

Um cinema da crueldade: o cine "underground" de Júlio Bressane

Isma i l Xavier

Nota: O texto que segue faz parte de uma tese entregue à Universidade de Nova York em 1982. O título geral do trabalho – *Allegories of underdevelopment: from the aesthetics of hunger to the aesthetics of garbage* – indica seu objetivo mais amplo: a análise das transformações ocorridas dentro da representação alegórica no cinema brasileiro dos anos 60, destacando o processo que marcou a passagem do Cinema Novo ao Cinema dito Marginal no final da década de 60. Esta passagem foi analisada a partir do exame daquele conjunto de filmes que julguei os mais representativos do processo: primeiro, *Deus e o diabo*, o filme que Glauber Rocha fez antes do golpe de 64, condensando uma visão teleológica da história e afirmando, com "o sertão vai virar mar", a alegoria maior da esperança dentro da cultura brasileira de então; segundo, *Terra em transe*, o filme de Glauber realizado em 1967 como resposta ao golpe e como expressão exasperada da crise daquela teleologia afirmada no filme anterior, expressão da crise que se desdobrou numa alegoria barroca de desengano, dramatização da perda das ilusões; terceiro, *O bandido da luz vermelha*, filme que Rogério Sganzerla realizou em 1968, em pleno apogeu da Tropicália, trazendo aquela profusão de intertextualidade e paródia que incorpora o "lixo da cultura de massa" e propõe uma visão irônica, antiteleológica, da experiência no Terceiro Mundo, com farpas endereçadas à tradição intelectualista do Cinema Novo e sua pedagogia social; quarto, os filmes de Júlio Bressane – *O anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema* – realizados simultaneamente, em 1969, salto mais decisivo em direção a um cinema experimental que redefine os estatutos de imagem e som para construir uma alegoria moderna, não-pedagógica, verdadeira "retórica da temporalidade" (Paul de Man), trabalhando o caráter transiente da experiência, revelando um destino temporal sem a grade teleológica própria às narrativas convencionais; quinto, o filme *Bang bang*, de Andrea Tonacci, 1970, que retoma a discussão do "filme dentro do filme", renova as ironias à teleologia narrativa e constrói uma textura de imagem e som onde a estratégia alegórica é agora "suspensão de sentido", alegoria moderna do próprio cinema e seus processos.

Neste trajeto, a análise do trabalho de Bressane se definiu dentro de um recorte muito particular que privilegiava a caracterização de seus procedimentos e invenções a partir de sua posição no percurso mais amplo que a tese tratou de desenhar pela sucessão destes marcos da década de 60: Glauber, Rogério, Bressane, Tonacci. Há, neste sentido, um movimento interpretativo que depende das relações intertextuais evidenciadas pelo conjunto da tese, de modo a se fazer necessário este lembrete ao leitor do texto aqui tomado fora do seu contexto de origem. Levei estas questões em conta nesta tradução, retocando o original quando necessário. O título do capítulo 5 da tese de 1982 é "Alegoria 1970: em direção ao metacinema". Sua ênfase no recorte que coloca a alegoria moderna como "metatexto" referenciado ao próprio universo da linguagem – e não diretamente ao mundo – dá testemunho de uma aproximação ao

ISMAIL XAVIER é professor do curso de Cinema da ECA-USP e autor de *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (Editora Brasiliense) e *O discurso cinematográfico* (Editora Paz e Terra), entre outros.

cinema de Bressane por uma de suas dimensões: a do metacinema. Esta se tem feito presente ao longo de seu trajeto até nossos dias mas com significativa alteração de perspectiva. No período 1969/70, o metatexto de Júlio Bressane, tal como o de outros cineastas afetos ao experimental, trazia uma dose maior do que Noel Burch denominou "estruturas de agressão" (a herança de Godard) na relação com o espectador, dado o desconcerto e a frustração de expectativas, a subversão de pressupostos, produzidos pela sucessão das imagens. Com o desenvolvimento da própria obra e da relação da crítica com ela, a questão do metacinema em Bressane evidenciou sua articulação com outros aspectos pouco tematizados aqui: lembro a questão do mitopoético – *Monstro Caralpa, O gigante da América, Tabu* – e a incessante produção de "interferências" entre mundos da cultura (passado e presente, popular e erudito, cinema e literatura) que põem em evidência este reinventar a tradição bem próprio ao gesto inaugural, revelador (o diálogo com *Limite*, de Mário Peixoto, com Machado de Assis, Oswald de Andrade, a música popular, a chanchada, são exemplos desta reinvenção). Rever a análise dos dois filmes de 1969 é observar um texto em que, com a mediação de noções como alegoria, disjunção, antiteleologia, tratou-se de examinar um momento decisivo de consolidação, no cinema brasileiro, do discurso da modernidade.

a) O anjo nasceu

Simetria e disjunção

O mundo da periferia observado por Júlio Bressane é a antítese da "província burlesca" de Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*). Sua atmosfera é pesada; sua ação rarefeita, observada por uma câmara imóvel e um narrador "silente". A denominada "estética do lixo" também aqui focaliza a experiência de marginais em seu olhar; entretanto, desta vez, o percurso se faz em escala reduzida, a seco, sem a profusão de comentários humorísticos. Temos um *brief encounter* com dois bandidos que seguimos de perto mas com envolvimento relativo. Tal encontro se dá num certo ponto de sua carreira criminal e chega ao fim abruptamente, antes que seu destino fique selado. Quando parecemos chegar a uma visão mais íntima das personagens, a narrativa se interrompe como que "indiferente" ao fim da história.

Acompanhamos a fuga – co-extensiva à narrativa – e, num dado momento, os dois bandidos atingem uma condição crítica. O carro roubado avança pela estrada, o bandido negro dirige, o bandido branco é dominado pela dor do ferimento. A câmara, no banco de trás, observa ora um ora outro até que um longo grito de agonia do bandido branco introduza aquele que será o último plano do filme. Os planos próximos tomados de dentro do carro são substituídos pelo plano estático onde a câmara observa a fuga do exterior, abandonando os bandidos. Enquanto o carro se distancia até desaparecer no horizonte, nosso olhar se fixa na linha reta da estrada sem fim que divide simetricamente a tela e destaca o ponto de fuga da composição. No som, o grito que ouvimos no momento do corte é o último de uma série emitida a intervalos regulares como um eco (a pulsação regular, o salto abrupto do som ao silêncio são característicos em todo o filme). Na imagem, a visão estável da estrada se retém por longo tempo. A contemplação impassível desta simetria muda sugere um destino além do horizonte, porém não atualizado pela narração. Silêncio e imobilidade: por oito minutos nosso olhar põe em foco este ponto no meio da estrada onde nada acontece – exceto a passagem incidental de um outro carro. Esta imobilização incomoda. A duração desconfortável do plano fixo e vazio sinaliza o sem-fim da trama. E esta ausência de ação diegética é fluir do tempo que, a seu modo, compreende eventos de outra ordem pois, através desta interrupção, o narrador escancara sua mediação; câmara e trilha sonora exibem ações notadamente arbitrárias (não motivadas diegeticamente) e se exibem como fonte do que se vê e ouve, fonte enigmática a meio caminho entre o espaço ficcional e o da sala de projeção. Tal procedimento não é especialmente perturbador por força da ruptura com o "e então", com a expectativa diante do destino das personagens. O mais agressivo são estes oito minutos de "comentário", gesto extremo que vem coroar a estratégia disjuntiva que caracteriza o filme inteiro. Afinal, esta não é a primeira instância em que a mediação se faz evidente ao instaurar a diferença, a distância frente à experiência das personagens. Vejamos alguns exemplos, salientando a simetria que o filme compõe, livre no olhar e na escuta, entre começo e fim.

