

O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

The Magic eye, the shelter and the threat: convulsions – Ruy Guerra films Chico Buarque

■ ISMAIL XAVIER *

RESUMO

Desde a década de 1990, o «cinema da retomada» focaliza a violência social, a corrupção e a crise institucional no Brasil. São poucos os filmes que se afastam desta postura de transparência e de ajuste aos códigos dominantes no mercado, trabalhando dentro de um estilo afinado ao cinema moderno de autor. Um dos melhores exemplos nesta direção é *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, adaptação do livro de Chico Buarque. O artigo demonstrará como o filme, tal qual a obra original, opta por uma narrativa que nos desconcerta ao trabalhar na própria forma a crise do sujeito na atualidade, repondo nossa interrogação sobre o percurso das personagens – e da ordem familiar – em seu peculiar envolvimento com aspectos contundentes da violência social no Brasil.

Palavras-chave: cinema brasileiro, violência social, cinema de autor, sociedade contemporânea

ABSTRACT

Since the 90's, the «cinema of retaken» has focalized social violence, corruption and institutional crisis in Brazil. There are few dominant codes that stand back from this attitude of transparency in communication and from the settlement to the dominant codes in market, working according to a style tuned with the modern authorial cinema. One of the best examples of this is the movie *Estorvo* (2000), by Ruy Guerra, adaptation of the book by Chico Buarque. The article is going to demonstrate how the movie, as the book it is originated from, chooses a narrative that disconcerts us on presenting in its form the subject's contemporary crisis. The movie also replaces our questioning about the characters – and the familial structure – course in their peculiar involvement with scathing aspects of the social violence in Brazil.

Keywords: Brazilian cinema, social violence, authorial cinema, contemporary

* Professor associado da Universidade de São Paulo e Coordenador do Grupo de Professores do CTR do Centro de Estudos da Metrópole. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Visual.

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça:
convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

DESDE MEADOS DOS ANOS 1990, o «cinema da retomada» tem focalizado a questão da violência social, da corrupção e da crise institucional no Brasil. Os cineastas têm lidado com os temas mais espinhosos da agenda política – a desigualdade social, a exclusão da maioria da população dos benefícios trazidos pela modernização, a expansão do crime organizado e seus feudos, onde os marcos institucionais do Estado nacional não têm vigência. No cinema de ficção, essas questões chegam às telas num formato que adapta a experiência social a códigos de gêneros industriais consagrados, como ocorre nos «filmes de ação» *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, no melodrama *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, ou mesmo em *thrillers* que incorporam os motivos do *film noir*, como *O invasor* (2001), de Beto Brant – a mais interessante análise política feita por um filme brasileiro inserido nesta vertente do cinema de gênero.

São muito poucos os filmes que se afastam desta postura de transparência na comunicação e de ajuste aos códigos dominantes no mercado, trabalhando dentro de um estilo mais afinado ao cinema moderno de autor e que propõe jogos mais enigmáticos e uma outra relação entre arte e entretenimento. Um dos melhores exemplos é *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, uma adaptação do livro homônimo de Chico Buarque. Tal como no texto de origem, a opção do filme é por uma narrativa que nos desconcerta e repõe até o fim nossa interrogação sobre o percurso das personagens – e da ordem familiar – em seu peculiar envolvimento com aspectos contundentes da violência social no Brasil contemporâneo.

No romance, a narração em primeira pessoa traz a primeiro plano a exposição de uma subjetividade cujo descompasso com o andamento do mundo é, ao mesmo tempo, uma «reação a» e uma «expressão de» uma crise de valores que se faz mais visível nos territórios dessa anomia social já tematizada pela crítica. Marcando sua empatia com o livro, *Estorvo* é um filme político que, tal como é próprio à carreira de Ruy Guerra, projeta o padrão convulsivo da experiência em foco para o nível da forma visual e da estrutura narrativa. Há uma desfiguração do espaço urbano que espelha a excentricidade do protagonista, num jogo em que nossa relação com o mundo narrado é mediada, no filme não de forma exclusiva, por esta subjetividade exilada, figura sem nome. O cineasta traduz a estratégia formal do escritor, trazendo a primeiro plano toda a carga de ambiguidade que cerca o processo narrativo. Como Leon Hirszman, em *São Bernardo* (1972), Ruy Guerra opta pela destacada presença do texto de origem através do uso da voz *over* do protagonista que, no filme, tem de interagir com outros canais de imagem e de som, criando a típica pluralidade de vozes que perpassa a tradição do cinema moderno, desde Orson Welles.

O procedimento da voz *over* tem conquistado muito espaço no cinema brasileiro contemporâneo, está disseminado pelas variadas formas e estilos, mas quase sempre dentro de um esquema em que ela se sobrepõe à imagem para narrar parte da história e realizar comentários dentro de uma postura mais pedagógica, voltada para operações de costura e de informação, como se vê em *Cidade de Deus* e em filmes cuja realização envolve uma conexão (estética ou de produção) com as experiências da teleficção – lembremos *Redentor* (2004), de Cláudio Torres, e *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado (ver Xavier, (2006:139-156).

