

CINEMA DO MAL-ESTAR



Ao assistir ao grosso da produção brasileira dos últimos anos, com algumas exceções (muitas nada honrosas), a impressão é a de que estamos todos condenados, seja à beleza do inferno como em *Baixio das bestas*, seja à degradação determinista da família nuclear tais como em *Casa de Alice*, de Chico Teixeira, *Feliz Natal*, de Selton Mello e *Meu mundo em perigo*, de José Eduardo Belmonte, ou à tensão entre os grupos sociais por meio da relativização do ponto de vista em *Tropa de elite*, de José Padilha e *No meu lugar*, de Eduardo Valente.

É até possível espernear, mas com grilhões. Não há diagnóstico preciso sobre esses colapsos. O que emerge da experiência desses filmes é um sentimento, uma sensação de mal-estar. Não há outra definição melhor, porque o mal-estar diz respeito ao presente, à aflição, a uma experiência de desconforto que pode ser sintoma de qualquer doença, mas antes de tudo é um estado de incômodo e debilidade.

Tratar de mal-estar é um caminho espinhoso. Um caminho natural e convencional seria falar do país, como se fez muito no início dos anos 2000 a partir de *Cronicamente inviável*, de Sergio Bianchi, momento em que muito se falou sobre o painel social do filme e pouco sobre de que maneira isso se expressava para além das cínicas frases de efeito.

Para falar de mal-estar nos filmes atuais é preciso fazer um recorte, porque o mal-estar é moeda corrente no cinema brasileiro há muito tempo, mais precisamente em todo cinema brasileiro moderno. Mas se em outras décadas este mal-estar era sintoma de uma crise que em maior e menor grau imprimia alguma leitura mais incisiva do estado das coisas (mesmo que desesperada, como no caso dos filmes pós-AI 5), a crise hoje é a da desorientação e da não tomada de postura como irrevogável fatalidade.

O mal-estar não é decorrente de uma experiência histórica presente e traumática, mas se dá por meio da aflição de um presente que não consegue encontrar um sentido para seus colapsos e tragédias. Não é a ausência de sentido e de horizonte do cinema marginal, que ainda via na esculhambação e na destruição dos valores a possibilidade de fazer frente ao insuportável. Nesse mal-estar contemporâneo é como se não fosse mais possível apontar uma saída, formular respostas e fazer afirmações frente aos problemas que se apresentam. É o cinema da desorientação e da fragilidade moral.

Assim a afasia toma conta dos personagens (*Casa de Alice* e os filmes de José Eduardo Belmonte), o presente não consegue acertar as contas com um passado obscuro (*Corpo*, de Rossana Foglia e Rubens Rewald e *Os desafinados*, de Walter Lima Júnior), não há leitura parcial possível para as patologias sociais (*Tropa de elite*, de José Padilha e *No meu lugar*, de Eduardo Valente), pois a culpa é partilhada entre inconciliáveis grupos sociais.

Entre os cineastas mais jovens é comum vermos aqueles que dizem não querer dar respostas, e que lhes interessa mais a experiência do personagem do que suas razões, de que tomam partido do personagem não de ideias alheias a este etc. Se é verdade que esse tipo de postura se coloca contra um cinema de ideias caducas, de ímpeto sociologizante, maniqueísta e arbitrariamente autoexplicativo, como muitos exemplares do passado que, supostamente, se atabalhoavam nas ilustrações dos mecanismos de estruturas sociais injustas. Hoje a maior parte dos cineastas foge de afirmações categóricas (de verdades) ou faz do cinismo sua chave crítica mais simples, porque é óbvia, espalhafatosa e ignora os alçapões do discurso. Raramente o cinema sai ganhando nesse jogo.

