São aspectos que têm filiação na produção nacional dos anos 80. *A Grande Arte* leva um pouco adiante aquilo que alguns de seus antecessores haviam ensaiado. Quanto à boniteza e ao apego à trama policial, sem a necessidade de haver aí um parentesco direto, é marcante *A Dama do Cine Shangai* (1983, direção de Guilherme de Almeida Prado, fotografia de Cláudio Portioli e José Roberto Eliezer que, a propósito, dirige a fotografia de *A Grande Arte*). A boniteza talvez nos indique um desejo futurista no domínio da técnica, o que poderia ser o caminho de equiparação do produto nacional ao produto do Primeiro Mundo, ao menos em termos plásticos. Na mesma medida, a obsessiva remissão ao policial *noir* indicaria um impulso saudosista temático e estilístico. Naturalmente, o saudosismo, se assim admitido, denuncia uma carência de projetos originais, própria de um período que mesclou a desilusão ideológica - ou a ressaca em relação ao que havia de visionário e vanguardista, no plano político e no plano estético, no Cinema Novo dos anos 60, e ao que havia de *outsider* no cinema marginal dos anos 70 - e o deslumbramento com valores como competência, mercado e Primeiro Mundo. Nos anos 80, deu-se um “esgotamento das atitudes exaltativas em torno de valores como ‘novo’ e ‘ruptura’”, bem assinala Fernão Ramos, ao analisar a produção brasileira daquela década. No mesmo texto, sintetiza o crítico: “São filmes, em suma, onde, apesar da agilidade da técnica e da beleza da construção imagética, sente-se falta de um clima existencial mais denso” (1). Também típicos desse quadro são *Cidade Oculta* (1986, de Chico Botelho) e *Anjos da Noite* (1987, de Wilson Barros). Em ambos, estão presentes a busca de uma excelência fotográfica e a tentativa de reviver algo do policial *noir*.

*A Grande Arte* é tecnicamente superior à grande maioria da produção brasileira dos anos 80, mas tem parte com ela. A começar pelo que alimenta e pelo que viabiliza nele a nostalgia dos velhos roteiros policiais: buscar no passado a fórmula de uma narrativa segura, eficiente, para ambientá-la em

1 Fernão Ramos, artigo sobre *A Dama do Cine Shangai*, em *O Cinema dos Anos 80*, organizado por Amir Labaki (São Paulo, Editora Brasiliense, 1991, pp. 301-17).



CENA DE  
A GRANDE ARTE

na metrópole contemporânea, com base em uma técnica dada a sofisticadas. O saudadismo não é puro passadismo. Ele quer algo mais que um *revival*, uma cópia enfiada e irrefletida, daí que o movimento de retorno demande um movimento de avanço, e a nostalgia se consuma pelo virtuosismo técnico. Às vezes uma coisa briga com a outra. O plano de abertura de *A Grande Arte* ilustra bem o que quero dizer. É uma tomada impressionante, inédita. A câmera parece sair voando. Ela se afasta do interior de um quarto de hotel, onde enquadra uma mulher assassinada sobre a cama, passa pela janela, ganha o espaço aéreo e mostra a cidade do alto. São aproximadamente 67 segundos sem um só corte. Uma virtuosidade da técnica que denuncia um delírio de mercado: o olho do cineasta sai do ilustre, do hotelzinho de quinta, da prosa barata, e conquista o mundo. Ao mesmo tempo, o belo plano constitui um contrasenso para uma produção que tem pretensões ao *noir*. Foi o jornalista Sérgio Augusto que me fez essa observação, numa conversa informal: "A convenção do cinema *noir* é partir do geral para o particular. naquele plano, que vai do particular (a mulher morta sobre a cama) para o geral (a cidade), *A Grande Arte* contraria essa con-

venção". Não creio que isso "vici" o filme, logo de cara, e que reduza o seu impacto. Penso que o impacto permanece inalterado, embora me ocorra a idéia de que talvez o plano ficasse melhor se rodado ao contrário. A questão, aqui, é registrar que, levada às últimas consequências, a ambição pela virtuosidade inviabiliza o saudadismo e vice-versa.

