

1

Ao nos debruçarmos sobre uma produção cinematográfica heterogênea, muitas vezes reconhecemos traços estruturais recorrentes, mesmo quando a aparente unidade vislumbrada parece oferecer resistência a tais composições. A tentativa do crítico é, aqui, forçar a barra para a composição do contexto, embora, em tal processo, algumas camadas mais finas da casca do ovo sejam quebradas para a conjugação final do omelete. Nesta direção, ganha-se um ponto rumo à visão de conjunto da análise, ainda que, para tal, tenhamos de sacrificar, de passar por cima de alguns ovos unitários. Existe um outro caminho - de grande sucesso no Brasil nas últimas décadas - que é o de se ater às minúcias da unidade (o filme, o plano, o fotograma) para onde se desce a grade da análise. O perigo aqui não é o mesmo do omelete, mas o de se levar a análise a um ponto de detalhe em que qualquer desenvolvimento se encaixa, onde qualquer minúcia adquire relevo e qualquer relação emerge como uma *trouvaille*. O amarrar da análise ao detalhe, ao plano a plano, se por um lado impede generalizações grosseiras, por outro, abre a brecha para a genialidade fácil do aluno, do professor e do ensaísta. Quanto mais descemos ao detalhe no plano a plano do filme, mais pa-

FERNÃO PESSOA RAMOS

A dialética do comer e da comida e outros babados

FERNÃO PESSOA RAMOS é professor da PUC e do Departamento de Mídias da Unicamp. É autor de *Cinema Marginal - A Representação em seu Limite* (Ed. Brasiliense) e organizador e autor de *História do Cinema Brasileiro* (Art Editores).

recem proliferar exatamente pelas características múltiplas do nível em que nos situamos) as relações entre elementos que com facilidade estabelecem contato com amplos e múltiplos campos referenciais, adquirindo, na crosta, a consistência do achado genial, mesmo que, em si, o detalhe não sustente o salto.

Olhando em sobrevôo o panorama do cinema brasileiro nos últimos 30 anos (de 1965 para cá) nos deparamos com um companheiro inseparável de viagem: os estados d'alma exaltados, compondo uma espécie de "overdose" de dramaticidade. Um berro, gratuito e intenso, de desespero, aparece de maneira recorrente no horizonte. Esta "exacerbação" pode tomar formas diversas surgindo como um elemento de moto próprio, dentro do fluxo narrativo. Emerge, em geral, dentro do universo do gratuito, tensionando, pela desproporção, as motivações da ação ficcional que amarram o universo ficcional delineado pela trama. A overdose dramática parece enquadrar-se sob medida em diegeses mais rarefeitas, como é o caso do Cinema Novo do final dos anos

60 e início dos 70, das grandes alegorias históricas (que sempre vêm acompanhadas deste traço) e, principalmente, de certos filmes do cinema marginal. Não se restringe, no entanto, a estas obras, e, através dos anos 70 até meados dos 80 (em autores particulares torna-se um estilo uniforme), domina boa parte do cinema brasileiro.

A overdose dramática manifesta-se em diversas formas, adquirindo "significantes" precisos na imagem do cinema brasileiro. O trabalho de garimpagem destas imagens não será feito no espaço restrito deste artigo. Vamos aqui tentar aprofundar a constituição deste traço para em seguida compará-lo com uma estrutura diversa que rege o cinema feito na segunda metade da década de 80. Isso para apontar o caráter histórico de sua ocorrência e de sua dimensão, que assim como surge com intensidade se esvai, apesar das nítidas marcas que deixa.

Em suas formas, em suas imagens, a exacerbação dramática deve ser pensada de maneira extensa, abarcando uma gama de expressão que abrange elementos bem mais diversos do que seu significante caracterís-

EU TE AMO, DE ARNALDO JABOR (1980)



tico: o berro, às vezes uivo (cinema marginal, Glauber Rocha), longo, intenso, que se sobrepe às motivações da ação dramática, tornando-se ponto focal da narrativa. Trata-se de um elemento mais amplo que abarca elementos diversos que compõem o universo de ficção construído por estes filmes, assim como o contorno social a que remetem e no qual se inserem. Na realidade, emerge como um "tom", uma tonalidade, que vai regular a intensidade com que as ações se desenvolvem e a construção dos personagens. Conforme a intensidade dramática se acentua para além do espaço de voo delineado pela intriga realista, os personagens tendem a se tipificar (perdendo em profundidade psicológica) em contornos grossos (apesar de fortes), sendo dominados pela exacerbação progressiva. O desenvolvimento da intriga se desacelera e se desarticula. Os personagens, muitas vezes sem orientação nem destino, erram entre gemidos e urros, em longa agonia ou êxtase, por descampados, pântanos, lixões, estradas, paredes de um quarto e outros espaços (citemos alguns exemplos: *Pindorama* de Arnaldo Jabor, *Idade da Terra*, *Câncer*, *Cabeças Cortadas*, *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *Sem Essa Aranha*, *Copacabana Mon Amour*, *Abismu* de Rogério Sganzerla, *Cuidado Madame*, *O Monstro Caraíba*, *Matou a Família e Foi ao Cinema* de Julio Bressane, *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* de Ana Carolina, *Os Herdeiros* de Cacá Diegues, *Os Deuses e os Mortos* de Rui Guerra, *Fome de Amor* de Nelson Pereira dos Santos, etc., etc.).