Em contraste, *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), como também *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e *Corpo* (2008), de Rubens Rewald e Rossana Foglia, para dar outros exemplos, definem um agenciamento de imagem e som original que retoma as disjunções e ambiguidades do cinema moderno, com uma constituição mais complexa do espaço e do tempo, construindo dissonâncias na relação entre palavra e imagem. *Estorvo*, em particular, explora a voz *over* como expressão aguda de um tipo de crise do sujeito em que se evidencia a própria dificuldade de «dizer» o mundo e se inscrever no espaço da cidade. Neste aspecto, pode ser visto como o terceiro filme de uma rapsódia urbana que foi radicalizando a ideia de crise e de fragmentação da experiência, num gradiente que encontra seu primeiro termo em *São Paulo S/A* (1965), de Luiz Sérgio Person, e o segundo em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que trabalham a crise do sujeito na cidade em chaves distintas. O filme de Ruy Guerra, como parte desta constelação, estimula o cotejo entre a imagem que ele oferece das relações entre o sujeito e a cidade contemporânea e as diferentes dinâmicas que o cinema dos anos 1960 produziu na interação entre voz e imagem.¹

Em *São Paulo S/A*, o descompasso entre o protagonista-narrador e uma certa ordem de coisas na sociedade industrial se expressa em termos de um realismo moderno que discute os problemas da urbanização e do crescimento econômico, produzindo a metáfora da cidade-máquina referida ao processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 1950. Carlos, o protagonista, vive o mal-estar de quem não se ilude com o desvalor implicado no seu papel social como executivo de uma indústria de autopeças, mas não reúne forças para dar o salto e mudar de vida. Figura a meio caminho, não se sente em casa, gostaria de estar em outro lugar, ser outro. Amargurado, detesta o mundo medíocre em que tem sucesso. As tensões se agravam e ele se põe à deriva após uma explosão catártica em que rompe com a esposa (primeira cena do filme) e com o mundo do trabalho industrial. Conhecemos o seu trajeto através de um *flashback* que tem ele próprio como foco, quando recapitula

1. Sobre a interação entre voz e imagem em *O bandido*, ver as análises de Jean-Claude Bernardet (1991) e de Ismail Xavier (1993).

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

sua vida na cidade, numa combinação de cena e voz *over* que expõe a crise do sujeito dentro de coordenadas bem definidas num espaço público em que tudo se cruza como numa linha de montagem. A repetição dos ciclos do trabalho captura a todos numa engrenagem da alienação que o filme caracteriza como sociedade anônima.

Em *O bandido da luz vermelha*, a figuração da crise já envolve uma flagrante descontinuidade; a narração se desfaz em estilhaços, voz e imagem escancaram seus conflitos na exposição do percurso de Jorginho, o marginal cuja carreira lhe deu nome e fama, construindo uma identidade que se mostra, no entanto, um simulacro produzido pelo discurso dos meios de comunicação. Tal como no *film noir*, a voz *over* do protagonista expõe as indagações de um sujeito que está só, contra todos, em termos bem distintos aos de Carlos de *São Paulo S/A*. Predomina um regime noturno da imagem, e a voz *over* do protagonista flutua na sucessão de enunciados contraditórios que fazem coro com outras vozes *over* – a par do seu conflito com as imagens – vindas de uma suposta emissora de rádio que pontua todo o filme com seus comentários. Vale a ironia e a chave paródica que dissolvem o aspecto trágico da experiência do herói, tratado no filme como um «pé de chinelo» perdido na periferia do Terceiro Mundo. Dadas as suas coordenadas históricas e a forma como Rogério a formaliza, a crise do sujeito se põe como alegoria das desilusões face às promessas do progresso industrial, ou das tentativas de revolução social vividas nos anos 1960. O sentimento de impotência se traduz numa autodepreciação vinda de um narrador não confiável, um anti-herói que desqualifica o mundo e a sua própria condição.

O ressentimento contra a engrenagem do dinheiro, típica do Carlos de *São Paulo S/A*, e o sentimento de impotência do bandido da luz vermelha já configuravam um mal-estar que *Estorvo* vem potencializar. Sua estrutura mais opaca faz ausentes as coordenadas realistas do filme de *Person*. A tonalidade sério-dramática torna mais intenso o desconforto causado pela fragmentação que o aproxima do filme de Sganzerla, pela forma como desestabiliza, desde o começo, a narrativa, e também pela maneira como projeta a morte do protagonista numa zona de simulação que se torna agora mais enigmática em seu torneio final.

Estamos longe dos lances de bom humor que atenuam o desastre do bandido, o menino saído talvez da favela, pois nada se sabe ao certo. O protagonista de *Estorvo* não é o pequeno burguês eficiente na fábrica que, no momento da catarse, quer desfazer seus compromissos, nem compõe a identidade-simulacro do marginal pobre, abandonado à sua sorte sob a camada espessa do discurso da mídia. O estranhamento da cidade e o estar só diante do mundo são traços que retornam agora na figura cujo anonimato não esconde sua ancoragem social

de moço de família, desocupado, movimentando-se pelo espaço urbano como que perseguido por um olhar imaginário que, no entanto, às vezes se cristaliza em ameaças efetivas que ele mal compreende. Excêntrico, ora ele exagera em suas reações paranóicas ao que supõe ser uma demanda do Outro, ora exhibe uma apatia escandalosa diante de absurdos.

Esses são traços de um comportamento que, no romance, se expõem através de uma percepção fragmentada do espaço e uma sucessão temporal baseada na parataxe: a ordem do tempo não supõe uma teleologia; a sucessão dos fatos não conjetura uma hierarquia, uma subordinação. As situações se sucedem, ou de forma precipitada, aos atropelos, ou através de elipses que não acentuam motivações e intenções. A narração em voz *over*, ao expor os traços de memória e a vivência imediata do protagonista, em lugar de configurar um mundo de contornos definidos, evidencia a disposição do narrador a embaralhar percepções e conjeturas. No cinema, a voz *over* interage com o teor das cenas, pois o campo do visível não é instituído diretamente por ela, o que gera tensões entre o que o narrador diz e as ações que vemos desfilar na tela. Ao incorporar o texto de Chico Buarque, o filme traz o chamado narrador autodiegético, na tipologia proposta por Gérard Genette², mas tal narrador tem seu estatuto alterado.

