

## CORROSÃO SOCIAL, PRAGMATISMO E RESSENTIMENTO

### Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados

ISMAIL XAVIER

#### RESUMO

O artigo analisa três filmes do cinema brasileiro de mercado em que a voz over desempenha papel determinante: *Cidade de Deus*, *O homem que copiava* e *Redentor*. A fala como discurso do sujeito “em situação” é vista em relação com o contexto social, marcado por tensões ligadas à violência, expansão dos mercados ilícitos, delinquência empresarial, hegemonia do consumo e crise da instituição familiar.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema brasileiro; *Cidade de Deus*; *O homem que copiava*; *Redentor*.

#### SUMMARY

The article analyzes three recent movies from Brazilian popular cinema in which the “voice over” plays an important role: *Cidade de Deus*, *O homem que copiava* and *Redentor*. The voice as a discourse of the subject “in situation” is seen against the framework of the social context, characterized by tensions related to violence, growth of illegal markets, business crime; hegemony of consumption and crisis of the family.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brazilian cinema; *Cidade de Deus*; *O homem que copiava*; *Redentor*.

O cinema brasileiro contemporâneo tem privilegiado formas de narrar e interagir com o mundo em que a voz ganha um papel central. Seja nas entrevistas em documentários, seja nas personagens vividas por atores, a voz vem ao centro como expressão da “fala direta” de um sujeito, e há um enorme leque de filmes de ficção em que se apresenta como voz over, sobrepondo-se à imagem para narrar parte da história, fazer comentários e antecipar sentidos. Esse tipo de intervenção está disseminado pelas variadas formas e estilos, em filmes inscritos na tradição do *film noir*, em dramas sociais, em distintas incursões na crise da família, na comédia. Há a voz que expõe a memória, o diário de campo do cineasta, a biografia.

Pela freqüência e variedade de funções, essa presença singulariza o cinema atual, mas trata-se de um procedimento que vem dos anos 1940 e ganhou impulso especial nos anos 1960-70, quando filmes modernos de grande ressonância o exploraram com originalidade, expandindo as possíveis relações entre a imagem e a voz, construindo dissonâncias, como no caso de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Leon Hirszman, Rogério Sganzerla e Arthur Omar. O cinema recente fez incursões afinadas a essa experiência, como nos casos de *Miramar* (Júlio Bressane, 1997) e *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000). E há explorações da voz *over* como expressão mais aguda da crise do sujeito ou da própria dificuldade de “dizer” o mundo — como em *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000). Na grande maioria dos casos, entretanto, a voz tem assumido uma postura mais pedagógica, voltada para operações de costura e de informação, como se vê nos filmes cuja realização envolve uma conexão (estética ou de produção) com as experiências mais interessantes da tele-ficção, a exemplo de Guel Arraes e Jorge Furtado. Aí, a voz *over* facilita a fluência do processo e cria uma descontração própria à conversa na intimidade, quase sempre conduzida por atores carismáticos. A fala “natural”, dirigida aos espectadores, se ajusta a um protocolo de comunicação de coordenadas claras, na ação e no pensamento.

Vou me concentrar em três exemplos deste cinema popular de mercado, filmes em que a voz diz “eu” e conta a sua própria história: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003) e *Redentor* (Cláudio Torres, 2004).<sup>1</sup> São casos em que se pode relacionar a fala *over* — como discurso do sujeito “em situação” — e o contexto social. Todos atravessam um campo de tensões marcado por violência, expansão dos mercados ilícitos, delinquência empresarial, hegemonia do consumo, crise do Estado-nação e da família. Focalizo um cenário em que se faz presente um motivo recorrente no cinema da retomada — a figura do ressentimento.<sup>2</sup> Mas estarei às voltas com personagens que buscam saídas, um canal de ação positiva e de recuperação de auto-estima. Tais personagens cumprem um trajeto de exceção no terreno minado em que se movem, e os filmes fazem da voz *over* um pólo de amenização (não sem ironia) dos aspectos mais brutais da experiência em foco (é preciso aparar as farpas do trágico). Nos três filmes, vale o cotejo entre a potência do dinheiro e a lei do pai (este ausente ou impotente), não mais sintonizadas, dentro de enredos em que prevalece o interesse e o alpinismo social. Ao passarmos de um filme a outro, o jogo da ascensão social, ou o salve-se quem puder, envolve a oposição renovada de acaso e necessidade, a lida com o que é contingente e se pode aceitar como golpe de sorte num jogo de probabilidades ou reinscrever como intervenção discreta ou escancarada da Providência.

Em *Cidade de Deus*, o narrador é o adolescente tímido, porém perspicaz, que traz na voz e na ação um *manual de sobrevivência* em meio à guerra dos soldados (ou capitães) do tráfico de drogas, jovens ou meninos que encontram uma forma de inclusão ao entrar na rede de um mercado clan-

[1] Embora tenha um ângulo de análise pessoal e específico (a questão da voz no cinema, objeto de minha pesquisa), este artigo se beneficia de um trabalho desenvolvido em diálogo com Leandro Saraiva, autor da tese de doutorado “Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas: *O homem que copiava* e *Redentor*”, ECA-USP, 2006. Os enfoques não são os mesmos, mas os pontos de convergência resultam de uma troca de idéias que não encontraria expressão em citações pontuais.

[2] Para o quadro geral desta figura, ver Ismail Xavier, “A figura do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”, em *Estudos de cinema 2000* — *Socine*, J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão (Orgs.), Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

destino que lhes propicia ganhos imediatos e, quase sempre, a morte precoce. Em *O homem que copiava*, o principal narrador vive a rotina do pobre funcionário, num mundo de desejos insatisfeitos que termina por recusar, montando um esquema mirabolante de enriquecimento rápido que dá certo, apesar do seu desajeito, fazendo de seu comentário em voz *over* um irônico *manual da ascensão social*, apoiado num senso prático que descarta interrogações de tipo ético. Em *Redentor*, é a voz da classe média que vem ao centro, e o narrador defunto coloca, de imediato, questões éticas e teológicas diante da indigência social — feita de desigualdade, logro e corrupção — que veremos não ter sido, no passado, sua efetiva preocupação; obcecado pela redenção da família arruinada, protagonizou uma fábula moral que deixou no rastro um *manual do ressentimento* diante do império do dinheiro e da dissolução da família patriarcal.