Em *O anjo nasceu*, a intervenção do elemento mediador é, em alguns casos, marcada por um proposital automatismo na evolução da trilha sonora: a presença/ausência de som local ou música se faz ostensiva como pulsação regular e arbitrária. Um bom exemplo desta estratégia disjuntiva é a cena na qual o bandido negro chega a uma casa de veraneio e a inspeciona como

possível esconderijo. Ele parece relaxado, age naturalmente; no som, intervenções estimulam nosso envolvimento, não com a cena, mas com sua filmagem e montagem (entradas e saídas de som direto, *claquette*). Em outros casos, a intervenção das instâncias que narram a estória se marca pela ausência de sintonia entre câmara e ação diegética. Isto se dá em *tableaux* fixos (semelhantes ao plano final da estrada mas com as personagens presentes) onde observamos a cena dentro de uma composição simétrica, frontal, e, de repente, sem "motivo", sem ação a deflagrar, uma *zoom-out* faz uma correção como que a reafirmar a liberdade de enquadramento da cena. Mais interessante é o caso do longo plano, também sem movimento de câmara, perto do começo, numa seqüência já inserida no "andamento da estória". Aí, temos uma música dramática, perturbadora em sua dissonância, a fluir por longo tempo enquanto a câmara fixa espera pelos bandidos, como que chegada ao local do encontro antes do tempo. Observamos um muro de pedra de um ângulo que, pelo desequilíbrio da composição, produz o efeito de "plano vazio" (*empty frame*) a solicitar o preenchimento pela figura humana. Tal preenchimento só ocorre depois de bom tempo, no final do plano: o bandido branco aí chega com a perna ferida, indicando uma ação que teve lugar *off* enquanto fomos retidos a olhar o muro. Tal procedimento acentua o contraste entre ação *off* e nosso confronto com matéria inerte, num esquema que, na verdade, é recorrente: mais de uma vez deparamos com a inversão pela qual o que deveria ser eliminado (como eclipse) vem ao centro da nossa atenção. Enquanto certos vazios residuais são incorporados, lances cruciais da ação diegética são descartados da tela. Tal incorporação de resíduos difere da ocorrida em *O bandido da luz vermelha* onde o fragmento descartável (do ponto de vista da continuidade da ação) é inserido dentro de uma montagem dinâmica que constrói uma coleção que ganha unidade enquanto representativa de um todo (cada imagem breve funciona como parte de uma agregação de fragmentos justapostos, que sugere serem eles parte de uma coleção que forma uma "totalidade" pela acumulação de eventos simultâneos). Em *O anjo nasceu*, o elemento residual vem individualmente em primeiro plano – ele não é mero elemento de uma série de *flashes*. Ele mantém sua densidade específica como resíduo, como elemento inerte cuja duração suspende, retém, o fluxo esperado da informação e o "bom funcionamento" da narrativa. Tal retenção atesta uma não-identidade, uma separação entre olhar e diegese, independência do olhar frente à ação.

Na seqüência final, em contraste com a inconclusividade da fábula, o longuíssimo plano da estrada é mais um lance de "imagem residual" que, neste caso, dá ensejo à peça musical que confere conotação especial à ironia implicada na sua duração. Ação e grito já estão longe e o silêncio que se instala cria o pano de fundo para a entrada de velho disco que traz a canção popular – "peguel um ita no norte e vim pro Rio morar..." – a sugerir o lamento inocente do emigrado em plena cidade grande. É uma espécie de canção do exílio que evoca o passado irrecuperável, passado de comunidade e família. Em sua veia nostálgica, ela não parece guardar relações com os bandidos ou com o tom geral da narrativa até então, caracterizados pela ausência de pontos de referência. Entretanto, ela evoca de imediato o começo do filme, quando outro velho disco de uma canção popular também alude ao passado, falando de dolorosa partida, de saudades, da felicidade perdida (*Agora é cinza*). As imagens que vemos durante a audição desta primeira canção constituem uma espécie de *trailer* do próprio filme, fragmentos que antecipam o futuro de forma caleidoscópica, sem cronologia. Elas fazem parte da abertura de *O anjo nasceu*.

Na abertura do filme, este *trailer* introduz um novo estágio de organização narrativa, oferecendo o repertório das cenas após um primeiro momento que parece um processo de gestação, um momento originário, do próprio universo de imagem e som: temos um período de tela totalmente escura, acompanhada de uma sonoridade semelhante à de uma orquestra em afinação antes do concerto, origem entrópica para a vida das imagens organizadas; em seguida, antes ainda do *trailer*, vem uma sucessão de imagens estáticas, gravuras representando criaturas marinhas a se devorar (o tubarão e o pequeno peixe), imagem *leitmotif* a se repetir e comentar, ao longo do filme, o darwinismo social implicado nas situações narrativas. É somente com o *trailer* que chegamos à imagem em movimento numa passagem em que o cinema se manifesta acima de tudo como montagem, de um modo que não se repetirá mais no filme.

Terminado o prólogo – tela escura, gravuras, *trailer* – temos o primeiro elemento estável: o plano geral, em câmara baixa, de uma favela vista da avenida. Este é um longo plano sem ações, definição "minimal" de uma geografia que dura o suficiente para que a canção do *trailer* possa chegar ao fim; como tal, precede o movimento cronológico, regular e progressivo, que marca o filme até o plano final da estrada. Será apenas no plano seguinte nosso encontro com os bandidos, nosso mergulho na estória: eles conversam em frente a um barraco, buscando um modo de escapar ao cerco da polícia. A partir deste ponto, temos o fluxo inelutável do tempo semelhante ao fluxo inevitável do sangue do bandido branco na hemorragia causada pelo ferimento na perna que ocorre logo no segundo lance da diegese, aquele ocorrido enquanto observávamos o muro de pedra, em seguida a esta primeira cena na favela.

Os dois pontos-limite da cronologia nos trazem, portanto, imagens sem movimento, que duram na tela e, entre outros efeitos, permitem a escuta de uma canção até que ela se acabe. Ambos – o plano da favela, o plano da estrada – são pontuados pela evocação “inocente” de uma separação pela presença de velho disco a destilar melancolia. Tais evocações não estão sós a instalar a simetria. A dissonância (semelhante à da abertura no momento da afinação) volta no fim para fechar a trilha sonora: uma peça agressiva tipo *free jazz* acompanha um último gesto do olhar, quando um movimento em *zoom-in*, abrupto e arbitrário, nos aproxima do horizonte, do ponto de fuga da estrada vazia, do ponto de fuga da própria narração do filme. Deste modo, o comentário *off* e o uso deslocado de procedimentos cinematográficos precedem o começo (que não é propriamente um começo) e sobrevivem ao fim (que não é propriamente um fim) da estória. Tal estrutura disjuntiva, que separa composição e diegese, permeia todo o filme e esta condição de estar separado, embora perto, contamina *O anjo nasceu* em todos os seus níveis, de começo a fim.

Estas balizas definem o terreno da análise: o tema da separação e a nostálgica evocação de pureza trazida pelas canções se projetam na progressão linear da trama, marcando a estrutura do filme apesar da constante imersão do espectador em situações do presente organizadas numa sucessão paratática de cenas cuja ordem é a de um “e então” não apoiado por recuos explicativos. Vejamos o sangramento da narrativa de *O anjo nasceu*.

Parataxe e separação

Em termos de sua estrutura de espaço-tempo, o filme permanece colado à experiência das personagens, a seu aqui-agora. Tal intimidade, no entanto, não favorece, como seria de se esperar, a identificação cabal de pontos de vista (o do narrador e o das personagens). Seguindo a fuga, sabemos apenas o que se passa na esfera dos bandidos. Exceto pela ferida do bandido branco, não há sinal de ação da polícia e nada é dito sobre a reação da sociedade aos crimes. O filme sonega informações contextuais e suprime tudo o que poderia ampliar o conhecimento da situação para além do que sabem as próprias personagens. Se não conseguimos ler os gestos e as trocas de olhares sutis entre eles, seu movimento nos pega de surpresa. Não há ruptura na rígida sucessão cronológica das ações mas não há também decodificações claras, marcas totalmente legíveis. A sucessão de episódios é de mesmo tom, não marcando diferenças entre o essencial e o trivial, o ato irrelevante e o crime escandaloso.

