advogado de uma construtora civil, pais de uma menina de oito anos. O casamento já falido marcado pelas brigas constantes, leva Luiza a uma crise nervosa e numa tentativa de reaproximação ela propõe que façam juntos uma viagem.

No decorrer dos preparativos para a viagem, visitam um casal de amigos: Vera (Imara Reis) e David (Jonas Bloch), cujo astral é outro apesar de serem classe média. Aqui conhecem também Lula, o "personagem espelho" (Miguel Oniga) e esta visita acaba se transformando numa tentativa de amor a quatro, frustrada pela protagonista, que interrompe com seus "fantasmas" o coito grupal.

No dia seguinte, Luiz Antonio resolve convidar para a viagem outro casal de amigos, desta vez Telmo (Toni Ferreira) e Loli (Lenita Ploncinsky). Ao chegarem no apartamento destes, onde se realiza uma filmagem, Luiz Antonio e Telmo vão ao futebol. Luiza permanece e encontra um velho colega de faculdade, Marcos (Nuno Leal Maia), ex-namorado e ex-companheiro de lutas políticas. Os dois redescobrem então o amor que ainda existe entre eles.

De volta pra casa, Luiza encontra o marido impaciente a sua espera; ela relata sua "transa" ou "confessa sua infidelidade", o que resulta em luta corporal entre os dois e por fim numa amarga tentativa de amor.

No dia seguinte ela deixa o marido, a casa, a filha, a cidade, sem pensar no rumo a tomar, mas ciente de que todos os caminhos a levarão a uma vida nova.

Inquietações de uma mulher casada chama à memória *Mar de Rosas* de Ana Carolina, não apenas ao dividir ator (Otávio Augusto); em ambos os filmes é abordado um quadro familiar limitado, com a proposta de discutir-se o cotidiano. Porém, abrem portas marcadamente distintas.

O primeiro tem a sua narrativa centrada em uma personagem chamada Luiza, dona-de-casa classe média. O segundo, é um filme somatório. As três mulheres de *Mar de Rosas* são uma só, como os homens. Os acontecimentos não se sucedem, somam-se, sua construção se compõe de várias representações de uma mesma situação.

À primeira vista, os dois filmes parecem se aproximar. No entanto *Mar de Rosas* vai muito além em termos de linguagem cinematográfica e na exposição de suas propostas críticas, enquanto *Inquietações de uma mulher casada*, apesar de seu deslumbramento de portas abertas, mantém-se bem comportado e junta-se a tantos outros que espelham muito e entendem pouco as "mulheres mal comportadas".

Maria José Castro Ferreira

NARRATIVA E IMAGEM

NA BOCA DO MUNDO

Direção
Antonio Pitanga
Roteiro
Leopoldo Serran
Fotografia
Fernando Duarte
Cenografia
Regis Monteiro
Montagem
Sérgio Sanz
Elenco
Norma Bengell
Antonio Pitanga
Sybelle Rúbia
Angelito Mello
Milton Gonçalves
Thelma Reston

35 mm, cor
1979

Na Boca do Mundo, é o filme de estréia na direção do ator negro Antonio Pitanga e foi rodado na cidade de Atafona, comunidade de pescadores e local de veraneio, a quarenta e três quilômetros de Campos, no Estado do Rio.

De maneira circunstancial o filme remonta ao cinema da década de sessenta, particularmente ao Cinema Novo. A colaboração de Carlos Diegues no argumento, a fotografia de Fernando Duarte, as presenças de Norma Benguel, Milton Gonçalves e principalmente do próprio Pitanga, levam o espectador, por meio de uma rápida marcha à ré associativa, ao cinema da década anterior. O amplo uso da música (como parte integrante e comentário da ação) aliada a algumas tomadas, familiares ao espectador de cinema brasileiro, de atmosfera praieira (figuras andando sem rumo certo pela praia, as roupas infladas pelo vento, a praia quase vazia como espaço natural para o homem, no amor, no ódio, na confidência), superficialmente recordam "Barravento" e confirmam a filiação. Porém esta filiação uma vez reconhecida deve ser posta de lado; episódica, não leva a um melhor entendimento do filme.

Trata-se de uma fita curiosa, viva e que interessa; mas o conjunto é ruim. *Na Boca do Mundo*, alinhava banalidades sobre a existência, escamoteia a realidade social de Atafona assim como das relações inter-raciais no Brasil; contudo não fica nisso; no seu corpo-a-corpo com a imagem, a câmera destaca falas e gestos que escapam à banalização do conjunto e insinuam um outro possível filme sob a pele do primeiro.