São filmes que trabalham a crise de valores contemporânea dentro de um projeto que visa conciliar a inquietação do autor com o cinema de gênero, a reflexão com o entretenimento. *Cidade de Deus* é o *drama naturalista* que focaliza a contundência do sintoma, compondo-se como um “filme de ação” concentrado na guerra do tráfico, condensando o livro de Paulo Lins que atravessa a mesma experiência social com outro critério, mais denso em suas observações sobre o contexto e mais nuançado na galeria de personagens. *O homem que copiava* é a *comédia romântica* que assume as regras clássicas (shakespearianas) de fabulação do gênero, mas dentro de um esquema “perverso” que as desloca para o terreno da franca transgressão, envolvendo assalto e parricídio; dessa forma, lança uma interrogação sobre o que está implicado no caminho para o final feliz que é movediço em seus valores, tanto quanto são sombrias as personagens-obstáculo, o que embaralha o aceitável e o absurdo, como é típico nos jogos de linguagem de Jorge Furtado. *Redentor* é a *ópera em prosa* como espetáculo, filme que trabalha no fosso que ele próprio institui entre a grandiloquência (visual) e a feição acanhada do herói cuja dicção se ajusta ao caráter privado de seu projeto de redenção do pai. Resulta aí um cotejo entre vozes e imagens que se insere na tradição dos dramas de família onde se reconhece o papel decisivo do dinheiro e da propriedade (como em Oduvaldo Viana Filho), mas a tonalidade nos lembra mais o teatro de Nelson Rodrigues e o cinema de Arnaldo Jabor.

#### **O MANUAL DE SOBREVIVÊNCIA**

Busca-Pé, em sua conversa com a platéia, faz um nítido contraponto com a avalanche de choques presente nas cenas; a sua voz *over* é uma ocasião de respiro, balanço e organização dos dados; às vezes, ele age como o informante do antropólogo para quem traduz os códigos do mundo em que se formou. Este traz a marca da violência que tem uma história que ele narra, pontuando o filme inteiro. Sua fala traz o peso da representação, de alguém que traz o legado de uma comunidade, mas sua presença é frágil quando se pensa em lhe atribuir o papel de expressar a

“visão de dentro” entendida como um senso comum partilhado pelos habitantes de Cidade de Deus. Sua condição é singular, seu destino também. O filme confere a ele a aura da exceção, própria a quem se equilibra no fio da navalha e exhibe talentos que lhe permitem se salvar.

O seu caminho de superação da cadeia da violência não deriva de conselhos ou de sua inserção num grupo empenhado em combatê-la. A tônica de Busca-Pé é a afirmação pragmática que resulta de lições de vida captadas pela sensibilidade de sua figura tímida de malandro sem tagarelice. Por medo, entre outros motivos, ele recusa o imperativo dos valores e os códigos que presidem o universo da quadrilha, terreno do culto à virilidade, à provocação, à ideologia do confronto como ponto de honra. Por outro lado, não ostenta a consciência moral dos “homens de bem” nem cultua normas sociais proclamadas.

Ele é o dono da voz, mas não o protagonista do filme no plano do espetáculo. É o tipo discreto que enfrenta riscos, mas permanece fora da engrenagem. A figura mais forte em nossa memória, o tipo social que emerge do filme, é Zé Pequeno. A imagem e a potência se instalam em seu lugar. Dentro da opção de Meirelles por um naturalismo embebido de adrenalina, ele se impõe, pela violência, pela conformação das cenas, pela sua palavra que se insere numa linguagem própria cuja dicção e vocabulário encontraram extraordinária expressão no filme, graças a atores ligados ao grupo *Nós do Morro* que trouxeram o aporte decisivo a *Cidade de Deus*. Pela sua contundência, o cenário da violência ganha o primeiro plano, embora as ações estejam articuladas, aqui e ali, pela fala de Busca-Pé em seu mapeamento da guerra. A força retórica do narrador é estar em sintonia com os espectadores como pólo mediador nessa tragédia de vingança e luta pelo poder. O espaço da voz é uma espécie de prosa, meio filme meio platéia, em que fala quem passou por apertos, mas recapitula de forma organizada (embora espremida no fluxo das ações), podendo trazer humor porque já distante da cena. Se alguns amigos foram condenados por ações compulsivas, ele destoa pelo recuo, pela sensatez. Não ressentido no território do ressentimento, ele teve a prerrogativa da suspensão do fluxo de violência, encontrando a saída na lente de uma câmera a que chega por impulso próprio e favorecido pelas circunstâncias. Seu êxito não resulta da intervenção de um agente social (Estado, ONG, movimentos sociais), é uma saída do círculo não partilhada, pois Cidade de Deus, no filme, não exhibe os seus pontos de normalidade, havendo uma ausência da vida comum que gerou o protesto dos que julgaram estar a comunidade aí estigmatizada, numa reprodução do estereótipo já criado pela imprensa antes do filme.<sup>3</sup>

Na tela, a regra não é o realismo, mas a rentabilização da lógica de guerra. Há os “soldados”, há a polícia e há Busca-Pé. Todos exibem, desde a abertura, os traços de comportamento que vão selar os seus destinos como resultado de sua índole pessoal. Eles são o que são. Seu modo de ser irrompe na tela, de imediato. E não haverá, no longo retrospecto, uma atenção a histórias de família ou qualquer outro motivo clássico. A exce-

[3] Não farei o balanço dos debates sobre o filme, envolvendo o próprio Paulo Lins, Alba Zaluar, M.V. Bill, Ivana Bentes, entre outros. Há um percurso crítico que inclui os artigos de Roberto Schwarz, Márcia Leite, Lúcia Nagib (*Novos Estudos*, n.67, nov.2003), bem como os textos reunidos no livro organizado por Else Vieira, *City of God in Several Voices; Brazilian Social Cinema as Action* (Nottingham, CCCP, 2005). Para uma apreciação destes debates e suas referências, ver Paulo Jorge Ribeiro, “Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses na crítica cultural contemporânea”, em *Revista de crítica literária latinoamericana*, n.57 (Lima-Hanover, 2003). Retomo aqui meu artigo na revista *Sight & Sound* (janeiro 2003), deixando a questão mais ampla das “vozes” (diálogo, inserções musicais) para um outro trabalho, em curso.

ção é o caso do próprio narrador — uma cena doméstica marca a sua diferença com o irmão que lhe diz: “você é inteligente; deve estudar”. Todas as outras personagens só valem pelo que mostram na ação imediata. Zé Pequeno, por exemplo, foi Dadinho, o menino da violência brutal, precoce, que tem a ver com o choque entre o querer ser adulto e a humilhação vinda dos mais velhos. Mas isso é pouco diante da sua ausência total de limite. No salto do menino ao jovem, muda o ator e o tempo. Mas tudo é figura do mesmo: a sua vontade de poder se resume na primeira seqüência, que vale a pena lembrar.

