

O “INSTANTE POÉTICO” NO FILME *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*

Mário Geraldo Fonseca

Resumo:

O artigo é uma leitura do filme “Nós que aqui estamos por vós esperamos” de Marcelo Masagão a partir do conceito de “instante poético” de Octavio Paz. Esse crítico e poeta mexicano defende que na poesia existe um “instante” que concentra todos os “instantes”. Assim, tornou-se possível estudar as mais diferentes linguagens no concentrado filme de Masagão. Destaca-se pelo menos três destes cruzamentos: com as linguagens do jornalismo, da publicidade e da poesia. Salienta-se ainda que esta é uma tendência da arte contemporânea que o estudioso das mídias, Arlindo Machado, chama de “estética da saturação”, ou seja, a capacidade de colocar o máximo de informação no mínimo espaço-tempo.

Palavras-chave: instante poético, cruzamentos de linguagens, filme-memória.

O conceito com o qual iremos trabalhar é o de “instante poético”, de Octavio Paz, em muitos dos seus escritos¹. O objetivo é abordar, a partir desse conceito, certas linhas de montagem do filme *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos*, de Marcelo Masagão, uma obra que já foi considerada “difícil de ser enquadrada em um gênero”².

De fato, a avaliação da crítica em relação ao filme passou por várias mudanças, desde o momento em que foi entregue ao público, em 1997, até agora. Tendo em vista que a obra foi produzida a partir de pesquisas financiadas pela Fundação MacArthur, que investia na concepção de um CD-ROM sobre o século XX, os críticos foram imediatamente tentados a incluir a fita na categoria de documentário. Para esta tendência, o próprio diretor contribuiu, uma vez que passou a inscrever o filme nos festivais dedicados àquele tipo de cinematografia. Mas logo percebeu que não era bem aceito nestes eventos. Então, mudou de rota, como contou ao jornalista Paulo Santos Lima, do jornal *Folha de S. Paulo*. “Já estou chamando de filme-memória, não mais de documentário, pois ele está sendo mais aceito em festivais de ficção, onde os organizadoras são mais abertos e ousados”³.

O que seria, então, este “filme-memória”? Aliás, logo nos primeiros letrados da obra, aparece a indicação que a proposta é justamente aquela de fazer um “memória breve do século XX”⁴. Um século nunca é breve, no entanto, o cineasta se propõe (e consegue) percorrer um século inteiro em pouco mais de 70 minutos (para ser preciso: 73 minutos), mais ou menos a metade da duração de um longa metragem.

Este “breve”, por mais desconcertante que possa parecer para definir um século, é, entretanto, uma primeira indicação que aproxima o filme de Masagão do conceito de Octavio Paz. Poder-se-ia dizer que é um “filme-instante”, para usar uma linguagem cara a Masagão, cineasta que se tornou conhecido por ter sido o criador do chamado “Festival do Minuto”. Por isso cria um filme que se pode chamar de, citando uma outra expressão de Octávio Paz, “cápsula condensada de poesia”⁵. O poeta mexicano usa essa expressão em um dos textos no qual aborda um tema que lhe é muito caro: a poesia tradicional japonesa⁶. Para ele, os orientais, de modo particular os chineses e japoneses, operam poeticamente na direção de criar imagens que são rápidas, mas profundamente intensas e vigorosas, com a de um raio que fere o céu.

II

No seu livro mais conhecido, *Os Signos em Rotação*, Paz dedica um estudo à poesia de Bashô, que considera o criador do haikai, mas não descuida de chamar atenção para o fato de que o poeta japonês nada mais faz do que renovar procedimentos milenares da tradição literária do seu país. Como se sabe, o haikai é composto de 17 sílabas que se segmentam quase sempre em três seqüências de 5, 7 e 5 sílabas. Como se sabe também, o vocabulário haikai quer dizer “cômico”. O poeta toma esta dimensão da coloquialidade que na época de Bashô dava claros sinais de ter descambado tão apenas para o lado da brincadeira e transforma o poema em um momento privilegiado, em uma “exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto”⁷. É este momento que Paz considera como o “relâmpago” da poesia japonesa, aquele de maior brilho e intensidade. “É o choque entre o raio e o céu”⁸. Ele acrescenta que, do ponto de vista formal, além de manter a métrica muito enxuta, o haikai divide-se em duas partes, sendo a primeira de condição geral, quase sempre relacionada com os elementos e fenômenos da natureza (o céu, a lua, as estações do ano, as horas do dia, uma árvore, um rochedo, o rouxinol). Podemos comparar a primeira parte mais descritiva e quase enunciativa, com a imagem do céu, ao fundo, e a segunda com a imagem terrena de um movimento inesperado. “A percepção poética surge do choque entre ambas”, conclui⁹.

