

Assiste-se a *Muito Prazer* com facilidade e gosto. Sua inteligência (e muita) é líquida; de um só trago, olho e ouvido a esgotam e a dificuldade que surge depois vem disso mesmo. Como reproduzir na análise a inteligência de um divertimento agílimo que se queima enquanto acontece?

Por um lado, *Muito Prazer* distingue-se de tudo o que tem sido feito ultimamente em cinema no Brasil. Por outro, filia-se à tradição brasileira do riso, cinematográfico também, mas não necessariamente. Numa anedota, numa letra e compasso de samba, numa acrobacia de circo, encontram-se os seus elementos: os da graça sempre reinventada no momento de ser mais uma vez passada adiante; os da ficção que tem, na esportividade moleque, na camaradagem (de bar, de esquina, de ocasião), na alegria equilibrada do bêbado, os seus estados afetivos básicos.

gulo alternado. O recurso clássico em cinema, o campo-contracampo, que marca, por meio da câmera, a alternância de pontos-de-vista na narrativa cinematográfica e fundamenta visualmente o diálogo fílmico, ganha aqui um desdobramento e uma variação curiosos. Cada fala produz uma imagem oposta e vice-versa: quem espiona é, por sua vez, espionado.

*Muito Prazer* é um filme gostosamente falado; falado com a imagem; não sobre ou na. Um filme de muita falação figurativa onde não se sabe o que tem a precedência, se a imagem ou a conversa. O sinal abre, fecha, está verde, vermelho, os pivetes confabulam, sonham, brigam, provocam, os arquitetos idem. Da diferença, do atrito ou da confiança mútua, nasce uma fatia de vida urbana carioca tão conhecida e tão difícil de ser apanhada no ato: a que se desenvolve apadrinhada pelo clima e que permite

## TRÁFEGO, RISO E CONVERSA

### MUITO PRAZER

#### Direção

David E. Neves

#### Roteiro

Joaquim de Carvalho

David E. Neves

#### Fotografia

Jom Tob Azulay

#### Montagem

Marta Luz

#### Música

\*Carlos Moletta

#### Elenco

Itala Nandi

Otávio Augusto

Antonio Pedro

Cecil Thiré

Betty van Wien

Vera Barroso

Irving São Paulo

Júlio Luiz

Marcelo Lopes

Nelson Cavaquinho

Cor, 16 mm ampliado

1980



Um cruzamento de tráfego na Zona Sul do Rio de Janeiro é o umbigo da estória; o começo, o meio e o fim estão nele; nele o começo começa, o meio se planta, o fim pinga o seu ponto final. Mas nada tão pouco estático, tão insuflado de vida quanto este cenário-roteiro. Três garotos, vendedores ambulantes, fazem ponto no cruzamento; são os pivetes Leleu, Pacheco e Manteiga. De frente está o escritório dos arquitetos Aquino, Chico e Ivan. O cruzamento não é só o do tráfego; o diretor cruza o ponto-de-vista dos pivetes e o dos arquitetos e disso faz nascer uma ação de ân-

uma circulação incessante entre o exterior da cidade e seus interiores, gerando com isso também uma possibilidade, ainda que ínfima, de intercâmbio social. Nas avenidas que seguem a linha da praia, nas casas ou apartamentos de amplas janelas que se encostam no mar; na vegetação que se adianta casario adentro (pendurados nos galhos de uma ampla árvore, os pivetes vistoriam os segredos do interior burguês); nos restaurantes de calçada — por aí se desenvolve e se articula uma convivência urbana mista. Desviada, interposta, sem dúvida, mas às vezes também confundida.

E é nesse encontro breve de contrários, nesse flagrante de um diálogo equilibrado no instante, acontecido no impossível, que se faz a ligação da estória com uma realidade palpável; assim, por meio do instante reproduzido, o diretor atinge o cheio da cidade, sua geografia única, sua densidade.

