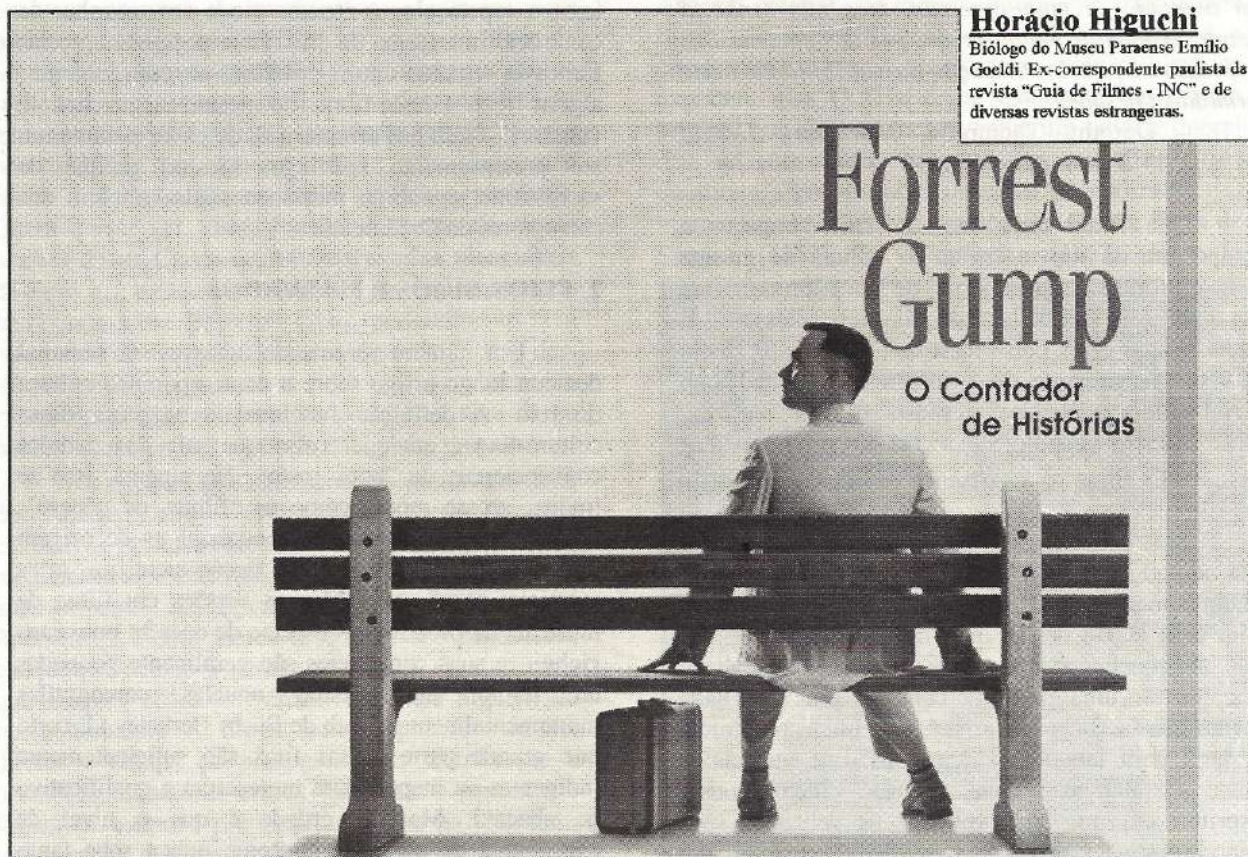




Reflexões sobre o Abacaxi, ou quem engoliu Forrest Gump era infeliz e não sabia

Horácio Higuchi

Biólogo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ex-correspondente paulista da revista "Guia de Filmes - INC" e de diversas revistas estrangeiras.



Semana passada aconteceu em Barcarena o IV Festival do Abacaxi. Meio atrasados, mas com a maior ânsia de colaborar, oferecemos aos organizadores esta modesta contribuição. Abacaxi é que não faltou nesses cem anos de cinema: em todo o mundo, as telas se encheram de ananases de vários tamanhos e procedências. Só que, enquanto o suculento fruto da bromeliácea *Ananas sativus* nos estimula positivamente os botões gustativos, delícia o paladar e refresca a garganta, o abacaxi cinematográfico causa em nós espectadores uma cadência de emoções adversas que opera feito montanha-russa. Primeiro, faz-nos sentir uns gênios einsteinianos em comparação ao besteiral estapafúrdio que rola na tela. Ato contínuo, porém, passamos quase imperceptivelmente da condição de sábios luminares à de paspalhos logrados, palermas que malbarataram o suado salário num ingresso para emoções prometidas e não fornecidas. Pouco depois, aflora-nos o instinto assassino de nossos antepassados irracionais, substanciado num impulso frenético de querer trucidar os responsáveis por aquela atrocidade

em celulóide, ou ao menos seus representantes mais à mão, quais sejam o programador e o gerente do cinema onde ocorreu o evento traumático. Mas dois milhões de anos de evolução e cinco milênios de civilização equiparam-nos, felizmente, com um superego que reprime atitude tão drástica e permite que o programador e o gerente vivam mais outro dia. Então, enquanto alguns de nós chegam em casa e batem na mulher, outros sublimam esses impulsos antissociais destilando o vitriolo em colunas de jornais ou em artigos insanos como este. Daí a pouco esses desejos malignos tendem a arrefecer – correndo o risco, porém, de aflorar toda vez que nos deparamos com anúncios e trêileres do funesto espetáculo, ou quando ouvimos algum outro mentecapto falar bem dele.