O batuque, o ritmo da montagem e o clima de festa embalam, de imediato, o espectador na ação. O olhar focaliza uma prosaica galinha que escapa ao controle dos seus matadores, tornando-se objeto da perseguição dos favelados e do especial empenho de Zé Pequeno. Seu rosto espelha o prazer da caça, ocasião para mandar. Faz gestos, grita, mobiliza seu exército. Quer sentir o frêmito do momento, viver essa pulsão que se canaliza, mas não estanca. No contraste entre o empenho do comandante e o valor do objeto, tudo revela um jogo quase automático de estímulo e resposta; no mando e na obediência todos são peças de um jogo assumido de forma apaixonada, como se correr atrás de uma galinha (tal como correr atrás de uma bola) fosse decisivo. A entrada do narrador em cena tem a tonalidade oposta, ou tonicidade oposta: ele é distraído, está conversando, demora a reagir ao que acontece em volta, não traz aquele estado de alerta, fala com um amigo sobre a fotografia e o jornal quando desponta no meio da guerra. A corrida atrás da galinha chega ao fim quando os perseguidores armados se deparam com um grupo de policiais. Busca-Pé se vê, em pleno meio da rua, exatamente na linha de tiro, entre o exército de Zé Pequeno e o cordão dos policiais — uma condensação do seu destino.<sup>4</sup>

[4] *Notícia de uma guerra particular*, o documentário de João Moreira Salles e Katia Lund acentua, em sua estrutura, a divisão tripartite das forças em confronto: os traficantes, a polícia e a população entre os dois fogos. A imagem-emblema de *Cidade de Deus* faz de Busca-Pé o representante isolado do terceiro grupo.

O efeito de suspense não chega aqui a ganhar corpo, pois a entrada de sua voz traz o alívio na fórmula do humor popular frente à falta de saída: “na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Sua fala não é enérgica, contrasta com o clima geral e interrompe o fluxo como quem constata uma realidade que já não assusta. Num passe de mágica, seu corpo dá um giro no ar, liberta-se da cena, recuando no tempo, até os anos 1960. Lá está ele instalado na mesma posição de goleiro, agora efetivamente debaixo das traves de um campo de futebol, resumindo sua posição no jogo da vida e da morte. E a prática esportiva dos então meninos faz da bola o objeto da disputa, não mais a galinha que valia por ela, completando uma das metáforas centrais do filme: o que vale é o jogo e, dentro dele, o comando. A voz começa então a contar a história da Cidade de Deus e da evolução de seus valentões, flagrados, primeiro, em sua fase mais ingênua, quando invadem o campo e furam a bola com um tiro, para estragar o prazer, já mostrando que a auto-afirmação pelo mal tem um efeito simbólico tanto maior quanto mais arbitrária. Para Busca-Pé, vale a lição do impasse, da frustração diante da sacanagem. Aprende o controle do medo, tal como na cena familiar, mais

tarde, evidenciará o riso discreto, mas solidário, diante dos apuros do irmão mais velho na bronca do pai.

Não é a violência que deve ser explicada, mas o que faz Busca-Pé escapar do destino trágico, ajudado pela sua mescla de temor e humor. No cenário movido pela engrenagem da vingança, ele pode ser pólo de comédia, menos pelo que lhe acontece, mas pelo estilo de sua locução, como quando narra a ocasião em que poderia ter matado Zé Pequeno para vingar o irmão. A voz *over* e a decupagem — o ponto de vista, a arma, inimigo na linha de tiro — deixam clara a natureza da decisão: “pensar é fácil, mas...”. O filme está cheio desses olhares de ajuste de contas que não poupam os envolvidos na ciranda, e a morte de Bené evidencia o quanto não basta se colocar como uma força conciliatória, de bom humor, que poderia selar melhor a aliança do grupo com a comunidade. Por algum tempo, ele contém o terrorismo de Zé Pequeno, mas sua ausência sela de vez a cadeia da violência temperada pela vingança que a história de Mané Galinha virá reiterar.

Confirmando o que vale como premissa no trabalho das ONGS (ausentes, no entanto, da estória), a cultura é a porta de saída do inferno quando ela se faz opção mais atraente do que as armas como passaporte de virilidade, glória efêmera e morte precoce, roteiro mais aceito do que o emprego sem graça e mal pago. Zé Pequeno, como pólo trágico da estória, termina morto pela retaliação dos seus sucessores. Depois dele virão os meninos, bando que atravessa a tela para apontar o novo ciclo no momento em que o narrador já se instala em sua vocação ao documentar o conflito com a polícia, mas explicita os limites de seu trabalho que deverá ser apoiado em imagens negociadas, pois não é tonto. Ele examina a foto que espelha a corrupção policial dentro do jogo que leva à morte de Zé Pequeno, e opta por não levá-la ao jornal: junto com a fama, viria o altíssimo risco. Prefere a estabilidade no emprego impressa nas fotos menos explosivas.

A opção pela fotografia como forma de inclusão social significa um salto. Mas nem por isso, Busca-Pé se depara com um mundo mais ético e solidário, pois a sua primeira lição no jornal é enfrentar o oportunismo e a deslealdade que lhe poderiam ter custado a vida, não fosse a vaidade de Zé Pequeno, feliz com a publicação da foto. O narrador aprende que vive num mundo em que deve negociar, não ter pressa na ambição, nem pureza nos princípios. O êxito pede a postura pragmática de tomar o mundo pelo que é e se ajustar, com talento e esperteza, às suas regras, sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido como bem mostraram a impotência do pai e o exemplo sórdido das autoridades (o que pensar da polícia?). Seus amigos morreram pelo apego ao fetiche das armas, pelo afã de alcançar a fama, pela recusa da “vida de otário” que ele chegou até a ensaiar ao se empregar num supermercado, posição modesta de que foi expelido “por ser da Cidade de Deus”. A fotografia traz o prazer e um novo *status*, em tudo um destino improvável, dada a sua origem. Contingências da vida.

Operando uma outra máquina, num trabalho mais rotineiro, André, o protagonista de *O homem que copiava*, é o funcionário da pequena loja. Já trabalhou em supermercado, dentro da “vida de otário”, segundo Busca-Pé, a mesma na qual continua, em emprego chato e mal remunerado. A diferença é que a nova situação lhe oferece muito tempo para pensar, divagar, enquanto age como “operador de máquina fotocopidora”, como ele diz para dignificar o prosaico xerox.

#### O MANUAL DA ASCENSÃO

Desde *Ilha das flores*, a voz *over* se fez estilo nos filmes de Jorge Furtado, pela sua forma irônica de explorar deduções lógicas que, apoiadas em evidência incontestável, chegam a conclusões eticamente paradoxais, incitando o espectador a reconhecer algo de errado no mundo, o que pede uma revisão de valores ou uma transformação da ordem social, para que tal paradoxo se resolva.

Em *O homem que copiava*, não temos o narrador impessoal que traz a sua autoridade às deduções e comentários. André é o sujeito comum “em situação” que, no trabalho, manipula textos, imagens, se intoxica de letras e desenhos que copia. Tem sua imaginação marcada por isso. Em casa, reproduz os dados do dia-a-dia, dedica-se a ilustrações, quadrinhos, quando não está a observar o mundo da janela do apartamento, de binóculo. Mora com a mãe, totalmente absorvida pela TV na sala. Diálogos monossílabos, a vida familiar está reduzida ao mínimo. Ele tem algo em comum com Zé Pequeno e outros meninos de Cidade de Deus: a ausência do pai.

