Sem carga de afeto não se forma nada na mente. O processo da consciência é complexo. O afeto é que determina o valor dos objetos. No filme, tudo que é material e não material estará determinado por uma carga de afeto e pode provocar identificações. Objetos (o ouro, caravelas, uma foice, uma túnica árabe) e as pessoas-personagens já existem enquanto emoções e desejos íntimos.

Em *Cabezas Cortadas*, assim como em seus outros filmes, Glauber *trata em geral da morte e da destruição da figura paterna.* Mas essa fita se desenvolve na mente do moribundo, nos delírios da sua imaginação e na estruturação de seu discurso de amor e ódio. Diaz II sofre, chora e prepara sua morte em um cenário suntuoso porém áspero e lúgubre, cercado de sua história, onde o barroco aparece como uma coisa decadente, produto do catolicismo.

Gostaria de fazer uma incursão sobre esta estética de violência e destruição ou desestruturação a partir do que se desenvolve na mente do protagonista e se estrutura segundo sua lógica própria, num discurso atemporal, primário, em meio a ruínas e "gobelins". Esta estética resgata a intemporalidade dos processos mentais.

Uma única visão do filme me leva a coisas genéricas. Mas é possível pensar em grandes sínteses que a fita coloca em precisas escolhas estilísticas.

Para Glauber, *Cabezas* nos coloca diante da irrecuperável decadência do poder diante do povo. E é daí que se pode partir.

Diaz II já aparece como condenado pelo seu narcisismo e ambição na rede de relações de seu discurso de mestre despótico. E o significante que constrói um discurso sobre o poder e sua destruição é o *significante pai.* A estória contada é a história das Américas e da Península Ibérica, e por que não do Irã e da Nicarágua de hoje e de todos os despotismos?

Seqüência 5 – roteiro original(4)

Exterior: bairro de um povoado ou mercado. Dia.
Entra em campo o jovem pastor. É um camponês de rosto bem desenhado e ascético que toca sua guitarra e canta.

Pastor – La culpa fue de la señora
La culpa fue de la señora
El pobre gaucho no tenia ambiciones
Era um fiel vasallo de su Caudillo
Pero la señora tenia sueños de grandeza
Y con sus encantos despertó
en el corazon del pobre gaucho
la voluntad del Poder
Asesinó a su Caudillo amado
Asesinó a su Caudillo amado
Y puso sobre su cabeza
Una corona sangrienta
Una corona sangrienta
Una corona sangrienta

Na experiência de sua destruição, um tirano acabará se arrastando na lama de onde nascem figuras culturais de suas mãos encharcadas.

E por sobre este discurso visual Glauber nos conta em discurso verbal a estória que é uma história de um país chamado Eldorado. Estamos numa vivência didática e documental de história e também num tempo místico. No tempo da destruição do pai na história da "horda primeva" e na subseqüente história de culpabilidade dos filhos pelo desejo, pelo incerto – pelo desejo de morte.

Na criação de um não tempo, de uma intemporabilidade – num anti-realismo – é que surge uma narrativa específica, uma estética onde se mesclam num delírio, as visões, os desejos, os fantasmas e documentos–símbolos sobre uma cultura: a íbero latino-americana.

Se é ao som de "Allá en el Rancho Grande" que Glauber abre seu filme, sobrepondo uma imagem de um velho mosteiro em São Pedro de Roda, é ao som de seu próprio discurso sobre a história como intelectual brasileiro que se desenha em meio a um lamaçal a destruição de um déspota.

A estética provém de determinados módulos culturais. Aparecem misturados muitos elementos culturais que estão nas raízes de nossa formação cultural. As imagens-sons estão multideterminadas. É possível que cada qual encontre em muitas dessas imagens suas próprias determinações enquanto participante de um universo cultural.

O Cinema Novo procedeu sistematicamente na sua pesquisa da cultura a uma crítica da cultura.

