

Flor de plástico

JOÃO LUIZ VIEIRA

Flor do Desejo. — *Direção e Roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Argumento: Roberto Gomes. Fotografia: Antonio Meliande. Cenografia: Luis Carlos Rossi. Figurinos: Leni Caetano. Montagem: Jair Garcia Duarte. Som: E. Szankovski Prod. Cin. Elenco: Imara Reis, Caíque Ferreira, Tamara Taxman. Produção: Star Filmes. Distribuição: Atlântida UCB (RJ) e Luna Filmes (SP). Duração: 1h43. 1984.*

No atual panorama da produção cinematográfica brasileira (1984-85), *Flor do Desejo* surge como mais uma proposta de um cinema comercialmente viável e caráter populares de fácil identificação com seu público e de qualidade tanto no seu acabamento textual quanto textual, isto é, na competência artesanal do elenco, fotografia, cenografia e montagem. Conseguindo driblar os difíceis e cada vez mais (e novamente) fechados caminhos da exibição e lutando por um espaço em meio a tantos mandados de segurança contra a exibição do filme brasileiro, pode ser que, não tanto como *Cabra Marcado para Morrer* (seis semanas em cartaz no cinema Palácio 1, no Rio de Janeiro), porém certamente mais do que *Noites do Sertão*, *Flor do Desejo* consiga seu merecido espaço, encontre e dialogue com o seu público. Trata-se de uma difícil tarefa, menos pelas qualidades do filme do que pelas imposições e caracterização do mercado cinematográfico brasileiro hoje, fevereiro de 1985, quando o filme brasileiro de apelo mais popular repete o rito anual de férias garantido pelos Trapalhões ou disputa ferrenhamente a competição pelo sexo explícito com o similar estrangeiro (competição assumida e já tornada expressa pelo cartaz do americano *As Gostosas de Las Vegas*: “a sacanagem americana é mais moderna e mais completa.”). O resto, e aqui inclui-se o caso de *Flor do Desejo*, não consegue espaço no mercado, uma vez mais dominado pelo produto de Hollywood, que se encontra, nos últimos anos, em franca recuperação.

Flor do Desejo é mais um exemplo de que, sem a ambição de conquistar prêmios no exterior, uma determinada proposta de cinema popular não precisa necessariamente ser equacionada com pobreza de idéias e de acabamento formal. E que, dentro dos limites de um gênero definido, no caso específico, o cinema erótico de humor, qualquer realizador de talento e sem preconceitos tem muito com o que trabalhar. Tal linhagem vai longe, passando mais recentemente por um outro realizador do cinema paulista, como Carlos Reichenbach, e indo um pouco mais para trás, até o *Macunaíma* ou *O Bandido da Luz Vermelha*, este último, pobre de recursos materiais, porém riquíssimo formal e estilisticamente. Apoiado numa série de conquistas narrativas encontradas no cinema contemporâneo, Guilherme de Almeida Prado realizou um filme cuja importância, a meu ver, reside na concretização de uma idéia proposta e esboçada anteriormente por outros filmes brasileiros recentes, ou seja, a não-divisão rígida entre o imaginário e o “realismo”, entre sonho e o real, afirmando, talvez para o arrepio de uma outra tendência (dominante) no pensamento e na prática cinematográfica brasileiros que o sonho e a fantasia também formam parte da realidade do brasileiro, principalmente, como apontarei adiante, se esse sonho tem a ver com um desejo profundo de justiça e vingança.

Há as concessões de praxe num cinema que, como todo o cinema contemporâneo, brasileiro ou não, sofre a concorrência pesada da televisão, notadamente a ênfase no desempenho sexual da protagonista principal. Entretanto tais seqüências articulam-se organicamente com a narrativa e são duplamente camufladas pelo “realismo” do ambiente, por sua vez motivado pela natureza da profissão de Sabrina (Imara Reis), ambientada em excelentes locações na zona do meritório da área portuária de Santos, São Paulo, e pela escolha deliberada de uma estética *kitsch*, inspirada, por sua vez, nas fotografias de revistas eróticas hoje encontradas por todas as bancas do país.