No filme, fala e cidade misturam-se, o que transmite a idéia de fluxo urbano constante. Reunião, festinha, encontro de bar, passeio de automóvel, *cooper* — cada instante se pendura no outro, se desmancha, inventa uma outra coisa. O sol e a noite cariocas também são partes da imagem, fazem brotar, desta ou daquela enquadração, novas figuras. Quando Aquino (Cecil Thiré) e a mulher, Ângela (Bety Van Wien), praticam o seu *cooper* de praia pela avenida, a fotografia capta a reverberação, a luminosidade do dia; e esta também participa da ação. Os garotos, num trecho da avenida, observam o casal e manipulam espelhos para neles “prender” o bumbum de Ângela; a luz solar concentrada e duplicada nos espelhos forma estrelinhas diurnas, safadas, olhos marotos, pesados de calor. Quando a mãe de Ângela (Maria Alice Vergueiro) sai com ela para um programa na noite carioca, o diálogo entre ambas acontece dentro do carro, com o reflexo das luzes da cidade escorrendo feito grossos pingos pelo pára-brisas. A noite se move, se contrai, se distende, passa refletida nos vidros do carro, misturada à fala de mãe e filha. Aquino tem um sonho: a matéria desse sonho é o próprio cotidiano que perde as amarras, solta-se, flutua; o sonho se interrompe sem qualquer fecho convencional. Na cena seguinte, no escritório, no meio de uma conversa, Aquino explica aos colegas que se está um pouco à parte, ensimesmado, é porque está pensando em “um sonho esquisito” que teve. Assim, o mundo do sonho é retomado por uma fala casual dentro de outra e

é somente esta fala que “garante”, ao espectador, a “verdade” do sonho. Por sua vez, alguns incidentes da estória (o episódio com os pivetes, o carro trombado, a polícia e Ivan (Otávio Augusto) ou o *ketchup* lançado em seu rosto pelos pivetes — por exemplo) possuem um pouco o desamarramento, o nexos causal frouxo (ou inexistente) que são peculiares aos sonhos. A cena de cama entre Nádia (Itala Nandi), a mulher de Ivan, e o amante ocasional (Paulo Cesar Sarceni) é divertida, lúdica, fantasiosa. E sendo tudo isso reproduzido, mais do que nunca, a variedade, os segredinhos, os acertos, desacertos, esforços de uma noite de amor. Sua verdade (como a do mundo do sonho) passa por uma figuração excêntrica. Nunca o termo “trepada” serviu tão bem para definir a coisa. *Tudo trepa* nos limites dessa cama: braço, perna, unha, garra, anseio; os corpos giram, se enroscam, se atrapalham com os lençóis, perdem o rumo, voltam a encontrá-lo. É um alívio assistir no cinema brasileiro de hoje a uma cena de sexo inventiva, inteligente, nova e que, por isso mesmo, consegue transmitir tão bem o caráter da animada e tocante festinha íntima da maioria dos encontros de cama; o seu aspecto, por um lado, único, irrepetível e, por outro, repisado, igual.

O filme alcança a perfeita ligação ator-personagem. Não me parece tão simples conseguir o gesto certo, o acento, a fala, o jargão de um extrato particular dentro da classe média: aquele representado por um determinado tipo de profissional liberal e seu círculo (gente “arejada”, “emancipada”) distante de muito dos hábitos e códigos do meio de que são oriundos e ao qual ainda pertencem, mas com um pé fora; o que lhes faculta certa ironia, a tolerância, a atitude permissiva. Claro, dentro do próprio grupo há diferenças. A mãe de Ângela, por exemplo, repete (ao alertar a filha

para que tome conta do marido) *tolos* os lugares-comuns do bom senso burguês. E o faz com uma precisão e teimosia tão espantosas que consegue extrair de uma figura velhíssima do anedotário brasileiro um personagem com sopro de novidade absoluta. Ângela é bobinha, todavia já sabe que inteligência é *status*; persegue-a aflita; as coisas todas em sua vidinha, tem, ou não, *status*. Quando o marido, Aquino, a critica por especular se Chico (Antonio Pedro), o arquiteto solteiro, é ou não um homossexual, ela se defende: “Que é que tem isso meu bem? Veado agora é *status*!”. Ivan, o bêbado da anedota, não somente as conta, como limpa do ranço a que lhe coube por sorte. Poucas vezes se viu em cinema brasileiro um diálogo ser tão representativo de um grupo sem cair na caricatura ou no folclore. O pequeno mundo carioca flagrado no filme tem para o espectador a nitidez de um “bloco regionalista” (!) dentro de um conjunto maior. Quanto aos garotos, ainda que o acerto tenha sido igual, a proeza foi de outra ordem. Afinal, para o público pagante, como para a equipe do filme, o mundo do pivete, por se colocar fora de suas cabeças, diante dos seus olhos, possibilitou, pela distância, uma caracterização mais rápida, fácil; gerou uma simpatia espontânea, uma adesão nascida do contraste. (É preciso reconhecer, porém, que um pequeno desvio ou engano no tratamento dado aos garotos poderia facilmente arrastar todo o filme a uma falsificação grosseira).

