

Realismo e desprendimento, grotesquerie e sublimação

por Rubens Machado Jr.

ao Jairo Ferreira

Coisa desajeitada essa, para se falar. Nas poucas sessões que tenho visto a cada ano no Mix Brasil encontro uma impressão meio unânime de baixa qualidade dos filmes entre os freqüentadores, talvez não exatamente do público mais cativo. Não só eu concordo com a estupefação negativa, como não me convencem, mesmo que presentes e verificáveis, os motivos sempre aventados para tanto (pela ausência, na verdade, de debates estéticos públicos dos filmes, que é também habitual no cinema brasileiro desde os anos 70)

— pensa-se na cumplicidade inebriada da dinâmica de ‘gueto’; no primado da expressão ritual sobre a fatura formal; ou ainda naquele vício militante clássico de pregar a convertidos. Não é bem o amadorismo, percebido como natural, o que incomoda, mas um certo primarismo estético. Amadureceria até, entre as fitas, uma consciência deste estilo numa postura meio trash, ou francamente trash, sabiamente acolhida pela sensibilidade dos eficazes programadores. Estamos, afinal, em terra de Mojica... e de tantos outros que, menos felizes, do Cinema Mudo ao Cinema da Boca, desfilariam espécies diversas de ‘primitivismo’, esta grave rouquidão do cinema-indústria. É bom deixar claro que nada tenho contra o perfil do evento, muito pelo contrário; eu sou do tempo pouco saudoso em que quando uma produção semelhante era acessível, viria antecedida na tela de um certificado da Censura com um carimbinho embaixo advertindo ao público CENAS DE SEXO, ou então um sintomático TEMÁTICA COMPLEXA. Além disso, nunca acompanhei no conjunto uma edição do festival para ter uma idéia muito clara a respeito, nem me interessou em particular

a problemática às vezes chamada de estética gay, outras vezes olhar homoerótico etc.

É possível que uma boa parte deste primarismo decorra do realismo *finissecularis*, já característico do nosso tempo, e impregnado, em geral, não só numa mentalidade discernível entre as novas vagas de realizadores, quanto no uso técnico potencial dos equipamentos mais acessíveis, como os automatizadíssimos DVCam, Vídeo ou Super-8. Tal vocação realista não se coadunaria, este é o mote, com a índole fantasiosa e inclinada ao desprendimento comportamental homoerótico. Daí, supõe-se, podermos neste campo contar com o olímpico êxito estético contemporâneo das peripécias mirabolantes de

um Almodóvar — em tramas lembrando bordados e chuleios vistosos —, ou do distanciamento melodramático de um Fassbinder — proposta cênica bastante brechtiana —, longínquos, ambos, das mais evidentes radicalizações realistas dos últimos 15 anos. Nesta hipótese, o tom remanescente ecoa mais do chamado realismo ontológico. O afã cruento do registro imediato, da não-decupagem, matariam inopinadamente as necessidades cênicas mais latentes do gênero, bem como outros rebuscamentos sintáticos. Em todo caso, independente da adoção desta tese, o que vinha acima em pauta na produção homoerótica foge um tanto, se lembrarmos que a fatura apressada ou inábil recairia também num ‘realismo’, ainda que parcialmente involuntário, por assim dizer, contingente de uma histeria ritualística que não se submete à mediação da pesquisa expressiva. Ou seja, ingênuo ou não, primário ou não, uma questão de saída seria a virtual incongruência deste realismo desavisado, assumido ou contingente, e um reconhecido e manifesto desprendimento gay, o gesto renitente na cultura homossexual.

Pensou na questão do procedimento estilístico homossexual Jean-Claude Bernardet quando refletia sobre os filmes por ele dirigidos e sobre as fitas que se apropriam de diversos materiais filmados em trabalho de montagem, que nos termos por ele descritos não se diferenciariam muito do gênero do cinema experimental conhecido por *found footage* (p.ex. os filmes do alemão Matthias Müller, que esteve na Mostra de São Paulo e workshop no Cinusp em 1998). Planos alheios ressemantizados exprimiriam uma ressubjetivação¹, espécie de travestimento presente no gesto homossexual. Creio que a base da argumentação reside no desejo capital de se ressemantizar o corpo. De fato o agenciamento cênico do corpo na experiência homoerótica faz do seu estar no mundo uma presença intensificada, como em perene

performance. O efeito buscado está na transcendência do *parti pris* físico. Contrário às costumeiras redenções da realidade física, tal ponto de partida transcendido instala-se nos corpos como centro de gravidade da *mise-en-scène* gay. Penso nas aparições mais salientes e esfuizantes, como nas mais discretas e sutis, de que nos dá exemplo o clássico rodado pelo dramaturgo Jean Genet, *Um Canto de Amor* (1950, projetado na mostra *Parade*, na Oca, Ibirapuera, 2002), em que presidiários se relacionam amorosamente por sons de distantes toques nas paredes. O desprendimento espiritual supera, tenaz, a contingência física aprisionante, com



Rasgue Minha Roupa

poesia e sublimação. No viés bernardetiano temos material encontrado, filmes-corpos via remotos celulóides, tanto quanto teríamos em geral corpos humanos via gestos cênicos, e todos ganhariam essencialmente no momento ressemantizante do empréstimo.

