

Entre Macacos e Anjos (2019), a utopia do 17º filme brasileiro

Regis Frota

Sócio efetivo da Academia Fortalezense de Letras e da Academia Cearense de Cinema.

Professor da Universidade Federal do Ceará, Brasil

Abstract

The intention of the text that follows seeks to reflect on the self-explanatory desires of the artistic direction of the Brazilian film, recently made by Elizeu Ewald, Entre Macacos e Anjos (2019) and the results obtained by his edited images, under the different optics, of the diegétic dialectic to the merely dramatic, in terms of common narrative, in challenging the viewer to demystify the kinetic text.

Keywords: Elizeu Ewald, Brazilian film, Among Angels and Monks, Psychotic, Blindness.

1. Introdução

O filme do cineasta Elizeu Ewald, *Entre Macacos e Anjos* (2019) trata de uma temática comum a grandes diretores clássicos como Federico Fellini (em especial, seu filme *8 e meio*, 1958), Ingmar Bergman (em especial seu filme *Rito*, 1969, embora este filme bergmaniano discorra mais sobre o fazer teatral, o papel do artista na sociedade, que sobre o ofício do cinema), e muitos outros grandes: o ofício da realização de um filme, desde o trabalho do roteirista, passando pelo diretor da obra, o produtor, o cenógrafo e o fotógrafo, as relações concretas e imaginárias entre atrizes e atores, personagens e enredo, etc.

Ora, *Entre Macacos e Anjos* dialoga com o espectador no sentido de ele inteirar-se, psicológica e visualmente, do universo complexo e audiovisual da arte e realização cinematográfica. Como diria Walter da Silveira¹, em se referindo ao filme de Federico Fellini, *8 ½*, “que o realizou intencionalmente equívoco, numa fascinante metáfora, com malícias oníricas, autocrítica de suas concessões e dubiedades, ferindo implacavelmente quantos o rodeiam, industriais e mercadores do filme, colaboradores de criação cinematográfica, o público e a imprensa.”

Diria ser um protótipo ou arquétipo do filme B, para intelectuais. Como muitos dos filmes próprios do reorrealismo italiano e da *nouvelle-vague* francesa, dos anos 1959 em diante.

Idêntica observação poderia se referir, mesmo atualmente, ao cinema elaborado por Eliseu Ewald, inclusive, porquanto o crítico baiano, profeticamente, previra que “numa perspectiva futura, que deveria de ter sido aguardada (assim como o foi pelo cineasta mineiro), *Oito e meio* talvez esclareça todo o drama pessoal do cineasta italiano. Não apenas o do próprio Fellini, mas de quantos, como ele, servem a uma arte opressora, aniquilante, despótica, tal como o cinema, cuja produção cinematográfica se mostra, ainda hoje, consoante ressaltado em *Macacos e Anjos*, com a mesma natureza, ou seja, com as mesmas características de opressora, aniquilante e despótica

arte, que tanto exige do roteirista e diretor do filme, sobremodo quando se trata, como no caso de *8 ½* e *Macacos e Anjos*, de filmes cuja inspiração original do cineasta se vai modificando com a realização e/ou materialização das suas seqüências, planos e takes.

A primeira observação que salta aos olhos do espectador é a atuação descontraída do elenco, bem especialmente com a naturalidade do diálogo: chama a atenção as expressões de indignação e do cotidiano do protagonista, cuja ameaça da doença da cegueira interfere, diretamente, no sentimento do cineasta, interpretado por Chico Expedito, possibilitando-o retardar a conclusão de seu filme, em vista de suas diversas tentativas de modificação do argumento, no confronto frequente com o produtor Jarbas (Roberto Mendes) e com o roteirista Davi, os quais constantemente se queixam àquele das diversas mutações da estória quanto do orçamento, atores, etc.

Nesse sentido, Elizeu Ewald, a exemplo de Federico Fellini, mais de meio século antes, mostra a indignação e o desprezo do autor da ideia original cinematográfica, do cambiante argumental, ante as imposições materialistas e pragmáticas do produtor do filme, o qual se cinge aos interesses de cumprimento do prazo de filmagem e diminuição dos gastos com a sua realização. O produtor do filme exige, naturalmente, do diretor artístico da obra, uma adequação a prazos e compromissos com a ideia original apresentada, com vistas a contenção das despesas e do despótico orçamento inicial.

Por outro lado, há que se observar que o personagem central da película, no caso, o diretor artístico do filme, protagonizado por Chico Expedito, em *Entre Macacos e Anjos* (2019), está sob extremada pressão de não poder mais realizar filmes, em virtude de um diagnóstico médico, quando então, se decide ou resolve fazer do filme que realizava, o “último de sua vida”, ocorrência que se dá, ou se passa, exatamente, num dos surtos que o acometem por causa da doença, medicinalmente diagnosticada.

No caso do protagonista do filme mencionado de Federico Fellini, o *8 ½*, a doença é de outra natureza e ordem: enquanto em *Entre Macacos e Anjos*, a diagnosticada doença do protagonista consiste numa ameaça de cegueira do diretor de cinema (fotofobia, como afirma o médico oftalmologista), na película fellinesca, a doença se relaciona com uma depressão, a tristeza e o desânimo do personagem central, ou seja, do diretor do filme (verdadeiro *alter-ego* do cineasta italiano, o qual, em 1959, já fizera ou realizara sete filmes e um episódio de outro, a justificar o título escolhido, *oito e meio*, para o filme aparentemente impossível de ser iniciado (e mais ainda concluído), apesar de tão cobrado por todos, semelhantemente ao retratado no filme brasileiro, ora comentado.