A narrativa se apoia no seguinte triângulo amoroso: mulher rica, Clarice (interpretada por Norma Benguel) vinda da cidade, chega à Atafona e conhece Antonio (Antonio Pitanga) empregado de um posto de gasolina e noivo de Therezinha (Sibele Rúbia), vendedora de caranguejos.

A estória, da mulher rica, de meia-idade, sofisticada, atraente, desiludida, próxima ao suicídio e que procura uma saída para a sua existência no contato com a natureza, é bastante conhecida e aqui vem tratada a partir dos estereótipos da ficção cinematográfica. A visualização desse complexo psicológico beira o cômico: Clarice instala-se em Atafona cercada pela mísera população local, vestida com finos trajes de praia, vasta cabeleira solta, saltos altos e tendo sempre ao lado, o gravador, caixa mágica que guarda e esconjura seus dramas pessoais e suas tiradas filosofantes. A sensibilidade e o belo físico de Norma Benguel, a sua interpretação convincente na fala e no gesto cotidianos, contradizem a figura fantasiada de "mulher em crise" da personagem Clarice. A cada tomada, Norma Benguel salva Clarice do ridículo mas a compromete com um nível de realidade que a fragilidade da personagem não sustenta. Clarice, conforme ela própria narra, teve dois maridos, vinte namorados, passeou pelo mundo inteiro, perdeu tempo em boutiques, gastou dinheiro com roupas e jóias para, em Atafona, descobrir o amor das coisas simples na figura do "bom (belo) selvagem" de Rousseau (citado em francês) e encarnado, segundo ela, por Antonio. Ora, Antonio, cuja maior ambição é possuir Therezinha, dorme com a mulher da cidade porque esta é "rica e bonita" e "porque Therezinha teima em se manter virgem até o casamento" mas recusa qualquer identificação com selvagens, belos ou bons. Pretende simplesmente terminar o curso de mecânico por correspondência e sair da cidade com a noiva, à procura de um emprego melhor. Trata-se assim de um "primitivo" visto sempre de macacão e que idealiza com a companheira, planos bastante razoáveis de melhora social. (A contradição entre a literatice exaltada de Clarice e o cotidiano terra à terra de Antonio oferece uma boa possibilidade de tratamento irônico, não desenvolvida). Therezinha, a noiva, "segura" a virgindade como instrumento de pressão, arma e força. O tipo de ambição que a sustenta

aproxima sua existência à das pequenas caixeiras e domésticas de um denso meio urbano, cercadas pela pressão publicitária da cidade grande em conflito com o subemprego. É difícil acreditar que a ambição de Therezinha e o jogo que faz com o seu corpo, possam ter nascido e se desenvolvido no desafogo da praia, nas noites escuras e livres de uma faixa litorânea pouco habitada. O descabimento ocorre não porque Therezinha queira "melhorar de vida" mas sim porque a forma com que sua teimosia e ambição manifestam-se não encontra eco na paisagem local, não se enraízam no meio. Se ela, por ambição, jogasse com o corpo, se prostituísse, caísse fora de Atafona levada por um caminhoneiro, esta seqüência de atos passaria por dentro das condições específicas locais: trabalho escasso, comunidade pouco densa, ócio obrigatório. Therezinha obteria a curto prazo muito mais êxito oferecendo-se a um forasteiro do que se recusando ao noivo. Sua ambição extrema, que raia o inverossímil e, conforme atesta o desenvolvimento da trama, desligada de qualquer amor pelo noivo, alcançaria rapidamente satisfação por um caminho bem mais fácil. *Porém a narrativa flui e garante sua continuidade exatamente às custas de qualquer verossimilhança a nível de comportamento.* É a pouca fundamentação para as atitudes de cada um que garante o seguimento da ação; esta, no caso, iria se romper se cada personagem realmente refletisse, por meio da ficção, algum plano de realidade.