O primeiro diálogo na favela é tenso mas lacônico: minimamente, define a necessidade urgente de ação mas o único longo plano que o focaliza se encerra antes de termos uma clara decisão dos bandidos. A resposta vem na seqüência do muro de pedra, na escapada com a perna ferida. Nova elipse, e já estamos num outro barraco isolado, no que parece ser a periferia da cidade: o cenário bucólico – riacho e montanhas – contrasta com a urgência da situação das personagens. Com paciência, o bandido negro cuida do branco; a câmara os integra no passeio lento do olhar pela topografia, nos guiando para a apreciação da linha dos morros contra um céu de pôr-do-sol. Alguns segundos de contemplação e novo salto, desta vez para a casa burguesa tipo “férias de verão” numa encosta à beira-mar. O bandido negro, só, examina a casa vazia sem cerimônia, sem drama, suspense. Câmara e personagem passeiam pelo ambiente enquanto o liga/desliga da trilha sonora estabelece a disjunção a que já me referi. Tudo parece tranqüilo. Eles ocupam a casa em silêncio. Numa passagem aparentemente noturna, a relação sexual vem sugerida no longo plano fixo: os dois imóveis, o branco em pé, de frente para a câmara, o negro sentado, de costas, suas mãos segurando os quadris do companheiro. Elipse. Novo compasso de espera. O bandido negro vigia a entrada da casa. Um carro se aproxima. A dona da casa chega acompanhada da empregada e mais um rapaz. Expectativa breve. Novo longo plano, tomando toda a sala e a porta da cozinha, dá conta do acontecido; não há campos e contracampos, paralelismos, cotejo de olhares. A câmara fica dentro da casa e, como os bandidos, espera as vítimas; quando estas assomam à porta, a violência explode com uma intensidade inesperada (tiros, gritos, pancadas, intimidação). O rapaz morre de saída, as moças gritam e apanham, a câmara faz movimentos de vaivém, em *pan*, para mostrar a ação. Tudo do mesmo ângulo, de modo a nos manter fora do espaço cortado pelos movimentos das personagens. Não nos envolvemos em seu circuito.

Após o relato econômico da sujeição, nova elipse. Segue-se a imagem típica da nova ordem instalada na casa: próximos à câmara, de perfil, os bandidos se alimentam sentados à mesa como “donos da casa” enquanto as mulheres, mais ao fundo, agem como empregadas. Eles conversam, ostentam grossura, sentados como burgueses num fim de semana.

Durante o período de confinamento, a sucessão dos planos não cuida de relações causais; os bandidos, a ação, tudo apenas flui. Nós os vemos à mesa, na varanda apoiados nas redes e

conversando sobre a vida, no quarto atacando as mulheres, na sala dançando o tango, assistindo à TV que traz as imagens da chegada do homem à lua. De repente, sem maiores explicações, está na hora de ir. Provisões, sacolas. Como que terminando um fim de semana de lazer, eles se retiram não sem antes, em movimentos discretos e simples, sem hesitação, matar as mulheres a navalhadas. A violência é novamente observada em plano geral, sem aproximações, sem cortes, destacando a moldura da cena composta pelas colunas da própria casa e, ao fundo, pelas montanhas que parecem tão relevantes quanto o crime cometido em silêncio.

A casa burguesa, onde boa parte da história tem lugar, nos traz a síntese da estratégia de separação: seguimos de perto, não deixamos as personagens, mas nosso olhar mantém sua diferença. Há quem sugira o comportamento da câmera como o de um "terceiro" bandido que sabe tanto quanto os outros. Isto sugere certa solidariedade, uma opção de ficar junto deles e entender sua ação do seu ponto de vista, ao invés de buscar a mediação da sociedade ou dos agentes da lei. E também indica uma recusa em criar o *thriller*, explorar o drama paralelo de perseguidor e perseguido, acentuar as peripécias de uma fuga agitada. O termo solidariedade, no entanto, não me parece aplicável no caso; precisamos de um outro para expressar esta relação perto/longe que a narração estabelece com as personagens. Nosso olhar não está com a sociedade, nem tampouco está com os bandidos, tentando justificá-los ou tentando explicar a origem de sua criminalidade na injustiça social ou qualquer outro determinismo social ou psicológico. Não se destacam motivos para a ação. O estar colado no presente, no fluxo da ação assim minimamente observada, implica uma recusa em julgar que pouco tem do realismo solicitado por André Bazin (*O anjo nasceu* está longe, obviamente, do filme neo-realista; nele se observa uma ação "em segundo grau"). O filme no seu todo se desenvolve segundo um princípio de regularidade composicional que – apoiado no som disjuntivo – assegura uma autonomia da câmera face à estrutura interna de cada ação, seja a dança de tango grotesca, a morte das mulheres ou a eliminação sádica do homossexual que se põe por azar no trajeto dos bandidos. Mas a adoção deste estilo impassível de observação, desta câmera "inexpressiva" não visa, em verdade, a uma idéia de objetividade. No fundo, a câmera de Bressane está longe de ser "tranquila"; suas imagens traem um desconforto que expulsa a idéia de "fria observação". Toda esta recusa de envolvimento é polêmica; seu contraste com a violência das cenas é típica recusa, historicamente fundada, de um estilo que o Cinema Novo havia tornado dogma. A imobilidade aqui é dialógica, assinala um distanciamento visto necessário frente a uma tradição. O "distanciamento" aqui não se decide numa simples não-identificação com as personagens mas se instala pela mediação desta consideração intertextual que opõe este filme a um conceito de participação e engajamento característico dos anos 60 (o estilo de Glauber seria um bom exemplo de "câmera participante" e o período 1965/1970 trouxe uma série de filmes marcados pelos movimentos em câmera-na-mão à Dib Lutfi que definem muito bem um traço forte do Cinema Novo). Bressane recusa a expressividade da câmera entendida como



Arquivo Ismael Xavier

Cena de *O anjo nasceu*: Hugo Carvana, Norma Benguel e Milton Gonçalves

um "passar sentimentos", imitar emoções, abraçar valores das personagens, ou sugerir o olhar indignado diante do mundo. Estão ausentes a fusão de consciências (personagens, autor, espectador) e a sua identidade de valores dentro de uma perspectiva histórica de observação da sociedade. A experiência dos bandidos é encenada, não partilhada. Eles estão irremediavelmente isolados numa jornada de transgressão onde não há retorno. Devem ir até o fim, o mesmo fim que a narração nos sonega. A câmara, em *O anjo nasceu*, observa as personagens mantendo sua alteridade frente ao mundo narrado, ciente de que sua tarefa é a construção de uma linguagem, não de um mundo, e orientada por seu compromisso em expor as separações que o ilusionismo – seja do cinema escapista ou do "engajado" – tenta esconder.

Inocências perdidas: exasperação lacônica

Ao lado da inserção das gravuras que representam a luta pela vida entre os peixes, a paratática sucessão dentro do filme é interrompida também por um *divertissement* extradiegético que convida a uma comparação de estilos cinematográficos. Em contraste radical com a tensão reinante na casa de veraneio, um curta-metragem, tipo filme doméstico, apresenta um alegre dia de casamento em meio às árvores de um parque iluminado pelo sol já mais próximo da linha do horizonte, produzindo sombras e invasões de luz bem destacadas. A equipe deste filme doméstico parece identificada ao clima dos noivos: movimentos de câmara-na-mão fazem a festa em contraste com a imobilidade presente na narrativa principal. Temos, neste *insert*, uma representação quase caricatural da felicidade institucionalizada, expressa num jogo de contrastes de luz típico à busca de efeitos do cineasta amador ao filmar crianças na agitação de domingo ou os recém-casados a sorrir um para o outro, toda a situação sendo comentada pela alegre canção que vem pela voz de All Johnson cujo refrão diz: "*I wanna a girl just like the girl that married dear old Dad*". Esta combinação evoca uma certa inocência – a da celebração do casamento como *télos* absoluto – distante do universo estilístico e ficcional de *O anjo nasceu*. O *insert* ocorre exatamente quando, na seqüência da conversa à mesa, o bandido branco afirma a legitimidade da ordem por eles estabelecida na casa, inversão da ordem doméstica: "o que está certo está errado e o que está errado está certo". E a ele se segue a cena na varanda em que o bandido faz a caricatura das frases que encontra no diário da dona da casa. Estas falam de tarefas cotidianas e trazem "máximas e pensamentos" sobre vida, amor e casamento que terminam por exasperar o marginal. Diante do "senso filosófico" relativista, pequeno-burguês, dessas frases, ele perde o humor com que iniciara a leitura. No seu conteúdo, o diário traz uma patética expressão *kitsch* do desencanto que contrasta com a atmosfera utópica do *insert* que nos levou para longe do percurso dos bandidos. A reação do bandido mostra que, ao contrário do que se pode ver em filmes que incorporam uma sensibilidade *camp*, a reação diante do *kitsch* é de exasperação, exposição amarga, totalmente desconfortável. Nenhuma precariedade se redime pela exibição de encanto ou vivacidade passível de admirar. A postura de *O anjo nasceu* é a de um "grito silente" que talvez possa ser relacionada a uma dupla perda muito própria à sensibilidade moderna, lucidamente tematizada no estilo do filme.