A obra, pelas suas características, suscita também algumas considerações sobre inovação e tradição no âmbito da comédia cinematográfica, pois, num certo sentido, *Muito Prazer* se liga a um cinema que acontece em cima da idéia da espontaneidade enquanto estilo. Estilo que tem a marca do contemporâneo, porque só pode trabalhar com pleno rendimento a “expressão natural” a par-

tir de algumas condições técnicas relativamente recentes: a ampliação da imagem filmada em 16mm para 35mm (o que permite o seu ingresso em circuito comercial) e o som direto. A simplificação gerada por uma máquina de filmar mais ágil e por um registro de som mais "vivo", porque simultâneo à imagem, teve, naturalmente, as conseqüências de ordem estética mencionadas. As formas de convívio urbano realçadas em *Muito Prazer*, e que constituem a sua base documental, pediam, é claro, uma estética do "espontâneo". O que de fato ocorre, mas não inteiramente, pois o filme, na sua construção, através de vários recursos, reaproveita essa matéria-prima próxima ao documental mas por meio da diferença, fazendo-a deslizar para uma situação oposta; o traço documental participa da estória só enquanto elemento de uma comédia *rigorosamente* representada, pura ficção. O filme possui um prólogo e um epílogo bem definidos, o que já imprime à montagem muito mais a característica de "encenação" do que a de "registro". O epílogo é particularmente expressivo quanto a este ponto: Nádia (que acaba de ser roubada) e os três arquitetos, que a defenderam e conseguiram recuperar sua bolsa, descansam sentados na escadinha que leva à entrada do prédio do escritório; no momento seguinte se erguem, dão-se as mãos, curvam-se e se despedem do público, ou melhor, o filme é que dele se despede por intermédio do grupo; o que empresta a esta tomada de rua a aparência de um espaço fechado e artificial como o de um palco ou picadeiro. Em outro episódio, Aquino vai à feira, onde compra uma quantidade enorme de flores para Nádia, de quem é amante e por quem está apaixonado. Ele chega ao seu prédio com as flores no carro; buzina, ela não atende, ele se afasta, vai a um orelhão próximo, reclama, volta. A câmera, do alto, em plano de conjunto, apanha o carro manobrando; o carro pára atravessado em plena avenida. Aquino desce, abre todas as portas do carro, deixa-as abertas, tira as flores de dentro e as coloca no chão à volta do veículo, como uma guirlanda. Este e outros momentos aliados ao prólogo e à abertura, assim como o uso freqüente da música na condição de um comentário brejeiro da imagem, filiam o filme a uma tradição especial no cinema; a de certas antigas comédias românticas, não propriamente musicais mas "musicadas", particularmente aquelas de René Clair (por sua vez inspiradas nas peças de *vandeville*). A mistura desse humor francamente "teatral", encenado, ritmado, com o outro, o do humor "flagrado em cima da vida", fruto de uma técnica

do direto, produz um efeito de estilo simpaticamente desafinado. Ou seja, o filme nem empata com a proposta mais óbvia de uma comédia-documento nem combina certinho com a tradição. Aproveita no *vaudeville* o seu caráter de fantasia assumida, brincadeira francamente convencional, para destacar a raiz de uma comicidade muito brasileira (já mencionada no início) presente em certas formas de convivência urbana carioca. Assim, a tentativa de se descrever corretamente o estilo de *Muito Prazer* realiza um percurso em zigue-zague que passa pela tradição europeia da comédia e chega ao cinema contemporâneo, para nele recuperar outra tradição: a do nosso riso popular fundado e trocado no descompromisso da conversa de ocasião.