Ambos estados de espírito dos protagonistas possibilitam que diversos sonhos e memórias se agigantem, assomem, ressurjam e/ou despontem de modo a inspirar a musa e a inteligência criadora dos cineastas, retratados.

Ali, em 8 ½, com incursões psicológicas dos tempos da infância e adolescência interiorana seminarística e sexualmente reprimida; aqui, em *Entre Macacos e Anjos*, com incursões adultas no território da fantasia criadora, produtiva, revolucionária da elaboração das modificações do filme – no momento de sua feitura técnica, em suas diversas etapas, do roteiro ao argumento, da mudança de atuações de atrizes e atores, entrelaçados por sonhos e imaginações, objeto de contrariedades da produção.

Com Fellini, o filme se faz a golpes de memórias; com Elizeu Ewald, a partir de impugnações e argumentações verbais, contestações e exigências estéticas, além das tramas adaptativas do cineasta em face do roteirista e produtor, com vistas a concluir, por cima de pau e pedra, “o último filme de sua vida.”

Importa valorizar na película de Elizeu Ewald o teor irônico, para não dizer, sardônico de sequências que se sucedem, sob o tacão de uma montagem eisensteiniana, de contrastes dialéticos, ora sob o olhar trágico da narrativa, ora sob a ótica dramática do narrador onisciente, o qual conduz o espectador aos píncaros da imperceptibilidade visual do protagonista, ameaçado pela fatalidade da ameaça da perda de visão ótica.

Atitude compreensível, em se tratando de um cineasta, cujo instrumento de trabalho se alia, fundamentalmente, à criação de uma estética audiovisual.

2. Desenvolvimento

O filme de Elizeu trata, na verdade, de um conflito psicológico do protagonista, melhor dizendo, do personagem central- um diretor cinematográfico, o qual, diagnosticado por médico como detentor de uma ameaça rara de cegueira, em plena realização das filmagens de uma película, dialoga com os diversos setores técnicos (o produtor, o roteirista, os atores, etc), na tentativa de concretizar ou terminar, aquele que seria o “último filme de sua vida.” Para começo de conversa, há que se ressaltar que se cuida de um raro filme, com “start” especial, modificado no “timing” natural ou normal, com o objetivo específico de modificar a percepção do espectador atento; por outro lado, verificando-se os “leads” da película, percebe-se claramente que o “rabo do filme”, tipo *unhappy end* de *Entre Macacos e Anjos* se destinam, efetivamente, para compor uma unidade estética própria de um filme que pretende esclarecer ou discutir o modo de se fazer a si próprio; O filme tem começo e fim; em outras palavras, tem start e *end*. Afinal, o cineasta Elizeu Ewald Resende atravessou dois anos de sua vida imaginando a complexidade de sua película, pensando e repensando como aprofundar as diversas camadas as quais, somente ao rever o filme, diversas vezes, poderá comodamente o espectador perceber. A cada nova revisão do filme mencionado, descobre-se

uma nova prospecção perceptiva, percebe-se uma nova intuição artística, sociológica, psicológica, uma nova relação com o inconsciente dos personagens, fruto de um roteiro, sofisticadamente elaborado, e de uma edição de imagens e sons, igualmente, bem elaborada quanto ao sistema de narração.

Consoante afirmado por Biagio D’Angelo²: “Autores e diretores revitalizam reciprocamente o sistema de narração, embora com óbvios recursos diferentes (uso da temporalidade, a disposição espacial, a difícil – e milagrosa– obtenção da simultaneidade, sua possível e plausível releitura ou adaptação, sua transcodificação.)” Eis o que, no fundo, ocorre com o roteiro escrito de *Entre Macacos e Anjos* e sua versão em imagens e sons sofisticados, intrincados, propositalmente dispostos, a ponto de confundir o espectador, desmistificar suas emoções, desafiá-lo na compreensão/apreensão do conteúdo e da forma cinética da obra.

3. Abordagem sociológica da arte

Qual arqueólogo do audiovisual, nos postemos como se descascando uma cebola, descobrindo sempre mais uma camada, uma após outra, porquanto o filme de Elizeu possibilita essa postura desafiadora. Obviamente, sob a ótica sociológica da arte, o filme *em tela* (melhor seria se, “*em moviola*”, a exemplo das atitudes analíticas e ensaísticas no estilo de antigos comentaristas do cinema brasileiro, como Jean Claude Bernardet o fez na obra “Brasil em tempo de cinema”) onde analisou, a partir da moviola, os filmes brasileiros de 1958 a 66. Já quanto a essa análise de *Entre Macacos e Anjos* (2019), cuja dedicatória final da película se expressa via legenda “*Aos que vieram antes...*” voltamos a utilizar a moviola como tentativa de acompanhar-lhe roteiro e argumento.

4. Tempos diversos do filme: análise da Diegese

O espectador de *Entre Macacos e Anjos* pode se indagar sobre os tempos que permeiam o filme, seria o cronológico, o real ou, somente o psicológico, a partir do narrador (realizador da película)? Afinal, desde o título somos estimulados a nos reportarmos à teoria darwiniana da evolução da espécie, e às referências de Benjamin Disraeli acerca da opção entre os homens, descambando para o padrão angelical, ou conservando seu espírito predador, caçador, de símio evoluído...