A primeira destas perdas é a da inocência presente num realismo socialmente engajado, com sua vitimização do marginal e sua estigmatização das corrupções do mundo que o arrastam à prática do crime. Não há aqui justificativas preparadas em *flashes-back* esclarecedores do passado nem a imposição de esperanças deixadas por imagens finais confortadoras. É por esse "grito silente" que o final incomoda. O plano de oito minutos da estrada vazia é uma afirmação clara de inconclusividade, de não-coroamento do trajeto com um sentido definido que, retrospectivamente, iluminasse toda a experiência. O arbitrário movimento em *zoom in* mais para o fim do plano reafirma esta rejeição de teleologias, pois tripudia sobre a própria expectativa de uma revelação derradeira trazida pelo uso daquele dispositivo cuja função em geral é expressar o movimento do olhar em direção ao dado revelador. A *zoom in* final subverte o movimento próprio à narração (chegar a um fim) e o papel próprio à perspectiva (definir um horizonte), narração e perspectiva que, no cinema dominante, centralizam a representação e mantêm a noção de que há um sentido para o mundo representado (sentido "captado" e transmitido pelo contador de estórias). Além disto, há aqui esta particularidade de se escolher a estrada (ou a linha reta) para afirmar uma antiteleologia, o que remete diretamente a um emblema do Cinema Novo associado à passagem para um novo patamar de experiência, à aquisição de nova consciência, ou seja, associado à "dimensão de futuro" e possível redenção no plano da história.

A par desta agressão endereçada à transparência de sentido, buscada por um realismo social dogmático (pertencente a seu contexto presente), *O anjo nasceu* desenvolve, em outro tom, o comentário à segunda das perdas do "espírito moderno": a que se refere a uma inocência mais remota face à "crise da representação", inocência característica de um outro momento, irrecupe-



Carvana e Milton (com um exemplar de *O Dia*) conversam, n' *O anjo nasceu*

rável, da história do cinema. A tela mágica, a poesia do cinema na idade da inocência, os tempos heróicos do nascimento, são dados evocados numa cena bem sugestiva. Perto do final, os bandidos são vistos num parque de diversões na periferia da cidade. O tema da morte é introduzido. Primeiro, através da fala do bandido ferido que pergunta ao companheiro: "se eu morrer, o que você vai fazer?"; depois, através de um dos cartazes que chamam para atrações no parque: num plano geral, vemos os bandidos conversando e, ao fundo, o anúncio "encontro com a morte". Uma vez explicitados os temas de morte e separação, os bandidos encenam um número musical, criando um momento raro de quebra de tensão, expansão plena de um impulso de vida onde se introduz o cartaz "cinematógrafo" (o nome do cinema no início do século) assumido como atração do parque (equivalente à feira de atrações, lugar do cinema de massa em 1900). Saltamos para a sala escura e a imagem do "cinematógrafo" se faz nitidamente simbólica enquanto relação dual espectador/imagem, viagem solitária da fantasia dos bandidos (não há ninguém no parque, e estamos longe da sala de espetáculos "micro-sociedade em interação" dos filmes de Sganzerla): de perfil, os vemos sentados e recebendo nos olhos a luz supostamente vinda da tela; o plano longo só deixa ver uma pequena porção do espaço e elementos mínimos sugerem a sala de projeção.

Esta alegórica evocação da origem funciona no filme como um comentário que estabelece seu próprio contexto de relações intertextuais; porém, ao mesmo tempo, diz algo sobre as duas personagens. O bandido negro mergulha na fantasia e se diverte; está pronto para a magia, como uma criança, e consegue escapar aos dados urgentes da situação, os mesmos que permanecem estampados na face do bandido branco, tomado pela dor, pela hemorragia, incapaz de absorver a magia trazida pela luz do cinema, separado da inocência. Está aí, de certa forma, condensada a diferença entre os dois bandidos, base de sua complementaridade e mútua dependência. Eles estão unidos por um pacto, a separação é inconcebível; sua oposição radical ao mundo é sua marca distintiva e integrativa – basta atentar à sua troca de olhares, à sua ação. Cada qual, no entanto, vive tal condição a seu modo. O bandido negro é mais pragmático, absorvido nas tarefas imediatas, seja em obediência a uma ordem, seja em função de medidas práticas que a sua experiência aconselha; o branco é mais tenso, reflexivo, carrega o peso do "comando" e parece estar absorto em angustiadas conjeturas sobre o sentido de tudo. O negro parece mais um anjo da guarda: provê o necessário, cuida, vigia, dirige o carro, consola no momento agudo da dor. Esta condição de anjo tem representação emblemática no plano que sucede a cena no "cinematógrafo" e faz retornar o espectro da morte: o bandido branco não se sustenta e desliza com as costas grudadas numa parede até sentar no chão curtindo a dor na perna; o bandido negro se agacha e o consola no abraço em torno do pescoço, enfático gesto pontuado pela repetição dramática de um apito grave de navio que parece sublinhar a urgência da situação, quase como uma contagem regressiva.

Em oposição à maior serenidade, ao terra a terra, do bandido negro, o bandido branco exhibe ansiedade quase incontida, conflitos interiores, lances de violência que parecem retaliações de

ofensas passadas. Seu discurso místico pressupõe uma visão prospectiva, preocupação com um projeto de redenção em outro plano. Ele tem sua mitologia particular que transforma sua carreira de violência numa espécie de busca de salvação, mergulho no inferno que pode gerar o seu avesso, a pureza. A cada momento, ele parece à escuta de vozes ou à cata de sinais visíveis que confirmem seu imaginário de redenção. O bandido negro, mais tranquilo, se mantém fora desta busca metafísica, respeitando-a, embora às vezes a observe com reserva e estranhamento (basta lembrar a cena em que o bandido branco faz um "despacho"). Sua tônica é o não-envolvimento e descrença diante das "visões do anjo" afirmadas pelo companheiro, peça central da religião particular do bandido.

Uma imagem muito específica articula em termos composicionais esta diferença de olhar entre os bandidos. O negro, de pé encostado no carro, lê o jornal à cata de dados sobre os movimentos da polícia; dentro do carro, o branco olha ansiosamente a sua volta expressando uma inquietação que extravasa o nível pragmático. Sua angústia é uma espécie de síntese de impulsos contraditórios: criminalidade radical e nostalgia pela pureza¹.

A meio caminho entre estes dois tipos de olhar exibidos pelos bandidos está a posição do narrador frente a toda a ação. Às vezes, o olhar da câmera segue a postura lacônica do negro, ficando perto dele na observação da ação nervosa do branco; às vezes, parece dirigido pela ansiedade do branco, à procura de algum sinal (por exemplo, durante a seqüência referida acima, no Jardim de Alá, é o olhar do bandido branco que define os planos do menino fazendo xixi, relacionados por ele com a figura do anjo enigmático). Afora tais aproximações ao olhar da dupla, há situações em que a câmera acentua sua independência, afasta-se do que os ocupa para focalizar a paisagem ou um evento rotineiro: as montanhas contra o céu, um barco que passa perto da costa, as luzes da cidade, o mar batendo nos rochedos. Produzem-se então as imagens que evocam uma ordem estável, um fluir do tempo indiferente à condição tensa das personagens, uma atenção ao mundo que relativiza o seu aqui-agora pela presença de processos alheios, não-solidários à sua agonia.

