



*Chanchada e a Estética do Lixo*¹

João Luiz Vieira*

Universidade Federal Fluminense

169

*Avaliação crítica do significado de algumas estruturas retóricas retrabalhadas da **chanchada** a partir de dois clássicos do cinema brasileiro (pós) moderno, **Macunaíma** e **O bandido da luz vermelha**. A permanente influência desses dois textos fílmicos destaca processos de carnavalização e paródia, marcas estilísticas da chamada **estética do lixo** em sintonia simultânea com o popular e a vanguarda.*

*Critical assessment of the meaning of some rhetorical strategies as reworked in the **chanchada** genre. The evaluation takes as examples two classical feature films of the (post) modern Brazilian cinema, **Macunaíma** and **O bandido da luz vermelha**. The ongoing influence of these two filmic texts calls attention to processes of carnivalization and parody, stylistic trends of the so-called **aesthetics of garbage** in tune with both the popular and the avant-garde.*

*Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação

Num processo de reavaliação do papel e, especialmente, da influência da *chanchada* no cinema brasileiro, fica evidente que, pelo menos em dois momentos seminais, a “redescoberta” desse gênero cinematográfico de grande aceitação popular entre nós de meados dos anos 30 até meados dos 50 abriu novos caminhos para alguns dilemas enfrentados pelo cinema brasileiro no final dos anos 60. Esses dois momentos aconteceram simultaneamente aí pelo final da década de 60, período que produziu a explosão do Cinema Novo com seus filmes políticos e esteticamente engajados na criação de uma representação e imagem do país inteiramente inéditos. O primeiro nasce de dentro do próprio movimento com a produção do hoje clássico *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, filmado em 1968 e lançado no ano seguinte. O segundo momento surge, digamos que *fora* do Cinema Novo, até como uma demonstração de reação ao próprio movimento, com a produção de um pequeno número de filmes que ficaram rotulados de *marginais*, ou *udigrudi*. Em ambos, um forte ponto em comum: a presença de um humor corrosivo, às vezes anárquico, expondo um gosto pela crítica social implacável encontrada muitas vezes no discurso paródico. Tanto no filme de Joaquim Pedro quanto, em especial, nos chamados *marginais* há um alinhamento com traços que definem uma “estética do lixo” no cinema brasileiro, ao mesmo tempo literal e metafórica, conforme espero discutir e defender aqui.

Como já apontado por Robert Stam em ensaio recente, por toda a América Latina e região do Caribe, testemunhamos o surgimento de uma variedade enorme de neologismos estéticos, dos quais a *estética do lixo* é mais um entre diversos projetos que, de forma geral, reavaliam, pelo caminho da inversão de sentido, aquilo que no discurso colonialista era considerado como negativo. Tais projetos estéticos compartilham, “como numa luta de jiu-jitsu, o desejo de transformar a fraqueza estratégica numa força tática”.² Assim, encontramos uma variedade bastante estimulante de propostas e formulações que passam pelo *cine imperfecto* de Julio Garcia Espinoza, pela *criativa incapacidade de copiar*, de Paulo Emílio Salles Gomes, pelo *real maraviloso americano*, de Alejo Carpentier, pela *estética da fome*, de Glauber Rocha, pela *antropofagia* dos modernistas brasileiros, pelo *terrorismo dos cupins*, do mexicano Guillermo Del Toro, entre muitas outras conceituações interessantes.

Dentro da *estética do lixo*, o funcionamento da paródia desempenha um papel importante e até mesmo uma função estruturante. Para além dos seus momentos de glória durante o apogeu da *chanchada* entre 1940 e 1950, a paródia torna-se um mecanismo de cria-

