EROS: UMA DESAGRADÁVEL MODERNIDADE

EROS, O DEUS DO AMOR
direção e roteiro
Walter Hugo Khoury
fotografia
Antonio Meliande
cenografia
Cyro del Nero
música
Rogério Duprat
montagem
Luis Elias
elenco
Denise Dumont
Lilian Lemmertz
Dina Sfat
Norma Bengell
Renée de Vielmond
Kate Lyra
Selma Egrei
Maria Cláudia

35mm, Cor
1981

Há uma coisa no filme de Walter Hugo Khoury que intriga e desagrada. Mais especificamente, a questão que aqui levanto vem da seqüência da recordação infantil onde o menino de seis ou sete anos, que brinca na estação de trem, acompanha o hastear de uma bandeira vermelha pelos comunistas de 1935. Existe um certo clima de suspense e existe um motivo clássico à obra khouriana que estão presentes neste segmento. O suspense parece dado pela movimentação suspeita em demasia da moça armada e de seu grupo, em meio a uma estação que estaria completamente vazia caso não houvesse o menino de seis ou sete anos. O suspense, portanto artificial, somente aparece devido à música de fundo que se torna insistentemente marcante e pesada, e também devido a um jogo meio de esconde-esconde que se estabelece entre os componentes do grupo; ressaltando este jogo, a montagem com um ritmo dinâmico que substitui o naturalismo da movimentação pela artificialidade, no caso, de cortes em excesso.

O motivo clássico – a troca de olhares entre o menino e a moça – cria, além do suspense, um certo clima erótico. Olham-se com cobiça, um ao outro, mesmo que o termo nos pareça forte demais. Do menino, vem um certo fascínio pelo lenço vermelho, pelo rosto inexpressivo (no sentido de não haver uma expressão facilmente perceptível) e pelo revólver na mão da moça; e desta, me parece, vem uma certa curiosidade pela solidão do garoto. Enfim, cobiçam-se com o olhar mas se estranham, como se ambos não soubessem muito bem a razão de estarem juntos. O clima de erotismo, portanto, não deixa de ser tão artificial quanto o suspense. Qualquer intensidade erótica parece vir não da expectativa dos personagens, mas dos *closes* e do campo-contracampo colhidos dos atores e articulados pela montagem.

Ao final da seqüência, a bandeira hasteada volteia num primeiro plano, sem que necessariamente a sua inserção no conjunto da seqüência tenha uma causalidade do tipo, "a moça ou o menino olham para a bandeira hasteada". Mais do que o símbolo (bandeira vermelha é igual a comunismo) interessam a cor da bandeira e a agitação da bandeira que, ora revela ora oculta o fundo azul do céu. Ou seja, o que interessa não são o grupo armado, a moça ou o menino, talvez nem interesse o revólver ou a bandeira comunista, mas interessam o azul e o vermelho, o *close* e o contracampo, a música de fundo: as materialidades do filme.

Chamaria esta postura de encarar não o simbólico mas a coisa em si de "representação de conceitos". Jean-Claude Bernardet, discordando de mim talvez com razão, a chama de "representação de objetos". No fundo, o nome talvez remeta ao mesmo significado ou o significado talvez venha pela junção dos nomes. A bandeira, a moça, o grupo, a estação, o menino, mais que símbolos que representam uma idéia (humanos, espacialidade, política, etc.) são objetos sedimentados no conceito "filme".

Prefiro o termo "conceitos", pois acho que esta idéia de filme está por detrás dos símbolos. A idéia que me vem à cabeça é de ordem pictórica. Não interessa a Khoury a "representação do real" através de objetos, humanos ou não-humanos, conjugados na seqüência. Interessam a cor, o movimento no espaço, a sensação provocada pela música, o ritmo da montagem, enfim, a matéria plástica que os objetos, inter-relacionados, provocam em sua totalidade.

Chamo de "conceitos" por isso. Como se o filme – ou a idéia básica do filme – estivesse relacionado ao conceito de pintura contemporânea, onde mais que o tema interessam a pincelada, o uso das cores, a composição geométrica, etc. – conceitos que se transmutam numa representação, não mais do mundo real, mas do objeto "pintura" em si mesmo. Daí dizer que o filme de Khoury trata da "representação de conceitos"; pois se trata de um filme que representa um filme. *Eros* não procura aquela "mentirinha voluntária" com a qual se atinge, ficcionalmente, a verdade do real. *Eros* permanece mentira, representa a "mentira", não se esforçando para criar a impressão do real, ou mesmo, a expressão no real. Daí, a artificialidade do clima de suspense, do clima de erotismo e da não-casualidade do plano da bandeira vermelha. Daí, a inexpressão, ou melhor, a expressão inexistente da moça, semelhante a uma pedra, que só adquire expressão mais significativa (cobiça, medo, curiosidade, etc.) pela mudança de enquadramentos, pelo campo-contracampo, e não pela expressividade que deveria estar latente em seu rosto, caso realmente ela fosse um ser humano representado. Ela é matéria, pigmentos de tinta compondo uma tela que possui movimento, mas que não possui uma relação direta com o real, seja qual for o real representado. A data 1935, falada posteriormente pelo personagem que recorda, se torna até sem pertinência. O tempo, que implica na historicidade, é um nível de significação que não oblitera o espaço como forma predileta de narrar sensações.

