

Cheiro de Brasil

NELSON HOINEFF

O Baiano Fantasma — *Direção, Argumento e Roteiro: Denoy de Oliveira. Fotografia e Câmera: Aloysio Raulino. Diretor de Produção: Wagner Carvalho. Cenografia e Figurinos: Leo Leone. Montagem: Milton Bolinha e Renato Neiva Moreira. Música: Julinho Vicente, Luiz Carlos Gomes e Denoy de Oliveira. Som: David Pennington. Elenco: José Dumont, Regina Dourado, Luiz Carlos Gomes, Maracy Mello, Benedito Corsi, Paulo Hesse, Sergio Mamberti, Ruthineia de Moraes, Raphael de Carvalho. Produção: Palmares, Embrafilme, Sec. de Cultura de São Paulo. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h40. 1984.*

Quando se mergulha no debate contemporâneo do cinema brasileiro, discutem-se dois aspectos distintos da mesma questão. O primeiro, vincula-se diretamente às relações entre espetáculo e narrativa — e por extensão com os problemas de expressão ligados à organização espacial e temporal do discurso. O outro, concentra-se na adaptação do objeto discutido à utopia da teorização, sobretudo quando os problemas de forma e conteúdo cedem lugar às reflexões sobre as leis do mercado. E esse equilíbrio é a espinha dorsal da questão cinematográfica que ora nos rodeia.

O problema é complexo porque os postulados, num e noutro caso, costumam ser verdadeiros. Fixar estreitos vínculos entre problemas de narrativa e teoria do espetáculo é um mero exercício que consiste em amarrar componentes narrativos ligados à temporalidade do discurso, duração do evento, ou à dependência do veículo ao *défilement* mecânico. Os dogmas do mercado, por outro lado, são infinitos. Eles se alternam com frequência e rapidez inusitadas, mas essas mudanças pouco são condicionadas pela natureza essencialmente dinâmica do próprio mercado; pelo contrário, tais dogmas tendem mais a ser ditados pelas flutuações dos mecanismos de produção.

O controle destes mecanismos determina a ideologia da produção e conseqüentemente os postulados estéticos e mercadológicos de cada momento. O que, entretanto, não se dá ao nível do produto, mas de sua

idealização. É preciso estar atento, então, para saber a cada instante se a produção deverá ser “rica”, “pobre”, “reflexiva” ou “pro alto”.

Seria injusto com Balazs acrescentar que daí nascem os objetos fílmicos circunstancialmente consagrados pelo poder. Mas a ideologia dominante tem que proteger seus dogmas dos iconoclastas e dar logicidade às suas posições. O debate torna-se tão mais sectário quanto menos frutífero.