Com isto, nas produções de boa ou má qualidade, a performance cênica pode ser considerada um centro, uma sorte de ‘fonte alimentadora’ do exercício cinematográfico gay, matriz fundante e originária de uma gama de gestos diferentes de criação. Dado elementar, a presença cênica com tais ambições é talvez o lado mais simples da discussão. Em cinema, ela não é só performance do ator, ela é uma conjunção que por falta de termo melhor continuamos a chamar de *mise-en-scène*. Mas sabemos que na prática

tudo pode recomeçar pela performance do ator. E isto, por mais amadorístico e ingênuo que seja o desempenho, se constitui num ponto forte, mesmo do que de pior se vê no Mix Brasil. Pode ser que se perceba tanto o precário dos outros parâmetros técnicos da linguagem

audiovisual empregada até pelo seu desnível para com o capricho destas aparições performáticas. Pois, ainda que em composição das melhores, tal destaque do desempenho cênico não é suficiente para ‘segurar’ a realização. Eis, no entanto, uma boa defesa destes ‘opúsculos execráveis’, originada de onde menos se esperava: — eles possuem justamente aquilo que corresponde a

¹ A ressignificação (J. Butler) seria uma subjetivação recriadora de identidades pessoais, a partir das sócio-designadas, como um ato de liberdade (D. Éribon). Cf. Bernardet, J.-C., “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” in: Bartucci, G. (org.), *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*, Rio, Imago, 2000, p. 43.

uma das maiores dificuldades do cinema nacional em suas diversas modalidades, profissionais ou não, o desempenho do ator. Não é pouco; ainda que largamente insuficiente. Restaria passar à discussão do ‘uso’ destes desempenhos ², da sua integração no filme, da direção de atores e da *mise-en-scène* em si. Mas começam talvez a amadurecer destas brincadeiras alguns produtos híbridos, propondo surpresas, ou pequenas pérolas como os curtas *Rasgue Minha Roupa* (2002), Super-8 de Lufe Steffen, e *A Mona do Lotação* (2002), Vídeo de Daniel Ribeiro & José Eduardo de Mattos.

Este último, provocando bastante o público, foi no penúltimo Mix Brasil o grande vencedor da Sessão do Gongo (vale-tudo em que os inscritos podem ser gongados a qualquer momento pelo clamor da platéia). *A Mona do Lotação* é uma brincadeira bem simples, improvisada num fim de semana por alunos do 2º ano da ECA-USP. Tudo se passa no percurso de um ônibus normal de linha urbana, com o embarque de um traveco simpático. Para o escândalo de uma freira gordinha (Fernanda Fernandes), as interações com a fauna de usuários

desenvolver-se-ão num crescendo previsível, proliferando em aproximações de variado naipe. O pequeno esquete elementar e sem diálogos põe abaixo a sala pela força da encenação, que acaba, como em certas páginas de Robert Crumb, em divertida orgia generalizada, ou quase isso. Ao contrário do tom *absolute beginners* deste exercício, já *Rasgue Minha Roupa* parece condensar um estilo. Importante notar que ambos começam de modo empolgante, abrem a cena com bastante ‘atitude’. *Mona* nos apresentava chegando ao ponto de ônibus a provocante travesti (Vanessa Valesca), em toda a sua chinfra compósita, pose comedidamente excessiva, elegância discreta de ademanos marcantes mas simples, um olhar seguro e folgado que distribui aos circunstantes, enquanto evolui da espera ao ingresso esportivo mas solene no coletivo. Essa combinação híbrida e dialética da simplicidade realista e da compostura posada flui na gestualidade inaugural da personagem, como na

linguagem restante do vídeo. A sedução ‘contaminante’ dissemina a sua lógica exemplar em pura progressão à medida que se tornam mais e mais francas ou desbragadas a simplicidade & a compostura, o realismo & o posado.

