JOSÉ GERALDO COUTO

Um diálogo de surdos

(Reflexões a partir de *Não Quero Falar sobre Isso Agora*)

Não Quero Falar sobre Isso Agora. Nenhum filme ostenta impunemente um título tão feliz. Pois, mais do que nunca, é hora de falar sobre os temas suscitados por este longa-metragem de estréia de Mauro Farias e, sobretudo, pelas condições que cercaram seu precário contato com o público.

O primeiro dado relevante, e que de certo modo estabelece o patamar a partir do qual se pode discutir o assunto, é que o filme não foi exibido comercialmente em São Paulo por falta de salas de cinema interessadas. Totalmente submetidos às estratégias e cronogramas das grandes distribuidoras norte-americanas que operam no país, os exibidores paulistas infringem a lei de obrigatoriedade (ainda em vigor, mesmo que muitos a considerem anacrônica e paternalista) e impedem o público de ter acesso ao filme.

A retórica do neoliberalismo capenga que tem vigorado entre nós tem, na ponta da língua, uma justificativa para o fato: "O filme com certeza é ruim e não interessa ao espectador". Acontece que, pelo menos desta vez, esse arrogante veredito prévio sobre o gosto do público falhou redondamente. *Não Quero Falar sobre Isso Agora* não só ganhou todos os principais prêmios do Festival de Gramado de 1991 (o que pode não significar grande coisa, dada a fraqueza dos concorrentes)

JOSÉ GERALDO COUTO é repórter da *Folha de S. Paulo* e autor dos livros *André Breton* (Ed. Brasiliense) e *Brasil: Anos 60* (Ed. Ática).

como ficou em quinto lugar na preferência do público na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo do mesmo ano (entre 139 longas apresentados). Lançado comercialmente em cinco salas no Rio de Janeiro no primeiro semestre de 1993, permaneceu cinco semanas em cartaz, o que caracteriza uma excelente *performance para qualquer filme, brasileiro ou não*, no atual contexto recessivo.

Por sua trajetória, portanto, *Não Quero Falar sobre Isso Agora* coloca por terra dois argumentos falaciosos: 1) o de que os cinemas não cumprem a lei da obrigatoriedade porque não há filmes brasileiros; 2) o de que está em vigor a livre concorrência, segundo a qual os cinemas mostram o que o público quer ver. O que existe é a virtual monopolização do mercado por um punhado de grandes distribuidoras norte-americanas - Columbia, Warner, UIP - que determinam o que o espectador pode ou não assistir. É este o grande escândalo anticultural de hoje, e deveria provocar um protesto tão veemente quanto o que mereceu, anos atrás, a proibição do filme *Je Vous Salue Marie* entre nós.

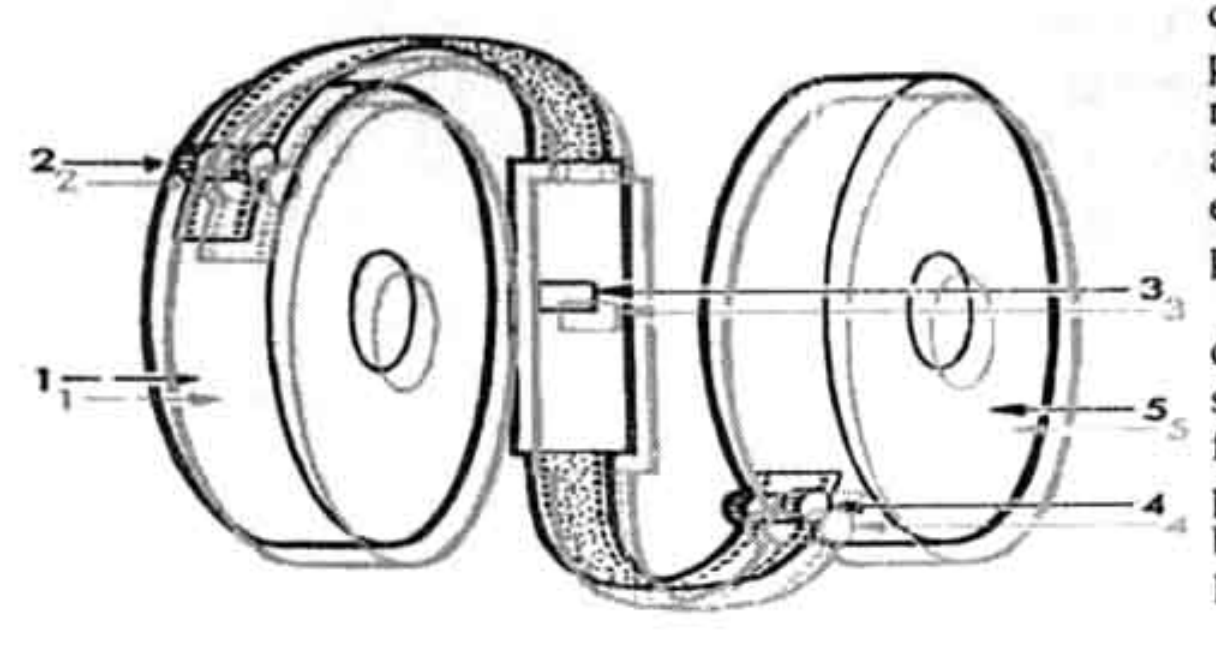
O estrangulamento do mercado, com a exclusão absoluta de filmes brasileiros (e de outras nacionalidades não-hegemônicas economicamente), causa danos não só à carreira comercial desta ou daquela produção, mas a todo um circuito de troca de idéias essencial à oxigenação e renovação do cinema. Impede, brusca e autoritariamente, o diálogo entre os realizadores, o público e a crítica. O público não vê o filme; o crítico, quando vê (em sessões especiais), não tem com quem comentá-lo, a não ser com outros críticos; e os autores do filme ficam sem nenhuma resposta a um trabalho que consumiu preciosos anos e dólares. Como conseqüência, se os endividados e insistentes autores partirem para outra aventura cinematográfica, não terão nenhum ponto de referência em que se basear. Partirão do zero.