Engraçado como escolhemos uma fruta tão agradável para caracterizar um filme imprestável. Outras culturas se expressam diferentemente: os americanos dizem *turkey* (peru), os franceses *navet* (nabo). Mas, paciência: na terra do açaí, do murici, do uxi e do tucupi, quem paga o pato é o abacaxi.



1. MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS

"Saí do cinema num estado beirando o colapso nervoso. Senti como se tivesse sido sujeita a um atentado, a uma agressão, mas não tenho a menor vontade de me atirar aos pés dos dois mestres responsáveis pela brutalização da sensibilidade neste formidável pesadelo."

– Dorothy Thompson, *New York Herald Tribune*, 14 de novembro de 1940

Que filme teria causado tanto impacto à compostura da ilustre crítica da coluna de música desse outrora prestigioso jornal de Nova Iorque? Uma fita de horror? Um policial de gangsteres classe-C? E quem seriam esses dois "mestres", senão uma dupla de verdugos sinistros, de carneiros abrutalhados ou **serial-killers** recalcados? Resposta: os dois "mestres" são o maestro Leopold Stokowski e o produtor Walt Disney. O filme é o desenho animado **Fantasia** (1940).

Mas como alguém pôde falar tão mal de uma fita adorada por multidões, apontada como um dos maiores marcos do cinema de animação, e que conta com uma legião de fãs que transcende gerações? É que, até aquela época, os críticos de música achavam que ilustrar uma partitura com imagens era nada menos que sacrilégio. A aristocracia intelectual torcia o nariz para tamanha vulgaridade: que audácia, a desse passatempo plebeu chamado cinema, ousar exprimir em imagens explícitas os delicados sons concebidos para nossa imaginação e sensibilidade! Uma atitude semelhante à dos meios líricos de hoje, que não perdoam Pavarotti por gravar canções populares, ou Plácido Domingo por ter feito parceria com John Denver. (O revide nos dois casos foi o mesmo: o desenho de Disney traria a música clássica "ao alcance das massas", assim como hoje o famoso

best-seller dos Três Tenores serviria de introdução ao canto lírico para um público que até então evitava a ópera a todo custo)

Certos juízos de valor mudam com o tempo. Nestes cem anos, o cinema ascendeu de novidade de feira a espetáculo, e depois veio a ser reconhecido como legítima forma de arte. Hoje podemos apreciar **Fantasia** segundo outros critérios – e, convenhamos, alguns trechos desse filme são mesmo inegavelmente vulgares! – sem nos arrepiarmos de pavor perante um ato pretensamente sacrílego. Mesmo porque de sacrossanto só sobrou mesmo o sigilo bancário dos corruptores do Orçamento.

2. FEIOS, SUJOS E MALVADOS

Um número recente de uma revista semanal dedicou longo artigo sobre a contemporânea cultura do lixo. A definição funcional e burguesa dessa cultura-lixo é qualquer coisa que saia dos padrões convencionais do "bom gosto". No cinema, isso se traduz, grosso modo, como os "filmes de gênero": fitas de horror, faroeste (em especial as de origem italiana), policial, chanchada, ficção científica, artes marciais, pornô, etc. (Mas as versões em filme de musicais da Broadway – espécie de opereta **nouveau-riche** – e suas congêneres são geralmente poupadas do rótulo, até mesmo aquelas coreografias monumentalmente **kitsch** de Busby Berkeley.) É certo que grande parte dessas fitas são suficientemente indigentes ou ineptas para merecerem o qualificativo de abacaxi. Mas a verdade é que o nível de expectativa de quem as consome nunca sobe tanto quanto as atuais taxas de juros. Ninguém em sã consciência entraria para assistir a **Santo contra os Monstros do Museu de Cera**, **Virou Bagunça**, **Hércules contra os Filhos do Sol**, **Deus Perdoa... Eu Não!**, **Os Terríveis Monstros da Lua** ou



"Fantasia"/1940
– Walt Disney



Presídio de Mulheres Violentadas buscando uma experiência transcendental, um lampejo epistemológico ou uma melhoria substancial da qualidade de vida. O título já estabelece certas prioridades, dizendo precisamente que o Santo vai se opor aos monstros do museu de cera, que vai virar bagunça, que Hércules vai dar um trato nos filhos do Sol, que eu não vou perdoar, que os monstros da lua serão terríveis e que as mulheres violentadas estarão em cana. Sob esse aspecto, os filmes religiosos e os pornográficos têm algo em comum: seus títulos não fazem rodeios e são os mais explícitos possíveis. Quem quiser ver **Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo** ou **As Depravadas Insaciáveis do Sexo A... e O...** (para ficarmos na terminologia do pudibundo Cine Iracema) estará perfeitamente bem informado de antemão do que o aguarda, e deve dar-se por satisfeito porque a promessa geralmente é cumprida. (Filme religioso ou pornô que nem dá ao público o que promete o título não presta mesmo.)

Mas temos que distinguir os meros abacaxis dos Abacaxis com "A" maiúsculo. Seria covardia chamar as piores produções do tipo acima citado – rodadas em três dias com filme vencido, por diretores anteriormente vistos vendendo discos usados na Rodoviária, e com atores desconhecidos pagos com cheque pré-datado a perder de vista – de algo mais que simples abacaxis. Vamos bater em alguém do nosso tamanho – filmes com orçamento amplo, diretor e equipe de prestígio, farta distribuição e promoção, cobertura crítica generosa e geralmente favorável, eventual premiação... e que, na realidade, merecem ser desmascarados como o imperador nu do conto-de-fadas. Esses são os verdadeiros Abacaxis, portentosos como o "A" grande inicial.

