

A GRANDE ARTE

Rubens Machado

A situação taciturna pela qual vinha passando o cinema nacional, agravada sobretudo com a entrada do governo Collor, viveu um vago momento de esperanças por ocasião do lançamento de *A Grande Arte* (1991) do estreante Walter Salles Júnior. Alguns, mais exigentes, cansados de miragens, sempre seguidas de grandes pasmaceiras, mantinham as suas expectativas cercadas de ceticismo. Parecia haver, todavia, qualquer coisa de diferente agora. Todos já haviam concordado que era preciso extinguir o paternalismo e outras distorções do modelo Embrafilme. Mas que a contrapartida de não se colocar nada no lugar dela, além da mera "entrega à iniciativa privada", fosse a pá de cal sobre o moribundo cinema brasileiro, isso era ponto sobre o qual estávamos longe ainda de chegar a um acordo — apesar das notórias e consabidas formas de apoio estatal dispensadas pelo primeiro mundo ao seu cinema.

A exaustão e a impaciência eram explícitas. O governo se portava como uma parede. Na falta de maiores legitimações dos nossos produtos, fossem elas provenientes do público, da crítica¹ ou dos meios de comunicação — que a forma de legitimação seja de uma vez, único e absoluto, o próprio mecanismo do mercado! Compreenda-se aí não apenas a bilheteria imediata mas o conjunto da performance econômica e publicitária de cada fase da elaboração do produto. A partir do final de 1989, quando começam as filmagens de *A Grande Arte*, o desavisado que chegasse ao Brasil pensaria tranquilamente lendo as nossas páginas culturais que o grande cineasta do país se chamava Walter Salles Júnior. Para muitos não era mais o caso de aguardar soluções de apoio à produção, fosse com recursos estatais ou não — discussões que já pareciam desgastadas demais. Importava agora era ver como, sob os escombros de todas as vicissitudes da produção cinematográfica nacional, poderia, do livre jogo das leis econômicas de mercado, ir brotando uma nova floração. Que o ciclo do filme pornô, iniciado no país em 1983, fruto precisamente deste mesmo livre jogo, estivesse já àquela altura praticamente liquidado pelas mesmas leis, seria impróprio lembrar.

(1) Sobre a atuação da crítica, veja-se o artigo de Jean-Claude Bernardet "Nós e a Outra", *Jornal da Tarde*, 26/8/89.

Enfim, estava aí o filme de um jovem estreante, vindo de auspiciosa carreira no vídeo — capaz de levantar uma produção milionária e um esquema internacional de distribuição —, como uma possível resposta de um organismo desenganado. A nossa mídia acenava alvíssaras maldisfarçadas. Do ponto de vista econômico era uma produção, malgrado única e isolada, bem típica do que se poderia fazer no Brasil da política cultural do presidente Collor. Adeus, finalmente, ao miserabilismo eterno do cinema brasileiro! O novo cineasta, além de diretor de filmes publicitários de sucesso e de ter assinado alguns dos mais badalados documentários e especiais de TV recentes, era também vindo de uma família rica, filho do banqueiro Walter Moreira Salles.

Do ponto de vista estético podíamos esperar um padrão internacional de qualidade permitido pelo alto nível da produção e, mais ainda, a mesma estética *up-to-date*, sintonizada não só com o estilo de diretores de prestígio no momento, Wim Wenders à frente, mas também atento aos sucessos maiores da criação nacional, assim como demonstrado nos programas feitos com estrelas da MPB. Estas eram as consignações erigidas pela repercussão nos meios de comunicação daqueles trabalhos que endossavam a figura de Walter Salles Júnior: comerciais como os de João Gilberto para a Brahma, programas que marcaram, como *Conexão Internacional*, e especiais de TV como *América*, *Japão — uma viagem no tempo* e *China — o império do centro*, entre outros.

