

Humanizadores do inevitável¹

Ismail Xavier

Em seu final, *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, nos deixa uma questão: por que personagem tão afirmativo em suas reações, do tipo que não leva desaforo para casa e que sempre se impôs com dignidade, suporta sem reagir à humilhação imposta no bar por um desconhecido para, só depois de ruminar a ofensa e cuidar de seu ferimento, voltar à rua, seguir o agressor e atirar nele pelas costas?

Tal tiro é decisivo. Leva-o à prisão e sela um final para o *flashback* que traz a sua história. Voltamos ao *close* do rosto de Lázaro Ramos, lá de onde havíamos partido, para ouvir em voz *over* uma nova diatribe da justiça contra o “mau elemento”, compondo um possível desfecho para uma vida que seria tomada em trajetória descendente. Mas não é isto o que ocorre. O rosto alquebrado é seguido de um epílogo onde o protagonista renasce como Madame Satã em final apoteótico. Repõe-se o já visto ao longo do filme: a construção da personagem dotada de auto-estima, empenhada na afirmação de si diante da opressão – sexual, racial.

Foi muito clara a ênfase dada, nas situações de confronto, à fórmula “a minha pessoa”, expressão do seu caráter e de sua resistência ao preconceito, forma incisiva que combina com o seu rosto e atitude, tudo em descompasso com o tiro que dá pelas costas, vingança na hora errada e da forma errada. De qualquer modo, os últimos lances do filme, com a exaltação dos valores projetados na máscara social de Madame Satã, ilustram muito bem o torneio final que faz do filme *Madame Satã* um exemplo da alteração de tom no cinema brasileiro, cuja pauta até 2000 havia acentuado o comportamento destrutivo de figuras reduzidas à impotência ou atores de uma violência decomposta, fora do lugar. Agora, o confronto do protagonista

com a opressão não gera o auto-envenenamento pois os traços do ressentimento estão ausentes da figura, com a exceção desse momento de deslize, irrupção de um surpreendente gesto regressivo, anômalo, que talvez por isto mesmo o filme não demora a inverter com a transmutação radical, afirmativa.

Quando me refiro ao tiro na noite como ato regressivo, não o faço em cotejo com um suposto fundo de bondade que tal fato estaria traindo. O dado interessante neste filme é que a demanda por uma afirmação do sujeito (no caso, do negro homossexual em um contexto discriminador) se faz pelo desenho de um percurso que não passa pela romantização, pois exalta a força do personagem como ator social não isento de contradições, em consonância com os valores dissidentes que encarna (não se trata de sublinhar a condição do virtuoso que é “desencaminhado” pela corrupção do mundo). A afirmação do sujeito é aqui mais complexa porque não implica em sublimação, reabilitação, dentro da dicotomia *violência ou arte* que orienta a ação dos mais diversos grupos de ajuda nos bolsões de pobreza hoje. A equação de Madame Satã é *violência e arte*, construção de si mesmo como personagem, um *dandy* da Lapa, marginal.

A arte contra a barbárie

De *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) a *Cidade de Deus* (Meirelles-Lund, 2002), o cinema desenhou a oposição entre cultura (arte) e barbárie (violência, assassinato, engajamento no narcotráfico) como marco das alternativas dos jovens das favelas. O conflito central, em *Orfeu*, era “violência ou música”; em *Cidade de Deus*, é “violência ou fotografia”.² Em particular, o filme de Fernando Meirelles e Katia Lund, ao renovar o painel do ressentimento e a exposição dos fatores sociais que definem a adesão ao tráfico, destaca, por outro lado, um exemplo de libertação face a essa engrenagem. Constrói a figura do narrador, Buscapé, que caminha no fio da navalha sem cair na cadeia da vingança, e sobrevive. Meirelles segue a divisão tripartite da situação nas favelas explicada em *Notícia de uma guerra particular*, de João Salles: há três pólos na situação – o narcotráfico, a polícia e a população que se espreme no meio. Desde a primeira sequência, Buscapé se apresenta como um símbolo dos que se espremam entre dois fogos; lá está ele no meio da rua, graficamente exposto entre a *gang* de Zé Pequeno e a polícia. No *flashback* que compõe o filme, seu medo e seu humor funcionam como os antídotos que o separam dos amigos (e do próprio irmão) que aderem à violência e ao assalto como solução dos problemas, antes que os grupos armados encontrem no tráfico de cocaína um modo de vida e de morte. Ele passa ileso por este cipocal, por sorte e por força de sua disposição a interromper a cadeia (por duas vezes tem a chance de matar Zé Pequeno, mas não aceita entrar na ciranda da violência). O filme se organiza para fazer de Buscapé uma exceção, quase um milagre; e as condensações dramáticas de *Cidade de Deus* tornam

seu ultra-realismo em uma alegoria, numa forte abstração dos termos dessa guerra encarnada em um pequeno grupo de personagens. Isto não contempla a variedade da comunidade real, gerando nesta o protesto diante das simplificações prejudiciais à sua imagem. Queriam um mundo mais nuançado e diverso que correspondesse à sua experiência de fato, mas o cinema quis aí reafirmar pólos radicais de conflito, expulsando os meios tons e os que vivem a rotina da vida, para opor a visibilidade social do fotógrafo à fama do bandido.