No livro, o narrador-protagonista não é figura plenamente identificada, um nome que se apresenta e dá início a um relato em *flashback*. Não se define a «situação épica»³ de partida, nem há no final um retorno ao tempo zero que marcaria um suposto ponto de ancoragem apto a esclarecer de onde fala este sujeito que diz «eu». No filme, tais indefinições se complicam, pois há no seu corpo um contexto imagético e sonoro que ultrapassa a voz enunciativa e começa a atuar antes mesmo que esta se manifeste. Ou seja, é a imagem (corpos, cenografia, luz) que estabelece a moldura para a voz e não esta que gera enunciados que sugerem imagens a serem atualizadas no ato de leitura. Na abertura, a trilha musical e as disposições do *design* já produzem uma certa atmosfera na sequência de apresentação dos créditos, e é somente depois desta que a voz se apresenta e diz “estou zozzo”, frase que se sobrepõe ao primeiro plano de um olho que se abre, como que procurando sair de um estado de torpor, para configurar um campo limítrofe entre sono e vigília que vai contaminar todo o movimento.

Além dessas interações entre voz e imagem, o cinema permite um outro tipo de desdobramento que, neste caso, dá novo torção à ideia de fragmentação do sujeito: a voz *over* do narrador-protagonista (que é a do próprio Ruy Guerra) não é a do ator que o interpreta (o cubano Jorge Perugorria). Com isto, a voz sem corpo, que paira acima do espaço da cena, intensifica o efeito espectral que assombra as vozes *over* no cinema, e se alojam num extracampo de figuras «quase mortas» que, ao mesmo tempo, exibem uma aura de poder, pois estão

2. Ver Gérard Genette (1972). A teoria do discurso narrativo de Genette incorpora, para a teoria literária, a noção de *diegese*, termo grego que a crítica de cinema fez circular desde os anos 50, na acepção de «mundo representado». É diegético tudo o que pertence ao universo ficcional instituído pela narração: os personagens, a ação, o espaço, o tempo. Um narrador autodiegético não apenas pertence ao mundo que seu relato instaura, mas é também o principal personagem em foco – enfim, ele conta a sua própria história.

3. «Situação épica» se refere às coordenadas de espaço e tempo da voz do narrador autodiegético; o lugar e o momento em que ocorre o ato de narrar a sua própria história. Há filmes que fornecem estas coordenadas, definem a cena (tempo e lugar) a partir da qual o narrador começa o seu relato, em geral, como recapitulação do passado recente ou remoto. Há filmes que não definem estas coordenadas; a voz (que relata e comenta) flutua sobre as cenas sem especificar de onde ela está falando.

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

4. Sobre a conotação espectral das vozes *over*, ver Chion (1999:47).

supostamente livres da amarração de um corpo.⁴ Em *Estorvo*, tal flutuação, no entanto, encontra uma regra que impõe limites, lhe retira poderes, pois, em consonância com o romance, a voz *over* conjuga o verbo no tempo presente, não havendo hiato temporal a distanciar o vivido e o narrado, tal como se percebe logo na primeira cena. O narrador quase sempre expõe as suas percepções no momento mesmo em que ocorrem seus confrontos práticos com o mundo, quando vemos o seu corpo na tela (um que tem outra voz, como observado). Há exceções, como as referências que ele faz ao passado – à infância e aos quatro anos de sua «vida de casado» já encerrada. São passagens bem demarcadas em que recuperamos a usual distância entre o vivido e o narrado. O que prevalece, no entanto, é uma «situação épica» peculiar que desliza junto com o relato. A tônica dominante é a sucessão que impele o personagem para frente, o que sugere um movimento progressivo que, no entanto, convive com um jogo de frases e situações recorrentes que trazem uma ideia de regressão e circularidade que, por sua vez, não define contornos claros, como veremos.

Neste filme, a enunciação verbal que incorpora o texto do livro se desdobra ainda mais uma vez: temos o recurso a vinhetas que projetam na tela pequenos relatos ou observações lacônicas que compõem mais uma faceta da narração em primeira pessoa e interrompem o fluxo das cenas como num filme mudo. Há, portanto, supostamente vindos de uma mesma fonte (o protagonista), três fluxos verbais: a enunciação «fria» e concisa dos letreiros, a voz do corpo visível (ator) que fala e, com outro timbre, a voz do narrador *over*.

Neste desdobramento, algo nos lembra Brecht – as interrupções, descontinuidades, estranhamentos – mas prevalece o efeito da desfiguração expressionista, no desconcerto das vozes, nas distorções da imagem e na desorientação dessa figura dilacerada em descompasso com um mundo que ele percebe em mínimos detalhes, mas não organiza de forma coerente.⁵ Em várias passagens, o comportamento da câmera faz uma rima com o tipo de olhar implicado no relato das vozes, de modo a buscar uma afinidade entre os diferentes canais de expressão, imprimindo no próprio estilo do filme a fragmentação e a desorientação, de modo a fazer o espectador vivenciá-las, ao invés de usufruir, no conforto de um olhar externo, os dados da experiência em foco como informação clara e distinta. Prevalece a deriva do personagem, sua vivência perturbada do espaço-tempo e seus desencontros com as figuras humanas que o interceptam, num movimento que termina por nos implicar, pois tudo se contamina da tonalidade de sua experiência. A mescla indistinta do subjetivo e do objetivo compõe, no filme, uma variante do estilo indireto livre que se constitui toda vez que um texto literário com narrador autodiegético se inscreve no corpo de um filme e interage com os outros canais de enunciação.

5. Na análise do livro, Edu Teruki Otsuka (2001) caracteriza muito bem esta peculiar atenção do narrador a detalhes e a ausência de um movimento de síntese dos dados.

