

# O Biscoito Fino de *CURRA URBANA*

por Leandro Saraiva

*Curra Urbana*, exibido em sessão primeira e única em abril deste ano no MIS, é um filme de média-metragem, finalizado em vídeo a partir de material em 16 mm, de produção barata e cooperativada. Por seus 37 minutos e por seu suporte final em vídeo, o filme não poderá participar em festivais de curtas, nem poderá ser incluído em exhibições em salas de cinema. Além dessas características que praticamente o excluem de qualquer circuito exibidor, *Curra Urbana* tem ainda outra característica peculiar: é um dos melhores filmes brasileiros dos últimos tempos.

O estreante Tiago Mata Machado, de cara, na apresentação do filme, declara em letreiros: “filme inspirado em Charles Bukowski, Lupicínio Rodrigues e Jean-Luc Godard”. E ainda mais surpreendente: cumpre o que promete, sem que isso signifique um jogo auto-referente de citações. Utiliza-se de formas dos artistas citados para pôr na tela imagens com raro teor de experiência vital.

Como para Godard, no começo é a literatura. No nível do enredo, com a sobreposição da história do conto “Curra, curra”<sup>1</sup> e algo do personagem do romance *Cartas na Rua*<sup>2</sup> em sua primeira parte. Numa linha narrativa, temos o homem que, no intervalo de um exame médico, sai à rua e fascinado por um mulher, a segue até sua casa envolvendo-se num jogo erótico que, conforme suas palavras ao policial que o prende, acaba por “não ser bem uma curra”.

Na outra, acompanhamos as andanças de um carteiro bem distante dos clichês de impessoal probidade associados à profissão.

Mas essas bases de enredo importam mais como meios para compor um retrato da experiência imediata das ruas de uma capital brasileira contemporânea. Um cinema de rua, que rima com futebol de rua, feito de poucos recursos materiais mas que nem por isso, ou talvez até por isso, não dispense a “categoria” sob a forma da brincadeira moleque.

O diretor segue o mandamento moderno de uma narrativa que afrouxa seus nexos de causalidade para se abrir a sentidos mais flutuantes, que ele busca através do variado leque de procedimentos cinematográficos através dos quais trata o universo comum a Bukowski e de Lupicínio, de perdedores que vivem à deriva pelas ruas dos fundos das casas dos bem postos no mundo. Esses repertório cinematográfico não está, entretanto, a serviço de uma simples tentativa de reconstrução do universo bukowskiano, temperado pelas músicas de Lupicínio. A complexidade do cinema de Thiago Mata Machado, que incorpora as referências que mobiliza em jogos de intensa variação das relações de espaço, tempo e som, faz dele (de fato, ao estilo de Godard), mais do que “adaptação”, um cinema de invenção e exploração da aparência de diversão com as formas visuais e sonoras (com destaque para a trilha musical) que dá o tom alegre de boa parte

desse filme feito de ampla liberdade de imaginação cinematográfica, estão questões bastante profundas, provando mais uma vez que diversão e reflexão andam bem juntas.

Tomemos algumas formas desenvolvidas no filme. A repetição de uma ação em cortes sucessivos, por exemplo. Isso ocorre quando se insinua mais claramente o jogo de sedução, na repetição de uma virada de rosto e sorriso por parte da mulher perseguida. Ocorre também no momento que o homem a pega à força. Isso poderia indicar uma aposta na manipulação descarada pela montagem, numa possível opção anti-baziniana que seria corroborada ainda pela intensa edição de som, que serve como pauta a esses efeitos de montagem. Mas as coisas não são tão simples. No próprio exemplo inicial, dos sorrisos, os cortes vêm depois de um longo plano que concentra a ambivalência do tratamento do “valor de presença”, de força testemunha da imagem em *Curra Urbana*: a mulher perseguida e seu



perseguidor vêm em direção à câmera, numa profundidade de ação do plano que, entretanto, não é profundidade de campo (consagrada como marca do real da imagem cinematográfica) uma vez que a única coisa que entra em foco é o rosto da mulher, justamente no momento do sorriso, já muito próxima à câmera (um dos tantos recursos mobilizados por uma fotografia exemplar). Numa polaridade invertida, com o valor de presença da imagem em primeiro plano e os poderes da manipulação como coadjuvantes, estão as imagens documentais inseridas no filme, onde a câmera na mão se confronta com moradores de rua, espécie de ponto de fuga dos personagens à deriva tratados pela ficção. Aqui a câmera varia entre o gesto rápido, incisivo, e a contemplação-confrontação mais demorada, valorizando, nos dois casos a dimensão antropomórfica, de homem a homem, do ato de filmar. Mas ao mesmo tempo a edição de som, feita por palavras e sons mixados e distorcidos, dá o tom de críspação para a seqüência.

No nível da direção de atores podemos ver também essa ambivalência exploratória, e é talvez aí que fique mais claro como as manipulações narrativas deslocam os sentidos pretensamente “dados” pelos elementos postos em jogo. Por exemplo, a atuação “a frio” de Guará Rodrigues, que praticamente cita as falas de seu personagem, sem interpretá-las - evocando o distanciamento debochado que Pereio

consagrou - evita que se veja o filme de modo muito colado a matriz visceral bukowskiana, que, por outro lado, se faz presente na interpretação de Êsio Magalhães como carteiro.

Talvez todo esse papo sobre representação, pretensão a valor de presença, ambivalência e distanciamento soe muito teórico, acadêmico. Mas o próprio filme oferece momentos que, creio, expõem o que há de decisivo nessas explorações para quem se interessa pela capacidade do cinema em aproximar-se da complexidade da experiência. Penso especialmente no plano da curra: digo “plano” porque a imagem, já na sua composição equilibrada e inverossímil (onde está o homem?) nos lembra que se trata, justamente, de uma imagem. Isso é acentuado pela risada irreal que, sobrepondo-se ao samba de Sinhô, vai tomando conta da cena. Mas conforme a

imagem se prolonga mais e mais, e a risada cresce além de qualquer sentido mimético possível, ocorre como que um salto, uma quebra que põe em curto circuito nossa “maquininha decodificante”. Instala-se um desconforto frente àquela imagem bem-composta de uma bela mulher que vai se tornando mais e mais grotesca, mais alheia aos códigos estabelecidos, abrindo-se como que um abismo para além do “isto é uma imagem”, nos assombrando com a presença de algo humano, fascinante e terrível, que não sabemos nomear. Algo semelhante ocorre no prolongamento da imagem documental do morador de rua que, encarado fixamente a câmera, declara que “ultimamente está mais ou menos controlado” com a bebida, e depois se cala.

Um cinema da heterogeneidade que, misturando documento e ficção, manipulação e contemplação, registros diferentes de interpretação e de trilha sonora, aposta na experimentação, nas rupturas, não como exercício narcisista auto-suficiente, mas como meio de forçar os limites da re-presentação cinema-tográfica.

Talvez um cinema com essa maturidade só pudesse mesmo surgir à margem da produção nacional corrente, mergulhada na regressão cultural.



<sup>1</sup> Bukovski, Charles in *A mulher mais linda da cidade*. L&PM, Porto Alegre, 1999

<sup>2</sup> Bukovski, Charles. *Cartas na rua*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983