Essa oposição – arte contra a barbárie – é um pilar da formulação de políticas das ONGs cuja premissa é a oferta de educação artística e de práticas culturais como uma via de formação para a cidadania, porque tais práticas envolvem auto-expressão, afirmação do sujeito, recuperação de auto-estima. Os empregos “regulares” parecem de imediato fora do horizonte, ou porque não existem, ou porque são humilhantes na ótica dos jovens favelados que não vêem futuro na condição de *office boy* ou caixa de supermercado. Como Branquinha, de *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), preferem a vida curta com o dinheiro do tráfico, arriscado, quase suicida, porém mais farto e *glamouroso*, o que não os retira do círculo do ressentimento presente nas comunidades pobres das grandes cidades dessa sociedade laica (ou, pelo menos, onde mudou o papel da religião) voltada para a valorização do consumo.

Embora não de todo ausente, vemos aí enfraquecido o moralismo asceta herdado da tradição judaico-cristã. E a demanda imediata de participação no consumo atrai mais os jovens do que movimentos de renúncia e ascese espiritual, alterando os termos de uma suposta eliminação do “ressentimento existencial” do excluído. E se afigura ainda mais remota a adoção da via política que convoca à participação de longo prazo num esforço coletivo de resolução dos problemas.³

Uma onda no ar (2002), de Helvécio Ratton, teve seus problemas de roteiro e *mise-en-scène* potencializados na recepção da crítica na medida em que tais problemas foram associados ao que se entendeu como uma afirmação “forçada” dos protagonistas, idealizadora (principalmente no que se refere ao lado altivo do protagonista, impecável desde os bancos do colégio burguês que frequentou). O fato de termos um exemplo de superação do que seriam retaliações pessoais de um oprimido – através de uma prática que alcança um horizonte político mais coletivo – parece exigir mais do cineasta do que as outras situações em que vale a dicotomia privilegiada por nosso tempo: ou violência e adesão ao tráfico, ou inserção num trabalho assistencial que prepara para a performance artística. Deste modo, o que o cineasta traz como dado original em sua opção, de resto apoiada numa experiência real, acabou sendo um problema. Lembrando Aristóteles, valeu aí a regra segundo a qual as decisões assumidas pelos personagens julgadas improváveis pela platéia (ou pela crítica) exigem mais elaboração dramática para convencer, enquanto que tudo fica mais fácil quando o filme se move no verossímil da época e extrai rendimento dramático desta inserção, como acontece quando se explora no drama a lógica da vingança, seja como regra

ancestral que cada geração deve obedecer no regime das famílias, seja como lei que regula a relação entre quadrilhas e soldados do narcotráfico.

Problemas de roteiro se diluem e vale a contundência dos tipos e o teor contundente, menos reflexivo, das ações. A velocidade de uma dramaturgia de fundamento behaviorista torna ágil a exposição do circuito da violência que se repõe a cada novo lance de guerra, interrompido, às vezes, pelo altruísmo de um menino que se sacrifica (*Abril despedaçado*) ou pelo trabalho assistencial que atua sobre o jovem e revela um talento que pode levar à “inclusão social” do personagem pobre. São casos de redenção em que ganha efeito a ação de figuras que, sem tocar no que fundamenta a ordem “natural” desses mundos, funcionam como agentes humanizadores do inevitável, numa intervenção que, vinda de dentro (por força do afeto) ou de fora (por força de uma ONG, por exemplo), salva o protagonista que se livra do círculo do inferno.

Movimento progressivo-regressivo

O lado escandaloso da configuração do poder na vida urbana brasileira tem ganho representação reiterada no cinema brasileiro, voltado para formas de sociabilidade e de mando mais típicas aos territórios onde vale a lei da família ou a lei da quadrilha, quase sempre observados como sistemas sustentados pela tradição (quando é feudo), ou pelo dinheiro e pelas armas. Há, nesses terrenos, material de sobra para a construção do drama, pois são experiências agônicas por excelência: enfrentamentos com risco de morte, onde é central a iniciativa e o carisma pessoal, lances de coragem e covardia, material que a indústria do cinema sempre explorou porque aquém (ou além) da vida burocrática e segura, da rotina do trabalho e da vida do cidadão comum. A violência como sistema confere uma tônica de intensidade aos conflitos, e devolve ao drama moderno o tônus (mas não o significado) dos gestos associados à tragédia clássica, pois a tônica é projetar um certo *glamour* sobre conflitos urbanos que, no fundo, definem um contexto de regressão onde a morte é um subproduto da circulação de mercadorias especiais que precisam de “territórios livres” e de mão-de-obra barata (*Cidade de Deus* é a síntese disso). Estamos longe, portanto, da plena dimensão trágica de sacrifício do herói em benefício da comunidade, pois os valores em pauta são os da rentabilidade do comércio ilegal. Deste modo, não se pode reivindicar para a representação atual da violência aquela dimensão épica de uma mitologia como a do *western*, por exemplo, gênero industrial que partia da premissa de que sua representação da barbárie era recapitulação de um processo de formação que teve os seus heróis e seus sacrifícios em nome da lei e da cidadania futura.