3. OS DEUSES DEVEM ESTAR LOUCOS

"Ora, artista também têm-que comer."

— Fritz Lang, a respeito de seu filme **Guerrilheiros das Filipinas** (1950)

Os Abacaxis que mais saltam à vista são aqueles que pipocam inesperadamente das mãos dos cineastas mais talentosos e capazes. Tanto que, muitas vezes, os críticos nem reparam seus espinhos e rebarbas, e quando finalmente se curvam à força dos fatos e do bom-senso, acabam chamando-os eufemisticamente de "obras menores" do Mestre tal e tal. Mas ninguém é perfeito e os deuses também tropeçam. Por exemplo, o grande Ingmar Bergman, que tão bem vasculhou o fundo da alma humana com **O Sétimo Selo** (1956), **Morangos Silvestres** (1957), **O Silêncio** (1963), **Gritos e Sussurros** (1972) e tantos outros, e chegou à síntese final perfeita de uma

carreira com **Fanny e Alexander** (1983), também perpetró insuportáveis melodramalhões folhetinescos e arrastados como **A Hora do Amor** (1971) e **Sonata de Outono** (1978). (Interessante que muitos citam **O Ovo da Serpente** (1976) como o Abacaxi "oficial" do diretor, justamente porque esse filme não segue a linha habitual bergmaniana e circunscreve à trama um contexto político-histórico explícito; mas **O Ovo** é, na realidade, um projeto original que situa o cineasta como um voyeur imoral das relações entre pessoas, um metafilme que questiona a própria obra intimista do realizador.) O mesmo Stanley Kubrick que nos deu **Glória Feita de Sangue** (1957), **Dr. Fantástico** (1963), **Laranja**

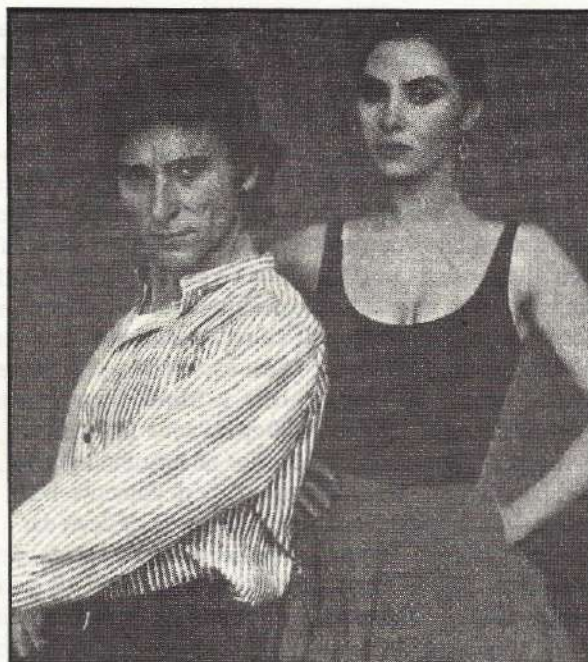


Mecânica (1971) e **Nascido para Matar** (1987) também cometeu **O Iluminado** (1980), filme de terror onde o cineasta abusava do então recém-inventado **steadycam** (aparelho que permite tomadas manuais sem trepidação, cujo uso devia ser obrigatório para cinemanovistas) feito criança com brinquedo novo, além de se esgueirar sobre os ombros dos personagens para pregar sustos primários mais próprios a um trem-fantasma de parque de diversões. **Cidadão Kane** (1941), **Soberba** (1942) ou **A Dama de Xangai** (1948) à parte, a egolatria de Orson Welles fê-lo adaptar Shakespeare num **Macbeth** (1948) onde a proposta de visualização expressionista era seriamente comprometida pelo desequilíbrio entre a imagem e o texto recitado, e pelo desempenho histórico de Jeanette Nolan como Lady Macbeth: a cena da mancha de sangue que não sai da mão é obrigatória numa antologia do cine-kitsch.



Esses são exemplos de abordagens mal sucedidas. Existem também os casos de falta de sutileza, onde o realizador quer ser tão didático para explicar a "mensagem" da fita que a enfia no espectador goela abaixo com uma marreta. Assim, o espanhol Carlos Saura, autor do magistral **Cria Cuervos** (1975) e de outras obras firmemente arraigadas nas tradições culturais de seu país – **Elisa, Vida Minha** (1977), **Bodas de Sangue** (1981), **Carmen** (1983) – também fez o inexplicavelmente superestimado **Ana e os Lobos** (1972), onde uma mulher calada e passiva é surrada, violentada e morta por três irmãos, filhos de uma matrona decrépita: um é metido a manda-chuva, outro a general e o terceiro a religioso. Dizer que se trata de uma alegoria da Espanha franquista, manietada e oprimida conjuntamente pelo Estado policial, os militares e a Igreja, é tratar o espectador como criança mentalmente carente. E até um diretor americano inteligente e lúcido como Jonathan Demme, responsável pelos ótimos e populares **Totalmente Selvagem** (1986), **De Caso com a Máfia** (1988) e **O Silêncio dos Inocentes** (1990), além de uma série de bons documentários políticos aqui inéditos, pode levar um tombo por excesso de didatismo: as melhores intenções não bastam para salvar **Filadélfia** (1993) de um maniqueísmo primário, xaroposo e boboca.

