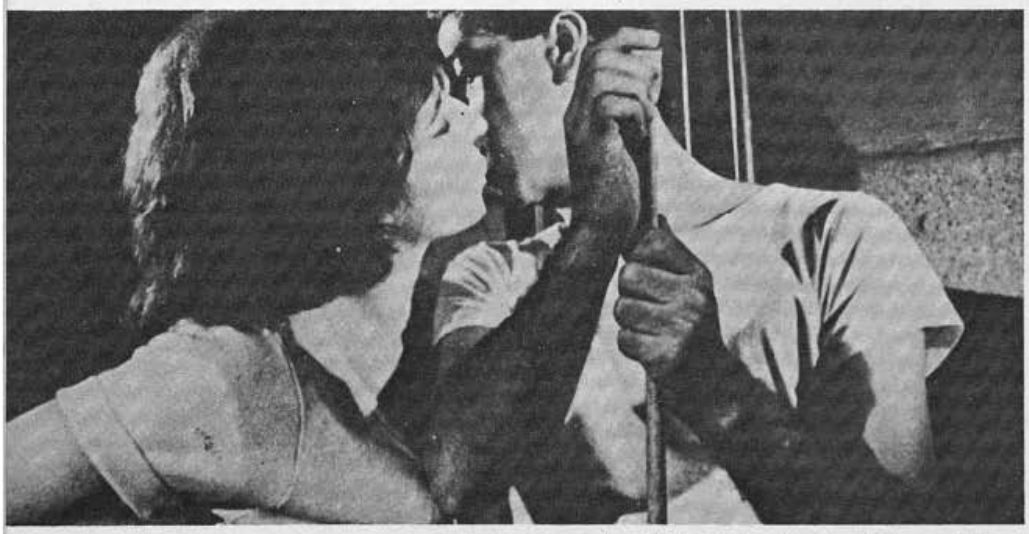
MIGUEL BORGES CONTRA A ESTÉTICA

Entrevista a José Carlos Monteiro

Para Miguel Borges, ex-crítico, ex-jornalista, ex-fundador do nôvo cinema brasileiro (ao lado de Gláuber Rocha, Carlos Diegues, Leon Hirszman e outros) e seu primeiro cineasta "maldito", a beleza em filme é repressiva, pois "reprime a dúvida e o mito, os deuses e o inconsciente coletivo". Por isso, êle procurou fugir ao circuito da arte vigente, ainda prêsa a posturas moralistas e a uma estética do passado, e centrou sua obra sôbre a contestação das normas tradicionais, dirigindo-a a um público indistinto, e não apenas a determinadas camadas culturais. O resultado inicial dessa tentativa foi Canalha em Crise, *filme sôbre as dúvidas políticas de um intelectual pequeno-burguês. À margem das experiências da época, êste ensaio de Miguel Borges recebeu o rótulo de "maldito". No mesmo rumo, MB colocou suas incursões seguintes, tôdas declaradamente comerciais* Perpétuo contra o Esquadrão da Morte, *crônica da vida nos morros cariocas;* Maria Bonita, Rainha do Cangaço, *um antiépico tendo como personagens os mitológicos Lampião e Maria Bonita, e* As Escandalosas, *radiografia de um mundo de marginais, em competição com a sociedade dita normal. Êsse quarteto de filmes, importante ou não, abriu caminho a muitas experiências na mesma vereda, sem subserviência aos modismos e com muita vontade de mostrar os impasses das pessoas postas à margem do comando social. Nesta entrevista, êle elucida as razões de seu rompimento com o Cinema Nôvo e dá sua opinião sôbre o que se faz atualmente no país*



Tereza Raquel e Flávio Migliaccio: Canalha em Crise.

O primeiro filme "maldito" do nôvo cinema brasileiro: Canalha em Crise. *Armando Costa e Maria Gladys são os protagonistas*

JCM — Em sua proposta inicial, *As Escandalosas* seria uma modernização das aventuras da cortesã francesa do século XVIII, Madalena Filon, mostrando as pessoas postas à margem do comando social. O resultado final corresponde a essa premissa? Por quê?