Feito o registro, revela-se o óbvio que tem sido teimosamente ignorado: uma técnica "futurista" (que trabalha com truques, maquinários e cacoetes em voga na publicidade mundial), tornada fim, não pode produzir nostalgia, a menos que fosse acessória e subordinada a uma linguagem nostálgica, o que não é o caso de *A Grande Arte* e nem dos filmes brasileiros da década de 80. Lembremos que o cinema é sua técnica e que mesmo a estética do cinema *noir* decorria de limitações materiais que deram origem a procedimentos técnicos. Não o contrário.

Por trás de tudo isso, e por fim, é o caso de enfatizar que, no limite, as pretensões de beleza afinadas com os equipamentos de última geração do cinema brasileiro recente são contraditórias com suas pretensas filiações passadistas. Trata-se de dois movimentos que conspiram um contra o outro.

Indo um pouco mais adiante, podemos afirmar que o cinema brasileiro da década de 80 não tinha, no seu passadismo, sua raiz cultural ou sua nacionalidade, mas tinha o seu passadismo fora dela; e não teve o seu “futurismo” apontando para interlocutores brasileiros, mas projetado para o mercado internacional, vale dizer, para o Primeiro Mundo, que é onde o cinema ainda pode render algum trocado. *A Grande Arte* é a expressão mais acabada desse fenômeno. Ao falar inglês e atuar em inglês, o seu elenco levou a termo aquilo que boa parte dos filmes nacionais dos anos 80 ensaiou sem chegar a realizar. Neles, já estava embutido o desejo de “não parecer brasileiro”.

Mais ainda: eles já haviam dado passos importantes nessa direção. Como o último cinema nacional que ganhou prestígio mundial foi o Cinema Novo, “não parecer brasileiro” virou sinônimo de “mudar de paradigma”, como gostam de falar ultimamente. “Não parecer brasileiro” passou a significar “não ser engajado” e, logo, “não ser politizado” e, logo, “não ser politizante” e, logo, “não ser de esquerda” ou “de contestação” ou “de ruptura” ou “inovador”. Se a ordem deixou de ser promover a “ruptura”, ela teria de ser promover a “continuidade”. Mas continuar o quê? O cinema brasileiro, que era de “ruptura”? Claro que não: continuar o cinema *noir* tipicamente americano. Se a ordem deixou de ser procurar fazer um cinema “inovador”, o cinema teria de ser “repetidor”. Mas, repetir o quê? O cinema americano. O raciocínio, se é que ele foi feito, deve ter sido direto: se o cinema brasileiro, o Cinema Novo “de ruptura” e “inovador”, desprezava a estética bem-comportada e as narrativas lineares, inovando-as de modo revolucionário, e se o “paradigma” (oh, palavrinha insuportável) da revolução provou-se superado, o Novo Cinema tinha mais é que parar com tudo isso. Em lugar de romper, de revolucionar, de inovar e, assim, diferenciar-se, assumiu-se de vez o objetivo de obedecer (à narrativa linear), de seguir as regras (do mercado, quicá do mercado internacional), de reproduzir a corrida da técnica bem-educada e, finalmente, de não mais ser diferente. Para este Novo Cinema, o desafio foi ser *igual*. Igual ao americano.

Logo da estréia de *A Grande Arte* nos cinemas brasileiros, em outubro de 1991, deu-se um justo entusiasmo com a qualidade da obra. Reconheceu-se, de imediato, uma produção bem realizada. Amir Labaki

