

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.

Curiosamente, esta seqüência — uma das primeiras do filme — traz também a marca da ironia, que é outra das características de Rosa e não é por acaso que, em Minas Gerais, o humor é freqüentemente entendido como uma forma de sabedoria. Carlos Alberto Prates Correia — ao refletir seu universo mais próximo — recoloca também o espírito da mineiridade, embora sua perspectiva não seja claramente a tradicional. Sua contemporaneidade — ainda não atingiu os 40 anos — o coloca certamente com escritores como Ivan Ângelo, Roberto Drumond ou Fernando Gabeira, mas seu universo não é absolutamente o mesmo CAPC é provavelmente o autor mineiro — e aí não estamos falando de formas de linguagem mas abrangendo o problema da escritura — que retoma o universo mais próximo a Guimarães Rosa: a paisagem da serra dos Gerais e seu mundo de fantasias rurais e obsessões de amor.

Ancorado em sua vivência de montesclareense, oriundo de cidade do norte de Minas outrora iminentemente rural e hoje crescente pólo industrial, o cineasta coloca a modernidade ao lado do tradicional, e mistura — como já havia feito no anterior *Perdida* — comportamentos arcaicos com novas formas de progresso. Mas como na machadiana “teoria do molho”, o tempero é carregado pelos ingredientes da visão de um mundo ao mesmo tempo tão próximo e tão distante, como uma terra que nos é tão familiar e que, apesar de tudo, não possuímos. Os delírios de Paixão (um dos primitivos títulos do filme) acabam se tornando portanto completamente possíveis, enquanto que igualmente inatingíveis, o que leva rigorosamente a um final metafórico — baseado propositalmente num conto de Guimarães Rosa — onde há a solidão do personagem e a permanência de um mundo tradicional. *Cabaré mineiro* é então, para seu diretor, a promessa contida em delirantes visões de fantásticos prazeres, em mulheres ideais saídas do sonho e da fantasia, em miríficas paisagens paradisíacas inventadas por um jogador de pôquer chamado Paixão, sem cacifê para grandes lances contra os jogadores estrangeiros, e cuja única perspectiva será a constante busca da mulher ideal, além dos pequenos golpes da sorte.

“Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera, digo”. (*Grande sertão: veredas*).

A visão de Prates Correia seria sem dúvida triste e até mesmo trágica, não fosse a ironia que chega, inclusive, a criticar seu ceticismo. É ela que dá o toque ao filme, embora muitas vezes a empostação da câmera camufle o constante deboche das situações. Como Rogério Sganzerla no *Bandido da luz vermelha*, CAPC parece estar dizendo que “quando não se pode fazer mais nada, a gente avacalha... avacalha e se

esculhamba”. No entanto, ao contrário de Sganzerla, Carlos Prates Correia não deforma a imagem através de estranhos ângulos e enquadramentos; sua imagem é freqüentemente baseada numa decupagem solene e quase hierática, e realça — na iluminação de Murilo Salles — a expressividade dos personagens e dos cenários. Seus planos são muitas vezes longas panorâmicas sobre objetos, paredes e rostos, ou imóveis enquadramentos de paisagens, refletindo tempos mortos de uma realidade onde tudo pode acontecer a qualquer momento, ou permanecer eternamente no mesmo ritmo.

Concebido inicialmente como *O aventureiro do São Francisco*, a história de um jogador de baralho que ganha a vida com seus truques e malandragens na barca que navega nos vários estados cortados pelo rio, mas cuja realização acabou se tornando impraticável, *Cabaré mineiro* é, na verdade — apesar da negativa do diretor — o desdobramento deste abortado projeto. Disso resulta que sua estrutura de linguagem se torna fragmentária, já que procura preencher — por meio de uma montagem em blocos — situações que, certamente, teriam sido criadas para serem filmadas na barca. O resultado é provavelmente bastante diferente da proposta inicial e revelaria — num exame aprofundado e comparativo entre o roteiro original e a decupagem final do filme — um segmento do quadro das dificuldades de realização que freqüentemente se abatem sobre a produção cinematográfica no Brasil.