De fato, o cineasta realizador, fotofóbico, interessado, desde o início das imagens, em saber se poderá sua enfermidade evoluir para a cegueira, ou não, estará entre os tendentes à angelical criatura, com especial e específico estilo ou *modus vivendi*, sobretudo quando em alguns de seus diálogos, se refere às suas convicções e esperanças no ser humano, mui especialmente, em sua relação de cumplicidade com a atriz nova que chega, para substituir àquela que abandonou o filme, pelo tão somente fato de ter sido acusada de ser “globete”...

Tome-se, por exemplo, este diálogo entre Max e Paloma, ao despedir-se no saguão do hotel:

MAX: "Você sabe o quanto estou agradecido, não sabe?"

PALOMA: "Fico tão feliz, por te ajudar."

PALOMA: "Que é isso? Não fica assim, a gente está só se conhecendo..."

MAX: "A vida é cheia de milagres, mas só os santos conseguem vê-los", eu li isto, em algum lugar..."

Se abraçam, mas, o diálogo anterior mostrava o desejo do realizador ir acampar com a atriz até o aeroporto, num gesto de gratidão e cumplicidade interiorana, a revelar a real natureza e estilo, próprios do diretor de filmes. Vejamos como se chegou a essa concepção.

O argumento do filme e os diversos tratamentos

A primeira seqüência do filme *Entre Macacos e Anjos* (2019) não surpreende ao espectador comum, porquanto apresenta um diálogo natural entre um médico oftalmologista e seu paciente, um diretor de cinema, cuja constatação da presença de uma severa fotofobia o incomoda e inquieta, a ponto de ele indagar, rotundamente, ao referido médico se irá ficar cego. Este pergunta-lhe, entre tantas coisas:

"Você tem a impressão, às vezes, de que as coisas mudam de lugar?"

Ao sair medicado e, entrar no elevador do edifício, cujos dois primeiros andares abriga um shopping/aeroporto, Max, o cineasta, se depara no interior do ascensor com uma moça (Laura), de óculos tipo formiguão, ao celular, cuja ligação da amante lésbica (Fernanda, em voz *off*), percebe-se, está a desprezá-la, abandoná-la por um novo namorado.

O olhar irônico do cineasta demonstra-lhe a curiosidade despertada, a lhe inspirar mudança radical e imediata no argumento de seu filme.

O fato de o cineasta, Max, ter involuntariamente, escutado a ligação, desperta nele tal infinita curiosidade, a ponto de este passar a perseguir Fernanda (do minuto 3:53 a 9:44 da película), pelos corredores e escadas-rolantes do Shopping/Aeroporto, qual gato e rato, numa seqüência sucessiva e nervosa de confissões lesbianas amplificadas, entremeada por *flashes-forwards* (rosto vendado de atriz, casal de velhos turistas tipo mexeriqueiros ou fofoqueiros da atividade de cinema, etc), de tal modo que, desde seu celular, o diretor resume, imediatamente e em poucas palavras, a *Sinopse* do filme ao argumentista e roteirista, Davi, informando:

MAX: "Davi, olha só a ideia: duas mulheres apaixonadas uma pela outra... elas querem uma prova desse amor, sabe que prova é essa?"

Enquanto Max, o cineasta relata a *Sinopse* do filme que pretende fazer, ao celular com Davi, o argumentista, digita este, no computador, o seguinte texto, cuja imagem do teclado/visor é mostrada ao espectador: "A mulher olhou e viu" e convém que o espectador (cuja interpretação correta desta seqüência da película complementar a relevância do filme, em suas possíveis re-visões), perceba que, talvez, o único

tempo real do filme aí se concentre, posto que toda a pletora de imagens e sons que se estenderão por mais uma hora de duração, talvez sejam, apenas, pesadelo do cineasta, tendo em vista a superação da fotofobia psíquica do diretor Max, mostrado seu sorriso irônico de satisfação e contentamento, na última cena do filme *Entre Macacos e Anjos* (2019), cujos óculos escuros, de doente da visão (utilizados, geralmente, pelas pessoas, após cirurgia de catarata), foram removidos e cujo olhar já não se assusta ou não se incomoda, com o acender dos holofotes e spots de iluminação. Cena/Seqüência final, aos uma hora, dez minutos e vinte e nove segundos de filme, a anteceder a legenda dedicatória: "*Aos que vieram antes...*"

O diálogo entre cineasta e roteirista continuara, em montagem paralela, imagens em primeiro plano de ambos, com o seguinte teor:

...

MAX: "As duas se apaixonaram pelo mesmo homem, e ele passou uma caixinha para a mulher, para ela passar para a outra"; muito bom!

DAVI: "Espera, de que estória você tá falando?"

MAX: "Você não está escrevendo a estória das duas mulheres e do homem?"

DAVID (*off*): Não, não!... ainda estou refazendo aquela história da Cláudia Linhares.

Mas e daí, qual é o final?"

MAX: "Eu lá quero saber o que é o final da estória..."

Agora não! O que eu quero saber é onde essa estória vai nos levar... E depois tem aquele mistério da caixa.

DAVI: É mais um "McGuffin"... Pôrra, Max, hoje de manhã, você me falou uma coisa. Agora você quer que eu mude, de novo?"

MAX (*off*): "Você não lembra do "mensagem"? A gente escreveu lá na Cantina do Lucas, em toalha de papel, e hoje tá lá, na minha parede..."