A emergência desta dimensão da ação ficcional gratuita, desvinculada da motivação própria à narrativa clássica, engrossada ao extremo em sua tensão (seria a tragédia que se volta sobre si mesmo, que se levanta no vazio de si?), é localizada de maneira vaga (no cinema e em outros campos artísticos, como o teatro) em sua emergência nos anos 60, a partir de um debate teórico marcado por outros eixos, sob o nome de irracionalismo. A época histórica da emergência deste "tom" de agonia retorcida em alguns filmes do cinema brasileiro (dentro de nossa opção pelos contornos amplos, vamos citar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como um momento em que esse "tom" já encontra uma pertinência carregada) coincide com um momento particularmente difícil, em termos de decepção de expecta-

tivas, para toda uma geração que estava envolvida com o fazer cinematográfico e que se alinhava com as perspectivas de reformas da estrutura social brasileira. Poderíamos, então, caracterizá-lo como próprio a uma estética da decepção, levantando um traço que, de uma forma ou de outra, algumas abordagens que se debruçaram sobre este período já realçaram em filmes da segunda leva do Cinema Novo, como *Terra em Transe*, *O Bravo Guerreiro*, *O Desafio* e também *São Paulo S/A*. Não se trata, no entanto, de um tom somente de desespero, mas sim de exasperação, e de liberação também, no sentido em que se torna possível a expressão da agonia extrema, daquilo que é indizível. Algo que emerge de forma gradativa para encontrar sua tonalidade máxima no cinema marginal e, depois, dentro de uma visão mais ampla, tomar formas distintas nos anos 70, apesar desta raiz comum.

O percurso aqui é nítido. O fechamento progressivo do regime político faz a ponte entre a desilusão e a agonia exasperada. Ao tempero paranóico da perseguição política podemos ver, dentro do caldo ideológico da época, serem adicionadas as cores da liberação moral da emergente "contracultura". Primeira (e ainda contestatória) tematização de uma ideologia que, nas décadas seguintes, seria plenamente incorporada e trazida ao centro da cultura do capitalismo de final de século: natureza, sexo, minorias, drogas, rock, etc. Ao quadro paradisíaco pintado pela contracultura emergente, ao quadro de uma ideologia do prazer e da "curtição", contrapõe-se de maneira brutal a repressão política e, principalmente, no fim do túnel, a imagem mais forte da exasperação, da overdose dramática: a tortura. Em maior ou menor grau os cineastas da época convivem com este contexto político-ideológico que, de uma forma ou de outra, emerge em seus filmes. A primeira e segunda geração cinemanovista (Glauber, Cacá, Jabor, também Nelson, Hirzman, Guerra, Joaquim Pedro, Lima e outros), a partir da metade da década, vivem este quadro da "liberação" e "curtição" contracultural ainda marcados por uma tematização política mais fechada, caracterizada pelo início dos anos 60 (da qual vão carregar a "má consciência" para o resto da vida). Já a onda da "terceira geração", ou o cinema marginal, começando a filmar no final da década, acaba herdando a paranóia e o horror do desmedido dos mais velhos,



FILMAGENS DE BARRAVENTO, 1961

mas com um tempero mais forte da liberação/curtição contracultural que lhes permite aprofundarem-se sem recuos neste universo.

Trata-se, portanto, de um cinema de conflito, de uma estética que surge na proximidade de pólos extremos. De um lado, delineiam-se no horizonte dois paraísos: o da sociedade redimida sem classes e o paraíso dos prazeres, o da droga, do sexo livre, da música catártica, da natureza em congruência. De outro, distendendo ao máximo o arco, a repressão brutal, a perseguição e a investigação policial (a paranóia), o horror do dilaceramento corporal na tortura. Do choque entre ambos nascem as ambiências barrocas, as retorcidas alegorias históricas e a fragmentação radical do deboche-curtição do cinema marginal. Mas um ponto vai marcar de maneira radical o choque destes dois quadros que conformam a produção cinematográfica desta época e o reflexo que terá na década seguinte: trata-se de um cinema de quem perdeu, de quem teve de fugir, de quem, na terminologia antropofágica de nossa cultura, foi devora-

do, comido. Trata-se, em suma, do cinema de quem viu suas certezas serem zombadas e desmentidas pela história, de quem teve de se adaptar às novas dimensões da produção e do mercado, de quem não só evoluiu mas mudou. Este é o dilema desta geração ao enfrentar a realidade do cinema no Brasil nos anos 70, dentro de uma estrutura de produção surgida do seio do mesmo regime militar que os havia perseguido e humilhado. A má consciência é nítida e emerge por todos os poros cristalizando-se na famosa expressão "patrulhas ideológicas". Mas ela surge também nos filmes e é este aspecto que nos interessa aqui.