Cabezas Cortadas?

A existência do Cinema Novo continua sendo uma demonstração do país. E disse Glauber Rocha nos idos de 60, que a mais autêntica manifestação cultural da fome é a violência. Cortar "Cabezas".

A estética do Cinema Novo, a estética da violência, significa não um primitivismo, um irracionalismo, mas uma atitude revolucionária no sentido da desestruturação de um discurso dominante.

Se para Glauber esta violência está impregnada de amor e não só de ódio, ainda que seja de um amor brutal, é na conspurçação que ela se manifesta.

Diaz II lava seus pés no sangue de uma camponesa. O professor de *O Dragão da Maldade* possui uma mulher morta.

Não sei se já passou o tempo em que o Cinema Novo tinha de explicar-se para existir.

É verdade que um cinema não pode desenvolver-se além das fronteiras do processo econômico-político e social?

O Cinema Novo pensou nessa linguagem alternativa que traduziu *complexos estados de mente.* A mente é que é a grande protagonista. Os filmes se desenvolvem *ao nível dos personagens* procurando-se a relação ator-personagem.

Mas se há mais para falar de sons-imagens, o impacto deste audiovisual exige do espectador mais de uma incursão nesta aventura. É quase como um sonho que tem de repetir-se para que seus conteúdos se fixem.

É necessário que se reformule, ou repense sempre as formas de colocar um filme. Hoje, com a oferta de produtos que existe no mercado, um filme precisa se fazer desejável. Ser o desejo do outro. Procurar encontrar seu público e com ele interagir.

Glauber Rocha disse que vetaram *Cabezas Cortadas* por causa de seu estilo.

Seqüência 19, roteiro original(5)

Diaz: El único hecho que existe es mi muerte.

Raquel Gerber

(1) Depoimento de Glauber Rocha a Raquel Gerber, Roma, fevereiro 1973.
(2) Idem
(3) Idem
(4) Roteiro de Glauber Rocha com introdução, diário de filmagens e seleções de textos por Augusto M. Torres, Cuadernos Anagrama. Barcelona 1970.
(5) Idem.

A VERSÃO SIM, A VERDADE TALVEZ

EU MATEI LÚCIO FLÁVIO

Direção
Antonio Calmon
Roteiro
Leopoldo Serran
Fotografia
Hélio Silva
Montagem
A. Sarmento
Elenco
Jece Valadão
Monique Lafond
Anselmo Vasconcelos
Vera Gimenez
Maria Lúcia Dahl
Nildo Parente
Paulo Ramos
Fábio Sabag
Marcus Vinicius
Otávio Augusto

35 mm, cor
1979

Um filme será sempre apenas um filme, e não todos, uma versão, não a verdade, por demais ampla e abrangente para ser abrangida nos estreitos limites de uma tela. Uma versão que apresente, já nisto estará sua grande contribuição, uma visão de fatos, sentimentos e acontecimentos que nos cercam. A grande virtude e função da arte é o exemplo de que se pode, primeiro, interpretar o que vemos; segundo, que esta interpretação não é total e exclusiva, ela é uma dentre muitas, no que sugere a todos que se ponham igualmente a interpretar, na sua visão das coisas, o que se passa.

Em outras palavras, cada acontecimento pode gerar não um só e único relato, mas um número igual ao dos que pretendam narrá-lo. Uma pletora de relatos certamente dará melhor caldo que a repetição permanente das baboseiras gerais, as certezas tidas como certas. Nesta colcha de relatos estará a possibilidade de comparativamente assinalarmos o que haveria de mais verdadeiro, quando e como. Que traços deste ou

daquele relato, que contribuições trazem um e outro, não tanto para solucionar os enigmas passados que a vida põe, mas para levarmos ao máximo aproveitamento a nossa capacidade de análise e descortínio.

