

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

O segredo da Múmia é uma paródia saudosista que desenvolve uma dupla sensação de prazer: a primeira, pelo reconhecimento imediato das múltiplas referências que o filme traz e a outra, pela leitura que ele exige do espectador com relação à contextualização dessas referências, ou seja, do modo pelo qual Ivan Cardoso e seu roteirista Rubem Luchetti introduzem e trabalham com essas referências, expressando a mais forte característica da paródia — o distanciamento autoconsciente com relação a essas formas, através do deboche e da ironia e a aproximação resultante, que recupera e revitaliza essas mesmas formas (a curtição, os deslocamentos — como pode uma múmia no Brasil? Os espectadores mais exigentes se esquecem da possibilidade latente de uma múmia aterrorizar os frequentadores dos arredores do Museu Histórico Nacional em São Cristóvão). Deboche, ironia: uma das cenas mais engraçadas, sem dúvida, é aquela em que Regina Casé, a empregada, um tipo mulato "bem brasileiro", em seu trabalho diário, espanando a casa, acaba por acaso tirando o pó da própria múmia!

O filme apresenta dois aspectos considerados modernistas na arte deste século, mas que não são necessariamente próprios ao cinema e sim pertencentes a outras modalidades como a pintura e a literatura: a colagem e a auto-reflexividade, ou seja, o cinema que comenta a si próprio como se vários cinemas, através de vários estilos, falassem num mesmo filme. Assim como na maioria dos filmes de Godard pré-1968 (*Acosado, Uma mulher é uma mulher, Alphaville*, etc.), *O segredo da múmia* também é cheio de alusões, um filme caracteristicamente composto de outros "textos" retirados, no caso, e principalmente: do próprio cinema. Para um espectador mais atento, aceitando o jogo participatório instaurado pelo filme, tais referências, que poderiam erroneamente ser tomadas apenas como um jogo de reconhecimento, são, na verdade, portadoras de significados mais amplos e também de estruturas para o filme como um todo, exigindo uma leitura cuidadosa. Dentre os inúmeros textos cinematográficos apropriados pelo filme — a chanchada, o filme B, o "udi-grudi", o horror *pop* de Andy Warhol, etc. — dois filmes em particular, de autores tão diversos quanto Mel Brooks e Rogério Sganzerla, notadamente *O jovem Frankenstein* (1975) e *O bandido da luz vermelha* (1968) me aparecem como referências maiores. É na interseção dos estilos e das propostas desses dois filmes que se pode encontrar um eixo que estrutura uma interpretação para o filme de Ivan Cardoso, através de um princípio de complementação (ao contrário de oposição) formalizado numa colagem, onde a inscrição Brooks/Sganzerla estabelece os dois pólos formais complementares que podem se constituir num modelo de interpretação para a percepção e a representação da experiência oferecida por um filme como *O segredo da múmia*.

A colagem é uma das formas de expressão artística caracterizadoras do impulso modernista, praticada, por exemplo, desde um Picasso pré-cubista de forma ainda tímida, até a exacerbada efetuada pelos dadaístas, passando pelo caráter de provocação encontrado na *agit-prop* dos soviéticos que trabalharam no contexto revolucionário dos anos 20. Ela se caracteriza exatamente pelas novas relações instauradas pela presença simultânea de imagens que, pelos deslocamentos operados, originalmente pertenciam a contextos culturais bastante definidos em seus contornos. *O segredo da múmia* é uma colagem, dentro dessa tradição modernista. Mais do que ser um filme de compilação², ele realiza a colagem não só quando se apropria de estilos culturalmente codificados, encenados diretamente para a câmara, como, e principalmente, quando se utiliza de restos de outros filmes, realizando literalmente a colagem pela montagem desse material — trechos das Atualidades Atlântida, cenas de arquivo como trovões, documentários de viagens, ou de produções B, como os planos da esfinge no Egito, exibindo bastante criatividade. Na primeira meia hora, o espectador é continuamente surpreendido pela existência de todo um material iconográfico brasileiro — a apresentação das Atualidades Atlântida, o voo de um antigo avião da Real, a eleição de Marta Rocha para *miss* Brasil no Quitandinha como a homenagem a ela prestada por Manuel Bandeira — imagens caras ao inconsciente popular brasileiro recuperadas no filme, que sugere assim um dos múltiplos caminhos para a pesquisa e utilização desse material (outros seriam, por exemplo, o trabalho sério de compilação feito por Sílvio Tandler em *Os anos JK*, ou o mais alegre e irreverente *Jânio a 24 Quadros*, de Luís Alberto Pereira ou ainda, na tradição de um cinema documentário latino-americano, *História do Brasil*, de Glauber Rocha e Marcos Medeiros). *O segredo da múmia* é uma colagem também que alterna imagens em preto e branco com imagens em cor, títulos ("No outro dia...") com outros procedimentos narrativos também tradicionais como na indicação de um *flash-back* introduzido através da forma gráfica de uma espiral. A trilha sonora é igualmente composta por esse princípio de compilação e colagem; exibindo todos aqueles clichês melódicos que acentuam o mistério, sublinham o suspense ou o romance, criam a atmosfera adequada para um jantar elegante. As raízes desse procedimento de colagem, entretanto, se encontram no próprio cinema brasileiro de Rogério Sganzerla, ainda que via Godard/Welles, ou seja, no filme *O bandido da luz vermelha* que, em 1968, marca um importante momento de ruptura com um tipo de cinema brasileiro imediatamente precedente. Tal como nesse filme, *O segredo da múmia* se propõe a recuperar o estilo das chamadas produções B, onde a economia de recursos demandava soluções formais definidoras de opções estéticas bastante particulares e criativas, motivando e justificando esse aspecto de colagem. Por exemplo: é no trabalho de montagem, pela mani-