Na realidade, o traço da overdose dramática atrás mencionado pode agora ser melhor delineado. Sua primeira expressão configura-se na liberação moral da contracultura em tensão com a paranóia persecutória, entre o paraíso e o horror. É esta liberação (inclusive do quadro do questionamento do dever da militância política, próprio ao primeiro Cinema Novo) que cria a ambiência cultural necessária para que a articulação da dimensão desmedida

da agonia possa emergir na narrativa fílmica, sobrepondo-se à articulação motivada da ação em sua forma clássica. É a liberação contracultural, indo de encontro à cultura carnavalesca autóctone, que abre espaço para o deboche, o avacalho, o escracho, que, dentro do corte do transbordamento dramático gratuito, caminha sem dificuldades, e plenamente dentro do clima de época, para a representação detalhada do horror e da tortura, e seus efeitos no berro prolongado e na representação do abjeto.

Na medida em que os diretores que começaram a filmar nestes anos ainda dominam o cenário da produção brasileira de longa-metragem, muitos trazem esta atração retorcida pelo desmedido ao longo de sua produção nos anos 70 e 80. Vejamos como este veio da exacerbação dramática que vimos tentando delinear manifesta-se em períodos posteriores à virada da década e de que forma. Trata-se, aqui, de afirmar a incidência, sobre uma produção posterior, de traços que irão encontrar sua raiz neste contexto. O cinema brasileiro dos anos 70, feito por esta geração (acredito ser a generalização pertinente), mantém a característica de imagens fortes com tendências naturalistas em termos da figuração do horror, da morte, do sangue, da violência, acrescidos pelo que denominaremos de redundância (ou abundância) da "peladona". Trata-se aqui de despir sem pudores, e de maneira reiterada, o corpo da mulher (e também, em menor escala, do homem), construindo entediadas cenas onde são realçadas com ousadia máxima (não nos referimos aqui ao fim da linha desta tendência: o sexo explícito) carícias diversas e o próprio ato sexual. Como no caso da overdose dramática, e aproveitando-se da tradição do questionamento narrativo própria ao Cinema Novo, também aqui a evolução propriamente da ação é suspensa, com longas e tediosas cenas descritivas que parecem ter o poder de existirem de *per se*. A estética da peladona, mesclada ao avacalho, sempre mantendo sua veia de exacerbação gratuita, constitui, junto com este "naturalismo" da imagem, traços recorrentes da produção cinematográfica brasileira desta década, dentro do cinema de grande público saído das usinas da Embrafilme. Por "naturalismo" queremos aqui designar a evolução histórica, nos anos 70, do que acima caracterizamos como representação da exacerbação não motivada diegeticamente. Em outras palavras, uma certa tendência da

câmera em se debruçar sobre os aspectos sórdidos, dilacerados, do universo ficcional que são mostrados e acentuados em seus detalhes mais desagradáveis ou apenas mais fortes. Encontra-se aqui uma relação dura, também característica deste cinema, com o público, que beira a agressão. Este tem a obrigação de compartilhar a incômoda proximidade com o exacerbado e o horror, que surge como uma experiência vivida pela instância que enuncia o filme. Esta, por sua vez, parece tirar um prazer sádico com a proximidade forçada.

A imagem do corpo nu é significada a partir deste traço "naturalista", com tendência a se mostrar em detalhe aquilo a que, em outras cinematografias, apenas se alude. A exacerbação dramática encontra no ato sexual um campo próprio a seu distender-se: os gemidos e o momento do orgasmo são representados em toda sua crueza e intensidade, sendo privilegiados em relação a outros momentos do relacionamento afetivo. Há uma certa "grossura" nesta representação que dá à exacerbação uma tonalidade de violação debochada e cafajeste. A imagem da peladona tenciona como negação a sensualidade para retornar, em seu excesso, sobre sua própria coragem de acentuar a intensidade do que seria reservado. Temos, como um bom exemplo da conjugação destes elementos (o corpo nu e a "overdose" dramática), a sua interligação íntima na obra de Arnaldo Jabor, tanto em filmes do início da década como *Toda Nudez Será Castigada* (1973) (o próprio título os traz configurados: nudez/castigo), em que o horror e o berro em face do inominável (o boliviano) são estampados; como também em *O Casamento* (1975) e principalmente em *Tudo Bem* (1978), carregado de exacerbação dramática, assim como em *Eu te Amo* (1980), onde a estética da peladona encontra de maneira plena a exacerbação dramática (conjugação também presente, embora com preocupações distintas, no percurso de Ana Carolina até *Sonho de Valsa*). Na realidade, o caminho de *Pindorama* (1970) a *Eu Sei que Vou te Amar* (1984) é aqui emblemático. Do mergulho pleno no horror, no pântano e no berro gratuito de *Pindorama*, Jabor caminha na década para um reiterado diálogo com estes elementos de raiz: nas fortes marcas da exasperação, do avacalho pentelho, em *Tudo Bem* (1978); na utilização do tempero do corpo nu e do prazer, agora evidenciado mas sempre consumido pela agonia, em intermináveis orgasmos,

berros e discussões de *Eu te Amo* (1980), até *Eu Sei que Vou te Amar* (1984), plenamente inserido dentro do visual *clean e pop-techno* dos anos 80 (já presente em *Eu te Amo*), mas que evidencia as origens onde o diretor finca suas raízes (uma abordagem similar talvez pudesse ser feita para *Um Trem para as Estrelas de Cacá Diegues*).

