

LIVROS

ALEGORIA E CINEMA: A HISTÓRIA E SEUS LIMITES

Alegorias do subdesenvolvimento, de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1993, 282 pp.

Tales A.M. Ab'Sáber

Existem trabalhos que são sinais muito profundos na cultura e na história em que surgem. *Alegorias do subdesenvolvimento* é uma destas obras. Ismail Xavier, crítico e teórico do cinema brasileiro, que já havia produzido obra indispensável para a compreensão do valor estético e político de nosso melhor cinema (*Sertão mar*, Glauber Rocha e *a estética da fome*), traz à luz da cultura de hoje, exatos dez anos após esta primeira série de análises, *Alegorias do subdesenvolvimento*, trabalho que, ao compartilhar com a história aspectos de suas profundezas, transforma-se em uma espécie de revelador do que pode ser o conhecimento cinematográfico entre nós.

Trata-se de um conhecimento que se produz exatamente a partir do reconhecimento de nosso cinema em seu momento mais desesperadamente criativo, porque marcado profundamente pelo sinal da morte. Ismail Xavier vai analisar neste trabalho de 1993 oito filmes brasileiros que a partir de *Terra em transe* atravessam a história turbulenta e altamente significativa dos anos de 1968, 1969 e 1970 através da "estratégia" estético-política da alegoria: *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969), *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969) e *Bang bang* (Andréa Tonacci, 1970).

Mas, dito desta forma, perdemos o horizonte da própria historicidade do trabalho, que atravessou ele mesmo mais de dez anos da vida de seu autor, "síntese de trabalhos meus produzidos nos anos 80, em especial as teses *Alegorias do subdesenvolvimento: da estética da fome à estética do lixo* (Universidade de Nova York, 1982) e *Alegorias do desengano: a resposta cinemanovista à modernização conservadora* (USP, 1989)".

Alegorias do subdesenvolvimento nos aponta, de saída e já no primeiro parágrafo do livro, dois níveis de história: a do ponto forte da história de nosso cinema, das obras-primas do final trágico dos 60, e a da pesquisa e do pensamento cinematográfico entre nós nos anos 80.

Frente ao problema de sua própria época *Alegorias do subdesenvolvimento* é testemunho do paradoxo em que vivemos: obra de grande rigor crítico em uma época que eliminou a crítica de cinema dos espaços correntes da cultura, obra que afirma um certo cinema brasileiro como um dos grandes da história em uma época cujo movimento foi o de negar qualquer valor à história mesma do cinema brasileiro.

Alegorias do subdesenvolvimento é uma obra que confronta o panorama ideológico atual de leitura da história do cinema brasileiro, e dos anos 60, negando com sua própria existência e trabalho a facilidade violenta com que se descartou a história viva de nosso cinema para a lata do lixo de um tempo romântico desaparecido para sempre. Como tal, *Alegorias do subdesenvolvimento* é gesto político que nos remete a uma outra história, diferente daquela em que nos instalamos. E dá testemunho contra um processo cultural que nos engloba a todos, onde o trabalho sobre o que melhor se fez no passado é em grande parte o de esquecimento sistemático.

Como no próprio trabalho de Ismail, é necessário, antes de se dar o primeiro passo analítico rumo

aos problemas de cada obra, construir o panorama onde a obra surge. Naquele momento, ao contrário do nosso, os filmes surgiam de uma cultura altamente desejante, e que se despedaçava a si própria em círculos que a superavam, seja pelo "artifício" do Terror de Estado, seja pelo "novo espírito" que passa a dominar a relação entre artistas/intelectuais e sociedade:

"Os filmes aqui estudados foram produzidos dentro de um esforço de repensar a experiência social e o cinema ligado a uma conjuntura bastante específica, aquela que se evoca de forma condensada pelo recurso ao emblema: 1968" (p. 9).

"Dado significativo: os artistas brasileiros, interagindo com a mídia, promoveram o encontro dos diferentes projetos da modernidade brasileira exatamente quando a experiência da arte *pop*, no capitalismo avançado, colocava a relação entre estética e mercado em novos termos (mais aderentes à cultura de massa), sinalizando transformações que, em seguida, ganhariam terreno e confirmariam o seu sentido antiutópico de dissolução da imagem do artista como herói da ruptura. Nessa espécie de limiar da "condição pós-moderna", o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do A15." (p. 26).

Diante da virada iminente do eixo da cultura em direção a uma "aderência à cultura de massa", o cinema brasileiro dos 60 produziu obras radicais amplamente regidas pela idéia da vanguarda, e em grande parte vanguarda sincronizada com o melhor cinema produzido no mundo no período, o amplo movimento do cinema moderno. Godard, Pasolini e Glauber formam o tripé das noções avançadas de autoria, e das relações entre estética e política na história do cinema. Diante do refluxo conservador dos anos 70, e regressivo dos 80, este ponto da história das artes no século pode ser mesmo considerado como o último dos grandes gestos do modernismo. E, "dado significativo", este é o único momento da história em que o cinema da periferia e das grandes cinematografias européias se sincronizam em um mesmo movimento, e em uma mesma ordem de valores, e estamos no centro e somos sujeitos, em tempo real, da melhor arte técnica produzida no mundo, ao mesmo tempo que somos parte essencial da chave revolucionária geral que marcou a época. Na década de 70, diante da Revo-

lução e da consciência estética de ponta, em uma forte medida o cinema brasileiro é uno, em sentido e qualidade, com o melhor cinema europeu.

