

termo); é algo que, mesmo sendo ilusão (e, muitas vezes, exatamente por isso), legítima esse "real" anterior, seu objeto. Mas Luz se apresentou, já anteriormente, como sombra, possibilidades infinitas de construção dessa materialidade, não ela em essência. Sendo imagem antes da representação, Luz abriu espaços para uma reflexão entre a imagem e a experiência para além de dualismos entre "ilusão" e um "real essencial". Restou, nesse caso, à representação, uma difícil tarefa questionadora de seu próprio estatuto: filmar o mistério, ser sombra da sombra!

Mas o filme não pretendeu topar com essa tarefa e, descartando qualquer possibilidade de encará-la, encontrou suas soluções. Quase uma questão de sobrevivência, oposta, no entanto, à que Luz se colocava, encontrou, sem dificuldades, uma forma de tornar Luz um "objeto filmável". Tratou de armar, para ela, identidades que tornassem possível a sua "materialidade" frente a essas platéias atuais e que, consequentemente, sedimentassem o seu estatuto de representação. Criaram sobre Luz interpretações que a territorializaram em identificações possíveis, como a causa feminista. Se o projeto feminista pode não escapar totalmente à Luz del Fuego, o de formação de uma identidade, formação de um ego (se quisermos ser psicanalíticos), vai em sentido diametralmente oposto ao processo que ela experimentava e do qual vínhamos falando.

Porém, com essa reafirmação da representação, o filme teve que pagar um preço alto. Identificando Luz del Fuego à Dora Vivacqua, não percebendo a relação estética entre as duas, uma espécie de Dr. Jeckill e Mr. Hyde, o filme eliminou o mistério que envolvia a primeira e, principalmente, o processo entre as duas, para impor uma finalidade característica apenas à segunda. "Estão faturando com um cadáver", dizia Dercy Gonçalves sem perceber a sabedoria metafórica de suas palavras. Na identidade Luz desaparece, porque Luz é simples efeito e é força, mais nada.

É a força estética de Luz del Fuego que desaparece, é a destruição de seu próprio processo de desaparecimento, na imposição de uma identidade. É nesse sentido que o filme acaba por desestetizar Luz. Ao criar um objeto filmável,

clichê, um objeto reconhecível no lugar da estranheza, do mistério e da divergência, o filme abafa Luz como arte e experimentação. A identidade política que lhe é atribuída como germe do feminismo ou mesmo com uma frustrada incursão na política institucional não pode dar conta da dimensão de sua "política estética" como subversão de valores "essenciais" e a materialização dessa subversão em imagem. Nessa narrativa o filme utiliza um motor sintomático: a memória de um senador, uma memória que privilegia a política institucionalmente codificada anulando suas novas formas. É pela memória do senador que, contra a "sensação de infância", o filme desmitifica Luz na mistificação da representação.

Num certo sentido, o filme *Luz del Fuego*, com essa necessidade de afirmar a identidade de seu objeto por simples registro, mesmo que ficcional, em detrimento de uma estética própria, se equivaleria a um figurativismo na pintura, sem resumir, porém, nessa condição, devido à sua especificidade necessariamente fotográfica, nenhuma estética. E se não comento os elementos filmicos, a fotografia, a montagem, etc., é porque todos parecem se anular, tornando-se transparentes, para que essa característica de afirmação do objeto possa passar desimpedida. "(Ao roteiro) praticamente só me foi preciso acrescentar o sopro de vida que a imagem em movimento proporciona", diz o cineasta David Neves frisando a importância "figurativa", prioridade do roteiro, que percorre o filme. Uma ausência de estética. "Em arte, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças", diz o filósofo francês Gilles Deleuze. Ora, foram exatamente as forças e o mistério de Luz (e do filme, enquanto "coisa em si") que se perderam com a formação de uma identidade, de uma idéia figurativa. Na criação de um "objeto filmável e anterior, o filme se perde, consequentemente, ele mesmo, como objeto artístico. Recuperando a representação, desestetizando Luz, para escapar a uma condição anti-representativa que, como objeto, ela lhe impunha, o filme acabou, estranhamente, por produzir sua própria morte enquanto arte.