pulação de restos de outros filmes, que se introduz as seqüências desenroladas no Egito. Tal manipulação lembra o espírito da montagem sintética que Godard usou no filme *Tempo de guerra* (*Les carabiniers*) — 1963, onde a guerra apresentada na narrativa simbolizava, na verdade, todas as guerras. Essa estratégia motivava o corte na justaposição de um tiro de artilharia respondendo aos tiros de canhões dos navios, ou as pequenas metralhadoras em terra, respondendo aos aviões que lançavam bombas. Nesse filme, alguns cortes traziam à tona a noção de geografia criativa dos soviéticos (Lev Kulechov), quando, por exemplo, ao plano dos dois soldados batendo continência, segue-se um trecho de arquivo da estátua da Liberdade em Nova York, como se os dois realmente estivessem naquele lugar. No filme de Ivan Cardoso, corta-se do rosto do professor Expedito Vitus, maravilhado com o que vê, para um plano, também "de arquivo" da esfinge, a fim de que o espectador tenha a impressão de que se filmou mesmo no Egito. E o caráter ambíguo da colagem está exatamente aí, pois nos dois casos, tanto em Godard quanto em Ivan Cardoso, é flagrante a intenção de fingir o real, ou seja, de brincar de faz-de-conta acentuada pela diferença fotográfica que há nesses dois trechos (diferenças bem menores, é verdade, em Godard, por causa do uso do preto e branco). Essa economia criativa aparece também sob outras formas, como no uso de imagens diferentes da cultura popular, como cartões-postais e fotografias, recursos por sua vez usados em abundância no filme de Godard já citado. O título *Cairo 1954* aparece sobre imagens de cartões-postais, enquanto que, na trilha sonora, a música "exótica", tipo árabe, enfatiza a transição para esse novo espaço na história. *O bandido da luz vermelha*, ao propor uma mistura de gêneros (com predomínio, entretanto, do filme de *gangster, noir*, B) utiliza trechos de um filme de ficção-científica com imagens de discos voadores atacando a Terra, além da inserção diegética de pedaços de um filme B americano do gênero aventura de legionários, dentro de uma seqüência em que o protagonista vai ao cinema.

O nível de auto-reflexividade presente em Sganzerla (via Godard/Welles) com relação ao cinema, em termos de homenagens e citações específicas, está presente no filme de Ivan Cardoso na própria figura do personagem interpretado por Wilson Grey, o professor Expedito Vitus, nitidamente inspirado em Boris Karloff. Logo no início, quando é revelado o segredo do mapa e o mesmo é dividido entre várias pessoas, um primeiríssimo plano dos olhos de Grey, emoldurados pelo que parece ser uma persiana, lembra bastante os olhos de Karloff. A homenagem é explicitada mais tarde, quando o professor, em seu laboratório, adormece sobre um livro de filmes do ator. Tal referência ancora o filme diretamente na linhagem dos filmes de horror feitos por ele, mais precisamente no que consolidou sua presença no gênero, *A múmia* (*The mummy*) — 1932 dirigido por Karl Freund um ano