O movimento agora é regressivo, com o loteamento das zonas de poder na cidade construindo uma nova versão do que foram os espaços rurais até 1930,

dominados pela política do coronelismo, termo consagrado que vinha junto com latifúndio, geografia da fome, beatos e cangaceiros. Os chefes do crime organizado na atual grande cidade trazem essa mesma dimensão do patrão clientelista, protetor, dono do “pedaço”, juiz do bem e do mal em territórios que controla. *Com uma diferença: o coronel era braço armado da “ordem nacional” em sua feição arcaica; o traficante é a vitória do mercado sobre o Estado-nação reduzido à impotência.*

Os sobreviventes

Dentro das instituições, a iniquidade. Fora delas, a violência como regra, a cadeia ininterrupta da vingança, sem valores ou projetos para além da roleta das finanças e das armas. Tal paroxismo de corrosão social não impede que se tenha destacado, de forma crescente, a experiência de personagens mais efetivos, raros artífices de um gesto emancipatório que os faz sobreviver e os libera da engrenagem, seja a da família tradicional ou a do mundo da delinquência urbana. Há personagens que não sucumbem ao labirinto e encontram uma saída que os tornam figuras exemplares de afirmação do sujeito, como vimos acontecer com Madame Satã, apesar de tudo.

Nessa oposição entre o gesto afirmativo e o reativo, *Abril despedaçado* (2002) traz nova inflexão no percurso de Walter Salles Jr. Nos seus primeiros filmes, a deriva e a violência dominam a pauta até o fim, como em *A grande arte* e *Terra estrangeira*, mas o esquema melodramático de *Central do Brasil* já compõe um percurso de redenção para a velha senhora (Dora) e de salvação para Josué, o menino que re-encontra a família e re-centra a sua vida, quando tudo indicava o desastre do menino órfão a dormir na estação de trem. Se *O primeiro dia* repõe a força das engrenagens que se mobilizam para sabotar as esperanças do novo milênio, *Abril despedaçado* encena uma variante, mais complexa em sua trama, do percurso de salvação já visto em *Central do Brasil*. Desta vez, o inferno não é a cidade, mas o mundo rural que se havia desenhado como um oásis de humanidade no outro filme. Aqui, não é a criança que se salva pelas mãos da figura mais velha; é o jovem marcado para morrer que se salva por obra e graça de uma criança, seu irmão mais novo que se põe no seu lugar para receber o tiro da família rival à cata de vingança. Tonho escapa do que a tradição familiar determina – matar e morrer dentro da cadeia da vingança (ele é o próximo na sucessão) num feudo bem regrado e bem tradicional. De um lado, portanto, temos o patriarcalismo rural e sua ordem, seus costumes austeros, sua disciplina – a força da tradição; de outro, o altruísmo do inocente, o desprendimento de um menino para quem a vida do irmão importa mais do que os preceitos da família – a força do sentimento fraternal rompe a linha do pai e desfaz a cadeia. E seu sacrifício, por opção, afirma a liberdade do sujeito face à ordem da repetição que nega qualquer escolha – “assim foi, assim será”.

A ordem é aí feita imagem no círculo resignado dos bois presos à bolandeira, no rosto mudo da mãe, no olhar do pai para o sangue que amarelou na camisa do

filho morto, sinal de que é chegado o momento da vingança. E também no espaço natural que, embora ensolarado e de grandes horizontes, compõe o quadro estável que se atravessa sempre pelas mesmas trilhas, sem desviar o olhar, sem curiosidade. Em contraposição, a liberdade é feita imagem na inquietação de Pacu, na sua curiosidade pelo livro que ganha da moça do circo, na sua ligação com o mundo das estórias e da imaginação. Um menino cheio de vida, cuja lei é a comunicação, e não o silêncio, escolhe a morte por amor, ele que viu o primogênito morrer dentro das mesmas regras que ora podem levar o irmão que lhe resta. Não por acaso, é dele a mediação da narrativa no início e no final, extremos onde se repete o momento decisivo: o da iminência da sua morte, à noite, quando pode ser confundido com o irmão e levar o tiro. É dele, portanto, a voz que reconhece um interlocutor fora do círculo e puxa o assunto da memória; é dele a voz que introduz a narrativa e a fecha já com a certeza de que seu ouvinte imaginário se inteirou do que está para acontecer. Mediador entre o mundo da família e nós, Pacu é o mediador entre Tonho e o circo, ou entre Tonho e a experiência do sexo com a moça do circo e o mundo que acaba se abrindo à sua peregrinação, livre da condenação paterna.⁴