Citamos obras canhestras de realizadores que tinham total controle da produção de seus projetos: portanto, cabe a eles bater no peito pelos resultados. Por outro lado, há também artistas criativos que não encontram trabalho à altura de seus talentos e acabam tendo que aceitar serviços de encomenda que, esperam, pelo menos comprem o leite das crianças e sirvam de calço provisório para oportunidades melhores. Foi o que ocorreu com o genial Fritz Lang, sobre quem a epígrafe acima é reveladora. Mais recentemente, também aconteceu com Terry Gilliam, homem de fervilhante imaginação e cheio de delirantes concepções visuais, responsável pelas vinhetas animadas da hilária trupe cômica inglesa Monty Python e as brilhantes fantasias **Os Aventureiros do Tempo** (1981), **Brazil – o Filme** (1985) e **As Aventuras do Barão Munchausen** (1988). Este último filme não deu a bilheteria esperada e Gilliam ficou alguns anos sem oferta de emprego, até que Hollywood lhe encomendou a filmagem do anódino e piegas **O Pescador de Ilusões** (1991) – que encantou a crítica americana que antes condenava seus "excessos" (seus filmes anteriores eram produções britânicas) e o reabilitou como diretor "vendável" na capital financeira do cinema. Ao menos Gilliam, ao receber um prêmio pela fita, mostrou que estava perfeitamente consciente de sua



"Carmen" de Carlos Saura

situação – agradeceu aos que o homenageavam e lhes deu uma merecida alfinetada: "De fato, às vezes vale a pena se vender ao esquemão de Hollywood".)

4. CRESPÚSCULO DOS DEUSES

Falamos de casos de grandes cineastas que, num momento de fraqueza ou necessidade, pisaram em falso. (Felizmente, Fritz Lang nunca mais teve de passar fome.) Há outros que, a partir de um ponto crucial de sua carreira, passaram a produzir Abacaxis com uma regularidade alarmante, mas nem por isso perderam completamente o prestígio junto aos críticos. Para uns foi um instante de epifania quando se deram conta de sua própria genialidade, e passaram a se acreditar realmente onipotentes. Foi o caso do alemão Werner Herzog, que havia nos brindado com grandes obras como **Os Anões Também Começam Pequenos** (1970), **Terra do Silêncio e da Escuridão** (1971), **Aguirre, a Ira de Deus** (1972), **O Enigma de Kaspar Hauser** (1974) ou **Coração de Cristal** (1976), até que fez um **Noferatu, o Vampiro da Noite** (1979) que copiava Murnau em papel-carbono colorido e botava Klaus Kinski como um Drácula cheio de **Weltschmerz**, sem dúvida o mais chato de toda a filmografia do conde sanguessuga. A partir de **Fitzcarraldo** (1982), ele vem assumindo uma autoproclamada identidade de grande visionário – e nesse filme, parcialmente rodado aqui em Belém, identificou-se tanto com o tresloucado personagem central que fez questão de



repetir suas loucuras irresponsáveis durante a filmagem, devastando um trecho da floresta amazônica, sacrificando sua equipe em tarefas insanas e mesmo causando a morte de alguns figurantes para, no fim, após tanta bravata, relegar a cena crucial da descida de um barco corredeira abaixo a uma maquete risível. Às vezes as circunstâncias político-sociais levam a danos irreparáveis. Gláuber Rocha, o mais importante e conhecido dos diretores nacionais dos últimos quarenta anos, porta-voz oficial do movimento do Cinema Novo, exilou-se na Europa após realizar **O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro** (1969), sua última obra vista amplamente no Brasil. Os longa-metragens que veio a rodar depois, eventualmente exibidos em salas praticamente vazias no país, eram exercícios herméticos dirigidos para e apreciados exclusivamente pelos fãs e amigos, pregando um evangelho sabido e repisado aos já convertidos, que não se importavam em aturar horas de sons ininteligíveis e imagens desfocadas e tremebundas.

Outro mal que aflige certos egos inflacionados é a elefantíase galopante e desembestada, a mania de fazer tudo em escala colossal e exagerada, como se um filme devesse ser servido em cinemas por quilo. É inevitável lembrarmos de Francis Ford Coppola, que fez de bom os modestos mas apreciáveis **Caminhos Mal Traçados** (1969) e **A Conversação** (1974). Talvez inebriado pelo sucesso comercial da saga mafiosa de **O Poderoso Chefão** (1972 e 1974; depois, 1990), antecipou-se a Werner Herzog submetendo sua equipe a maus tratos e destruindo parte da floresta tropical filipina para fazer o paquidêmico **Apocalypse** (1979 – o título nacional foi assim mesmo, com “y”), uma adaptação tão trôpega do “Coração das Trevas” de Conrad que nem se decidia como fechar a história, tanto que os cinemas acabaram exibindo pelo menos três finais diferentes. Daí passou a se dedicar apenas a projetos grandiloquentes e pretensiosos, culminando com o pedantesco **Drácula de Bram Stoker** (1992) que, apesar do título e da inclusão de vários episódios do livro, traía abusadamente o espírito do mesmo mudando completamente o enfoque da história, além de plagiar visualizações de uma dúzia de cineastas magistrais como Eisenstein, Kurosawa, Kobayashi e Murnau. Geralmente melhor cotado mas igualmente mastodôntico em suas pretensões é o italiano Bernardo Bertolucci, que parece querer ser um novo Luchino Visconti, possuindo a cultura mas não a sensibilidade do mestre. Depois de **A Estratégia da Aranha** (1970), boa adaptação de um famoso conto de Borges para a tevê, Bertolucci mergulhou num esteticismo refinado e decadentista, mas virou uma virtuose da obviedade e do exagero. Por exemplo,

para que não reste dúvida sobre a relação de dependência entre mãe e filho em **La Luna** (1979), Bertolucci faz um interminável *close* de um novelo de lã que não desembaraça. E tanto em **O Conformista** (1971) como em **1900** (1977), não basta que os vilões sejam fascistas que representam um regime abjeto e odioso: também precisam ser homossexuais tarados e pedófilos. O fato de ele imprimir a seus filmes uma inegável elegância visual apenas contribui para ressaltar a truculência e a mão-pesada de sua abordagem.