Apresenta-se, de início, como figura solitária, mas a postura afirmativa o retira da sombra, afastando-o do modelo do pequeno homem isolado que alimenta fantasias, amores sem chance, faz-se *voyeur* e segue alguém de forma obcecada, um ressentido de final trágico (como acontece em *Cara a Cara*, de Júlio Bressane). Como Busca-Pé, ele tem um senso de auto-ironia que lhe permite romper o círculo. Já se convenceu de que não tem talento para a fama alcançada nos campos de futebol ou na carreira de bandido machão. No seu bairro, ele vê como tal carreira não leva nada longe o seu amigo valentão que dá tiro, enfrenta a polícia e o olha de cima, chamando-o de “cagalhão”. São os empregados de loja não resignados com a própria condição de classe que compõem o núcleo central — Marinês, a colega de trabalho; Cardoso, o amigo dela; e Sílvia, a moça do bairro que ele observa da janela. A voz *over* revela um jovem sistemático na composição dos cenários que observa, notadamente o de Sílvia, a quem elege como objeto de uma paquera que, porque tímida, faz de sua história uma comédia romântica com ares de inocência, em que os protagonistas atraem simpatia e tolerância, inclusive para seu projeto de ascensão pelo golpe.

A regra do jogo é ser pragmático, seguir um dito de Marinês: “pai pobre é destino, marido pobre é burrice”. André o aplica ao próprio caso:

seu pai se mandou quando ele tinha 4 anos (parte do destino); aos 11, bateu num colega que fez piada com a história de seu pai e foi expulso da escola (parte da burrice). Sendo o mundo o que é, por que se resignar à pobreza de um bairro modesto de Porto Alegre? É preciso “sair do buraco”. Como não há a fama no horizonte, resta ganhar dinheiro, muito dinheiro, sem as ilusões de uma acumulação produzida pelo trabalho — a ascensão penosa de longo prazo está fora de pauta.

Admitido que a regra social é a lei da vantagem, resta montar o estratagemas do logro a partir dos meios à mão, ou seja, da máquina xerox. Seu posto de trabalho gera devaneios, mas a curiosidade de André não é desinteressada. Ele faz do que lê, de passagem, a fonte de um saber teórico-prático que a voz *over* nos expõe em detalhe, acentuando a sua inclinação para formular leis gerais a partir das observações. O seu gosto por associações e conjeturas traz para esse filme o talento de Jorge Furtado em manipular a voz *over* como fonte de especulações teóricas que colocam em xeque os valores. Há tempo para isso, pois a fala de André não está muito ocupada em narrar o passado, resumido quando necessário em rápidas pinceladas, quase sempre com desenhos e o material gráfico que manipula em casa. A voz fala no presente, desde o momento em que ele se apresenta. A regra é o comentário a partir da situação imediata, para definir um perfil. André é gentil, sem ser subserviente. Resiste à arrogância e fala conosco de suas fraquezas. Na cena de abertura, mostra sua fibra ao perseverar na ação que viabiliza seu propósito como cliente do supermercado. Seus pequenos dramas ensejam a identificação, e nos envolvemos ao seguir, passo a passo, a montagem da empreitada.

Primeiro passo: a conquista de Sílvia. Obstáculo: a carência de dinheiro. Constatação: dinheiro é papel. Golpe de sorte: no dia em que tem a idéia de copiar as notas de 50 reais, chega à loja a máquina de xerox colorido, e o patrão lhe dá uma nota para pagar uma conta. Resta ser preciso na tarefa e depois ter a sorte ao passar adiante o dinheiro falso.

Esse é o lado prático que vai se resolver muito bem. Mas a voz *over* trabalha a questão do dinheiro na fase da concepção do plano, ao expor as associações de André na lida com o que copia. Ora ele extrai lições morais, ora aulas de história, tipo almanaque. Ora alça vôos maiores e faz deduções inocentes (na lógica), mas espertas nas conseqüências práticas. A voz *over* compõe uma filosofia *pop* cujo sentido vai além da intenção de André. O jovem insatisfeito faz incursões que o filme explora com muita habilidade, sendo às vezes difícil separar o que ele poderia dizer de verossímil do que o filme o faz dizer para efeito de uma reflexão teórica feita da concisão de argumentos e destreza, com implicações inesperadas: ele enuncia a lógica do capital, a condição do dinheiro como equivalente universal, e o papel que a fé [no seu valor, porque lastreado em algum princípio de autoridade] desempenha na sua aceitação como mediador da troca. Como ele diz: “dinheiro é um pedaço de papel que vale porque tudo mundo acredita, senão não vale nada”. É como um ícone religioso, ou seja, uma imagem-fetichê.

O “homem que copiava” extrai as conseqüências de sua rotina, pondera as convenções do papel impresso e se arrisca no papel de falsário. Dá certo. Há curta euforia pelo efeito disso na relação com Sílvia (conseguiu comprar o que lhe dará força para continuar a conversa, o flerte), mas tem consciência clara do limite da capacidade de produção e do risco que a repetição do gesto traria. O mesmo raciocínio vale para a recusa em trabalhar com o amigo traficante, preso muitas vezes: é preciso dar um golpe só, uma vez só, ficar rico da noite para o dia, para poder usufruir logo. Mas falta coragem e motivo para pegar em arma, dar o grande golpe. Ao observar Sílvia pela janela, obtém novas informações que dramatizam um motivo familiar, bastante explorado de Griffith a Fassbinder, do melodrama popular a Nelson Rodrigues: o pai, talvez padrasto, não se sabe ao certo, constrange a moça com a postura de voyeur assumido, ameaça constante de um assédio que pode avançar. Suspense. Aflição. Há uma donzela, tímida, inocente, trabalhadora, sensível à poesia, que espera o resgate. Levá-la para longe exige dinheiro; a urgência pede o assalto. O toque moral de herói salvador atenua a violência do plano, e o assalto improvável ao carro-forte ocorre antes do que se espera, conduzido com total incompetência, acrescido da coincidência de que um dos seguranças é o pai de Sílvia, em quem André dá um tiro na perna. A comédia de absurdos chega à corrida de André com a mala do banco pela rua, para encontrar Cardoso, cúmplice que também faz tudo errado, o que os leva a tomar um ônibus e ter de abrir a mala do banco para pagar a tarifa. A sorte os protege, e André, para completar, ganha em seguida na loteria. O inverossímil se projeta em toda a ação transgressiva e chega ao paroxismo quando ele se livra do amigo traficante que lhe vendeu a arma (paga com dinheiro falso), foi preso por isso e vem cobrar. É uma seqüência que avança como uma história em quadrinhos, tal como os episódios da memória de André. O dispositivo gráfico des-realiza (falsifica) as ações, em contraste com as cenas naturalistas da comédia romântica, cujo encanto e inocência mostrarão, mais tarde, outras facetas.