Também em *Rasgue Minha Roupa* a abertura parece reger a obra com um gesto fundador. Uma mulher que se desinteressa pelo seu par passa-o nos cobres, na verdade o permuta por um frango assado com um açougueiro mal-intencionado. Mas, para tanto, vem puxando o pobre galã apático e seminu por uma coleira em plena rua. Na trilha, o conhecido hit pop rock dos anos 80, com o refrão “Ai, Blau-blau, ela não me quer!”. A rua é de comércio movimentado em São Paulo, o Largo da Batata em Pinheiros, e a nossa ‘loira *junkie*’ arrasta o outro (Priscilla Maia e Gaion de Oliveira) com a naturalidade de quem é seguida pelo seu cãozinho blasé em marcha segura pelas calçadas populares. A loira é precisa em seus gestos e possui uma fotogenia especial, sublinhada pelo bom trabalho com a plasticidade carregada da película Super-8, ultrapassando o espectro da banalidade *junkie*. Há algo por trás de seu aspecto

limítrofe de delicada jovem sonolenta e a loira viciosa, relativa ao mundo do comércio sadomasoquista, resultando numa figura meio pop de dona-de-casa underground, com leve alusão ao *star system* dos anos 20, e pinceladas ora circenses ora expressionistas, não muito distantes d’*O Anjo Azul* de Marlene Dietrich. Claro que a pregnância da marcha inaugural rumo ao açougue se complementarà à sua reparição, que se dá apenas na seqüência de encerramento do filme. A jornada do herói apático o levava a circular de mão em mão, comercializado pela cidade por uma plêiade de inesperados personagens. Na parte final, ela recebe o noivo de volta, literalmente embrulhado para presente, e comemora o reencontro em *happy end* ceando a dois com alegria na sua cozinha.

Esta trama pode na cultura pop sugerir algo dos longas que fizeram Paul Morrissey e Andy Warhol com o ex-galã infantil Joe Dallessandro. Embora aqui numa versão Super-8 e periférica,

² Sobre o problema do gesto cênico na história do nosso cinema escrevi “Passos e descompassos à margem” in: *Cinema Marginal e suas fronteiras*, orgs. E. Puppo & V. Haddad, São Paulo, CCBB, Heco, 2001, pp. 16-19.

além de atual. Entretanto a sua brevidade lapidar visa, na economia da fábula, o corpo transacionado como mercadoria, cumprindo o seu ciclo na azáfama citadina, sem extinguir — pelo contrário — uma reserva de ligação amorosa existente. A versão apequenada é feliz justamente no seu viés regressivo e primitivista: simplificado, sem diálogos, vem resolver-se em gestualidade espontânea, embora caricata e cultivada em filme mudo ou cinema marginal brasileiro. Parte do êxito reside no que há de paradoxal entre a informalidade ligeira, dissipada, da encenação, e o toque preciso da direção, quase lubitschiano, ecoando não tanto o bom mestre dos melodramas americanos, mas sobretudo o iniciante, das anárquicas comédias alemãs. Como marca distintiva, os personagens exibem um sóbrio tédio, cujo *spleen* se atravessa da mais familiar e

corriqueira preguiça. Estão se avizinhando ou saindo de alguma ressaca que lhes é normal, ordinária. Um pouco diferente da *grotesquerie* jovial d'*A Mona do Lotação*, que pode ser perfilada à pulsão contracultural, aqui haveria uma adesão irreversível ao mundo do consumo, ainda

que na chave irônica do underground pop, a perfazer e a refazer as ligações amorosas — em descrição hai-kai da avassaladora submissão contemporânea de tudo às leis do capital. Aliás, neste sentido, muito pouco há em ambos os filmes de especificamente homossexual ou homoerótico. Se são gays, o são em múltiplo sentido, partindo daquele fundamental, de *alegre*. Público vário os aplaudiria, como tem mesmo aplaudido. *Rasgue Minha Roupa* está sendo premiado em diversos festivais pelo país. O que faz deles produto híbrido

do evento Mix é talvez o que precisa por todos ser melhor discutido.

Uma coisa é certa, e pode ser um bom ponto a debater: a presença do 'espaço público' no jogo das performances cênicas. É certo que eu deveria conhecer melhor os movimentos das minorias sexuais para poder falar por exemplo em problemas como o de vida em 'gueto', tal como vagamente se escuta falar, seja em tom de lástima ou de entusiasmo, fora dos circuitos específicos, como é o meu caso. Imagino que a 'guetização' das

minorias esteja implicada num evento como o Mix Brasil. Muitos se impressionam com os desfiles da Parada Gay, em particular pelo que têm de desrecalque extra, isto é, de exagero no tom grotesco e mais agressivo da performance, comparando-se com aqueles de



Rasgue Minha Roupa

outros países. Acho que, além da nossa maior diferença social, isto se explica também pelo recalque a que se submete na sociedade a minoria que assume tal isolamento: uma vez em espaço público, ali vem o troco extravasado, em contrapartida ou justa resposta