DAVI: "Rapaz, esse seu problema de saúde, eu até entendo, mas, eu também estou esgotado. Sabe quantos tratamentos já fiz nesse Roteiro? Quinze! Sabe quantos recebi? Dois!..."

E, do jeito que você viu ...

MAX (*off*): Tá bom! E quando foi que você teve alguma idéia nova, original? Você não cria mais, rapaz. Eu não tiro nada mais de você. Quanto tempo você não inventa algo?"

DAVI: E dá tempo? Eu mal começo a escrever, você muda tudo. É melhor contratar uma datilógrafa, se é que isso ainda existe. É isso aí: você "não consegue tirar mais nada de mim".

MAX (*off*): Oh rapaz, nós sempre trabalhamos assim, você me conhece: perco o amigo, mas não perco a piada."

A rispidez do diálogo demonstra a confusão mental de ambos personagens, cineasta e roteirista; aquele, em virtude da *fotofobia*, diagnosticada por neurologista; este, em função do esgotamento ou bloqueio psicológico de criação ou criatividade. O fato observável, por outro lado, aliás, estratégico do ponto de vista formal, de que o diálogo telefônico entre roteirista e cineasta se dá em montagem da imagem paralela, embora com predomínio da voz *off* do diretor, significa que o ponto de vista essencial ou primordial pertence ao roteirista, cuja imagem é mais presente para o espectador, durante toda a seqüência cinética.

Aos 9 minutos e quarenta e cinco segundos de exibição do filme, o novo casal de namoradinhos da estória, colhe no estacionamento do aeroporto, o carro que será conduzido por ela (Laura e Fausto, ela se sentindo abandonada pela amante e ele surpreso – agora que estava se apaixonando pela amante da “outra” – por não ter sido chamado ao telefone por ela, e descrever do verbo *amar*-, em direção ao aterro do Flamengo.

Em seguida, cena/sequência da nova personagem, a nova atriz, Paloma, no orelhão tentando falar com o assistente de direção, Alceu, o qual não tendo podido recorrê-la, mandou Bill levá-la ao hotel. Ela diz ter medo, e repente. Porque? Indaga Alceu, ao celular, para Paloma: “A gente não morre de repente?”, ao percorrer o mesmo aterro do flamengo. Um minuto após, imagem do casal original da estória, dialoga:

FAUSTO: “Ela me mostrou teus vídeos e depois os nossos...”

LAURA: “Fausto, a gente não esconde nada uma da outra. Aconteceu de você gostar dela, ela gostou de você. As coisas simplesmente acontecem, você acredite ou não.

Antes, contudo, que a imagem do casal desapareça ou seja substituída, inicia o som do diálogo do cineasta Max (Chico Expedito) com o produtor Jarbas (Roberto Mendes), nesses termos:

JARBAS: “ Refilagem! Para mim isso é palavrão.

Fica claro que a nova atriz, recém levada ao hotel para decorar o texto, irá substituir a antiga atriz, através de re-filmagem, cujas despesas incomodam ao produtor Jarbas. Enquanto o produtor Jarbas (Roberto Mendes) e o Diretor Max (Chico Expedito) caminham pelo corredor e conversam - dando um balanço do estágio da realização do filme-, são mostrados cartazes de filmes, fixados nas paredes dos corredores, a exemplo de *O Fantasma da Liberdade (Luis Bunuel)*, *Louco por Cinema (André Luis de Oliveira)*, *Terra Estrangeira (Walter Salles)* e *Luzes da Cidade (Charles Chaplin)*, a revelar a admiração de Elizeu Ewald por estes realizadores clássicos do passado, em sequência cinematográfica intradiegética exuberante.

Comentam sobre o papel do ator. O produtor preocupado com as despesas do filme, o diretor com sua estética filmográfica. Max afirma que o ator não pode ter dignidade excessiva:

MAX: “É isso, os atores são todos uns cães abandonados.”! Pitz...

JARBAS: “Ela vai fazer a cena de sexo? O Distribuidor vai se interessar...”

MAX: “Já passamos por momentos piores: EMBRAFILMES, ELE, afinal ainda tenho prestígio lá fora...”

JARBAS: “E você, está enxergando com estes óculos?”

MAX: “Na escuridão, o perto é longe, e o longe é perto”, Shakespeare, Macbech, cena das bruxas.”

Estamos aos 16 minutos, vinte e oito segundos de duração do filme, tendo sido lançados vários temas entrelaçados, intra e extradiégicamente: do psicológico ao sociológico, do filosófico ao político, etc., quando, no fundo, a estética nervosa da película pretende, fundamentalmente, é discutir o fazer cinético, debater sobre o cinema brasileiro, de antes e de hoje.

Tanto que a Kombi chega ao hotel, hospeda-se a nova atriz, Paloma, após preencher ficha na recepção, sendo destinada ao quarto 715. Ainda no corredor do hotel depara-se com um casal de turistas, ali hospedado há tempos, mais de dez anos, segundo o camareiro, de nomes emblemáticos para a história recente do cinema brasileiro, desde o Cinema Novo dos anos 60: Adamastor e Clotilde, na realidade, inspirados nas denominações dos pais biológicos do icônico cineasta cinemanovista Glauber Rocha, cuja matriarca, esposa efetiva do senhor Adamastor, na vida real, simbolizou a resistência da “câmera na mão e ideia na cabeça”.