PROJEÇÕES E SIMETRIAS: O JOGO DE PERMUTAÇÕES

Desde a primeira sequência, está presente um motivo central: a incapacidade do protagonista em separar as suas projeções e os dados que recolhe do mundo externo. A primeira cena põe em foco um momento em que ele, mergulhado na apatia, responde com dificuldade a um apelo do mundo exterior. Após os créditos, temos a imagem já citada de um olho cobrindo toda a tela, piscando enquanto ouvimos uma voz dizer: estou zozzo. Segue-se um som de campainha que nos irrita enquanto passamos à imagem de um homem deitado na cama. Tudo produz, desde o início, a contaminação recíproca de sonho e vigília, num mundo povoado de forças imaginárias. Ele demora a reagir, e o estranhamento se traduz de imediato na forma criada pela grande-angular, ou seja, as imagens que deformam o corpo e a cenografia que o movimento do ator expõe (a sala do apartamento totalmente vazia). Fazendo conjeturas, ele se dirige ao «olho mágico» na porta de entrada para verificar quem reclama a sua presença. A voz *over* traz o comentário, passo a passo, de suas percepções não muito claras e de sua vaga lembrança de que teria visto, algum tempo antes, o estranho do outro lado da porta, evocado por um gesto típico que permanece em sua memória. Embora nada haja de sólido em suas conjeturas, a sua reação é de quem recebe o chamado do mundo como uma ameaça e deve tomar precauções.

Na cena do olho-mágico, a montagem em campo-contracampo nos permite ver o rosto do protagonista e a figura do estranho no corredor; há um salto em nosso ponto de vista quando a voz *over* supõe que ele pode estar sendo visto pelo estranho lá fora, como se este também pudesse olhar pelo olho-mágico. Este efeito é decisivo para o imaginário que domina a cena, pois o dispositivo de proteção perde a assimetria que garantia sua função, de que resulta um senso de vulnerabilidade irremediável. A música, a luz e a visão do corpo do protagonista deformado pela lente contribuem para a atmosfera que gera as hipóteses não confirmadas pela cadeia de ações. Ele decide pela fuga, a música cria suspense, mas a montagem disjuntiva e a falta de coerência espacial sugerem que a perseguição é imaginária (projeção dele), composta de imagens-clichê do filme policial, aqui desconectadas, algo de que devemos desconfiar como narração de um fato. Ele deixa o edifício; o outro, supostamente, teria entrado em seu apartamento. A sequência se fecha com ele entrando num túnel, primeiro emblema do mundo da cidade, enquanto sua voz comenta que, apesar do inexplicável, tem certeza de que o outro continuará a persegui-lo.⁶

Voltemos ao olho-mágico. A simetria aí construída – que torna o interior e o exterior igualmente visíveis – contraria a experiência comum, e se faz metáfora ótica do estado do narrador ao longo do filme. Ele estará sempre embaralhando interior e exterior, criando um espaço de incertezas e imaginando

6. O tema da caça é recorrente no cinema de Ruy Guerra, desde *Os Fuzis*; em *Estorvo*, ele segue inspiração vinda da trama urdida por Chico Buarque, mas torna tal motivo mais forte, como indicado nesta frase da voz *over* que dá o tom ao que virá, uma frase que não ocorre nesta passagem do romance.

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

7. O romance de Chico Buarque encontrou uma densa recepção crítica, na qual me apoio em muitas passagens do meu texto, com especial referência às leituras de Roberto Schwarz (1999) e Edu Otsuka, já citada, e de Augusto Massi (1999).

ameaças, num certo momento supondo até mesmo a sua salvação, diante de figuras enigmáticas ou grotescas que cortam o seu caminho. Em sua solidão feita de desencontros, ora ele excede, não tem função, atrapalha, ora é o mundo que excede, o estorva, criando demandas indesejáveis que agridem a sua prostração e contribuem para a sua forma idiossincrática de reagir a um estado crítico de coisas na sociedade.⁷

Dado que seu relato e seu comentário, como regra, seguem rente aos fatos, ele não pode colocar as cenas em perspectiva, a não ser quando, levado por associações, faz referências ao passado mais remoto. A cada momento, o comentário oral expressa as incertezas da percepção, e os vários canais – a imagem, a música, o diálogo, a *mise-en-scène* – não são postos em conjunção para explicar o mundo, mas em disjunção, para expressar um estado de espírito. O corpo e a voz do ator, embora travados, são enérgicos no comportamento reativo diante de situações extremas, vivem as situações numa chave dramática que encontra na música seus pontos de ressonância. Em contraposição, o cansaço de tudo e o entorpecimento se expressam no grão da voz *over* narradora que pontua as cenas e as transições.

Depois da falsa perseguição da abertura, ele se dirige à casa da irmã, num luxuoso condomínio protegido por câmeras e porteiros agressivos que terminam por deixá-lo entrar quando a autorização vinda pelo interfone neutraliza a péssima aparência do visitante. Ele encontra a irmã à beira da piscina, e a conversa entre eles nos informa sobre os assuntos da família: o seu pai falecido, a sua mãe só em seu apartamento, o cunhado rico que condena a indiferença dele pelos interesses da família, em particular pela administração do sítio herdado, agora em total abandono. O seu olhar e os comentários em voz *over* deixam claro o seu afeto por ela. Mais ainda: a bela irmã o atrai e sabe disto. No momento, o essencial é que ele quer dinheiro. Ela assina o cheque como parte de uma rotina familiar; depois, se despede. Ele vai ao banco, retira o dinheiro e vai à estação rodoviária, lugar de novas faces, novos duplos, olhares supostamente ameaçadores, como o que ele vê num indivíduo a quem se refere como o da «camisa quadriculada». O protagonista vai de ônibus para o sítio da família, num movimento que irá repetir ao longo do filme, alternando cidade e campo, girando em torno do seu passado, fazendo tudo com uma aparente falta de interesse, como um autômato. Tal como a casa da irmã, o sítio será o lugar magnético que vai dominar a jornada.