Ismail Xavier vai trabalhar a face interna, histórica e nacional, desse fenômeno, vai buscar o dado irreversível de uma história que habita e define nosso potente discurso cinematográfico de então. Se esse cinema participava, através da figura de Glauber Rocha, de um movimento global e definitivo na história da arte, ele era peça fundamental do jogo perigoso da cultura brasileira no período, campo de forças e trabalhos que gerou uma gama de obras e idéias de amplitude e qualidade inéditas entre nós, uma cultura inteira sincronizada na experiência e na ruptura, como não voltamos a conhecer:

"Analisar a cultura brasileira do final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma verdadeira revolução na esfera da cultura: *Terra em transe*, *O rei da vela*, o Tropicalismo, o Cinema Marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um estágio da nação. De lá para cá, mudaram os termos da equação social, é outra a situação do cinema, mas tudo enfim tornou até mais radical o senso de periferia que, após as ilusões do 'milagre' econômico do período 69-78, acabou retornando com toda a força" (p. 9).

Ismail vai ao cerne daquela cultura revolucionada, o descompasso entre expectativas nacionais e a reposição violenta do sistema periferia-centro, a ordem do subdesenvolvimento, e nos demonstra com precisão por que aquelas obras-primas são ainda vitais para nós: como testemunhos estratégicos da história elas falam de um estado de coisas absurdo que é mesmo o que vivemos, o *destino* da condição periférica.

Partindo do problema colocado nesta chave de ampla leitura da história e da cultura da época, Ismail Xavier vai analisar profundamente a "série" do cinema alegórico brasileiro detonada diretamente por *Terra em transe* — reconhecido também por

outros artistas na época, como Caetano e Zé Celso, como detonador de suas próprias e de outras formas alegóricas —, contemporânea da alegorização Tropicalista. Seu problema será, diante do "emblema" violento de 1968, verificar quais são os termos da alegorização da cultura, e como, passo a passo, ela se deu e se desenvolveu em nosso cinema do período.



Retomemos um pouco a história do trabalho de Ismail Xavier, para entendermos onde *Alegorias do subdesenvolvimento* surge, qual o projeto crítico que vem multiplicar, potencializar.

Em 1975, há dezoito anos portanto, surgia o primeiro trabalho de fôlego do crítico, *Sétima arte, um culto moderno*, mestrado editado em 1978 (Ed. Perspectiva). Obra de duas vias, Ismail trabalharia no livro a configuração passo a passo do campo de teorias e ideologias que definiam a apropriação do cinema no âmbito das vanguardas modernistas européias (futurismo e *avant-garde* francesa), e em seguida como o fenômeno se deu no mesmo período dos anos 10 e 20 no quadro nacional, com o primeiro impacto moralista, a tênue apropriação modernista, e os fenômenos locais da Cinearte e do Chaplin-Club. Percebe-se pelo plano da obra a necessidade originária de definir as particularidades do debate e do olhar cinematográfico entre nós, sem perder a moldura universalizante, seja da grande história do cinema, seja da sua teoria.

Aliás o ensaio, de forte caráter teórico, sobre os problemas, percepções, soluções e descaminhos da *avant-garde* de Moussinac, Deluc, Dullac, Epstein, que poderíamos pensar como o impacto da idéia de cinema na idéia do moderno, nos parece revelar mesmo um desejo de construir, através da história e de um amplo olhar especulativo, a gênese do próprio adensamento da teoria do cinema no século. Em um mesmo movimento Ismail faz história e teoria, constrói o quadro onde terão sentido as primeiras percepções brasileiras sobre a arte, ao captar noções teóricas e ideológicas dos modernistas europeus que configuram mesmo um "grau zero" da teoria cinematográfica. No mesmo movimento temos o ponto de partida da teoria do cinema no século, e o olhar específico de uma cultura

periférica para a "arte por excelência dos tempos modernos". Essa arte ensaística, que não esconde sua tradição, de articular história e teoria, a particularidade do quadro nacional e uma percepção rigorosa do estado da arte no âmbito da cultura do Ocidente, é percebida mesmo com precisão pelo autor, tem peso de projeto e adensa uma tradição que lhe é anterior:

"De nossa parte, o próprio interesse com que sempre acompanhamos estas aventuras (*teóricas*), principalmente as atinentes às ciências da linguagem, desdobrou-se num recuo. Criada a brecha, ganhou corpo este trabalho, que se encaminha em direção diversa, respondendo a uma necessidade nossa de eliminação de uma deficiência de referenciais históricos, criadora de uma espécie de 'esquematar no vazio'. Em meio a discussões teórico-ideológicas que retomam problemas que não são totalmente novos, certas análises de ideologias cinematográficas datadas historicamente tornaram-se, para nós, fundamentais. Tais estudos ajudam na configuração de processos que permitem uma colocação de certas concepções do cinema em perspectiva e fornecem elementos para uma melhor definição das particularidades do momento atual."

Aí está, em um dos primeiros trabalhos de Ismail Xavier, formulado com clareza iluminista, o plano central que dará origem a toda sua obra. Atenção teórica refletida na carne necessária da história, percepção ampla do passado para posicionar com força produtiva e renovadora o olhar sobre o presente. Ao final do esforço do crítico, de articulação íntima entre teoria e história, é o presente do saber e do fazer cinematográfico que está sendo trabalhado.

Em 1977, surge o amplo ensaio sobre a teoria e as estéticas do cinema do século *O discurso cinematográfico* (Paz e Terra), onde, da linguagem clássica e seu desejo de procedimento universal, avaliado ideologicamente, Ismail Xavier recuperará, em sua chave pessoal, a história da teoria cinematográfica. Nesse ensaio o Autor trabalhará, entre outras, as perspectivas estético-ideológicas de Kulechov, Pudovkin, Balazs, Kracauer, Barbaro, Bazin, Zavattini, Mitry, referá o percurso das vanguardas européias dos anos 20 ao *underground* norte-americano de Deren, Snow, Brakhage, e, dando lugar privilegiado ao cine-discurso de Eisenstein, reconstituirá o percurso da noção de código e desconstrução até as contribuições de Metz, *Cynétique* e *Cahiers du*

Cinéma. Ao perpassar extensivamente o campo teórico do cinema, no mesmo movimento desenha sua história (ou as histórias das específicas tradições) ao longo do século, e como tal o livro é um dos grandes trabalhos sobre a teoria do cinema que conhecemos.