A exemplo de uma das últimas fitas de Babenco, também *A Grande Arte* seria falado em inglês e teria lançamento simultâneo nos Estados Unidos. O filme reunia tudo para ter um grande êxito. Tal triunfo, esperava-se, abriria o espaço necessário para outras tantas fitas igualmente concebidas para a colocação no mercado internacional. A solução deveria passar por esta "abertura das portas" para o primeiro mundo. Alguém poderia lembrar: Mas e os filmes de Babenco, como *Pixote — a lei do mais Fraco* (1980) e *O Beijo da Mulher Aranha* (1984)? Já não teriam prestado este serviço? E fitas como *Bye Bye Brasil* (1979) ou *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), que também chegaram a ter alguma carreira internacional e repercussão favorável no exterior? Glauber, o Cinema Novo e, mesmo antes disso, filmes como *O Cangaceiro* (1952) e *O Pagador de Promessas* (1962) obtiveram sucesso em festivais de importância mundial e tiveram as portas abertas para o circuito exibidor internacional. Quais as diferenças?

Talvez aqueles filmes todos apresentassem, ao contrário do que se esperava de *A Grande Arte*, uma realidade exótica de um país atrasado, violento e selvagem, que habituou mal o estrangeiro com um cinema brasileiro da miséria e das duras reflexões a ela correlatas, restringindo-o enquanto produto necessariamente efêmero, pois muito pesado para o consumo regular do mercado internacional. Agora teríamos um *thriller* dentro do figurino do primeiro mundo, estrelado por nomes já colocados em seu circuito, e sem nenhum compromisso apriorístico com estilos, temáticas ou reflexões terceiro-mundistas.

Entretanto, se agora aqueles exotismos não fazem mais parte da expectativa criada, não há como discordar do comentário sobre o filme feito pela

crítica Janet Maslin do *New York Times* — mesmo que ela considere lá "sedutora" a interpretação (vista aqui como apatetada) de Peter Coyote, o ator principal —, quando ela observa que "Salles, um diretor de documentários, *exibe um senso do exótico altamente desenvolvido* em seu filme de estréia na ficção"². Resta saber se este novo exotismo seria capaz de se afirmar de algum modo naquele mercado exibidor.

Na série *Conexão Internacional*, bem como em seus documentários sobre a América do Norte, a China e o Japão, Waltinho (como o chama a imprensa nativa, ansiosa de se mostrar familiarizada com tudo) exercitava claramente um determinado interesse pelo estrangeiro. Haveria nisto certamente algo de pessoal para quem dividiu sua infância e juventude entre o Brasil, a França e os Estados Unidos³.

O especial sobre Chico Buarque que realizou com Nelson Motta para a TV francesa e a Manchete, Chico — ou o país da delicadeza perdida (1990), em que faz belas inserções do universo urbano do Rio com a fotografia de José Tadeu Ribeiro, começa com o que parece ser uma advertência. O compositor depõe em francês: "Um artista brasileiro, do terceiro mundo, tem que ultrapassar dois obstáculos quando ele se apresenta fora de seu país. Primeiro, o fato de cantar um país do qual quase ninguém conhece a língua, a história, a cultura, a arte, e do qual se tem uma imagem muito superficial, fácil e simplificada. O segundo obstáculo é justamente a tentação de corresponder a essa imagem, de reproduzir esse estereótipo".

Chico obviamente se refere a todo tipo de imagem estereotipada do Brasil no estrangeiro. Das *boas* às *más*. As soluções compósitas intermediárias já começam em geral a escapar do clichê pelo excesso de complexidade. As duas grandes matrizes do estereótipo brasileiro no exterior são a indústria do turismo e o noticiário de imprensa internacional. Nos últimos anos este segundo pólo tem eclipsado sobremaneira a boa imagem fornecida pelo primeiro. O estereótipo positivo — o da terra do Carnaval, do samba e do futebol, das mulheres sorridentes e curvilíneas, da natureza tropical ensolarada, pródiga e desfrutável — é claro que persiste como imagem sólida, atávica. Enodada talvez. Mas sempre vigorosa. Continuam vindo, de quando em quando, produções estrangeiras filmar aqui exatamente com este cenário de pano de fundo; beirando no entanto, aqui e ali, tonalidades sensuais ou até lúbricas menos cogitáveis no tempo de Carmem Miranda.