condensou essa virtude numa crítica sensata, que realçava a boa adaptação fílmica da obra de Rubem Fonseca, e concluía: “Em seu longa de estréia, Salles Jr. saiu-se melhor que a encomenda” (2). Poucos dias depois, interpretando o sentimento geral, Marcelo Coelho anotou com precisão: “O tom predominante dos comentários é o seguinte: *A Grande Arte* é tão bom que nem parece filme brasileiro. Traduza-se: parece filme americano. Pura verdade” (3). Há um detalhe a destacar. Fabricou-se, no senso comum, uma associação entre baixa qualidade e brasilidade. Filme brasileiro é ruim; bom é o filme americano. As razões me parecem evidentes: as rupturas produzidas pelo mais vigoroso cinema que tivemos, o Cinema Novo, abriram o campo para essa associação. Abandonando a estética bem-comportada, as câmeras brasileiras não se intimidaram: registraram paisagens, rostos e cenas que olhos convencionais poderiam chamar de “feios”. Descartando a narrativa linear, os roteiristas brasileiros criaram histórias que o espectador condicionado pode muito bem tachar de “incompreensíveis”. Quando esvaziou-se a energia da ruptura, o que restou desse cinema foi sua estranha face solitária, descolada na realidade, “feia e ininteligível”. Eis exposta, então, a face derradeira do filme brasileiro lípico: um filme com cenas nada belas, com tomadas esdrúxulas, com roteiro truncado; um filme “ruim”. A sombra disso, foram feitos, sim, filmes feios que não eram mais que filmes feios - e filmes ruins que não eram nada além de ruins. Uma fatalidade. Não estranha que ultimamente os cineastas mais jovens insistam na boniteza e na recuperação da narrativa mais pacata. Não estranha, enfim, que *A Grande Arte* pareça mesmo um filme americano. Bem assim, americano médio, em meio a tantos mais, médios iguais. Nas palavras de Marcelo Coelho: “Como filme de suspense, quantos iguais ou melhores não há no mercado?” *A Grande Arte* é um filme brasileiro único exatamente porque conseguiu parecer um filme americano comum.

Agora mudemos de filme, sem mudar de assunto. Vamos para *Brincando nos Campos do Senhor* (EUA, 1991), de Hector Babenco. Não sei bem se foi em função do elenco, com Nelson Xavier no papel de um padre meio bêbado, quase maltrapilho, com José Dumont na pele de um chefe político e de polícia safado, com Stênio Garcia,

2 “Walter Salles Jr. faz adaptação bem-sucedida da obra de Rubem Fonseca”, artigo publicado no “Guia da Mostra”, Folha de S. Paulo, 17 de outubro de 1991.

3 Marcelo Coelho, “A Grande Arte Provoca Surto de Ufanismo”, in “Ilustrada”, Folha de S. Paulo, 30 de outubro de 1991, pp. 5-10.

excepcional, representando um cacique; não sei se por culpa do cenário amazônico, onde se dá a ação, mas, por vezes, tive a inequívoca sensação de estar frente a frente com um filme brasileiro. Mais ou menos como escreveu Okky de Souza na revista *Veja*: “Dois mercenários, Lewis Moon (Tom Berenger) e Wolfie (Tom Waits), aterrisam no vilarejo [Mãe de Deus] com seu pequeno avião, em busca de gasolina, e são contratados pela autoridade da polícia local, Guzman (José Dumont), para bombardear a tribo [dos niarunas, que rechaçaram violentamente a abordagem pacífica e cristã de missionários americanos], eliminando-a e abrindo caminho para a exploração econômica das terras. Eis aí um drama que de americano não tem nada - é brasileiro da gema”. Em outro momento do artigo, Okky de Souza é categórico: “*Brincando* não é um filme americano, mas um filme brasileiro falado em inglês” (4).

Os missionários são americanos, é claro, e têm a marca dos Estados Unidos cravada na testa. O pregador carreirista Leslie Huben (John Lithgow), grandalhão e arrogante, e sua esposa Andy (Daryl Hannah), loiríssima e alta, não deixam dúvidas. A família missionária auxiliar - que cumpre as ordens de Huben -, Martin Quarrier (Aidan Quinn), a mulher Hazel (Kathy Bates) e o filhinho loiro também são americanos puros. A produção, que consumiu 33 milhões de dólares (há quem diga que foi mais), faz jus à pose do cinema americano (5). Mas, quando a história começa a rolar, é impressionante como o filme americano parece filme brasileiro.