Bernardo Carvalho

MALDITA COINCIDÊNCIA, ELES NÃO USAM BLACK-TIE

MALDITA COINCIDÊNCIA

Direção e Roteiro

Sérgio Bzanchi

Fotografia

Pedro Farkas

Cenografia

Ivan Sá Pereira, Tatá e Betty Leirner

Montagem

José Carvalho Motta, Alberto Melnelchusky, Bia Bracher e José Carone Junior.

Música

Roberto Barros, Cássio Poletto, Lauro Godoy

Elenco

*Patricio Bisso
Lélia Abramo
Maria Alice Vergueiro
Sérgio Mamberti
Rodrigo Santiago
Jaques Suchodolsky
Célia Maracajá
Luiz Roberto Galizia*

**16mm ampliado, cor
1981**

Maldita coincidência é uma meditação emocionada em torno de uma experiência de vida de determinada juventude nos anos 70, no Brasil e fora dele. Viveu-se um sonho utópico: vida comunitária, novas formas de relacionamento individual, vida à margem do sistema capitalista de produção, ecologia, drogas. *Maldita coincidência* é uma meditação desencantada em torno de uma utopia que se foi, não deu certo. O filme é uma antiutopia: não deu certo, mas do sonho sobram vestígios maravilhosos, pedaços, fragmentos. O filme é de uma tristeza e de uma solidão cruel diante do que não se realizou, e ao mesmo tempo se maravilha diante dos escombros da utopia que por vezes atinge uma beleza deslumbrante.

Talvez os mais belos momentos sejam as seqüências do loiro drogado, Jacques Suchodolski: as suas relações com Galizia, com Sérgio Mamberti, o momento em que se traveste e se maquia, a viagem. Talvez sejam também estes os mais cruéis: não se comunica, não fala, não reage. Fecha-se dentro da sua beleza. E uma personagem lhe diz: não há lugar para você na história.

Esse desencantamento diante da utopia que não deu certo, essa desesperança, esse autismo levam o filme a uma narrativa fragmentária. As situações não se encadeiam, mas se justapõem; os personagens não evoluem; inclusive quando se modificam, suas atitudes diferentes ou contraditórias não são explicadas nem relacionadas entre si (a moça que se droga e a mesma moça que não se droga mais e faz macrobiótica). O tom do filme muda constantemente, passando pelo confessional (Sérgio Bzanchi), o quase burlesco (Maria Alice Vergueiro, seus iogurtes e sua prisão de ventre), a paródia (o filme de terror na torre da casa), o improviso, a reflexão filosófica (letrados), o patético (o enterro da criança), etc. Isso não quer dizer, como

se alegou frequentemente, que *Maldita coincidência* é desorganizado, parte em todas as direções e não vai para nenhuma. Ao contrário: é um filme estruturado, cuja estrutura é a fragmentação; fragmentação essa que está desesperadamente em busca de uma ordem, de uma unidade, de uma coerência. A unidade poderia ser encontrada no próprio local geográfico onde a ação se desenvolve e as filmagens foram realizadas: uma casa em ruína. Que eu lembre, só uns poucos planos foram feitos fora da casa: a chegada de Jacques, a posição da câmara quando uma das atrizes pinta a fachada. Mas a proximidade espacial dos personagens num mesmo lugar não cria ordem, nem coesão. Nesta casa, só o lixo é ordenado. Na cabeça das pessoas, no seu comportamento, no relacionamento interindividual, ordem nenhuma.

Tenta-se encontrar uma ordem. Na primeira seqüência, Maria Alice traz o aviso de despejo da casa e Galizia diz que previra isto, que eles precisam se reunir, que ele vive dizendo que precisa reunir, mas que essa reunião parece impossível. A última seqüência da ação na casa é, finalmente, a reunião. Só que é uma reunião que não reúne, é o maior desentendimento. E baixa um arcanjo apocalíptico de história em quadinhos que os extermina a todos com sua espada punitiva.

E já que a ordem que se busca não é encontrada dentro dos personagens e da casa, o filme vai buscar, de fora, um recurso artificial como que para conter todo esse esfacelamento: a ação na casa se abre e se fecha com um personagem que não pertence à comunidade. Patricio Bisso abre o filme como um espetáculo teatral, numa dança paródica, e fecha a ação morrendo ou desmaiando em cena. A primeira e a última seqüência de Bisso pensam a ação do filme como dois pesos que se colocam numa estante para impedir que despenquem os livros enfileirados.