O motivo das fronteiras borradas marca todo o percurso. Por exemplo, quando ele entra pelo portão do sítio, a voz *over* diz que ele está «saído» de um enclave – o mundo – que estaria cercado pelo sítio, território maior. Passagens e fronteiras têm faces reversíveis, num mundo em que a oposição entre o interior

e exterior está submetida a toda sorte de permutações criadas pelas inversões curiosas entre atividade e passividade, entre a condição de vítima e a de agressor potencial. Em várias ocasiões, ao contrário do que acontece na cena de abertura, é ele quem estará do lado de fora tentando entrar e sendo rechaçado, ou quase. Não conseguirá entrar no apartamento da mãe morta, travado pela confusão no prédio, nem no edifício onde imagina estar morando um velho amigo da juventude que não sabe se está vivo. Neste caso, a voz rememora o caráter singular da figura, excêntrica nos interesses e nas palavras de ordem, polo de alusões a uma atração homoerótica não assumida que vem ecoar nas associações do narrador quando testemunha um *fait divers* bem em frente ao tal edifício. É exemplar o encadeamento de motivos e de imagens catalisados pelo melodrama popular e pela reportagem de TV que multiplicam conjecturas sobre o autor e sobre a vítima do crime (um homossexual?), matéria que reverbera em outros momentos da narrativa, quando observações sobre essa vítima deslizam para um detalhe ou outro referido ao corpo do amigo.

Este episódio, e o que de memória nele se projeta, se insere num jogo de permutações que envolve personagens, lugares, atitudes, tudo mediado pela relação do protagonista com os mais diferentes estímulos, compondo um jogo de espelhos reiterado, como no caso do estranho atrás do olho-mágico e do homem com a camisa quadriculada. Isto cria um senso de equivalência, reversibilidade, envolvendo corpos, objetos, espaços e situações, o que às vezes resulta numa intimidade promíscua que equipara os espaços da vida segundo a norma e os da transgressão, num processo acelerado de dissolução de contornos que espelha uma crise das instituições e territórios da tradicional sociedade burguesa.⁸ Ao mesmo tempo, o filme exhibe como cenário urbano uma cidade imaginária – *Estorvo* foi filmado no Rio de Janeiro, em Lisboa e em Havana – em que se fala uma mescla de português e espanhol, espaço transnacional composto da justaposição de fragmentos – ruas vazias, ruínas, aglomerados de pobreza em contraste com os templos da sociedade de consumo a reafirmar o princípio ordenador da troca acelerada, da compressão do espaço-tempo das redes de comunicação.⁹

O mosaico traz um espaço em ruínas e um protagonista em fuga a vivenciar os lugares na obliquidade de sua percepção singular, imediata, desse mundo que se mostra assolado pela ação mecânica de uma galeria de máscaras expressionistas que, por seu lado, contrasta com um resíduo de núcleo familiar ainda capaz de preservar as aparências e até um arremedo de senso comum, traços que, no entanto, não o tornam imune à barbárie nem isento de compromisso com ela, dado o fácil deslize de um campo para outro.

Há muitos circuitos a percorrer nesta cenografia convulsa de *Estorvo*, o que engendra distintas leituras a privilegiar uma dimensão ou outra da anomia

8. Roberto Schwarz, em seu artigo supra citado, analisa este movimento de trespasses de fronteiras e promiscuidade, colocando-o em relação com um diagnóstico da conjuntura referido à desmontagem dos pressupostos de tal ordenamento social.

9. Nesta direção, Luiz Zanin Oricchio (2003:74-78), descreve os traços do que chama de “geografia urbana indetectável” como expressão do aspecto radical do filme na dissolução das categorias que permitiam distinguir nacional e estrangeiro, centro e periferia.

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

10. Quem melhor avançou na análise da desterritorialização como “desposseção de si mesmo” no filme de Ruy Guerra, foi Andréa França (2003: 44-48 e 203-214). Ela trabalha o filme como instância da “narrativa dissensual” (disposta em séries, múltiplos devires, dinamismo feito de desacordos) que questiona regimes de verdade totalizantes e opera no não-lugar que sela o estranhamento mútuo mundo-protagonista. O movimento da sua análise é o de adensar o perfil da experiência radical de abandono vivido por “esta espécie de estrangeiro dele mesmo” diante da corrosão e dos excessos de um mundo sem contornos. A opção de Andréa é por uma leitura que privilegia a pura errância dentro de um paradigma (“encontrar uma saída onde este mundo não soube encontrar”) que não requer a atenção maior a um espaço de memória que permita explorar um campo particular de conflitos associado ao padrão dos movimentos do protagonista, embora este padrão se manifeste.

social e da própria errância do protagonista que, embora alheio ao dinamismo que o cerca, dele não se desprega.¹⁰

Em minha leitura, interessa explorar o teor específico do *leitmotif* da fuga, autoexílio, aqui condensado num protagonista que não é um cidadão qualquer, tipo ideal, espécie de *Everyman* da urbanidade pós-industrial. Ele tem uma história de vida particular e uma origem de classe que se mostra decisiva na configuração de um padrão impresso no que parece haver de aleatório em seus movimentos no espaço alegórico criado pelo filme. Em sua deriva, há o trespasse de fronteiras, a confusão dos lugares, mas «ele insiste em operar nas margens de uma identidade familiar», tentando conjugar a memória – que repõe um imaginário da infância e uma intensidade de afetos de que não se esquece, nem abandona – e o recalque de sua condição de herdeiro do legado do pai e das normas de convívio de sua classe.

Já observei que, levado por associações, o protagonista comenta eventos passados. Vez ou outra, a memória é ilustrada por planos rápidos que traduzem seu olhar e sua emoção diante da passagem evocada. E há dois *flashbacks* mais bem definidos, um trazendo uma passagem dos carinhos da infância em que a sua irmã é figura central, outro mais dramático trazendo a cena decisiva de seu desastre conjugal. A voz *over* complementa dados do passado e fala sobre o citado amigo da juventude, ressaltando que deixou de vê-lo desde que assumiu o casamento. E não são escassos os comentários sobre os quatro anos de vida com sua mulher, de quem se separou num momento sugerido como não distante da situação que marca a abertura do filme, quando o vemos sozinho no apartamento vazio.