Difícil definir um centro capaz de gerar uma clara perspectiva. Se o bandido branco é foco de uma busca que permanece indefinida, se o bandido negro é de uma regularidade não menos enigmática, o olhar da câmera se move nesta síntese em que regularidade composicional, alheamento, descentramento da ação diegética se mesclam a uma sugestão de liturgia gerada no olhar do bandido branco, inquietação em torno de um sentido oculto, em verdade já entecipada no título com sua fórmula enigmática de "o anjo nasceu". A narrativa lacônica se move nestas fronteiras, marcando muito bem sua distância frente a dois pólos: o da fantasia do cinema-magia de um tempo irreversível (objeto de homenagem) e o da discursividade de um cinema realista mais recente (objeto da ironia). Há, em suas alusões intertextuais, a consciência da separação, de modo a deixar claro que a presença destes mundos mais inocentes que *O anjo nasceu* evoca só pode se dar como ruína, coleção de fragmentos "desvitalizados", sem a força plena de sua manifestação de origem (para bem ou para mal). Resta trabalhar neste espaço rarefeito, do mundo e da representação: a estrada no fim se dissipa no vazio, o longo plano da favela logo no início inaugura toda uma geografia de ambientes desertos dentro da qual, num comentário ao próprio mundo do cinema, está lá sublinhada a cena simbólica da sala de projeção.

Rarefação: o lugar dos não-reconciliados

De começo a fim, os bandidos se movem no deserto; mundo sem habitantes, à exceção de suas vítimas – o rapaz e as mulheres na casa de veraneio, o homossexual num parque da cidade após o episódio das mulheres – e dos meninos indiferentes, supostas encarnações do anjo que o branco procura e o negro dispensa. O mundo foi reduzido a condições mínimas. Um espaço foi desenhado para a evolução da história como sucessão regular, quase matemática, interrompida somente pelos *inserts* extradiegéticos (as gravuras, a festa de casamento). Dentro da diegese, informações contextuais só têm entrada através da *media*; seu conteúdo, longe de explorar a questão particular da perseguição dos bandidos, é de teor simbólico, sugestivo comentário de uma simultaneidade planetária: aquela entre a cena na sala de visitas onde os bandidos mantêm as mulheres como reféns e a chegada do homem à lua.

Como uma família, eles assistem à transmissão por satélite. Centrada nos astronautas, a imagem da TV traz civilização, ciência, técnica, organização social, atividade coletiva dirigida a uma meta, poder institucional. No entanto, a mensagem deste poder é cínica: vemos Richard Nixon fazer demagogia ao parabenizar os astronautas. Falando em nome da humanidade, ele salienta o seu orgulho diante da façanha e seu ânimo em seguir adiante "lutando pela paz e harmonia entre os povos". Juntamente com esta imagem de radical alteridade frente à cena dos bandidos, a

¹ Empréstimo a expressão "criminalidade radical" do excelente artigo sobre este filme escrito por Fernando Mesquita. Ver "A solidão lunar" in *Cine-Olho* nº 5/6, 1979.

transmissão da TV provê outra imagem de rarefação: os astronautas também se movem num espaço de abandono. Produz-se o paralelo: os homens na lua exploram o território desconhecido para ratificar a teleologia do progresso; os bandidos exploram uma outra face do velho e contraditório planeta de modo a negar e desafiar esta teleologia.

A imagem da TV exhibe o mundo tecnológico do Outro em sua mais espetacular conquista, um mundo do qual os bandidos estão excluídos. Ao mesmo tempo, ela exhibe uma imagem de "identidade", esta condição de estar "separado" dos outros homens numa clausura especial. Com uma diferença: uns parecem cumprir uma etapa nos sonhos de redenção da humanidade e o fazem como ato de levar ao extremo a opção tecnológica (o modelo do Ocidente); enquanto isto, os outros aqui na terra perfazem uma descida aos infernos, uma excursão sem retorno pelo lado avesso do progresso, estranhados a seu modo dos outros homens. Não projetados pela técnica no espaço, estão em verdade lançados no mundo próprio de sua jornada, espaço simbólico onde se criam outros códigos de viagem. Ironicamente, o bandido negro recusa a vantagem do astronauta e diz "estar ele próprio há muito tempo na lua". Dentro do seu código, a ação transgressora dos bandidos ganha legitimidade como afirmação de uma ordem inversa, avesso da *Pax Americana* à Nixon que acaba se revestindo de um tom quixotesco, pois a "criminalidade radical", ao contrário da jornada à lua, é viagem terminal sem retorno. O contraponto da TV afirma o projeto do Outro, celebra uma teleologia que a experiência dos bandidos subverte. Nosso ponto de vista passa pela sala de visitas onde se instala a ordem inversa, dando lugar, neste confronto, à perspectiva dos vencidos num momento de revanche (que sabemos efêmero). Vem à tona a face oculta do processo, uma vez que se põem em foco aqueles que estão excluídos do projeto histórico dominante, o que faz desta cena uma alegoria apta a nos fazer lembrar a asserção benjaminiana: "não há documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie".

É em sua negação da teleologia que a narração encontra o espaço metafórico de identificação com as personagens, reconhecida a separação dos olhares, reconhecida a diferença instalada pelo fato de a transgressão da câmara e da montagem se dar no plano da linguagem. Estabelecendo a sua própria legalidade, a narração de *O anjo nasceu* articula a crise de um código (se quisermos, articula a recusa do código que formou o cineasta), sugerindo a necessidade urgente de sua desconstrução. O domínio da justaposição, a disjunção entre composição e diegese, o ataque à teleologia são elementos que efetivam uma ruptura face ao estilo discursivo instalado na tela do cinema ou do vídeo, o terreno estruturado do homem "unidimensional", o espaço da uniformização industrial que implica na morte do parque de diversões, do "cinematógrafo" e de sua magia, na morte da "viagem à lua" imaginária instaurada pelo gesto poético de um cinema inocente.

O filme de Bressane marca muito bem a sua alusão a um "cinematógrafo" ao qual não mais pertence mas com o qual se afina em oposição ao naturalismo mais recente. Em sua homenagem, é clara a referência a uma ilusão poética e a um mistério que estão nas antípodas do ilusionismo da tecnologia moderna. Esta mesma tecnologia ubíqua cujo horizonte seria distribuir a imagem fabricada de um mundo decifrado, sob total controle, no qual o lugar de tudo e de todos estaria definitivamente estabelecido conforme interesses e valores dominantes. Exemplo da "cultura de oposição" dentro do discurso da modernidade, *O anjo nasceu*, através de suas disjunções, expõe o abismo entre a linguagem codificada e a experiência que ela recalca. Como representação agônica de uma separação estrutural, constrói, num mundo rarefeito, o lugar alegórico dos não-reconciliados: personagens e linguagem subtraídos ao modelo dominante do progresso.

b) Matou a família e foi ao cinema

O matador da família e as mulheres perdidas: mútua inclusão

Em *Matou a família*, a violência e o desconforto são de novo as constantes. Neste filme, entretanto, o lugar alegórico dos não-reconciliados se compõe como painel de ações não encadeadas, como coleção de episódios menores (*fait divers*). O princípio de justaposição característico à alegoria se expressa na série de eventos "fora de contexto", situações extremas de criminalidade doméstica registradas sem o suplemento da explicação.