Vai se buscar mais do que isso. Falemos da última seqüência do filme. Aliás, o filme dá várias vezes a impressão de que vai acabar: quando acaba a ação na casa. Quando Sergio Mamberti responde ao extermínio via arcanjo pelo suicídio coletivo via coquetel molotov com Coca-Cola. Quando o próprio diretor do filme faz a sua confissão. E o filme sempre continua. Essa acumulação de se-

qüências não relacionadas entre si é reveladora de como o filme é construído e também da busca: um ir sempre além para entender essa fragmentação e encontrar, uma ordem, um princípio que organize e dê significação. Essa "desordem" na organização do filme, que só na aparência é desordem, é resultado da profunda sinceridade, honestidade emocional com que Sergio Bianchi se jogou no seu filme e aceitou os riscos. Chegamos finalmente à verdadeira última seqüência, que reserva uma surpresa: uma senhora que não era personagem, num lugar que não fora visto antes (uma sala de apartamento, com estante de livros) dirige-se à câmara



num longo monólogo sobre o trabalho. A vida só tem sentido trabalhando, mas não o trabalho escravo, o trabalho em que uma pessoa se realiza e que, por isso, é fonte de prazer. Ora, justamente duas coisas que não existem no filme: as pessoas não trabalham; um trecho do monólogo já tinha sido usado antes, OFF, sobre a seqüência da moça pintando, mal, solitariamente, um pedaço da fachada da casa. Mas que trabalho é esse? Quanto ao prazer, a utopia é sua busca, mas é o que os personagens não conseguem realizar. As carícias não levam a nada, a não ser a justapor solidões. Gozou na cabeça, diz um rapaz a outro. E a senhora que faz essa refle-

xão sobre o trabalho/prazer, apontando para uma direção oposta à que estes jovens perdidos vinham seguindo, é Lélia Abramo, alta, forte, cabelos esbranquiçados. É a imagem da mãe. Diante do descalabro da utopia fracassada, o filme faz como que um apelo à mãe, princípio de segurança e de unificação.

A seqüência de Lélia Abramo, aparentemente de todo solta e gratuita, vem em realidade fechar coerentemente o filme. Não só pelo que foi dito no parágrafo anterior. Mas também porque perpassa pelo filme a temática da criança e da mãe. Na seqüência logo anterior à de Lélia Abramo, temos um depoimento do diretor contando

drogado, se arrasta de costas num estreito corredor imundo, espaço e movimentos corporais que podem sugerir uma dolorosa e nauseante saída do útero. Na outra, Célia Maracajá, após considerações ecológicas que o filme vinha fazendo, esforça-se, de noite, em arrancar uma raiz da terra. A tarefa é árdua e finalmente a raiz cede e aparece branca na imagem escura. No exato momento em que a raiz cede e sai da terra, na faixa sonora o choro de uma criança nascendo. É simultaneamente o choro de vida de uma criança que nasce e o grito de dor da raiz — ou da criança — arrancada violentamente. A utopia procurada e a casa podem ser uma busca para o reencontro da segurança e da harmonia que eram as da raiz antes de arrancada. Mas o nascimento é irreversível e o personagem de Lélia Abramo é provavelmente um apelo à mãe, não mais, talvez, a mãe que guarda o filho no ventre, mas a que encaminha para a criação e o prazer.

Vou me valer de Lélia Abramo para dar um pulo: não há filme mais antagônico a *Maldita coincidência* que *Eles não usam black-tie*, em que Lélia Abramo interpreta uma mãe e interpretava, na montagem original da peça, a mãe principal. Embora não se ambiente exclusivamente numa casa, *Black-tie* tem na casa de família seu centro. É aí que ocorrem as relações mais intensas entre os personagens. Podemos dizer que a casa familiar é o centro geográfico e dramático do filme. E dentro da casa, o pai. É em torno dele que o mundo se organiza. O filho de Betty Mendez, antes de ser o filho de Ricci, será o neto de seu Otávio. O pai tem uma história honrada, tem valores seguros, aponta para um futuro correto. Os valores do pai nunca são questionados pelo filme, nem propostos à discussão. Eles são a pedra de toque que permite avaliar tudo o mais. Após ter expulso o filho do paraíso (o mundo centralizado com valores seguros), o pai se reúne com a mãe para a metáfora dos feijões: num espaço fechado, numa casa como que cela tumular ou célula essencial da verdade, eles vão separando os bons feijões dos maus. É justamente por estar embasado num mundo que tem um centro fixo e um só, bem como valores não questionados, que *Black-tie* pode ter uma linguagem tão oposta à de

