Corpo a corpo com o cinema

ISMAIL XAVIER

Verão - Direção: Wilson Barros. Fotografia: José Roberto Eliezer e Antonio Carlos D'Ávila. Montagem: Vania Debs. Som: Marian Van de Ven. Produção: Barca Filmes, ECA/USP, Embrafilme, Capes. Elenco: Nina de Pádua e Nilson Villas Boas. Duração: 11 minutos. 1983. 16mm.

Diversões Solitárias - Direção e Roteiro: Wilson Barros. Fotografia: José Roberto Eliezer. Montagem: Renato Moreira. Som: Marian Van de Ven. Produção: Barca Filmes. Elenco: Luiz Nascimento, Letícia Imbassahy, Eliana Fonseca, Mariza Guimarães. Duração: 15 minutos. 1983.

Diversões Solitárias, curta-metragem de Wilson Barros, circula pelos caminhos de uma liturgia onde, com fardamento próprio na base do couro, metais e jeans, uma espécie de andróide moderno tece o seu cotidiano feito de sons e imagens, contemplação, laconismo e solidão, em meio à sucessão de rituais que mobilizam diferentes de reprodução (vídeo, polaróide, walkman). De começo a fim, Diversões é a observação concisa de um modelo exemplar de colecionador eletrônico, sucedâneo do caçador de borboletas, cujos mecanismos de prazer já se encontram um tanto quanto saturados e, portanto, são acionados com certo ar *blasé*, sem aquele resíduo de aventura e descoberta muitas vezes associados à cata de imagens. Tudo tem ar de rotina, repetição ad naseum de um mesmo jogo de satisfação, embora sejam diversificados os rituais de prazer que a sociedade industrializada, no primeiro ou no terceiro mundo, oferece aos tantos narcisos que compõem o seu exército de espectadores cativos. Se o cinema foi talvez o primeiro nesta linha de engenhos eletro-mecânicos de diversão que experimentamos sós embora em companhia, já um século separa as "penny arcades" (dos que testemunharam no salão de novidades o nascimento do cinema) dos fliperamas atuais onde se respira tudo menos inocência. Neste intervalo, só se adensou a rede de espelhos que, em casa ou mesmo nas ruas, põe o mundo à distância, o real em suspenso, e nos leva de volta ao show de variedade onde, reiteradamente, projetamos nossos fantasmas, quase sempre para invadir.

Mergulhado no oceano de aparências e duplos que constrói ou simplesmente encontra, o narciso de Diversões vive a sua religião privada com determinação, mas sem entusiasmo, trazendo no rosto impassível certa tensão, a máscara de autosuficiência apresentando brechas de perplexidade - talvez no horizonte haja uma interrogação. No presente, no entanto, os estímulos não são fortes o bastante e sua tônica é a indiferença frente àqueles que o solicitam. Exibindo diante do outro um olhar vago que não tem contra-campo, o mesmo olhar que Godard classificou de burguês-cartesiano (o do "penso logo existo"), não se deixa seduzir pelo elogio da moça paradigma do consumo, deslumbrada, que o celebra na lanchonete, nem registra qualquer incômodo quando, na pequena praça, uma jovem militante de esquerda tenta removê-lo de sua escandalosa alienação e o define, num discurso cheio de jargões, como produto da tecnocracia e do "milagre brasileiro". Em particular, este confronto entre o alienado e a militante é ocasião para uma retórica mais explícita, onde o filme abandona a sua usual concisão e sublinha a sua ironia, pois a montagem dos pontos de vista (e das perspectivas sonoras de cada um - ele no walkman, ela na reverberação do seu próprio discurso) induz o espectador à crítica de ambos, na medida em que um certo espelhamento acaba por se insinuar: apesar de sua retórica de engajamento no real, a moça exibe-se também como um mecanismo de repetição, sua fala é autocentrada e não há, nos seus gestos estereotipados, uma relação orgânica com a situação vivida, não havendo nela nenhuma capacidade de percepção do aqui-agora que torne a sua interlocução efetiva, a sua agitação tendo um quê de ritual, ressalvada a justiça de muitas das suas observações. Contra tal dogmatismo, o narciso está vacinado porque seu ritual é outro - ele é eficiente dentro da casca. Seu esquema fechado tem consistência e o próprio olhar que o filme deposita sobre seu mundo tem uma dimensão de fascínio. A ordem do filme respeita e faz ressoar a ordem interna de seus gestos e interesses, o acompanha na geometria de vidro, plástico, superfícies metálicas e manequins, faz o espectador partilhar de sua sonoridade pop, trazendo a primeiro plano o desfile de beleza ascética, higiênica, próprio ao discurso publicitário e à arquitetura que os monumentos - bancos e shoppings criaram para exorcizar as impurezas da sociedade e santificar o consumo.