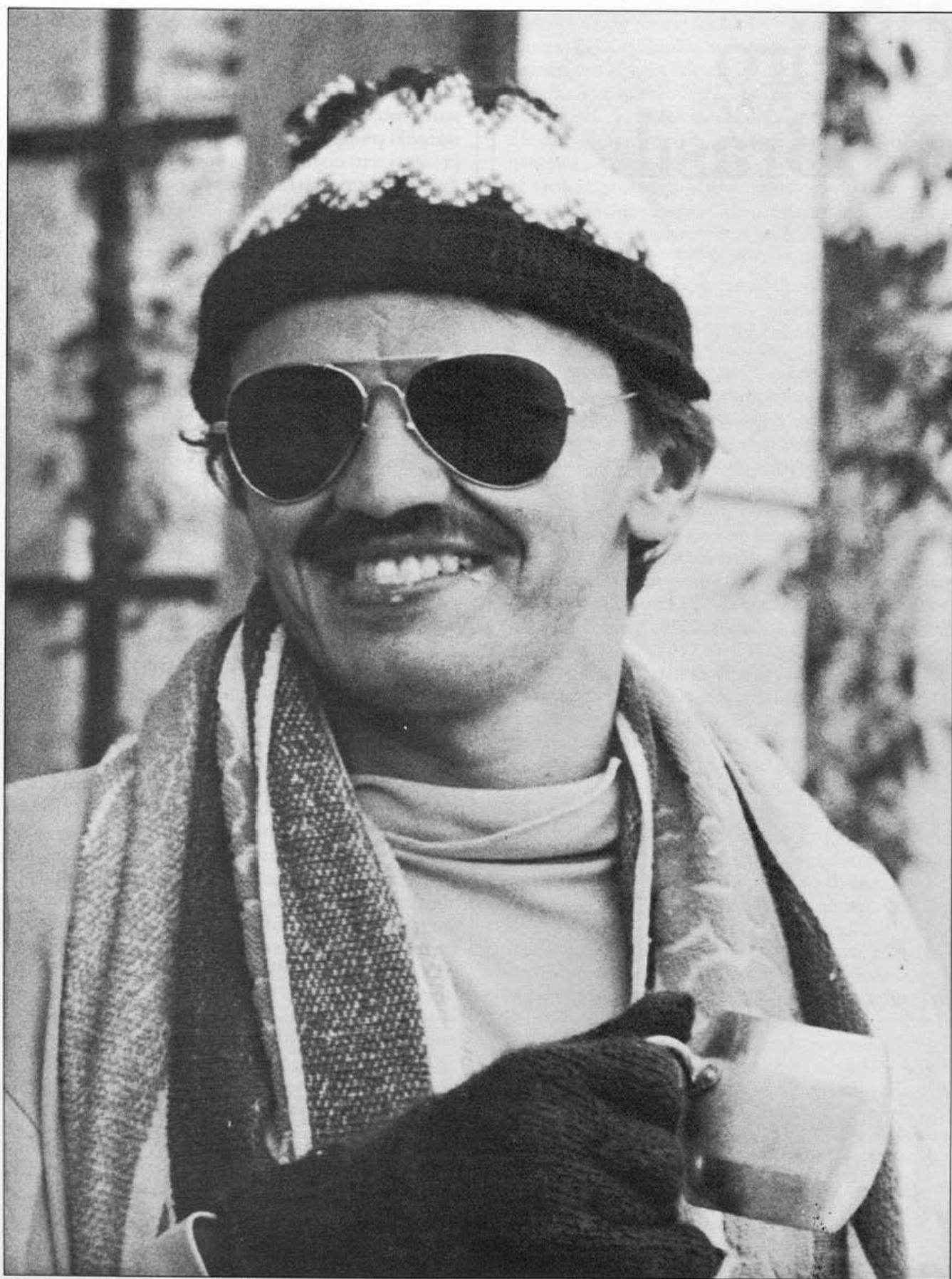
Entre a realidade objetiva e o trabalho, antepõe-se portanto um novo obstáculo. Sua manifestação vai produzir um efeito de conhecimento, materializado na denúncia da ideologia e na crítica do idealismo. Ficamos diante de uma filtragem dessa realidade objetiva, que vai provocar distorções na forma de aproveitamento do aparato. E o que é pior: plantamos ilusões que já não correspondem às premissas, que vão percorrer o caminho inverso e adaptá-las ao produto decorrente desse efeito de conhecimento.

Uma primeira conseqüência visível é o esmagamento do segmento da produção que não participe diretamente da manipulação desse mecanismo. Corolário: má distribuição dos recursos de produção. Outro resultado consiste na proliferação de correntes excludentes sobre a natureza ideal da produção — que atende, entre outros, pelo apelido de patrulhamento.

O desenvolvimento do debate tem-nos mostrado que não é fácil sair desse labirinto. Vez por outra, porém, uma obra consegue escapar para sugerir a inconsistência deste modelo. É nitidamente o caso de *O Baiano Fantasma*, produzido e dirigido por Denoy de Oliveira.

O Baiano Fantasma custou Cr\$ 50 milhões numa época em que alguns filmes brasileiros ultrapassavam dez vezes esta marca. Isto não seria novidade, já que a maior parte da produção ainda se situa a baixo deste nível orçamentário. Passa a ser quando o filme não faz da escassez de recursos um de seus personagens. Não incorpora os valores da antiga estética da fome, muito menos exhibe um ideal de espetáculo massacrado pelas condições adversas de realização. *O Baiano Fantasma*, na verdade, otimiza os recursos de que dispõe. Os elementos narrativos mais fortemente marcados pelas condições orçamentárias — cenografia, elenco, acabamento — são trabalhados em função de um projeto que simplesmente desconsidera suas limitações enquanto forma de tolher a liberdade autoral. Há aí uma nítida subversão nas regras do jogo: o filme parte de um mecanismo de produção para refletir expectativas inerentes a outro.