Filmes como *Não Quero Falar sobre Isso Agora* caem, literalmente, no vazio. Em vez de comporem ativamente, junto com outros, uma cinematografia e uma cultura, são fenômenos isolados, acidentes aparentemente sem causa e sem efeito, relegados a uma espécie de limbo cultural. Na falta de uma cultura cinematográfica regular, ou seja, de um fluxo permanente de estímulos entre criador, público e crítica, cada uma dessas esferas se isola e se perde: o público reforça seus preconceitos; a crítica torna-se, mais que impressionista, idiossincrática; e o criador tende a falar sozinho.

O interessante, no caso do filme de Mauro Farias, é que, conscientemente ou não, ele acaba colocando em cena, nas peripécias de seus personagens, a situação em que se debate o cinema brasileiro de hoje, e algumas respostas possíveis a ela. Há um curioso paralelo entre a história que o filme conta e a história em que ele próprio se insere, entre o que se passa diante das câmeras e o que se passa atrás delas.

O argumento do filme é bastante singelo. Resumidamente, trata-se da história de um jovem carioca, Daniel O'Neill (Evandro Mesquita), que tenta sem sucesso ganhar a vida como roteirista. Depois de ter um roteiro rejeitado pela televisão, ele experimenta - também em vão - a música (como guitarrista), a fotografia, e por fim se envolve com o tráfico de drogas. É curioso notar, entre parênteses, a proximidade desse argumento com o de outros dois longas brasileiros recentes. Em *Mil e Uma* (em fase de finalização), de Suzana Moraes, uma cineasta busca de todas as maneiras realizar seu primeiro filme, e acaba entrando no mundo do crime. Em *A Maldição do Sanpaku* (um dos poucos filmes brasileiros exibidos no cinema este ano), de José Joffily, um escritor também se envolve sem querer com a contravenção (no caso, contrabando de pedras preciosas). Essa associação recorrente entre arte e crime deve querer dizer alguma coisa sobre o estado desesperador em que aquela foi lançada nos últimos tempos.

No caso específico do roteirista frustrado Daniel O'Neill, sua trajetória, ao migrar sucessivamente para a música e a fotografia, lembra a "diáspora profissional" protagonizada há alguns anos por cineastas brasileiros: Carlos Reichenbach foi trabalhar com música, Arnaldo Jabor foi escre-



ver para jornal, outros foram trabalhar na TV, outros ainda na publicidade.

Mas, ao contrário dos cineastas que tiveram que buscar outras profissões, Daniel O'Neill nunca fez nada que preste. Apesar disso, continua achando que tem talento, só que este ainda não foi reconhecido. Seus problemas são muitos, mas ele não quer falar sobre isso agora, e vai empurrando tudo com a barriga. Ainda que um tanto caricato, é um personagem familiar aos espectadores de classe média: o sujeito que está sempre com grandes planos e nunca faz nada, preferindo vestir a fantasia do "gênio incompreendido".