No espaço da cidade grande, o trajeto de narciso é circular e o filme é rigoroso na exposição de um ciclo completo: de início, em seu reduto e cercado de engenhos reprodutores, o narciso se compõe, veste os parâmetros, sai pelas ruas disposto a acionar os botões, *clics* e rodas que permitem o seu comércio com as coisas e seu deslizamento pela superfície do mundo; ao final do passeio solitário, volta à toca e, para nós, o seu jogo de

interlocução consigo mesmo se desmascara — os constantes telefonemas se revelam ligações para seu próprio número, o ardil de secretárias eletrônicas selando de vez seu descompasso com os outros. Neste tipo de observação, regular e sem ênfase no comentário, colada à experiência da personagem a ponto de incorporar o seu estilo, Diversões Solitárias é sutil na crítica, totalmente apoiada na lucidez com que dispõe e condensa os temas, pois é no arranjo geral que o filme ultrapassa a consciência do narciso e define como, apesar de sua consistência e fascínio, ele não se basta, a regularidade na sucessão dos gestos sendo o próprio sintoma de que suas bases são precárias. Enquanto encenação de um olhar cuja tônica é o compromisso consigo mesmo, Diversões é uma espécie de Alegria, Alegria versão anos 80, em que o *ethos* juvenil se desloca e a radiografia pode ter outro nome: melancolia, melancolia.

Neste sentido, *Diversões* trabalha novamente as questões do cinema de Wilson Barros, atento ao presente, mas trazendo a inflexão de uma vivência de época (anos 60), atento à cidade grande, mas trazendo uma interrogação ao próprio cinema, pois assume que é nesse entrelaçado de vivências reguladas pelo tráfego e de olhares mediados por lentes convergentes que se faz também a nossa identidade. E, não por acaso, sua tônica é o desencontro, e a busca renovada de um momento utópico que o supere, seja na experiência de suas personagens, seja na relação entre autor e platéia, o cinema no meio do caminho.

Em Tigreza (1978), a discussão se condensa na dualidade câmara/personagem e seu jogo de sedução: a tigreza rejeita o olhar do cinema, cede, conta a sua história, se exibe e, no limite, inverte a relação, perseguindo, solicitando o olhar da câmara — encenando o "sou mais eu", ela não se basta. Maria da Luz (1981) é um exercício de clima e mosaico de situações clichê de cinema, não é uma estória; Maria da Luz é coleção de vivências soltas, não é personagem — figura fugaz, se estilhaça em suas diferentes aparências, traços da memória de uma estação que a aprisiona e cuja estabilidade se sobrepõe aos seus movimentos, pois o que, neste filme, vem a primeiro plano é o ensaio de como filmar esta estrutura fixa que é ponto de passagem, como ligar a urgência de um instante com ferro e geometria. O mosaico, em Disaster Movie (1979) é mais amplo. As figuras se multiplicam e toda a cidade entra como cenário; o painel de situações sublinha uma simultaneidade que parece se construir segundo o princípio de convergência já clássico ao cinema; no entanto, no momento que seria de resolução, tudo fica em suspenso, prevalecendo os desencontros, as buscas frustradas — o desfile de imagens distanciadas que, no final, dá conta de uma rotina de praças, viadutos e avenidas, não tem aquele sentido épico da cidade coesa que trabalha; é um ponto de interrogação onde a simultaneidade apenas se verifica, sonegando o sentido.

A cada filme um esquema diferente para encenar o estar só estando em companhia; a cada filme uma discussão sobre um aspecto de uma linguagem herdada, linguagem pela qual Wilson confessa o seu fascínio. Não quer destruí-la — a desconstrução não é sua via — mas não a aceita sem mais; quer retrabalhá-la numa percepção em segundo grau, reduzindo-a deliberadamente a seus termos mínimos no espaço de uma ficção que assume o formato do curta como reflexão concisa sobre a experiência atual. Usando a estratégia de mobilização do já conhecido, quer ultrapassá-lo porque sabe haver no convencional sempre algo de distração e engano. Crítica e fascínio, domínio da convenção e vontade de superá-la para ir mais fundo resgatando o que ela falseia. A encenação deste drama do cinema de Wilson está em seu filme talvez mais enigmático: Verão (1982). O título traz em si as conotações usuais de energia, expansão, desejo, irrupção, quando a natureza, que não descansa, deixa suas forças mais aparentes, trazendo à tona o que a rotina ordenada de conversas e as fórmulas do convívio brando procuram distrair. O filme de Wilson, adaptação do conto de Julio Cortazar, trabalha exatamente esse momento em que um dado de ruptura "faz verão" e a rotina fria e de descompasso do casal confinado numa ilha se disssolve para fazer emergir o instante denso do encontro, da descoberta.