Em 1983 temos a coletânea *A experiência do cinema* (Graal/Embrafilme), onde estão reunidos e comentados vários textos teóricos fundamentais na construção das idéias do cinema ao longo do século, e entre poucos clássicos então "conhecidos" (Pudovkin, Eisenstein), temos um elenco de textos essenciais até então materialmente ausentes da cultura cinematográfica corrente entre nós (Jean-Epstein, Merleau-Ponty, André Bazin, Stan Brakhage, Jean-Louis Baudry, entre outros). *A experiência do cinema* configura o maior corpo de fontes da teoria do cinema já lançado no Brasil, e considerando que a antologia de José Lino Grünewald, *A idéia do cinema*, dos anos 60, está esgotada há décadas, hoje é a única referência documental ampla produzida no Brasil e presente na cultura.

Também em 1983 temos o primeiro grande trabalho crítico sobre cinema brasileiro, *Sertão mar, Glauber Rocha e a estética da fome* (Brasiliense). Construído como confronto entre dois momentos estéticos e históricos, o do Cinema Novo do primeiro Glauber Rocha de *Barravento* (1961-2) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963-4), em choque estético-ideológico com as formas classicizantes de *O cangaceiro* (1952) de Lima Barreto e *O pagador de promessas* (1962) de Anselmo Duarte, Ismail recuperará através de análises profundas o giro dialético essencial na história do cinema brasileiro moderno, configurando mesmo as duas linhas de força que permanentemente, a partir deste momento nodal de meados dos anos 50 e primeiros anos 60, sempre estarão em jogo, a experiência crítica profunda renovadora de linguagem e o desejo de participação no "código universal", ora uma com maior peso ora outra, na composição interna de nossa cinematografia.

Em 1984 surge *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema* (Brasiliense), que ataca outro pólo do impacto do cinema na modernidade, o da construção das bases linguísticas e ideológicas da indústria, visível no percurso da sua figura mítica e originária maior, David Wark Griffith.

Ao nos aproximarmos do fim da década de 80 os trabalhos publicados de Ismail tendem a dimi-

nuir seu porte, após estes primeiros cinco livros que constituem já uma grande obra, configurando praticamente toda a teoria e história do cinema a partir de um trabalho local, e já posicionando o fazer local (Glauber Rocha) em relação a este todo. Em 1985 temos o ensaio "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor" (em *O desafio do cinema*, Jorge Zahar Editor), que constitui panorama crítico amplo do cinema brasileiro dos anos 60, 70 e inícios de 80, suas promessas, impasses, caminhos e descaminhos. Houve uma pequena crítica publicada na *Folha de S. Paulo*, também de 85, "Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete pós", onde, colocando-se diante do cinema revivalista de Spielberg e Lucas, vai apontar a perda de *pathos* na atitude culturalista do cinema dos anos 80, posição que lhe renderia estranhamentos com alguns jovens cineastas que se preparavam para lançar filmes naquele panorama de difuso pós-modernismo de jornal. E finalmente em 1988, pelo menos até onde pude acompanhar, o ensaio "Cinema: revelação e engano" (em *O olhar*, Companhia das Letras), onde em um texto de poucas páginas, e elegendo um único problema cinematográfico, *Vertigo* de Hitchcock, Ismail vai recolher elegantemente grande parte do repertório crítico que ele próprio elencou entre nós, e vai utilizá-lo ativamente, de forma brilhante, na leitura da obra-prima da vertigem do olhar de Hitchcock. Já sabemos que neste período, onde surgem esses pequenos mas potentes textos, o Autor trabalhava em *Alegorias do subdesenvolvimento*.

Podemos perceber agora, após quase vinte anos de produção continuada, qual a dimensão do projeto de Ismail Xavier: para poder falar de seu problema, o cinema brasileiro moderno, é necessário recompor a história e a consciência da arte, e seu gesto crítico é a um tempo formação de sua história específica e reavaliação crítica deste saber universal concretamente recolhido na consciência e no produto de seu trabalho.

Há algo de amplamente iluminista nesse trabalho acadêmico de ponta, de adensamento do panorama da cultura, necessário a um intelectual cuja crítica seminal trabalha a sua reversão: a constituição de uma consciência positiva da história do cinema brasileiro.



Os filmes que *Alegorias do subdesenvolvimento* trabalha poderiam perfeitamente ser chamados de "infernais". São sistemas altamente complexos de reordenações programáticas da linguagem cinematográfica, cujo movimento, o livro nos mostra, está visceralmente sincronizado com as rápidas e profundas mudanças vividas na história brasileira de então, e no amplo quadro da cultura dos últimos anos 60, problema muito longe de ser estritamente nacional.

O desafio para o crítico não poderia ser maior. Trabalhando de um lugar não totalmente reconhecido na história do cinema, e impreciso, enquanto momento traumático, aos olhos da cultura brasileira — ao contrário de outros grandes momentos de efervescência e associação de criatividade cinematográfica e história política e cultural (caso do expressionismo alemão, ou do cinema clássico soviético, ou do neo-realismo) que facilitam ao crítico sua inserção em um campo já semeado —, aqui reconhecer e precisar a especificidade desta série alegórica do cinema brasileiro obrigará o crítico necessariamente a reconstruir os tecidos invisíveis do passado, em uma dupla *tour de force*: com as obras, difíceis de se deixarem apanhar, e com os sentidos da cultura e da história que estão em jogo, problema ainda mais difícil, dada a grandeza da época em foco e considerando a apatia e os sistemáticos erros de avaliação do presente em relação aos 60.