No esquema patriarcal de *Abril*, há a sentença do pai e o silêncio da mãe (só quebrado no final, depois do sacrifício de Pacu) – estamos no sertão, em 1910. Nos arredores de São Paulo, várias décadas depois, o protagonista de *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodansky, 2002) é vítima de uma conspiração familiar também marcada por “sentença do pai e silêncio da mãe”, a qual engendra um calvário de padecimento sob o mando da tradição, percurso que se desdobra numa liberação inusitada. Um jovem inquieto de família provinciana sobrevive a um longo período de repressão e desumanização no manicômio onde o pai o depositou e, como que para compor um paralelo para a frase de Foucault, “onde há obra não há loucura” (ou violência desmedida), o processo de superação do inferno é conduzido pela força exclusiva do sobrevivente que, pela escrita, resiste e reúne a força descomunal para se liberar da trama das instituições (a familiar e a da ordem médica do Estado).

Mais uma vez, o pai é figura do ressentimento (que lembra a personagem de Lima Duarte em *A ostra e o vento*, a reprimir a vitalidade da filha), o pequeno homem no ocaso a projetar no filho sua mágoa e a se vingar por não poder controlá-lo, fazê-lo menor do que ele – “cheguei até aqui, e você onde vai chegar?”, é a indagação sintomática que o filho denunciará de forma contundente lá adiante, na carta indignada de rompimento que lhe entrega quando já preso e em desespero diante do poder médico a quem o pai delegou o papel de repressão, em nome da ciência, para afastá-lo da maconha. Temos a mulher como figura da sensibilidade recalçada e da obediência ao pai (*Mater Dolorosa*). Temos a irmã de cabeça pequeno-burguesa, um tanto leviana e cega aos problemas do irmão (rivalidade? inveja? aliança com o pai?). E temos o filho como junção de Tonho, no aspecto de timidez, hesitação, que busca o compromisso com a ordem, e de Pacu, porque há nele a rebeldia, a força de

afirmação do sujeito contra um poder institucional boçalizado, tenacidade na resistência que chega ao limite do recurso ao suicídio na cela-solitária do manicômio, ponto limite de seu “renascimento” dramático ao final do filme.

O círculo do pai pede o crescimento, mas age para que ele não “vá longe”. O hospício aniquila. Mas o jovem sobrevive para contar a sua história, denunciar o lado perverso do gesto paterno e a impostura da instituição que o encarcerou. O seu labirinto foi muito mais sistemático em suas armadilhas do que o enfrentado pelo protagonista na ordem kafkiana de *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000) e, fosse *Bicho* uma ficção sem lastro numa história real, seria difícil legitimar tal momento milagroso de retorno à vida que serve, no filme, como metáfora da liberdade futura. A narrativa se interrompe aí, no ponto de clímax da opressão, e salta para os letreiros finais que evocam o caso de onde partiu o testemunho escrito que o filme traduziu em imagens e sons.

A estação do inferno e a invenção do cotidiano

Em *Bicho de sete cabeças*, a instituição familiar e a ordem médica compõem o binômio da desumanização. Dentro da nova vertente de afirmação do sujeito, a focalização do sistema carcerário – tema recorrente nos últimos anos – traz situações em que o lado afirmativo da população reprimida torna-se mais problemático, uma vez que nem sempre é tão amena a história das transgressões que fizeram as personagens cair nas malhas desse sistema perverso. É o problema que enfrentou Babenco ao contar, em *Carandiru*, a experiência da instituição do ponto de vista dos presos. Ao lado da galeria de tipos e do que se abre como painel de experiência rotineiras ou inusitadas, folclóricas até, dentro do presídio (ponto de amarração que responde pelo sucesso do filme na composição dos tipos simpáticos em suas idiossincrasias), Babenco sentiu necessária a inserção de alguns *flashbacks* que “explicam” porque um ou outro dos personagens postos em destaque está preso, preocupado em retirar de cada um o estigma da “maldade incorrigível”. Podemos dizer que ele dá um passo a mais na inclinação rumo ao referencial de Rousseau já presente em *Lúcio Flávio* e *Pixote*, mas que o cinema mais recente teria descartado em sua representação da experiência do crime, preferindo ambiguidades e a forma de impasses de ordem ética mais radicais. No caso específico, o peso do massacre do Carandiru – verdadeiro terrorismo de Estado – criou em torno do presídio uma aura infernal de descabro institucional que redime, por antecipação, a figura do detento e encaminha uma representação cuja tônica é a humanização que vai, no filme, em direção ao melodrama, em oposição à tônica mais seca do relato de Drauzio Varella – que não dramatiza, é lacônico, procurando combinar o relato do inferno com uma referência ao histórico dos presos menos sentimental do que a de Babenco em sua antropologia do presídio marcada pela construção de um ponto de vista humanizador, contra o estigma.