ção importante para o cinema marginal que emerge no final dos anos 60.³ Só que, naquele momento porém, o alvo satírico não era apenas o cinema estrangeiro e sim o então respeitável Cinema Novo. Claro que o fato do Cinema Novo ter se transformado em alvo de torpedos era uma indicação forte de seu triunfo nacional e internacional. Para o cinema *udigrudi* o Cinema Novo havia se aburguesado, transformado em mercadoria respeitável, cauteloso tanto em relação aos temas tratados quanto à experimentação com a linguagem cinematográfica. À medida em que o Cinema Novo caminhava em busca de um esquema de produção maior, calcado num melhor acabamento técnico, o Novo Cinema Novo, como também ficou conhecido, exigia a radicalização da *estética da fome*, rejeitando um “cinema bem feito” em favor de uma “tela suja”, de uma “estética do lixo”. Um estilo do lixo, conforme formulado, parecia muito mais apropriado a um país pós-colonial, que transitava entre os detritos de um mundo dominado pelo capitalismo de monopólio do Primeiro Mundo. Muitos desses filmes marginais organizam uma espécie de colagem de materiais “achados”, promovendo a noção de que o Terceiro Mundo somente herda as “migalhas” do Primeiro Mundo. Nessa ótica, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, por exemplo, faz alusões diretas a filmes B americanos, através de inserções de fragmentos de um filme de ficção-científica ordinário, ao passo que *Bla bla bla*, de Andrea Tonacci usa material de arquivo de cinejornais sobre passeatas em Pequim e Paris. Em *A herança*, Ozualdo Candeias carnaliza a tradição da alta cultura transformando *Hamlet* num faroeste onde os diálogos são substituídos por sons de pássaros e animais. *O bandido da luz vermelha* explora uma estratégia comum do cinema marginal de criar uma espécie de conflito de gêneros, num somatório incongruente que juxtapõe elementos do cinema *noir* com musical, documentário, faroeste, chanchada e ficção-científica, transformando o filme numa mistura completa de gêneros incompatíveis, uma compilação de pastiches, como se fosse uma espécie de escritura cinematográfica entre parênteses.

O *cinema udigrudi* conforme já apontado por Ismail Xavier e Robert Stam, demonstrou uma espécie de hostilidade edipiana em relação ao seu “pai” cinematográfico, o Cinema Novo, identificado com clareza no título mesmo do filme de Júlio Bressane, *Matou a família e foi ao cinema*.⁴ *O bandido da luz vermelha*, igualmente, adota postura de semelhante agressividade com relação ao Cinema Novo. Como exemplo, vale lembrar o fogo ateadado à imagem de São Jorge que abre *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha (1969). *O bandido* ecoa, de forma irônica, a

iconografia do cinema da Glauber. Logo na primeira sequência vemos um grupo de crianças faveladas dançando em volta de fogueiras num lixão qualquer da periferia paulistana, com o som sincronizado repetindo a música de candomblé de *Terra em transe* (1967). *O bandido* também recicla materiais heterogêneos da “baixa” cultura popular brasileira e internacional como trechos de programas de rádio, a sonoridade característica do noticiário policial com a voz estilizada e grotesca do locutor de rádio, tudo isso misturado a matérias da imprensa escrita, de programas de televisão e da cultura de massa importada, como os filmes-B americanos. O resultado é uma celebração debochada do mais “puro” pastiche. Esses produtos híbridos de uma cultura periférica colonizada, o filme parece sugerir, acabam falando mais aos brasileiros urbanos, maioria de público desses filmes, do que a cultura popular arcaica do folclore conforme memorializada em muitos dos filmes do Cinema Novo. *O bandido da luz vermelha*, desta forma, celebra a estratégia pós-moderna da bricolagem híbrida, em sintonia com o que Bakhtin defendia como parte de uma estratégia de subversão cujo *leitmotif* era a redenção visceral de tudo aquilo considerado menor, baixo, desprezado, imperfeito, lixo.