Ismail Xavier enfrenta as duas esfinges: reconstruir teoricamente as obras na análise e interpretar os seus vínculos com o sentido daquela história crucial, através de análises as mais amplas possíveis, que não recuam em nenhum momento do desejo de completar ao máximo o quadro desenhado em cada obra. Há um desejo de totalidade crítica elegantemente conduzido que pode mesmo nos lembrar a busca de totalização que impulsionou parte do pensamento do próprio período estudado, visão epistêmica do mundo da qual Glauber Rocha é o maior representante, e que encontra sua maior expressão artística exatamente no filme que abre o percurso de Ismail, *Terra em transe*. Aliás, é a análise de *Terra em transe* — a respeito da qual pode-se utilizar os termos com que o crítico caracterizou a obra: "notável em sua abrangência" — a que mais encadeia os múltiplos passos e pontos de partida com uma ampla síntese, em uma estruturação fortíssima de conceitos e construções críticas

que reproduz mesmo algo da fantástica mecânica do filme. Mas não há nada mais distante do que o foco que origina a totalização, turbulenta, intoxicada, barroca de Glauber, que montará o círculo infernal e hipnótico de *Terra em transe*, e o esforço "saturnino" de Ismail Xavier, adensado em um estilo preciso, que mantém igual distância de cada aspecto da obra, definindo um olhar clássico para o crítico, e definindo com admirável clareza a força de um eu que reordena os perigosos mistérios das obras abissais diante das quais se debruçou.

A prosa a que Ismail Xavier chegou com este seu livro, a elegância e clareza da escrita que pacientemente revela obras que tão visceralmente gritam o despedaçamento do mundo, não é uma das menores qualidades do livro. Estamos diante de um grande "escritor de cinema", como entre nós já o foram Francisco Luiz de Almeida Salles e Paulo Emílio, e como, universalmente, o foi André Bazin, o maior de todos. Mas, creio, nenhum desses clássicos jamais deparou com um problema tão intrincado e possivelmente desencaminhador da consciência literária do crítico, como é a série alegórica de Ismail Xavier.

Além do esforço de totalização dos quadros de cada obra e diante da forte carga experimental, de reorganização permanente da forma fílmica, que era também e sempre uma experiência política, apresentada por grande parte desta série alegórica (principalmente no eixo de deslocamentos e radicalizações essenciais representado por Glauber, Sganzerla, Bressane, e Tonacci no fim da linha), o crítico mantém uma atenção redobrada às diversas possíveis modulações das formas, que se produzem e se reproduzem novas a cada passo da série e dos discursos. É assim que temos as análises crivadas de passagens íntimas, de revelações críticas, iluminações, que se multiplicam, e que configuram o quadro impreciso onde não há formas *a priori*, extremamente carregado de significações, e muito problemático para ser descrito. Um exemplo do potencial dessas passagens de análise seminal que se sucedem desenhando o todo aparentemente inapreensível dos múltiplos mistérios da série, é a seguinte passagem sobre *O bandido da luz vermelha*, onde uma experiência de forma, a perda do foco do *flashback*, é estrutura profunda da obra:

"Há indícios da circularidade clássica do *flashback* — imagens e frases que já antecipam o final — mas chegaremos à última sequência sem que se

especifique o ponto focal (de onde fala esta voz?). Há um nítido descarte do ponto de origem do *flashback* (o suposto momento do qual deveríamos sair para retornar) e tal recusa em enraizar a voz over do bandido integra um movimento mais amplo de descentramento da narrativa. No entorno da ação do herói, as vozes do rádio comandam um processo entrópico de acumulação de dados que, na aceleração final, configura o mundo como desordem geral. Tal desordem se anuncia como fato 'anômalo' (as vozes acentuam o tom de alarme); entretanto, o que ocorre é uma radicalização da regra vigente ao longo do filme" (pp. 74-5).

A seguinte firme avaliação de um gesto formal radical de *O anjo nasceu* também exemplifica o corpo-a-corpo íntimo com o sentido das novas formas que estão em jogo:

"Os dados já apontados não estão sós a instalar a simetria entre começo e fim do discurso. A dissonância (mais aguda do que na abertura) volta para fechar a trilha sonora, assim como tinha marcado a abertura: uma peça de metais agressiva acompanha um último gesto do olhar: o movimento em *zoom-in*, abrupto e arbitrário, nos aproxima do horizonte, ponto de fuga da estrada vazia e da própria narração do filme. Como gesto final, a *zoom* no asfalto vem selar a experiência de queda no tempo: na estrutura de *O anjo nasceu*, até mesmo o rigor de uma simetria que emoldura a narrativa revela ser impossível a circularidade plena; denuncia a separação irremediável face à origem, configura o tempo como perda" (p. 201).

É assim, articulando totalização crítica que não cede e mergulhos específicos que revelam os vários segredos formais de cada obra, que *Alegorias do subdesenvolvimento* constitui seus grandes panoramas, e recupera, na crítica, algo da própria dinâmica da série, onde a um tempo se constroem e desconstroem diagnósticos gerais, as formas se estruturam com força ou explodem na multiplicidade possível do discurso alegórico.