à violência sofrida pela ação da sociedade rígida, a qual se encontra figurada ali, a céu aberto e à luz do dia, no próprio espaço público das ruas. É uma hipótese razoável. Pergunto: não seria, em grande parte das produções participantes do evento Mix Brasil, sintomático deste recuo ao gueto um determinado predomínio de espaços pouco públicos ou bastante reclusos, como as boates, a noite, os apartamentos, locais despovoados e cenografias evasivas? O que há de transgressor em *A Mona do Lotação* e em *Rasgue Minha Roupa*

não dependeria de as encenações ocorrerem em claro diálogo com típicos espaços públicos? Das várias sessões que vi com estes dois filmes, foram as do evento Mix as que mais vieram abaixo.

O par conceitual ‘sublime’ e ‘grotesco’, tal como posto por Victor Hugo no século XIX, parece atualizar-se inconvenientemente no universo destas produções. De lá para cá, o capitalismo operou tanta transformação que a balança parece ter pendido em definitivo ora para o sublime, ora para o grotesco – mesmo quando as intenções vêm em sentido contrário. Ao largo da rareada união do par em complexa e fecunda manifestação moderna, o acesso ao sublime se tem dado cada vez mais em terreno grotesco, terreno no qual a comunicação de massa ganhou crescente soberania. Não obstante, tanto numa direção quanto noutra as produções de que falamos sugerem uma reposição intensa daqueles termos, já em suas manifestações mais tateantes e espontâneas. Sua pesquisa

intuitiva, esboçando sublimações ou grotesquices, evoluiria segura pela provocação cênica do gesto ambíguo ou rasgado. Acredito que em matéria de primarismo e achado estético o que se fez de equivalente no Super-8 dos anos 70 não soa anterior mas posterior. Isto são, entretanto, apostas para o futuro, verificações que pedem análise. A impressão que se tem é a de que ultimamente a fetichização andou comendo solta, progrediu muito, não só no sentido psicanalítico, e emprestou às necessárias ressemantizações a virulenta analogia do fetiche da mercadoria, correnteza contemporânea, reprodução da ideologia avançada do capitalismo, deixando as possíveis subjetivações ‘na lembrança’. Num abuso da aproximação Marx-Freud, enxergaríamos um desejo importante de se ressemantizar o corpo degringolado num alienante desejo-capital. As formas de consciência deste processo de fetichização, em sua reflexividade cinematográfica, podem vir na contramão dessa

correnteza. E os dois filmes discutidos acima dão o seu pequeno testemunho.

Por mais que não sejam evidentes as reminiscências de Sônia Braga, ou efetiva a glosa da rodrigueana *A Dama do Lotação* (1978, Neville d’Almeida) no primeiro caso, no segundo as referências sem reverência de Steffen pela origem do *star system* cinematográfico, seu glamour e depois filtragem pop, asseguram-nos da cultura criativa de tradições afinal bem relevantes. Das quatro grandes carências tradicionais do cinema brasileiro – que entendo serem o roteiro, a direção de atores, a unidade plástica (de espaço-tempo) e o debate estético –, ao menos duas vieram bem encaminhadas. Deixando de lado o roteiro (seu diagnóstico hoje quase unânime já é promissor, se levarmos em conta as tradições literárias do país) e o debate estético (ausente nas últimas três décadas, precisa de muito espaço para ser exposto), encontramos alvissareiras a plástica e as atuações. Com isso se poderá repor no mercado o que já se

chamou um dia de *timing*. Não se inflacione nenhuma expectativa: acredito que são filmes importantes pelo que têm de esboço, de projeto, de vontade artística. No cinema brasileiro recente a tendência do academicismo mais pesado esteriliza e engessa possíveis artistas (e autistas)³. Tal tradição não pode ser subestimada, revela-se pujante desde a Vera Cruz, mas também desde o nosso cinema silencioso e do forte enraizamento parnasiano de que nos alertava Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*. Alambicar o engenho, com muita ordem e progresso, Caminho da Esfinge para se escapar da inóspita realidade movediça que nos ultrapassa. O seu antídoto cinematográfico parece ser este frescor vindo da produção barata, que germina e faísca no espaço criado por eventos como o Mix Brasil e os festivais de vídeo e Super-8. Ou muito me engano, ou deve vir daí, se já não veio, uma “retomada” mais significativa artisticamente que a que está sendo discutida hoje.

³ Sobre esta inclinação ver o artigo que escrevi com Roberto Moreira, “Chegando junto”, Sinopse n 2 ano I, Cinusp, outubro 1999, pp. 2-5.