A criação do “Tempo Glauber”, no Rio de Janeiro, posteriormente sob a direção hereditária de Paloma Rocha, representou um marco referencial da geração de cineastas chegados nos anos 70 e 80. Claro que Adamastor e Lúcia vieram antes. Evidentemente, os dezesseis filmes brasileiros vieram antes.

Os *spots* acesos, incandescem a visão de Max. Ligação telefônica ao roteirista, Davi. A intimidade da atriz interiorana no quarto de hotel, no WC, no banheiro, mirando a ducha, através da cortina, espargindo demorado banho é puro metacinema.

Ao mirar o corredor, por sorte do espectador, não há ninguém...Paloma não divisa nenhuma mãe, incorporada em nenhum *serial killer*, uau, é mais um filme brasileiro. Não estamos vendo *Psicose*, embora Hitchcock mereça melhor referência que Orson Welles. Teria mais permanência, historiograficamente falando, que *Citizen Kane*?

Em seguida, paisagem bucólica de lagoa carioca, onde se erotiza ao nadar o casal de namorados, Laura e Fausto (21:13). Relações do inconsciente com o sentimento do prazer? Tal como muda o inconsciente mutante de Max -o realizador que sofre de severa *fotofobia*- mudará a estória das duas mulheres amantes lésbicas, apaixonadas pelo mesmo homem. Afinal, quando alguém tem uma doença grave, como passa a ver o mundo? Diálogo erótico do minuto 20º com 48 segundos até 21:13.

(21:36): Casal Adamastor e Clotilde chega na cafeteria do hotel e indagam à nova atriz, Paloma, se lembra deles, perguntando:

CLOTILDE: - “Ainda bem que veio para ajudar o filme, minha filha, a gente sabe tudo que acontece nesse hotel”

O prosaico texto do diálogo revela a suave transição temática do filme, de *thriller* inicial, a meta-cinematográfico brasileiro, à continuação, e por toda a profundidade do filme de Elizeu Ewald.

O fazer cinematográfico, complexo e grupal, se infiltra nas imagens e sons posteriores: Max na moviola,

acompanhado da editora, monta o filme; são imagens na diminuta tela, ora de PPP dos atores figurantes, ora, em tela cheia, dos mesmos figurantes em contraste com o primeiro plano do diretor, preocupado com a sequência da *barbearia*, com linguajar popular de vingança e religiosidade sincrética. Estamos no 25º minuto da exibição.

MONTADORA: - E aí, gostou?

MAX: Não, mas não é a edição. É a cena toda que está muito óbvia, o personagem principal não é o Juvenal, é a torcida, ...eu quero surpresa!"

Plano geral do Rio de Janeiro, à noite, luzes acesas no lusco-fusco, ao som de música clássica. No taxi, Max e o assistente Alceu comentam que a crítica não vai entender o filme:

MAX: - Oh! Alceu, a crítica é burra, rapaz! Acho que quando eu morrer vou ficar por aí, às vezes penso na minha morte.

ALCEU: - Oh, esqueci da Paloma!

MAX: - Liga prá ela...

Em seguida (29:36), cena do casal apaixonado (Fernanda e Marrom), no corredor, entra no quarto somente ela, a qual, deitada na cama, aprecia a caixinha de música recebida de presente da amante, introduzindo-se no canto da imagem, corpo despido de mulher. Corta para imagem do cineasta Max argumentando para o roteirista Davi:

MAX: - Paupabilidade? Mas que palavra é esse? Quem é que precisa disso? Uma porrada no intelecto esse paizão!³

O cineasta fotofóbico se levanta e aponta para a TV ligada, em filme P & B, onde está sendo projetado o filme de Roberto Rossellini, *Stromboli* (1949), com Ingrid Bergman, mais uma vez, numa revelação meta-cinematográfica indubitosa de saudades do neorealismo italiano. Referência ao cinema clássico, que o realizador Elizeu Ewald tanto admira e tenta imitar. Ademais, a protagonista de *Stromboli* se encontra, qual o Davi de *Entre Macacos e Anjos* (2019), inteiramente perdida, entre brumas e fumaças, exaladas pelo vulcão da ilha, onde mora o marido que pretende abandonar.

(31:30) Cena comum, intimista, da nova atriz, no interior do quarto 715.

(32:18) Imagem de íris de um olho, acompanhado de imagens dos diversos personagens até então mostrados pelo filme, em gargalhadas e irônicas gozações com o cineasta fotofóbico, no estilo de pesadelo. (até 33:28)

Tilintar de telefone, no escuro, Davi acorda e atende a chamada de Max; ao reconhecer sua voz, protesta:

DAVI: "- Você sabe que horas são?

MAX: - Não consigo dormir...

DAVI: "Não consegue dormir? Agora são dois, mas acho que descobri o fio da meada..."

MAX: "Da estória?"

DAVI: "Não, do meu bloqueio de criação! Boa noite"

Desliga a chamada. Aos 34:00 minutos de projeção surge, em cena, um novo personagem, um detetive cabeludo, de terno, qual raio luminoso que desce, de repente, do alto do corcovado, e toca o timbre da casa do roteirista, antes de com ele dialogar:

DETETIVE: "- bloqueio moral?"

DAVI: "Não, não. Minha preocupação agora é ela..."

Passa moça pelo corredor da casa, é percebida pelo detetive, de relance.