Em meio à ampla recuperação dos diversos problemas históricos da época, que crivam o livro transformando-o em panorama crítico, uma poderosa tese se desenha e justifica: o percurso alegórico

proposto pelos filmes "infernais" que atravessam o emblema de 1968 constitui em si mesmo a formulação profunda da perda de uma noção de história orientada para uma finalidade ética, política. Trata-se de discursos, formas, que vão desmontar enquanto visão de mundo uma certa "teleologia da história" que movimentava a ação e a interpretação da história até então, interiorizando mesmo esta nova percepção. A teleologia da história, encarnada pelos conceitos e desejo do nacional, popular e da Revolução, que exigiam totalizações amplas como "garantia" teórica das próprias promessas, seria desmontada pelo ataque dissolvente a suas categorias positivas de fundo. O desenvolvimento e a sequência principal desta "filosofia da história" proposta pela série, a dissolução de qualquer teleologia, seria dada por *Terra em transe*, *O bandido da luz vermelha*, *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*.

Essa perda da teleologia da história não se produz como projeto sistemático, como se poderia pensar em termos de um corrente pós-modernismo. Ela se configura passo a passo, historicamente, como resposta e diagnóstico aos problemas concretos de um tempo de violentas e rápidas transformações, onde os desejos do passado, que orientaram a história e sua percepção até então, desapareciam a cada segundo do presente. Sigamos um pouco os passos de Ismail Xavier na dissolução das totalidades orientadas até a antiteleologia final da série.

Se em *Terra em transe* é a história mesma do golpe de 1964 que movimenta a construção da alegoria, levando em consideração as diversas linhas de forças concretas que produziram o patético desfecho — o populismo desenraizado, a atuação das esquerdas, o conservadorismo das elites, os interesses internacionais, a fragilidade da consciência popular —, constituindo um panorama de "especificidade a suas questões"; se o filme ainda remete à história como um amplo jogo orientado, o resultado dos passos do jogo é a reposição do mesmo, anunciado na tomada do poder pela dimensão hiperconservadora, que se fará, à força, modernizante. O jogo da história suspende, no panorama totalizante e violentamente didático de *Terra em transe*, a própria "possibilidade do futuro", e o infundável, mas irreversível, fim do poeta militante nas dunas de Eldorado, é o signo mesmo (alegoria) das promessas que se lançam a partir de então no vazio da história. Anuncia-se, com o

recurso à própria rememoração da história concreta, a ruptura profunda que se daria no próprio olhar para a história: a orientação firme e moderna da narrativa, que deveria recuperar os passos da história, leva ao desespero, ao vazio, ao nada. O que habitava o horizonte da história começa a se dissolver.

O *bandido da luz vermelha*, como *Terra em transe*, vai ainda construir um panorama, uma configuração do espaço do mundo totalizante. Porém, correspondendo à perda da teleologia, a série alegórica tenderá cada vez mais à rarefação, à disjunção e à seriação. Enfim, a perda mesma da idéia de totalidade, que passa à estrutura das obras em *O Anjo nasceu, Matou a família e foi ao cinema e Bang bang*.

O amplo quadro dos poderes e interesses da boca do lixo, em *O bandido*, se produz desde sempre na clave de uma feroz paródia que ataca e desestabiliza o modelo totalizante (boca do lixo metonímia/alegoria mesma do Brasil, do Terceiro Mundo...), ao mesmo tempo em que define a cultura como um girar e acumular no vazio de fragmentos indistintos e duvidosos de cultura de massa, que pouco se distinguem do lixo, dissolventes de qualquer identidade ou projeto. O poeta militante exasperado pela perda da própria capacidade de orientar a história dá lugar ao bandido, "gênio ou besta", acumulação de referências sem origem e sem ponto de chegada. A crise da consciência de *Terra em transe* se amplia definitivamente em crise da cultura, e o "inespecífico" caos final de *O bandido da luz vermelha* projeta a agonia "pessoal" do poeta de *Terra em transe* na ordem amplamente dissolvente da cultura sem orientação.

Nas palavras de Ismail Xavier sobre essa primeira modulação no ataque à teleologia da história que se dá entre *Terra em transe*, pensando os passos da história que se desorienta, e *O bandido da luz vermelha*, instalado já em um tempo sem promessas:

"Na crise, Eldorado pode avançar ou retroceder, ter seu destino definido por esquerda ou direita (estas são discerníveis); suas questões têm especificidade e, no momento de indecisão e confronto, as cartas estão na mesa. Há ações efetivas e a inconsistência é problema dos derrotados: o golpe tem toda a lógica. E funciona. Fala-se em crise no contexto da boca do lixo [*O bandido*] mas não se especifica seus termos ou agentes; há um mundo agitado que se põe à deriva acelerando um mecanismo implacável,

expansão regular de alusões apocalípticas onde não parece haver lugar para um momento de indecisão, confronto de forças que podem se inclinar em direções opostas. As cartas efetivas permanecem invisíveis. No entanto, os locutores assinalam na avalanche final: 'ninguém sabe o que vai acontecer: fascismo?, comunismo?'" (pp. 109-10).

No capítulo "Os graus da inconsistência (ou a miragem da nação-sujeito)", colocado estrategicamente após as análises de *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*, Ismail vai inicialmente trabalhar esta dissolvência dos valores que habitavam a história com promessas, aprofundando a comparação e a tensão da ruptura anunciada em Glauber Rocha e plenamente desenhada na cultura do lixo de Sganzerla, e em seguida vai pensar os ambíguos termos críticos da cultura jovem que se anunciava e se propunha aos velhos valores políticos. O capítulo é duplamente essencial: revela a ruptura no olhar para a história que se dá entre 1967 (*Terra em transe*) e 1968 (*O bandido*), e prepara a compreensão dos "gestos irreconciliáveis" de Bresane e Tonacci, associados às novas perspectivas políticas não tradicionais, de uma cultura jovem ainda não domesticada.