*Um relâmpago
E o grito da garça
Fundo na escuridão*¹⁰

Na explicação que o poeta mexicano dá para esse poema de Bashô, o grito da garça, no meio, dá a dimensão exata que funde os dois pontos, relâmpago, no alto, e escuridão, na terra, *yin* e *yang*. Grito, palavra áspera, dura, que invoca a dor, a morte, a escuridão, saindo da boca de um animal que é sinal da doçura e da alvura, do movimento da vida, exatamente. Este instante, no qual se fundem os opostos, Octavio Paz chama de “instante poético”. Para ele, somente a palavra poética, aquela que sem deixar de ser palavra ultrapassa a si mesma, é capaz de fazer esta operação. Um vocábulo como “grito” ou “garça”, que serve para designar situações das mais corriqueiras, como aquela que uma criança diz diante da cena do pássaro que se espanta com a presença do observador, toma brilho,

cor e um significado amplo, ao serem colocados no meio de um poema como esse de Bashô. Mesmo que seja só um instante, como no caso da poesia japonesa, é este momento privilegiado que toda a arte, como toda a vida humana, procura, segundo Paz. Sobre o grito da garça que se funde com o relâmpago, para que ambos desapareçam na escuridão da noite, ele se pergunta: será um símbolo da morte? E responde:

A poesia de Bashô não é simbólica: a noite é a noite e nada mais. Ao mesmo tempo, é algo mais, porém é algo que, rebelde à definição, recusa-se a ser nomeado. Se o poeta a nomeasse, se evaporaria. Não é face oculta da realidade, ao contrário, é a sua face de todos os dias e é aquilo que não está em face alguma.¹¹

A banalidade transformada pela linguagem poética é, também, um tema do filme de Masagão. Ele pretende contar a história do século XX tomando como ponto de partida os acontecimentos mais importantes que marcaram o nosso tempo. Esses grandes acontecimentos são narrados a partir de relatos curtos, bem ao modo do que Lyotard chama de “pequenas narrativas”¹². Por esta característica o estudioso das mídias, Arlindo Machado, considera o filme um “haikai audiovisual”¹³.

Para Haroldo de Campos¹⁴, estudioso que descobriu na tradição literária do Oriente uma chave de leitura para responder aos anseios mais profundos dos artistas ocidentais contemporâneos, a redescoberta do haikai japonês ajuda a sustentar a hipótese de que a arte do nosso tempo é transportada pelo desejo de não simplesmente representar, mas de ser a própria coisa. Esta busca afanosa pela “coisa-em-si” fez com que os recursos aprimorados pelos artistas se desenvolvessem na direção de explorar até os últimos limites da linguagem artística a ponto de considerarem o objeto apenas o lugar desta explosão em que tal busca desemboca. “Explosões”. Exatamente assim, com esta expressão, é definido um dos princípios fundamentais da arte contemporânea por um daqueles artistas que Haroldo de Campos considera como paradigmáticos da nossa época, o cineasta russo Sierguei Eisenstein. “Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão externa”, escreve o cineasta, lembrando do número infinito de combinações, em Física, presumivelmente capazes de surgir do impacto (colisão) de esferas¹⁵.

O que tanto atraiu sua atenção a ponto de ir buscar na estrutura do haikai elementos para explicar a sua teoria da montagem? Foi o que se pode chamar de “combinação”¹⁶. Para Eisenstein, o haikai apresenta uma maneira de construção que, a partir de dois elementos distintos, forma um outro, que não é mais um elemento: é um “relacionamento”, um meio. Se o haikai é o choque, a montagem é conflito, como define Eisenstein (ou, acrescentaríamos nós, relâmpago), “uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito”¹⁷. O cineasta elenca alguns casos para mostrar que, na lógica do ideograma, a imagem de um pingo de água, por exemplo, juntando-se à imagem de um olho, que são imagens concretas, formam uma terceira, “chorar”, que não é material. “Pela combinação de duas ‘descrições’ é obtida a representação de algo graficamente indescritível”¹⁸. E assim amplia os exemplos:

Cachorro + boca = latir

Boca + criança = gritar

Boca + um pássaro = cantar

Faca + coração = tristeza, e assim por diante.