O primeiro destes eventos corresponde literalmente ao enunciado pelo título, combinação *sui generis* de duas ordens de fatos: um extraordinário, outro banal. Na primeira seqüência, a narração lacônica, sem ênfase ou dramatização, segue a ordem paratática da sentença. Em menos de 10 minutos, Bressane condensa a promessa do título. Uma única seqüência exaure o que supostamente duraria 80 minutos. Seis planos curtos e um plano-sequência: eis tudo o que se necessita para que a personagem consuma o seu crime. Um plano-epílogo o mostra indo ao cinema para assistir ao filme *Perdidas de amor*. Tal esquema minimalista é acionado para expor o estranho

"romance familiar". De início, temos uma cena curta na qual o jovem está sentado à mesa com os pais, sem dar uma palavra e testemunhando a discussão dos dois sobre a temperatura de um refrigerante – mais um episódio da guerra conjugal. A câmara tudo observa do *hall*, a uma certa distância, impassível, e a cena, na sua brevidade, expõe queixas e ressentimentos. O próximo plano do filme nos traz o jovem em seu quarto, deitado na cama, em postura própria a fantasias, brincando silenciosamente com uma navalha – novamente no *hall*, a câmara estática o observa. Em seguida, o primeiro plano mostra seu ritual em detalhe: ele escorrega a navalha lentamente ao longo do pescoço. Novo salto e voltamos ao psicodrama familiar: em frente à TV, os pais disputam a escolha do canal, observados pela câmara sempre no *hall*; o jovem cruza o nosso campo de visão e sai se despedindo dos pais que quase não têm tempo para o "você já vai?". Nova elipse. No quarto, o jovem retoma seu ritual mudo com a navalha pontuado pelo som da água na pia. Corte para o banheiro e o jovem é visto em primeiro plano a pingar colfrio na vista; faz caretas, é lento nos gestos. O cuidado consigo próprio parece gerar um deleite infantil, momento de feliz regressão no ritual privado que contrasta com seu ar

silente e impassível diante dos pais e seus conflitos. Posta a circunstância, vem o desenlace mostrado num único plano-sequência. Usando a mesma navalha, no momento dos crimes, ele é rápido, resoluto, eficiente: primeiro, mata discretamente o pai que, sentado no sofá da sala, está absorto na imagem da TV; vai para um dos quartos e, numa ação fora do alcance de nosso olhar, mata a mãe (ouvimos o grito) e, decorrido um lapso de tempo, volta ao *hall* – lugar de onde, novamente, a câmara observa a catástrofe doméstica – para limpar a navalha numa poltrona que, sangue a escorrer pelo tecido, se toma o detalhe exposto no final da sequência. No comportamento da câmara, uma constante: a permanência no *hall*, e uma variação: pela primeira vez, ela se movimenta para produzir conotações, temperar a carga simbólica da cena. O plano-sequência começa com a imagem de Cristo pendurada na parede – tradicional quadro que habita os lares católicos da baixa classe média; sem abandonar o *hall*, a câmara se movimenta em panorâmicas para seguir o jovem, no primeiro crime, e esperá-lo enquanto comete o segundo *off screen*. Os movimentos são lentos e não há



Matou a família: Márcia Rodrigues, ajoelhada, e Renata Sorrah, lixando as unhas, em cena de violência familiar; a mãe acaba de ser morta

ênfase ou comentário (pela música ou montagem), somente o fluir da cena e o fluir do sangue nos instantes finais. Deste sangue a escorrer na poltrona, corta-se diretamente para a fachada do cinema: o jovem, agindo com toda a naturalidade, compra o ingresso e entra para assistir ao filme cujo título se anuncia na marquise, *Perdidas de amor*.

Sobre este jovem e sua família, nada mais se dirá. O filme de sua escolha, *Perdidas de amor*, toma-se o elemento em torno do qual o filme de nossa escolha, *Matou a família e foi ao cinema*, se desenvolve. Daqui para a frente, a estória das moças na mansão de Petrópolis é a referência que, depois de cada *insert* (estes serão numerosos), garante a continuidade de uma situação que tem começo, meio e fim. No entanto, há, entre *Matou a família* e *Perdidas de amor*, uma relação ambígua que desestabiliza o drama encenado pelas duas moças. Em primeiro lugar, *Matou a família* é todo ele emoldurado por imagens das duas atrizes que interpretam as jovens de *Perdidas de amor*: tudo começa com "retratos" delas, cada qual em separado, e tudo termina com a imagem onde elas, lado a lado no mesmo plano, observam a câmara. Tanto no início quanto no fim, o clima é de um filme doméstico, tipo registro de memória; os rostos de frente para a câmara se encaixam num ambiente arborizado que remete à mansão de Petrópolis onde se vive o drama de *Perdidas de amor*. Ou seja, o universo das moças emoldura, inclui, o universo do jovem que matou a família, e não o contrário, como se poderia esperar do fato de que ele é o espectador de *Perdidas de amor*, filme introduzido pelo seu gesto de ir ao cinema. O filme dentro do filme se intromete para além das fronteiras indicadas pela própria ação diegética, de modo a evidenciar o quanto a consistência e homogeneidade dos mundos ficcionais é aqui ilusória. Não estamos numa topologia natural e o espaço criado pelo jogo de *Matou a família* permite uma paradoxal mútua in-

clusão que torna reversível a relação entre conteúdo e continente: dados os dois contextos distintos, cada qual é "subconjunto" do que parece ser um conjunto maior, dependendo do ponto de referência. Ironizando o próprio desconcerto gerado por tal remissão de duplo sentido, de um filme a outro, uma das moças num dado momento conta à companheira ter assistido a um filme brasileiro. Márcia, a personagem de *Perdidas de amor*, diz para a amiga que o filme "me lembrou de você" e alude a uma experiência anterior das duas que, em verdade, coincide perfeitamente com a situação que acompanhamos na tela. Além disso, ela acrescenta que não gostou do que viu, dando ênfase à série inexplicável de "crimes em lugares pobres e sujos que não tinham nada a ver". Claro então que o filme a que ela assistiu é o próprio *Matou a família* (ou *Perdidas de amor?*) e seu diagnóstico meio sonso sobre "as coisas que não têm nada a ver" repercute na cabeça do espectador que, a essa altura, está procurando se situar diante do mosaico de violência apresentado nos "lugares pobres", em contraponto ao melodrama das duas moças na mansão rica de Petrópolis cujo desenlace é sugerido neste comentário de uma delas que, entre outros efeitos, fecha o círculo de mútua inclusão do "filme dentro do filme".

O começo do filme onde o jovem mata a família se constitui como paradigma estrutural de um jogo, não como ponto de partida para um encaideamento de fatos, relações de causa e efeito. Nos primeiros minutos, *Matou a família* define sua tonalidade e anuncia o estilo de representação que dará conta de um padrão de conduta do que posso chamar "figuras da separação" cujas contradições, mudas ou declaradas, se resolvem apenas na morte. O final violento de *Perdidas de amor* – que é também o final de *Matou a família* e *foi ao cinema* – é de várias formas prenunciado e vem coroar de modo catártico um desfile de ações cuja regra se projetou em diferentes espelhos selando os "crimes em lugares pobres e sujos que não têm nada a ver".

Duplicações da trama: efeitos de espelhamento

É próprio a algumas narrativas alegóricas estabelecer comparações entre dois destinos individuais através do que Angus Fletcher denomina "duplo entrecho"⁽²⁾. Esta estratégia permite a justaposição de histórias opostas de modo a revelar aspectos semelhantes de ações e personagens em princípio distantes, "sem nada a ver". O filme de Júlio Bressane radicaliza este paralelismo, multiplicando suas instâncias e pondo em confronto dois contextos sociais: o do isolamento no conforto material, característico das moças burguesas insatisfeitas, e o do mosaico de violência em cinco episódios envolvendo personagens materialmente carentes. Num pólo, temos a progressão linear de uma situação singular; no outro, temos os *inserts* separados, descontínuos, com seu repertório homogêneo de transgressões e sua montagem imagem/som disjuntiva a deslocar os dramas⁽³⁾.