Quanto à imagem negativa difundida nos noticiários, carrega-se nas tintas unicamente o país da violência, da criminalidade desenfreada, do descalabro das autoridades, da miséria, do descaso pelo social e sobretudo de um péssimo convívio com a natureza, traduzido ora pela catástrofe das enchentes ora pela devastação das florestas⁴. Esse viés Homem/Natureza-em-deterioração num País da Delinquência tem sido o mais utilizado pelos noticiosos internacionais quando se fala do Brasil. Ora, com este estereótipo, de certo modo, *A Grande Arte* guarda relações. Seu personagem central é um fotógrafo americano que se interessa pela paisagem humana da cidade do Rio de Janeiro. Tenta aproximar-se em particular dos *bas-fonds* cariocas, as populações suburbanas e a vida noturna da Lapa. Em algumas de suas fotos

(2) Os grifos são nossos. "A Grande Arte tem a crítica cautelosa nos Estados Unidos", *O Estado de São Paulo*, 2/11/91, Caderno 2, p. 2.

(3) Cf. "A hora do espanto. A Grande Arte ressuscita o cinema nacional — em inglês", *Veja*, 30/10/91, pp. 90-4; ver também "Profissão, cineasta", *Interview* nº 143, outubro de 1991, pp. 74-5, 91-3.

(4) Clichê à parte, uma realidade raramente sintetizada em nossa imprensa como no artigo de Fernando Mesquita "PDB — Produto Delinquencial Bruto", *Folha de S. Paulo*, 15/7/91, p. 1/3.

vemos enfocados os surfistas de trem e a zona de baixo meretrício. E justamente a amizade com uma jovem prostituta o envolve numa espiral de violência que o remete ao submundo do narcotráfico e do contrabando de armas, cuja lógica atroz de crimes e vinganças o leva até à iniciação na "grande arte" da luta de facas.

Nada contra uma estética que se ocupe do horror da delinquência para pensar o mundo em que vivemos. Pelo contrário, falta ao cinema brasileiro, além de tudo o mais que lhe falta, uma estética verdadeira da delinquência, à altura do pesadelo vivido pela cidadania por ela posta em xeque. A esse respeito houve quem reparasse no filme que os protagonistas tocados por valores de plena cidadania, deixando-se guiar por eles, seriam todos estrangeiros. Não só os personagens mas também os atores. O fotógrafo Mandrake é interpretado pelo americano Peter Coyote e a antropóloga sua namorada, pela inglesa Amanda Pays. Os policiais de Paulo José e Cássia Kiss não ganham peso no desdobramento da ação. O professor, mestre na luta de facas, embora fiel a seu chefe e mentor, o maior da organização criminosa, mostra pela própria palavra um grave respeito. Manifesta vontade de voltar ao seu país, e parece viver dramaticamente suas contradições. Mesmo posto à sombra pelo enredo acaba sendo o mais interessante personagem do filme, talvez o único capaz de ressonâncias com o poeta e soldado mercenário Arquíloco de Paros, autor da epígrafe do filme. Mas é feito pelo francês Tcheky Karyo. Fora ele, os piores assassinos, os bandidos e laráprios de todos os naipes cabem a brasileiros e latino-americanos.

Isto porém está longe de ser um aspecto decisivo do filme. Importa mais procurar entender o caminho pelo qual a sua estética se desenvolve, balizada pelas circunstâncias da padronização e do exotismo *light* que vinham sugeridas tanto pelo desígnio industrial da produção como pela sua chave autoral. Saber como o filme funciona e o que pode distingui-lo do corrente no gênero. O modelo básico é o policial — gênero de quase nenhuma tradição no Brasil — combinado com o do filme de suspense e momentos do de aventuras. A estrutura lógica da fita policial está presente e garante um desempenho eficaz da obra enquanto tal. Há no entanto debilidades, sobretudo provenientes do roteiro, adaptado por Rubem Fonseca de seu conhecido romance⁵.