Enfim, a partir de duas imagens, cria-se um pensamento. Valery já havia dito que a poesia nada mais é do que um “pensamento por imagem”. Sustenta Eisenstein: “Um primitivo processo de pensamento, o pensamento imagístico, deslocado para um grau definido, se transforma em um pensamento conceitual”¹⁹.

Como mostrou Jean Claude Bernadet²⁰, o trabalho de montagem de Marcelo Masagão não funciona assim tão diferente deste processo descrito por Eisenstein. Bernadet lembra que *Nós que aqui estamos...* é quase inteiramente composto de material de arquivo e que com esse material Masagão faz um trabalho de desmontagem e de remontagem. Ele retira a cena de um determinado contexto para dar uma nova montagem, que vai gerar uma terceira imagem. Esta terceira “coisa” não diz respeito nem simplesmente à primeira nem à segunda, mas àquela que vai ressignificar não somente o contexto original da imagem transportada, mas também o próprio contexto no qual esta imagem passou a operar. Por isso o crítico acentua o fato de que o filme de Masagão, diferentemente de outros que trabalharam com a mesma temática, aquela que pretende contar a história do século XX, e com uma idêntica matéria-prima, imagens de arquivo, como é o caso de *Ce siècle a cinquante ans*, constrói uma narrativa que, mesmo tendo como referência alguns fatos históricos im-

portantes do século (guerras, muro de Berlim), estes não são o mais importante do filme. Acrescenta que a pergunta que o filme nos dirige não é tanto a respeito do que são estes fatos e como eles aconteceram, mas de que maneira mudaram a nossa mentalidade. A narrativa de Masagão, continua a explicar Bernadet, não se volta para uma investigação dos fatos históricos, mas procura dialogar com o imaginário que eles construíram no século XX. Isso favorece o princípio de montagem, assim como teorizado por Eisenstein, ou seja, aquele que trabalha com a descrição dos fatos para construir um conceito. As cenas de arquivo, referentes aos fatos mais importantes do século, ao serem justapostas no ângulo de uma pessoa comum, também estas construídas a partir de cenas geralmente extraídas de filmes clássicos, de reportagens de TV e fotos, vão criar uma terceira, que passa a não se referir ao fato nem ao indivíduo, mas torna-se o elemento fundamental para a criação de uma imagem que diz respeito a todos. Assim a narrativa abole a preocupação cronológica, projetando a significação no nível conceitual, a que Bernadet chama de “impostação ensaística”²¹. Para exemplificar esse procedimento, vamos transportar literalmente o caso citado pelo crítico, pois não teríamos condição de oferecer um mais claro:

Tomemos como exemplo o plano de uma mulher passando aspirador em uma casa de classe média. Pertence provavelmente a um filme de ficção dos primeiros anos do século, ela perdeu os nexos significativos que lhe dava a montagem original e adquire outro pela sua inserção numa seqüência do filme de Masagão. Mas esta perda não é total, há um resíduo: preserva uma certa narrativa (mulher passando aspirador...) e sua característica de imagem do início do século. Como vai funcionar o resíduo e como vai se dar o trabalho de resignificação? A seqüência onde ela é inserida trata da situação pós-Segunda Guerra Mundial das mulheres que trabalharam na indústria durante a guerra. Há um tempo relativamente preciso em atuação neste momento do filme: segunda metade dos anos 40. Há uma nítida relação casual entre esta guerra e a situação das mulheres. Aí um dos elementos residuais entra em operação: a surpresa provocada pelo aparecimento de uma imagem dos primeiros anos do século numa seqüência que aborda um tema da segunda metade dos anos 40. (...) Não se trata de descrever a situação das mulheres num nível de tipo sociológico: a volta às fábricas dos homens desmobilizados devolve às mulheres as tarefas domésticas e, no filme de Masagão, provo-

*ca uma depressão conseqüente. As diversas imagens que compõem a seqüência, ao conectar entre si épocas diversas, mulheres diversas, atividades diversas, diluem a particularidade de cada uma das cenas para evoluir para o genérico.*²²

III

Retomando o fio das nossas considerações iniciais, de que Masagão opera como um raio para criar um arquétipo, precisamos explicar melhor esta afirmação um tanto obscura. Até agora trabalhamos fazendo uma analogia com a estrutura do haikai e com o princípio de montagem: céu + raio = relâmpago. Os dois primeiros letreiros do filme de Masagão dizem: “O historiador é o rei: Freud é a rainha”. Tomando estas indicações podemos sustentar um esquema desta forma para nortear a nossa leitura do filme: fatos (historiador) + desejo (Freud) = morte.