Maldita coincidência e se afirmar pela linearidade da narrativa, o encadeamento das situações dramáticas, a concatenação das seqüências e dos planos. *Black-tie* é o mundo ordenado e seguro, em oposição ao esfacelamento de *Maldita coincidência*. É de se perguntar se a receptividade que encontrou *Black-tie*, pelo menos por parte do público jovem da avenida Paulista, não se deve parcialmente ao fato de que o filme oferece um pai como princípio organizador àqueles que, como em *Maldita coincidência*, vivem em busca de quem confiar, de quem dá significações certas e organizadas. *Black-tie* é a utopia encontrada e a expulsão do filho — aqui como na peça de Vianninha, *Rasga coração* — só confirma a sua solidez e coerência.

Mas a organização centralizada de *Black-tie* e suas certezas também são uma busca, só que não confessada. *Black-tie* dá a impressão de ter sido realizado por uma geração sem herdeiros. Nos anos 50-60 não deu tempo de formar herdeiros. De repente, como que se aproveitando do vazio de uma geração que se sentiria órfã, tenta-se assumir o papel de pai. Tentativa que provavelmente se frustrará e ficará no sonho compensatório que, visto sob esse prisma, o filme representa. Pois a coerência do sonho e da tentativa, aqui como em *Rasga coração*, leva a expulsar o filho e deserdá-lo, o que nega o próprio projeto. *Black-tie* está tão em busca de filhos como *Maldita coincidência* em busca de mãe. Mas os filhos de *Maldita coincidência* não querem o pai de *Black-tie* e vice-versa.

Quem sabe se não agradaria ao Oswald de Andrade do Matriarcado, Patriarcado e da crise da filosofia messiânica esse relacionamento entre os dois filmes: o mundo fechado de *Black-tie* dominado pelo pai que só pode expulsar o que ele não consegue dominar, e a mãe de *Maldita coincidência* que aponta para a síntese da produção e do prazer.

Jean-Claude Bernardet

ENTRE O JOVEM FRANKENSTEIN E O BANDIDO DA LUZ VERMELHA



1982: voltei de Gramado com a impressão de que *O segredo da múmia*, pelo menos para mim, era o filme que mais me havia marcado: pelo humor, pela proposta e pela agradável sensação causada nas inúmeras surpresas que ele me ofereceu durante a sua projeção. Na verdade eu já havia criado uma expectativa positiva em torno do filme, o primeiro a ser exibido naquele festival, não só a partir do título, ou pelo conhecimento de alguns outros filmes de Ivan Cardoso, mas principalmente pela presença na tela (e ao vivo, no cine Embaixador!), do "monumento" Wilson Grey. Para mim, como talvez para a maioria dos espectadores, a justaposição de um filme com esse nome e tendo esse ator no papel principal, já traz à mente, inevitavelmente, referências culturais brasileiras bastante cinematográficas, como a chanchada carioca, ou o cinema conhecido como marginal (o udirudi pejorativo do complexo de inferioridade brasileiro). E a sensação inicial de total curtição que senti ao ver o filme (sensação que me parece transparecer dele a cada minuto), foi repetida algumas semanas depois, numa outra projeção, desta vez sem a cumplicidade de uma calorosa platéia. É essa impressão que me faz, até mesmo, iniciar um comentário sobre esse filme com um discurso do tipo fan, falando do monumento Wilson Grey, um pouco como quem também sente a necessidade, de vez em quando, de prestar uma homenagem a alguém, ou a alguma lembrança mais ou menos guardada de infância, das chanchadas cariocas, das matinês do cinema de bairro com filmes B americanos.¹

O SEGREDO DA MÚMIA

Direção

Ivan Cardoso

Roteiro

Rubem Lucchetti

Fotografia

Renato Laclate, Cesar Elias e
João Carlos Horta

Direção de Arte

Oscar Ramos

Montagem

Gilberto Santeiro, Ricardo Miranda e
Cris Altán

Trilha Sonora

Júlio Medaglia, Gilberto Santeiro

Elenco

Wilson Grey
Anselmo Vasconcelos
Clarice Piovesan
Felipe Falcão
Regina Casé
Tânia Boscoli
Evandro Mesquita
Jardel Filho
José Mojica Marins

16mm ampliado, cor e preto e branco
1982