MB — Primeiro: o fato de se basear ou não o filme naquelas aventuras é, para mim, irrelevante. Os produtores é que acharam importante, publicitàriamente, êsse dado. Não discuto. Segundo: as aventuras da cortesã e do seu "cáften" me serviram como ponto de partida dêsse estudo, desta visão de pessoas postas à margem do comando social, indivíduos que não exercem qualquer profissão formalmente reconhecida, ou considerada útil, permissível. São, principalmente, um rufião, prostitutas e um alcagüete. Procurei observar e transcrever criativamente o que êles representam, numa espécie de iconografia viva.

Admitamos o seguinte: ninguém se libertou, ainda, do moralismo. Estamos sempre fazendo pregação e proselitismo no plano dos valôres morais. Do que nos parece serem êsses valôres morais. Nada mais moralista do que o amoralismo e o imoralismo.

Não pretendo que *As Escandalosas* tenha escapado dêsse circuito, mas sustento que sobe um degrau, nessa escala. Ao exercer o meu próprio moralismo, levei em conta que o meu é um, entre uma infinidade dêles. Isto é: não tentei me libertar do meu moralismo, mas tratei de manter presente que êle ali estava, vivo e atuante. Ampliei, assim, a crítica ao meu próprio instrumento e ao meu próprio processo de trabalho. É questão de admitir o moralismo como algo específico, um conjunto de imagens, ídolos, ícones e artefatos suspensos entre o concreto e o abstrato.

É dificílimo fazer a crítica de nossa própria crítica. Acredito que o esfôrço nesse sentido deve ser levado em conta, na explicação do grande sucesso de *As Escandalosas*. Dos filmes que já vi, é um dos que menos se fanatizam numa escala de valôres, numa visão do mundo, isto no primeiro degrau. O espectador, assim, experimenta uma grande sensação de liberdade de aceitar ou rejeitar o meu moralismo. É um filme pouco repressivo. E aí se torna claramente moralista, no segundo degrau. Acredito, como hipótese útil — pois não é possível viver sem supor — que a moral será conhecida no dia em que o homem conhecer o Universo — se é que vai surgir um conhecimento capaz de desvendar o mistério da criação.

Viver é supor. E eu suponho que, quando procuro incorporar ao meu cinema o mínimo de dúvida científica, estou melhorando o instrumento. Só me permito, porém, supor, nesse plano. Ponho em dúvida a própria suposição sôbre o papel da dúvida. Daí que muitos amigos meus me censurem a secura com que trato meus filmes, tão logo prontos. Eu os desvalorizo, eu os nego — dizem êles.

VIVER É SUPOR

JCM — Quais os motivos que levaram o produtor a concluir o filme à sua revelia? Houve conflito de intenções?

MB — Não de intenções, mas de suposições. Êle supôs que eu fôsse capaz de fazer o filme que êle sonhava — um filme com um apêlo ao melodrama erótico, que ostentasse o erotismo como rótulo e atrativo, emoldurado pelo melodrama, espécie de salvo-conduto e de purgação para o contato com êsse tabu, êsse leviatã, o sexo. Supus que êle pudesse compreender a minha suposição de que o filme não devia ostentar, nem emoldurar o assunto no melodrama, e sim dar a volta por cima, fazer a crítica, no trabalho, do trabalho de produzir um filme com aquela proposição inicial. É uma idéia supostamente não muito fácil de supor, para qualquer produtor normal. E nesse torvelinho de suposições, o melodrama tentou passar para nossas relações pessoais, que se deterioraram. Terminei pensando que estava terrivelmente incompreendido, e êle também, da parte dêle. Daí, eu supus que seria bom tirar meu nome do filme, e êle

Para Miguel Borges, As Escandalosas *é um filme pouco repressivo.*

A vida nos morros cariocas, em Pérpetuo contra o Esquadrão da Morte.