Acredita-se pouco também na Atafona mostrada pelo filme. A comunidade de pescadores dentro da película figura sua vida local apenas por meio de alguns encontros entre pescadores que bebem e cantam, pescadores que ajudam a apagar o fogo de uma palhoça, pescadores que se reúnem no domingo para a missa dominical, seguida de banda de música no pátio. Somente por uma referência no início do filme, entre seu Cardoso, o dono do posto de gasolina, e Clarice, tem o espectador a idéia de que a cidade serve ao veraneio dos ricos. Na verdade o filme encadeia-se, fora uma ou duas exceções, apenas com tomadas da população local. Também a noção de que Atafona vem a ser uma cidade de "passagem" é dada unicamente pelo posto de gasolina e pela presença de Antonio sempre diante de um novo carro, porém isso não se traduz, na cidade, e em outros pontos de prestação de serviços que teriam obrigatoriamente de existir, como: pensão, bar, vendinha. (Falo sempre de uma Atafona ficcional, analisada em função das expectativas criadas pela estória). A passagem pela cidade do casal de volks: ele, negro, (Milton Gonçalves), ela, branca (Thelma Reston) e o filho, mulato – e que será comentada adiante – dá a impressão de ser um caso isolado, de um carro desgarrado do fluxo de alguma estrada e não de pertencer a um trânsito regular pela região. Se o espectador fechasse os olhos e tentasse reconstituir Atafona, ficaria com: praia, barco, posto de gasolina, palhoça de Antonio, casinha alugada por Clarice, sem que estes pontos realmente recuperassem a vida e a geografia do lugar.

O aspecto inter-racial nas relações entre Clarice, Antonio e Therezinha assume a seguinte forma: no cotidiano vivido pelos três personagens não existe o preconceito; a diferença de cor entre Antonio e Clarice é absorvida inteiramente pelo desnível de classe e de geração. Pois a idéia de um escândalo, a possibilidade de Clarice vir a ser "falada", ocorre da circunstância de ser ela mulher de meia-idade, rica, da sociedade e achar-se às voltas com um jovem empregado de posto de gasolina, simples, filho de pescadores. Por meio de um plano de Therezinha para fazer chantagem com Clarice (ela convence Antonio a engravidar Clarice o que, de sua perspectiva, iria trazer problemas seríssimos à mulher da cidade: um filho de cor) é que o preconceito aflora, subentendido no conflito proposto. Por sua vez Therezinha, que é branca,(1) fala da outra mulher como da branca que não aceitaria ter um filho "crioulo". Assim, é claro que ela, ao lado de Antonio, se assume (e é assumida pelo filme) como não-branca, como inteiramente identificada com o universo do noivo. A correspondência existente no Brasil entre o negro e os extratos mais pobres da população sofre, no filme, contraditoriamente, uma confirmação radical (a correspondência passa a ser identidade) na exata medida em que é tratada superficialmente; ou melhor: na exata medida em que é deixada de lado. Além do mais a intervenção de Therezinha conduz a uma série de mentiras, complicações e crises de arrependimento por parte de Antonio; com isso o tema da miscigenação submete-se inteiramente às imposições do melodrama e se desvanece. Quanto ao casal que passa de carro pela estrada, este não acrescenta nem tira nada à questão. Como a trama principal é vivida por homem negro e mulher branca e como o casal que briga dentro do carro também é composto por negro e branca, esta característica naturalmente se destaca pelo efeito da repetição; porém a briga do casal sobre a compra ou não dos caranguejos oferecidos por Therezinha na estrada, constitui apenas uma ação paralela com vistas a criar tempo à narrativa e lhe dar peso ambiental. (De resto um enxerto cômico realizado com grande eficácia: um diálogo vivo em uma brevíssima cena que espouca como um *flash*).

O filme pode ser reduzido ao seguinte: uma relação "desigual" (ele negro, ela branca, ele pobre, ela rica, ele jovem, ela madura, ele esperançoso, ela desiludida) somada a uma ambição desigual diante da mesma paisagem. Para Therezinha, Atafona é miséria, degradação; para Clarice, natureza, recuperação. Tais oposições se acentuam de forma esquemática para virem a se "enredar" na estruturação final do melodrama.

A música comenta e participa da ação mas não consegue, como em muitos filmes do Cinema Novo, emprestar à narrativa uma outra dimensão: a da estória popular ou do conto anônimo de natureza coletiva.

A película interessa porém bastante: no plano do detalhe, da voz, do gesto, de um e outro diálogo, como se uma série de imagens escapasse à ditadura da narrativa óbvia e melodramática, para ganhar vida e associações próprias.

Assim ocorre com algumas falas; por exemplo quando Antonio diz mais ou menos o seguinte para Therezinha: "Como você diz que não vendeu caranguejos hoje? Eu vi um menino passar de carro com caranguejos por tudo quanto é canto. Nos olhos, nas orelhas . . ."; assim, os risos e a mímica de Antonio. Assim, um acento de ternura que passa nas relações entre Antonio e Clarice, a despeito da estória, produzido no âmbito do pequeno detalhe; assim, a palhoça que pega fogo e desnuda o seu interior, insólito cenário de pertences onde se destaca, na mira da câmera, um vaso sanitário montado à moda local, sem encanamento, em um inventivo arranjo familiar, solitário trono armado no despudor da miséria, "exibido" e distante: único.