Mapeando o mal-estar

Há muitos trabalhos bem recentes que se enquadram no tema do mal-estar, como *Meu nome é Dindi*, de Bruno Safadi, *O fim da picada*, de Christian Saghaard, os filmes de José Eduardo Belmonte e inéditos como *Insolação*, de Felipe Hirsch e Daniela Thomas, *Natimorto*, de Paulo Machline e *Os Inquilinos*, de Sérgio Bianchi. A lista é grande e os caminhos desse mal-estar são variados.

Mas obviamente para mapear o mal-estar no cinema brasileiro contemporâneo é preciso delimitar territórios, definir porções de importância e interesse para cada um desses territórios. E esse esforço cartográfico só é possível se for realizado um trabalho de campo, um corpo-a-corpo com alguns filmes, porque o mal-estar tem motivações e agravantes. Um deles é a escolha desses filmes. Se escolhermos vários títulos, naturalmente será possível, somente, elencar os sintomas, mas não confrontá-los com mais acuidade.

Sendo assim, quais filmes são passíveis de entrarem na roda, já que durante a última década o mal-estar é uma questão geral no cinema brasileiro? Como não é possível falar de todos, a questão é elencar filmes significativos de algumas tendências desses cinemas do mal-estar. Por essa razão ao trazer filmes representativos do mal-estar nos últimos anos como *Tropa de elite* e *Baixio das bestas*, coloca-se em seus contraplanos filmes mais recentes que partilham alguns pontos em comum a esses em suas respectivas questões, mas com implicações diferentes como *No meu lugar* e *A festa da menina morta*.

Mal dos trópicos

Entre os cineastas que podem responder nesses anos 2000 por um cinema eminentemente do mal-estar, Cláudio Assis é sem dúvida o mais representativo contando apenas dois longas-metragens: *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*. Em seus dois filmes, mais especificamente em *Baixio das bestas*, os homens – tanto no sentido de gênero quanto no de ‘humanidade’ – se definem pela consciência de que o exercício de poder passa necessariamente pela satisfação irrestrita dos instintos e do seu lugar social, que lhes permite humilhar, torturar e matar. Como disse Freud parafrazeando o dramaturgo latino Plauto em *O mal-estar da civilização, homo homini lupus*, e ele o diz justamente no trecho em que afirma literalmente a História como a do homem-animal racional destinado à perversidade, tema este que é o do diretor.





É no híbrido entre a beleza plástica e a estupidez violenta em que reside o mal-estar, mas também em um impasse não resolvido no horizonte do filme: afinal de contas a câmera de Cláudio Assis se posiciona perante aquilo? Não é questão de idealizar a ideia do ponto de vista (cineasta, o juiz do mundo), mas de problematizar o seu objetivo e os seus meios. Há uma distância segura do cineasta e isso subtrai a força do que era pra ser revoltante. É o mal-estar da ambiguidade, mas não uma ambiguidade natural das coisas como elas são, mas a ambiguidade do olhar (e do posicionamento) do cineasta que fica entre o desejo de denúncia e o desejo do escândalo.

A câmera do diretor também foca o agressivo e o recato estetizado (o estupro de Dira Paes visto por meio de sombras, por exemplo), entre o sórdido e a distância que edulcora os planos *tableaux*, relacionando perniciosamente o horror e a beleza opressiva daquele lugar no interior do Pernambuco.

Próximo de *Baixio das bestas* está *A festa da menina morta*, de Matheus Nachtergaele. Estão lá também a comunidade, o sexo, a violência e a natureza. Mas o cineasta acredita, diferentemente de Assis, que nem tudo depende de um excessivo controle. Se *A Festa da Menina Morta* consegue ser mais direto é porque não cria oposições entre valores morais e procedimentos. A natureza é ao mesmo tempo bonita e violenta, de destruição e de disputa de forças. Essa seria a ordem natural de todas as coisas e o homem partilha dessa desolação cósmica.