Mesmo com os cortes redutores da duração feitos pelos produtores, certos momentos parecem fugir da economia convencional da trama deste tipo de filme. Às vezes com calamitoso prejuízo, como no caso da pouco convincente motivação do personagem central. — O que o leva, afinal, a agir? Os motivos imediatos soam insuficientes, e em contrapartida não se configura a propósito nenhum tipo de postura enigmática. Ele não parece propriamente apaixonado ou especialmente ligado a Gisela, a prostituta assassinada (Giulia Gam), nem parece movido por qualquer sentimento muito pessoal. Talvez algo como uma desabrida indignação, ato reflexo de um homem civilizado? O ator parece insinuar um quixotismo *cool*. Num segundo momento, sim, ele acaba esfaqueado pelos que investiga, e podemos intuir que sua namorada (o filme excede na delicadeza desta parte) foi no mesmo assalto muito

(5) *A Grande Arte: romance* (1983), 12a. ed. revista pelo autor, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

provavelmente violentada. Mesmo assim em nenhum momento sentimos nele calar alguma vibração de rancores suficiente para tal jornada de vinganças ("a grande arte", afinal, de ferir "duramente àqueles que me ferem" — como sustentava na abertura da fita a epígrafe de Arquíloco).

Em outros momentos quem leu o livro se vê brindado com referências *exclusivas*, as quais não rendem no filme sentido análogo ao do romance, e contribuem de um outro modo na sua unidade. O matador boliviano Camilo Fuentes (Miguel Angel Fuentes), que gostava de olhar a cidade da janela dos ônibus, no filme vem fazê-lo mas é do trem, e não vê senão a paisagem do Pantanal mato-grossense. Sua contemplação não dá a nota de *non-sense* do assassino em deleite com o burburinho da humanidade, mas serve para introduzir as grandes sequências à *National Geographic* do filme, parecendo ele apaziguar-se ali com a visão da Natureza. Vem nisso um comentário ao temperamento da câmera, que faz aqui a parte que ficou faltando no restante da cena brasileira enfocada em *A Grande Arte*. A natureza surge assim completamente apartada do urbano, nas lonjuras pantaneiras e nos altiplanos andinos, numa descontração algo tensa, na qual contribui a música original de Jurgen Knieper e Todd Boekelheide, que mantém um certo suspense, entre reverberações das trilhas de Wim Wenders e de Godfrey Reggio.

O espiaçar passageiro do gigante boliviano na janela do trem pode ajudar a entender os motivos do jeito *cool* de Mandrake-Coyote. Lembremos que aquela contemplação de Camilo Fuentes precede de instantes o grave ferimento de seu próprio olho. Com o boliviano, assim como com o americano, Salles Jr. monta um sistema segundo o qual não se pode contemplar impunemente. Isto ajuda a compreender um pouco da tensão que atravessa o conjunto de imagens mais ou menos elegantes do filme, e também tentar explicar o temperamento do principal personagem, afinal, em última instância, um olhar criador de visões. A jornada do fotógrafo americano seria a de passar da esfera passiva do observador que estetiza serenamente o seu alheamento, àquela esfera de ação que estrutura subterraneamente, por detrás das aparências, um mundo sem lei que a todos vitima, incluindo os inocentes portadores deste olhar. Da candidez *chic* à luta — eis o salto qualitativo de um aprendiz da barbárie.

O trabalho anterior do fotógrafo, que ele folheia em luxuosa edição de capa dura, tinha por título *Strangers*. Sabemos que o olhar do estrangeiro seria o pressuposto por definição da realidade exótica. É evidente a escolha do cineasta pela construção de um olhar que pesquisasse o estranhamento de quem não pertence ao meio visitado. De alguma maneira também não é outra a função desempenhada por José Roberto Eliezer, o diretor de fotografia, valor emergente do novo cinema paulista, o fotógrafo de *Cidade Oculta* (1986) de Chico Botelho. Em *A Grande Arte* ele não faz senão *apaulistar* o Rio. O que não é pouco, se entendermos o sentido mais específico de certos trabalhos dos fotógrafos paulistanos empenhados justamente em *exotizar* São Paulo, fazendo dela um estranho *pasticcio* simultâneo das grandes metrópoles internacionais.