(34:41) Corta. Paloma toma café, desejum com Alceu, no hotel, em mesa ladeada pelo casal, Adamastor e Clotilde, excitados como sempre. Alceu elogia o prestígio do diretor Max, no exterior, bam-bam-bam dos festivais, segundo ele⁴.

(37:10) Davi contrata o detetive para investigar sua mulher.

(38:11) Spot de *light*, ligeiro efeito visual para indicar a velocidade do deslocamento do detetive, como se o mesmo não passasse do sub-consciente do roteirista, em ação. *Flash* e o detetive surge na recepção do hotel, indagando onde está a atriz Paloma. *Flash* e desaparece, surgindo em frente à porta de determinado quarto, onde o detetive cabeludo procura captar ou ouvir a discussão interna de vários personagens-sequestradores da mulher do roteirista.

(39:16) Corta. Adamastor e Clotilde voltam ao quarto 715, recepcionados por Paloma, preocupados que estão com a saúde da atriz, e se retiram após informar que ali estão para comemorar a "lua de mel" deles...

(41:35) Corta para cena de praia, desértica, ondas quebrando. Fernanda e Marrom, de trajes de banho, se aproximam, dialogando, perguntando-se onde estaria a amante dela e namorada dele, a mesma pessoa, a qual nunca aparece no filme.

(42:47) Corta para cena de Paloma abrindo a porta do quarto do hotel e entrando Max, o quais entabulam o seguinte diálogo:

MAX: "Você gostou?"

Paloma: "Do roteiro?"

MAX: - Bem, sua estória é sobre o perdão. Você é capaz de perdoar?⁵

PALOMA: "Posso tentar!"

MAX: "Não, conseguir muito mais, o ator é o personagem e muito mais, é o todo. Porém, cuidado, porque o contrário do amor não é o ódio, é o medo.

AMBOS: O ódio é simplesmente o amor que fracassou!

Aqui já afirmam ou pronunciam algumas frases, do próprio roteiro, demonstrando tê-las de cor, inclusive a nova atriz (Paloma) que chegou recentemente para filmar, substituindo aquela que abandonou o set:

AMBOS: - "Nós só andamos pelos caminhos do coração..."

Corta novamente para dar continuidade à cena de Laura e Fausto banhando-se no mar, mergulhados e vindo à tona. (46:36)

Corta. Detetive senta na cama de mulher sequestrada, apertando sua boca para impedir que

grite, informando-lhe que veio em missão de resgate, contratado por Davi, o roteirista (47:00)

Corta. Em Montagem rápida e recheada de *flashes*, um veículo se aproxima do hotel, quando personagem do banco do carona desce com teleobjetiva e se dirige à recepção, abalroando com Max, o qual despenca no chão, perdendo os óculos e ofuscando-se, integralmente, enquanto velhinho cego, ao passar pela rua, com sua bengala, arremessa para distante os respectivos óculos de proteção foto-fóbica do diretor artístico, (48:10), forçando-o a chamar pelo celular ao produtor Jarbas para comunicar que ainda está vivo.

Já no interior de carro, dialogam:

JARBAS: - Você não pode continuar andando por aí, sozinho... E se você não achar seus óculos?

MAX: - Não vai acontecer novamente (48:36)

JARBAS: -" Quanto ao filme, fique tranquilo, tudo vai acabar bem. Nós já fizemos 3 filmes juntos.

MAX: - Quatro.

JARBAS: - "Mas aquele não conta.

MAX: Como não conta? Não foi feito?

JARBAS: - De que adianta fazer filme, se ninguém vê...

MAX: - Agora você está falando do cinema brasileiro. São dezesseis filmes brasileiros...

A conversa (de 48:35 ao 50º minuto) versa, especificamente, sobre as dificuldades de distribuição e exibição do cinema nacional, das vezes que o produtor tem que pagar despesas e contas do diretor, inclusive para tirar-lhe de eventuais prisões, por inadimplimento de pagamento de pensão alimentícia, etc, resultando numa complicidade profissional entre essas categorias. O cinema brasileiro⁹ é a preocupação central desses personagens centrais. *Nele, dele* e *sobre ele* se centram as tramas essenciais do filme *Entre macacos e Anjos* (2019), de Elizeu Ewald.

(50:01) Continuidade de Cena, anteriormente referida, agora exibida na moviola, mostra personagens figurantes e populares na barbearia. Discursos sobre vingança e miscigenação religiosa impeditivas de efetivação da morte, enquanto algum não se conforma com apenas algumas porradas previstas, sugeridas e programadas. (50:40)

(50:40) Corta para interior da Biblioteca Nacional. Davi pesquisa nos livros raros. Cumprimentado por amigo que, há muito não via, indaga sobre paganismo e "saberes ocultos".

(51:56) Corta para planos dos sequestradores – quadrilha internacional que planeja levar para o exterior documentos raros da biblioteca Nacional, no interior da caixa musical, no interior de tubo (52:39)

(52:39) Corta para imagem de Max, ao celular, no escuro, convidando Paloma para reunião isotérmica, em casa de Davi (54:23)

(54:58) Corta para imagens da reunião-festinha, quando câmera faz *travelling* sobre os personagens, em falas indistintas. (55:29)

(55:29) Corta para Primeiro Plano de Detetive convidando a mulher sequestrada para fugir, pelas escadas do hotel. Saem ambos no carro, em disparada. (55:37)

(55:37) Corta para imagem do casal Adamastor e Clotilde, na recepção do hotel, se despedindo de Paloma, antes de embarcarem para Buenos Aires. (56:25)

(56:25) – Paloma entra em taxi, indagando ao motorista (por acaso, o ator- condutor do taxi que faz essa pontinha no filme, a exemplo de Hitchcock, é o próprio realizador deste filme que se comenta, Elizeu Ewald) se ele sabe quando inauguraram aquele hotel onde esteve.