Há o mal-estar dessa desolação cósmica, da suposta farsa mística, do pequeno poder. Santinho, o protagonista, no seu discurso final assume o mal-estar, mas propõe atravessá-lo, mesmo que o filme em si não faça essa travessia. Tanto em *Baixio das bestas* quanto em *A festa da menina morta* o mal-estar é princípio, meio e também fim. O filme de Cláudio Assis termina com saídas provisórias, pois o mal está instaurado num possível ciclo de repetições. No de Nachtergaele o mal e a dor são do presente, mas ali se acredita ser possível atravessá-los.

O mal-estar da falência dos discursos

Dois extremos: *Tropa de elite*, de José Padilha, e *No meu lugar*, de Eduardo Valente. Ambos os filmes trabalham, cada um ao seu modo, noções de ponto de vista. Afinal: o filme toma partido de quem? É a classe média alta da zona sul, a polícia, ou o cara do morro (que pode ser ou não um criminoso)? Não raro o próprio espectador se sente incomodado com uma abordagem ou outra que considera ser uma absolvição ou legitimação da parte do filme/cineasta. *Tropa de elite* propõe uma crise, *No meu lugar* se aproxima de cada experiência distinta de todos esses lugares sociais.

O fato de *Tropa de Elite* ter a forma de um filme de gênero ação/policial cria o juízo imediato de que a ação do BOPE ali existe da maneira como existe para criar empatia, porque como filme de gênero ele pede imersão de quem assiste, e por causa disso, o protagonista (logo o herói) é exemplo de justiça, de virtude, representa o lado certo. Ora, não se pode dizer que o filme mostra qualquer ação do BOPE como exemplo de ação correta, mas ao mesmo tempo não hesita em olhar com desconfiança o discurso da classe média progressista do filme.



Meu mundo em perigo

Não que Padilha a ridicularize, o fato é que qualquer discurso do filme (qualquer um) não consegue dar conta dos fatos, não pode se legitimar como ‘o lado certo’.

Essa é uma questão central de *Tropa de elite*: o mal-estar de não haver um discurso satisfatório para apontar com precisão o que está errado. O filme mostra um organismo social e, apesar de estar em colapso, é o funcionamento desse organismo que está em questão. A desorientação, o mal-estar, vem justamente dessa resposta sem mensagem (os discursos se esvaziaram), mas com uma conclusão: uma resposta categórica é um paliativo, um alívio para as consciências.

A chave de *No meu lugar* parte de uma outra perspectiva. Não é um filme sobre redes de responsabilidade como em *Tropa de elite*, mas sobre a experiência de um choque entre os diferentes estratos sociais. É sobre os impasses da convivência entre grupos sociais (não necessariamente classes) no Rio de Janeiro. Mais do que uma perspectiva explicativa da condição (quaisquer que sejam) desses personagens, o interesse de Eduardo Valente é de entender as vidas que orbitam em torno desse crime.

O problema é que ao mostrar com uma distinção muito estanque os lugares desses personagens, se abre mão de ver que uma das questões mais fortes aí (que é uma questão pessoal, mas ao mesmo tempo do ‘outro’) é justamente a imbricação entre os lugares particulares de cada personagem. Afinal de contas, o conflito se dá inicialmente (e termina) nesse choque.

O confronto real entre as partes não está no filme. O que temos são os estados desses personagens. É como se seus afetos fossem a verdade possível e palpável, já que os sentidos causadores desse tipo de fatalidade não são fáceis de se lidar. Os sentidos derradeiros ficam em suspensão. Não há um discurso sobre o trauma que uniu a todos, mas a apreciação das particularidades de cada um. O mal-estar é o lastro de *No meu lugar*.

Mal-estar como conceito

Sejamos francos. Em termos de provocação, *Filmefobia*, de Kiko Goiffman e *Jesus no mundo maravilha*, de Newton Cannito, se saem como dois atravancados filmes teóricos. A provocação tem de ser mediada por questões que eles mesmos fazem e se dão ao trabalho de responder. Os filmes vêm prontinhos: conceito, forma e leitura. Diferente dos outros filmes já discutidos aqui, a autoconsciência de suas operações e o desejo de seus efeitos visam um mal-estar calculado, apesar de que há um outro mal-estar, mais sutil, mais subterrâneo, de fundo menos cognitivo e mais intelectual, que revela a falência desses filmes como projeto. Ambos os filmes são documentários sobre o seu próprio fracasso.