O que Salles ensaia aqui, como em outros trabalhos seus, é uma espécie de meta-exotismo. Talvez nisso se opondo ao que ocorre entre os

homens da mídia, há nele uma intenção de transpor ao nível temático uma certa noção de distância, uma antifamiliaridade diante das coisas. Mas não é bem, note-se, na direção de refletir sobre a visão do estrangeiro em sua condição de um ganho de objetividade em face da perda de subjetividade, tal como havia pensado Georg Simmel⁶. Isto é mais propriamente residual nos seus trabalhos, que se distraem antes com as faculdades intrínsecas da visão forasteira. Fica entretanto um gesto ou, antes, um aceno de reflexão sobre este olhar de fora, sinalizando um alheamento que não recompõe condição alguma e indica uma finalidade próxima à do suspense puro e simples. Para isto serviria de emblema o belo plano do início, que sai em ré pela janela afastando-se em linha reta por cima dos edifícios do centro do Rio — praticamente uma assinatura precoce da obra. Como programa de ação porém este plano endivida o filme com a promessa inscrita em seu movimento, que chega ao deslumbre de um plano geral da cidade em lusco-fusco partindo do assassinato de uma moça no quarto de um hotelzinho fuleiro.

(6) Ver "O Estrangeiro",
Georg Simmel: *Sociologia*,
São Paulo, Ática, 1983.

Com efeito, a abranger aspectos mais amplos da vida urbana, o filme preferiu deter-se mais diretamente na intriga policialesca. No romance, ao contrário, mesclavam-se humoradamente as duas coisas. Mandrake era brasileiro, um advogado de porta de cadeia, boa pinta, claramente calçado em detetives do *film noir*. Seu tipo *blasé* refundia Humphrey Bogart e Jece Valadão. Conseguia manter a sobriedade de um homem de bom caráter, de atitudes discretamente elegantes, conciliada à sensibilidade reticente, que tem algo do malandro ou da percepção cafajeste. Mais atacado pelas mulheres que mulherengo, compreende-se quando envereda pela luta de facas depois de esfaqueado e de estuprada a inocente professorinha atlética do sul de Minas que o inclinava a deixar de vez o seu ciclo vicioso de solteiro. A mesma argúcia mundana que atilava a sua vocação de investigador fazia-o também pagar o chope do contorcionista mambembe que a poucos metros de sua mesa no Amarelinho acabava de fazer o seu pobre número, para poder ouvir uma história qualquer envolvendo passagens pelo circo e longínquas moradias. Caminha junto com este corriqueiro e vulnerável Doutor Mandrake toda uma sociabilidade cotidiana própria do carioca, plena de diversificados contatos humanos, que ao mesmo tempo serve para conduzir a ação e dá sabor à leitura que, se não é um tempero memorável, ao menos o sal está caprichado.

Mesmo sendo o diretor um documentarista estreante na ficção e no trabalho com atores, quem vê os resultados não suspeitaria de um receio dele para com o tratamento do prosaico — que seria inerente à opção pelo advogado carioca. O sucesso do personagem de Tonico Pereira, o assassino Rafael, e a força da economia cênica, do manejo do anedótico numa sequência como aquela — talvez a melhor do filme — da sua eliminação pelo gigante e pelo anão (o mexicano René Ruiz), indicam a mão segura do cineasta para esse tipo de situação.