A defasagem entre o projeto original e o filme acabado — provocada por dificuldades de produção — constitui episódio dos mais freqüentes na história do cinema brasileiro, parecendo muitas vezes uma trama que vai livremente do cômico ao verdadeiramente trágico. No caso de *Cabaré mineiro* é certo que a alteração do projeto implicou ao menos numa real mudança da perspectiva geográfica: a passagem do rio — imagem mítica do movimento e do eterno fluir — para as grandes paisagens de morros e altiplanos das serras — representação igualmente mítica da imobilidade do tempo. A barca do São Francisco torna-se assim o trem da estrada de ferro — hoje quase desativada — onde Paixão encontra a mulher dos seus sonhos e que permanecerá ao longo do filme como símbolo da sua obsessão. A personagem de Salinas (Tamara Taxman), que curiosamente também é o nome de uma pequena cidade do norte de Minas, encarna a imagem de um desejo que pouco a pouco se transformará em sonho cada vez mais distante de Paixão.



Não é do destino do personagem adormecer no berço esplêndido das conquistas — ainda que por muito tempo acalentadas — e sua trajetória prosseguirá no rastro das mais delirantes aventuras, onde o desejo de novas emoções e a necessidade telúrica de transformar o convencionalismo histórico do real, caracterizam a revolta individual diante do massacrante conformismo social. A loucura e o delírio são portanto um estado limite no *Cabaré mineiro*, ameaçando a todo momento se transformar em completa patologia, mas uma breve leitura segundo a visão da nova psicologia, mostrará que ela representa uma resposta libertária — ainda que desesperada — à um concentracionário e imóvel universo social. O personagem de Paixão (exce-lentemente interpretado por Nelson Dantas) tenta desbordar os limites deste universo e dele emergir, mas sua estratégia consiste em romper, através do mais acentuado anticonvencionalismo individual, a falta de possibilidade ou desejo em assumir o ônus de sua transformação radical.

Entretanto, termina sendo aprisionado na rede de seu próprio espírito aventureiro e sua última imagem é a representação da loucura que deixou de ser manifestação de inconformismo para se transformar em uma forma de impotência e inação.

“O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: o diabo, na rua, no meio do redemoinho . . .” (*Grande sertão: veredas*).

A trajetória filmográfica de Carlos Alberto Prates Correia confirma — desde o curta *Milagre de Lurdes*, que inaugurou na década de 60 a tentativa de surto de um cinema mineiro — a preocupação em transpor e romper as muralhas circundantes do nosso universo social, econômico, político e cultural — e num sentido mais restrito, àquelas de sua região de nascimento e formação. Em *Milagre de Lurdes*, os limites eram basicamente morais: a sedução e iniciação sexual de um austero sacerdote por uma jovem prostituta de nome Lurdes. No seguinte, *As aventuras de Guilherme Tell*, episódio média-metragem do filme *Os marginais*, tratava-se de romper a estrutura familiar e social de um conservador clã do interior. No mal sucedido *O crioulo doído* — pelo menos financeiramente o filme resultou num grande fracasso e para isso também concorreram específicas circunstâncias da época — era todo um conformismo de vida que explodia com a hipotética perspectiva do fim do mundo.