A estética da peladona compõe o quadro característico da relação deste cinema com o espectador. Oferece o corpo nu da mulher de maneira agressiva, como escancarado e estampado, em face de um eventual impulso pudico do olhar espectral. Esta imagem, lado prazer da imagem do horror e do deboche, obtém aqui o mesmo modo de figuração. O resultado é significado dentro de um eixo de uma relação agressiva com o espectador, a partir de uma disposição da enunciação fílmica que se coloca como que em um patamar mais alto. Não há cumplicidade, mas desejo de estampar o que não se mostra, mostrar a porca miséria e chocar. Esta relação incômoda com o espectador é a expressão da voz ressentida de uma geração que viveu de maneira absoluta a contrariedade de suas aspirações? A expressão do devorado em face do devorador, da comida em face do comer? Não estamos aqui muito distantes dos parâmetros traçados pelo gênio da raça em *Uma Estética da Fome*, só que agora experimentados em um outro eixo. Não na maneira de um programa, de uma proposta estética, mas como traço de violência de uma geração que teve de engolir a seco esta violência para em seguida, ao não sublimar este engolir, este ser devorado, estampá-lo como um infundável ajuste de contas na imagem agressiva da exacerbação dramática.

A dialética do comer e da comida surge aqui como um termo que tem sua pertinência ao ser direcionado ao cinema brasileiro. Sua origem vem do reino da pornochanchada, produção Boca do Lixo, onde a preocupação pelo “comido” e pelo “comedor” (aqui mais literalmente) é o tema central, quase uma idéia fixa. Também é encontrável, de maneira ampla, em Nelson Rodrigues, onde a produção cinemanovista dos anos 70 irá buscar inspiração. Lá repousam dois elementos caros a este cinema: o horror em face da desmedida humilhação (ser devorado), e a dialética do comer e do comido, que traz de maneira inevitável as construções dramáticas necessárias para o estampar da imagem da peladona. Este movimento parece ser efetivamente uma preocupação

nacional, à qual dá-se aqui plena vazão. Mais do que isso, a tensão devorado/devorador remete-se ao prazer da digestão e à dor da mordida. Os cacoetes histórico-debochados, o avacalho, são a expressão do devorado em face da presença iminente do devorador. São a expressão possível da revolta do devorado em face do fato consumado de sua devoração. Paradigma extremo desta situação: a carne dilacerada, mordida, na cena da tortura. A imagem da abjeção a que o devorado se vê relegado, o berro nunca saciado, e por isso gratuito, que compõe sua reação, delineiam este eixo a partir do qual gira boa parte da produção cinematográfica brasileira nos anos 60-70. Elemento motriz que emerge de dentro de representações, de universos ficcionais por inteiro distantes desta problemática, mas que encontram na desproporção das motivações dramáticas, no estampar do exacerbado, um fundo comum. A violência e o sexo revelam nestes filmes o que incomoda nas imagens de situações extremas: não apenas a intensidade e a tensão da violência, como no cinema industrial americano, mas os detalhes sórdidos, a imagem próxima do corpo dilacerado, a longa agonia, o longo grito da morte e do orgasmo, o ressentimento do comido em face do deleite do comedor. Na representação do sexo, a ousadia no toque e na imagem do corpo nu surge para além da sensualidade. Parece haver um prazer da narrativa em estampar, em evidenciar, o que usualmente é privado, mostrando uma espécie de ressentimento com a pudicícia e a reserva de quem ainda não passou pelo dilaceramento do devorador, pelo esgarçar das utopias.

2

Estamos lidando aqui com alguns aspectos estruturais próprios ao cinema que se fez no Brasil, a partir dos anos 60. Evidentemente, não se trata de elementos presentes de maneira recorrente e uniforme, em cada um dos filmes produzidos no período, mas de algo que se delineia como um traço no horizonte, com o qual estes filmes mantêm um intenso diálogo. É interessante notar o deslocamento completo deste traço na produção de cinema emergente nos anos 80, feita por cineastas que não viveram diretamente este período. A partir da segunda metade dessa década, elementos como a exacerbação da intensidade dramática sem motivação diegética começam a rarear. As

obras de autores do cinema brasileiro nas quais estávamos acostumados a encontrar este tom ainda o trazem, mas em uma escala mais *light*, e os cineastas das novas gerações, com exceções, o ignoram por completo.

Ao analisarmos a produção cinematográfica brasileira dos últimos dez anos é inevitável nos determos sobre a produção de curtas-metragens, provavelmente seu segmento mais dinâmico. O cinema como “fazer artístico” parece ser uma flor muito frágil que brota apenas em solos adubados de forma tão singular quanto inesperada. Ao contrário das outras artes, o “fazer cinema”, a expressão propriamente do artista cineasta, envolve um nível elaborado de produção que extrapola, em sua raiz, a atividade propriamente artística, individual ou coletiva. Refiro-me aos altos custos envolvidos no próprio “fazer cinematográfico”, ao contrário da localização destes custos mais especificamente na divulgação do resultado deste fazer, como na música, na poesia e mesmo no teatro. O roteiro propriamente não satisfaz o impulso criativo do artista das imagens-câmera. Sua proliferação é a medida desta frustração pela não-expressão, tão comum de se notar no convívio com cineastas. Os grandes períodos da história do cinema brasileiro, a meu ver, são aqueles em que, de uma maneira ou de outra, resolveu-se a questão da produção, permitindo-se a proliferação do “fazer artístico” cinematográfico. A isso deve-se juntar a efervescência de um caldeirão cultural onde se misturam jovens entusiasmados, discussões, idéias, debates, sessões de exibição para iniciados lotadas, etc.