Mas o fotógrafo estrangeiro de Coyote vem reorganizar a narrativa com um ponto de vista extremamente diferenciado. Em consonância com as estéticas emergentes nos anos 80 Salles voltou-se para o tratamento visual do

filme. O requinte e delicadeza propugnados nessa elaboração impunham como culminância dramática uma coreografia à altura: eis a função da dança das lâminas. E mesmo aí as soluções estilizadas se desprendem da crueza e violência já patenteadas no cinema recente, distanciando-se também, por outro lado, da concepção do romance. Originalmente Fonseca não se fixa no culto da luta de facas como uma rematada arte marcial à semelhança do que encontraríamos nos filmes de kung-fu. Se o faz, emoldura-a também de humor negro e ironias. O embate final não é entre Mandrake e o mestre dos mestres, o capo Lima Prado (Raul Cortez), porém entre dois exímios executores profissionais, autênticos peões do crime organizado: Fuentes, o "China", e Hermes, o "Professor". E constitui numa única e sumária traulitada vertical de um pesado facão desferida pelo brutamontes, partindo o crânio do oponente, e assim narrada por "Nariz de Ferro", o anão peruano: "— Aquele Hermes era bom, mas deu azar com o Fuentes. Ele veio para uma luta de esgrima, coisa de artista. Pegou aquele boliviano grosso e se fodeu"⁷.

(7) Fonseca, R., *op. cit.*, p. 295.

No filme como no livro o boliviano é também, e em mais de um sentido, um personagem forte. Quando instado pelo anão a executar Rafael, por ambos manietado, responde: "— Não mato homem amarrado". Descrito sempre como um grandão com cara de índio, no assalto ao apartamento de Mandrake fazia dupla com Rafael. Ao contrário deste último, que tinha um lado velhaco e folgazão, ele não manifestava humor e suas poucas palavras eram inquisitivas, o mínimo indispensável à sua tenebrosa batalha. Invertia atributos com o colega quanto à parcimônia e generosidade nos âmbitos da presença física e da espirtuosidade. Com o seu grande tamanho e agilidade combinados à caracterização étnica do índio andino e ainda um tanto próxima daquela dos grupos encontrados nas nossas fronteiras, ele tangencia ou resvala em significados que não devem passar despercebidos. Sua força pode soar como mítica; seu olho vazado, como a marca de um gigante que não pode adormecer. Faz triste figura se pensarmos no enquadramento de seus valores de bravura guerreira no mundo "civilizado". Virtudes ancestrais reduzidas a mão-de-obra descartável de organizações criminosas. Sua conversão em força destrutiva faz pensar numa modalidade de Mike Tyson fadada à mera condição latino-americana. Como monstruosidade pode evocar o temor, para nós adquirido recentemente com as proezas políticas do narcotráfico no Cone Sul, referente ao termo bolivianização. Ainda enquanto eco no imaginário modernista nacional, poderia ser uma sombra distante e invertida do anti-herói Macunaíma, sua irrisão no pior arremedo possível.

Resulta mais empalidecido e restrito o Fuentes da fita, que vinha pautada pela esgrimia delicada. Este partido porém não se impôs a ponto de privilegiar, como fez a segunda metade do livro, a ação do ponto de vista do mestre máximo na luta de facas e cabeça da organização, Lima Prado — o que fatalmente deslocaria o foco em direção à temática das elites corruptas arranjadas com o poder militar. No romance, o "Professor" e seu secreto professor se conheciam dos serviços de inteligência do exército, para a satisfação dos que gostam de checar nas personagens a representação de cada força política da sociedade. Deste modo, o sentido da violência, na fita, muda.

E se vê catalisado pelos elementos dispostos por Salles partindo apenas do estranhamento do olhar recém-chegado de um fotógrafo americano.

O temperamento *cool* de Mandrake-Coyote está também presente na plasticidade atmosférica do filme. Na alternância dos tons violáceos do ocaso nas planuras do oeste com os instantes mais quentes dentro do trem, ou na alternância das colorações limpas e saturadas nas alturas bolivianas com momentos de instauração do âmbar pela incidência do sol e do levantar da poeira, pulsa um jogo sem rigor em que parece predominar o mesmo movimento daquele plano aéreo do início, em que saímos do amarelado da janela para o azulado da noitinha entrante. Há algum cuidado no isolamento das situações de tons quentes e um encaminhamento mais disseminado pelo filme para os tons frios. Particularmente para um certo azulado, que é literal enquanto efeito fotográfico, isto é, enquanto cor propriamente, mas que iria além disso, carregando consigo a mesma atmosfera resultante de outros procedimentos que, quando não se acompanham, de alguma forma se correspondem. Este azular estaria presente na trilha musical, que circula pelo enregelante, estaria também num certo comportamento da câmera que de quando em quando se distancia, por vezes ganhando alturas. Seria o espírito *cool* a transparecer em diferentes *azulamentos*, propiciando o suspense e rarefazendo um contato mais vivo com as coisas.