LAÇOS DE FAMÍLIA

Há um padrão de repetições que tornam claro o papel do romance familiar na conformação da experiência. A perambulação, pontuada de acidentes, faz sempre o protagonista retornar à casa da irmã, ao apartamento da mãe, ao *shopping center* onde trabalha sua ex-mulher, ao apartamento onde viveram juntos e a um lugar-chave: o sítio da família, este agora ocupado por traficantes de drogas com sua plantação de maconha. Com os invasores, ele acaba por encetar uma esdrúxula negociação que resulta numa troca das joias da irmã – que havia roubado num gesto gratuito apenas na aparência – por uma mala cheia de maconha, sem intenção de consumi-la. Há um movimento de leva e traz conectado ao seu círculo de afetos (pessoas e lugares): primeiro, invade a zona proibida – o *closet* no quarto da irmã – de onde rouba as joias; depois, fará a troca no seu sítio-santuário, lugar de sua insistência, desde que movido por impulso próprio. Quando de posse da droga, tenta levar o produto da troca para

o apartamento da mãe, pensando num armário em que ela guarda as relíquias do pai (este depositar a droga no território do pai morto não é propriamente uma alternativa prática; há nítida circulação simbólica). De qualquer modo, ele não tem sucesso, pois não consegue entrar no apartamento da mãe que acabara de morrer. A mala acaba ficando perdida no prédio, com destino tão incerto quanto o seu, como para confirmar a sua própria frase “o destino do homem é o destino da mala que ele carrega”.¹¹

A sua inserção na engrenagem da troca – que começa com a violação do *closet* da irmã e termina na tentativa de devolução da mala ao armário do pai – se conecta aos seus investimentos de desejo e rejeição na rede familiar, um sistema que gira em torno da atração pela irmã, algo que sua narração explícita de várias formas: em sua primeira visita a ela logo após a fuga da abertura do filme, no *flashback* com imagens da infância, nas visitas ao condomínio fechado, e na recordação da adolescência e da vigília noturna à espera da irmã na pedra do sítio. Esta matriz incestuosa se reitera de outras formas, numa tônica ainda mais nítida de apatia e recusa do mundo. Num certo momento, sua busca de apoio o leva ao apartamento da ex-mulher para pegar uma mala antiga com suas coisas; depois de um surto de incontinência urinária (quando se alivia na pia da cozinha), ele toma uma ducha e dorme na banheira enquanto a voz *over* explícita o seu desejo de permanecer neste invólucro úmido para sempre. Seu devaneio alaga o apartamento. Quando casado, ele não trabalhava, ficando sozinho em casa deitado no sofá a ver TV, tão entorpecido em seu abrigo conjugal quanto na cena do início do filme, a ponto de sentir a chegada da mulher como uma invasão (que repercute no desconforto diante de estranhos ameaçadores do outro lado do olho-mágico). Corroborando o travo, o seu ar de sonso quando ela traz a notícia da gravidez e ele a induz a fazer um aborto, causa maior do colapso da relação.

Mais para o final do filme, quando pressionado pelo cunhado e por um delegado de polícia a acompanhar uma operação que eles programaram para expulsar os traficantes do sítio, ele vai recusar a condição de proprietário herdeiro, substituto do pai. Este, embora ausente, domina um passado que tem clara incidência no percurso atual do protagonista que não deixa de se referir ao pai em duas ou três ocasiões. Numa delas, o velho empregado do sítio, ainda lá vivendo apesar dos traficantes, fala sobre a figura do antigo patrão, sobre seu poder discricionário e sobre a lealdade dos empregados, compondo o perfil tradicional do proprietário patriarca. O velho trata o protagonista como o «menino» da casa, forma do afeto que rebate sobre sua atual condição de impotência e marginalidade, exatamente quando o paraíso de seu lazer da infância se vê ocupado pelos traficantes.

11. Temos aqui a reposição do motivo da mala como repositório de identidade e destino, lugar de uma coleção arbitrária que se propõe como imagem desse «eu» *sui generis*, um motivo que se explicita em *O bandido da luz vermelha*, quando se consuma a deriva e o dilaceramento de Jorginho como «discurso dos outros».

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça:
convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

O sítio, antes território da família, está agora atropelado por um fluxo de trocas que dissolve fronteiras, liga o campo à cidade e completa a geografia confusa do autoexílio do protagonista que não transfere o afeto pelo santuário da infância para um senso de propriedade na situação atual. Ao final, no momento em que testemunha a invasão da polícia, ele observa aflito, porém inerte por algum tempo, a violência da repressão, até que grita “chega” ao observar a figura sinistra do delegado repetindo o gesto já visto através do olho-mágico na abertura do filme. Ele reconhece o gesto, e nada assinala que havia reconhecido a fisionomia, embora se trate do mesmo ator, com aparência distinta. Retorna neste gesto do policial a figura da convocação, a mesma que apertou a campainha naquela manhã e que agora quer obrigá-lo a assumir um papel que ele não aceita.

Sua reação é sair em fuga, repetindo o padrão da abertura como se fosse ele o intruso que não deveria estar ali. Afastando-se do delegado, ele mergulha na zona escura do sítio, e a voz *over* passa a evocar a infância e o amor pela irmã, elogiando a noite (essencial na experiência de espera da irmã na pedra) que privilegia a imobilidade, que oferece o abrigo na indefinição das coisas, um invólucro indiferenciado que enseja a viagem pessoal onde ele se sente em casa. Sua voz nos esclarece que a noite escura é o princípio ativo: uma vez completo o seu ciclo, é ela que abandona o vale para deixar entrar a luz do dia (outro exemplo de inversão que torna passiva a força ativa, e vice-versa).