5. INTRIGA INTERNACIONAL

A tão falada globalização da economia já vem acontecendo há alguns anos nos meios do cinema comercial (que ninguém se iluda: **todo** filme exibido a ingressos pagos é comercial) e, após a Segunda Guerra Mundial, o domínio incontestado dos mercados passou aos Estados Unidos. A cultura provinciana desse país confunde o mundial com o local e só faz aceitar filmes em inglês e geralmente com elenco reconhecidamente americano: na economia do pós-guerra, muitos estúdios britânicos inventavam papéis centrais para atores americanos – de preferência decadentes, e portanto de cachê barato – de modo a garantir uma lucrativa reserva de mercado na ex-colônia. Naturalmente, as redes que garantem ampla distribuição do filme no mundo todo também se concentram nos EUA. Certamente Luchino Visconti podia ter escalado um compatriota seu em vez do americano Burt Lancaster para o crucial papel de Don Fabrizio em **O Leopardo** (1962), belíssima



“Leopardo” de Visconti



adaptação de Giuseppe di Lampedusa. Mas o nome de Lancaster ajudou a vender a fita para uma distribuidora americana de alcance mundial – e aqui, no leso terceiro-mundo, a versão que nos chegou aos cinemas veio justamente sob os auspícios dessa firma, dublada em inglês e com quarenta minutos a menos! Se, ao invés, o papel tivesse ficado com um ator italiano, quem sabe a tal empresa não tivesse se interessado em comprar o filme, e uma daquelas então empreendedoras firmas da Boca do Lixo paulista – Condor Filmes, Art Filmes – acabasse abiscoitando os direitos de distribuição nacional da versão original e integral desse clássico?

O já citado 1900 de Bertolucci era um épico grandioso que, em cinco horas e meia divididas em duas partes, contava a saga de duas famílias italianas, uma de proprietários e outra de proletários, na primeira metade do século. Esse filme produzido e rodado na Itália, com tema e personagens exclusivamente italianos, acabou tendo de ser dublado na língua de seu país de origem para ser exibido lá. É que Bertolucci deu todos os papéis principais a estrangeiros – Robert De Niro, Burt Lancaster, Donald Sutherland, Gérard Depardieu, Sterling Hayden e Dominique Sanda – e rodou a fita em inglês, chegando ao cúmulo de obrigar a única atriz italiana do elenco central, Stefania Sandrelli, a dizer suas falas nesse idioma! Já criticaram o americano Richard Brooks por ter adaptado Dostoiévski para uma produção ianque (*Os Irmãos Karamazov*, 1958), ou Claudia Cardinale por se

fazer passar por mulata carioca, ao lado dos “brasileiros” Nino Manfredi e Lando Buzzanca, na fita italiana *Uma Rosa para Todos* (de Franco Rossi, 1965). Mas Bertolucci fez um filme italiano rodado na Itália em inglês com “astros” do cinema internacional, e certamente comprometeu a integridade e a autenticidade que o projeto exigia. Tudo isso para torná-lo mais vendável no mercado mundial, que obviamente não reconhece o talento e a competência do plantel de atores do cinema italiano.

Essa obsessão pelo mercado externo também vem nos atingindo, mesmo após a liquidação do cinema nacional executada por um (des)governo de recente e triste memória. A badalada chanchada histórica de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1994), apesar das declarações em contrário, demonstra claramente essa pretensão. De nada adianta alegar que se trata de uma produção modesta que teve sucesso “inesperado”, quando os letrados finais creditam até quem fez o “Making of” – esse gênero picareta de comercial – da fita. E o recurso de se colocar diálogos trilingües, com legendas traduzindo (mal) o inglês falado por um narrador desnecessariamente escocês e por um interlocutor britânico (o Visconde de Strangford) que a História assevera dominava perfeitamente o português, não deixa dúvidas quanto às intenções mercadológicas do projeto. Em nome das divisas externas, ficamos com uma produção nacional que parece ter vergonha de assumir sua origem.



“1900” de Bernardo Bertolucci



6. POR UM PUNHADO DE DÓLARES

Hollywood é imune às crises econômicas e sociais do mundo e vai bem, obrigado, como nunca. Hoje os filmes americanos de estúdio são concebidos por um bando de executivos, publicitários e advogados que entendem muito menos de cinema do que de **joint-ventures** e margens de lucros. Normalmente se destina metade (ou até mais) do orçamento de um filme à publicidade: um mega-Abacaxi como o recente e irremediavelmente cretino **O Segredo das Águas** (de Kevin Reynolds, 1995) deve ter gasto só de propaganda o equivalente ao PNB de vários países africanos. A inspiração e a criação artística não têm vez em Hollywood, pois quem manda são as pesquisas de mercado que procuram ajustar o projeto, o diretor e o elenco mais adequados ao perfil econômico-demográfico do consumidor. Mas às vezes o tiro sai pela culatra: um exemplo de ganância desmedida e malfadada foi o caso de **O Beijo da Mulher-Aranha** (1985), o filme



Hector Babenco, ouve
William Hurt em "O Beijo
da Mulher Aranha"

que fez Héctor Babenco e Sônia Braga partirem de mala e cuia destas plagas auriverdes, concebido de antemão pelos produtores americanos para fracassar financeiramente e ser descontado como perda na declaração de imposto de renda, mas que deu lucro sem querer. A partir da situação em que, no cinema americano, quem dá as ordens de fato são os produtores e publicitários e o diretor não passa de um peão contratado (há peões talentosos e sensíveis, contudo, que continuam peões sem direito à palavra final), a possibilidade de pintar um Abacaxi é muito maior em Hollywood do que em todo o resto do mundo.