Quando Guzman (Dumont) faz a proposta para os dois aviadores (Waits e Berenger) bombardearem a aldeia dos niarunas, “só para assustá-los”, e assim, expulsá-los para bem longe, a gente, que é brasileira, se reconhece na canastrice do inglês de José Dumont. A câmera fixa-o, demoradamente. Com a maior pinta de canalha, ele lança a oferta aos dois americanos. Uma proposta genocida. Feita naquele inglês mastigado, que leva uma pitada de embuste, ela se torna ainda mais imoral, mais repugnante. E Dumont fala tudo a bordo de um sorriso infame entre grossos (e dispersos) fios de barba e bigode, que parecem sobreviventes de alguma espécie de desmatamento. Dumont parece um sertanejo, ele parece um ator muito familiar, ele nos parece brasileiro. A outras platéias, do tal Primeiro Mundo, ele parecerá bizarro,

exótico, alienígena - ele vai lhes parecer brasileiro, do mesmo modo, por menos que saibam onde é que fica o Brasil.

*Brincando nos Campos do Senhor* tem muito de não-americano. Embora não adote uma narrativa truncada (anárquica, caótica ou, ainda, terceiro-mundista, como dizem alguns), ele fica a léguas de distância do tom melodramático da média das produções hollywoodianas. Os personagens são bons e ruins ao mesmo tempo, e nenhum deles desenvolve a trajetória clássica do herói. Revelam-se fracos, covardes, vilões ou simplesmente pífiros. Os índios nada têm a ver com o mito do bom selvagem, nada têm de idílicos; a aldeia não é propriamente o paraíso - ou até seria, mas um paraíso que fenece quando tocado pelo olhar civilizado. No universo de *Brincando*, todo contato com o homem branco traz ao índio um efeito mortal; todo ser civilizado é nefasto; todas as relações homem-natureza ou homem-homem deixam-se permear pela corrupção (ou pelo pecado mesmo), em todos os níveis. Basta ver a epidemia de gripe que dizima a tribo dos niarunas: ela vem de um beijo. Melhor: de dois beijos. Lewis Moon (Berenger), o aviador-mercenário, resolve, lá pelas tantas, que vai virar selvagem e morar na aldeia. Moon, um meio-índio americano, encontra poucas dificuldades para adaptar-se. É ele quem vai transmitir a gripe para sua nova gente. O caminho do vírus dá bem a medida de como o germe de corrupção e pecado permeia todo contato cultural ou humano: Moon, já tornado niaruna, encontra Andy (Daryl Hannah), a mulher do pregador-chefe, banhando-se, nua, num igarapé. Trocam um beijo breve e ela, sentindo culpa, foge assustada. Moon volta para a sua tribo e força sua mulher índia a um beijo, coisa que não tem cara de ser habitual para ela. A gripe, assim, passa da boca ousada da loira americana para a boca arisca de uma morena primitiva.

A sombra da morte varre cada plano do filme até explodir, espetacular, no desfecho. Não há um só grão de mensagem edificante em *Brincando nos Campos do Senhor*. Nada de grandioso, que não seja a indiferença da floresta. Nada de épico: apenas a derrota das utopias ecológicas, do cristianismo, da civilização, da natureza, da fé. Sim, esta é uma superprodução antiamericana. Ainda mais antiamericana do que *Apocalypse Now* (1979, de Francis Ford Coppola), que destila em seus 153

4 Revista *Veja* de 7 de outubro de 1992, p. 92.

5 “O que *Brincando* nada tem em comum com o cinema brasileiro é o acabamento, o capricho da produção, o clima de cinema de Primeiro Mundo”, diz a matéria citada da revista *Veja*. “A parte o tom triunfalista e o ufanismo contrabandeado presentes na observação, que ninguém duvide: em matéria de produção faraônica, *Brincando* é compatriota de qualquer obra de Spielberg