Por causa dessa hostilidade ao Cinema Novo, não surpreende a ninguém o fato de que o *cinema marginal* acabou por ressuscitar alguns dos códigos da *chanchada*—justo o gênero mais desconsiderado, por razões óbvias, pelos diretores do Cinema Novo. Como se existisse um processo consciente de questionar e mesmo desprezar tudo aquilo que era exaltado pelo Cinema Novo, em especial a busca intelectualizada e sofisticada dos valores nacionais encontrados na tradição da “alta” cultura dos textos literários canônicos (*Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ou *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, ou mesmo a apropriação da poesia de Carlos Drummond de Andrade conforme efetuada por Joaquim Pedro de Andrade em *O padre e a moça*). Também nessa berlinda não escapava um questionamento do visual europeu “nouvelle vague” meio documental, preto e branco e câmera-na-mão, com montagem elíptica e cheia de saltos e *jump-cuts* conforme vistos nos primeiros filmes de Godard ou Lindsay Anderson, Karel Reisz, Bertolucci ou Pasolini, para citar apenas uns poucos. Nem tampouco escapava de questionamento o estilo frio e “distanciado” de um Antonioni—utopia máxima de um cinema militante e socialmente consciente. Para o *udigrudi*, os pingos nos iis são colocados “quando você não pode mudar, você avacalha”, conforme vaticina *O bandido da luz vermelha*. Nessa linha, a *chanchada* vai ser revalorizada, resgatada exata-

mente por sua vinculação a uma certa tradição oral cômica do rádio brasileiro, do circo, do teatro de revista e não do mundo literário da “alta” cultura nacional.

O rei do baralho, de Júlio Bressane (1973) será, neste sentido, uma *meta-chanchada*, uma paródia de uma paródia. Filmado na Cinédia, em Jacarapaguá—estúdio associado à chanchada desde seus primórdios—o filme explora muito bem a própria ambientação de estúdio ao exibir uma série de sequências estereotipadas cenograficamente, cada uma associada a um tipo de *décor* específico, típicos de dezenas de chanchadas, como o interior de um navio, uma boate ou um cassino. Essa cenografia é minimalista e pobre, no estilo mesmo de uma *chanchada* rápida, com materiais de segunda categoria, encontrados ao acaso em algum depósito, mal acabados, ostensivamente artificiais, com objetos e cenários reciclados de outros filmes literalizando um aspecto definidor da “estética do lixo”. Este filme de Bressane também traz em seu elenco um ícone máximo da *chanchada*, o ator Grande Otelo como protagonista principal, repetindo a mesma estratégia de sucesso utilizada por Joaquim Pedro em *Macunaíma* quatro anos antes. Aqui vemos Otelo envolvido num romance discreto com outro ícone tomado de empréstimo do cinema de Hollywood, ou seja, uma loura tipo Jane Mansfield, interpretada por Marta Anderson. O casal em sua disparidade de idade, mas principalmente racial, relembra a dupla Oscarito e Otelo com seus beijos improváveis como acontece ao final de *Matar ou correr* (1954), de Carlos Manga, paródia do clássico de Fred Zinemann *Matar ou morrer* (1952). A narrativa constrói uma teia de relacionamento entre Otelo e a loura, um jogo erótico incongruente pontuado de promessas, interdições, desvios e adiamentos. A referência direta ao jogo de cartas do título anuncia a organização serializada do filme, onde planos específicos, gestos, fragmentos de diálogos e de situações dramáticas podem ser combinadas e remexidas ao sabor do realizador. Apesar dessa estrutura de frustração, *O rei do baralho* oferece, ao final, uma satisfação convencional na forma de um *happy ending*: os dois atores principais, que pouco se tocaram ao longo da narrativa, acabam num beijo prolongado no plano final bem no estilo do filme clássico norte-americano.

Numa perspectiva completamente diferente, mas também tributária à *chanchada* e à estética do lixo, tanto *O bandido da luz vermelha* quanto *Macunaíma* ocupam lugar de destaque absoluto na história do moderno cinema brasileiro. Além de sua importância estética e política, ambos os filmes devolveram humor e ironia ao cinema brasileiro, justamente no final de uma década que havia reprimido a

comédia e o carnavalesco. Tanto um quanto outro oferecem caminhos renovados de criação, espécie de saída para certos impasses provocados pela exaustão de estratégias de linguagem do Cinema Novo que enfrentava, então, o recrudescimento da repressão política que marca a virada da década. Juntos, os dois filmes apresentam um ponto de partida para a primeira e segunda fases do Cinema Novo e aparecem, em especial *Macunaíma*, como bons exemplos da estética tropicalista no cinema brasileiro. Questionando o idealismo romântico por trás da dureza encontrada nos personagens do Cinema Novo, em especial nos filmes de Glauber Rocha, *O bandido da luz vermelha* e *Macunaíma* adotam um posicionamento contrário, como fracassados anti-heróis cuja impotência individual e política serve de metáfora das frustrações da experiência pós-colonial.