Vai isto posto à guisa de introdução para comentarmos, também apenas um comentário, o filme de Antônio Calmon, *Eu Matei Lúcio Flávio* que, como sempre nos filmes do autor, é mais uma ousada experiência nos limites do que se tem por certo e errado, por real e imaginado. Desbaratar a certeza, testar-lhe a evidência, eis a que se presta melhor o cinema quando em boas mãos. O que mais interessa no cinema e nos filmes é o desdobrar de suas múltiplas possibilidades e não o assentamento de um único padrão conforme ao gosto de quem o faz e de quem o assiste, mas a oposição destas consciências e o embate dialético de suas propostas.

Certamente nesta batalha não há vencedores, ganhamos todos, e não, como o supõe a bobagem da crítica de cinema no Brasil, haveria um engodo do público com a consagração de heróis ou antiheróis. A questão da heroicidade de violência é um dos quistos colonialistas que nos serviu e serve durante anos o comércio do cinema e não o cinema como forma de expressão. Sabem do que estou falando? Sim, é exatamente um dos pontos nodais deste filme, e mesmo da trajetória de seu autor, aliás extraordinariamente bem exposta na entrevista ao "Jornal do Brasil", a 9/9, com que preparou o lançamento da fita. Manipulada a entrevista do autor pela peçonha da extrema direita nas páginas curiosamente do mesmo periódico quando de sua exibição comercial, o infeliz mister da crítica em nosso país é somente alardear o cinema que para eles nos vem de além-mar, desconhecendo-lhe as questões e o encaminhamento que delas fazem os autores brasileiros que sempre, além de fazer o filme, também são obrigados a explicitá-los teoricamente já que a crítica é impossível pensar, pois se limita a repetir o que disseram e dizem os seus asseclas e êmulos internacionais. Com semelhante disposição tal crítico vê no filme apenas o que tem na própria cabeça e pouco o que na realidade se passa nos cinemas e na vida.

Particularmente elucidadora uma de suas propostas; a do autor do filme, na citada entrevista: "Não faço cinema de leitura política dentro da estética dos anos 60". Os tempos mudam, e como mudaram, estamos às portas de 80. De fato, anos que vieram depois de 64 restou pouco espaço no edifício de sonhos do cinema e da vida brasileira. Quando não nos prendiam nas ruas pela participação política de alguns ou pela militância existencial de muitos, o que houve é como se nos prendêssemos todos em casa e em nós mesmos. Embora tenhamos aprendido com os de antes a amar e fazer o cinema, verdade é que não aprendemos, ou não toleramos o jogo, a fazer política, de cinema, como bem o demonstrou a experiência dos anos 60, à qual alude Antônio Calmon, com perfeita precisão.

Aos que viemos depois, não nos coube, como é de resto inevitável, repetir o cinema brasileiro do cinema novo com suas possibilidades de intervenção social a partir do espírito da época, balizado pelo desenvolvimentismo. Para nós, como para Macunaíma, sobraram as tripas, o que vale dizer, voltamos às vacas frias. No território nosso mas tomado pelo baixo comércio estrangeiro, e sob o impacto talvez do mais violento processo de recolonialismo de que se tem notícia, um súbito retrocesso na ampliação das forças de produção econômica e cultural do país ante à vassalagem da predação importada, o certo é que pouco sobrou à ocupação do mercado pelo produto brasileiro, e este pouco, como é óbvio apenas bastava a quem lá estivesse presente, os que chegaram antes do golpe.