À produção brasileira de longas-metragens nos anos 80 faltam todos estes elementos. Para não mencionarmos a completa paralisia, no final da década, com a desmontagem do esquema de produção estatal, notamos alguns filmes realizados a partir de esforços individuais, mas nada que remeta a uma produção consistente. Em sua maior parte, o cenário é denominado pelas gerações que, girando em torno do Cinema Novo, começaram a filmar nos anos 60 e que, reduzindo o ritmo nos anos 70, realizam agora obras em que se nota certa dificuldade em se encontrar um “tom” apropriado, para repercutir temáticas e fórmulas narrativas que passaram a girar em falso, fora de seu eixo original. Como novidade, e apresentando uma produção com traços orgânicos, podem ser citados os longas-

metragens de diretores paulistas realizados a partir de produtoras que, de maneira ampla, convencionou-se localizar no bairro de Vila Madalena. Para citar alguns nomes poderíamos mencionar Sergio Toledo (*Vera*), André Klotzel (*A Marvada Carne*), Roberto Gervitz (*Feliz Ano Velho*), Guilherme de Almeida Prado (*A Dama do Cine Shangai*), Chico Botelho (*Cidade Oculta*), Sergio Bianchi (*Romance*), Wilson Barros (*Anjos da Noite*), Isain Weinfeld e Marcio Kogan (*Fogo e Paixão*), José Antonio Garcia e Ícaro Martins (*O Olho Mágico do Amor*) (*). Trata-se de autores que produzem a partir de um universo comum, em geral desvinculado do panorama que traçamos acima, embora alguns mantenham um diálogo com este referencial, como negação. Sergio Bianchi, em *Romance*, por exemplo, compõe uma figura à parte, no carregar pleno da ação ficcional com a exacerbação dramática gratuita, presente em alto grau neste filme. A constituição plástica da imagem, sua fotografia com cores marcadas, como também a cenografia e a própria temática e ambientação urbana noturna, o remetem ao conjunto da produção paulista da época, embora a overdose dramática e a intensa fragmentação narrativa componham um quadro particular.

Este conjunto de longas-metragens da produção jovem paulista não consegue, no entanto, compor o quadro de efervescência cultural que uma produção cinematográfica mais consistente costuma carregar consigo. Trata-se de diretores que em geral estacionam em seu primeiro longa-metragem, sem recursos para estabelecer um nível de continuidade mais amplo. O esquema de produção envolvido pelo fazer cinema, nesta época, implica um retorno de mercado, em nível exibidor, que a relação mantida com o público, mesmo nas produções melhor sucedidas, está longe de proporcionar. O resultado são obras que após um momento de elaboração inicial, depois de anos e anos gastos em sua produção, isolam-se sem continuidade, deixando de ter um contato mais íntimo em termos de repercussão com o mesmo burburinho cultural que deu ensejo à sua formação. É neste sentido que a produção de curtas-metragens, principalmente em São Paulo e no Rio Grande do Sul, acaba por viabilizar, na segunda metade da década de 80, o “fazer cinematográfico” no Brasil. O curta-metragem, como produção de cinema possível, adquire uma dimensão e um dinamismo até então desco-

*Para maiores informações sobre esta produção remeto a: Jean-Claude Bernardet, “Os Jovens Paulistas”, in Iremil Xavier, Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira, *O Desafio do Cinema, A Política do Estado e a Política dos Autores*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, e texto de minha autoria, “O Filme de Gênero e o Cinema Brasileiro dos Anos 80”, publicado sob o título de “A Dama do Cine Shangai”, in Amir Labaki (org.), *O Cinema dos Anos 80*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

nhecidos na cinematografia brasileira. Com efeito, trata-se de uma produção com um nível de elaboração e acabamento que, em diversos casos, destoa, de maneira positiva, da produção de longas-metragens do mesmo período. Em função da paralisação do cinema comercial brasileiro, diversos diretores, que atingem um nível bastante razoável de domínio estilístico nos curtas-metragens, não seguem o percurso costumeiro em direção ao longa, especializando-se e ao mesmo tempo criando um público aficionado ao gênero "curta". É neste sentido que não vejo exagero em afirmar que a produção de cinema mais interessante e instigante no Brasil de hoje (1993) está entre as pequenas pérolas que podem aí ser encontradas. Trata-se de uma produção com características amplas e desiguais, de autores que trabalham a partir de estilos, em muitos aspectos, distintos. Abordaremos aqui o curta-metragem desta época em sua generalidade, mas nos referiremos precisamente ao grupo restrito de filmes que são citados. A análise certamente pode ser ampliada para além deste grupo restrito, e é esta ambição que a sustenta.