7. CRIMINOSOS NÃO MERECEM PRÊMIO

A. JOGOS PATRIÓTICOS NO ANO EM QUE VIVEMOS EM PERIGO

Os menos desavisados devem desconfiar se um prêmio qualquer realmente reflete mérito. Galardões que variam do Prêmio Nobel à Ordem do Cruzeiro do Sul, de uma faixa de Miss Algueres a um assento numa Academia de Letras qualquer, muitas vezes dependem mais de conveniência política ou pressão de um lobby do que de legítimo valor ou merecimento. A coisa não é diferente nos festivais de cinema. Todo mundo sabe, por exemplo, que o de San Sebastian é notoriamente mercenário, e mesmo um evento mais sério como o de Cannes já foi maculado por suspeitas de manobra – que o digam os detratores de Anselmo Duarte. Mas é na premiação anual da tal Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood (o título chega a ser irônico) onde – salvo honrosas exceções – a ânsia mercantilista e a manipulação mafiosa de estúdios, empresários, promotores e agentes publicitários triunfam soberanas. Como tem muita gente ingênua que acha que filme que ganha Oscar tem que ser bom por definição, é interesse dos produtores aumentarem as vendas de sua mercadoria com o selo de garantia de qualidade da famigerada estatueta. Daí o lobbyismo desenfreado, a badalação, o falso suspense e o frufu que encobrem o tapinha-nas-costas que a indústria dá a si mesma nessa cerimônia: é raríssima a ocasião em que a criatividade, a inteligência e o talento se impõem sobre a mesmice e a banalidade. O binômio Oscar-Abacaxi se cristalizou definitivamente no ano da graça de 1979, quando a Academia foi pródiga ao premiar três legítimos representantes do cine-ananismo, produzidos no ano anterior: **O Expresso da Meia Noite**, de Alan Parker; **O Franco-Atirador**, de Michael Cimino; e **Amargo Regresso**, de Hal Ashby. (Os três diretores são eméritos plantadores de Abacaxis, como o provam, respectivamente, **Pink Floyd – The Wall** (1982) e **Mississippi em Chamas**



Lambert como Giuliano: interpretação desastrosa

(1988); **O Portal do Paraíso** (1980) e **O Siciliano** (1987); **Ensina-me a Viver** (1972) e **História de Amor** (1985).)

É difícil entender que haja gente boa que leve a sério **O Expresso da Meia-Noite**, fita que teve boa acolhida popular entre nós e uma trilha sonora meio besta (de Giorgio Moroder) que galgou as paradas de sucessos. Alguns chamaram o filme, com razão, de racista: na época em que passou, certamente a Secretaria de Turismo da Turquia não deve ter registrado um aumento da entrada no país de jovens com passaporte americano. (Que esperneiem os defensores de D.W. Griffith (**O Nascimento de uma Nação**, 1915) e Ridley Scott (**Chuva Negra**, 1990), mas racismo é crime inafiançável.) Não bastasse isso, o filme é ainda falso e hipócrita, uma obra fraudulenta que exalta como verdadeira uma trama absolutamente inverossímil, com questionáveis aspirações a "denúncia social". É a odisséia de um universitário americano que é detido num aeroporto turco quando tentava contrabandear dois quilos de haxixe para seu país. Condenado primeiro a quatro anos de cadeia em Istambul, e depois à prisão perpétua, ele deve sofrer todo tipo de degradação humana que o ambiente carcerário pode propiciar: torturas, humilhações, assédio sexual, etc. – ou é mais ou menos isso que o filme implica, embora mostre outra coisa. Acontece que, inexplicavelmente, enquanto todos os outros detentos são subnutridos,

macilentos e enfraquecidos, o nosso herói consegue manter-se em excelente condição física durante todo o tempo, e até rejeita, delicadamente mas com firmeza, as propostas indecorosas feitas no chuveiro por um colega homossexual. O tempo passa, e ele consegue arrancar heroicamente o olho e a língua de um dedo-duro sem sofrer castigo maior que uma transferência a um pavilhão especial – onde, durante um providencial descuido do guarda de plantão, desfruta de um momento de intimidade sexual com a namorada que veio dos Estados Unidos especialmente para visitá-lo, uma Penélope que ainda lhe é fiel após cinco anos de cárcere no exterior. Em mais um lance feliz, o mancebo evita ser sodomizado pelo carcereiro brutamonte e acaba matando-o acidentalmente, após o que escapa da cadeia e cruza tranquilamente a fronteira para o lado grego. Quer dizer, passa um lustro no cárcere com o físico perfeito, o espírito inabalado e a honra de varão intocada. E o filme ainda tem o desplante de afirmar que a história é verdadeira (!!), mandando às favas qualquer noção de realidade. A impressão que fica é que o herói só foi agraciado com essa incrível sorte porque ele teve a fabulosa ventura de ter nascido nos Estados Unidos da América, sendo portanto imune aos horrores de uma prisão do terceiro-mundo. Fosse ele mais velho, turco de nascimento e traficante contumaz (e não réu primário, como no filme), ninguém sentiria simpatia alguma e nem fariam um filme a respeito. O jambu



do tucupi é o fato de esse roteiro ridículo que insulta a inteligência do espectador – assinado pelo supervalorizado Oliver Stone – ter sido premiado com o Oscar de Melhor Adaptação.