Há a loteria, e há o roubo, mas a mágica presente no assalto faz deste a efetiva loteria que gera os milionários da noite para o dia. E o clichê do “grande golpe” termina sem o fracasso tão reiterado no cinema. Descartado o código moral do gênero, a realização do desejo vira regra, como se a Providência fizesse de André um eleito e atuasse através do anjinho (falso) que Cardoso lhe vendeu e ele pagou com as notas que forjou. A cada passo, é o teatro da prudência e o fantasma da lei (“isso dá cadeia”), ambos, porém, logo esquecidos na condução do plano que une o quarteto. A adesão rápida a tudo o que elimine obstáculos leva ao assassinato do pai de Sílvia. Há a ameaça da chantagem dele (que reconheceu André no assalto), e há a vontade da filha: “Antunes é um escroto”; “eu vou ter que ser eternamente grata a um cara que dormiu com a minha mãe há 18 anos atrás?”. Se André é a voz do realismo, ao mesmo tempo cândido e mortífero, ela alia o interesse ao ressentimento. Ele questiona, mas sua dúvida não pode durar, pois já concluiu que a dívida paterna é falsa

moeda, mentira feita de papel, como a correspondência que o pai lhe pediu para guardar, tarefa que cumpre com disciplina até perder a esperança do retorno e se liberar do compromisso (a lei do pai) ao queimar as cartas recebidas e o dinheiro falso que decidira não mais usar. A paternidade é também uma convenção que não vale se não acreditarmos. Num mundo de valores sem lastro, tudo é uma questão prática de “ter acesso” ou assumir um legado. Não há dívidas. Apenas a autoprodução que descarta a esfera da culpa.<sup>5</sup>

A discussão séria sobre Antenor não impede que a cena do crime seja motivo de comédia, pois o plano mirabolante se vale, com humor, do *MacGuffin* de Hitchcock, aqui presente na figura prosaica de uma galinha inútil (animal que tem circulado no cinema). De novo, incompetência e sorte de meninos traquinas a enganar um adulto autoritário. Quanto a Sílvia, toma a condição de vítima (assédio, obscenidades) para sancionar o impulso de vingança e, diante das trapalhadas dos amigos, volta ao apartamento para religar a geladeira que vai fazer o gás explodir.

Tudo resolvido, a fuga dos novos ricos para o Rio de Janeiro se consuma. E o epílogo nos reserva a reunião final no Corcovado, cenário de filmes recentes como o lugar da utopia.<sup>6</sup> No último torneio, o filme volta a Hitchcock e introduz um outro ponto de vista: a narração em voz *over* de Sílvia revela tudo o que estava fora do campo quando estávamos na ótica de André, tal como em *Vertigo* quando passamos de Scottie a Judy. O motivo dessa voz *over* é a carta que ela endereça ao suposto pai que mora no Rio, aquele que ela escolhe, um ex-amante de sua mãe, dos tempos em que foi concebida. Ela se apresenta e marca o encontro que, de fato, ocorre. O pai-amigo vem completar o *tableau* irônico da felicidade; sanciona com ar bonachão, ou mesmo “de família” e moderno, a oportunidade do encontro, aos pés do Cristo Redentor (última imagem do filme).

Sílvia resume na carta um passado que, em parte, acompanhamos. Seu jogo do visível e invisível é um primor de reelaboração do vivido segundo as conveniências. A carta revela que ela sabia de tudo desde o início (dando novo sentido ao “eu sei tudo” escrito num cartaz dirigido ao namorado *voyeur* que ela sabia estar olhando da janela). André pensava ter bons métodos no flerte e estar com a iniciativa, mas foi o tempo todo controlado por ela, que armou o esquema desde o início, quando jogou, furtivamente, o cartão postal do Cristo Redentor junto à máquina de xerox. De tudo, ela seleciona o mais inocente, deslizando sobre os gestos decisivos. Escreve ao pai adotado (ou real) de uma forma ao mesmo tempo cândida e maliciosa. O espectador (destinatário da voz *over*) percebe cada recalque, afirmação vaga que esconde o principal, reencontrando a virtude das narrações, o modo como constroem uma versão suportável dos fatos. E o filme recolhe os dividendos da estratégia de construção de pontos de vista a partir das vozes *over*.

Antes ouvíramos André comentar de forma leviana que o amigo traficante morreu “porque” quis pular onde ele havia montado uma armadilha, apagando uma morte que não conta e vai para a lata de lixo. No

[5] Valho-me aqui da formulação de Maria Rita Kehl, retomada por Leandro Saraiva em sua tese. Ver Maria Rita Kehl. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 7-16 e 95-106.

[6] O Corcovado cristaliza o *telos* dos migrantes nordestinos na cena final de *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003) e, não por acaso, é a imagem reiterada em *Cronicamente inviável* (Bianchi, 2000), a título de emblema de um dos espaços ético-culturais brasileiros sob o crivo do narrador do filme.

final, o resumo de Sílvia torna mais refinada a retórica de denegação, em que “há detalhes que não pode contar”, mas que agora, depois de tudo que aprendeu, “está tranqüila”. O leitor da carta, ao contrário de nós, nada sabia dessa história passada a limpo, com recato. Com as palavras e o dinheiro, trata-se de um mundo de ambivalências. O valor está na crença (cujos fundamentos estão em outro lugar, não em sua substância), pois tudo é moeda de troca.

De *Cidade de Deus* a *O homem que copiava*, deparamos com duas versões da figuração (no drama e na comédia) da lógica do dinheiro como norma das relações. Os meninos do tráfico se empolgam com poder e consumo, não atinam com lei, religião e ideais ascéticos. Seu infortúnio valoriza o que há de civilizado em *Busca-Pé*, sua capacidade de recuo, seu senso de negociação, pragmatismo. No filme de Jorge Furtado, inverte-se o jogo. Os jovens partem para o crime na adesão sorridente à máquina do consumo. Não há política, não há limites legais. Os símbolos da transcendência são modestos e “falsos”, embora o anjinho possa ser lido como amuleto eficiente. Se há Providência, esta orchestra uma comédia romântica da razão cínica<sup>7</sup> abençoada ao final no Corcovado, imagem que sela nova ambigüidade na relação entre cópia e modelo, pois sua primeira versão se manifestou no cartão postal e no convite secreto de Sílvia para o futuro turismo. Aqui, o teatro da identidade é mais sutil e perverso, quando comparado à malandragem realista de *Busca-Pé*; aliás, o fotógrafo Wilson Rodrigues. A inclusão (ou a ascensão) é uma metamorfose.