O casal de protagonistas do filme encena uma fábula popular de heroísmo e de vingança, carregada de óbvias conotações políticas com significados de imediata decifração pelo espectador. A aparentemente simples crônica da trajetória de ascensão de um casal de marginais (Sabrina, a prostituta, e Gato (Caíque Ferreira), estivador quase sempre sem trabalho, juntam-se, montam um novo ponto de prostituição e passam a explorar igualmente outras mulheres também sem emprego) acaba por transformar-se numa fábula popular de conotações claramente políticas. Por um acaso, numa fuga inesperada da polícia, os dois se vêem envolvidos numa trama policialesca onde o “crime organizado” apóia-se nas articulações entre políticos locais (como o deputado Mario Fulam... Leia-se corretamente o sobrenome de trás para frente!), a polícia



Imara Reis e Caíque Ferreira

e os “interesses estrangeiros”, estes se apossando gananciosamente de vários territórios naquela área, incluindo o verde e amarelo Bar Brasil que os estrangeiros querem comprar, (“uns vampiros... proprietários que querem juros altíssimos”, segundo o português, dono do bar). Sancionados pelo deputado corrupto, tais interesses são descobertos e denunciados por Gato e Sabrina numa clara proposição anárquica de “justiça social” efetuada pelo invisível poder dos fracos. No final, os créditos do filme reforçam a idéia central de que “quem rouba pouco se “ferra”... quem rouba muito *tã* no bem bom” ao estender a noção de roubo para o noticiário político, que envolve nomes de ministros de estado, do Banco Central, do Planalto. Um dos grandes méritos do filme de Guilherme está no fato de que

ele consegue desenvolver um claro e irônico retrato do país, propondo, ao mesmo tempo, um cinema moderno que se apóia nos mais codificados gêneros encontrados em formas populares de comunicação de massa como os melodramáticos conselhos sentimentais de programas de rádio, a foto e a telenovela, o filme de aventura e *suspense*, o filme policial, a chanchada e a pornochanchada, a música popular brasileira, enfim, todo um elenco de referências textuais que não exclui o toque Godardiano da autocitação, como na presença muito apropriada do cartaz de *As Taras de Todos Nós* (1982).

O filme é um grande *flashback*, narrado na primeira pessoa, como na maioria dos melhores exemplares do *Film Noir*, gênero que determinou também a

opção estilística pelas filmagens à noite, onde Gato, guia do espectador, passeia pelas ruas escuras do cais, iluminadas por alguns letreiros em *neon* que brilham nos calçamentos molhados. Tal como em *Cidadão Kane*, *Flor do Desejo* começa como uma irônica reportagem-documentário, só que agora encenada para a televisão. Desbaratada a rede criminosa e apontados os culpados, Gato e Sabrina tornam-se heróis instantâneos, procurados pelos incansáveis entrevistadores dos programas de notícias da televisão. Mas o enigma, tal qual em *Kane*, é colocado para o espectador: “Quem é, e o que fez Gato?” E é a partir dessa interrogação inicial que o filme vai desenvolvendo e construindo a

A dúvida que coloca em xeque a representação cinematográfica instrui o espectador sobre o poder ficcional do cinema.