Naquele ano, o prêmio de Melhor Filme ficou com **O Franco-Atirador** (tradução imbecil de **The Deer Hunter**, provavelmente feita por receio das implicações literais de cada palavra do título). A fita espelhava boa parte dos espectadores americanos que, como os personagens centrais, eram gente simples (e simplória) que se meteu no mato-sem-cachorro da guerra do Vietnã sem saber por quê. Só que, no filme, as consequências psicológicas dos horrores que os soldados vivenciaram no fronte e trouxeram para casa não resultam do remorso de sua participação imoral, mas de atrocidades perpetradas pelo inimigo. Ora, é bem possível que muitos americanos capturados pelos vietcongues tenham sido realmente supliciados; mas a tortura especificamente mostrada no filme – um jogo de roleta-russa forçada – foi descarada e



“Nascido a Quatro de Julho”.

irresponsavelmente inventada pelo roteirista e promovida a pedra-angular da trama. Essa invenção reflete, novamente, o racismo dos autores: orientais bárbaros não dão valor à vida humana e se deleitam apostando em jogos sádicos. Na parte final da história, um dos ex-soldados fica viciado na prática de roleta-russa por dinheiro; sua morte brutal é enfocada de modo a chocar o espectador mais empedernido, enquanto que, minutos antes, outro jogador-suicida – este asiático – estoura os miolos sem causar maior constrangimento à platéia. Um

rasgo de patriotismo durante o enterro desse “herói” americano era o que faltava para despertar no espectador a vontade de torcer ardorosamente pelos vietcongues em qualquer porcaria revanchista com Chuck Norris.

Ainda nesse saudoso Ano do Abacaxi, os Oscars de Melhor Atriz e Ator foram dados, respectivamente, a Jane Fonda e Jon Voight por seus desempenhos em **Amargo Regresso**, que ainda levou de quebra o prêmio de Melhor Roteiro Original. Fonda fazia a mulher ingênua de um fuzileiro naval patriótico que, enquanto o marido ia descarregar sua fúria xenófoba contra os vietcongues, acabava tendo um caso com Voight, um amigo de infância que voltara do Vietnã paraplégico e desiludido. Ao contrário do marido da Lady Chatterley de Lawrence ou de tantos outros veteranos de guerra manietados (compare-se com o Ron Kovic edulcorado de **Nascido a Quatro de Julho** (1989), de Oliver Stone), Voight prova não estar completamente paralisado da cintura para baixo e até arranca entusiasmados urros orgâsmicos da parceira. O marido volta inteiro mas igualmente desencantado com a guerra e, havendo perdido a mulher para o colega aleijado, faz o que manda qualquer roteiro de melodrama barato que não sabe resolver triângulos amorosos: mata-se. É grotescamente hilariante a cena em que Voight tenta explicar ao marido frustrado o que aconteceu: “A culpa não é minha, nem sua, nem dela: é dessa maldita guerra!” – como se alguém surpreendido no armário pela parte lesada se pusesse a responsabilizar a conjuntura nacional.

O que causa maior pasmo é que esses três Abacaxis, perfeitamente mediocres como realização e simplistas ou hipócritas como proposta, chegaram a ser levados a sério.

B. PATETA, O SUPER-ATLETA

Sustentando a tradição dos Oscarrados, vem com toda o seu esplendor abacaxístico o recente sucesso de Robert Zemeckis, **Forrest Gump**, o **Contador de Histórias** (1994), fábula sobre um retardado mental que é o maior herói secreto da história americana recente – e uma fita incrivelmente piegas, pretensiosa, desonesta e reacionária. A vulgaridade da apresentação pode ser medida pelos recursos óbvios de identificação das passagens melodramáticas, um festival de lugares-comuns – uma peninha que levanta vôo de um livro, vários pores-de-sol de cartão-postal, a nostalgia fácil da trilha sonora tipo **hit-parade** – feito para exercer no espectador o mesmo efeito de reflexo-condicionado das “risadas enlatadas” dos seriados humorísticos da



tevé, aquelas que “explicam” ao público quando é que uma cena é engraçada. A pretensão do filme fica em querer traçar a fabulosa Grande História Americana, sonho de todo escritor ianque, aqui como um panorama *pop* dos últimos trinta anos, do ponto de vista de um personagem para quem o Q.I. de dois dígitos é um privilégio igualado à pureza e retidão. A todo momento a fita bate na tecla da “perda de inocência” – esse mito falso invocado pela imprensa americana sempre que uma tragédia abala a “pureza essencial” das instituições daquele país: foi assim quando Kennedy foi assassinado em 1963; quando o tenente Calley massacrava crianças em My Lai, no Vietnã, em 1968; quando estourou o escândalo do desvio ilegal de armas do Irã aos “contras” da Nicarágua em 1986; e este ano, quando explodiu a bomba terrorista em Oklahoma City. Forrest Gump é um inocente para quem o Mundo Lá Fora só é um antro de perversidades onde minorias raciais, presidentes e artistas são vítimas de atentados: e a solução que o filme propõe é fechar-se em casa e enterrar a cabeça na areia feito avestruz de desenho.