Tudo é salto dialético neste capítulo em que a nação-sujeito se torna miragem: entre teleologia da história e sua dissolvência, entre uma ordem política tradicional e uma ambígua cultura jovem, oscilando da crítica ao elogio da nova ordem técnica de massas, entre as obras que ainda totalizam e as que fragmentarão definitivamente a experiência do mundo, mantendo como saldo a violência que não se supera. E "tudo é dialética" no manejo das categorias estéticas e políticas pelo crítico:

"*O bandido* se afina à Tropicália, à bem humorada declaração de obsolescência da 'cultura dos avós', mas com um adendo: inclui nesta cultura parodiada o que chama de 'bom mocismo' do Cinema Novo, sua cerimônia diante da cultura popular, seu tratamento sério da política. O mundo que Sganzerla põe em cena prescinde da intervenção de intelectuais, aludidos apenas em tom de piada, mas isto não impede que, na galeria dos 'boçais', a distância entre pretensão e performance se desenhe como dado constitutivo da experiência nacional: esta é 'de segunda mão' mesmo quando experiência de um mundo transgressor, marginal. O *kitsch* é como que uma 'segunda natureza' presente na condição periférica; é traço do ser nacional que

se observa com humor sem a simbólica do Mal própria a *Terra em transe* e seu confronto de caminhos, valores. Para Glauber, o *kitsch* é a manifestação visível do sinistro; é o desfile das máscaras demoníacas do poder que se repõe como o Mal na história da América Latina, dado grotesco desconfortável cuja presença ostensiva causa estranhamento, mal-estar, não o riso. Ele traz as figuras do pesadelo da derrota, é produto da política e não pode ser assimilado com aquele mesmo tom de autogozoação com que Sganzerla aponta sua onipresença como fisionomia própria da 'miséria brasileira'. Em *O bandido*, o estilo canhestro das expressões e gestos tem seu próprio *élan*, sua graça, antes de ser um sinal da incidência do Mal, face visível da repressão ou do que é decadência precoce do oprimido. Há, portanto, uma dissolução do sistema moral da visibilidade que Glauber, ao dramatizar o *kitsch*, articulou ao seu cerimonial da história, encruzilhada onde a nação oscila entre a redenção e a danação. O 'não é mais possível' de Paulo Martins, face ao jogo infernal das aparências, é expressão exasperada do desengano que, no entanto, quer ir mais fundo porque supõe poder encontrar algo de consistente. Busca, enfim, uma reposição da verdade e leva a tensão da derrota ao limite. Invertendo este drama, resta o caminho da dessacralização radical, a perda de cerimônia diante do nacional como sistema, digamos metafísico, que Glauber manteve. Operação-chave das paródias de 1968 que assumem então a tarefa do esvaziamento, sendo outro o seu ponto de observação: confiam no poder dissolvente da modernidade técnica mesmo em suas figuras associadas à dominação imposta pela ordem internacional" (p. 112).

Fixando a categoria do *kitsch*, já altamente informada por si mesma, teremos o confronto entre uma ordem de orientação política tradicional, onde o jogo de máscaras é o mal da história derrotada que abala o desejo de nacional, e o riso irônico que contamina a tudo, que coloca em si mesmo várias máscaras, reconhecendo no *kitsch* estatuto de *ethos* nacional. A visibilidade do mal, consciência atormentada, se transforma definitivamente em segunda natureza, disseminada totalmente pela cultura, inclusive para a instância narrativa, consagrando a inconsistência de uma totalidade que em seguida se dissolveria, em Bressane e Tonacci.

O que vemos são movimentos complexos da cultura identificados com rigor no olhar preciso para

a categoria estética posta em jogo pelas obras. Interior e exterior das obras se revertem na crítica, e, em um salto, uma cultura deságua em outra. Movimento profundo da história identificado nas formas sem convenção de *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*.

"Os graus da inconsistência" articula também, dentro do próprio livro, a passagem das obras que poderíamos chamar "de totalidade" de Glauber e Sganzerla, para as obras onde o todo já não mais se vislumbra, movimento que aprofunda a perda de projeto histórico na fragmentação, rarefação e anti-teleologia estrutural da narrativa. Nos aproximamos do cinema mais fortemente experimental de Bressane e Tonacci, compreendendo de onde vêm suas bases históricas e sociais.

Chegamos aos discursos mais radicais do tempo, e em termos de cinema narrativo, provavelmente, algumas das obras mais radicais que se conhecem. Em Bressane, a graça que acompanha as mazelas da cultura insólita do subdesenvolvimento de *O bandido da luz vermelha* tende a se dissipar completamente, emergindo apenas a experiência da violência crua quase estrutural à cultura, presente em todos os seus lugares sociais, e na própria representação, na própria estrutura precisa de seu cinema, construindo um mundo de completa não-reconciliação, onde todos gravitam como marginais jamais recuperáveis em alguma positividade social. A cultura e o cinema perdem seu cimento interno, como os transe e caos dos filmes "de totalidade" haviam problematizado. Agora, definitivamente instaladas, em um tempo sem valores ou sentidos que não os da reposição, cada vez mais crua, da violência, sem a mínima perspectiva de uma finalidade para a história, que vira queda infernal, ou repetição sistemática de um mal dessacralizado, as obras geram mecanismos de significação que tentam negar na própria estrutura a própria articulação teleológica da narrativa cinematográfica.

"Os dois filmes de Bressane expressam um estágio mais radical da recusa em representar o presente como purgatório de violência historicamente plena de sentido, etapa referida, como dado preparatório, ao horizonte da Revolução (premissas que entraram em crise a partir de *Terra em transe*). A tônica é a violência não redimida [...] No momento em que encontramos as personagens, estas vivem um processo de queda sem retorno, a experiência

de um inferno que põe a distância as miragens de comunidade, coesão, família. Aqui, a experiência do moderno é de atomização, ruptura com uma ordem utópica originária que lança as personagens num universo sem inocência, sangrento. [...] [*O crime*] pode ser enigmático — como os há em *Matou a família* — mas a configuração do conjunto produz um efeito que exclui a idéia de gratuidade. Esta é a força da repetição: sugerir o painel como expressão de uma lei, mesmo que pouco se possa dizer de sua natureza. Neste aspecto, a força de *Matou a família* depende da potência de choque de seu esquema, de sua capacidade de incluir, pela forma do plano sequência e pela estrutura de repetições, a própria experiência do cinema na sua pauta imediata de questões, esta que o espectador deve montar na primeira hora" (p. 237).