Na verdade, esses filmes parecem um ensaio, eles representam a etapa de transição para um cinema mais consciente de suas possibilidades tanto de linguagem quanto de público; para isso deve ter contribuído a participação de CAPC como assistente de direção e, sobretudo, como diretor de produção de inúmeras produções. Tendo, como poucos diretores brasileiros, a consciência da necessidade de adequação de uma estrutura de produção leve e dinâmica compatível com as nossas condições, para que se tornasse a criatividade do roteiro mais fácil de ser realizada, Prates Correia pode realizar *Perdida*, filme dos mais premiados no moderno cinema brasileiro e considerado historicamente importante, dado o difícil momento em que foi realizado. Fazendo uma fusão das diversas tendências do nosso cinema na época — da pornochanchada ao cinema — e passando pelos radicalismos do chamado *udigrudi*, para falarmos em algumas — mostrou uma fresta de luz no fim do túnel em que então vivia o cinema brasileiro. Mas, ao contrário do que possa parecer, não se tratava simplesmente de uma hábil colagem: essa verdadeira *summa* propunha uma visão irônica das transformações por que passava a sociedade.

Em *Perdida* já se evidenciava um feliz casamento entre diretor e autor da trilha musical, e essa combinação prossegue, reunindo mais uma vez Prates Correia e o compositor mineiro Tavinho Moura neste mais recente *Cabaré Mineiro*. Essa interação revela uma das faces mais características do cinema de CAPC: sua profunda ligação com a música, vista não apenas como um suporte de imagens — o que seria função puramente ilustrativa — mas como elemento integrativo e participante do seu discurso cinematográfico. Nos filmes do diretor, a música incorpora criticamente a cultura do nosso meio social, exercendo o seu verdadeiro papel de um dos elementos mais expressivos do nosso modo de ser. Ela exprime, ao mesmo nível da imagem ou dos diálogos, as emoções e sentimentos do seu universo crítico e debochado.

No mesmo plano da música — e com especial realce — a fotografia de Murilo Salles incorpora com intenso brilhantismo o espírito do filme. Mesmo considerando que o diretor conseguiu associar com eficiência os recursos expressivos de linguagem — interpretação, cenografia, trilha sonora, decupagem e montagem, entre outros — a iluminação termina por fornecer uma espécie de suplemento extra: ela dá o tom mais sofisticado do filme, com suas imagens quase hiper-realistas, além de mostrar um cuidado para com o trabalho de laboratório que, se feito com mais constância, certamente contribuiria para melhor revelação e copiagem dos nossos filmes. Contudo, como qualquer elemento que se possa destacar dentro de um conjunto que se pretenda harmônico, a fotografia e câmera de Murilo Salles não deve ser vista como um dado preciosista ou como uma espécie de primeiro violino de orquestra. Uma das faces mais rigorosas de *Cabará mineiro* reside na integração que Carlos Prates Correia conseguiu imprimir aos vários componentes de seu filme.

Exemplo disso são as interpretações dos atores e o trabalho de cenografia de Carlos Wilson. Recrutando seus intérpretes nas mais diferentes atividades, o filme corria o risco de uma certa insegurança dramática. No entanto, o sucesso desta iniciativa prova mais uma vez a enorme expressividade de emoções do homem comum brasileiro, situação que, de resto, freqüentemente nos dá conta o documentário que aqui se faz. A melhor mostra desta descontração é sem dúvida a de Antônio Rodrigues, velho contador de histórias no circuito Montes Claros/Belo Horizonte, mineiro descontraído e bom de conversa, que encara com naturalidade e irreverência a presença da câmera e dela tira partido com a maior espontaneidade. Seu humor e ironia encerram por certo uma lição de sabedoria: como o jagunço da obra de Guimarães Rosa — seu contemporâneo — nele também se acredita portador de uma cultura que conhece muitos dos mistérios do mundo, mistérios que a câmera, naturalmente, deverá registrar e — se possível — decifrar.

Sem tomar rigidamente a metáfora rosiana, o cinema de Carlos Prates Correia extrai deste microcosmo uma visão de mundo e ela não é menos absurda do que a do escritor. Mas dela também emana a grandeza de um cenário e a força de seu habitante que — se ainda não explodiu — pode, de repente, fazer surgir “o diabo na rua, no meio do redemoinho . . .”

Sérvulo Siqueira