Essa ode à alienação é reforçada a porretadas com a personagem da vizinha de Forrest, uma garota boazinha que resolve sair de casa para fugir do pai abusivo. É claro que deixar o lar é um erro: a pobrezinha vai ser ludibriada, explorada, seviciada e drogada nesse mundo cruel, e inevitavelmente acabará voltando com uma doença incurável. Enquanto isso, como sempre andou na linha e tratou de fazer o que os outros esperavam, Forrest fica próspero e se dá bem, embora um herói anônimo. A mocinha só se redime quando aceita casar com ele e morre – garantindo com isso indulgência plenária e um passaporte para o Céu. A moral é: seja pateta e provinciano, não tente explorar o Mundo Lá Fora e nem expandir suas experiências ou conhecimentos – afinal, Adão e Eva comeram da maçã e se ralaram. O Grande Irmão de George Orwell teria ficado todo sorrisos: ignorância é sabedoria.

A fraude do filme fica por conta de duas facetas irreconciliáveis da psiquê americana: a simpatia pelo *underdog* – o desfavorecido, o lesado – e o culto ao herói e consequente desprezo pelo *loser*, o perdedor. Forrest Gump é um super-corredor, um campeão de futebol americano e de pingue-pongue, pratica um ato genuinamente corajoso ao salvar seus companheiros na guerra, e termina sendo um empresário bem sucedido. Só que o filme o mostra como um incompreendido, como se a América não desse o devido reconhecimento a seus heróis. Isso é uma balela absurda: não há povo moderno que faça tanta questão de inventar heróis do que os americanos. Lá, um atleta campeão como o notório O.J. Simpson é um “herói desportivo” (*sports hero*); um garoto que devolve ao dono uma carteira perdida

ganha manchetes nos jornais por “heroísmo”; e, recentemente, um piloto militar foi condecorado pelo Presidente pela espantosa e heróica façanha de... seu avião ter sido derrubado na Bósnia e ele ter sobrevivido, quietinho e escondido, até ser apanhado por uma turma de resgate. Ora, numa sociedade assim, só o fato de Forrest ser campeão estudantil de futebol americano teria garantido a contratação imediata de seu passe pelas ligas profissionais tão logo se formasse, poupando-o de entrar no exército e ocupando todas as manchetes. Cada etapa heróica de sua carreira teria sido explorada pela mídia até a exaustão. Some-se a isso sua condição mental (típico caso de *underdog*) e Forrest Gump jamais desfrutaria de um minuto sequer de anonimato. Fazer dele um coitado valoroso mas pouco conhecido é simpático mas contraria o *ethos* de toda a sociedade à qual o filme se refere.

Tem gente que engoliu esse Abacaxi pensando que, na realidade, tratava-se justamente de uma paródia ou crítica à ignorância americana. Mas o filme manipula de maneira a todo espectador **querer ser como Forrest Gump** – puro, íntegro, ignorante, provinciano e limitado. Bem-aventurados os pobres de espírito, pois eles herdarão a América.

8. ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE

Rui Barbosa já se manifestou com eloquência sobre o dissabor causado pelo triunfo das nulidades. A maioria dos Abacaxis aqui citados foram elogiados, premiados, badalados, fartamente promovidos e vistos por um grande público, para quem o pactê dos



Tom Hanks em “Forrest Gump”



astros e estrelas e o profissionalismo técnico de uma produção custosa ofuscam a capacidade de discernimento. O superficialismo campeia na análise, e em boa parte por culpa de nossa imprensa. Graças aos **press-releases** estrategicamente lançados pelas distribuidoras no meio jornalístico, e que os redatores das colunas e revistas de cinema se encarregam de transcrever e passar ao público insuspeito, todo mundo já sabe, por exemplo, que o novo uniforme do Batman tem mamilos, ou que as cenas de ausência de gravidade de **Apollo XIII: Do Desastre ao Triunfo** (1995 – não vi e nem pretendo vê-lo, mas desde já posso apostar que fatura o próximo Oscar de Melhor Filme) foram rodadas dentro do bojo de um avião KC-135. Essas trivialidades são divulgadas para criar expectativas, colocar obras de valor duvidoso na boca do povo e vender ingressos. Tomara que nos próximos cem anos se estimule mais o debate, o questionamento e o pensamento crítico para não cairmos mais em esparrelas publicitárias e, sim, evitarmos a ditadura da unanimidade – que é sempre burra.

Mas o tempo, que nos faz perdoar infidelidades e perfídias várias, também cicatriza a alma malferida. Evoca, ainda, uma nostalgia que nos embota o fio da navalha crítica e embaralha os valores. Hoje, qualquer fitinha dos anos 50 para trás é um “clássico”: é até politicamente-incorreto falar mal de uma ou outra chanchada da Atlântida, de um seriado da Republic ou da mais fugaz aparição de Carmen Miranda num musical atroz. Todo mundo tem um período da vida que recorda com saudade,* e os filmes que viu nessa época sempre hão de lhe chegar à memória sob filtros cor-de-rosa. Quem sabe, um adolescente acanhado não tenha conhecido aquela que seria a mais tórrida paixão de sua vida na última fileira do Olympia, dividido entre um saquinho de pipoca, um par de lábios carnosos e convidativos e uma cópia horrorosamente contratipada de **Forrest Gump**? Daqui a uns anos vai dizer que foi o melhor filme que viu na vida.



Carmen Miranda em “Copacabana”