Fora do sítio, ele continua a atravessar a noite em plena chuva, caminha à deriva, mas seu instinto, ou o acaso, o levam ao ponto de ônibus conhecido, lugar simbólico onde ele, em outra ocasião, vislumbrou o estranho com a camisa quadriculada, o mesmo que surgira no filme, pela primeira vez, na rodoviária da cidade. Ele se aproxima do ponto e reconhece, de novo, a figura. Em verdade, ele vê a camisa, não o homem, e sua percepção produz um sentimento de ternura e alívio diante da imagem do que parece familiar. Ele corre para o abraço que se torna um momento de agressão – surpreendido na noite, o homem o esfaqueia. Temos aí a versão final do padrão de inversões entre passividade e atividade, agressão e afeto.

O FIM É O COMEÇO: O CÍRCULO DAS REPETIÇÕES

A camisa quadriculada condensa esse movimento de reduzir o mundo a uma superfície – movimento mais radical no livro, tendencial no filme, pois resta em seu campo visível a decalagem entre o olhar do protagonista e o olhar da câmera, por mais afinados que estejam. Num caso e noutro, retira-se de foco a marca individual dos corpos e compõe-se a colagem que dispõe dos fragmentos de distintas formas, quase sempre na tônica do choque. Os encontros humanos

parecem estar reduzidos ao trespassar ou ser trespassado, exceto quando se assume a alienação, a distância, como regra. Para o protagonista, a única experiência terna de intimidade e afeto, toque positivo, está associada à figura da irmã, fonte da evocação nostálgica da noite, essa entidade superior. No mais, há aquela redução do mundo a uma superfície (como a camisa quadriculada), o que delimita um campo de percepção que expulsa as fisionomias, sugerindo uma crise da representação e da identidade. O mundo se torna uma «retícula», um campo aplainado de percepção como na pintura moderna, plano instável de encaixes e desencaixes feitos de elementos discretos¹². A coesão dos corpos se desfaz e emerge um elenco de figuras distorcidas, tal como o rosto do protagonista em sua derradeira imagem.

Ferido, ele entra desequilibrado no ônibus, contraído pela dor e manchado de sangue, procurando um apoio que acaba por encontrar na janela onde pressiona o seu rosto que se achata e desfigura, de modo a compor o emblema de todo o processo: neste momento, o seu corpo, em agonia, recolhe as feridas de toda a jornada. No longo *close-up* final, enquanto olhamos para a imagem grotesca, o narrador faz as suas últimas conjecturas sobre o futuro imediato. Sua palavra se faz da combinação das três fontes: a voz dramática do ator mergulhada na aflição, a voz *over* do narrador (Ruy Guerra), pausada e neutra, e o texto projetado na tela com fundo neutro, sem vida, fora do movimento. A combinação dos três canais articulados, em vez de produzir um senso de unidade, reitera de novo o efeito de cisão e estranhamento. Na fala, a primeira figura evocada é sua mãe a quem ele pensa procurar ao chegar de ônibus à cidade; depois, ele menciona o fato de sua irmã estar viajando e supõe uma possível ajuda: voltando, ela poderá lhe emprestar dinheiro para alugar um apartamento. Tal viagem poderia ser aquela para a Europa que ocorreu antes de tudo o que vimos, comentada por ela na cena à beira da piscina quando lhe mostrou as fotos tiradas no passeio, as primeiras fora de foco, as outras se tornando cada mais vez mais nítidas, fato que ele tomou como sinal da gradual melhora da irmã que se recuperava de um trauma. Na rede de repetições, reiteram-se os motivos do assalto ao condomínio e o da violação da irmã que teriam ocorrido – nos termos das ações que seguimos – logo antes da sequência final em que o protagonista acompanha o delegado até o sítio enquanto, supostamente, a irmã faz a viagem ao exterior.

Dado este conjunto de referências cruzadas, podemos tomar as palavras do protagonista no ônibus como sugestão de um tempo circular, pois o hipotético futuro em que ele encontraria abrigo nos espaços familiares e alugaria um apartamento com o dinheiro da irmã pode ser também a situação imediatamente anterior ao momento em que, no apartamento vazio, o encontramos

12. No livro de Chico Buarque, o efeito de colagem está presente em muitos momentos, referido a gestos e rostos, acentuando aquele sentido de um mundo de duplos. Num texto literário, os corpos desconexos e as faces sem foco são mais fáceis de sugerir e de embaralhar no desfile de permutações. O senso de repetição se torna mais intenso, dado o maior controle que o escritor tem na sugestão de imagens e dos modos de percepção. No filme, há sempre o efeito da fisionomia dos atores – como a do homem da camisa xadrez e a do delegado que repõe a figura do início do filme – e de inúmeros detalhes do ambiente, um imperativo de perspectiva visual que *Estorvo* procura compensar achatando as imagens com rápidos movimentos de câmera, notadamente em suas elipses e sobressaltos.

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

lá no começo. Para acentuar esta repetição de motivos, o filme acrescenta no final uma frase inexistente no romance. Diante de uma abrupta obscuridade que o surpreende em meio às conjecturas feitas no ônibus, ele diz: “ou é o túnel”. Em seguida, temos uma última vinheta com o letreiro “ou morri”. Isto introduz um ponto limite paradoxal para o processo de enunciação que sugere, então, duas temporalidades a inscrever o caminho que leva do olho mágico ao vidro do ônibus: há a enumeração dos dias em vinhetas que foram sugerindo uma linearidade precisa e medida, e há o círculo de repetições que se completa nesta fala que traz as conjecturas e termina com a evocação do túnel, motivo já presente na abertura.¹³

13. O filme trabalha de forma lúdica este jogo de avanços, recuos e ambiguidades: o delegado no final é encarnado pelo mesmo ator que vemos, no início, como o estranho do outro lado do olho-mágico; o texto de Chico Buarque faz a conexão pela repetição do gesto; o filme incorpora este dado, mas acresce a pergunta: como poderia estar com cabelo tão comprido alguns dias depois da cena inicial onde seu cabelo estava tão curto? A enumeração dos dias em vinhetas nos lembra a ironia dos letreiros de Buñuel que indicam intervalos de tempo em *Um cão andaluz*, lá claramente incompatíveis com o espaço-tempo construído no filme.