O desejo, como a garça no meio do poema de Bashô, é a travessia entre os fatos e a morte. Este trânsito que movimenta o arquivo morto da história dá vida ao filme de Masagão. É o desejo que desafia os fatos e enfrenta a morte. Para trabalhar com isso usa, muitas vezes, a imagem da solidão, aquela de um único homem que enfrenta as máquinhas e os poderes²³. Neste sentido, o filme se liga muito diretamente ao imaginário ocidental, estruturado pela figura do herói grego, como Prometeu, que rouba o fogo dos deuses. Mas, ao mesmo tempo, este Prometeu contemporâneo só tem a própria morte como arma. Ao colocar indivíduos que enfrentam os poderes com o próprio corpo, Masagão fornece uma dimensão humanizada da finitude. Quem morre na guerra, diz um dos letreiros, não é um nome que entra na lista de “milhares de pessoas”, mas “mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada”, ou seja, “uma acumulação de pequenas memórias”. É exatamente esta última definição que dá a dimensão mais clara do filme de Masagão. Como já salientamos, a obra não pretende elencar fatos, mas trata a história como a “acumulação de pequenas memórias”. Neste sentido, o filme de Masagão adota uma abordagem que podemos dizer que está muito próxima da concepção oriental da finitude. Não que chegue somente à conclusão de que desejo é morte, pois até aí estamos no campo de uma metáfora que é parte constituinte do Ocidente, mas a fita sugere um movimento mais além. Esse movimento é dado pela metáfora da viagem, que, na nossa opinião, é aquela que estrutura o fil-

me de modo a dar uma leveza ao tema e fornecer uma dimensão mais ampla de um problema banal. Ainda para ficar no início da obra, a cena que vem depois das palavras sobre o rei e rainha é de um trem que chega entre as nuvens; logo em seguida aparecem duas figuras de joelho e de repente ouve-se um barulho seco, como de um raio, e isto completa o movimento dos personagens que, como desafiando a lei da natureza, “caem para cima”, ou seja, entre as nuvens. Essas metáforas são para dizer que, se a justaposição entre elas é do nível da descrição, isso tem como objetivo a construção de um conceito, ou, na nossa leitura, um arquétipo.

IV

Os dois movimentos que se referem à imagem do raio e do céu é que passaremos a explicar a partir do contato mais direto com a linguagem de Masagão. Começemos pelo raio, que, por sinal, é símbolo da velocidade e do vigor. Por sugestão de Arlindo Machado, podemos dizer que o filme de Masagão se inclui perfeitamente naquilo que ele chama de “estética da saturação”²⁴, ou seja, a capacidade de colocar o máximo de informação no mínimo de espaço-tempo. Por isso, é perfeitamente plausível que se faça a comparação de algumas cenas do filme com a linguagem do jornalismo e da publicidade. Vamos fazer isso exatamente com a intenção de sustentar que a obra, cruzando linguagens, dá uma dimensão muito forte das formas expressivas da contemporaneidade, que operam dentro de uma espécie de linguagem-raio.

Por fazer referência clara aos maiores acontecimentos do século XX, o filme de Masagão pode ser visto como uma grande reportagem. A expressão “acontecimento” é importante para entendermos a questão que estamos levantando. O filme trabalha com a noção de “acontecimento”, que é utilizada também por alguns teóricos da comunicação ao abordarem o fenômeno jornalístico; tal noção estrutura a transposição de um fato para notícia. Um fato, para ser notícia, precisa entrar na categoria acontecimento, como defende Adriano Duarte Rodrigues²⁵. Por meio desta noção se pode dialogar com a metáfora da morte, que define o filme de Masagão. Isso porque o acontecimento é de natureza estruturalmente negativa, ou seja, é acontecimento aquele fato que possui três categorias básicas: falha, inversão e excesso, segundo a teoria de Rodrigues. Quanto mais um fato apresentar estes desvios da normalidade, tanto mais têm condição de ir para as páginas dos jornais, nas ondas de rádio ou nas telas da TV e