A despeito de suas diferenças mais imediatas na produção, como orçamentos e uso de cor, os dois filmes compartilham de um ponto de contato: a busca de uma linguagem que falasse com um público ainda maior do que aquele que já apoiava e assistia os filmes brasileiros do Cinema Novo. Pelo fim da década de 60 muitos dos filmes do Cinema Novo haviam se transformado em modismo cultural exibidos no circuito de arte, um fenômeno ridicularizado em *O bandido da luz vermelha*. Estes dois filmes, pelo contrário, buscaram inspiração, entre outras formas consagradas da cultura popular, na própria história do cinema brasileiro, indo um pouco além (atrás) do Cinema Novo, tentando rever na chanchada aquilo que interessava a cada projeto em especial. *Macunaíma* e *O bandido da luz vermelha*, de uma certa maneira, rompem com características, digamos, mais sérias e revolucionárias encontradas na linguagem e ideologia dos realizadores do Cinema Novo. Utilizando-se de estratégias diversas—em especial reconhecendo um valor na revitalização da *chanchada*, tanto Joaquim Pedro de Andrade quanto Rogério Sganzerla, por caminhos diferentes, recolocam o riso debochado e anárquico outra vez numa posição central no cinema brasileiro. Ao invés da ruptura com o passado, necessária e por isso mesmo completamente justificada nos projetos da primeira fase do Cinema Novo, agora, no final da década de 60, havia uma necessidade e intenção de se chegar a públicos cada vez maiores, ganhar novas platéias, tornar o cinema brasileiro ainda mais visível. A exibição explícita de mecanismos paródicos que caracterizavam boa parte das chanchadas vai ser tomada como princípio organizador mesmo da narrativa desses dois filmes. *Macunaíma*, apesar de não se constituir em nenhuma paródia concreta de um texto pré-existente, como acontece com *Matar ou correr*, ou *Nem Sansão nem Dalila*, faz alusões paródicas a um

número grande de textos, incluindo filmes como *Belezas em revista* (*Footlight Parade*, de Lloyd Bacon, 1933) ou *Um cão andaluz* (*Un Chien Andalou*, de Luis Buñuel, 1928), textos musicais—um verdadeiro compêndio de materiais *camp*, especialmente alguns associados à própria chanchada—além de lançar mão de uma estética tropicalista propositadamente de “mau gosto” conforme trabalhada, em especial, pela cor.⁵ Esta proposital mistura de materiais heterogêneos, marca estilística dos dois filmes, vincula-se diretamente à noção de antropofagia cultural que, por sua vez, também definia a estética tropicalista retrabalhada a partir do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade que advogava uma cultura genuinamente nacional a partir do *devoramento* de influências tanto nacionais quanto estrangeiras. A cultura importada deveria ser consumida, digerida e retrabalhada localmente. Em *Macunaíma* a antropofagia alcança dimensões literais e figurativas. Na cópia para distribuição internacional um prefácio antecede a abertura dos créditos iniciais do filme e anuncia o tema:⁶

O canibalismo é um modo exemplar de consumismo adotado pelos povos subdesenvolvidos...

As atuais relações de trabalho, assim como as relações entre as pessoas—sociais, políticas e econômicas—são ainda, basicamente, canibalistas.

Aqueles que podem, “comem” os outros através do consumo de produtos, ou, mais diretamente, como nas relações sexuais.

O canibalismo simplesmente se institucionalizou ou, de maneira inteligente, se disfarçou.