Milton Morais: Pérpetuo contra o Esquadrão da Morte.

supôs que bastaria declarar a intenção de respeitar a montagem, para não me atender naquele suposto. Assim, supostamente, a montagem está respeitada. Como viver é supor, vamos vivendo nessa suposição. Essa problemática tôda — que desejo e acredito superada — foi com um dos produtores. Com o outro, a Franco-Brasileira, não tive dificuldades.

JCM — Há poucos meses, você dizia: "Não sei que filme é, agora, *As Escandalosas*. Meu é que não é." Você continua a renegá-lo?

MB — É uma pergunta cheia de malícia jornalística. Como quem diz: "Será que você é homem de renegar o filme agora, quando êle fêz sucesso, teve repercussão etc.?" O problema não é manter pôses ou atitudes, você sabe. O filme, agora, existe independente de mim ou das minhas explicações. Todo filme é como uma bola de bilhar: bate e volta, quer você queira, quer não.

JCM — Desde *Canalha em Crise* sua trajetória no quadro do nôvo cinema brasileiro tem sido radicalmente oposta às preocupações de seus companheiros de geração (cinematográfica). Êsse rompimento foi deliberado, ou meramente produto das circunstâncias?

MB — Foi meramente uma deliberação circunstancial, sim, senhor. Fui um dos fundadores do Cinema Nôvo e me afastei dêle, pouco depois da fundação. Uma vez fundado, eu me senti tentado a discuti-lo. Fundar alguma coisa é muito grave. O antídoto é discutir a coisa fundada. O Cinema Nôvo foi, para mim, uma hipótese que comecei a discutir imediatamente. O que tem sido o Cinema Nôvo? Uma filosofia, um grupo, um rôlo compressor, um apostolado? Êle comporta desde o belo neo-romantismo dos filmes de David Neves até a amargura de *O Quarto*, de Rubem Biáfora, um cineasta que, como crítico, tem sido ou foi um dos maiores adversários do Cinema Nôvo. Mas Biáfora não "pertence" ao Cinema Nôvo, embora muitos cinemanovistas tenham gostado de seu filme, que tem qualidades. Isto é apenas para ilustrar o caráter de hipótese do Cinema Nôvo. Antevi as conseqüências da hipótese, e ouso me gabar disso. Antevi, por exemplo, que o Cinema Nôvo cairia na intelectualice, também conhecida como "encucação". O que é a "encucação"? É a transformação de um artefato — objeto perecível, para uso circunstancial — em um valor aspirante à eternidade, através de mil cerebrações. Anos depois, as pessoas começaram a concordar comigo. Glauber e Paulo César são dois imensos cineastas e duas personalidades fortíssimas, mas admitem que minhas suposições podem estar certas. Quando três ou mais pessoas supõem alguma coisa, forma-se um circuito, e o circuito tende a fundar alguma coisa. Forma-se uma cadeia de circuitos, e a fundação resultante muitas vêzes é realizada longe das pessoas que lançaram o primeiro elo. É possível que um nôvo Cinema Nôvo, com um nome qualquer, esteja em vias de ser fundado. Aí, será novamente necessário discuti-lo, e eu estaria outra vez "numa trajetória radicalmente oposta à dos meus companheiros de geração cinematográfica"

MITOS DO ARTISTA

JCM — "Estou em busca da minha imagem", declarava você tempos atrás, salientando que, com *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*, só conseguia distinguir um vulto, uma sombra, e com *Maria Bonita* nem enxergava. Em que sentido *As Escandalosas* contribuiria para ajudá-lo a descobrir sua verdadeira imagem?

