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

linguagem encontradas nos relatos populares sobre o diabo e as almas do outro mundo, tentava uma tradução visual deste jeito de contar histórias.

Agora, ao realizar *O Caso Cláudia,* Miguel Borges tomou como ponto de partida a ficção criada pelo filme policial americano.

O que temos aqui é a continuidade do projeto comum aos dois filmes anteriores. Ou seja, o objetivo ainda é criar uma ficção a partir de outra ficção, esta última popular, bem conhecida, de fácil entendimento; ainda é trabalhar sobre uma realidade irreal, ainda é codificar uma fala natural, imediata, espontânea.

É verdade, o ponto de partida aqui não é propriamente uma ficção popular, uma vez que não se trata de expressão diretamente produzida pelas pessoas comuns, mas sim de um produto industrializado para ser consumido pelas pessoas comuns. É verdade também, o ponto de partida está longe de ser uma fala espontânea, não codificada. O filme policial, como o produto cinematográfico americano de modo geral, é uma expressão de regras bem definidas, é um conjunto limitado de símbolos repetidos infinitas vezes em arranjos ligeiramente diferentes entre si.

Para a continuidade do projeto, no entanto, estas diferenças importam pouco. O processo de trabalho continua inalterado.

As pessoas comuns não produziram a ficção do cinema policial. Mas hoje este mundo de imaginação está na cabeça das pessoas que assistem cinema ou televisão como se fosse coisa inventada por elas. É uma ficção bem mais conhecida do que a do malandro da Lapa de outrora ou a das almas penadas. O modelo de ficção tomado como base foi criado especialmente para o cinema, é coisa acabada, dispensa qualquer tradução visual; e isto permite a montagem em paralelo de uma outra ficção, ainda em aberto, ainda em curso: a ficção popular criada em torno da morte de Cláudia Lessin Rodrigues.

Mais do que um paralelismo o que existe de fato é uma fusão, e uma fusão de duas histórias imaginadas. Isto é, o que interessa mesmo não é a história que realmente se passou em torno da morte de Cláudia, mas sim a ficção criada a partir das notícias de jornais e passada de boca em boca. Reconstituir a realidade não interessa. O que vale é a ficção como uma realidade independente, que corre paralela àquela onde existimos, que corre como coisa autônoma, de leis próprias, independente. Uma ficção se refere à outra, uma explica a outra, as duas coisas se fundem.

O espectador reconhece de imediato o cenário em que se passa a história de *O Caso Cláudia.* Isto é, reconhece não só as características físicas do cenário, o seu lado exterior, a paisagem do Rio de Janeiro e o jeito de falar e de se mexer de quem vive nesta cidade. O reconhecimento vai além do imediatamente visível, reconhece os sinais internos do cenário. Na tela aparece a Avenida Niemeyer e ruas de Ipanema, apartamentos da zona sul, velhas casas com quintal e árvores da zona norte; aparece gente tomando um cafezinho, uma cachaça ou um refrigerante no botequim da esquina. Mas o que importa aí não é a direita referência à realidade registrada nestas imagens.

Nem o mar, nem o botequim, nem a Zona Sul nem a Zona Norte. O que importa é a transferência destes pedaços da realidade do lado de fora da sala de projeção para uma outra realidade (que existe só na tela de projeção), a do mundo de ficção do filme policial. A lógica da ficção é que determina a composição das imagens, que ordena e dá sentido aos fragmentos da realidade em que nós vivemos encaixados na tela. Diante do botequim a câmera não quer retratar o botequim. Diante da Zona Sul a câmera não quer documentar a Zona Sul. Corta, altera, modifica, transforma o real em irreal.

Não é propriamente o Rio de Janeiro que o espectador vê ali, enquanto as imagens do Rio de Janeiro estão na tela em *O Caso Cláudia.* É e não é. Mais do que o Rio é o mundo particular do filme policial, aquele mundo dividido em duas sociedades distintas que coexistem num mesmo espaço, que se movem por padrões sociais de idêntica rigidez mas diametralmente opostos. De um lado a sociedade dos criminosos, que corrompe e se associa ao poder, do outro a sociedade das pessoas comuns, vítima sem defesa que periodicamente sacrifica um de seus filhos num ritual de submissão consentida aos mais fortes.

Entre os dois grupos, mais ou menos à margem, estão as individualidades fortes, o detetive, o repórter, os que não se prendem a um padrão social definido, os que lutam para impor a justiça. Ou, mais exatamente, os que lutam para manter o equilíbrio, um meio-termo que torne a coexistência das duas sociedades menos desastrosa para as pessoas comuns, uma vez que o mundo parece irremediavelmente desigual, e que o ideal de justiça é uma utopia inatingível.

A história de *O Caso Cláudia,* a ficção popular tirada a partir dos fatos descritos nos jornais, tem pontos de contato com coisas realmente acontecidas, é verdade.