Abrir novamente o espaço, como a cada geração, mostra-o a história, se faz necessário, eis o que coube aos novos cineastas que, a exemplo do cinema novo, precisariam organizar-se e organizar o mundo para a produção e a veiculação de seus filmes. Neste sentido, muitas e notáveis foram as realizações e vários os caminhos. O que, de certo modo, parece-me que Calmon tomou a si é o de dilatar o rendimento artístico em filmes que trabalham para e com o grande público, notadamente *Paranóia* em 75 ou o buñuelesco *Gente Fina é Outra Coisa* em 77. Se retrocesso histórico houve, bem podemos imaginar o seu efeito nas platéias de cinema que caminhariam aos poucos junto com os filmes nacionais de preocupação política para nos libertarmos do jugo simbólico da péssima produção imperialista mas que, na virada da mesa, congeladas socialmente ao delírio importador das elites, embruteceram-se como os bobos consumidores da massa falida humana que, vinda de fora, invadiu e invade as telas de cinema. Ainda foi possível a continuidade de trabalho, mesmo transformada mas, a meu ver, não esmaecida pelas circunstâncias, para os que aí estavam.

A emergência, no entanto, de novas gerações afunilava-se pela escassíssima elasticidade do mercado, que é fundamental vício do sistema de cinema no Brasil que, como se sabe desde há muito, só interessa aos dominadores da metrópole como nos ensinou a Rainha Louca, Maria I, ao proibir as manufaturas na colônia para impedir a autonomia da vida econômica, social e cultural nos países dependentes. Transformar os produtores em meros consumidores, é o que está por trás de semelhante precariedade institucional, a escassez de salas de exibição, e colocar a todos como presas desta pilhagem intercontinental, e parece que tem conseguido.

Entende-se então porque o trabalho, no caso, de Antônio Calmon, orienta-se para uma espécie de descolonização interna das platéias, não com grandes frases ou feitos, mas com uma permanente e cuidadosa discussão da própria linguagem narrativa do cinema, mais do que com sua utilização para um projeto político, como teria sido em tempos passados. Eu diria que hoje a política antecipou-se à linguagem, e sem desmontá-la, não se poderia utilizá-la. No seu cinema, não se trata de discutir ou apresentar ao público os novos valores ou idéias progressistas mas o de levá-lo a defrontar-se com os seus sentimentos e comportamentos, os nossos contemporâneos sentimentos e comportamentos, sem a ilusória heroicidade romântica que tanto agrada à boa consciência mas pouco toca ao real. A desmistificação deste romantismo bárbaro próprio a um período de dominação burguesa selvagem, como o que vivemos, é o que estará, sem dúvida, na base desta reflexão. Desarmar o campo minado, desativar as minas é o que primeiro temos a fazer para avançar. No nosso caso, as minas são os hábitos de consumo cultural que botou-nos Tio Sam na terra pátria, e de que os filmes são um poderoso agente.

Tais vícios não são poucos nem são fáceis de remover. O público certamente exulta com a vitória impávida da cavalaria americana sobre os bêbados índios e mexicanos, gosta do tiroteio de bandidos e mocinhos com pouca ou nenhuma diferença entre si. Ao fim sempre vence a lei e a ordem, com certeza a dos brancos e dominadores. Até hoje a cena é a mesma, mudando-se algumas vezes os cenários, mais atualizados, mas permanecendo exultante este sucesso hediondo de uma civilização cuja épica é o massacre. Tal é a expectativa de uma platéia de cinema no Brasil, e da crítica: a de impressionar-se com as formas destes filmes, pois desconhecendo-lhes o real, pouco ou nada sabemos do que efetivamente acontece, empolgamo-nos com as sombras.

Misturar as tinturas, apertar as dosagens é o que cabe fazer ao cineasta que se dispõe não só a apresentar ao público as suas idéias mas a participar com ele, conosco, criticamente, de suas práticas de espectador social e no cinema. Um dos periódicos, na história do cinema em geral, e na do brasileiro igualmente, e mais eficazes recursos de lida com o público é o de tratar de temas reais, as semelhanças, coincidências, da atualidade, sobretudo sob a forma do filme policial que aborda um caso de todos conhecido. Operar com as imagens de fatos que todo mundo conhece e pensa dominar é, sem dúvida, um instigante desafio. Ao longo do tempo, dois exemplos: *Os Estranguladores,* de Antônio Leal (1908) grande sucesso baseado em um crime famoso na cidade, ocorrido dois anos antes, e o *Assalto ao Trem Pagador,* de Roberto Farias (1961), sem falar nos mais recentes e conhecidos.

