

O EXAGERO CONSPIRATIVO

publicado originalmente na revista-livro *Cinema - Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro*/ Jorge Zahar Editor, edição número 1, 1994

Mister G está ofegante. Parado em frente a sua máquina de escrever, ele já quebrara tudo em volta. No cinzeiro, guimbas de quase três maços, alguma fumaça ainda infestando o ambiente. Copos quebrados, roupa jogada, restos de comida no chão se confundem com pedaços de páginas escritas em vão. Mister G, suando, leva a mão desesperada à testa. De repente, sem aviso, sem motivo visível, Mister G se levanta, olha em pânico para a folha de papel na máquina, franze a testa, como se estivesse examinando de perto as frases que escrevera, e sai correndo. *Close* nas mãos trêmulas e suadas abrindo a porta com tanta força que quase lhe arranca a maçaneta. O som do abrir da porta é um desses trovões eletrônicos com reverberação. *Close* nos olhos vermelhos de G, e um leve sussurrar da sua respiração ofegante. Mister G está na rua. Som de trânsito agressivo, uma realidade abrupta que invade a sua intimidade. Ele olha para a direita, para a esquerda. Todo som para. Silêncio absoluto. A plateia ouve a sua própria respiração. Mister G corre numa direção. Temos a nítida impressão de que corre de algo ou de alguém. O som de passos correndo atrás dele deixa o público nervoso, apreensivo. Vê-se Mister G esbarrando numa quina da parede, batendo o ombro. A câmera segue G de frente. Nota-se que ele sangra profusamente sem que saiba disso. Sangra da parte esquerda da barriga e, enquanto corre, leva a mão à região. *Close* na ferida e na sua cara contorcida de dor.

A população na rua está horrorizada e escapa para os lados enquanto G berra por ajuda, nunca parando de correr. Mister G chega a uma esquina. Soa exagerada a sua

respiração ofegante. A tela quase transpira exaustão. Ele não consegue respirar. Seu corpo curvado, uma mão na ferida, a outra segurando um poste, querendo se equilibrar, Mister G levanta lentamente a cabeça em direção ao horizonte. *Close* na cara de G quando a imagem mostra a luz do quarto que ele abandonara se apagando com um forte som, como se estivesse sendo apagada por alguém. G percebe que realmente tem que continuar correndo. Os passos atrás dele estão se aproximando. G, um homem apaixonado, volta ao frenesi de antes e retoma a corrida. Atravessa a rua sem prestar atenção ao trânsito e pula para cima da calçada oposta. Mister G chega na rua seguinte em questão de poucos segundos e dobra à esquerda. *Close* em G se segurando no muro para mais uma breve pausa em busca de ar. Nenhum som. Os passos atrás ainda fortemente audíveis, a imagem trêmula, Mister G sabe que seus minutos estão contados. Sabe que não pode mais seguir adiante. Pega um beco à esquerda e, capenga, vai correndo até que de repente tudo, tudo para. O som para. A câmera para na cara de um Mister G confuso, atordoado. G olha pra frente apavorado, como se estivesse vendo um fantasma. Bloqueando o caminho dele, atravessando de lado a lado do beco, está um caminhão. Um desses enormes caminhões articulados de focinho longo, com um de seus vários pneus furados. G olha aquele monstro impotente, desinflado, ciente de que ele terá um papel importante na sua morte. G ainda olha uma vez para trás, pálido, porém tranquilo, se volta novamente para o caminhão e acompanha atônito, letra por letra, uma enorme palavra pintada com letras negras pesadas, ao longo dos 9 metros de sua caçamba, *STRUCTURES*. A cara de G demonstra uma vaga ironia e concede a vitória ao vencedor. Sem que nenhum corpo o toque, sem que se ouça um só som de tiro, Mister G esboça um sorriso e cai por terra como uma besta derrotada, cara batendo no chão, nariz quebrando. A câmera se afasta lentamente do corpo e um som metropolitano de escola de samba vai ganhando

