

# O CINEMA DO REBOLADO E AS RUÍNAS DO COLISEU



## BUBUBU NO BOBOBÓ

**Direção**  
*Marcos Farias*

**Roteiro**  
*Maurice Capovilla*  
*Marcos Farias*

**Fotografia**  
*Renato Neuman*

**Cenografia**  
*Colmar Diniz*

**Montagem**  
*Jayme Justo*

**Música**  
*J. Lins*

**Elenco**  
*Rodolfo Arena*  
*Angela Leal*  
*Nélia Paula*  
*Nelson Xavier*  
*Michele Naili*  
*Colé*  
*Mara Rúbia*  
*Ankito*

Cor, 35 mm  
1980

## I

Toda cultura teme a morte que a espreita e o futuro que a extinguirá. Cabe-lhe, à maneira de uma defesa, o recurso à categoria de barbárie para enquadrar tudo aquilo que não possa ser digerido, dentro de seus elásticos limites, sem perigo de destruição. Para os gregos, por exemplo a idéia do Tempo, mais que uma abertura permanente à experiência e à mudança, representava uma enorme ameaça. Era como se a simples consciência de sua "passagem" significasse a falta, o limite da crença em um universo ordenado, senhor de uma harmonia inalterável com raízes numa temporalidade sob controle — vide a "fatalidade" e o Destino, presentes nas grandes tragédias.

O tempo, é claro, passou, e já nem tudo acontece na Grécia. Mas, guardadas as necessárias diferenças, é possível arriscar: toda e qualquer iniciativa no sentido de perpetuar velhas formas do passado trairá sempre esse pânico de uma eterna ameaça — o Tempo. Então, num toque de mágica, o passado erigido em mito se torna o lugar mais confortável e seguro, e essa "ausência" de tempo, que para olhares mais renovadores costuma significar a própria Morte, assume aqui a função inversa, garantia de que a vida continua, vale dizer, continua a mesma.

Deve-se evitar a tentação de resumir tudo na insípida palavra nostalgia, suficientemente empobrecida com as rotineiras investidas ao tema. Mas, nostalgia ou não, um tal jogo da memória corre sempre o risco de virar uma arma em mãos conservadoras. Estas irão sempre preferir, à claridade da manhã, a hora fria e tenebrosa de um eterno crepúsculo.

Mas o que tudo isso tem a ver com *Bububu no Bobobó*?

## II

No filme de Marcos Farias, também assistimos a um crepúsculo, um constrangedor apagar de luzes sobre uma velha ribalta. E a certa altura do filme, o artista e empresário Arena Franco (Rodolfo Arena) afirma, bêbado e inseguro, a Marinho (Nelson Xavier), que jamais venderá seu teatro de revista, preferindo vê-lo apodrecer em ruínas, como o famoso Coliseu.

O teatro de Arena está perdendo o rebolado, decadente, cheio de dívidas. A peça do jovem autor Marinho — um fracasso — parece mesmo ser o último ato. Mas, à maneira de qualquer nobreza em crise, o velho prefere a falência a ter que se adaptar ao sinal dos tempos, às mudanças de ciclo — à força da História. Antes ver em ruínas seu Coliseu que negociar com os “bárbaros”, representados no filme por empresários que lhe fazem irrecusáveis ofertas de compra do prédio. Dessa inarredável recusa inicial fica-nos, unívoca, a idéia de derrota, um inocente fracasso nos braços cruéis do futuro. E, se levar em conta a dimensão simbólica que o filme (como de resto qualquer filme) adquire, é fácil deduzir da figura de Arena Franco, para além dos limites de personagem, a alegoria claudicante de uma época, os “bons tempos”.

Sai-se do filme com essa impressão: o teatro de revista morreu e, com ele, morre todo um período em que “era tudo tão melhor”. O que, em última instância, corresponderia a dizer: o velho palco valia muito mais que esse olho frio da câmera que, cúmplice da televisão, o matou. Já seria, aliás, uma abertura para uma reflexão sobre as duas linguagens em confronto no filme. O teatro morrendo no cinema. No caso de *Bububu no Bobobó*, porém, isso não chega a ser problematizado.

Não se trata, evidentemente, de cobrar uma suposta posição “radical”, sequer certas piruetas metalinguísticas, para garantir ao filme uma atualidade. Mas caberia investigar as razões e a lógica dessa iniciativa em que o cinema visita o teatro e consegue, como em *Bububu*, permanecer-lhe alheio, impenetrável. Afinal de contas, como refletir efetivamente sobre o teatro, num filme, sem colocar em questão o próprio cinema e, o que é fundamental, as diferenças entre as duas linguagens? Coube ao filme uma única, inevitável, saída: via nostalgia.