da Internet. As cenas com as quais o cineasta compõe a sua obra são quase todas emblemáticas de um determinado acontecimento, aquelas em que a normalidade da história (ou a sua linearidade) foi quebrada. Tomemos como exemplo aquelas que se referem aos episódios agrupados pelo nome de “A Solidão e a Guerra”, que bem poderia ser o título de uma reportagem sobre algumas pessoas que desafiaram armas poderosas unicamente com o próprio corpo. O mais emblemático é o do jovem professor de literatura que se posiciona diante de três canhões da pesada ditadura chinesa e os obriga não só a desviarem a rota como a paralisarem totalmente em pleno centro de Pequim. Como em uma notícia de jornal, os letreiros que acompanham a cena indicam que o fato aconteceu na China, 1989, na Praça da Paz Celestial, que o nome do protagonista é Chen Yat-Sem, estudioso de Baudelaire, que nasceu em 1932 e morreu alguns anos depois do episódio que o tornou imortal, gerando uma das imagens mais dramáticas do nosso tempo. Um outro episódio, logo antes daquele dos tanques em Pequim, ocorreu também no sudeste asiático, em 1969, como indicam os letreiros, para deixar bem claro a referência jornalística. Trata-se do suicídio de um religioso que ateia fogo no próprio corpo, até o ponto de este transformar-se tão somente em um amontoado de ossos. O letreiro, como se fosse uma manchete de jornal, indica: “Monge Budista protesta contra a Guerra do Vietnã”. Os exemplos poderiam se multiplicar até porque uma das veias de leituras do filme é pela sua capacidade de sintetizar os fatos em uma linguagem rápida e coloquial, como a linguagem da notícia. Por isso não custa acrescentar mais um exemplo de “acontecimento”, como aquele referente à cena das mulheres que, de uma forma diferente do monge budista, não se jogam propriamente na fogueira, mas atiram no fogo um símbolo de algo que simboliza as amarras a que as mulheres estavam submetidas: o sutiã.

*

Esta linguagem-raio também compõe a matéria da publicidade cujo recurso visual é igualmente aproveitado pelo filme de Masagão. Já foi dito que o slogan publicitário contemporâneo tem uma afinidade estrutural como o haikai japonês, pois ambos perseguem um efeito poderoso com poucas palavras²⁶. Recomendam os bons publicitários que o slogan seja composto de uma frase curta, às vezes duas, não ultrapassando em geral oito palavras. Alguns exemplos, entre tantos, que povoaram e povoam as nossas grandes e pequenas telas: “Us

te, ao aproximar o rosto que aos poucos vai ficando cada vez maior na tela. A imagem é contínua e vai sendo sujada pela interferência de transeuntes que tentam nos desviar a atenção do rosto que insiste em nos encarar, até tornar impossível desviar-se da face no momento em que ela é fixada diante da tela. O rostinho parado dá-nos a entender uma perplexidade inconsciente que se consome à medida que aparece o letreiro para formar uma cena perfeita da união entre imagem e palavra: À ESPERA DE DEUS.

Mesmo que não seja tão fina assim, a ironia em relação ao sagrado também faz parte do discurso publicitário contemporâneo, que trabalha na direção de dessacralizar os valores para torná-los cada vez mais consumíveis. Neste sentido uma campanha que nos ocorre é aquela criada por Oliviero Toscani. Entre algumas das mais engenhosas cenas que foram levadas para os out-doors do mundo inteiro para anunciar a união das cores da Benetton, a que nos serve é aquela das cruzes dispostas em alinhamento geométrico em um cemitério de Paris, que saiu um pouco depois de ter explodido a Guerra do Golfo, em 1990. Assim como mandam os rigores da estética publicitária, a imagem das cruzes é bela não somente pela simetria, mas também pelo leve descentramento provocado por uma cruz diferente de todas as outras, por conter uma estrela de Davi no meio de tantas católicas; nem por isso a imagem é menos clara na sua mensagem deliberadamente irônica, assim como é o título do livro no qual o publicitário explica a concepção que o levou a tomar imagens arquetípicas, como aquelas relacionadas à morte de pessoas, para falar do consumo: “A publicidade é um cadáver que nos sorri”²⁷. Não se parece também com aquela foto do coveiro que jogava dominó aos domingos do filme de Masagão?

V

Depois de mostrar a linguagem-raio de Masagão, agora devemos completar o movimento aplicando a imagem do céu à forma de montagem do filme. Para isso vamos comparar algumas cenas com a linguagem literária. Aqui vale algumas explicações preliminares, uma vez que começamos este texto dizendo que iríamos sustentar a posição de que é possível incluir a obra no conceito de “instante poético” de Octavio Paz. Isso é válido para que possamos explicar melhor um aspecto que salientamos antes, de que, neste filme, a abordagem do tema da morte dialoga entre a via ocidental com aquela oriental. O caminho do Ocidente, que vai em direção ao futuro, poderia ser re-