Daniel é, de certa forma, uma síntese do que existe de pior nos aspirantes a artistas - sobretudo a cineastas - no Brasil. A improvisação, o egocentrismo, a autocomplacência, a indisciplina, a imaturidade e a ignorância são os seus atributos mais evidentes.

O problema maior do filme é manter uma atitude ambígua diante do personagem: ao mesmo tempo que o mostra ridículo, batendo desajeitadamente à máquina em plena praia, insiste em realçar seu lado "simpático" e sedutor. Além disso, reabilita-o ao colocá-lo em contraste com: a) a televisão, mostrada, ela sim, sem meias tintas, como o império do medíocre e do vulgar; b) um personagem secundário que também se acha um gênio, mas não tenta produzir nada, com a desculpa de que "seu negócio é pensar". Diante desses dois pólos opostos - a televisão que produz sem pensar e o desocupado que pensa sem produzir -, Daniel deixa de parecer um picareta e seduz o espectador para a sua ladainha de talento desperdiçado, gênio incompreendido, etc.

Há mesmo um flagrante contraste entre a interpretação de Evandro Mesquita - que parece, na verdade, estar representando a si mesmo - e o trabalho muito mais rico e inteligente de Marisa Orth. No papel da namorada do herói, a atriz na verdade critica, glosa e ironiza um tipo social: a jovem romântica-mística-ecológica que está sempre à beira da depressão e falando em "astral", "vibrações", "experiências incríveis". Faltou à direção, talvez, uma definição mais precisa em termos de dramaturgia, assim como faltou um trabalho de depuração maior dos diálogos. As falas de Marisa Orth são tão mais exatas (e cômicas) que as outras falas do filme, que se pode pensar ter havido uma contribuição especial da atriz nesse campo.

Mas o que importa aqui é o problema de condescendência do filme em relação ao protagonista. Os tempos são muito favoráveis a esse tipo de "(in)cultura passiva", em que a lamentação pela falta de condições de "criar" encobre a necessidade de o artista ou produtor de cultura olhar para suas próprias limitações - técnicas, estéticas, intelectuais - e tentar superá-las. Ter um roteiro - ou um disco, ou um livro - rejeitado nem sempre significa possuir um talento que não cabe nos limites estreitos da indústria. Sem o teste do diálogo com o público e com a crítica (e com outros criadores), perdem-se os parâmetros e os pontos de referência. E é muito mais cômodo para um artista atribuir seu fracasso à estreiteza alheia que às suas próprias deficiências.

Já se disse em várias ocasiões que determinados cineastas extraordinários - Godard, Orson Welles, Glauber - tiveram uma influência nefasta sobre outros diretores. Quando os mais jovens tentam imitar os estilos personalíssimos desses criadores, o resultado é um amontoado de cacoetes canhestros. Mas não é tanto essa má influência que nos preocupa aqui, mas outra, igualmente nociva: a idéia de que é possível prescindir de aprendizado, disciplina e aplicação para se fazer bons filmes. A lógica que parece imperar entre boa parte dos nossos cineastas é: "Se Orson Welles, aos 25 anos e sem nunca ter visto uma câmera, realizou *Cidadão Kane*, então eu também posso fazer uma obra-prima sem precisar estudar e trabalhar muito".

Muitas vezes, mesmo em produções de alguns de nossos cineastas mais experientes e consagrados, passa-se por cima de um postulado óbvio: o cinema é um meio de expressão complexo, que exige de quem o faz um incansável apuro técnico e intelectual, desde a elaboração do roteiro até a montagem e a sonorização. Por sua vez, a crítica de cinema, mesmo a exercida na imprensa, não deveria comportar a arbitrariedade, a falta de cultura e os preconceitos que têm grassado ultimamente.

Essa generalizada falta de profissionalismo (que tem exceções, felizmente) é, em grande parte, fruto das condições muito particulares em que o cinema se desenvolveu no país nos últimos trinta anos. O fato de o grande movimento cinematográfico autoral do país - o Cinema Novo dos anos 60 - ter desembocado paradoxalmente no modelo estatal-paternalista da Embrafilme gerou uma anomalia: cinema "de autor"

ORSON WELLES, *SEDE DO MAL*

(leia-se não-industrial, ou não submetido aos critérios de mercado) sustentado por volumosas verbas públicas. Com a Embrafilme, o cineasta brasileiro podia sentir-se gênio sem precisar batalhar no mercado para impor suas realizações: o Estado, que centralizava a distribuição e fiscalizava a exibição, se encarregava disso por ele.