*Bububu no Bobobó* lança um olhar sobre as ruínas de um passado mas, esquecendo-se de refletir sobre o exato ponto-de-vista, observa, do presente, tais ruínas. Esquecimento fatal, pois, em sua aparente inocência, será o olho tendencioso da câmera quem nos querará convencer da presumível superioridade do referido passado, expresso pelo teatro de rebolado e, por extensão, pela forma teatro. Sem eles, insinua o filme, viveremos pior. Olhar para o crepúsculo, nesse caso, é ser-lhe contemporâneo, é anoitecer com ele, por detrás de uma câmera discreta e uma narrativa “realista”.

## III

Na ausência de uma voz a nos lembrar: “eu sou a lente, a montagem, o cinema”, o filme de Marcos Farias se desenvolve à mercê de uma silenciosa e confusa mistura.

Haveria, originariamente, três níveis distintos de realidade (vale dizer, de ficção) dentro do filme: 1. a revista de Marinho (ficção dentro da ficção); 2. a ação dramática do próprio filme (realidade, em relação à peça); e 3. um aspecto semidocumental, na presença de velhos astros do teatro de revista, com seus nomes verdadeiros. O filme, entretanto, pretende desconhecer essas diferenças e a conseqüente necessidade de tratamentos distintos para cada caso. Tudo parece, enfim, tão real e ao mesmo tempo... tão falso. As roupas e cenários sugerem diferenças; o filme e seu olho cego cuidam de recalá-las.

Uma atriz de verdade (Ângela Leal) bancando a vedete; uma vedete de ficção (Michele Naili) querendo bancar a atriz; os (verdadeiros) Nick Nicola, Colé e Mara Rúbia vivendo seus próprios papéis, em situações fictícias. Seria possível estabelecer, através dessa trilha, os mecanismos por onde se manifesta essa continuidade entre realidade e ficção, num filme que se apropria, enquanto ficção, de uma certa realidade. Não somente no palco a Companhia Arena Franco se movimenta de modo pouco expressivo, apoiada num texto insuficiente, com falhas de direção etc. Também no filme, propriamente dito, pouco se fala ou se faz que supere aquele grau de previsibilidade e redundância próprio do gênero do rebolado.

Dentro dessa perspectiva, *Bububu no Bobobó* se ressentiria de uma leitura mais crítica de si mesmo, em lugar da identificação primeira (primária?) que preferiu adotar como linha. Isso talvez fosse mais eficaz que o ingênuo anacronismo de seus personagens, relegados, eles mesmos, à situação de estereótipos, falsos como os da revista levada precariamente à cena. À guisa de exemplo, pode-se citar a “bicha” maquiadora da Companhia Arena Franco, não menos caricatural que as “bichas” da peça de Marinho. Tudo dentro do previsto, avalizado pelo previsível. Como antigamente...

## IV

Como antigamente. E como do velho se trata, pode-se dizer — fazendo uso de uma antiga linguagem — que o significado do filme (a nostalgia d’antanho) acaba por dominar toda sua armadura, agindo assim, isomorficamente, sobre o significante, quer dizer, a forma fílmica. O resultado é justamente a manutenção das formas tradicionais de narrativa realista, que o cinema herdou do velho romance “bem feito”. Neste, o público reconhece a vida como “real” somente quando ela lhe é apresentada livre de qualquer casualidade ou imprevisto e organizada nas “fatalidades” de um enredo linear. Da mesma maneira, o filme convencional, “verossímil” até as últimas conseqüências, corresponde ao modo automático, mecanizado, que as pessoas utilizam para se mover entre os acontecimentos reais, através de uma explicação unívoca para todos os fatos.

Assim também, univocamente, as coisas acontecem em *Bububu*, numa verossimilhança que diz respeito, na verdade, àquela antiga idéia, tão cara aos helênicos, de uma temporalidade controlada. Seria possível, então, concluir que um medo semelhante (des)orienta o filme de Marcos Farias: medo da morte dos velhos e bons tempos. Medo do Tempo, enfim, enquanto portador da Morte.

Como um paradoxo, porém, *Bububu no Bobobó* (e aí residiria, quem sabe, sua maior fragilidade) expressa, se não a aceitação, ao menos uma justificação lógica dessa morte. Embora nos queira convencer da superioridade de outrora, não consegue exibir desse tempo senão sua derrota. Em lugar de um teatro de rebolado redivivo, mostra-nos (ainda que a contragosto) somente sua agonia. Quer dizer: o morto menos a morte.

Um teatro em declínio num filme deliberadamente ultrapassado: não deixa de ser essa, no final, a fórmula empregada. E então, em lugar de uma leitura diferencial das duas linguagens em tensão, acontece a mesclagem fatal em que a crise de uma exerce sobre a outra seu cruel domínio, à maneira de um contágio. Coube ao próprio cinema ser também tratado, em *Bububu*, como antigo e em declínio. O cinema de rebolado mirando as ruínas do Coliseu: de um lado, piadas batidas; de outro, ações melodramáticas “forçadas”. Como, de fato, distinguir o fracasso da obra de Marinho do “fracasso” do filme?

Sai-se do cinema com essa impressão: o teatro de revista morreu e, com ele, o cinema também está morrendo.

Antonio Fernando Borges