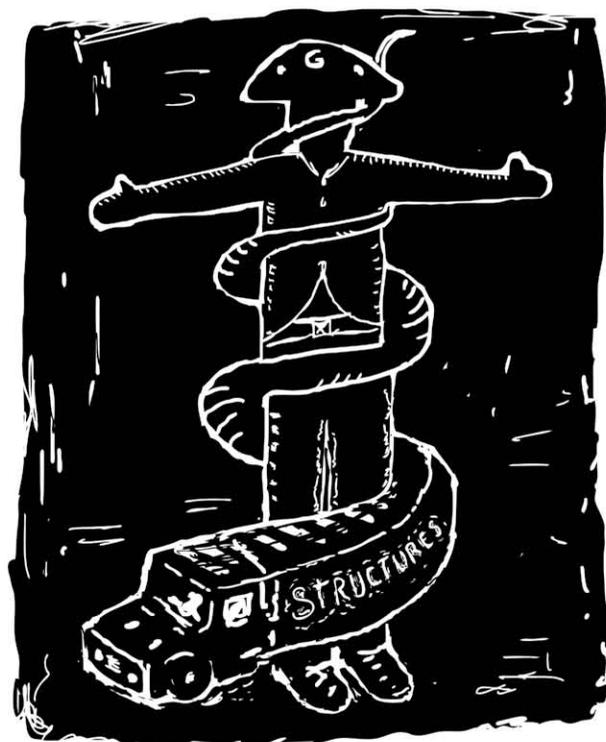


Ilustração de José Araripe Jr.

volume, enquanto se nota que da porta entreaberta, na traseira do caminhão, algumas toneladas de filmes virgens estão caídas, veladas no chão.

Estou na minha casa no Brooklyn, Nova York, revirando algumas notas antigas que havia escrito em 1986 sobre a morte de Glauber, o Mister G. Há alguns anos eu me via colocando Glauber Rocha como personagem principal num filme ou numa peça charlatã, uma peça *noir*. Eu via em Glauber uma espécie de Philip Marlowe desencantado e vencido pela temática a respeito de sua própria história.

A peça nunca aconteceu, Paul Auster transbordou o mundo literário com sombras chandlerianas e Harrison Ford escapa fugitivo, ganhando milhões de dólares de bilheteria justa, mais do que justa, enquanto uma pequena companhia de teatro do East Village encena *A tempestade* de Shakespeare à la Eliot Ness e vai à bancarrota. Além do mais, algo estava errado com essa ideia sobre o Mister G. Andei pensando se a metáfora em si era fraca. Não, na minha opinião não era. Talvez fosse o foco excessivo em cima de G. Mas também não era só isso. Percebo que está pobre ou “curto” mostrar o estado psicológico de um personagem, mesmo que ele tenha propósitos narrativos com começo, meio e fim. Mesmo que essa narrativa seja muito bem contada, eu vejo que a própria motivação cênica de um fugitivo faz parte de um poderoso mundo de “grandes coisas”, de *takeovers* corporativos, de envolvimento secretos de governos em *covert actions*.

E nesse mundo de coisas grandes e complexas—e, principalmente, obscuras—esse personagem está cada vez mais perto de uma “criatura”, uma espécie de mito-miniatura, ao invés de ser um personagem humano, propriamente. O conteúdo do *status quo* não mudou. Qualitativamente, contudo, o que era um carro com gente dentro até há alguns anos, hoje é um emblema mais poderoso, tendo conotações étnicas “favoráveis ou desfavoráveis” até, dependendo de sua marca. O que era um agente secreto a serviço de um governo, hoje é uma criatura complicada, degradada, a serviço de um Estado perverso. Nada se salva.

Anos depois, estou em São Paulo. É tarde e estou voltando de um ensaio exaustivo e frustrante, pois todas as questões passadas ainda estão presentes. Chego a impasses terríveis com o meu elenco quando tento explicar que a “lógica” máxima da cena está contida num exagero conspirativo. Pasmos. Ninguém consegue dar uma representação específica a isso, muito menos eu mesmo. Tento justificar, dizendo que por causa desse exagero conspirativo todos os valores caíram por terra e o ser humano virou, necessariamente, um *underdog* do seu ambiente. Chego até ao cúmulo de exemplificar que uma mansão, num filme contemporâneo, tem mais chances de ser a residência do corrupto que do herói. O elenco me olha passivo, pensando como é que se representa a mansão de um corrupto em cena, e novamente invisto em todas as direções, dizendo que quanto mais complexas, enormes, obscuras, cheias de símbolos antagonônicos, predatórias e enganadoras forem as cenas, mais empatia natural elas vão conseguir através de uma aliança “honestas”. Explico: uma plateia se torna aliada de um espetáculo em vários níveis. Empatia não chega a ser uma meta, pois ela já chega 50% conquistada de casa. Eu sempre preferi uma empatia torta, difícil, parecida com aquela que se sente por uma pessoa com defeitos físicos terríveis. Mas, uma vez passados os problemas, essa complexa relação tem muito futuro.