O Estado coloca os detentos em franca vulnerabilidade diante de seus desafetos, o que se torna parte perversa da punição (é comum o preso dizer “não sei se saio daqui vivo”). No filme de Babenco, porém, o clima da comunidade se afigura menos insuportável do que se anuncia na primeira sequência – o dispositivo da ameaça permanente é poucas vezes acionado. O cineasta está mais interessado no que há de confessional, afetivo, na relação dos presos com o médico, no que cada história pessoal revela de um universo ignorado pelo preconceito. Humanização, portanto, é a palavra de ordem, o gesto de afirmação dos sujeitos que acentua a adulteração do papel da instituição, ora reduzida a depósito repressivo. O que interessa é o que ela faz com cada indivíduo e como cada indivíduo a ela reage, ficando à sombra a questão das organizações, o lado mais complexo das motivações para os combates, o que poderia levar a uma discussão mais realista do problema.

Na ênfase ao que é poder opressivo e determinação do Estado, *Carandiru* se soma a um conjunto de filmes recentes voltados para a revelação de um dos mecanismos mais perversos da engrenagem da violência: o fato de que os depósitos infernais gerarem uma justificada fobia nos transgressores a ponto de preferirem tudo menos a prisão como alternativa (um tema central no documentário *Ônibus 174*, de José Padilha).

Além de miséria material e ressentimento, há o terror de cair nas malhas perversas do sistema penitenciário, horizonte que gera o desespero, esse tudo ou nada que marca o comportamento de Sandro. *Ônibus 174* compõe esse ciclo de denúncia da violência das instituições disciplinares que tem marcado o cinema brasileiro, notadamente os documentários em que se promove o encontro do cineasta com o outro de classe, seja o assunto a religião, a violência, a guerra do tráfico na favela.

Se tomarmos a questão da vida no presídio, Paulo Sacramento nos oferece um filme-síntese – *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) – em que tal convite à afirmação dos sujeitos atinge novo patamar: envolvê-los na própria ação de filmar, compor o conjunto de imagens e pontos de vista que resultam de *workshops* com equipamento de vídeo. Os detentos encaram com interesse esta prática que se insere no cotidiano que envolve diferentes formas de criação pessoal já existentes, ou mesmo os pequenos *hobbies* que constroem uma disciplina do trabalho e de afirmação pessoal. Assim, o cinema vem não apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas: esportes, música (a onipresença do *rap* como forma de interpeção do mundo, por si só já um campo complexo de reflexão), artesanato, serviços, comércio, comunicação com o exterior (cartas, objetos a serem levados para fora) que mantém o senso de humanização, compromisso com fazeres que sustentam uma auto-estima extremamente difícil em tais condições de confinamento. Um dado sintomático é a forma como, no filme, chega-se a ponto de compor um tecido social que parece prescindir da instituição, tecido que se faz nas brechas do que é ação direta

do sistema sobre o detento. Há, em verdade, em algumas passagens, entrevistas de denúncia (maus tratos, riscos, ausência de assistência hospitalar e cuidados médicos, manobras da carceragem para facilitar eventuais violências e retaliações, péssima comida, humilhações). E há o registro das práticas notoriamente ilegais (como o comércio de drogas) e geradoras de tensão, embora aliviem outras como dizem os presos. Isto, no entanto, compõe uma trama que não vem ao centro, pois o filme não caminha para uma investigação das formas de organização (como o Terceiro Comando da Capital) que estruturam as disputas de poder e reivindicações. Vale mais a incursão neste dia a dia em que palavra e olhar são dados aos presos que podem gerar o auto-retrato, em contraste com os números e códigos de impessoalidade montados pela instituição.

A palavra de ordem é chegar perto, auscultar um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem.⁵

Os recém-nascidos

Nos filmes de 2002-03 até aqui considerados, os protagonistas superam – ou encontram formas incisivas de afirmação – em situações radicais, onde vale o drama e a gravidade. Para esses sobreviventes, escapar é como um renascer que pode ser projetado em uma metáfora mais ambiciosa no plano social (quando estão em pauta certas tradições ou o sistema institucional). Mas a ficção tem encontrado outros temas e trabalha a mesma metáfora da superação (liberação) como parto, nascimento, em diferentes contextos e tonalidades de experiência, como na tragicomédia de *Durval discos* (2003). Neste filme, Anna Muylaert encontra um diálogo com a estranheza familiar trabalhada nos filmes de Ana Carolina, afirmando a metáfora no seio de um pequeno drama de família, em que o jovem radical em seu apego ao passado acaba compondo a nova figura, em condições mais amenas, do sobrevivente. Isto se anuncia de imediato através da parábola bíblica – a passagem de Jonas e no ventre da baleia é evocada pela música que pontua o extraordinário plano-sequência da abertura no bairro de Pinheiros. Plano que define o espaço em que o protagonista resiste ao tempo com a sua loja de discos que só vende o *long-play* de vinil, antigo, não aceitando a era do CD. O ponto decisivo, no entanto, é a exposição da vida de clausura do protagonista e sua vida com a mãe que reforça o perfil idiossincrático, o isolamento dessa vida doméstica. Há rituais, diversões – a casa se basta. Trata-se de mais um filme em que temos a unidade de lugar (com uma ou outra cena de afastamento) que termina se enredando na violência social. A moça contratada como empregada, logo nos primeiros dias de seu injusto contrato (que só alguém com outros propósitos aceitaria), deixa lá, para cuidado do jovem e de sua mãe, uma menina vítima de sequestro. A mãe – como uma baleia – retém tudo que cai