MOTORISTA: - Sei não, senhora, dizem até que Getúlio já dormiu aí ... (56:45)

(56:45) – No interior de outro veículo, detetive e mulher fugitiva, conversam, quando são interceptados carro de quadrilha armada, os quais trasladam para o bagageiro do seu veículo a ambos, detetive e moça antes raptada, resgatam ou raptam novamente a fugitiva e seu inconsciente detetivesco, sob armas. (57:11)

(57:11) Corta para sequência de reunião isotérmica, em casa do roteirista Davi, o qual indaga a Oscar, o amigo recém re-encontrado, quando deixará de trabalhar. Este pede ao roteirista que retire 3 cartas do baralho; descobrindo-as, revela: o sol, a roda da fortuna e o arcano 13, a morte.

(57:44) – Cena do carro da quadrilha de sequestradores estaciona, em plena rodovia, saindo o motorista, o qual, armado, abre o bagageiro e atira por silenciador, matando o detetive –como quem eliminara o complexo de inferioridade do roteirista, ali representado pelo personagem da figura do detetive. Só preserva a moça raptada que segue no banco de trás do carro, até o aeroporto internacional.

Fausto dispara fotografias obtendo *flashes* de avião da TAM aterrissando e, observa moça que abandona uma caixinha de música em cima da mesa, antes de retirar-se de chamada de celular, tudo leva a crer que se tratava da tal chamada telefônica atendida no elevador pela amante lésbica Fernanda, fixando o tempo único tempo real da película, transformando tudo o mais em ficção diegética na cabeça e coração de Max – objeto do mistério ou da estética de *thriller* da película-, a qual Fausto presenteara à amante Laura, e Fausto termina por lançar tal caixinha no lixo, como se concordasse com o narrador onisciente.

(58:56) – Voltando à sequência na casa de Davi, e Oscar explica:

OSCAR: - O arcano 13 não é a morte, você está tirando coisas que já não te servem mais... para criar algo novo.

(59:10) – Paloma chega, de taxi, para participar da reunião isotérmica e é recebida por Alceu.(59:22) A nova carta é a da sabedoria. Max, o diretor, com óculos escuros de piscina, que retirara a carta nova, escreve em pequeno papel, cujo texto será adivinhado por Paloma, vendados os seus olhos:

PALOMA: - A porta previsível deve estar sempre visível!"

O variado grupo da assistência confere o texto escrito por Max, entregue por Oscar, confirmando o acerto de Paloma, na leitura para o amigo isotérico do roteirista do filme. (1:00:26)

(1:00:35)– Corte para fila de embarque internacional, sequestradores e bagagens passam na esteira do raio X, encaminhado pela moça seqüestrada; Seguem ao embarque, na sala vip. A “caixinha de música” encerra o documento surrupiado.

(1:01:20) – No interior de carro em movimento, Max e Davi comentam que as ondas dominantes, foram responsáveis pelo roteirista ter entrado em estado *Alfa*

(1:01:30) – Paloma se despede de Max, na recepção do hotel Novo Mundo, Rio de Janeiro, e se abraçam, com gratidão mútua. (1:01:50)

MAX: “Você sabe o quanto estou agradecido, não sabe?”

PALOMA: “Fico tão feliz, por te ajudar.”

PALOMA: “Que é isso? Não fica assim, a gente está só se conhecendo...”

MAX: “A vida é cheia de milagres, mas só os santos conseguem vê-los”, eu li isto, em algum lugar...

(1:02:24) – Plano geral do mesmo hotel, à noite, com as luzes da Glória.

(1:03:48) - Davi e Max se confessam seus medos pessoais, personalíssimos.

(1:04:05) - Moça sequestrada corre, sendo perseguida por um deles, se volta a ele e lhe aplica golpe de caratê, derrubando-o no solo.

(1:04:32) - Plano geral da Baía da Guanabara com visão do Pão de Açúcar, amanhecendo. Alceu abraça Paloma, antiga namorada, e se encontram na saída do hotel com Adamastor e Clotilde, de partida para Buenos Aires.

(1:05:40) - Max no escuro, portando os célebres óculos escuros ante as imagens da moviola, filme e edita a seqüência da barbearia, orienta como o ator barbeiro deve pegar na navalha; explica e volta à filmagem determinando “ação”, cuja inscrição na claquete informa:

DEBUQUISON DE TEIBLÔ 7			
SEQ.	PLANO	TOMADA	ROLO
83	5	2	105
DIRETOR			
MAX EYMARD		Chassis 2	
DIRETOR DE FOTOGRAFIA			
HÉLIO GAGLIARDI		Data 29/02	
00:00:58:01			

(1:06:10) – Cena da *barbearia*: com navalha sendo afiada, barbeiro Juvenal sua de nervoso, ante a perspectiva de execução do serviço, mantém o rosto suado e tenso, enquanto faz a barba e ouve a conversa do cliente. Ao cortar a jugular do cliente, espirro de sangue escorre sobre o rosto de Juvenal.