Estou deitado num sofá, olhando o luminoso do Itaú acender e apagar, acender e apagar, dar a hora, cinco estrelas e a temperatura. A TV está ligada, mas sem som. Fico olhando as imagens, preocupado com o dia de amanhã, quando essas imagens começam a me atrair e, pouco a pouco, estou inteiramente dentro da coisa. Aumento o som

e percebo tratar-se de um filme brasileiro. Penso: “Não, não é filme, é teatro... não pode ser teatro, é fantástico... Meu Deus, o que é isso?” Vejo um grupo de extras parado com piquetes e um ator rodando, discursando contra um... Estado... contra uma condição. Vejo que o filme tem um ar incrivelmente forte desse exagero conspirativo. Intrigado, bebo cada corte, cada cena, cada “lógica”. Depois de uma sequência idiossincrática, obsessiva e maravilhosa com Odete Lara caminhando junto a um muro, entra uma pausa da televisão e identifica o filme com sendo *Os herdeiros*, de Cacá Diegues. Deus do céu!!! O cinema brasileiro já teve assinatura... já teve inocência!

Antes de sair do Brasil novamente, carreguei comigo um vídeo de *Terra em transe*. Eu havia visto esses filmes todos, ainda muito jovem (talvez jovem demais) no MIS, no Rio. Vem um certo gosto à boca, um certo sufoco por causa da falta de ar-condicionado na sala de projeção, uma lembrança de claustrofobia, e um deslumbramento de estar entre as “pessoas mais lindas” do Brasil... Realmente, os tipos que frequentavam o MIS se pareciam com o tipo que hoje me inclui e ronda em minha volta, e que alguns jovens devem achar incrível. E, de pé num canto do cinema, a hora passa ainda mais devagar com a lentidão dos filmes e a assumida “artificialidade” da interpretação. Quem haveria de dizer que, décadas depois, a admiração por essa artificialidade haveria de constituir uma base real de como eu penso uma cena... Aliás, esbarrei na chave da questão básica do que eu chamo de “degeneração de caráter” do cinema brasileiro e, acreditem, nada tem a ver com dinheiro. Tem a ver com uma questão acadêmica muito simples e que acontece em todas as áreas, e nas melhores famílias: uma falsa profissionalização. Um falso aprendizado, cartilhas bestas dizendo como é que se devem fazer as coisas. E o cinema brasileiro se tornou simplesmente mais um. Ou menos um, como queiram. Não deixa de ser engraçado perceber que o cinema brasileiro era menos pretensioso quando parecia pretensioso.

Vejam bem, eu não tenho a menor certeza do que se o que estou dizendo faz sentido. Sou meramente um observador da coisa, passional, quando a coisa ainda nem pensava que tinha um guri ali na plateia observando essa coisa. Tem uma sequência nos *Herdeiros* em que Sérgio Cardoso salta de um carro e encontra Oswaldo Loureiro

numa espécie de ruína (parece ser na Barra da Tijuca), onde se faz um discurso mefistofáustico sobre o poder e o Estado e as alianças, e Loureiro se joga no chão e sai rastejando. Essa cena maravilhosa poderia ter saído (ou entrado) em qualquer peça minha. O que sei é que através do que imagino terem sido uma paixão alucinante e uma visão desesperadamente libertária, vindas dos movimentos políticos da década de sessenta, os cineastas montavam seus *tableaux*, filmavam e cortavam como se trepa num bom dia ou como se ergue uma bandeira, montado numa potranca. Era assim que eu fazia o teatro que, obviamente, tem sequências inteiras dos cineastas brasileiros que, como eu, acusados de ininteligíveis, chatos, incompreensíveis, manipulavam algo de sagrado nessa enigmática constante, que é essa *coisa* do ser humano, esse driblar no cronograma que corre unidirecionalmente. Não há dúvidas. Linguagem é a única forma que temos de nos entendermos, de nos transmutarmos. Linguagem também pode ser a forma mais sofisticada que temos para brincar com a linguagem. Não conseguimos isso através do consenso oficial, pois ele é oficialmente melhor manipulado por outros, até pelos poetas que tanto o prezam. Me pergunto então: como é que aqueles que ainda buscam a forma de dizer e que, descontentes com o que há e sem o domínio demagógico