nas suas entranhas e inicia um psicodrama que vira teatro do absurdo na relação de posse com a menina, posse a que não renuncia mesmo quando já está clara a situação do seqüestro. Embora hesite e adie a reação, o filho finalmente percebe que deve cortar o delírio da baleia. Chama a polícia, e o gesto faz do resgate da menina (Kiki) a grande ocasião para o salto do protagonista. Ao não fazer o desejo da mãe e ao entregar a menina, ele sai do útero, sobrevive, tal como a seqüestrada. Enfim, ele também é vítima, dentro da própria casa, de uma simbiose regressiva que tem dias contados. Como no útero, a permanência ali, além do devido, seria fatal; e Durval acaba por conseguir uma liberação, mesmo que tardia, deste seqüestro materno em contraposição com o mundo externo, o que acontece talvez em secreta ligação com as mudanças do bairro que bem se expressam na demolição do que foi o refúgio, a resistência e a prisão uterina de Durval.

O parto se desloca da condição de metáfora central para se tornar uma presença literal em filmes como *Latitude zero* (Toni Venturi, 2002) e *Desmundo* (Alain Fresnot, 2002), quando o nascimento é fato concreto na diegese, servindo, no desenlace, como suporte para uma figuração que, em cada um destes filmes, adquire um sentido bem distinto. Retorna, nestes casos, um tipo de tratamento do espaço e das situações dramáticas em que a experiência individual (e familiar) dos personagens é remetida a um campo social e histórico mais amplo, seja porque o casal de *Latitude* está isolado num quase deserto, num “depois de tudo” feito de ruínas exauridas do que fora exploração mineral e fonte de riqueza, seja porque *Desmundo* recua ao século XVI para compor efetivamente uma “narrativa de fundação”. São filmes que caminham num terreno que tem se mostrado movediço no cinema da retomada – o de relação com a história – como anotei a propósito de *Abril despedaçado*, de Walter Salles Jr.

De partida, *Latitude zero* (Toni Venturi, 2002), cria um laboratório em condições mínimas apto a refletir sobre as relações mais elementares. Um fim de mundo, uma estalagem-restaurant tornada inútil pelo colapso do garimpo e da atividade econômica. Resta a estrada, mas ninguém pára ali. Só, a protagonista cuida, muito mal, do lugar e de sua gravidez, carente de sexo, porém agressiva no primeiro momento em que alguém bate à porta, recebido como que para uma batalha. A lei dela é o confronto, a relação com os humanos como selva, barbárie, porque tudo nela é desconfiança e ressentimento. Chegou ao limite do humano na solidão, e é uma eremita sem inclinação para a vida ascética. Tudo é conflito, carência, agressão. O aparecido é um policial em fuga, que foi enviado para esse fim de mundo por seu comandante, figura ausente e sempre mencionada pois teve algo com a moça no passado. O aparecido veio para ali ficar até esfriarem as coisas – matou alguém (este é um dado que ela vai guardar o tempo todo). Entre atração e hostilidade sempre prontas a emergir, ela aceita este “sócio” na ocupação do vazio, e a relação evolui. Mas qualquer tentativa colonizadora, de fazer dali uma casa e um negócio, se mostra uma quimera. Deslealdades, um desaparecimento temporário dele que a deixa só

na hora de ter a criança, desconsideração pelo seu filho nascido (ele tem questões nesta área, pois deixou um filho para trás, e agora destila seu ressentimento), tudo leva a mulher a confirmar sua desconfiança e rancor. O quadro é propício e, num destemperado do soldado bêbado (de desespero), ela se defende (ou melhor, faz o que julga ser a defesa do bebê) e o mata a tiros. Consumada a catástrofe, ela queima a estalagem e abandona o lugar. Faz o ícone da mãe com o filho no colo, sobrevive e sai do refúgio em nome de sua nova função; tem força para isto, como bem demonstrou na solidão do parto. Do núcleo básico – um homem, uma mulher e uma criança – não se fez uma família, nem se civilizou o lugar; ela ressentida com os homens, ele ressentido com a vida, fracassou a empreitada. E ela pega a carona no caminhão e se afasta do edifício em chamas, para apagar o crime, o passado, e talvez dar uma chance ao filho em outro lugar, pois aí não sobrou nada.