trajetória de Gato e Sabrina, fluindo consciente do próprio prazer em se contar uma fábula. A trama diegética tecida por *Flor do Desejo* me parece bastante rica exatamente porque conta, em seu ponto de partida, com o universo mitológico criado através das lendas do cais do porto, esse lugar tão “literariamente” sobrecarregado, e aí inserindo uma multiplicidade de formas narrativas que criam um fascinante jogo de intertextualidade, característico de um cinema moderno e polifônico, onde múltiplas vozes co-existem dentro de um mesmo texto, em afinidade com uma tendência marginal do cinema brasileiro ao qual já me referi. Todo o *flashback* que marca o eixo narrativo do filme é explicado pelo próprio Gato. Seu personagem é o reflexo de um imaginário popular construído a partir de seu próprio desejo, na medida em que tudo o que vemos na história não passa de ilustrações heroizadas criadas pelo personagem que constrói a si mesmo, no momento de narração para a reportagem da televisão, dono soberano de todos os pontos de vista. Tal como em *O Bandido da Luz Vermelha*, Gato também é apaixonado pelo cinema, fã das antigas sessões duplas que combinavam faroeste e Kung-Fu. Assiste a *Fúria do Dragão* ou a *Desafio a Bala* (*Requiem for a Gunfighter*) e imagina-se para a sua amada à espera no leito, um Bruce Lee ou um Randolph Scott ao som do conhecido assobio-tema de *O Bom, o Mau e o Feio*. Assim fica mais claro perceber a função estilística de certas imagens quase inertes e fechadas sem ação, como o longo e belo plano descritivo do grupo de pros-

titutas que posam para a câmera ao som charmoso de uma sempre ótima Cida Moreira, numa composição “clássica” desse tipo de representação. A imagem que Gato fabrica de si mesmo é deliciosamente carregada de um excessivo romantismo *kitsch* que se torna evidente pelo artificialismo da encenação como pura construção. Gato sonha, de olhos abertos, em um dia também poder ser um oficial da marinha e vestir o elegante uniforme branco com o qual o oficial visita Sabrina. O uso da cor nessa seqüência, assim como a ação que destaca o presente dado a Sabrina pelo oficial (flores de plástico reiteradas pela justificativa “para que durem tanto quanto o nosso amor”), remetem diretamente a uma estética de fotonovela, embalada pelo som de Nat King Cole em *Aquelles Ojos Verdes*. Ao mesmo tempo em que o episódio efetivamente faz parte da narrativa “real”, fazendo-a avançar (Sabrina, por preferir passar a noite com o oficial e amar por prazer e não por obrigação, acaba uma vez mais na rua, sem emprego, sempre acompanhada do seu sofá vermelho) a impressão que se tem é de que toda a seqüência não passa de mais uma fantasia de Gato, elaborada durante um banho de chuveiro no cais. Às vezes a demarcação é mais clara, ainda que ocorrendo posteriormente, como, por exemplo, numa das melhores seqüências do filme, onde enquanto Sabrina fatura sua variada clientela, Gato, escondido embaixo da cama para roubar o dinheiro dos incautos, acaba sonhando também em possuí-la, cansado de ser mero cúmplice naquela rotina profissional. Desta forma, a ambigüidade narrativa domina grandes passagens do filme, e o espectador é levado a duvidar da veracidade do relato de Gato. Tudo o que está sendo visto e ouvido aconteceu mesmo? A dúvida, que coloca em xeque a própria representação cinematográfica, instruindo o espectador sobre os poderes ficcionais do cinema, tem seu melhor momento num outro quadro fixo, desta vez, mais um ícone da cultura popular *kitsch*, que é a pintura de uma floresta em chamas, dessas que se encontram com facilidade pelas calçadas dos centros urbanos. Conseguida numa série de pequenos furtos a residências locais, a pintura é a representação perfeita, no imaginário de Gato, da Terra do Fogo, local mágico e distante, destino do oficial da Marinha por quem Sabrina se apaixonara. Gato, fascinado pela imagem, de repente lhe atribui vida e passa a ouvir o barulho real do fogo consumindo as árvores. O som subjetivo, criado em cima de alguma coisa inerte, pode ser uma boa metáfora para o aspecto “mágico” do próprio cinema e para *Flor do Desejo*, em particular, em sua extrema habilidade de ficcionalizar o banal, compromissado com uma outra realidade brasileira, a do sonho e da fantasia.

JOÃO LUIZ VIEIRA é professor, crítico e pesquisador de cinema