[7] Uso “razão cínica” no sentido de Slavoj Žižek, citado por Jurandir Freire Costa em “Narcisismo em tempos sombrios”, em *Tempo de desejo: sociologia e psicanálise*, Heloisa Rodrigues Fernandes (org.). São Paulo: Brasiliense, 1991.

#### O MANUAL DO RESENTIMENTO

O desfecho de *O homem que copiava* nos remete ao final de *Redentor*, filme que repõe a interrogação pela ética e a “lei do pai”, trazendo a sua própria versão do encontro entre as gerações no Corcovado. A estátua do Cristo Redentor é imagem alegórica recorrente que condensa um sistema de trocas simbólicas entre religião e alpinismo social que faz equivaler formas distintas de ascensão: a cobertura de um edifício vale pelo Paraíso, e o Corcovado (topo do Rio, Cidade de Deus) vale como satisfação do desejo infantil de ascensão econômica (chegar à cobertura). O filme de Cláudio Torres se inscreve na tradição do drama de família e dialoga com Nelson Rodrigues, pois se move no império do ressentimento, mas se afasta do paradigma rodriguiano. Neste, a Providência está ausente, e os filhos humilham os pais, não como gesto de emancipação, mas como reposição de neuroses que aprofundam o desastre. *Redentor* traz, ao contrário, uma reconciliação que fecha a parábola, reunindo, no além, os espectros do pai humilhado e do filho cuja obsessão foi redimido. No entanto, tal desfecho não dispensa a ironia, pela forma como dissolve tensões acumuladas, ao cumprir os desígnios de um Deus que, agora presente, se põe à altura de uma imaginação pequeno-burguesa.

A voz *over* pertence a Célio, o jovem jornalista que assume a missão de salvar a família arruinada pelo golpe de um empreiteiro de imóveis

que recolheu as prestações, mas não entregou os apartamentos do Edifício Paraíso e nem sequer pagou os operários. Estes formaram uma favela ao lado do prédio inacabado, terminando por invadi-lo, para desespero dos compradores logrados.

Na abertura do filme, na esteira de Brás Cubas, ou citando *O crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder), a voz se identifica como um narrador defunto cujo corpo está no meio do lixo. Um longo *flashback* dissecas as vicissitudes de Célio até chegar a esse ponto, narrando os caminhos que o levaram a assinar um pacto com o vilão da estória, entrar em colapso e se recompor para viver uma jornada de santo que, embora tingida de comédia, o levou a alcançar um momento de ressurreição.

Ao contrário de Busca-Pé ou André, Célio carrega a dívida com o pai (foi quem suplicou pela compra do apartamento) e seu motor, de começo a fim, é a culpa. O seu mundo é crispado por ressentimentos gerados pelo desejo mimético que leva a invejar Otávio, o rival-amigo de infância, filho do empresário Saboya, que enganou a todos e fez seu pai, sua mãe e ele mesmo se arranjarem de forma humilhante na casa da tia.

A voz *over* explica tudo: a origem do problema na infância, a culpa, a rivalidade com o amigo rico como eixo de toda a história. Esta se movimenta a partir do suicídio do pai de Otávio — resposta ao escândalo de dívidas impagáveis que abalam o seu império. Na cena do enterro, o filho responde à imprensa, e temos o reencontro em que Célio, como repórter, lhe faz a pergunta ressentida (sobre honra e vergonha como motivo do suicídio). Investida frágil diante da proclamação de Otávio, defensor da figura titânica do pai, que estaria acima do moralismo cristão invejoso. A condição de jornalista confere a Célio a oportunidade de reatar o enredo de sua vida à de Otávio, esperançoso em resolver a desdita de sua família. Este, por sua vez, vê no amigo jornalista a chance de incrementar seus estratagemas de criação de imagem. A trama se faz dessa orquestração de projetos de instrumentação recíproca. Célio aceita um papel no (falso) esquema de “recuperação financeira” de Otávio quando, a mando do jornal, tem uma conversa com o amigo, que simula uma repetição do pai e está no parapeito do prédio de seu escritório. Do alto, Otávio avista o centro da cidade e explica o que cada prédio significa em termos da ciranda financeira, tornando a monumental paisagem urbana pura moeda corrente e concluindo: o problema é que não há dinheiro para todo mundo. Em conluio com o amigo (mas com plano secreto de vingança), Célio faz uma reportagem no condomínio invadido, pivô da rixa entre as famílias. A reivindicação dos pobres é justa (foram enganados e se compensam na ocupação), mas prejudica homens como o pai de Célio. O teatro do absurdo se instala na conversa dele com quem invadiu o 808, o “seu” apartamento, ocasião em que assume o ponto de vista de sua classe e apela para as leis do país, recebendo em resposta a obediência do invasor às “leis de Deus”. Entre o cálculo cínico de Otávio e a presença dos favelados em “sua” propriedade, vale o ressentimento de Célio com os pobres. A sua vingança se vale da figura de Soninha, filha do inva-

sor do 808, que ele manipula (“você quer ser modelo?”) para conseguir a foto da primeira página do jornal: ela refestelada na cobertura do Paraíso, tomando sol, reproduzindo a bonequinha da maquete do edifício que tanto encantara o menino anos atrás.

A voz *over* explicita a intenção, dando ensejo a que o Célio narrador julgue o Célio jornalista sacana. A reportagem desqualifica a invasão e Otávio ganha fôlego para ir a Brasília pedir ajuda a um ministro enquanto a polícia expulsa os invasores. O tom das imagens conecta Brasília com a especulação imobiliária dos Saboya, tomada como um emblema da corrupção nacional. O seu antigo projeto de edificações na Barra da Tijuca — “o futuro está lá” — ganha uma reverberação messiânica que rebate sobre a epopéia da construção no Planalto Central. Esse é palco do episódio-limite da queda moral de Célio. Rechaçado pelo ministro, o empreiteiro monta um esquema para recuperar a fortuna que lhe resta nas Ilhas Cayman. Precisa de Célio como “laranja” para repatriar o dinheiro; invoca a amizade de infância e o interesse comum, oferece de imediato uma mala de dinheiro que Célio, após hesitar, aceita (“isso dá cadeia”, frase dita pelo mesmo ator em *O homem que copiava*, também antes de aceitar). Contando o dinheiro, ele liga para a mãe: “estamos ricos, o pai terá a casa própria”. “Seu pai está morto”, diz ela. Lera o jornal com matéria dele e, arrasado, decidira se mudar para o 808. Alojaram-no no quarto de empregada, mas a *blitz* policial precipitou a sua morte, uma consequência da repressão que Célio havia ajudado a deflagrar.