É neste sentido que *O Baiano Fantasma* se organiza como espetáculo, ainda que não necessariamente como superprodução. O filme narra a trajetória de Lambusca, um paraibano que chega a São Paulo em busca de emprego. No frio da cidade grande, Lambusca ajuda um cego que lhe bate a carteira. Nada é verda-



Lambusca (José Dumont): tirando vantagem de seu temperamento e de seu físico.

deiro, nada é ético: a cidade põe as suas cartas na mesa. O malandro Remela (um tipo extraordinariamente composto por Paulo Hesse) lhe oferece um serviço de "corretagem": dinheiro farto, sem obrigações. Lambusca, sem saber, trabalha para uma *gang* vendendo proteção. Até matar de susto um industrial e ser posto de lado pelos bandidos sem talento. Atraído pela vizinha Lindalva e por Zuzu, uma cantora de boate envolvida com o submundo, Lambusca sabe que o importante é dançar conforme a música. Compra roupas novas quando surge o dinheiro e orgulha-se ao ver seu retrato falado estampado nos jornais. Não é ingênuo, mas o típico malandro chapliniano, romântico, tirando da vida o que for possível, mas esperando a chance de dar um pontapé no traseiro do sistema. Instintivamente, procura entregar à *gang* o dinheiro que é dela e que, recusado, deixa sob os cuidados do amigo Antenor. Quando vai procurá-lo, Lambusca não custa a perceber que o próprio companheiro lhe roubou. A cidade não dá trégua.

Esse perfil, o filme o traça de maneira singular. Lambusca desfila em meio a uma sinfonia de São Paulo, uma sinfonia de imagens, de luzes e de sons. Trata-se de um musical, de um grande musical brasileiro, uma conjugação feliz de forró, foxtrote, *rock* e baião. Lambusca ajoelhado aos pés de Zuzu, ouvindo-a cantar *Ronda*, tem o *punch* sternbergiano. A construção dos personagens — muitos dos quais realisticamente calcados em figuras reais, que o diretor conheceu pessoalmente ou através de histórias contadas por seu pai — a construção desses personagens e a galeria de tipos que eles representam são dos mais ricos já aparecidos no cinema brasileiro. A começar naturalmente por Lambusca, criado e dissecado por José Dumont, o nosso Jennings sem careta, mas um ator essencialmente intuitivo, cuja naturalidade decorre da obrigação de, como sugere Cavell, tomar vantagem do seu temperamento e de seu físico e aceitar somente os papéis que se enquadrem neles. O papel de um ator é seu objeto de estudo — e o ator de cinema, insiste Cavell, é o objeto de estudo. A criação de um intérprete cinematográfico é também a criação de um personagem — não o tipo de personagem que um autor cria, mas o tipo que certas pessoas são na vida real: um "tipo".

Paulo Hesse cria um Remela tão acintosamente verdadeiro, tão guturalmente paulista que parece pronto a pular da tela. Simula um acidente para se aproximar do forasteiro, em seguida o apresenta ao telefone: "Pelo jeito deve ser do Norte/dá facada, porrada.../é Lambusca, um chapinha meu". E de onde terá saído o investigador Galo? Na pele de Julio Calasso Jr, é um policial *punk*, visivelmente inspirado no bandido Pinguim, de Batman, mas também um personagem saído da filmografia *punk* nova-iorquina, das obras de Scott e Beth B. E Chico Peixeira, o paraibano enlouquecido, é uma das imagens mais comoventes do fil-

me na interpretação — a última — do genial Rafael de Carvalho.

Imagens comoventes são uma tônica de *O Baiano Fantasma*. O encontro de Lambusca, bêbado, aboiando ladeira acima, com um japonês, solitário com sua parafernália ladeira abaixo, traça uma síntese energética, numa pincelada rápida de cores fortes, do universo descrito pelo autor. Aluisio Raulino ilumina a cena com 3 mil watts. Fios ligeiros de luz em direções convergentes, opção notadamente expressionista evocando, como queria Lupu-Pick, a angústia e o silêncio cotidiano que encobrem os pobres gestos do dia-a-dia.

Uma sinfonia de São Paulo: a conjugação feliz de rock, foxtrote e baião.

O encontro de Lambusca com o japonês é representativo também da fraternidade pabstiana — de acordo, portanto, com a concepção fotográfica — do mísero, do indigente, da vítima da maldição do cotidiano. Lambusca é fraternal por natureza, e tenta no início ajudar seu conterrâneo ferido pela polícia, até que Remela o adverte: "Não olhe quem chora/Quem tropeçou, caiu/Senão tu vai prá puta que o pariu". O paulistês de Remela encontra-se com Lambusca nos versos ritmados do cordel. O diretor parece ver na poética popular as bases de um cinema popular. Está certo. Pois se um filme é a permanente tentativa de síntese entre o realismo fotográfico e a ilusão dramática, ele é tão mais real quanto mais possa conduzir ilusão. O espaço do cinema não é o do mundo real; suas leis internas, lembra Munsterberg, não impedem, e pelo contrário encorajam, sua fuga às limitações do mundo que vai retratar.