MB — Fui rigoroso demais com *Maria Bonita*, naquela hora. *Canalha em Crise*, *Pertétuo* e *Maria Bonita* são experiências com um sentido muito específico, filmes de treinamento. Andei me exercitando na arte de, sem subserviência às imposições da moda, manter ao mesmo tempo a minha identidade e o último elo da cadeia cinematográfica, que é a abertura para o público. O mito do artista que põe sua "verdade", sua "alma" na obra, é um mito romântico. Não o conheciam os clássicos, os barrocos. Na sociedade de con-

Ivã Cândido e Cléa Morais: As Escandalosas.

sumo, o suicídio do artista venderia como um rótulo de sabonete. E o lucro? O político morto pode lucrar, o homem de negócios também. Mas o artista, não. Só se virar político ou homem de negócios na hora de morrer.

Achei — supus — que muitos companheiros meus estavam cometendo um suicídio branco. Quase todos, senão todos, os do Cinema Nôvo. Suicidavam-se porque os seus filmes não completavam o processo, não entravam em interação com o público indistinto do cinema. Interagiam com o público "distinto", o público dos festivais e da crítica mais sofisticada nesse sentido. Implantava-se o circuito fechado, em que a energia do cinema se esgotava no embate consigo mesma. Não se pode montar o cinema com o cinema. Não posso montar a minha imagem com a imagem de pessoas muito parecidas comigo. Jean-Claude Bernadet foi o observador que melhor compreendeu êsse fenômeno. Explicou o Cinema Nôvo como um fenômeno cultural de classe média, fechado nesse circuito, como numa pirâmide. O Cinema Nôvo está na linha de herança das pirâmides. Ao discutir a estrutura social, defende a ordem cósmica. Mas qual? Uma que é concebida e sustentada nas contradições com a estrutura social de que faz parte. Essa ordem cósmica — que inclui valôres estéticos, aspirações, ideais, crendices sôbre o papel do intelectual, hábitos políticos, tabus emocionais, um vernáculo, uma gramática e uma gíria — faz parte da estrutura social contestada, como condição, pressuposto, algo de indispensável a essa estrutura.

Supus isso e fugi do circuito fechado, abrindo meu cinema ao contato com o inconsciente coletivo, o público indistinto. Então, não estou montando o cinema com o cinema, mas com a sociedade estatisticamente representada no grande público que tem ido ver meus filmes. Monto o meu modo de ver com o de pessoas diferentes ao infinito.

Quando lancei *Perpétuo*, dei uma entrevista dizendo que o cineasta brasileiro precisava se lambuzar no contato com o público. Armindo Blanco, que publicou democràticamente a entrevista, depois escreveu um artigo de meia página, me apontando como o inimigo n.º 1 do Cinema Nôvo e até dos intelectuais. Perfeito. Armindo foi apenas o agente de uma agressão do inconsciente coletivo contra mim. Eu lido com o inconsciente coletivo. Quem com muitas pedras bole, uma lhe dá na cabeça. Em *As Escandalosas*, levei mais longe êsse aprendizado.