após o sucesso de Karloff como o *Frankenstein* do filme de James Whale. A matriz da história do filme de Ivan Cardoso, como da maioria dos filmes de múmia, pode ser encontrada no filme de Freund: trata-se invariavelmente de uma busca desesperada de um amor perdido há milênios. Nesse primeiro filme, Boris Karloff interpreta um velho chamado Ardath Bey, que é, na verdade, a múmia, revivida dez anos antes por um professor. Karloff, no presente, se apaixona pela filha do governador do Sudão, para ele a corporificação reencarnada de uma princesa egípcia, enterrada viva na época dos faraós. Essa reencarnação, sempre nas heroínas locais, é um tema comum e recorrente na série de filmes de múmia, assim como uma paixão pelos anagramas (no filme de Ivan Cardoso trata-se da múmia de *Runamb*), a busca da imortalidade, através de tentativas, sempre patrocinadas pela ciência, de reviver as pessoas, ou os cérebros conservados e transplantados para outros corpos, como é o caso do *Frankenstein*. Tais temas, por sua vez, se inscrevem numa iconografia básica que repete finais, onde o monstro acaba sempre desaparecendo em lagos (como em *Son of Dracula*, de 1943), pantanais (como em *O fantasma da múmia*, de 1944), etc. A heroína do filme de Ivan Cardoso, por quem a múmia se apaixona, é uma jornalista que trabalha numa estação de rádio. Ela é a reencarnação da bela Nadja, uma escrava egípcia de outras eras. Ao encontrá-la, no final, à beira de um lago, a múmia oferece uma flor à jornalista, tal como na cena de *Frankenstein* com a garotinha. A música sublinha e enfatiza o romantismo implícito na ação. E, tal como no filme de Mel Brooks, aqui se repetem algumas das imagens mais cristalizadas recorrentes nos filmes de horror e mistério: o trovão que irrompe à noite numa tempestade, o castelo sinistro onde mora o professor (na verdade, um prédio de apartamentos no bairro de Santa Teresa), a imagem em close dos sapatos misteriosos que identificam o criminoso, o caminhar por corredores subterrâneos iluminados apenas por uma tocha, os personagens que, à medida que vão desvendando o mistério, explicam tudo para o espectador (no caso dos dois jornalistas), etc., etc. No que diz respeito aos personagens, o filme de Ivan Cardoso também lembra *O jovem Frankenstein*, na caracterização da "loura burra" — Clarice Piovesan, a paixão do Professor, que em algumas cenas faz lembrar propositadamente Marilyn Monroe — e na de Igor, em ótima interpretação de Felipe Falcão, a representação perfeita do fiel servidor, possuidor de um defeito físico — ele é totalmente careca, olhos esbugalhados, um pouco como o Marty Feldman, o Igor no filme de Brooks. Essa combinação de personagens de diferentes filmes do mesmo gênero traz também um débito a uma certa linha dos filmes de horror. Apesar de iniciarem suas carreiras isoladamente, tais monstros foram logo reunidos em combinações

que ainda sustentariam o gênero por mais algum tempo. *A casa de Frankenstein*, por exemplo, de 1944, além do monstro-título, exibiu também o Lobisomen e o Drácula. O filme de Ivan Cardoso trabalha com essas reuniões: Grey é o cientista em busca do elixir da vida que ressuscitará os mortos e prolongará a vida, como no caso de Igor, que, no início do filme, leva uma injeção aplicada pelo professor. Igor relembra o personagem de *Frankenstein*, ao passo que a múmia se origina de outro filão do horror. A essa galeria somam-se as mulheres-leopardo (ou lobimulheres?), presas nos subterrâneos do castelo do professor, descendentes diretas das mulheres selvagens de Val Lewton, na série *Cat people*, ou mesmo das mais antigas mulheres-macaco apresentadas em filmes B como *Jungle woman* ou *Jungle captive*, ambos de 1944.

Mas não é só do cinema que *O segredo da múmia* retira os seus textos. Da literatura, uma citação de *Eleonore*, de Edgar Allan Poe, acaba fornecendo uma outra chave para a compreensão das intenções do filme: "os que sonham de dia, percebem muito mais coisas do que os que sonham somente à noite" — uma frase que, apesar de vir da literatura, se relaciona diretamente com o cinema na medida em que diz algo a respeito do estado de semiconsciência conhecido pelos espectadores na experiência do cinema particular representado por *O segredo da múmia* e pelos outros filmes aos quais ele se refere. Sonhar acordado... *hallucination paradoxale*, como diria Metz... *daydreaming*... não estaria aí, nessa capacidade de criar imagens acordado, o impulso que gera a enorme paixão pelo cinema demonstrada por Ivan Cardoso?

João Luiz Vieira

1 O termo "filme B" é uma tradução mal feita para *B film*. Nos anos 30 e 40 principalmente, era muito comum a programação dupla, composta invariavelmente por um "grande" filme, o filme principal do programa, ou seja, o A, antecedido do B, produção mais barata, na maioria das vezes feita por estúdios menores. Foi nesse tipo de filme que consolidaram-se três gêneros de grande apelo popular: o filme de horror, o filme de mistério e o *western*.

2 Termo empregado por Jay Leyda, para significar um gênero bastante familiar, ou seja o filme, tanto documentário, quanto ficção, quanto de propaganda, etc., feito a partir da montagem de outros filmes anteriores. Como exemplos, o filme de Edwin S. Porter, *A vida de um bombeiro americano*, de 1902, ou o *Hiroshima mon amour*, de Resnais, de 1959.