A produção de curtas-metragens na segunda metade dos anos 80 resgatou um elemento que andava em baixa no cinema brasileiro: a fantasia. Boa parte destes curtas constrói um universo ficcional denso que evolui a partir de um tom cômico, carregado de elementos ficcionais fantasistas. Sua imagem característica é a imagem estilizada nos aspectos fotográfico e cenográfico, assim como na representação dos atores. O drama realista é minoria e, mesmo no gênero documentário, muitos diretores utilizam-se do recurso de uma voz *off* estereotipada e irônica para veicular suas imagens. Mais do que a fantasia propriamente, o que parece constituir um dos eixos desta produção é a atração por discursos, narrativas já elaboradas, já cristalizadas como tal, que são então manipuladas e trabalhadas. Não em forma desconstrutivista, dentro de uma relação ácida ou crítica com o discurso original, mas principalmente como paródia, deboche, com uma ponta de fascinação.

A atração desta produção pelo cinema de gênero hollywoodiano, pela narrativa fechada e cristalizada do classicismo, é patente. Desde o início da década brotam como cogumelos filmes que buscam, no gênero, uma forma particular de diálogo intertextual. Essa intertextualidade, entendida como diálogo irônico e brincalhão com

um texto original, pode ser abordada, de uma maneira mais ampla, como relativa ao constante remeter-se da instância de enunciação (o narrar filmico propriamente) a outros enunciados, principalmente quando já articulados anteriormente em forma de imagem. No caso do filme de gênero podemos nos lembrar em particular de *A Garota das Telas* de Cao Hamburger e *Frankstein Punk* de Eliana Fonseca e Cao Hamburger, que realizam um passeio pelo conjunto de gêneros do cinema (musical, terror, ficção científica, expressionismo, *noir*, *western*), ou ainda *Epopéia* de Michael Ruman ou *Esconde-Esconde* de Eliana Fonseca, que "brincam" com a tradição do filme de terror. Nestes casos, o diálogo dá-se em um corpo a corpo bem próximo com a imagem já constituída como estilo fechado, que passa então a ser trabalhada de maneira irônica e debochada, acentuando-se os estereótipos. De uma maneira mais ampla, podemos notar este diálogo também através da utilização pontual de elementos que compõem o todo da narrativa clássica, como discurso já enunciado (a música, a fotografia, a cenografia, a coreografia, o "tom" da voz *off*, os personagens, a própria imagem citada, etc.), em filmes diversos como *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* de José Goulart e Jorge Furtado, *Idos como Vento* de Isain Weinfeld e Márcio Kogan, *Três Moedas na Fonte* de Antonio Cecílio Neto, *Arrepio* e *Nem Tudo que é Sonho Desmancha no Ar* de André Sturm, *A Revolta dos Carnudos* de Eliana Fonseca, *A Mulher Fatal Encontra o Homem Ideal* de Carla Camuratti, *Hipócritas* de Leticia Imbassahy e Marcos Pando, *O Quadro Não Sangra* de Roberto Moreira, *Folgedos no Firmamento* e *A Bicharada da Dra. Schwartz* de Regina Rheda, *The Masp Movie* de Hamilton Zini, entre outros. Em *20 Minutos* de Michael Ruman, a narrativa volta-se não propriamente sobre um gênero, mas "tipifica", exorbitando seus traços, o conjunto de elementos que compõem o tradicional "20 minutos" que, junto com o que denominamos "filme de longa-metragem", constitui (ou constituía: hoje este espaço parece estar destinado a ser dominado pela propaganda) uma "sessão de cinema". São manipulados pela narrativa desde a forma *trailer*, passando por uma divertida paródia de "jornais cinematográficos" (Primo Carbonari e outros), desembocando na citação debochada da própria forma curta-metragem, conforme dominante na "ses-



GLAUBER ROCHA NA AMAZÔNIA

são" de cinema até alguns anos atrás. A forma de incorporação destas narrativas "curtas" (jornal, *trailer*, documentários, etc.), pelo próprio "enunciar" do curta-metragem *20 Minutos*, é característica da produção que analisamos. O filme por inteiro sustenta-se na "vampirização" (o termo vem a calhar) de narrativas de "primeira mão" que, de uma forma ou de outra, tenham, pela repetição, constituído "tipos" que possam ser manipulados, carregando seus traços mais salientes de maneira desproporcional. O diálogo intertextual, nestes filmes, dá-se a partir de um "esquartejamento" dos elementos componentes de uma narrativa fílmica bem marcada: imagens de filmes clássicos, ruídos de filmes de aventura, gritos de monstros, voz *off*, música marcada de um filme (*E o Vento Levou... é o campeão*, seguido de perto por *Psicose* e *Os Pássaros*), ou música característica de uma situação dramática de gênero. Estes elementos narrativos são aproveitados isoladamente, fora de seu contexto original, de maneira a acentuar a proximidade entre um fascinante e perdido enunciar fílmico de primeira mão e a

enunciação que agora o manipula.