"A violência é algo que o filme [*O anjo nasceu*] constata, sem julgá-la mas também sem exaltá-la como modelo de ação. O essencial é que ela crie um momento de verdade no qual o mundo invadido deixe cair a máscara. [...] Não há no filme dados do passado que ofereceram causas que justifiquem as ações presentes e não há, nas imagens finais, sinalizações a dizer que o percurso afinal faz sentido. O plano de oito minutos da estrada vazia é uma afirmação de inconclusividade; recusa coroar o trajeto como um termo definido que, em retrospecto, iluminaria toda a experiência. O arbitrário movimento em *zoom in* mais para o fim do plano reafirma a rejeição de teleologias; subverte a expectativa própria às narrações (chegar a um fim) e um papel próprio a perspectiva (definir um horizonte). Narração e perspectiva que, no cinema dominante, centralizam a representação e mantêm a noção de que há sentido claro no mundo que o narrador 'capta' e exprime em seu relato. Aqui, esta pedagogia é recusada, com a particularidade de se escolher a estrada (ou a linha reta) para afirmar uma antiteleologia. Fica atingido um emblema do Cinema Novo (anterior a *Terra em transe*) associado à passagem para um novo patamar de experiência, à aquisição de nova consciência. Ou seja, associado à 'dimensão do futuro'. [...] No filme de Bressane [...] a estrada figura o salto no vazio, coroa uma experiência abismal, substitui as dunas da agonia de Paulo Martins. Não por acaso, é o teor rarefeito das imagens finais do filme de Glauber que o *O anjo nasceu* retoma em seu transcorrer. Tal rarefação, trabalhada de início a fim, cria outro contexto e

produz uma internalização original da crise: a anti-teleologia se enraíza no plano formal e muda a relação filme-espectador. Não pede a adesão; expõe um exílio" (p. 207).

Vemos assim que neste momento a percepção de um certo estado de não-redenção na história e na cultura exige sua internalização para a estrutura das obras. É esta não-reconciliação do próprio discurso cinematográfico que coloca o espectador mais que nunca como exilado de um mundo de coesões positivas, ele mesmo sendo um marginal que gravita diante das obras que negam, em suas novas formas, qualquer possibilidade de ilusão compartilhada. Não há ponto de reconciliação possível neste mundo-discurso da queda constante, da lei da violência, da perda do futuro.

Chegamos finalmente à estranheza máxima, desarticulação íntima das regras mesmas do narrar, que é *Bang bang* de Andrea Tonacci. Aqui temos a personagem do "passageiro", que Ismail definiu como aquele que "está e não está". Ele é totalmente à vontade em um mundo sem porquês, onde muitas vezes algum traço de narração, sempre uma perseguição, tem início e se dissolve sem compromisso com uma causa, ou com um desfecho, levando ao limite uma noção de história que desarticula a ordem e o sentido entre passado e futuro. Sua desenvoltura e inserção não problemática nesta espécie de "tempo sem tempo", uma vez que sem causa e sem futuro, é que produz a ironia fantástica da obra, ironia que camufla o cinismo quase satisfeito do "passageiro" diante de um mundo que perdeu todo o sentido. Está-se falando de uma nova ordem da cultura, após o mergulho sangrento no sacrifício ritual do tempo em que a história ainda era habitada por desejos. Mas é através de um gesto absolutamente radical de discurso que esta ordem do cinismo do novo "tempo sem tempo" pode ser atingida.

"O mundo em que se movimenta o 'passageiro' é um labirinto e só não se faz drama porque sua norma, no plano diegético, é a inconsequência. O ar irônico, imperturbável, deste 'homem comum' face ao absurdo das peripécias é resposta que revela certa afinidade com este mundo serial desconexo: ele se ajeita a tudo, absorve cada recomeço com certo descompromisso. Está e não está. E sua postura de exterioridade face aos conflitos condensa muito bem a matriz de um anti-herói sem projeto que protagoniza a comédia num mundo em crise,

terreno de violência e desastre. Seu à vontade a cada passo atesta sua cumplicidade com as regras, o que o isenta da tensão e desconforto que atinge a platéia às voltas com o quebra-cabeça. [...] O toque de agressão se mostra aqui embalado no riso e nada de funesto se estabiliza na imagem; tal estratégia, no entanto, não exclui o mal-estar, pois o jogo que instala supõe a ruptura com um regime de fruição do cinema. Se há sempre na comédia um bode expiatório, em *Bang bang* esta se faz às expensas do espectador. Este encontra na experiência da sala escura uma espécie de radicalização do desconcerto que o pode assombrar no cotidiano" (pp. 262-63).

Chega-se ao limite de uma experiência de perdas e derrotas históricas, que após o desespero da percepção da ruptura profunda que o tempo impunha a todos, quebrando a possibilidade mesmo de se pensar um futuro, lança o diagnóstico preciso do que seria a vida nesta nova ordem de cultura sem fetos: o riso cínico que sobrevive algo imutável, com seu "estar e não estar", em um tempo de permanentes desconcertos cotidianos. O final da desmontagem da noção da teleologia da história, nesta fantástica série do cinema brasileiro do final dos anos 60, é o riso descompromissado, do qual todos somos objeto, que convive com uma ordem cultural impotente em articular passado e futuro, sempre às voltas com o desejo de perseguição e morte.