presentado pela obra e pela poesia de Octavio Paz. Muito do que ele escreveu está relacionado com esta busca do momento em que a linguagem, no seu extremo-limite, reconhece que a procura ainda está mais além. Para este autor, o instante poético é exatamente o vislumbre disso, ou seja, o de que depois de uma luta feroz para superar a si mesmo, como é o caso do herói grego, este sucumbe diante da máxima do Oráculo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, ou seja, reconhece que és mortal. A tragédia grega, segundo Nietzsche²⁸, é exatamente o esplendor desta máxima, muito bem representado pelo aniquilamento total de Édipo. Mas, no momento em que ele fura os olhos, então passa a ver, como salienta Sófocles²⁹. Contudo existe, como dissemos, uma outra via, aquela que queremos perseguir para aprofundar o conceito “instante poético” de Paz. Esta via, que mira a seta no sentido oposto ao futuro, poderia ser abordada a partir da obra de alguns poetas brasileiros contemporâneos. Ocorre-nos um nome, não somente por uma simpatia particular, mas, sobretudo, porque defende, inclusive teoricamente, uma definição de instante poético que não se sustenta em um “transcender”, porém em um, por assim dizer, “anteceder”. Trata-se de Manoel de Barros, para quem a poesia é um caminho para chegar àquele momento em que a palavra, ainda sem nome, era apenas coisa. Enquanto Paz mira o aniquilamento da palavra pela sua própria vontade de superar-se, Barros almeja aquele instante em que a palavra é apenas coisa e nada mais. Por isso “coisa” e “nada” são palavras definidoras da obra do poeta mato-grossense. Ele diz que no seu repertório existem algumas palavras recorrentes que ele chama de “arquissemas”. O significado que dá para esta expressão é muito interessante para entender a noção de arquétipo com a qual estamos trabalhando. Arquissemas são “palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais e que ao fim norteiam o sentido de nossa escrita; *archi*, derivado do grego *archos*, é aquele que comanda; estas palavras-chaves, portanto, orientam os nossos decaminhos”³⁰. Podemos arriscar em dizer que, portanto, que a referência grega de Barros é mais “arcaica”, no sentido de básica, de primeira, de origem, do que aquela de Paz. Enquanto este estaria mais ligado a Platão, aquele teria bebido particularmente nas fontes das musas de Hesíodo ou nos fragmentos de Heráclito.

Com isso, queremos dizer que o efeito poético do filme de Masagão é construído por meio do retorno a alguns arquétipos arcaicos, como aquele que relaciona a morte a uma viagem e o desejo a um vôo. Viagem e vôo: um está como uma condição inexorável do homem, mas também como parte do seu mais profundo desejo, como já salientava Freud.

A morte não só espanta o homem, mas o atrai profundamente também. E isso fica claro no filme de Masagão à medida que dá uma leveza a este terrível desejo de destruição que movimenta a história. A metáfora do vôo, a nosso ver, sustenta isso. No filme existem várias indicações neste sentido. A primeira cena nos remete a este aspecto, como já demonstramos anteriormente. No meio da fita aparece uma outra, aquela em que a figura prepara-se para atirar-se de uma torre, enquanto um pássaro fura a cena de fundo. Aliás, a figura do pássaro pode ser um bom elemento para relacionar a maneira como Masagão opera no filme com aquela que Manoel de Barros constrói alguns de seus poemas. Muitas vezes, quando o poeta deve falar da finitude humana, usa não tanto a palavra mais forte, morte, mas uma mais neutra, como “nada”, por exemplo (o “Livro sobre Nada”). Só que a palavra “nada” está muito ligada a uma outra que também poderíamos colocar na lista de arquissemas de Barros: chão. O nada, para ele, é chão. Voltar à terra, ao chão, é como encontrar a própria origem. É este retorno, porém, que dignifica a condição humana. É um cair, sim, mas altivo, para cima. No vocabulário arcaico de Barros, o sinônimo para este “cair para cima” é voar. Este movimento de terra e céu, precisamente daquele que se arrasta pelo chão como condição para voar está presente em vários momentos da obra de Barros³¹. Para ilustrar, vamos tomar o poema “Sabiá com Trevas”:

*No chão, entre raízes de inseto, esma e cisma o sabiá
 (...)
 A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores,
 O sabiá se entrega.
 Aqui desabrocham corolas de jias!
 Aqui apodrecem os vôos.
 Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
 Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
 Serve de encosto pros corgos.
 Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.
 Esse ente constrói o álaque.
 É intenso o gárrulo: como quem visse a abra
 Verde das horas
 É ínvio e ardente o que o sabiá não diz.
 E tem espessura de amor³².*