A antropofagia literal de *Macunaíma* assume diversas formas: uma entidade mítica da floresta, o Curupira, que oferece ao herói um pedaço de carne retirado com uma faca diretamente de sua perna; a guerrilheira Cy (Dina Sfat) que devora Macunaíma sexualmente; a esposa do *magnata* Pietro Pietra (Jardel Filho) que tenta cozinhar Macunaíma vivo num panelão; e o próprio Pietro Pietra com sua família, organizando uma imensa feijoada onde, mais uma vez, Macunaíma por pouco não se torna mais uma das carnes, vítima de um jogo onde ele era o alvo. Já em *O bandido da luz vermelha* a antropofagia revela uma atitude geral do filme com relação ao seu amplo intertexto cultural e cinematográfico. A antropofagia aqui é o que justifica a absorção e a forma de devolução de estilos diferentes, gêneros, citações e alusões que se cotejam e colidem dentro do filme. O débito à *chanchada* reside numa atitude *carnavalesca* de deboche anárquico e sáti-

ra dirigidos a uma miríade de alvos, tais como o que se percebia de elitismo no Cinema Novo, ideais burgueses de bom gosto, noções românticas tradicionais do herói, do drama e de decoro.

A contribuição da *chanchada* em *Macunaíma* é evidente em suas estratégias narrativas. O ritmo ágil da ação, por exemplo, lembra, com certeza, da rapidez e do *momentum* com que eram resolvidas muitas cenas cômicas das chanchadas. As frequentes e inesperadas reviravoltas nas narrativas episódicas daquelas comédias, o absurdo de inúmeras situações, a descontinuidade desajeitada da ação, tudo isso evoca o descompromisso com o realismo, marcas de um estilo narrativo algo rudimentar, típico do gênero. Para completar, um estilo de interpretação hiperbólico restaura no filme a garantia de empatia direta e familiar com o público. Neste sentido, a escalção de Grande Otelo para o papel título durante a primeira parte do filme e, outra vez, como o filho de um já adulto e branco Macunaíma, representa não apenas uma homenagem à *chanchada*—e o reconhecimento do talento de um dos mais queridos e populares atores brasileiros—como também uma espécie de declaração da possibilidade de um diálogo com a tradição cinematográfica brasileira, reatando nós e levantando questões sobre a busca de experiências cinematográficas viáveis e autênticas. Com relação à interpretação, além de Grande Otelo, duas outras atrizes associadas ao universo da *chanchada*, Zezé Macedo e Wilza Carla, fazem aparições no filme com trejeitos exagerados e vozes de falsete.⁷ Tal busca de raízes populares não deixa de ser homóloga, por exemplo, à tentativa dos modernistas de encontrar o personagem que corporificasse o caráter nacional por excelência. Macunaíma, personagem, “o herói sem nenhum caráter” é o resultado dessa busca.

A música em *Macunaíma* também revela ligações insuspeitadas com a tradição da *chanchada*. Sua trilha sonora exibe alguns dos cantores mais populares da era do rádio que ilustraram muitos números musicais nos indefectíveis cenários das boates das chanchadas como Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Francisco Alves e Nelson Gonçalves. Uma sequência em particular sintetiza a forma paródica no uso da música em contraponto à imagem ampliando o leque de significados presentes no filme. Macunaíma criança, no passeio pela floresta levado pela cunhada Sofará, de repente e no mais puro lance de “realismo mágico” transforma-se num “belo” príncipe alourado graças aos poderes de um cigarro especial dado a ele pela assanhada Sofará. A música que sublinha esse “milagre” é reminiscente da lenda de Peri e Ceci—uma marchinha carnavalesca cantada por Dalva de Oliveira, paródia de um trecho de ária da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. As quali-

dades metafóricas do circuito paródico dessa citação ganham mais sentido quando sabemos que o compositor dessa marchinha chamava-se exatamente Príncipe Pretinho, subvertendo o que acontece na imagem: Macunaíma negro, interpretado por Grande Otelo vira um príncipe branco, falso e de araque, na pele de um Paulo José vestido em roupas de papel crepom de vibrante e duvidoso colorido. É dessa maneira que a década de 60 chega ao fim, desenvolvendo, por um lado, um veio debochado e cômico que abria novos caminhos para o cinema brasileiro moderno inaugurado no final dos anos 50.