Sabotado em sua missão, culpado de novo, ele entra em colapso, acometido do que diz ser sua “primeira visão”: o efeito especial faz explodir a bomba atômica em Brasília (fato que antes a voz *over* desejara como fantasia pequeno-burguesa de punição do suposto foco das mazelas nacionais). O filme muda de registro e temos sua fuga e peregrinação no cerrado (sempre com a mala na mão), estropiado. A voz de Deus o retira da deriva e ordena que volte para converter Otávio e distribuir o dinheiro aos pobres. Ele teme e obedece. A sociedade conhecerá o Célio beato, em missão reparadora: redimir a si mesmo, à família e Soninha que, traumatizada, virou prostituta.

Até aqui havia a história de dissolução moral de um personagem obcecado por uma tarefa redentora que terminou em fracasso. Com a demanda do Deus Pai, a obsessão ganha outro lastro. A ordem que deve cumprir não vem do pai impotente, mas do Pai Todo Poderoso, o que não impede que permaneça nos limites da sua consciência pequeno-burguesa, pois tudo se resume a um gesto assistencial, dirigido aos favelados, mas que trará benefícios concretos somente à família (Célio não deixa em nenhum momento de calcular qual seria a sua parte na distribuição do dinheiro). A sanção divina à cruzada contra Otávio parece enobrecer a obsessão pela casa própria, mas a dimensão efetiva desse torneio é também a de amesquinhar o “seja feita a Vossa vontade”, pois é pífio o motivo que faz da jornada de Célio uma imitação rebaixada da Paixão de Cristo. Estão lá os motivos clássicos: ele faz

milagre, ganha liderança, morre e ressuscita, para reafirmar a mensagem, em obediência ao Pai. A trama é rocambolesca, no limite da farsa. Célio retorna, quebra o pacto com Otávio, exige que cumpra a ordem de Deus, mas termina na prisão, sem o apoio de ninguém. No calabouço apinhado de gente, termina por fazer um milagre e conduzir os presos para a rua, voltando com um pequeno grupo para o condomínio Paraíso (“sua casa”), onde arma o ritual de distribuição do dinheiro. Este vem numa mala trazida das Ilhas Cayman pela própria mãe, que, descrente da santidade do filho, lhe tomou o lugar na aliança com Otávio. Célio seqüestra o amigo e o leva para o edifício, atraindo todos os envolvidos para um encontro na simbólica cobertura. A notícia da distribuição de dinheiro se espalhou, e uma procissão gigantesca vem invadir o edifício. O povo se faz turba (na ópera na cobertura, a massa é coro, voz desesperada e irracional, uma legião de seguidores). A assembléia vira motim: a mãe se recusa a abrir a mala com o dinheiro; Soninha responsabiliza Célio por toda a desgraça, e a massa o atira lá de cima, poupando, porém, a Otávio. Morto, o protagonista retorna como um anjo iluminado para ordenar a distribuição. Abre-se a mala, mas o dinheiro voa pelos ares. A mãe de Célio e Soninha, perto da mala, conseguem reunir uma bolada, em contraste com os demais. Como já dissera Otávio, o dinheiro não dá para todo mundo.

O evangelho reduz seus efeitos à esfera privada, e o benefício garantido à mãe (que compra a casa da família Saboya) e a Soninha (que vira modelo e remedeia toda a família) torna o Célio abandonado pelos vivos apto para o encontro com o pai. A voz *over* avança a ironia: “quanto a mim, finalmente cheguei na cobertura”, fechando o motivo do Edifício Paraíso. O humor da voz e o abraço no pai sugerem a superação do manual do ressentimento que dominou os passos da jornada, até mesmo na fase de santo quando continuou a rixa com Otávio. Afinal, venceram: a voz *over* informa que Otávio foi parar na prisão e lá se tornou líder da nova seita dos devotos de Célio, autor dos milagres que motivaram a fundação do culto cuja imagem compõe a comédia final de *Redentor*.

Na abertura do filme, a voz descreveu o quadro da desigualdade social e do logro, e depois fez a pergunta: “se Deus existe, por que será que ele não faz nada?”. Sem referência a atores sociais, sua indagação foi metafísica, cifra da angústia diante do silêncio de Deus, mas logo se banalizou em função da resposta: “no meu caso ele fez”. A parábola aí iniciada teve como resultado prático a satisfação do interesse da família e a sua redenção moral ao gosto do pai (Pai). Feito o balanço, a menos dessa redenção, tudo o mais estaria a seu alcance quando se viu de posse da primeira mala em Brasília e telefonou para a mãe: a culpa impediu o usufruto. A intervenção divina permitiu a obtenção do benefício sem a culpa e lhe deu a coragem (ou medo menor) para o confronto direto com Otávio.

Essa teologia de resultados, privatizada, vale como um diagnóstico social: o dinheiro é a religião; a casa própria, o paraíso. A palavra de Deus é moeda de troca no supermercado de igrejas que têm como lastro a

satisfação de expectativas imediatas. *Redentor* se concentra na feição monumental desse sagrado rebaixado, exatamente a que se insere na simbologia oficial da cidade. Imagem de retorno obsessivo, o Cristo Redentor é o emblema do filme. Tal Cristo de pedra, solene (ao som de *O guarani*), tem um efeito que contrasta com o jogo das vozes, incluída a de Deus — esta, com todos os ecos e trovões, se carnaliza quando a cômica cena do encontro parece resultar da imaginação de Célio. No entanto, a insistência nos efeitos especiais — os milagres e seus desdobramentos — acabam por confirmar, nos termos da parábola, a intervenção divina. É próprio da ópera e do melodrama oferecerem sinais de uma ressonância cósmica que insere as mazelas da personagem numa ordem maior. Seu desejo é que uma força transcendente espere dele o gesto de salvação. Tal mecanismo de inflação simbólica funciona aqui, mas a disposição dos pontos de vista impede que se veja a força expressa no aparato técnico como consequência da imaginação melodramática do protagonista (ele é o dono da voz, mas não da narração, que tem outros canais). Os clichês visuais de potência ganham efetividade e autonomia diante do delírio de Célio. Com tal descompasso deliberado, o aparato age como uma interferência externa, faz-se excessivo diante das ironias que se constroem pelo tom da voz e pela performance do ator.

Pode-se, por esse descompasso, ver uma dimensão nacional na alegoria de *Redentor* — ligada à citação de *O Guarani*, ao papel simbólico de Brasília e ao Cristo Redentor — que desloca motivos presentes no cinema de Glauber Rocha e dialoga mais decisivamente com Arnaldo Jabor. O conflito entre a ópera monumental, o teor das experiências e a dicção modesta de Célio sinaliza as fissuras do grande épico salvacionista não mais possível num contexto que dissolveu utopias históricas e rebaixa as esferas de sacralização (incluídos os mitos nacionais). O desconcerto, no entanto, tem sua feição espetacular quando ironiza ilusões políticas (como a do fotógrafo que acompanha Célio) ligadas à mobilização popular, vista como espasmo, sintoma, histeria dos desesperados, sem horizontes. Acentuada a corrosão geral da vida pública, a precariedade de Célio se dilui no fluir da fábula. Apesar de tudo, ele permanece o foco exclusivo de alguma dissonância no seio dos remediados, terminando seu percurso só, quando afinal morre em nome de algum valor (foi até o fim). Positivado, recolhe as vantagens do carisma de narrador *over* disposto à autocrítica bem humorada, num efeito que se amplifica na paz do encontro com o pai no Corcovado, diluindo o veneno da frase “finalmente cheguei à cobertura”.