Esta estética do azul, que sem dúvida tem algo de aeronáutica, e de uma excitação excessivamente serena, possui um rebatimento de sentidos com a falta de densidade e de motivação do fotógrafo americano. Digamos que existe aí uma ressonância de vacuidades. Lembremos que "azular" também é usado como sinônimo de fugir, sumir. Depois do duelo final, em que deveria culminar a significação da violência, também Mandrake parece reconhecer este esvaziamento de sentido, saindo a esmo pelas ruas, vendo, ao sentar-se num parque infantil, a areia que de sua mão se esvai lentamente. Este esvaecimento parece comentar a própria experiência da personagem. Não simploriamente como uma imagem da morte metaforizada no princípio físico do efeito terrível da arma branca. A figura cansada e também ela exangue do fotógrafo parece refletir sobre algo mais profundo. Paira a sugestão de uma experiência vã e de uma idéia de tempo implacavelmente uniforme, ao fim do qual nada parece acrescentado; um *não-tempo*, enfim, do prisma da história ou de um movimento subjetivo.

Os efeitos de estranhamento trabalhados pelo filme em consonância com o olhar mandrakiano não nos dirigem ao campo do absurdo. Não, pelo menos, na direção da absurdidade proposta pelas estéticas mais radicais. Só o estranhamento referente ao tempo pleno de diferentes experiências pode redundar em absurdo. Sem esta dimensão temporal o estranhamento deve resignar-se ao espaço. Este é o princípio da visão exótica⁸. Neste caso, ao contrário do que acontece nos lugares que de algum modo já conhecemos, percebemos as diferenças na superfície visível, desprovida do tempo da nossa experiência vivida.

Depois de tudo, livre de sua "obsessão", Mandrake sai fotografando casais enamorados pela cidade no estilo *casual chic* típico das incursões

(8) Veja-se a propósito Szondi, Peter, "Nota", in Benjamin, Walter, *Immagini di Città*, Turim, Einaudi, 1971.

realistas da foto publicitária. Numa edificante retomada da vida, ele procura "o amor". Suas fotos, neste momento final do filme, já não têm mais nenhum traço de exotismo. Isto nos faz pensar se as anteriores não seriam assim também. Diferentemente talvez da fotografia do próprio filme, as fotos de Mandrake apresentadas no início trabalham com o exótico buscando no entanto uma certa empatia com as pessoas fotografadas. A prostituta Gisela chega a brincar com a câmera em algumas fotos. O boteco, seus frequentadores, os briteiros que ela abraça, a ambiência enfim pode emanar exotismo, mas há sempre um ludismo simpático para com o fotógrafo.

Diametralmente oposto é o que encontramos no trabalho de Miguel Rio Branco sobre realidade análoga. No filme *Aqueles que...* (1981), documentário que realizou em parte com as suas fotos sobre o bairro do Maciel em Salvador, temos uma paisagem humana completamente diferente, embora estejamos também na zona de meretrício na parte antiga de uma grande metrópole brasileira. O que de fato muda é o tratamento. A condição da pessoa enfocada parece vir à tona com toda a sua carga de vivência justamente em virtude do jogo tenso que se estabelece entre ela e o fotógrafo, o desacordo um tanto violento entre o que é virtualmente fotografável para ela e aquilo que o momento enquadrado revela. A intrusão dele naquele universo de alguma maneira é sempre um dado expressivamente problemático. Romantismo e barra pesada surgem das imediações da Baixa do Sapateiro como um momento forte de verdade, naquela realidade contorcida pela tensão que o fotógrafo-cineasta aufere junto às pessoas. Nesta torção reside a devida revelação de cada momento.