Filmefobia parte de que “a única imagem verdadeira é a imagem do fóbico diante de sua fobia”. O híbrido entre documentário e ficção passa pela figura de Jean-Claude Bernardet, que aqui interpreta o cineasta Jean-Claude, que filma atores voluntários em frente à sua fobia. Mas também registra um processo, ou a encenação de um processo, em que Jean-Claude conversa com a equipe e discute as implicações do filme em andamento. O problema é que na busca de racionalizar as implicações não se consegue ter uma imersão nesse processo.

Se há um interesse no filme é o do mal-estar de Jean-Claude Bernardet que, num processo de perda de visão (esta real), se debate com questões sobre a verdade das imagens, que versam sobre a frustração de não encontrar uma imagem que transcenda suas significações ou simplesmente porque só se depara com o limite da potência das imagens. Por isso as únicas imagens notáveis em *Filmefobia* dependem somente da angústia (do mal-estar) de Jean-Claude.

Já *Jesus no mundo maravilha* é um documentário que usa artifícios e performances para tratar da violência policial por meio de Jesus, um policial exonerado. O diretor Cannito faz troça do discurso dos policiais, principalmente a do policial que se diz caçador de bandidos. Por outro lado os depoimentos da mãe que teve o filho assassinado por policiais acontecem em um fundo infinito, neutro. Entre a troça e a neutralidade.

O filme de Cannito causa mal-estar porque toca em um tabu: o documentário, que se tornou campo preferencial de discussão sobre a integridade das imagens, da justeza das representações etc. – que sabemos, também rendem imensos clichês – aqui adota outro caminho que provoca essas afirmações. O filme arma representação de discursos (menos o da mãe) e caçoa deles porque crê que eles em si são grotescos ou esvaziados. Prefere o cinismo porque acredita que o cinismo – um mal-estar sem o consolo de estar fazendo o papel do cineasta mocinho – gere mais efeito do que a repetição sistemática de mais uma denúncia.

O filme faz provocações, mas não tem necessariamente algo propositivo além da demolição de reguladores éticos. Na sua ânsia de mexer com os valores constrangidos do documentário, ele se limita em ser o avesso negativo de muitos documentários contemporâneos, por isso os seus efeitos não rendem grande coisa para além dessa discussão. O ponto de partida é interessante, mas o de chegada pueril. A figura da mãe, por exemplo, é jogada pra debaixo do tapete, porque aparentemente, é a única figura do filme da qual o diretor não pode zombar. Newton Cannito não é o *enfant terrible* que estão pintando. Afinal, a figura da mãe o constrange. É talvez o único mal-estar real do filme, porque a dor dela azeda a piada.

Atravessando o mal-estar?

Estrada para Ythaca, de Pedro Diógenes, Luiz Pretti, Guto Parente e Ricardo Pretti, grande vencedor da última Mostra de Tiradentes, propõe uma travessia pelo mal-estar, e os diretores ousam chegar do outro lado. Há um paraíso idílico do outro lado? Não. Terminam onde começaram, mas agora podem ver o mal-estar do avesso.

O filme dá elementos para pensar a transcendência desse mal-estar, de como não se imiscuir no risco de se chegar a algum lugar. Mas realmente seria isso possível? Ou o mal-estar é um incontornável sintoma da época? A dificuldade em responder categoricamente é que esse mal-estar da ausência de um horizonte é um fato, apesar de que este fato não é necessariamente algo que determine a qualidade dos filmes. Mas, como mostra *Estrada para Ythaca*, mesmo à sombra do mal-estar é possível encontrar caminhos, talvez atalhos, no breu do mal-estar cinema brasileiro contemporâneo.