A influência e as lições desses dois filmes foram seminais e parecem, felizmente, intermináveis. Ao longo dos anos seguintes percebemos traços dessa influência em diversos filmes de um Carlos Reichenbach (cito *O império do desejo*, de 1978, em especial), em todo o trabalho de um Ivan Cardoso—em especial na trilogia *terrir* composta de *O segredo da múmia* (1981), *As sete vampiras* (1986) e *O escorpião escarlate* (1989) e, especialmente, em boa parte dos curtas-metragens que animaram a produção cinematográfica brasileira na segunda metade dos anos 80.⁸ Na televisão, a linguagem diluída da chanchada, as ironias corrosivas e o “mau gosto” de um *Macunaíma* ou a grosseria de um *Bandido da luz vermelha* podem ser vistos por todos os canais a qualquer hora, para o bem ou para o mal. Em seus melhores exemplos, tanto formal quanto tematicamente, esse espírito sobrevive hoje na colaboração de mais de uma década do grupo que se formou em torno da publicação *Casseta popular*.

Um dos traços mais fortes encontrados em *O bandido da luz vermelha* implica a utilização variada da colagem, não apenas quando expõe a apropriação explícita dos resíduos diegéticos de diferentes gêneros cinematográficos mas quando lança mão de *restos* concretos de outros filmes, radicalizando um processo de bricolagem híbrida. Uma verdadeira estética do lixo que vai buscar materiais audiovisuais na lata de lixo da sala de montagem recontextualizando fragmentos de outros filmes numa nova obra graças aos poderes da montagem cinematográfica. Tal nível de manipulação evoca o espírito da montagem sintética utilizada por Jean-Luc Godard em *Tempo de guerra* (*Les Carabiniers*, 1963) onde a guerra ali representada era uma condensação de diversas guerras trabalhadas como imagens de arquivo. Naquele filme a montagem delineava um tipo de “geografia criativa” reminescente das experiências soviéticas efetuadas por Lev Kuleshov. De forma absolutamente natural os dois soldados recrutados para a guerra no filme de Godard saúdam a estátua da Liberdade sem nunca terem colocado os pés em Nova York. Da mesma maneira, Ivan Cardoso constrói uma nova geografia ao justapor imagens de cartão

postal das pirâmides do Egito com planos de personagens embasbacados filmados nas dunas de Cabo Frio como se estivessem mesmo no Cairo. O procedimento, simples e “pobre”, materializa a fascinação com a noção de superposição de diferentes e simultâneas realidades espaço-temporais típicas de uma atitude pós-moderna ao privilegiar multiplicidades cronotópicas sobre noções tradicionais de linearidade. No curta *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado, estratégias semelhantes organizam o mundo numa entidade única e “global” através da justaposição infinita de uma vasta coleção de lixo visual—comerciais de televisão, anúncios de jornal, manuais de saúde e provas de história—tudo nivelado de forma irônica à mesma posição de “lixo”. Aqui reside esse caráter ambíguo da bricolagem híbrida.

Tal atitude corrosiva tem como alvo tanto os filmes de Hollywood quanto certas formas canonizadas dentro do próprio cinema brasileiro. Um ótimo exemplo é o média metragem de Sérgio Bianchi, *Mato eles?* (1983) que toca num assunto explosivo—a situação dramática em que se encontram os últimos sobreviventes de uma tribo indígena do sul do país— e o trata de forma, num primeiro momento, também paródica e desconfortável. *Mato eles?* é um filme que desconstrói uma forma tradicional de abordagem desse tipo de assunto, em geral, tratado na linha do documentário de denúncia, tanto cinematográfico quanto televisivo. Ao invés da abordagem costumeira que registra o ambiente realista dessas comunidades, entrecortada por cabeças falantes e a típica voz descorporificada de um narrador masculino que dá voz à consciência sempre iluminada de um realizador, Sérgio Bianchi questiona satiricamente o discurso oficial referente ao índio brasileiro ao mesmo tempo em que põe em xeque, para sempre, a “boa consciência” do documentário-denúncia.