CENA DE A  
GRANDE ARTE



minutos, além de todos os fracassos do espírito, o próprio malogro da força bruta, a falência da lógica militar. *Brincando*, com 178 minutos, vai estranhamente mais longe. Estranhamente é a palavra. Como os índios gripados agonizantes, os seus personagens vão se decompondo, descompondo-se. Desmancham-se na mata, cada qual numa direção, em suas mortes solitárias. São personagens inviáveis, incomunicáveis na verdade - pois esse é um filme sobre a impossibilidade da redenção. Assim, é como se o longa-metragem fizesse sua predestinação fatal de seus personagens. É mais antiamericano do que *Apocalypse Now* porque, se este filma o desastre, aquele filma a inexorabilidade do desastre ou, mais ainda, confunde-se com o inexorável, é essencialmente pessimista, moralmente pessimista. *Apocalypse Now* nos choca ao revelar a demência que sobrevém de uma "guerra incorreta" (a entrada americana no Vietnã), ao potencializar o alcance do enlouquecimento da força divorciada de qualquer ideologia - convertida em idolatria. A aura de *Brincando nos Campos do Senhor*, que nos envolve a todos, convence-nos de que a carne humana, qualquer uma, para além de qualquer força bruta, é o húmus da floresta.

A obra mais ambiciosa de Hector Babenco, ao fotografar o inferno, engoliu-

o e dele retirou sua energia suprema. Em sentido inverso, foi engolida pelo inferno. Claro: não poderia ser "mais curto" para ser "mais comercial" e, pela mesma razão, não poderia ser mais redondo, mais harmônico. Nisso, além de antiamericano, ele adquire um parentesco distante com alguns dos melhores filmes brasileiros dos últimos 30 anos. Sua brasilidade tem raízes mais profundas que os fios retorcidos do bigode de José Dumont. Há também Amazônia e semblantes que nos são igualmente familiares (José Lewgoy, Grande Otelo) em *Fitzcarraldo* (Alemanha, 1982), de Werner Herzog, outra proeza selvagem de longuíssima duração: 158 minutos. Mas, nem por isso, *Fitzcarraldo* nos parece assim brasileiro. A brasilidade de *Brincando* tem, de fato, raízes mais profundas, que o levam para junto de alguns dos momentos mais inquietos do cinema nacional. O terreno desse encontro está justamente na atitude de não ter que resolver as tensões que se filmam, no ato mesmo em que se filma, mas de trazê-las, brutas e vivas, afiadas e mortais, para dentro da própria obra. Assim, a atitude tipicamente imperialista (sei que o termo está em desuso, mas não há substituto) de submeter, domar ou mesmo eliminar o outro ao focalizá-lo não tem vez dentro deste filme de Babenco. Se por antevisão ou por fraqueza do cineasta, se por prepotência da

floresta ou sabedoria do roteiro, não importa. Há um olhar que não subjugava o ambiente estranho por trás da câmera desse filme americano, e que se faz imbuir da estranheza que enxerga. Essa postura, incomum em Hollywood, é menos incomum entre os cineastas brasileiros.

Ismail Xavier, tratando da produção nacional dos anos 60, aponta com clareza: "O melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise" (6). A crise de que fala Ismail ("crise de um projeto de sociedade, de um projeto de cinema"), certamente não é a mesma crise com a qual se enfrentou Hector Babenco neste filme em particular. Mas é, no substrato, a crise na qual ele se formou cineasta (ele que dirigiu, no Brasil, *Lúcio Flávio*, lançado em 1977, e *Pixote*, de 1980) e, por conseguinte, uma presença, mesmo que remota, em cada um de seus movimentos atuais. Daí a sensação mais forte de que estamos, nós brasileiros, cara a cara com um filme brasileiro: a "crise" (política? filosófica? existencial? mística? ecológica? que crise você prefere?) não ganha solução dentro da tela, mas pulsa, desafiadora. Babenco assume para si essa "tarefa incômoda".