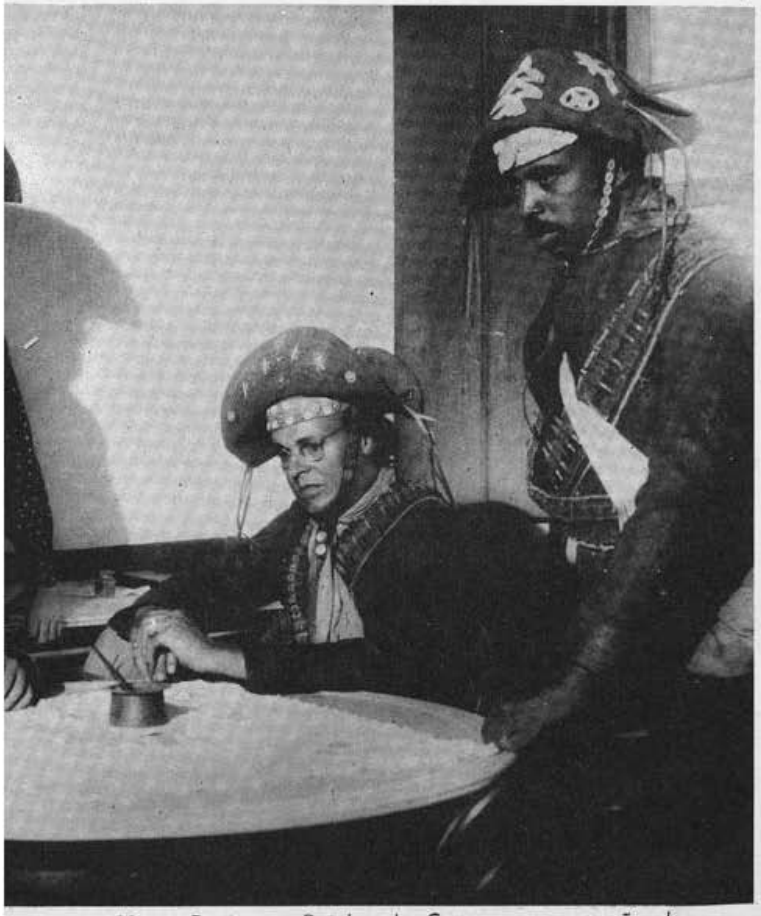
JCM — "Difícil, para um piauiense, estudar o homem abstrato, desligado de suas relações com a natureza." Êsse "homem abstrato" a que você se refere é o homem urbano? E por que, até agora, você não se voltou mais intensivamente para o cinema rural?

MB — Ao declarar isso, eu quis significar que o homem urbano está mais distante dos mitos do que o camponês. Os mitos são as representações das verdades antigas — a própria verdade e a mentira, a justiça e a injustiça, o certo e o errado, o demônio e o anjo, o médico e o monstro, o profeta Elias e a Bêsta do Apocalipse. Êsses mitos existem no homem urbano, mas êle os disfarça, os encobre mais, na carapaça do comportamento e na couraça da opinião. Um piauiense não pode disfarçar tanto, até porque encabula. Num país onde há cada vez mais certezas, cada vez menos piauienses, cabe a êstes o privilégio, a responsabilidade e o sacrifício de encabular.

O BELO É REPRESSIVO

JCM — De certa maneira, o tipo de cinema praticado por você fêz escola. Você não acha que o chamado "Cinema da Bôca do Lixo" recorda, ao menos incidentalmente, suas tentativas de fazer filmes antiestéticos e comerciais?

MB — A beleza canônica do filme é repressiva. Reprime a dúvida e o mito. Reprime os deuses e os demônios do inconsciente coletivo, que estão dentro de nós. A estética é uma criação de superestrutura, urdida no longo processo da história e transformada na ponte entre a ordem cósmica e o aderêço. Daí se ouvir, por exemplo: "Êste filme é um brinco, êste livro é uma jóia." A beleza, entendida com o acatamento às normas de estética, ao bom-gôsto corrente, purga o confronto com um universo não resolvido, não ordenado na escala cósmica. Não afirmo mais que êsse circuito fechado não seja uma suposição indispensável à vida humana. Mas é prudente discuti-lo, negá-lo, e por trás dêsse biombo pode descobrir-se um caminho nôvo. Meus filmes não são antiestéticos. Estão do lado de fora da estética vigente. O que é estético hoje, não era ontem, nem será



Maria Bonita, a Rainha do Cangaço: *a negação dos mitos. Em cena: Sônia Dutra, Milton Morais e Váldir Onofre.*

Na relação entre Maria Bonita e Lampião, só houve romantismo quando se conheceram (Miguel Borges). Na cena: Milton Morais e Celi Ribeiro.