Mato eles? constitui-se num assalto às expectativas e sensibilidades de platéias informadas, acostumadas a um tipo de documentário que só faz alimentar nosso sentido de compaixão humanista. O próprio título do filme, na forma interrogativa, é rico em ambiguidades. De um lado, assume o poder ditatorial branco sobre os indígenas, inscrevendo o espectador ao solicitar conselho e cumplicidade referente ao impensável, ou seja, a possibilidade concreta de um massacre deliberado “deles” efetuado pelo realizador do filme com a autorização do espectador. Esse título também ironiza a platéia em sua ilusão de onipotência e fantasia autosatisfatória de que sua consciência e sensibilidade mais desenvolvidas poderão, efetivamente, impedir o extermínio dos índios. Aqueles que matam os índios, o título implica, não fazem documentários-denúncia, nem consultam uma platéia classe-média antes de cometer seus crimes. Por outro lado, o

título gramaticalmente incorreto—a formulação correta deveria ser “mato-os?”—contém uma certa ironia que acaba atingindo o espectador. Como está é o português inculto próprio do estereótipo do *índio falante* e, nesse sentido, implica um ponto-de-vista indígena podendo ser lido da seguinte forma: “devo eu, como índio, matá-los (o relizador, a equipe, os brancos)?”. Essa alteração pronominal acaba sugerindo que, no fundo, a expressão “problema do índio” pode ser também um “problema do branco”.

O símbolo de interrogação do título desse filme é marca essencial de sua estrutura questionadora. Trata-se de uma obra que procura discutir exatamente a natureza de se fazer perguntas da mesma forma que questiona o direito e autoridade que os brancos se dão de falar em nome dos índios. *Mato eles?* estrutura-se ao redor de uma série de questões de múltipla escolha, dirigidas ao espectador em intervalos regulares em caracteres brancos sobre fundo preto. Essa qualidade brechtiana é um convite direto à participação da platéia solicitada a dar um veredito. Tal provocação é marcada por ácida e desconfortável ironia uma vez que tanto as questões propostas quanto as possíveis respostas tendem a ser mutuamente contraditórias e absurdas. Uma delas propõe:

Assinale a alternativa correta:

Sabendo que existem apenas alguns índios da tribo dos Xetás, o que aconteceu com os demais?

- a) miscigenaram-se com a população branca e vivem nas grandes cidades?
- b) foram todos mortos por doenças infecciosas e problemas de litígio de terra.
- c) estão passando férias no exterior
- d) todas as alternativas estão corretas

Uma outra questão propõe três desagradáveis alternativas:

O extermínio dos índios deve ser:

- a) imediato
- b) lento
- c) gradual

Tanto perguntas quanto respostas não deixam qualquer espaço mais confortável para o humanista progressista. Elas confrontam o espectador com a realidade do extermínio de forma a provocar inici-

almente um riso estranho que logo logo transforma-se num sorriso amarelo a suscitar reflexão e dúvida. *Mato eles?* também desconstrói o discurso oficial indigenista predominante no Brasil desde o romantismo do século XIX. Para romancistas e poetas como José de Alencar, o índio sempre emblematizou a identidade nacional, marca cultural de especificidade, cultivada especialmente no “bravo guerreiro”, idealização acrítica do orgulho militar indígena simultâneo ao processo de aniquilamento cultural e físico.⁹ Aqueles lutadores heróicos celebrados na música, poesia e literatura, sugere o filme, agora encontram-se aprisionados num círculo infinito de impotência e doenças. Bianchi desdenha dessa visão heroizante do índio ao criar um filme dentro do filme, exatamente um *épico* indigenista intitulado *O último dos xetás*, em homenagem a outro romântico do norte, James Fenimore Cooper. A música operática de *O Guarani* soa na trilha sonora criando expectativas de um *épico* mas o que se vê, em seguida, é o contrário de algo celebratório, quebrando as pretensões tanto do título quanto da música. Vemos literalmente o último dos sobreviventes dos xetás apresentado numa série de fotos (frente, perfil lateral esquerdo, perfil lateral direito) reminiscentes de identificação policial. O ex-bravo guerreiro do romantismo agora é um objeto desprezado do aparato repressor policial; as fotos registram friamente a realidade do genocídio.