Podemos dizer que o equivalente deste poema no filme de Masagão é a cena do “suicídio” do soldado japonês, que usa a metáfora do vôo para suportar o próprio desejo de morrer. Sob a rubrica “Kami-

kaze, vento divino”, em alusão explícita à atitude de alguns militares japoneses na Segunda Guerra Mundial, os quais foram uns dos primeiros a usar a própria morte como arma de guerra, trechos da carta de um certo Kato Matsuda escorrem na tela, como um adeus melancólico, mas cheio de coragem:

Papai, mamãe, me desculpem por ser um filho ingrato. Não há pior desgraça que um filho morrer antes dos pais, isto foge à ordem natural das coisas. No meu silêncio já refleti sobre o sentido e a finalidade desta guerra. Mas estar aí junto de vocês seria uma grande humilhação....

Enquanto a cena avança, com um ruído seco do momento em que o pequeno avião se choca com um grande navio de guerra, para depois gerar uma explosão assustadora, o adeus de Kato completa-se, citando um ditado japonês: “A morte é mais leve que a pluma, a responsabilidade de viver é tão pesada quanto uma montanha”. E assim, ele junta os cacos de sua vida, os pequenos fracassos, a fragmentação, para tecê-la, com o gesto radical da própria morte.

“A morte é mais leve que uma pluma”. Não seria esta a frase que define de maneira incisiva a abordagem que fizemos do filme de Mazagão? Acreditamos que sim, sobretudo pelo fato de que nela está contida a natureza contraditória da história e do desejo. Ambos em luta (quem, por ventura, quer morrer?), mas ambos em desconcertante harmonia (neste caso para o soldado japonês, a morte chega como uma solução). Um paradoxo para dizer que só por meio da busca de um “instante poético”. Em que os contrários se fundem, é possível produzir uma imagem, como esta da “morte mais leve que a pluma”, que dê conta de representar o fundo da condição humana, na qual a morte e a vida de misturam completamente.

No entanto, afirmar que “a morte é mais leve que a pluma” não deixa de ser uma loucura. E é com a cena de um “louco”, que se prepara para voar é que o filme de Mazagão caminha para o final. Este “louco” como todos os demais personagens da obra, também possui um nome e uma história. Ele se chama Arthur Bispo do Rosário, um artista genial que sofria de psicose aguda, tendo sido internado várias vezes para tratamento mental. Com a sua foto ao fundo, cortada por uma cena de alguém que tenta dar movimento às asas acopladas ao próprio corpo, eis que aparece o sinal mais claro da arma que o poeta dispõe para “se encontrar com Deus”: simplesmente faz uma “roupa especial”. A frase “Arthur Bispo do Rosário (1922-1994) fez uma

roupa especial para se encontrar com Deus”, que fecha as cenas de arquivo do filme de Masagão, caberia muito bem em um poema de Manoel de Barros, pois a linguagem deste, como mostra a dissertação de mestrado de Luiz Henrique Barbosa³³, tem muito a ver com a daquele. Ambos (e colocaríamos Masagão entre os dois) perseguiram e perseguem aquele momento em que fato e desejo se fundem, mas também vida e morte são uma coisa só: instante poético.

NOTAS

¹ Ao longo de toda a obra de Octávio Paz este conceito aparece; de maneira mais sistemática é desenvolvido em *O Arco e a Lira*, particularmente no capítulo “A Consagração do Instante”.

² Cf. O artigo *Nós que aqui estamos por Vós Esperamos expõe contrastes do século XX*, de Cássia Borsero, no site www.terra.com.br/cinema/drama

³ A entrevista foi publicada na edição do dia 06 de agosto de 1999, no Segundo Caderno, p.2.

⁴ As referências completas do filme estão no final do artigo; as referências literais que vamos tomar da obra serão indicadas dentro do próprio texto e, portanto, não vamos usar notas para indicá-las.

⁵ PAZ. *Signos em Rotação*, p. 163

⁶ “A poesia de Matsúo Bashô” In *Signos em Rotação*, pp 151 a 167

⁷ PAZ. *Signos em Rotação*, p.159

⁸ *Ibidem*, p.163

⁹ *Ibidem*, p.163

¹⁰ *Ibidem*, p.166

¹¹ PAZ. *Signos em Rotação*, p.166

¹² LYOTARD. *A Condição Pós-Moderna*, p.116

¹³ A resenha que Machado escreveu sobre o filme de Masagão foi reproduzida pelo site “Janela Indiscreta”, da Uesb (www.uesb.com.br).