Por decorrência, *Brincando nos Campos do Senhor* não anestesia nem reconforta o público: aflige-o. Sinal enfático de aflição foi o comentário, em tom reprovador, de Luiz Carlos Merten no "Caderno 2" de *O Estado de S. Paulo*, na estréia brasileira do filme: "Fiel ao seu fascínio pelos que vivem nas beiradas da vida, o cineasta dá a impressão de só acreditar no filme quando a dúvida se instala no coração de Martin Quarrier" (7). Como já foi dito, Martin Quarrier, o personagem interpretado por Aidan Quinn, chega à Amazônia, com mulher e filho para pregar o evangelho aos selvagens.

É um fio condutor do desmoronamento existencial. Vai para o meio da floresta, seu filho adocece e morre, ele se rebela contra Deus, sua mulher não suporta a provação e perde totalmente o juízo. Martin Quarrier batiza lá um ou outro índio, entre os que já conviviam com brancos, mas não transforma nenhum deles em cristão. Portanto, a dúvida no coração desse homem é mesmo a única esperança - assim como o inferno no coração do filme é a única fonte de energia. Isso, em *Brincando*, é "internalizar a crise". Essa é a raiz da brasilidade que incomoda. Por isso, temos um filme americano que

parece (mesmo por baixo das aparências) brasileiro.

Gosto muito mais do lado brasileiro do filme de Hector Babenco que do lado americano do filme de Walter Salles Jr. Não por nacionalismo, que fique claro. A temática de *Brincando nos Campos do Senhor* ergue-se sobre o túmulo de qualquer nacionalismo. O roteiro, baseado no romance do americano Peter Mathiessen, fica longe de Brasil, de nacional-popular etc. Sabor bem mais verde e amarelo teria o roteiro de Rubem Braga para *A Grande Arte*. Quando digo gostar mais do lado brasileiro de *Brincando* refiro-me ao que há de radical, de insubordinado nele. Jamais de patriótico. Refiro-me ao que há de específico, de não adestrado, de não massificado e, portanto, de universal. Gosto do cinema brasileiro que faz o vigor triunfar sobre o rigor técnico, que promove a vitória do pensamento (aí, sim, rigoroso) sobre o instrumento. Gosto de ler Glauber Rocha: "Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo" (8). Caiu-se, entre nós, num fetichismo do fotografismo, no culto da boniteza, ao mesmo tempo em que se caiu numa idealização do passado cinematográfico - no caso, aqui, o passado do cinema *noir*. Temos visto, no Brasil, um cinema que quer voltar a um passado que nunca foi seu, e que deseja por futuro tecnológico aquilo que o tal Primeiro Mundo já tem por presente.

Todos repetem que criar só vale a pena quando é um gesto vital, motor da realização, fonte de felicidade. A questão é: que felicidade criadora pode haver num cinema sem autoconfiança, que pede emprestada a tradição alheia para esmerar-se numa técnica imitativa? Onde está o conteúdo dessa "forma"? Repito: gosto do lado brasileiro do filme de Babenco. Daquilo que nele existe de incompletude, de convulsivo, de excessivo, de desigual, de imperfeito. Provavelmente, daquilo que fez com que ele fosse um fiasco de bilheteria. Sei que estou falando na contramão, numa época em que um diretor que não saiba fazer um êxito comercial corre o risco de não sobreviver, e que êxito comercial costuma acontecer com filmes previsíveis, palatáveis, pasteurizados. De qualquer modo, essa é uma história triste, em qualquer sentido que se queira lê-la. Era uma vez um filme brasileiro que parecia americano. Ou: era uma vez um filme americano que parecia brasileiro. Tanto faz. Os dois foram infelizes para sempre.

6 Ismail Xavier, *Algorias do Subdesenvolvimento*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.

7 Luiz Carlos Merten, "Babenco se Perde entre Hollywood e a Amazônia", in "Caderno 2" de *O Estado de S. Paulo*, 2 de outubro de 1992, p. 1.

8 In "Revolução do Cinema Novo", Alhambra/Embratilme, 1981, republicado pelo caderno "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 7 de março de 1993.