Sérgio Bianchi também não se exime desse círculo de ironias. Em determinado momento, um idoso e articulado índio guarani surpreende o realizador ao lhe perguntar exatamente quanto dinheiro ele estava ganhando com aquele filme. Tal pergunta inconveniente serve de deixa para que a voz off do diretor entre pela trilha sonora, à maneira de um Godard, sussurrando ao espectador algumas das diversas maneiras de exploração financeira do índio no Brasil—bolsas de estudo, dissertações antropológicas, livros de fotografia, lojinhas de artesanato, ciclos de filmes na Europa, etc. Dessa maneira a narração em off mais uma vez posiciona-se contra o uso convencional desse formato e desdenha do próprio realizador, fechando assim o círculo de múltiplas ironias endereçadas ao poder, ao cinema, às formas canonizadas do documentário bem intencionado. Através dos poderes miméticos da câmera e do gravador, *Mato eles?* consegue comunicar a situação desesperada do índio brasileiro a partir de uma investigação reflexiva da própria natureza compromissada do meio, do realizador e do espectador.

Tais procedimentos iriam chegar ao paroxismo de *Cronicamente inviável*, último filme do realizador, que vem despertando, desde o seu lançamento em junho de 2000, reações polêmicas de adesão e

repúdio, o que o transforma desde já, em minha opinião, no filme brasileiro mais importante dos últimos anos, cuja experiência não deixa ninguém incólume.

Notas

- 1 Texto apresentado em conferência da LASA-Latin American Studies Association, realizado em Miami, EUA, entre 16-18 de março de 2000
- 2 Stam, Robert. "From Hybridity to the Aesthetics of Garbage", in *Social Identities*, volume 3, número 2, 1997, 275-290.
- 3 Ver Vieira, João Luiz, "From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema" in Stam, Robert & Johnson, Randal, *Brazilian Cinema, expanded edition* (New York: Columbia University Press, 1995), 256-269. Ver também uma versão ampliada deste ensaio, intitulada "Parody and Marginality: the Case of Brazilian Cinema", in Alvarado, Manuel & Thompson, John, *The Media Reader* (Londres: BFI, 1990), 82-104.
- 4 Ver Stam, Robert, "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema", in *Brazilian Cinema*, op. cit., 306-327. Para uma leitura mais detalhada e profunda de *O bandido da luz vermelha*, *O anjo nasceu*, *Bang bang*, *Matou a família e foi ao cinema*, além de referências a outros filmes, ver Xavier, Ismail, *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997).
- 5A referência ao filme americano *Belezas em revista* (*Footlight Parade*, de Lloyd Bacon, 1933) vem através da versão da canção *By a waterfall* coreografada por Busby Berkeley e aqui cantada por Francisco Alves, *Sob uma cascata*. Ela é ouvida na sequência da vinda para a cidade, de canoa, imediatamente posterior ao do banho *embranquecedor* da fonte que miraculosamente jorra do chão e transforma Macunaíma preto (Grande Otelo) no branco Paulo José.
- 6 O texto a seguir, por mim traduzido em 1978, foi retirado da cópia 16mm em circulação nos Estados Unidos, distribuída pela New Yorker Films. Há uma nova cópia, desta vez em 35mm, restaurada e com novas legendas em inglês incluída na mostra *Cinema Novo and Beyond*, organizada pelo MoMA de Nova York e pelo MinC em novembro de 1998.

- 7 Vale lembrar também que o ator Zé Trindade havia sido considerado para o papel do grotesco Curupira.
- 8 *Terrir* seria outro desses neologismos, referindo-se ao trabalho de Ivan Cardoso na combinação de gêneros entre o terror e a comédia. Os filmes citados que compõem essa trilogia são bastante generosos no uso de *defeitos especiais*.
- 9 A mais recente encarnação crítica desse ideal romântico do índio brasileiro surge em *Amélia*, de Ana Carolina (Brasil, 2000) tanto na poesia de resistência de Gonçalves Dias declamada para uma patética Sarah Bernhardt ao final do filme (*sou índio, sou forte, sou filho do Norte*) quanto na representação final de *O Guarani* na Europa, com as personagens brasileiras caricaturadas por elas mesmas.

Palavras-chave:

1. cinema brasileiro;
2. paródia;
3. carnavalização,
4. chanchada,
5. estética do lixo