Mas não convém se deixar levar pelas aparências, o que importa mesmo é a ficção. Os fatos não servem para grande coisa. Servem, assim como a paisagem do Rio, só depois de arrancados de seu significado imediato e transformados em representação, para servir e ser servido pela ficção que os contém, como explica o próprio realizador:

"Fiz um filme. Uma visão, em ação dramática e fantasia cinematográfica, que não é nem fuga nem a imitação da vida, sobre o jogo de influências que no tecido social encaminham o crime, a punição e a impunidade nos termos colocados pela própria estrutura da sociedade. Cuidado! Não é ensaio, é drama cinematográfico. Um filme que não tem a intenção de retratar ninguém. Este é um dos preconceitos mais arraigados contra a ficção em geral, de que, ao espelhar a realidade, inspirando-se nela, retrata pessoas reais."

O que importa mesmo, aqui como nos dois filmes anteriores, é a forma de encenação popular (a que brotou diretamente de uma fonte popular ou a que foi dirigida para consumo popular) porque ela cria um espaço onde o realizador pode conversar com a platéia; porque ela contém dentro de si elementos de interpretação da realidade, elementos que o realizador pode reorganizar, fundir com suas próprias observações.

Do esquema do filme policial americano *O Caso Cláudia* retém os sinais capazes de representar a estrutura da sociedade que matou Cláudia e Flávia. Não se trata de saber se em algum caso verdadeiramente acontecido um delegado assim como o do filme afastou um detetive da investigação para proteger um suspeito rico e importante na sociedade. Nem se trata de saber se em alguma clínica psiquiátrica um funcionário qualquer serviu algum dia de informante para traficantes de drogas. Nem importa saber se alguma quadrilha internacional age assim como os bandidos do filme. E menos ainda importa saber se em alguma história real, assemelhada à ficção que corre na tela, um suspeito procurado pela polícia cruzou a fronteira com a Argentina e já do outro lado, para comemorar a fuga, parou o seu Mercedes para dançar e cantar num tango o seu adeus e sua ida para terras estranhas.

Se estas ações se referem ou não a episódios efetivamente acontecidos, pouco importa. Elas precisam ser vistas só como situações integradas à realidade irreal do filme, precisam ser vistas só como coisas que se referem efetivamente à realidade do mundo imaginado do filme policial. A ficção não se retrata, corre em paralelo, se funde com a realidade. O filme não retrata nem espelha os fatos acontecidos em nosso mundo mas sim o mecanismo que ordena os fatos em nosso mundo. O objetivo do realizador é levar o público a rever o mundo do filme policial (rever aqui, na avenida Niemeyer, em Ipanema, nos apartamentos da zona sul, na praia, na zona norte, nos botequins) porque as convenções desta ficção popular reproduzem com perfeição o jogo de forças da sociedade em que o espectador vive.

Ao esquema do filme policial *O Caso Cláudia* acrescenta não só a paisagem e a ficção popular inventada a partir da morte de Cláudia. Acrescenta também a ficção popular que as pessoas fazem a todo instante, na rua, num bate papo, ao contar um caso, ao brincar com um amigo. Diante da câmera, com freqüência, os personagens não se comportam como gente de verdade. Os atores estão sempre nos limites de uma super-representação, atuam num tom ligeiramente acima do natural, como se estivessem imitando pessoas amigas.

Há sempre um tom de caricatura no jeito encontrado pelos atores para viver este drama policial. O detetive Guerra, o repórter Seixas, o traficante Fernando, o chefe da Gang que mostra a mão estendida antes de esbofetear o cúmplice, o operário que do barracão da obra vê o corpo atirado ao mar – todos os personagens se definem por uma representação muito tipificada e por um diálogo armado de irreverências e de frases feitas. E, certamente, nada exemplifica melhor a atmosfera de *O Caso Cláudia* do que a cena da chegada de Mansur à cadeia, o encontro com o preso denunciado pela aeromoça – talvez a caricatura mais exagerada, talvez o personagem de maior intensidade dramática.

Irreverente, meio engraçado, meio trágico: o filme corre todo o tempo assim, com a ficção do cotidiano (algo apanhado no tempo de *O Último Malandro* talvez) cortando aqui e ali a rígida estrutura do policial americano. Na delegacia o detetive come um sanduíche e fala ao telefone com o repórter que na redação come também um sanduíche enquanto ouve o policial. De repente, amistosamente os dois se desentendem porque um não consegue entender o que o outro, de boca cheia, está falando. Na casa do delegado o detetive interrompe a conversa sobre seu afastamento da investigação da morte de Cláudia. Sobe no muro para apanhar uma carambola no quintal do vizinho, e recebe uma outra advertência do delegado, que o ameaça de punição por invasão de domicílio.

Um pouco da ficção do filme policial americano, um pouco da ficção popular em torno da morte de Cláudia, e da ficção popular das conversas de todo o dia (e até, em uma ou duas cenas, um pouco da ficção debochada, muito popular em nosso cinema nos últimos anos). Tudo corre em paralelo, tudo se funde para formar um quadro irreal com a força de coisa viva de verdade. E da mesma forma que as partes (o real, os pedaços do Rio) informam o todo (o irreal, a ficção policial) acontece o inverso; o espectador, ao sair da ficção para a realidade fora da sala de projeção se pergunta se não é tudo irreal, se a realidade que ele vive, não é bem um caso de polícia.

José Carlos Avellar