A superlativa brasilidade de *O Baiano Fantasma* está presente, portanto, nas características miméticas da obra, que definem a sua poética, determinam o seu jeito de ser. Como no cordel, como nos diálogos, o referente está sempre um tom acima do real. Daí o aparente *overacting*, o ligeiro caricatural de Remela, do Galo, do próprio Lambusca. Estratégia que não é original de Denoy, nem dos cordelistas: o cheiro de Brasil está em *O Baiano Fantasma* na mesma proporção em que o sabor da Irlanda aparece em *Depois do Vendaval*, de Ford, o da França em *Sob os Tetos de Paris* e todo Clair até 34, o da América do New Deal no Ca-pra da segunda fase.

Esta me parece a leitura mais apropriada para *O Baiano Fantasma* que, desta forma, resulta numa obra de eminente apelo popular. Ou melhor: de virtual apelo de massa, o que vai lançá-lo também como um tra-

balho circunstancialmente importante em face do confronto em torno de um modelo de produção — e comercialização — brasileiro, tornando-o ao mesmo tempo, enquanto produto, um alvo fácil para o fogo cruzado do sectarismo.

Pois esse é um problema-chave do impasse. Equivoca-se quem espera ver na obra razoavelmente organizada a nível de articulação a chave mágica para se viabilizar a produção. Se a crise existe e é mensurável (20 milhões de espectadores perdidos em um ano, queda de 22% do número total de cinemas do país em quatro anos), é verdade também que ela decorre substancialmente de fatores estranhos à produção.

A monocomercialização mantém o cinema brasileiro dependente com exclusividade das salas de exibição numa época em que elas representam apenas a vitrina e apenas um dos componentes do sistema de comercialização configurado pelo videocassete doméstico, pela televisão e pelo mercado externo, que não é feudo mas um espaço potencialmente aberto a todo o cinema nacional.

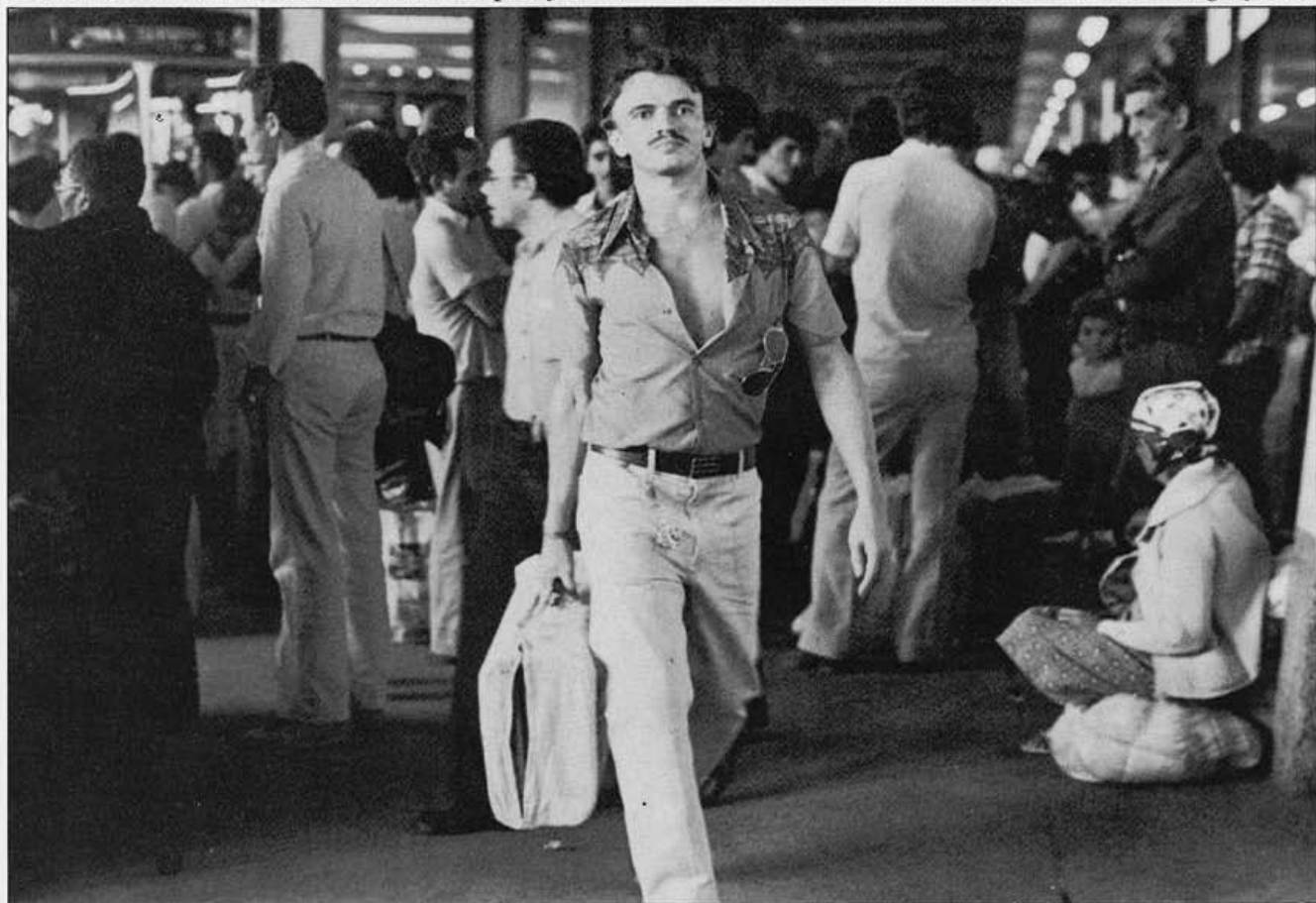
A dificuldade crônica (fruto de sucessivos equívocos políticos) da produção de se adaptar à dinâmica da comercialização vai, isto sim, se refletir em errôneos dogmas norteadores da produção. Não há registro de produtos que tenham alcançado um bom resultado comercial como decorrência exclusiva da incorporação dos