Existe ainda um outro aspecto curioso no filme; é apenas um momento mas, nesse, o melodrama ganha força exatamente na sua particularidade e passa por dentro do social com acerto. Isto quase no final da película, quando Clarice, repudiada, incendeia a palhoça de Antonio depois de tê-lo envenenado. Antonio havia descrito a ela, um dia, a ocorrência de incêndios em Atafona como fato usual: "A pessoa tem sono, a mão cai, bate no lampião, o fogo vai na palha. Mas a culpa mesmo da desgraça tem a cachaça". Esse tipo de incêndio, corriqueiro na vida da comunidade, fruto da miséria e do abandono, irá acobertar o outro, de natureza passional. De igual forma, há simplicidade e força na frase final de Antonio quando este toma consciência de que fora envenenado: "A *senhora* me matou". Pois durante todo o correr do filme ele emprega para com Clarice, alternadamente, o tratamento de "senhora" ou "você", dependendo de estar ou não se sentindo bem com ela, de estar ou não participando da sua existência, de estar ou não enfrentando-a como um igual. A frase faz voltar, pela via do crime, do melodrama, da solução extrema – a distância social, a relação de subordinação.

Quanto ao surpreendente desfecho, revela a familiaridade (consciente ou não) de seus autores (diretor e argumentistas) para com as novas formas de ficção cinematográfica; nelas, soluções até então típicas das estórias policiais, são deslocadas para outros contextos de fabulação. A brusca virada do enredo, o rompimento de expectativas, quando não incide na estória policial ou de mistério, tem então o seu efeito-surpresa, aumentado. É óbvio: nos gêneros mencionados, o inesperado *é* esperado, o que não ocorre nos outros casos. (Estas considerações dizem respeito à armação convencional de uma estória cinematográfica; não entram em questão as soluções de uma "ficção do absurdo", com seus efeitos de choque; os contrastes, pois nada disso tem qualquer coisa a ver com o filme analisado).

Na obra de Pitanga a solução encontrada para um desfecho-surpresa liga-se ainda a outra (e que também ameaça se tornar logo institucionalizada pela rapidez com que os recursos ficcionais se difundem em cinema); trata-se do súbito investimento dos autores em uma perspectiva feminista para a estória – ainda que em nenhum momento o enredo indicasse a possibilidade. Assim, em *Na Boca do Mundo*, as expectativas são todas rompidas para que as inimigas de ontem (Clarice e Therezinha) estabeleçam hoje uma aliança alicerçada principalmente na identidade de sexo. Todavia, mesmo que até então a narrativa tenha se construído às espensas de uma credibilidade maior, chega-se agora à mais absoluta gratuidade. Clarice, que tinha razões de sobra para se achar à beira do suicídio, inteiramente destruída diante da liquidação de sua última perspectiva de vida e após a ação do violento crime (veneno, fogo – e tudo indicava que fosse uma mulherzinha muito sensível!) é porém com fisionomia tranqüila e composta que convida Therezinha para partirem juntas, já que esta sempre quis sair da cidade. Therezinha aquiesce com um aceno de conivência como se ambas tivessem sempre vasculhado a alma uma da outra e se conhecessem a fundo. Therezinha abandona os caranguejos à sua sorte, jogando-os com desprezo em um caldeirão de água fervendo (lamentável simbologia de uma condição de vida superada); entra no carro, as mulheres sorriem uma para a outra, cúmplices, a imagem imobiliza-se flagrando o sorriso como selo da nova e proveitosa aliança.

E ainda assim – a despeito da trama irresolvida, do lugar-comum da estória, do melodrama, do comprometimento de superfície com o social e com os temas e estruturas da narrativa moderna (veiculados a nível de citação) – o filme de Pitanga impõe-se à atenção crítica.

Talvez porque Pitanga tenha a experiência concreta do cinema e das gentes e coisas pelas quais mostra interesse; porque o seu gosto franco pelo cinema tenha raízes fundas no Brasil – *Na Boca do Mundo*, faz bater na tela uma veraz mescla de falas, gestos, acentos, figurações, que adquirem vida própria e associam-se independentemente das intenções mais ambiciosas do filme, refazendo, em muitos momentos, a superfície móvel e impressiva de um mundo regional brasileiro.

Zulmira Ribeiro Tavares

(1) Ou melhor, mulata clara que se assume como negra.