A prisioneira

Existe uma “narrativa não fundadora” em *Latitude zero*, no sentido de inversão do usual paradigma em que se focaliza os mitos de fundação nacional, na literatura e no cinema, a partir de dramas de família, personagens que, pela sua posição estratégica, adquirem uma dimensão simbólica como focos de uma formação segundo regras que, na maioria dos casos, celebram o nascimento da nação como um melodrama, pois esta não passaria de uma extensão da família e dos laços de sangue (lembramos Griffith). Em *Latitude*, do ponto zero, nada se cria. Acima de tudo porque a figura masculina não está ajustada a tal empreitada, além de todas as inviabilidades do lugar geográfico, destinado a deserto. O filme de Alain Fresnot, *Desmundo* (2002), ao contrário, termina com um parto que vale como mais uma referência diante do variado cenário das narrativas de fundação que tratam da fixação na nova terra dos que comandaram a rústica empreitada colonial no século XVI e escravizaram índios, fizeram sexo com as índias e assumiram um modo de vida que espantou a igreja. Trata-se, portanto, do drama de nascimento, mas a fatura deixa claro que o objetivo é explorar contradições, ironias, fora do quadro usual das idealizações que tal tipo de relato exhibe.

Parte-se do quadro de promiscuidade sexual na vida da colônia no século XVI, espaço de liberdades e dominações que tanto incomodou os padres mais convictos nos preceitos morais (tema dos historiadores, de Paulo Prado, de Gilberto Freyre). A história começa quando chegam ao novo mundo as órfãs virgens para cá enviadas, sob a benção da Igreja, com a missão de transformar aventureiros em patriarcas, fundadores de uma nova sociedade cristã cuja história subterrânea se faz de travessias como esta, de onde o filme destaca Oribela, a moça que não aceita a condição imposta, rebeldia que a faz corpo estranho neste mundo de obediências. Altiava, ela diz: “não sou restolho”, “não sou bicho”, ao fazendeiro a quem cabe subjugar-la:

Francisco de Albuquerque. De pouca fala, este revela seus sonhos no gesto, como quando apalpa o ventre da mulher na esperança de um sinal, enquanto ela, também em silêncio, concebe planos de fuga que, uma vez postos em prática, fazem *Desmundo* compor um movimento de vai e vem entre sertão e mar, alternância que se articula com outra, entre os dias de trabalho e as noites longas, tensas, de um convívio feito de gestos mudos de comando, apelos de compreensão e paciência, arranjos ora opressivos, ora ternos (pois Francisco ama sua mulher, ressaltada a dureza no jogo de poder). Oribela traz sempre o mar consigo, a esperança de retorno. De uma feita, o seu sonho se projeta na figura de Ximeno Dias, o cristão novo que lhe dá abrigo e afeto, o primeiro sexo feliz traduzido em raro sorriso no seu rosto grave (sugestão de uma fertilidade que encontrará eco depois).

É entre essa esperança de libertação e o poder estabilizador de Francisco que se dá o duelo maior de *Desmundo*. Confinamento e expansão; sertão (fixação) e mar (liberdade) novamente opostos no cinema brasileiro a definir o destino da figura feminina, pois o movimento de Francisco é de “marcha para o Oeste”, como um proto-paulista do litoral norte do que é hoje o Estado, homem rude que quer se ver livre de padres e até mesmo da Coroa. Pós duas tentativas de fuga, duas vezes recapturada, Oribela tem que se conformar com a morte de Ximenes; com a vitória de Francisco.

Desmundo é um título sugestivo para este relato da história de um nascimento nos trópicos, parto que condensa a idéia de estabilização de um contrato social iniciado à força, tal como vivido pela prisioneira que, ao longo do percurso, vê sua presença no novo mundo ir alterando o seu sentido sem facilidades redentoras. O estilo da representação é grave, feito de uma apropriação seca de código recolhido no cinema clássico, conduzido com competência e excelente direção de arte que evita o convencional e não envereda pelo marco da espetacularização da História. O horizonte do filme não é épico ou nacionalista, pois o ponto de vista é o da mulher cativa que assimila os golpes e termina por se inserir na ordem das coisas, cumprindo o papel que dela se espera. A situação contraditória e o tratamento sério-dramático valem como reposição de um realismo hoje raro de encontrar no filme histórico, mais dado à comédia e à visão satírica do período colonial, às vezes ainda repondo o bom humor da antropofagia oswaldiana que dominou o cinema nos anos 1968-1975. Ao contrário disso, no filme de Alain, de começo a fim, domina a tonalidade da dor, o ritmo da angústia, o olhar acuado que deve avaliar o que o cerca e constrange, como o faz Oribela. Repisando um solo já cansado de percursos míticos, *Desmundo* navega a contrapelo da miragem de um sexo festivo nos trópicos, ou das leituras complacentes da obra de Gilberto Freyre. Expõe a violência constitutiva desse momento de consolidação da família colonial, a fazenda em sua fase incipiente, um mundo rústico, sombrio, lugar da busca administrada da riqueza (depois do primeiro momento da colônia). O par que aí se une no final não converge porque se ama, porque realiza