Na primeira metade do filme, a culpa de Célio o impede de rentabilizar até o fim a sua leviandade, impedindo-o de consumir o grande golpe (antes vimos o sucesso de André e Sílvia, que se lixavam para a dívida simbólica). Beneficiado pela eleição reparadora, capricho de Deus, ele termina por adquirir a condição de mártir que, embora tingida pela teologia de resultados, realiza sinceramente o que Otávio cinicamente reivindicava (“eu sou o mártir da construção civil”). No último torneio, o

amigo derrotado confirma a afinidade com as figuras de Jabor quando reage ao trauma da cobertura assumindo a via religiosa, em falsa apoteose. Faz lembrar o final de *O casamento* (1975), em que o empreiteiro Sabino se apresentava como redentor, confessando a culpa universal e caminhando para a cadeia como um santo purificador, cercado de um pequeno cortejo de devotos “populares”. Otávio, agora, faz o mesmo, indo liderar uma nova seita na prisão. São gestos dos senhores da elite que os filmes tratam como uma patética comédia, como um sintoma da crise de valores dentro da qual o cinismo aberto de Otávio, lúcido em sua vilania, é o que a nova geração de empresários acrescenta ao *ethos* nacional já antes trabalhado. Há, por outro lado, o eixo da família, no qual *Redentor* reitera a dissolução do patriarcalismo, apesar do sacrifício de Célio, cujo enorme zelo pela figura paterna (e pela lei do Pai) não funciona como antídoto para o pragmatismo rasteiro e a devoção ao dinheiro como norma social, embora ele renove a experiência de eterno pagamento da dívida (com o pai, com a lei, com o Pai), retornando sempre ao núcleo familiar. Sua jornada atormentada com a crise dos valores e a metafísica não tem efeito corretor do ponto de vista ético, que é o que importa. A primeira mala que devolve ao dono volta para a ciranda da propina e realimenta os esquemas de Otávio; a segunda, que procura abrir para as massas, tem o destino semelhante ao encontrado pelo dinheiro nas fábulas morais de Hollywood em que os gênios consumam o grande golpe, ganham a parada, mas “não levam”, porque uma contingência qualquer faz tudo ir pelos ares. Aqui, a solução é de outro tipo. A mão invisível, providencial, faz valer a lei da vantagem. Soninha e a mãe de Célio aprenderam a usufruir a nova teologia de resultados, sem vocação para cumprir o papel evangélico de Maria Mãe e Maria Madalena.

#### **A CIRCULAÇÃO DO NOME DE DEUS**

As vozes de *Cidade de Deus* e *O homem que copiava* operam já fora da lei do pai. Famílias pobres truncadas lhes transferiram o desafio de um gerenciamento precoce da inserção na sociedade que, apesar de tudo, conseguiram encarnar em romances de formação em que a passagem da inocência à experiência é adaptação bem sucedida, dado o entendimento dos mecanismos de sobrevivência e a opção em se inscrever no campo da “lei das exceções”, no qual se encaixam com muita sorte. Expressam aí uma tendência do cinema contemporâneo a explorar a contingência como regra de armação de um percurso que é atípico, improvável, e vale como fábula curiosa da sorte, cabendo a nós decidir se tudo se insere num jogo de acasos e probabilidades, como observei, ou se vale perguntar por acenos, dentro dos filmes, que atestam eventual presença de outra ordem de determinações que interferem no modo como as coisas se passam.

Nesse sentido, volto à curiosa circulação do motivo do Corcovado e do nome de Deus reposto nos três filmes. Busca-Pé marca a não juris-

dição, em seu mundo, do Rio cartão postal abençoado, do qual estaria excluída a Cidade de Deus, apesar do nome. O naturalismo de sua estacão no inferno traz até sinais de reza e o rito de Zé Pequeno, que tem outro código. Mas a Providência silencia, como a confirmar tal exílio. No filme de Jorge Furtado, os prodígios de um André inexperiente coincidem com a presença do anjinho que chega a ganhar uma referência bem humorada na sua fala (um santo-amuleto, estatueta de bolso na discreta religião privada). E a referência à estátua do Cristo emoldura a história: há o cartão postal com a imagem do Corcovado (lance inicial de Sílvia) e há, no plano final, a imagem do Cristo Redentor, que vem dar uma sanção ambígua pelo jeito de Paulo José dizer: “senhor, não, pelo amor de Deus; o senhor é ele”. No filme de Cláudio Torres, o Cristo é emblema, faz parte da armação do drama, intervém, exerce poderes. No primeiro tempo do jogo, a luta de Célio, sem essa luz, termina em tragédia; no segundo, definido o mandato, ele e Deus medem seu valor pelos resultados da aliança.

De início, fiz uma observação sobre os projetos que buscam o equilíbrio entre inquietações autorais e o cinema de gênero, adensar a reflexão no entretenimento. Nessa ordem de questões, *Redentor*, em seu paroxismo de fabulação e mistura de efeitos traz excessos que privilegiam a técnica do espetáculo, cedendo demais ao clichê na própria forma de parodiá-lo, o que vale para os efeitos especiais e para o apaziguamento final que tem a comunicação com um público maior como pressuposto. O filme de Jorge Furtado, mais sutil e homogêneo no estilo, tem maior domínio das regras do jogo no seu deslocamento do gênero popular, mas corre, por sua vez, o risco de ver a fluência do sonho de seus jovens encantadores entreter demais a platéia, ofuscando a armação conceitual que, no plano do jogo das vozes *over*, é extraordinária. O aspecto lúdico dessas propostas reflete a busca de estratégias de conciliação das demandas que se cuidam para não alienar o espectador. Em cenários de violência, observei aqui personagens que se movem no ponto médio entre as forças da lei (ilegítimas) e o marginal (de destino trágico), em nome de uma continuidade vital de maior prazo. Na complicada economia política do cinema, discuti aqui cineastas que apostam na procura de um cinema de resultados, com ou sem teologia.

---

Recebido para publicação  
em 07 de julho de 2006.

---

**NOVOS ESTUDOS**

CEBRAP

75, julho 2006

pp. 139-155

---

---

ISMAIL XAVIER é professor da ECA-USP. Publicou nesta revista “Melodrama, ou a sedução da moral negociada”, entre outros artigos.