O desenho da dissolução da teleologia da história, que articula a problematização, o desaparecimento, e a transformação de uma série de valores da época e para além dela, é talvez a principal tese de *Alegorias do subdesenvolvimento*. No entanto existem outras que são sincronicamente trabalhadas, das quais não tratei aqui: o problema da dissolvência da identidade trabalhado nas paródias de 1968 (de *O bandido* a *Macunaíma, Brasil ano 2000*), a avaliação crítica do valor do progresso tecnológico, problema concreto central da época, que atravessa toda a série, a própria crise amplamente disseminada da "metafísica do nacional". O importante, do ponto de vista da escritura do crítico, é que estes "metaproblemas" se articulam sincronicamente ao longo de toda a obra, sendo desenhados

ao mesmo tempo, o que produz a grande densidade de informações muito bem pesadas que conduz, linha a linha, os seus passos. É por isso que o problema de filosofia da história que nos parece ser o principal, exatamente por articular os demais como seus "conteúdos" trabalhados, a questão da ruptura e da dissolvência da teleologia da história, não é anunciado no livro como principal ou superior, se subordina mesmo aos demais aspectos, e se constitui a partir de superposições progressivas ao longo de todo o ensaio.

Por outro lado, esta forma diacrônica de trabalhar com o cinema brasileiro, percebendo uma história das formas e uma percepção da cultura que implica uma duração, demonstra em *Alegorias do subdesenvolvimento* todo o seu valor. Se o cinema brasileiro sempre foi parco de produção — se o considerarmos a partir de um corte horizontal em cada um de seus momentos —, seu desenvolvimento ao longo de sua história, que implica a percepção e o adensamento de problemas ao longo de sua duração, ou seja um corte vertical nos diversos tempos, pode demonstrar a pertinência e valor profundo desta experiência social tão desvalorizada que é o cinema feito entre nós. É assim que, percebendo a evolução das formas, que espantosamente se articulam e se negam, nesta história dos últimos anos 60, Ismail Xavier produziu um grande livro do pensamento social brasileiro, e não apenas um texto crítico sobre um cinema qualquer.

Ao fim de *Alegorias do subdesenvolvimento* Ismail Xavier irá propor o prolongamento desta percepção de ampla duração das formas e da evolução coerente do pensamento no cinema brasileiro. Sabemos que esses problemas se prolongam, em outra chave, por exemplo no cinema de Arnaldo Jabor, dos anos 70 e 80. Contemporaneamente temos mesmo a retomada de uma espécie de alegorização, também dada em nova chave, no forte curtagemismo brasileiro, que chega mesmo a retrabalhar as questões da orientação e desorientação da história, e a pensar novas formas de teleologia.

Finalmente é preciso lembrar que, se o pensamento se mantém em evolução e contato no interior da história do cinema brasileiro, o objeto deste cinema, a própria experiência ampla da cultura vista daqui também se mantém válida e coerente através de seus discursos, atingindo níveis de percepção de grande valor de conhecimento. É assim que algo desenhado nesta série de filmes dos últimos anos 70

mantém sua força de diagnóstico, e se renova vitoriosamente à luz de nossa melancólica experiência contemporânea, ou, nos termos finais de Ismail Xavier:

"[...] é com desconforto que se verifica o quanto, ao avaliar a nossa distância face ao mundo cultural aqui analisado, ela não pode ser atribuída a qualquer avanço no sentido da superação dos problemas presentes nos filmes, sejam aqueles sobre os quais se fala no som e na imagem, sejam aqueles relacionados com a própria questão estética. Tudo mudou, e antigas soluções foram desautorizadas pelo avanço técnico-econômico, pelo movimento da sociedade. Por outro lado, tudo permaneceu, pois nossa modernização tem se efetivado basicamente como reposição, em outro patamar, dos mesmos desacertos" (p. 274).



Alegorias do subdesenvolvimento é obra capital sobre o ponto de ruptura da cultura e da história da segunda metade dos anos 60. Não tínhamos até então um trabalho amplo e sistemático de reflexão sobre aquele momento histórico como o livro de Ismail Xavier propõe, tínhamos sim alguns artigos clássicos, um número de revista dedicado ao período, dois ou três livros de caráter eminentemente jornalístico. O mergulho teórico crítico naquele

momento de amplas definições e ambiguidades, de efervescência cultural, de obras-primas, exílio e tortura, de fim de sonhos e de origens de uma nova ordem, parece ser vedado à cultura, que vive aquela história com o brilho do mito (alegoria?) que esconde seu sentido mágico, e não como um problema da história, de confrontos sem dúvida, mas que pode ser recuperado, mesmo em sua enlouquecedora grandeza, pelo gesto preciso do pensamento, e da atenção rigorosa às formas geradas naquele contexto, a um tempo enunciado e enunciação de uma época. A própria grandeza da época impede que seja compreendida como um campo aberto de problemas e desejos históricos, e a grandeza maior de *Alegorias do subdesenvolvimento* está em não fugir dos múltiplos campos e ordens da cultura que estão em jogo naquele momento, não fugir à grandeza da época, e tentar, através do embate com o cinema do período, abarcá-la. Ismail vai exatamente atacar o tênue preenchimento teórico crítico deste buraco negro em que se transformou a história que gravita ao redor do emblema de 68, o que só pode ser sinal do trauma aí vivido. Diante da leitura rarefeita que o presente tende a fazer dos 60, o forte trabalho conceitual com a grandeza da época, que tende a reordená-la para a história, não deixa de ser uma das fortes dimensões políticas de *Alegorias do subdesenvolvimento*.

Tales A.M. Ab'Saber é cineasta e mestrando em História e Estética do Cinema na ECA-USP.