Paralelamente, o chamado "cinema marginal" conformou-se - ou teve de se conformar - com seu confinamento num gueto intelectual (Bressane), ou praticamente emudeceu (Sganzerla). Claro que houve numerosos caminhos e matizes intermediários, que abarcam de um Carlos Reichenbach a um Ivan Cardoso. Claro, também, que uma nova geração de cineastas, surgidos sobretudo em São Paulo, tem uma visão mais profissional da atividade cinematográfica. Mas o que importa aqui é traçar as tendências predominantes e destacar os vícios que se sedimentaram em decorrência delas.

Um desses vícios é justamente o de esperar passivamente as benesses do Estado - atitude semelhante à do personagem Daniel O'Neill a esperar que um dia reconheçam seu talento. Como o personagem vivido por Evandro Mesquita, os cineastas brasileiros, de um modo geral, parecem eternos adolescentes em busca de um pai protetor ou de uma mãe gentil.

Outro vício que se desenvolveu na última década foi o sonho da internacionalização. Efetivada, de maneiras bastante distintas e com resultados desiguais, por alguns poucos diretores (Babenco, Walter Salles Jr., Bruno Barreto), a internacionalização, para a maioria, não é mais que uma quimera. No mais das vezes, a realização de uma co-produção internacional, falada em inglês ou francês, com alguns deslocados atores estrangeiros de segunda linha misturados a constrangidos atores brasileiros de primeira linha, redunda em duplo fracasso: não atrai o público brasileiro (que prefere a matriz americana ou francesa a uma cópia desajeitada) nem conquista o mercado externo (quase invariavelmente fechado a esses produtos híbridos do Terceiro Mundo).

Essa patética ilusão internacionalista - que não se confunde com a legítima tentativa de vender os filmes brasileiros para determinados circuitos e mercados estrangeiros específicos - também está presente no filme de Mauro Farias: seu epílogo é composto pelos cartões postais que Daniel O'Neill manda para o Rio de Nova York (onde "um dia vão reconhecer seu talento").

Uma informação exterior ao filme talvez seja útil para que se compreenda melhor seu significado no atual contexto. Seu título deveria ser *O Inútil*, mas o diretor Mauro Farias considerou-o muito pessimista, e resolveu mudá-lo. Também a seqüência que fala do protagonista em Nova York foi acrescentada à última hora. Essas oscilações do diretor revelam uma espécie de responsabilidade hipertrofiada, de assombro diante do peso que um simples filme, um filme simples, possa assumir em nosso rarefeito ambiente cultural.

Em condições culturais "normais" - ou seja, num país que produzisse anualmente filmes de vários gêneros, linguagens e temáticas - *Não Quero Falar sobre Isso Agora* seria mais um título inserido na tradição das comédias de costumes cariocas (que inclui, por exemplo, Hugo Carvana e David Neves). Dadas as atuais circunstâncias de penúria e desorientação, o filme acaba carregando um peso que não merece. Tudo confirma a formulação feita por Murilo Salles: espera-se do diretor que ele "salve" o cinema brasileiro a cada filme.

Esse tipo de deformação não pesa apenas sobre os cineastas. Também a crítica perde as balizas de seu trabalho e enreda-se em outras ordens de critérios que não os meramente estéticos. Diante dos defeitos de um filme brasileiro, o crítico hoje parece ter duas opções: ou destrói sadicamente, destilando preconceitos (sobretudo se for adepto da tese de que países como o Brasil não devem mesmo ter cinema), ou fica cheio de dedos (se teme que seus reproches contribuam para o fracasso da obra na bilheteria). É evidente que ambas as posturas são desastrosas e nada têm a ver com a verdadeira crítica. Este próprio artigo desajeitado, feito à margem de um filme pouco visto, testemunha uma certa angústia diante desse quadro, e o desejo de que de alguma forma seja retomado o diálogo rompido (ou corrompido) entre quem faz filmes e quem os vê (como estudioso, crítico ou mero espectador). Essa retomada exige, ao lado de uma dura luta político-ideológica contra os eternos exterminadores do cinema brasileiro, um não menos duro aprendizado. Mais do que nunca, é preciso superar a auto-indulgência e ver cinema, estudar cinema, amar o cinema.