padrões estéticos, morais ou lingüísticos vigentes com sucesso na televisão. Pode-se em contrapartida creditar à pasteurização de que o cinema brasileiro foi vítima em anos recentes parte da responsabilidade pelo descrédito junto ao público e pela dificuldade de investigar dialeticamente as prováveis novas correntes de produção.

O que nos remete de volta à questão dos dogmas e das utopias. Se modelo houvesse, ele forçosamente teria que beneficiar o aparecimento de filmes que interessassem ao público e se enquadrassem dentro da realidade econômica do mercado, sendo capazes de se viabilizar rotineiramente e ao mesmo tempo exprimindo trabalhos relevantes do ponto de vista da criação. Filmes, enfim, que refletissem a idéia de um cinema de autor, vocação histórica da cinematografia brasileira.

O Baiano Fantasma é um filme que abriga todos esses elementos. Não é o modelo do filme que *deve* ser feito, postura que dificilmente trará algum benefício para o cinema brasileiro; mas é o caso típico da produção que encoraja a sedimentação de uma cinematografia criativa e competitiva dentro de qualquer variante do mercado, montada sobre uma estrutura econômica razoavelmente sólida, porque de risco calculado.

A atitude autoral é abrangente o bastante para encarar a obra como um todo, facilitando a integração de



Alice Hatori

Lambusca: o típico malandro chapliniano, romântico, tirando da vida o que for possível...

*Espectáculo indecifrável,
thriller tropical, aventura pela
selva urbana de São Paulo.*