A narrativa policial é uma espécie de fábula moral dos nossos tempos. Saca a do lobo e do cordeiro? Sabe-se que o crime convive com a sociedade humana desde sempre, mas a organização econômica do crime como empresa, baseada nos proveitos e manobras na economia de mercado é, sem dúvida, mais um apanágio da nossa sociedade capitalista sob o lema "there's no business, like good business". Resguardada a taxa de lucro, tudo é possível, entremesclando-se a sobrevivência do crime com as práticas capitalistas tidas como normais, e sua moral abrindo-se às transgressões coletivas e porque não aos desmandos dos escalões inferiores. Surpreender-se que daí surja, como surge, uma intensa atividade criminal que acoberta-se na mesma lei que rege a prática do sistema, é esperar que o sol apesar de brilhar não esquente ou que a chuva a despeito de cair não molhe.

E se, mais ainda, os valores inculcados pela prática do cinema imperialista redundaram no estranhamento e repúdio da própria

realidade que nos cerca, não será tampouco estranho verificarmos afinal que sempre foi assim, apenas não reconhecíamos na intrepidez do mocinho a prepotência da dominação. Se o mocinho, um personagem da vida real, pelo que sabemos ou pensamos saber através do noticiário não menos romanesco dos jornais, não é mocinho, mas é bandido, como identificá-lo, e por conseqüência identificarmo-nos com suas eventuais boas maneiras, sua sensibilidade humana e sua galanteria. Acaso pensamos que os bandidos são fisicamente monstros e os mocinhos anjos, como nos quer fazer crer certa mitologia importada de cinema? Ou por trás de seus modos, inegados no próprio filme, botar-nos-emos criticamente além do que nos é dado pelo filme ou pelas narrativas jornalísticas? Afinal, de que lado estamos, da lei e da ordem no cinema? Ou da lei e da ordem na realidade? Se algo havemos de estranhar não é que tais coisas assim se passem nas telas mas que assim se passem na realidade à nossa volta ou, como esperam os mais cínicos, às nossas costas. Não vai nisso nenhuma apologia ou desapologia ao que se narra, o compromisso com a verdade é o de buscá-la e não o de imaginar que a achou.

Quando em um filme, por exemplo, alguém mata o outro, não é o autor do filme quem o faz, mas o personagem que, tanto como na vida real, jamais carece de nosso assentimento para fazê-lo. A denúncia do crime como prática individual apenas é uma forma sutil de acobertar as responsabilidades sociais pela preservação de sua estrutura que gera, de um lado, a morte, e do outro, o lucro. Ainda nas palavras do autor: "Os excessos policiais, a tortura, as execuções sumárias não podem ser imputadas apenas a este ou aquele indivíduo ou organização. É só a nossa hipocrisia que não nos deixa ver que as arbitrariedades da polícia sempre serviram para manter este odioso *apartheid* que há tanto tempo existe entre nós".

Claro, o cinema não é propriamente a sineta de Pavlov mas uma autêntica operação simbólica de abstração e crítica. Por não desenvolvê-la, ficam muitas vezes o público e os jornais exclusivamente a aguar quando ali não vemos as contradições de nossa própria vida mas o desfile monopolista de sedução das formas imperiosas de uma dominação cultural, que é simbólica, e econômica, que é efetiva. Multiplicar as imagens do real por dois, por três, por mil, por 24 por segundo, eis só o que pode e faz o cinema. Quanto à adesão ou rejeição a suas eventuais propostas é algo que depende exclusivamente de nossa formação, ou deformação, enquanto público e pessoa.