Os pontos de ignição e de interrupção da jornada, oferecidos por encontros inusitados, são estações de uma deriva que expõe os movimentos do narrador e seu confronto com um estado geral de beligerância na sociedade. Algo avança nas ações, embora pouco conexas, mas a reiteração de motivos e o primado da repetição que marca o movimento do narrador conferem uma inflexão especial ao percurso, um padrão regressivo de recusa do mundo que se desdobra no descarte dos protocolos do lugar do pai. A afirmação desta alteridade passa pela oposição entre a sua recusa inabalável de tal lugar e o antigo exercício «natural» do poder nos velhos tempos da figura paterna. Não surpreende seu alheamento diante da notícia do filho, por fim abortado, e sua negação das relações de poder próprias ao mundo do trabalho, seu mergulho na apatia cujo ponto utópico é o deleite da cena da ducha e sua letargia vaporosa.

Em seu estranhamento do mundo e de si mesmo, o narrador não se queixa; é voz cansada num corpo entregue à ausência total de projetos. No plano político, um esboço de «consciência social», nos termos cobrados pelo amigo excêntrico da juventude, está agora dissolvido no torpor. No presente, a sua oposição tácita ao atual estado de coisas não exclui a sua inserção oblíqua nas malhas desta ordem delinquente, como agente de trocas espúrias que se perde numa rede de conflitos e num terreno movediço que o leva sempre de volta a cenários familiares. A montagem cria uma dialética de progressão e repetição em que todas as esferas parecem dominadas por uma única lógica, sugerindo uma contaminação já sem limites. O princípio geral de equivalência que caracteriza os fluxos de troca se projeta na esfera das fisionomias, a marcar a proliferação de relações especulares e repetições ao longo do filme. Em constante expansão, atropela fronteiras e dissolve unidades, seja no domínio do sujeito, da estrutura familiar ou do Estado. Nesta dinâmica, dissolve-se uma ordem patriarcal instituída desde os tempos coloniais, e o cenário de crise traz a primeiro plano essa

figura do impasse, o narrador dissidente que diz “chega”, mas perambula em círculos, como um morto-vivo, entre a nostalgia do abrigo familiar, o desejo da irmã e a máquina implacável do mundo. Embora confuso em suas percepções, é muito firme em sua recusa dos valores de classe e de tudo o que, neste terreno, significa assumir o legado do pai, seja o trabalho, a reprodução da família ou a defesa da propriedade.

Esta é uma constelação de motivos que o narrador sem nome de *Estorvo* partilha com André, o protagonista-narrador de *Lavoura Arcaica*, livro de Raduan Nassar, filme de Luiz Fernando Carvalho: a recusa do mundo em conexão com o incesto, a ausência de projeto, o travo na relação com o trabalho, o perfil regressivo, a quase-morte (Xavier, 2005: 13-20). Em *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira, a questão da recusa retorna, porém, Jonas, o protagonista, traz outro perfil, em consonância com o estilo do filme na lida com os trespasses e com a compressão do espaço-tempo. Ele é figura integrada na grande cidade, sintonizado com a engrenagem social. Livrou-se da rede familiar pela migração, mas vê seu mundo de sucesso ameaçado quando o núcleo de origem o convoca ao sertão árido para a missão de vingança pela morte do pai assassinado, tarefa de que ele se livra numa trama burlesca, pois *Árido Movie* é ironia *pop*, não tragédia.

Em distintas chaves, o cinema brasileiro tem reiterado a lida com o motivo da fuga e a figura do impasse, com desfechos «em aberto» como se tornou típico no cinema das últimas décadas. Porém, quase sempre o tem feito em narrativas mais convencionais do que a de *Estorvo*, cuja notável figuração do irreconciliável assume dimensões de angústia e desconforto que o singularizam no contexto atual.

O aspecto decisivo desta singularidade é de caráter estético, e se liga ao modo como a figura do impasse se dilacera e se projeta na composição das imagens e na estrutura que ata, com rigor, os pontos-limite do filme. O dispositivo da profundidade de campo, na abertura, instaura a irônica simetria do olho-mágico que expressa o senso de vulnerabilidade do personagem – uma clareza de espaço ilusória. No desfecho, quando há a sintonia entre a câmera e o seu corpo na corrida para o abraço na chuva, é o mesmo binômio de profundidade (agora no movimento físico) e de miopia (na percepção que ele tem do Outro) que preside a inversão dos sinais do abrigo e da ameaça. Os mal-entendidos da grande angular deslançam a primeira e a última corrida, mas o plano final vem selar a contração do espaço visível: achata a imagem, confina o rosto que pressiona a parede de vidro como um peixe no aquário. Exaurido, ele expõe as fraturas, no corpo e na voz. **M**

D

O olho mágico, o abrigo e a ameaça:
convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude (1991). *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense.
- CHION, Michel (1999). *The Voice in Cinema*. Tradução de Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press.
- FRANÇA, Andréa (2003). *Terras e fronteiras: cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- MASSI, Augusto (1991). Estorvo (resenha de: Holanda, Francisco Buarque de. Estorvo. SP: Cia das Letras, 1991). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: n. 31.
- ORICCHIO, Luiz Zanin (2003). *O Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- OTSUKA, Edu Teruki (2001). *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial.
- SCHWARZ, Roberto (1999). Um romance de Chico Buarque. In: *Seqüências brasileiras e Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- XAVIER, Ismail (2006). Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 75, julho.
- _____. (2005). A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia. In: *Estudos de cinema – Socine, Ano VI*. Mariarosaria Fabris et al (Org.). São Paulo: Nojosa Edições.
- _____. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense.

Artigo recebido em 30 de março e aprovado em 20 de abril de 2009.