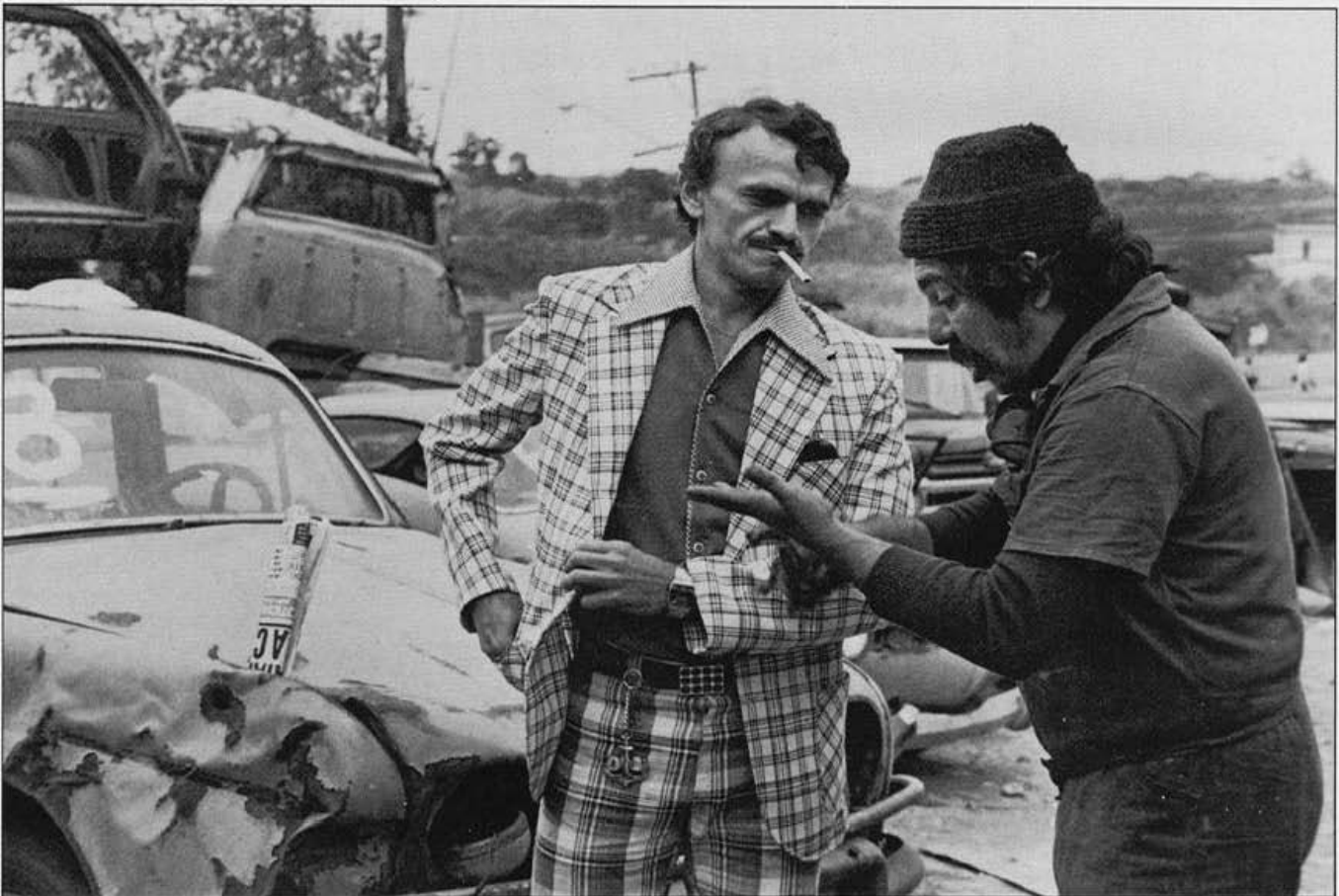
suas diversas partes e a significação própria de todas elas. Sinfonia pontuada por solos, *O Baiano Fantasma* deixa emergir o concertista, o repentista de cada um.

Tipos como Lambusca, como Remela, como o Inspetor Galo ou como o Fanho, bandido de alma limpa, criminoso sem competência, essência de um estereótipo brasileiro magnificamente entendido por Benedito Corsi, tipos assim não acontecem por acaso. Mulheres como Zuzu (Regina Dourado) ou Lindalva (Macy Mello), exacerbadamente sensuais no calor de um bolero ou no esquentamento de um tanque (citação neo-realista talvez improvável mas certamente feliz), compõem um repertório de incomparável brasileiro, que já bastaria para legitimar o projeto. Tipos que, num sentido mais amplo, dependem muito mais das necessidades do que meramente das possibilidades do

veículo.

Essa utilização incessante, versátil e obstinada de cada espaço do veículo, favorece seu vocabulário e a configuração do espetáculo. Espectáculo de gênero indecifrável — musical, *thriller* tropical e uma aventura pela selva urbana de São Paulo — *O Baiano Fantasma* é finalmente um trabalho comprometido com o acabamento — com a montagem, poesia do corte, com a apresentação final como um produto cinematográfico acabado. Um produto orgulhosamente íntegro e repleto de boas sugestões para o debate de hoje sobre o cinema brasileiro.

NELSON HOINEFF é crítico da revista *Veja*, do jornal *O Dia* e correspondente de *Variety* no Brasil



Alice Hatton

... um tipo que depende muito mais da necessidade do que meramente das possibilidades do veículo.