ACERVO FUNARTE



Os herdeiros

do perfeccionismo, quebram cabeças e paredes tentando justificar sua passagem pela Terra? Vão sofrer no cinema, no teatro e na música esse metódico achatamento, vão receber um valium no cerne do sistema nervoso, como o cinema brasileiro levou?

Não me digam – por favor – que “as épocas eram outras” e todo esse papo desculpado, inexplicavelmente, pela passagem do tempo como sendo um divisor físico de momentos entre “pode” e “não pode mais”. Me preocupo terrivelmente com essa questão. Nem tanto como uma curiosidade pelo que aconteceu ao cinema brasileiro mas como algo que pode me acontecer, pode acontecer com qualquer um. O que será isso, essa desculpa imbecil que permite coisas por períodos, e que proíbe coisas por períodos ainda mais curtos?

ACERVO FUNARTE



Por favor, me desculpem se estou omitindo filmes e cineastas. Estou. Gostaria de estar falando de muitos, mas não tenho interesse em ser crítico de cinema. Vou ao cinema todos os dias da minha vida. Posso fazer analogias incríveis entre o *Un chien andalou* e *Star wars*, mas não me interessa ser “justo” nessa questão. Portanto, mantenho o zelo pela minha emoção que é a que comanda esse Titanic até ele afundar. Pode ser que um imenso tratado explique o afundamento da criatividade torta, difícil, mas indubitavelmente original. Pode ser que existam teses enormes justificando as razões por que essa originalidade não interessa a ninguém, a não ser aos seus autores. Tudo isso pode ser. Mas existe em todas as épocas um deslumbramento inocente pela arte que se faz. Existe um deslumbramento do mundo pelo herói americano, pelo *Fugitive* do Harrison Ford, pelo Clint Eastwood. Isso tudo poderia ter ficado submerso, há meio século, em proibidas prateleiras da *avant-garde*, se não tivesse se desenvolvido numa linguagem de orgulho e catarse. Podem me apresentar a economistas, cineastas, distribuidores, comunistas, quem quer que seja, que explique. Não me interessa. Podem dizer que o Cinema Novo acabou, que era só uma época, etc. etc., e eu replico, bocejando, dizendo que não se recorta uma época abstratamente para depois jogá-la fora. Mister G estava correndo de alguma coisa que ele viu escrito no papel da máquina de escrever dele. Se ele tinha escrito ou se fora plantado ali por alguém, isso não saberemos. O que sabemos é que Mister G levantou e correu e se percebeu numa emboscada. E somente enquanto estava correndo imaginou que o estivessem perseguindo. Ninguém o matou, pelo menos não há ninguém que possa ser acusado formalmente de tê-lo matado. Morreu uma morte humilhante e paranoica, na frente de uma jamanta quebrada, ilustrativa de um dilema pelo qual passava e morreu talvez porque nunca acordou do pesadelo que teve quando percebeu que era *único*. Isso talvez tenha feito com que ele passasse o resto dos seus dias tentando ser igual aos outros. Não conseguindo, talvez tivesse começado a escrever o bilhete de suicídio (no momento onde encontramos Mister G). Quem sabe, durante o bilhete de suicídio Mister G se deparou verdadeiramente com a morte. E quando viu, já era tarde demais. Não aceitou brincar com ela, mas fugiu tentando ganhar mais um pouco de tempo pra poder forjar o seu próprio término. Pena. Não viu que o caminhão era um trocadilho e que havia um enorme vão embaixo dele, como há debaixo de qualquer caminhão. Era só sair andando.