Em primeira instância, tudo parece um puro jogo de linguagem: adaptar Cortazar como um desafio intelectual e mostrar competência na captação dos traços metalingüísticos da literatura e da arte moderna. Há, no entanto, algo mais fundo. Primeiro, porque as significações do conto se fazem a partir de uma situação básica que nos traz de novo o estar só estando em companhia. Segundo, porque há no conto uma alusão encoberta à experiência do cinema que tem tudo a ver com o trajeto de Wilson.

Relação protocolar, falsa comunicação, conversas que distraem da morte, homem e mulher num contexto bem específico: uma ilha longe de seu passado urbano e de seu compromisso (no filme, este se transforma num passado de fuga e repressão, com sugestão de luta armada). As coisas mudam e tudo se precipita numa noite com uma presença nova na casa, a menina aparentemente inocente (no filme, a ilha é tropical e a criança é filha de pescador) e com a suposta ameaça do exterior (um cavalo parece rondar a casa, forçando a entrada). Os dados novos deflagram na mulher uma crise paranóica ela projeta nestes fatores externos algo não domesticado, uma pulsão interna que ela procura evitar que se manifeste. No momento de clímax na vivência do medo, a linguagem do conto produz uma analogia que não deveria escapar a quem gosta e vive do cinema: confinado na sala e sentindo a ameaça, o casal apaga as luzes e, com isto, divisa melhor a figura ameaçadora que ganha contorno nítido na claridade da janela mas, ao mesmo tempo, se imaterializa como um fantasma. A analogia des-

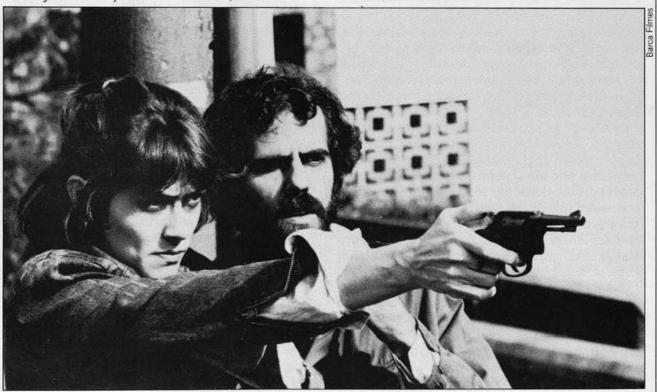
A cada filme um esquema diferente para encenar o estar só estando em companhia

ta cena com a sala escura do cinema é notável. Dado curioso, a sala de projeção emerge desta analogia como uma espécie de cela do medo, como instância de uma invasão que vem da tela branca quando esta delineia figuras à medida em que as luzes se apagam. No conto e no filme, essa experiência do medo é liberadora, é o instante que dá ensejo à ruptura da rotina congelada, promove o encontro. Na ficção, a catarse da noite se desdobra no reencontro sexual das personagens, momento raro de plenitude que Wilson encena na moldura do lençol branco que é, ao mesmo tempo, pano de fundo e tela que define o contorno dos corpos.

O verão se faz na ilha ou na tela como ruptura de protocolos, que é ameaça e, no desdobramento, plenitude. Em termos de metáfora que nos leva à interrogação do cinema, o momento verdadeiramente iluminador não está, portanto, naquela situação espectatorial onde temos o privilégio e a onividência, a segurança das convenções e um objeto cativo a usufruir; está na situação inversa onde, como ameaça, o filme nos devolve o olhar e, ao fazê-lo, ganha corpo, é mais do que jogo, fórmula; é encontro e descoberta.

Numa extremidade, o cineasta; na outra, o espectador. Entre os dois, o cinema. Este cinema que não é pura competência mas implica num ajuste de contas com competências já dadas e consagradas, justamente aquelas que definem os termos do jogo tal como ele ocorre no filme clássico. Wilson Barros, como todo cineasta, é alguém que vive o cinema nos dois extremos, ora num ora noutro. E vive o dilema deste ajuste de contas com a manipulação já codificada, a qual lhe desperta fascínio... e desconfiança, porque sabe que o encontro dos extremos vem da ruptura.

ISMAIL XAVIER é professor, crítico e ensaísta.



Wilson Barros dirigindo Nina de Pádua em Verão