A casa em Petrópolis é definida como um espaço de ociosidade, contexto para conversa e brincadeiras, mergulho na teia das memórias pessoais e tradições de classe. Márcia está só; seu marido viajou para o exterior a negócios. No Rio, sua mãe conversa com Renata e sugere sua ida a Petrópolis – "você pode ajudá-la a superar esta crise...". Renata assente: "pode contar comigo...". Em Petrópolis, Márcia dispensa os empregados. Gradualmente, um isolamento é criado. Renata sobe a serra. As duas estão felizes com o encontro nestas condições. Amigas de infância, colegas de escola, trocam confidências: casamento, vida social. O traço comum é o tédio diante da vida de donas-de-casa burguesas. Advertindo a amiga, Renata acentua: "poderia ser pior"⁽⁴⁾. De início, Renata age como se fosse a mais experiente e brinca com o que considera "escoterismo" de Márcia. Pretende estar feliz como quem age conforme lhe apraz. Isto soa falso e acaba por acentuar a semelhança das duas amigas em seu ressentimento contra o "jogo de sociedade", onde se sentem como objetos na vitrine. Há a tentação da ruptura. Desta conversa sobre a sociedade de "gente morta" que as cerca, como que contaminadas pelos *inserts* e seus gestos extremos, elas passam ao *acting out* de suas fantasias, ao quebrar barreiras, primeiro através da libe-

Duplo assassinato: no final de *Matou a família*, plano de Márcia Rodrigues após o rito de morte que coroa a relação das jovens em "Perdidas de amor", o filme dentro do filme



2 *Ver Allegory – the theory of a symbolic mode*, Angus Fletcher. Ithaca, Cornell University Press, 1970, pp.181-220.

3 Agora o episódio de abertura do filme, temos seis *inserts* a interromper a continuidade do drama em Petrópolis. Três deles correspondem à violência doméstica discutida no texto. Um tematiza a tortura nas prisões. Os dois restantes trazem comentários a aspectos do filme: um tematiza a condição de teoria diária, descartável, da notícia de jornal, com a câmara seguindo as páginas do diário levadas pelo vento na rua; outro *insert* comenta as palavras de uma das moças a respeito da vida conjugal (ver nota 4).

4 Aqui entra o *insert*: uma dona-de-casa pequeno-burguesa encontra uma mensagem suspeita numa gaveta logo após a saída do marido que disse que chegaria tarde; na cena seguinte, vemos a mulher entrando numa casa e seguindo por um corredor à procura de algo; na extremidade deste, quando ela abre uma porta para observar uma cena que a incomoda, a imagem que ela vê nos é sonogada e o *insert* se interrompe sem mais.

ração pela música, momento que as lança no espaço de teatralização "para a câmara" como num "filme de gênero" onde se desaparece atrás da cortina acenando para a platéia. Depois de cada *insert* este teatro doméstico das duas atinge novas fases. Da sala, passamos ao quarto, palco de nova intimidade. Na cama, elas observam fotografias e, num certo momento, a câmara passeia para nos trazer a imagem do "armário de armas" da casa (outro sinal do desenlace). De volta à sala, temos a paródia da repressão maternal, da exigência de etiqueta, que se desdobra num riso histérico (mais intenso quanto mais próximo do fim) que expressa muito bem o melodrama recalcado, a outra cena que se canalizou para esta resolução ritualística onde simulação e experiência, o sério-dramático e o lúdico-carnavalesco se misturam. Cozinha e banheiro compõem a cenografia bizarra para os gestos de assumir uma personagem com que as duas se divertem. O jogo culmina quando, novamente na sala, elas partem para a manipulação das armas e a cena da troca de tiros resulta na dupla morte. Uma canção sentimental comenta este pacto de sangue e, enquanto elas agonizam, a agulha que desliza sobre o disco de Roberto Carlos fica presa e volta sempre ao mesmo ponto ("... em te perder, em te perder..."). Tal fator disruptivo, tal recusa em terminar, remetem ao último plano de *O anjo nasceu* e a repetição da canção é lance final dentro das "estruturas de agressão" (Burch) que definem a matriz de representação dos dramas domésticos ao longo do filme.

Este episódio e os *inserts* compõem um jogo de espelhos que acentua afinidades, para além da distância e separação das ações em diferentes espaços. O espelhamento mais explícito se dá entre o pacto destas duas moças burguesas e a breve estória narrada no terceiro *insert*. Duas adolescentes juram lealdade e amor eterno. A câmara as observa dentro do esquema perto/longe de Bressane: o plano geral numa área cheia de movimento, fios elétricos e um viaduto as mostra de longe a conversar enquanto que, no som, ouvimos as vozes como se elas estivessem *off* mas junto à câmara. Uma série de cenas breves oferece o contexto da ação criminal que, como regra no filme, advém abruptamente. Ênfase é dada à oposição entre seu amor proibido e a sociedade, representada pela mãe de uma delas e a fofoca da vizinhança. Tal como no episódio do matador da família, os conflitos são postos de modo lacônico e a explosão de violência se dá num único plano-sequência. As adolescentes, de aparência frágil e inofensiva, são interpretadas pelas mesmas atrizes que encenam o drama na mansão de Petrópolis. Neste episódio, elas se comportam como garotas simples, de gentileza suburbana, porém "de sangue frio" quando se trata da resposta à repressão familiar: não há hesitação no momento de sua violência, no crime da pequena sala mal decorada, quando em plano frontal vemos uma delas dar a pancada na cabeça da mãe enquanto a outra lixa as unhas sentada num canto do quadro. A câmara observa a ação totalmente fixa mas, quando a mãe está morta, ela recua para mostrar a parede escura que separa a cozinha da sala; esta parede escura funciona como uma moldura para a cena no centro do quadro, de modo a acentuar o efeito da composição em *tableau*. A longa duração do plano produz uma contemplação obsessiva do *fait accompli* e o estranhamento se reforça pela entrada da música carnavalesca cantada por Carmen Miranda – "Oi que terra boa pra se farrear". A disjunção já presente no movimento de câmara se potencializa na música, este carnaval que se contrapõe pelo som *off*, estabelecendo o irônico comentário dentro de um padrão também seguido em outros *inserts*.

No primeiro *insert* que interrompe a cena das moças, temos uma variante do crime passionnal. E tudo se dá num único plano-sequência. O amante, paralisado, é visto de perto, estatelado na cadeira e tendo a seu lado o cadáver de uma mulher, de braços, caído no solo. A presença do mesmo ator "que matou a família" traz a reverberação lá do início para esta representação de um drama que encontramos naquele estágio *post factum* que corresponde ao momento de chegada de polícia e repórteres à cena do crime. Aqui também, o plano-sequência se inicia na imagem religiosa pendurada na parede; a câmara-na-mão se movimenta em círculos pelo ambiente pobre, mostrando o assassino e a vítima, descrevendo o mobiliário e as paredes gastas, até que focalize um grupo de "intrusos" no limiar da porta – observadores do crime ou da filmagem? – para depois retornar ao centro da cena para mostrar o detalhe do sangue no chão ao lado do cadáver (de novo, o movimento simbólico, da imagem religiosa ao sangue que denota a transgressão). Na trilha sonora, a frase em *voice over* – "matei por amor" – se repete várias vezes até que seja substituída pela velha marcha carnavalesca que fala de obsessão ("não me saís do pensamento oh mulher"). Embora gesto e motivação pareçam estar de acordo com a paixão evocada pela música, a associação entre carnaval e tragédia doméstica permanece enigmática, fator de estranhamento.

O último *insert* é outra apresentação de *fait divers* trabalhada com a mesma combinação de elementos: plano-sequência, crime doméstico, marcha carnavalesca. O cenário é a cozinha de uma casa precária; o assassino, um marido bêbado; as vítimas, sua mulher e filho (bebê). O dado novo deste *insert* é a conexão direta que se estabelece entre o espaço da cena e o da música.

Quando esta surge, ela funciona, como nos outros casos, como um comentário *off*, trazendo a referência à figura de Pierrot e à desilusão amorosa enquanto observamos o marido sentado junto ao cadáver da mulher. Como que emergindo de um profundo estupor, a nova versão do "matador da família" (interpretado pelo mesmo ator) se levanta e começa a dançar ao som do "rasguei a minha fantasia". A imagem deste carnaval macabro se afasta quando a câmara, num movimento rápido e "arbitrário", recua por um corredor até focalizar uma janelinha de fundo que deixa entrever um muro imundo atrás de seus vidros quebrados que reiteram o abandono e a pobreza. Esta imagem do detalhe precário condensa, num derradeiro fragmento, o quadro de erosão social que se acumulou ao longo dos *inserts* onde cenários pobres e de mau gosto foram invadidos pelo olhar da câmara.