¹⁴ Haroldo de Campos estuda o haikai em vários textos, particularmente nestes dois: Haikai: homenagem à síntese” e Visualidade e Concisão na Poesia Japonesa”, ambos publicados no livro *A arte no horizonte do possível*, p. 55 a 75

¹⁵ EISENSTEIN, *A Forma do Filme*, p. 43

¹⁶ *Ibidem*, p. 36

¹⁷ *Ibidem*, p. 36

¹⁸ *Ibidem*, p. 36

¹⁹ EISENSTEIN, *A Forma do Cinema*, p. 36

²⁰ BERNADET, *Destruir, Construir, Ressignificar*, p.129-137

²¹ Cf. BERNADET. *Destruir, Construir, Ressignificar*, p.131

²² *Ibidem*, p.131

²³ Existe, como veremos mais adiante, um seção do filme que se chama exatamente assim: “A Solidão e a Guerra”, na qual aparecem cenas de episódios que mostram a ousadia de determinadas pessoas que arriscaram-se à morte, como forma de protesto.

²⁴ MACHADO. *Pré-Cinema & Pós-Cinema*, p.239

²⁵ MACHADO. *Pré-Cinema & Pós Cinema*, p.239

²⁶ Cf. CARRASCOZA. Slogan: o minimalismo na propaganda, In: *Redação Publicitária*, p.55-63.

²⁷ TOSCANI. *A Publicidade é um Cadáver que nos Sorri*.

²⁸ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*

²⁹ SÓFOCLES. *Édipo-Rei*, p.94

³⁰ Cf A entrevista do poeta à Turiba e João Borges, publicada na revista Bric-a Brac e reproduzida na parte final do livro *Gramática Expositiva do Chão*, com o título Pedras Aprendem Silêncio Nele, p.327

³¹ Particularmente nas obras cujos títulos contêm direta ou indiretamente referências à metáfora do voo, como o *Compêndio para Uso de Pássaros (1960)*, *Arranjos para Assovio (1980)*, *Con-*

certo a Céu Aberto para solos de Aves (1991) e cantigas por um Passarinho à toa (2003).

³² BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p.211

³³ Cf. BARBOSA. Ao lançar um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros, Luiz Henrique relaciona esta linguagem com aquela das crianças, dos místicos e dos psicóticos, p.80.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996
- BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras ao chão: Um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. Dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de Mestre em Literatura. Belo Horizonte, 1995.
- BERNADET, Jean Claude. *Destruir, Construir, Ressignificar*. Revista Cinemas. Rio de Janeiro: Editorial Cinemas, 1999.
- BORSERO, Cássia. *Nós que aqui estamos por vós esperamos expõe contrastes do século XX*, no site www.terra.com.br/cinema/drama.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CARRASCOZA, João Azanello. *Redação Publicitária*. São Paulo: Futura, 2003.
- EISENSTEIN, Sierguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FREY, Northop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- LIMA, Paulo Santos. *Imagens do Século XX*. São Paulo: Folha de S. Paulo, sexta-feira, 06 de agosto de 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad: Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinema & Pós-Cinema*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, reproduzida pelo site "Janela Indiscreta, da Uesb (www.uesb.br).
- NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Trad: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *O Acontecimento*, In: Traquina. *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Veja, 1993.
- SATIRO, Angélica. *Pensamento Complexo de Edgar Morin e sua Ecologia da Ação*. In: Linha Direta.
- SARRES, Michel. *A Grande Narrativa*.
- SÓFOCLES. *Édipo-Rei*. Trad: Mário de Gama Kury. São Paulo: Zahar Editora, 1991.
- TOSCANI, Oliviero. *A Publicidade é um cadáver que nos Sorri*. Trad: Luiz Cavalcante de M. Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- TURIBA e BORGES, João. *Pedras Aprendem Silêncio Nele*. In: BARROS, Manoel. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

REFERÊNCIAS DO FILME

Nós que aqui estamos por vós esperamos (73 min.)

Pesquisa, roteiro, edição, direção, produção: Marcelo Masagão

Música: Win Mertens

Efeitos Sonoros e Música Garrincha-Fred Asteire: André Abujamra

Consultoria de Informática: Maurício Mendes

Consultoria Histórica: Eduardo Valadares e Nicolau Svenco

Consultoria de Psicanálise: André Menezes Masagão e Heid Tabocof

Consultoria Espiritual: Dr. Sigmund Freud e Dr. Eric Hobsbarn