*Muito Prazer* tem um único porém. A partir de um certo ponto do filme a estória sofre ligeira queda. Sei que em uma obra desse tipo, feita de pequenos episódios mais ou menos independentes, de falas ocasionais, a ação tende naturalmente a uma curva pouco acentuada. É então possível que, a partir dessa constatação, se argumente que em um filme de tal natureza a estória não passa de simples pretexto para a criação da atmosfera, da sucessão episódica solta; como tem pouca importância, se o filme apresenta algum "defeito" não é a estória o caminho para se chegar a ele. Acho isso um engano. Uma estória constitui parte estruturadora da imagem; não é uma espécie de varal onde as imagens se dependuram. A estória, tenha ou não uma curva dramática acentuada, imprime à sucessão de imagens determinado sentido; constitui, quando existe, *um* dos elementos formativos de roteiro e montagem. Em *Muito Prazer*, dentro de um clima leve e alegre, a estória caminha acenando com dois problemas: do lado dos arquitetos, o caso entre Nádia e Ivan, ambos casados, e que poderá, ao evoluir, alterar o relacionamento do grupo; do lado dos pivetes, a possibilidade dos garotos tomarem um rumo diferente: trocarem a vida de ambulante pela de trombadinha. É preciso não esquecer também que se trata de uma estória de espionagem e contra-espionagem ao nível do mexerico de praia. À medida que o filme caminha para o fim, essa espionagem recíproca tende a se transformar em mútua intervenção, com a convergência dos problemas gerando um desfecho único. Isso de fato ocorre, mas de forma insatisfatória em relação à expectativa criada. A confusão provocada pelo episódio do beijo (um dos garotos beija Nádia enquanto outro lhe rouba a bolsa) é precedida de uma cena contrária de esclarecimento, quando Ivan fica sabendo que a mulher o trai, vale dizer: Nádia fica sabendo que Ivan já está sabendo, ou melhor, todo mundo fica sabendo que todo mundo *já* está sabendo.

É simpática a idéia de se negar a saída convencional — ciúme, briga etc. — e a de substituí-la por essa revelação em cadeia assim como a idéia de convergência nas duas linhas da intriga; contudo, a solução encontrada gira um pouco em branco; falta-lhe o engenho necessário que esta mistura de artifício e espontaneidade pedia. A expectativa era a de que se armasse no fim algum barulho para valer, qualquer coisa assim como um grande atravancamento de trânsito, um rolo colossal, um engrossamento em todas as direções. (Em uma obra cujo estilo está marcado pelo traço leve, a graça engenhosa, o "engrossamento" aí sugerido tem naturalmente apenas o sentido de um rompimento generoso para uma trama bem amarrada). Em outros episódios da obra também, a característica que lhe dá tanta vida, a alternância de pontos-de-vista, é parcialmente abandonada e o filme disso se resente: cai o interesse pelos probleminhas existenciais dos arquitetos, os quais, deixados por sua própria conta, sem o testemunho do olho moleque para registro, acabam por passar para o espectador como probleminhas mesmo; e é nestes instantes que a obra desliza da leveza para a superficialidade.

Diversamente da literatura, mas da mesma forma que a música, a obra de cinema tem um tempo certo para acontecer na cabeça do público; tem mão única (o filme visto na moviola para servir à análise crítica pode, se esta não se acautelar, desservi-la). Esse tempo que empurra as imagens para diante e constrói a figuração seguinte, consumindo, nesta, as que lhe antecederam — tem, repito, na estória, na ficção narrativa, uma espécie de fundamento para a sua cadeia de figurações. Portanto em *Muito Prazer* quando a estória é em parte criticada o é também ao nível da imagem impressiva que flagrou determinado jeito social, o é também ao nível dos recursos de *vaudeville* revisitados; em suma: o é também ao nível de tudo aquilo que não é ela mesma.

Como em um baralho que quando uma carta cai arrasta as outras consigo, um ponto frágil na estória cinematográfica atinge o coração mesmo da imagem naquilo que esta possui de significação mais densa, mais fechada, menos redutível ao discurso. No caso de *Muito Prazer*, porém, a analogia vai só até certo ponto. Nenhuma carta caiu. O filme está de pé. E a atenção com que a análise se deteve naquilo que considera irresolvido na obra é originária do mesmo interesse que esta lhe desperta: sua inteligência, agilidade e, principalmente, absoluta singularidade no universo da produção mais recente.

Zulmira Ribeiro Tavares