no destino do par romântico a união que se projeta na comunidade e tem no casal feliz a promessa do que será o futuro. Trata-se de formar a família e reproduzir. Ela veio da Europa para isto. À revelia foi trazida, à revelia permanece para viver uma experiência dura e, ao mesmo tempo, notável como bem expressa a cena do parto (de cócoras, como as índias), quando o seu rosto traz o grito de dor enquanto recebe o notável apoio das índias e de seu saber local sobre as coisas essenciais da vida. São elas que recebem o bebê com o riso e simpatia num ritual que visa aplacar as dores da parturiente. Neste momento simbólico, Oribela e as índias compõem a imagem da experiência de afirmação da vida em condições extremas, lá onde a continuidade se faz e o futuro se anuncia, mesmo que na esteira de um constrangimento que se admite porque já fato consumado. Ressentida, ela entende por fim que seu destino é viver dentro desta mescla de prisão e abrigo que a imagem final de *Desmundo* tão bem condensa na rede dentro da qual ela e o bebê são alojados para um deslocamento que não sabemos se episódio rotineiro de um cotidiano ainda perto do mar ou momento de mais um passo em direção ao planalto paulista, para sedimentar um projeto de colonização.

O rosto de Oribela em primeiro plano traz a imagem da mulher como prisioneira e mãe, cumprindo aí a missão civilizatória que as narrativas de fundação lhe atribuíram, quase sempre com enredos mais amenos e celebrações que apagam a natureza própria do que foi opressão no curso da história. E o cinema brasileiro dá outra expressão, agora num plano histórico mais abrangente, ao que tem sido uma tônica dos filmes urbanos mais recentes que observam a conjuntura atual e destacam os pólos de resistência à barbárie, num impulso de auto-imagem do cinema e da arte como via de salvação diante de uma ordem social pautada pela desigualdade, concentração de poder e violência. Oribela é a projeção disto tudo num filme que faz a arqueologia da família patriarcal brasileira e revolve seu subsolo de violência. Ela é, a seu modo, uma humanizadora do inevitável. Ou seja, da globalização no século XVI.

Ismail Xavier é professor da USP.

Notas

1. Tomo emprestado esta expressão de um artigo de Roberto Mangabeira Unger na *Folha de S. Paulo*, quando tematiza as vicissitudes de uma “política social” de esquerda num Estado mínimo e sem poderes efetivos para confrontar os influxos e efeitos perversos da ordem econômica contemporânea em escala mundial.
2. Sobre o filme de Cacá Diegues e essa questão geral do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990, ver Ismail Xavier, “O cinema brasileiro dos anos 90”, revista *Praga* n. 9, 2000.
3. Os estudiosos de religião ressaltam o avanço das crenças que implicam em negociação direta de vantagens materiais imediatas para compensar as regras que

a igreja impõe a seus fiéis. A relação entre religião e negociação voltada o mundo terreno ressalta o que há de expectativa de gratificação imediata no plano da imanência da vida, não no da transcendência. O que dizer então de utopias políticas cuja linguagem seria ainda mais complexa e cuja realização estaria marcada por disciplina e ações de longo prazo? A expressão “ressentimento existencial” se refere ao que está tematizado na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, dentro do que a análise de Hélio Pellegrino ressalta como uma vocação trágica surgida da ambição e, a seu ver, de uma não compreensão mais profunda da condição e do sentido da experiência humana. Ver a discussão disto em “*Boca de Ouro: o mito, a mídia, o drama doméstico e a cidade*”, in Ismail Xavier *O olhar e a cena* (São Paulo, Cosac & Naify, 2003).

4. No epílogo, o filme traz o mar como *telos* - termo final, meta - da peregrinação de Tonho, numa evocação de *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os incompreendidos*, de Truffaut. Tal gesto final de metaforização do espaço traz, como no filme de Glauber, o senso do caminhar rumo a uma promessa que contrasta com uma vida até ali feita de círculos inseridos numa ordem iníqua, mas a relação entre sertão e mar, entre círculo e linha reta, entre passado e futuro, não se compõe aqui a partir de uma constelação de motivos apta a sugerir o campo específico da metáfora e o teor da relação posta pela citação. Esta resulta uma fórmula, não propriamente a figura de uma reflexão sobre a história.

5. O cinema de Coutinho constitui o ponto limite desta busca de afirmação do sujeito em condições variadas.

Para uma observação sobre o que se produz aí como idéia de pessoa e personagem, ver Ismail Xavier, “Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contra-mão do ressentimento”, em *Estudos de cinema SOCINEANO IV*, org. Afrânio Mendes Catani, Fernão Ramos, Mariarosaria Fabris et alii (São Paulo, Editora Panorama/FAPESP, 2003).

Resumo

Neste ensaio, são discutidos filmes urbanos do cinema brasileiro recente, que observam a conjuntura atual e destacam os pólos de resistência à barbárie do cinema e a arte são vistos como salvação diante de uma ordem social pautada pela desigualdade, concentração de poder e violência.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; filmes urbanos; resistência; conjuntura social.

Abstract

In this essay, urban brazilian films are discussed, observing the present conjuncture and standing out the resistance points of the cinema and the art in relation to the barbarity, when they are seen as redeemers of a social order guided for the inequality in the social conditions, power concentration and violence.

Key-words

Brazilian cinema; urban films; resistance; social conjuncture.