O padrão observado no filme é o de um voyeurismo disciplinado, submetido a um certo rigor, que lembra o investigador, o repórter ou o antropólogo. O traço comum de todos os episódios é a disjunção entre composição e diegese, a câmara atuando como um estranho recém-chegado à esfera da ação, atraída pelos detalhes do ambiente, numa postura "distanciada", descritiva. O naturalismo, a crueza das cenas, torna-se alegoria, lembrando a caracterização de Fletcher (sem julgamento) e a condenação de Lukács a este tipo de representação "que não totaliza". Em verdade, a fragmentação aqui, dado o seu tom, é um recurso de opacidade a bloquear a relação direta, fascinada, do espectador com a cena e a trazer para dentro do jogo a própria mediação do narrador (olhar da câmara, efeitos sonoros, etc...) de modo a criar um tipo de experiência onde é outro o espaço de totalização: em vez da organicidade (em sentido pleno) do mundo supostamente autônomo das personagens, temos a permanência do enigma e da interrogação, o desconcerto como ponto de partida. A busca de sentido passa aqui forçosamente por um colocar em questão o próprio estatuto da representação; o que se põe, então, como universo de referência para a percepção de cada cena não é apenas o contexto interno ao filme, mas a rede de relações intertextuais geradas pelo toque inusitado da linguagem aqui inventada (somos obrigados a checar o código: do cinema, da criminalidade).



Júlio Bressane dirige Renata Sorrah em *Matou a família e foi ao cinema*, em 1969, aos 23 anos.

A canção do exílio

A narrativa de Bressane, lacônica e não solidária, incomoda, entre outros aspectos, porque não avança sentidos, explicações imediatas que tornariam menos abjetos os lances de violência exibidos. Tal distanciamento tem sua dimensão polêmica e funciona como marca diacrítica (diferencial) face ao discurso dos meios sobre a criminalidade. Trabalha de forma deslocadas – apta a desmascarar – um tipo de observação cujo horizonte é a fabricação do escândalo, a manipulação perversa da experiência-limite, a transformação de tudo em "notícia geradora de manchete" (matou a família e foi ao cinema, perdidas de amor, matei por amor poderiam estar numa primeira página). Temos o clichê sem o tratamento usual que o crime passional encontra na imprensa sensacionalista; temos o "problema social" sem o discurso explicativo do realismo social. A estratégia é provocar um curto-circuito nestes modos de representação antitéticos e sonegar o consumo prazeroso da "estória interessante", especialmente aquele proposto pela dose diária da informação-mercadoria. *Matou a família* se instala dentro de uma dialética do banal/insólito que procura o percurso inverso ao da vulgarização e tenta devolver certa espessura à "experiência de choque". A violência, estranhada pelo tratamento que recebe, não é aqui nem espetáculo convencional, domesticado, nem efeito visível que gera um discurso sobre a causa dos males sociais. Face ao

desfile desses *faits divers* incômodos, resta o desconforto da ausência de explicação. E a perplexidade de vê-los associados ao imaginário do carnaval.

O crime em *Matou a família* traz uma nítida dimensão catártica, transgressão que resolve tensões acumuladas. Na fronteira entre o drama e a festa, a cena do crime carrega um *pathos* de "queda irremediável" contrabalançado por um dado de liberação, ruptura com uma ordem ressentida, que ganha expressão no lúdico-carnavalesco. Este não é aqui instância de coesão, alegria, reconciliação. É evocação que vem projetar o universo simbólico da festa comunitária (transgressão inocente, culturalmente codificada) sobre o gesto-limite efetivado no plano doméstico, na esfera separada, atomizada, da vida privada. A aproximação entre festa e morte adquire então uma conotação de trágica ironia: o anelo da reconciliação impossível, da inocência perdida. As letras das marchas carnavalescas presentes no filme, em geral melancólicas, trazem o sentimento do caráter efêmero da festa, mesclando liberação e desilusão ou buscando a idealização alegre da terra a partir de uma matriz romântica que destila nostalgia (caso da marchinha que parodia o poema "Canção do exílio", de Gonçalves Dias). Condenados a uma descarga feita de solidão irremediável, as personagens de *Matou a família* consomem entre quatro paredes uma coleção de rituais atomizados que, como expressão de contradições e conflitos insolúveis, parecem confirmar a violência como dado estrutural do universo social em que vivem.

Dentro dessa espécie de concerto tácito, repetição do mesmo paradigma, a violência estrutural estende sua malha e acaba por se referir a um foco central – o poder constituído – num dos *inserts* situado aproximadamente no meio do filme. Aqui, novamente entre quatro paredes, o contexto infernal tem sua representação extrema: a tortura infligida ao preso pelo aparato repressivo do Estado. Emerge então a violência como método, não propriamente como catarse, sinal mais explícito de deterioração do tecido social. A figura que, ao longo do filme, encarnou a transgressão – como filho, amante, marido e pai – é a vítima das sessões de tortura, cenas breves compostas de eletricidade, porrete, gritos e sangue. Como tudo o mais, a tortura não recebe maiores explicações, vem como dado bruto sem que se identifiquem vítima e circunstâncias, mas a clara alusão à ditadura militar e à repressão do momento (estamos em 1970) vem de um detalhe que descarta a condição de "preso comum" e sugere a vinculação política do torturado: o chefe-torturador ameaça o preso "vai ficar pior" e acrescenta "você mesmo é que pediram". Este plural assim pronunciado alude a grupos, à existência de um confronto cuja representação está proibida. Não por acaso, este *insert* da tortura é o primeiro dado de violência que, colocado após e em contraste com o número musical encenado pelas moças na mansão, faz reverberar o comentário feito por Márcia, logo antes da coreografia, quando, lendo o jornal à beira da piscina, ela cita Dom Helder Câmara: "a situação do Brasil...eu sei, tu sabes, ele sabe".

A representação da violência em fragmentos justapostos, temperada pela alusão ao aparelho repressivo, assume também a dimensão de uma alegoria política onde, pelas lacunas e "gritantes" silêncios, se evoca uma rede de interdições, uma ordem social obliquamente representada na seqüência de suas fraturas – microtragédias em espaços fechados. Tédio, ressentimento, privações e isolamento definem o teor de uma experiência de não-reconciliação comentada ironicamente pela presença do que simboliza a coesão e alegria próprias à festa comunitária. Em *O anjo nasceu*, a "canção do exílio" se compunha a partir de um mundo rarefeito percorrido pelos que estão à margem, circulando em espaços abertos ou invadindo privacidades; em *Matou a família*, as microtragédias se produzem, não por invasões a destruir um suposto equilíbrio da vida doméstica, mas pelo desdobramento das crises internas, ruptura de terrenos minados por dentro. De diferentes modos, os dois filmes ostensivamente "inorgânicos" em seu desenvolvimento, se põem como jornadas pela face mais lúgubre de um mundo marcado pelo paradigma do exílio e da catástrofe.

Nos termos de uma alegoria do subdesenvolvimento, eles expressam uma recusa radical do referencial maior dos anos 60: o purgatório de violência historicamente plena de sentido, a representação de experiências sofridas que o futuro poderia redimir na figura da Revolução. A tônica nestes filmes de Bressane é a violência não redimida e, quando há a alusão a um momento oposto de comunhão e harmonia, este se encontra na esfera irrecuperável do tempo remoto, às vezes evocada pela canção popular melancólica, que fala da migração ou da desilusão amorosa, ou pela cena da projeção do "cinematógrafo". No momento em que os filmes encontram suas personagens, estas vivem a jornada sem retorno, a experiência de um inferno que põe à 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 que marca o fluir do tempo como "queda" e as enreda nesta condição estrutural de violência, traço comum de mundo e linguagem, emblema de uma urbanidade ao avesso trabalhada como nunca antes pelo olhar do cinema.