Se quisermos um outro exemplo antitético, mas este na própria Lapa carioca, dentro do universo marginal que o filme aborda, e, ao contrário de *Aqueles que...*, um filme com atores, de ficção, basta lembrar apenas de *Rainha Diaba* (1971) de Antônio Carlos Fontoura. Em ambos os casos se desenvolvem estéticas bem diferentes tanto entre si como em relação ao que vimos em *A Grande Arte*. Começando por estes dois exemplos ficaria fácil mostrar o isolamento do filme de Salles Jr. das melhores tradições construídas pelo cinema brasileiro. Há as relativizações ponderáveis tanto da formação cosmopolita do cineasta, como da destinação internacional do produto. Mas este isolamento interno por sua vez tornou-se também ele tradicional na história do nosso cinema.

As novas gerações, distantes da participação que marcou nos anos 60 a nossa realidade política e cultural — Tropicalismo, Cinema Novo e Marginal —, não têm demonstrado maiores inclinações por projetos nacionais ou movimentos estéticos mais coletivos. Mesmo quando em sintonia com as idéias do pós-moderno, que reivindica a recuperação do diálogo com o passado, elas raramente se voltam para as tradições em que estão inseridas. Egresso dos anos 60, o realizador paulista Carlos Reichenbach Filho já observou que o cineasta da nova geração, ao contrário do da sua, decupa o roteiro fechado no seu quarto. Experiência pessoal e formação chegando até ele pela indústria cultural, ele estaria perdendo a condição de transeunte da sua própria cidade.

De cineasta, esta é uma condição que ele já vinha perdendo também, uma vez que o cinema brasileiro vem deixando de existir para o seu grande público. Com a rarefação do filme nacional parece rarefazer-se ainda mais a sua graça, a sua melhor graça. Será porque, nas poucas vezes em que se tem filmado, a nossa *incompetência criativa em copiar*⁹ tem perdido em criatividade? Ou porque tem ganhado em competência? É bem verdade que a produção recente de curtas-metragens tem mostrado cada vez mais competência; e copiar não é o que mais se pretende. Em todo caso, ninguém negaria a criatividade de dezenas de nomes que, até hoje, mal conseguiram chegar ao longa-metragem, como os de Jorge Furtado ou de Edgar Navarro. Pessoas que praticamente lutam desarmadas através de sucessivas políticas culturais inoperantes. E um filme como *A Grande Arte* mostra ao menos uma tremenda afiação para a luta. O problema é saber como é que vai ser esta luta; ninguém proibiu os revólveres.

(9) Expressão de Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio, Embrafilme/Paz & Terra, 1980, p. 77.

Rubens L. R. Machado Jr.,
ensaísta e pesquisador do
cinema, é doutorando em
arte na ECA-USP.

Novos Estudos
CEBRAP

Nº 32, março 1992
pp. 199-208

RESUMO

Este artigo analisa a fita *A Grande Arte* (1991) do estreante Walter Salles Jr. a partir da expectativa em torno dela criada em função da fase crítica por que tem passado a estrutura de produção do cinema nacional e das esperanças que se depositam nas novas gerações vindas do vídeo e da TV. Tenta pensar os resultados formais das opções estéticas do filme ao adaptar o romance homônimo de seu roteirista Rubem Fonseca. Em face de um certo desígnio industrial da produção e das inclinações autorais do realizador procura-se identificar as soluções encontradas visando à colocação do produto no mercado internacional. O cineasta esboça um tratamento *cool* da violência própria do crime organizado, combinando os gêneros policial e suspense, com momentos de aventuras. Faz deste modo uma incursão pelo que seria o submundo do narcotráfico na América do Sul, calcado no ponto de vista de um estrangeiro, um fotógrafo americano, o que traz à baila o problema da visão exótica.