Diversos "documentários" desta produção encontram igualmente dificuldades para afirmar seu narrar sem apelar para elementos tipificados e estereotipados. Em outras palavras, sem apelar para um discurso que, na forma irônica ou debochada, mostre-se como tal. Um destes procedimentos é trabalhar com uma voz *off* racionalista e estritamente assertiva que, na tentativa de estabelecer definições absolutas, acaba por se contradizer, principalmente quando se remete ao que as imagens efetivamente mostram. É como se houvesse um divórcio entre som (o fundo musical e os ruídos também são utilizados para acentuar esta separação) e voz, de um lado, e a imagem, de outro. No espaço deste fosso são, então, introduzidas a auto-ironia e o deboche da própria voz que sustenta a enunciação fílmica. A imagem, por sua vez, é trabalhada em termos intertextuais, sofrendo, dentro de sua perspectiva "documentária", uma elaboração que privilegia imagens já constituídas, já "enunciadas" por outros textos. O que aparece na tela, ao lado da imagem propriamente "documental", é a imagem

da imagem documental (imagens dos anos 30, 40, por exemplo), assim como a imagem de gráficos, impressos, mapas, desenhos, fotos, etc. Este mecanismo de divórcio entre voz *off* e som de um lado, e a imagem documental de outro, é explorado em toda sua dimensão por Jorge Furtado em *Ilha das Flores*, como também, em menor escala, em *Esta Não é a Sua Vida*, assim como em *Wholes* (e também *Ma quê Bambino!*) de A. S. Cecílio Neto e, pioneiramente, por Sergio Bianchi em *Mato Eles?* (de metragem um pouco mais longa). Mais estritamente, o trabalho com imagens de outras épocas, que tragam em suas formas a marca evidente de um passado remoto, prolifera como o estilo de filme documentário predominante. Imagens antigas, em preto e branco, são então assumidas e enunciadas por uma narrativa que, retornando-se sobre este material, o compõe de maneira diversa. Tem-se aqui, portanto, no filme documentário, a mesma atração pela imagem já constituída que vimos acima no cinema de ficção. Trata-se de um clima de época que faz com que, mesmo em uma ficção em tom realista como *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*, sejam citadas de forma compulsiva (e mesmo um pouco deslocadas) imagens bem tipificadas da cinematografia clássica. Outro elemento recorrente nestes filmes é a incorporação da imagem em sua forma vídeo e mais particularmente televisiva. O aparelho de televisão e sua imagem parecem ser onipresentes, talvez refletindo a dimensão social que atualmente possui esta mídia. Do mesmo modo que, no documentário, mencionamos a atração da imagem em mostrar-se como imagem da imagem, realçando a textura preto e branco das formas, na ficção este movimento tende a fazer com que a imagem película perca em diversos momentos sua consistência particular para estampar os traços horizontais marcados, característicos da imagem vídeo ampliada (a imagem vídeo, no entanto, também tem presença marcante nos documentários). O estampar desta imagem vídeo, ou da mídia televisiva, percorre a grande maioria dos filmes aqui citados. Outra vez, a narrativa abandona a enunciação do narrar em primeira mão para deter-se sobre um enunciado já proferido por outra instância (em *P. R. Kadeia*, de Eduardo Caron, o diálogo é com a forma de narrar radiofônica, em *Cadê a Bolinha?*, do mesmo diretor, surge a imagem fixa da fotografia).

A fotografia de cena que compõe a imagem destes curtas, em geral bem marcada, com cores fantasistas, acentua esta tendência de manipular a imagem de maneira a remetê-la a outras instâncias enunciativas, que surgem estereotipadas. Mencionamos acima o caráter fantasista e cômico do universo ficcional delineado. A elaboração fotográfica da imagem vem de encontro a este caráter, trabalhando em conjunto com uma cenografia carregada em sua elaboração estilística (*A Bicharada da Dra. Schwartz*, *Folguedos no Firmamento*, *A Caixinha do Amor* de Leticia Imbassahy, *Bruxa e Fada* de Flavio del Carlo, *A Revolta dos Carnudos* de Eliana Fonseca, *Antes do Galo Cantar* de Bruno André, *Squich!* de Flavio del Carlo, etc.). O cenário assume-se sem dificuldades como construção cenográfica revelando, em sua espessura, nos traços marcados de estilo de suas formas, sua artificialidade. Os filmes de bonecos, ou com bonecos (*Frankstein Punk*, *Garota das Telas*, *O Inseto* de Angelo Barbosa, *Esconde-Esconde*, *Epopéia*, *A Fuga* de Tito Lívio Meyer, entre outros), e desenhos animados (*The Masp Movie*, *Tzabra-Tzuma* de Flávio del Carlo), novidades do cinema brasileiro deste período, dão vazão mais plena a este aspecto, na medida em que as possibilidades de manipulação estilizada e fantasista das formas são ampliadas. Outro procedimento comum é a manipulação de traços das imagens obtidas em tomadas normais, incorporando desenhos animados que alteram essa composição original revelando a operação, como, por exemplo, em *Folguedos no Firmamento*, *Antes do Galo Cantar* de Bruno de André e *Squich!* de Flavio del Carlo, entre outros. Estes procedimentos permitem uma incorporação da intertextualidade na carne mesma da imagem que, através da manipulação artificial da luz, do cenário, da interpretação dos atores, permanece separada por um fosso (o fosso do estilo acentuado) da imagem realista. O debruçar-se sobre a imagem primeira atinge o paroxismo em *O Espectador*, de Tadeu Knudsen, quando a paixão pela imagem já enunciada acaba por revelar a dimensão do trabalho propriamente envolvido neste movimento de enunciar. Um pouco como se tivéssemos de nos contentar com este universo na impossibilidade de, fora dele, encontrarmos a mesma satisfação que ele e seus procedimentos (no caso a composição própria à montagem) nos proporcionam. Seria interessante men-

cionar aqui o pioneirismo de *Diversões Solitárias* (1983), de Wilson Barrós, nesta incorporação pela narrativa da imagem já constituída, inclusive pelo diálogo - deslocado, se pensarmos no conjunto desta produção - que mantém com as "cobranças" de um contexto ideológico próximo ao Cinema Novo.