Sérgio Santeiro

CASO CLÁUDIA

Direção
Miguel Borges
Roteiro
Miguel Borges, Valério Meinel
José Louzeiro e Alvaro Pacheco
Fotografia
Renato Neuman
Música
Remo Usai
Montagem
Giuseppe Baldaconi
Elenco
Kátia Dângelo
Nuno Leal Maia
Carlos Eduardo Dolabela
Roberto Bonfim
Jonas Bloch
Luiz Armando Queiroz
Procópio Mariano
Reinaldo Gonzaga

35 mm, cor
1979

A REALIDADE IRREAL

Ao realizar *O Último Malandro*, em 1974, Miguel Borges tomou como ponto de partida a ficção criada em torno da Lapa.

Não se tratava então de olhar a Lapa enquanto um bairro determinado do Rio de Janeiro, enquanto cenário real para contar histórias que aconteceram mesmo ou que poderiam ter acontecido ali. O que importava era a Lapa enquanto uma ficção inventada pelas pessoas comuns e alimentada através de casos, anedotas, poesias e sambas passados de boca em boca. O que importava era a Lapa como um espaço mágico feito de botequins e salões de sinuca, como território povoado por um tipo irreverente e falador, poeta e músico noturno, bebedor de cerveja e de cachaça pela noite e madrugada e de média com pão e manteiga pela manhã: o malandro.

O Último Malandro conta a história de personagens que falam muito – recitam quadrinhas, trocam adivinhas, provérbios e trocadilhos, cantarolam estribilhos de sambas, usam frases empoladas como os políticos e aristocratas, e projetam a voz num tom solene mesmo quando se trata de dizer coisas bem simples. Falam muito, falam assim como se fazia no tempo da Lapa, tempo em que o lugar hoje ocupado pela televisão pertencia ao rádio.

Na imagem, no comportamento da câmera e dos intérpretes, Miguel procura uma tradução visual para esta conversa à maneira do rádio.

Gestos enfeitados, caretas, passos de dança, montagem descontínua, atitudes pouco naturais, colorido muito contrastado. Os intérpretes exageram os gestos comuns, transformam os personagens em tipos identificáveis à primeira vista. A câmera exagera também. Enfeita às vezes, olha esquisito outras, faz tudo enfim para que o espectador não se esqueça que diante dele está uma encenação.

Ao realizar *Pecado na Sacristia*, em 1976, Miguel Borges tomou como ponto de partida a ficção popular criada em torno da igreja católica – especialmente a que se refere às almas penadas, às tentações que baixam à terra depois que o sol se deita para afastar o homem de deus e entregá-lo ao diabo.

O que interessava então não era tomar a ficção para através dela chegar ao conhecimento do grupo social que a produziu. Ou seja, não se tratava de ver a Cuca, a Mãe-d'água, a Mula-sem-cabeça ou a alma do avarento que morreu com dinheiro enterrado como representações de um determinado pensamento religioso, nem como um meio de estudar o cotidiano das pessoas que convivem com estas assombrações. O que importava era a ficção em si mesma, a ficção por suas características externas, como um modelo de narração, como um exemplo de dramaturgia popular passado de boca em boca, conhecido por todos.

Pecado na Sacristia conta a história de um cortador de cana que faz um trato com a alma penada de um cangaceiro e sai à procura de um pote de dinheiro enterrado. No momento em que acerta o trato com o cortador de cana a alma do cangaceiro xinga sua própria avareza em vida com os muitos brasileirismos usados para designar um avarento: mão-de-leitão, pão-duro, chifre-de-cabra, mão-de-finado, unha-de-fome, munheca de samambaia.

As imagens do filme são construídas segundo um mecanismo idêntico ao que associou à idéia de avarento a um chifre-de-cabra, ou à ponta de uma samambaia, o broto enrolado sobre si mesmo, em espiral, fechado, assim como um punho cerrado que esconde alguma coisa entre os dedos. Ou seja, a narração não obedecia propriamente ao modelo de composição cinematográfica convencional. Inspirava-se nas figuras de