amanhã. Nesse sentido, o artista é, paradoxalmente, um dos homens mais conservadores. Ao negar a estética da época anterior, êle o faz com raiva, tristeza, saudade, traumatismo. Veste a mesma estética pelo avêsso. Eu acho, por exemplo, que *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* vestem a estética pelo avêsso. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não. Êste é um filme que traz uma imagem inteiramente nova, desgarrada. Mas Gláuber depois perdeu o rumo do descaminho. Tenho procurado colocar meus filmes numa linha paralela à estética, não contra ela. A estética continua como um ponto de referência, para que eu possa traçar o paralelo. É um problema de geometria. Acho errado também dizer-se que meus filmes são marginais à estética. Nada mais centrado do que a margem. A margem está no miolo do conflito doméstico. Por isso, o rufião de *As Escandalosas*, brilhantemente interpretado por Ivã Cândido, está à margem do comando social apenas como modo de dizer. Êle briga com o comando, à maneira dêle. A novidade está em que sua maneira de lutar vai desenhando uma caricatura do comando. Gedeão, o rufião, contesta a si mesmo.

Rogério Sganzerla, com seu grande talento, colocou *A Mulher de Todos* realmente à margem da estética vigente. O filme empenha-se num duelo de contestação com a estética vigente, tentando competir com ela, negá-la, desmascará-la. Domèsticamente, pelo lado de dentro. É uma briga de família, de copa e cozinha. A entrada na estética pela porta de serviço. Da última conversa que tive com Sganzerla, acredito que êle comece a compreender isso.

Não conheço bem, ainda, o Cinema da Bôca do Lixo. Não há dúvida de que eu o influenciei, mas à maneira dêle. O Cinema da Bôca do Lixo se parece muito mais com o Cinema Nôvo, do que com o meu. O Cinema Nôvo veste a estética pelo avêsso e se senta no salão para receber as visitas, arrostando a perplexidade delas diante dêsse mau costume. O Bôca do Lixo entra pela porta dos fundos. A ação se passa no mesmo "décor", na mesma casa. Cabe ressalvar que tôda série tem os seus membros "fora de série". Gláuber Rocha, por exemplo, é fora de série no Cinema Nôvo, tão fora que muitos jovens insensatos tentam seriar atrás dêle. No espaço cultural e econômico ocupado por Gláuber, só cabe êle mesmo. Quero com isso dizer que o Cinema Bôca do Lixo poderá ter os seus elementos fora de série. Pode surgir também a série dos fora de série. Repito que ainda não vi o suficiente. Vi *As Libertinas*, de Antônio Lima e Carlos Reichenbach Filho, e gostaria de revê-lo agora, que tenho mais clareza sôbre o assunto.

PROJETOS

JCM — Quais seus projetos imediatos? Serão na linha de seus filmes anteriores?

MB — Estou preparando um filme com Grande Otelo no papel principal, sôbre um indivíduo que tem todo o dinheiro necessário para superar as dívidas e as dúvidas, e que passa a duvidar mais ainda, por isso mesmo. É um filme sôbre o certo e errado pela ótica dos modismos modernos. Estará na linha dos anteriores, o que não significa que venha a ser igual. O cinema continua a ser um instrumento perecível no contato com a História, essa metáfora que se renova a cada decifração. Uma diferença: a metáfora, no filme a ser feito, passa para o centro do episódio. Luís Carlos Barreto, Marcos Farias e Leon Hirszman, meus sócios na produção, assimilam meu cinema emocionalmente. Com êles estou à vontade para trabalhar. Tenho também uma proposta de Altamir Freitas Braga, outro produtor inteligente, para um filme que começa a ser pensado.

FILMOGRAFIA

CURTA-METRAGEM:

1962 — ZÉ DA CACHORRA * Episódio inserido na coletânea *Cinco Vêzes Favela*.

1970 — A FESTA DA MALDIÇÃO.

LONGA-METRAGEM:

1963 — CANALHA EM CRISE.

1967 — PERPÉTUO CONTRA O ESQUADRÃO DA MORTE.

1968 — MARIA BONITA, RAINHA DO CANGAÇO.

1970 — AS ESCANDALOSAS.