O universo ficcional fantasista pode adequar-se, então, plenamente, à atração pela imagem tipificada ou já constituída como tal, na medida em que esta pode emergir para o espectador contemporâneo como fantasia. Que outro estatuto possui hoje, por exemplo, uma narrativa como *Casablanca* ou *King Kong*? Não mais drama ou terror, mas, talvez pela reiteração, apenas atração pelo verniz daquele enunciar que um dia foi literal. É esta distância para com a possibilidade de narrar, de contar uma intriga de maneira literal, que venho chamando de fantasia. Dimensão esta que, vale frisar, não é própria do tom original destas narrativas. É importante distinguir aqui a fantasia do fantástico, que envolve uma quebra do universo realista embora este permaneça no horizonte para a construção do efeito no contrapor-se (caso, por exemplo, em *Arabesco* de Eliane Caffé e *Esconde-Esconde*). Nos curtas-metragens abordados aqui, o tom fantasista vem, em geral, temperado de acentos cômicos e debochados. Distantes da dimensão agressiva do avacalho mencionada na primeira parte deste artigo, mantêm o traço do deboche (*A Revolta dos Carnudos, Idos com o Vento, A Bicharada da Dra. Schwartz, Hipócritas, 20 Minutos, Dov'è Meneghetti* de Beto Brant, *Ilha das Flores, O Nariz* de Eliana Caffé, *Memórias de um Anormal* de Inácio Zatz e Ricardo Dias, etc.), mas em uma proximidade carinhosa com seu objeto. O drama realista é minoria e quando surge vem carregado dos elementos intertextuais mencionados (por exemplo a televisão e sua imagem em *Imagem* de Ponti e *História Familiar* de Tatá Amaral; ou o diálogo próximo com o gênero em *Arrepio*, a fotografia em *Cadê a Bolinha?*, o cinema em *Nem Tudo que É Sonho Desmancha no Ar*). A tendência predominante, conforme já frisado, é a do aproveitamento intertextual a partir da camada já espessa que a fantasia debochada traz de *per se*. A recorrência à exacerbação dramática some por completo do horizonte (em *Ma quê Bambino!*, de A. S. Cecílio Neto, num diálogo um tanto macabro - mas irônico - com esta tradição,

uma cabeça negra é afundada em um tanque por um policial com uma voz *off* aos berros, perguntando pela fome, pela tortura... e pelos autores do filme).

Os curtas mencionados compõem então o quadro de uma produção cinematográfica voltada para uma temática e um universo essencialmente urbanos, balizado de maneira intensa pelas diversas mídias que nele se situam e pela imagem e discurso que veiculam. Se a fruição da imagem veiculada pela narrativa clássica não pode ser mais exercida em primeira mão, de maneira inocente, o discurso crítico e, principalmente, a agonia e a exasperação em relação ao predomínio desta imagem e dos conteúdos que veicula encontram-se ausentes. O distanciamento (que na realidade é uma proximidade) vem de um deboche, de uma ironia afável e brincalhona para com o universo clássico distante, onde a ação ficcional podia ser fruída de forma literal. Outros discursos, e principalmente a televisão e sua imagem, são incorporados, digeridos, pela instância enunciativa do filme, também de maneira debochada. Muitas vezes, no entanto, esta incorporação desemboca em personagens angustiados e solitários, em crise de comunicação (*Imagem, O Espectador, Nem tudo que é Sonho Desmancha no Ar, Três Moedas na Fonte, Diversões Solitárias, Squich!*, etc), buscando a possibilidade de satisfação no ponto cego que a imagem designa como seu referente. Trata-se de um debater-se em jogo de espelhos, pois o que se encontra no fundo da imagem tipificada é somente mais imagem. Esta crise talvez seja um sintoma, uma companhia à impossibilidade do contar, do enunciar sem a bengala do discurso e da imagem já constituídos por outra instância. O manipular próximo da imagem e do discurso de outrem aponta, então, de um lado, na direção da comédia onde se vislumbra a atração solta, debochada e saudosista pelo verniz do discurso original; por outro lado, esta proximidade leva a uma crise de identidade com relação à capacidade enunciativa, detonando este conjunto de personagens que, na proximidade com a imagem já enunciada, sentem-se deprimidos e solitários. Em ambos os casos, o ponto nodal da narrativa parece ser esta impossibilidade de se ater à sua própria capacidade enunciativa, como a estampar o vazio e a dificuldade de narrar, sem a mediação de vozes e imagens já articuladas que constantemente batem em nossos ouvidos e olhos urbanos.