Outros elementos no filme, a partir desta seqüência, parecem reforçar esta visão. O uso do enquadramento subjetivo contínuo, por exemplo. O personagem, a princípio representação de uma pessoa, desaparece. A câmera, que passaria a ser então o personagem, assume a primazia, já que ela é o pincel do artista cinematográfico. Mas ao invés do espectador se projetar na câmera, tornando-se ele o personagem, o espectador contempla as ações do personagem que é a câmera: contempla passivamente. O figurativo, portanto, desaparece de vez, o personagem de vez não existe. Mas a abstração, que viria pela ausência do figurativismo, se fecha quase totalmente como se não houvesse a necessidade do olhar do espectador para recompor a sensação pictórica. Existe uma postura de distanciamento, é verdade, mas ela, contudo, não é acompanhada por um semelhante nível de reflexão. Bastam ao filme as sensações pictóricas; bastam as suas próprias materialidades, mas não o questionamento de suas materialidades.

A pintura de Gregório Gruber como *leit-motif* é outro exemplo. A câmera não cria um contraponto entre o que seria o real fotografado (documento) e o pictórico de Gregório. Muito pelo contrário, a tentativa da câmera é a de reproduzir o pictorial de Gregório. O tema São Paulo, portanto, se torna, no filme, a representação da representação da pintura; ou seja, a representação do conceito "São Paulo" presente na pintura de Gregório. O vazio da cidade não vem pelas imagens do filme em si, mas pelo conceito "solidão" latente nas pinturas que o vão pontuando, sejam elas os quadros propriamente ditos, sejam elas a representação fílmica dos quadros.

Como as pinturas de Gregório não procuram muito o humano na paisagem, mas a paisagem em si mesma, nos prédios, nas ruas estranhamente abandonadas, na iluminação das ruas; não é de todo falso considerarmos o filme de Khouri como um filme que também procura isolar o humano. Na ausência de relacionamentos, a solução vem pela abdicação de homens que se inter-relacionariam. Um plano de detalhe de mãos nervosas de mulher, se assemelha ao plano de um ovo ou ao plano de um brinquedo cujo movimento é dado por um boneco. Objetos, bonecos, seres humanos, são todos semelhantes entre si, matérias pictóricas dentro de um espaço. Khouri não procura mais o clima que viria de uma determinada natureza (o real, a não-representação (?), a ilusão, a representação do real em suma), procura o conceito de representação em si. Tudo muito ordenado, inclusive a representação do inconsciente (edipianismo, niilismo); tudo muito organizado para ser a representação do conceito da representação.

A este tipo de cinema talvez conviesse o rótulo de "cinema abstrato"; mas um tipo especial de abstração que não elimina por completo a presença do figurativo, mas que, esvaziando a noção do figurativo, é que se constrói a característica abstrata. Me parece um exemplo de modernidade, não radical sem dúvida porque ainda não rompe uma estruturação narrativa de certa forma tradicional, mas de uma modernidade que não me agrada e que, não sei ao certo, se terá uma continuidade de experiência. Talvez já seja inclusive a cristalização de uma experiência e daí a característica de "artesão" que a crítica de modo em geral reserva ao estilo do diretor.

Enfim, não só o tema se coisifica, se pensarmos que o tema seja a coisificação, mas o próprio filme e nosso próprio relacionamento com o filme se apresentam coisificados. O filme basta a si próprio; não necessita de nós, espectadores, para adquirir consistência ou significação. Um filme fechado, cuja única brecha para a compreensão se encontra nele mesmo ou talvez na sua relação com os demais filmes do autor.

Jair Leal Piantino

DELÍRIOS DE PAIXÃO NO GERAIS

CABARÉ MINEIRO
direção e roteiro
Carlos Alberto Prates Correa
fotografia
Murilo Salles
cenografia
Carlos Wilson
música
Tavinho Moura
montagem
Idê Lacreta
elenco
Nelson Dantas
Tania Alves
Tamara Taxman
Louise Cardoso
Eliene Narduchi
Helber Rangel
Dora Pellegrino
Thelma Reston

35mm, Cor
1980

Pela primeira vez, a "língua" de Guimarães Rosa – mais do que os personagens – encontra o seu equivalente no cinema, através de um mineiro nascido em Montes Claros, região das Gerais onde decorre o universo ao mesmo tempo mítico e rigorosamente real de ambos, escritor e cineasta. Carlos Alberto Prates Correia chega a esta mimese não por meio da adaptação de uma das obras do autor de *Grande sertão: veredas* ou da utilização, na boca de seus personagens, da poética linguagem de Rosa. Ele faz mais: assume-se como um outro portador de um universo semelhante ao do nosso escritor maior, onde o dizer reflete de uma forma mais profunda que o coloquial uma peculiar visão do mundo. Como Guimarães Rosa, Prates Correia tem o extremo respeito e o pudor das palavras: os versos que Paixão diz à personagem vivida por Tamara Taxman – numa cena de simples "cantada" no trem – são a demonstração de que o diretor não apenas incorpora intimamente a linguagem ao personagem, mas que conhece a profunda carga mágica que as palavras carregam ao serem pronunciadas.