(1:07:02) – Ante a moviola se encontram o produtor Jarbas, de pé, a montadora e o diretor Max, o qual abre os braços, em desaprovação da cena, ora fixada na telinha, dizendo:

MAX: - Que filme é este? , que acordo moral que a gente enfiou goela abaixo?

Nenhuma ética? (1:08:23)

JARBAS: - “Calmá, Max, isso é só um filme...”

Caminham Jarbas e Max pelos corredores da produtora, cartazes de filmes fixados na paredes.

MAX: “Prá você pode ser só mais um filme, mas para mim...Quero dizer que essa estória eu não filmo.

JARBAS: “Mas essa estória é tua... Eu nunca meti o bedelho. Como acha que vou arranjar o dinheiro?”

MAX: - Jarbas, cai na real, você nunca vai devolver essa grana, com essa pirataria que anda solta por aí...

Parece um cachorro correndo atrás do próprio rabo.

JARBAS: - Pois não tenho nenhuma vergonha disso, se for preciso faço isso até o último dia. Você acha nunca percebi isso? Não estou interessado nisso..

sabe: Davi e Golias, não estou interessado em saber quem vai ganhar, essa é nossa parte nesse jogo, cada um usa a arma que tem. Eu não quero saber quem vai morrer no final. O meu negócio é lutar!!!

Max faz gesto de trégua. Reconheceu, naquele momento que o produtor Jarbas tinha um pouco de razão, Davi e Golias, personagens míticos da era clássica, eram tomados como Hollywood e Cinema Nacional⁶; O espasmo efetivo de Max se percebe, emotivamente, tocado pela sacada do produtor, ao comparar Davi e Golias, este como gigante do mecanismo industrial da produção hollywoodiana *versus* o pequenuto Davi, ou seja, o subdesenvolvido cinema brasileiro.⁹

O diálogo entre diretor e produtor continua:

MAX: - Eu não aguento mais estar fazendo parte desse jogo. Isso faço por você.

JARBAS: - São trinta anos de amizade, você não tem prá onde ir. Sua família somos nós: O CINEMA.”

O longo diálogo transcrito revela o quanto a trama áudio-visual se desafia para a diluição dos entraves do fazer cinematográfico no Brasil, em particular, a conflituosa relação entre o capital e o trabalho, entre o produtor e o diretor do filme¹⁰.

(1:08:43) – Cena de rua, vista desde a perspectiva do Max, da janela do primeiro andar da empresa produtora, onde pessoas e carros são imagens turvas, cheio de sombras e luzes, até que entra somente o diretor, no elevador, onde se encontra uma moça com óculos idênticos àqueles portados por Fernanda, na segunda seqüência do filme, o que o faz recordar-se dela, a quem perseguiu naquele momento, tendo se inspirado, para todo o filme, ora feito e concluído.

(1:09:34) – Studio, *set* de cinema, spots acesos, fotógrafo com câmera no tripé, porta aberta ao fundo, por onde penetra Max, acendem-se os refletores de luz intensa, os quais, já não o incomodam; voltado para a câmera, Max, em plano americano, de óculos embora,

demonstra que está curado da visão, da fofobia de que fora acometido. Em pé, mirando o espectador qual espelho, até se retirar os soturnos óculos, o cineasta deixa transparecer que seu bloqueio era puramente psíquico, de braços cruzados e sorriso irônico no rosto, continua feliz, curado, totalmente cineasta.

(1:10:39) – Alceu vai rodar o último *take*, tomada um daqueles que se tornaria com a legenda de dedicatória (*aos que vieram antes...*) de *Entre Macacos e Anjos*.

Seguem as legendas e letreiros da grande equipe de técnicos, atores, assistentes e componentes todos da película.

Se como afirmado por Max, vieram antes, dezesseis filmes brasileiros (os tantos filmes produzidos por Jarbas, até a realização daquele), este é o 17º: concordo que está a engrandecer a cinematografia nacional, em crítica naturalista de um espectador comum, como se na moviola, sem pretensão de esgotar o tema. Desafio outras interpretações. Logicamente que o cinema brasileiro passou por temporadas – algumas piores, outras melhores-, de épocas em que se produzia mais de cento e cinquenta filmes por ano, ou apenas 4, como no ano de 1993, após a extinção da Embrafilme, pelo governo Collor; E o filme de Ewald não ignora isso, quando se refere a esses atropelos produtivos e a descontinuidade da realização cinematográfica.

No entanto, antes das considerações conclusivas sobre o filme de Ewald urge, ainda, observar alguns aspectos do mesmo: 1º) Tudo não teria passado de uma “piração”, de um transe do cineasta Max? 2º) Se positivo, como afirmar em qual momento se deu e terminou mencionado surto ou espasmo neurológico? e, 3º) Como se insere referida produção na história do cinema brasileiro, se é que isso vai ocorrer de fato?

Final, observemos que o Max (Chico Expedito), cineasta neurologicamente enfermiço, consoante diagnosticado pelo médico neurologista, já vinha fazendo um filme, no qual pelo menos três episódios já tinham sido realizados ou filmados: 1º- aquela parte ou episódio cuja atriz tinha sido demitida ou abandonado as filmagens, tanto que chegará outra para substituí-la nesse episódio, retomando as filmagens ou re-filmando; 2º- um segundo episódio, segundo o qual Max tenta construir relativamente à estória das duas mulheres apaixonadas, entre si e tentando provar o amor de ambas a um mesmo homem, cuja estruturação vai inquietar tanto ao roteirista; e, 3º- o episódio da *barbearia*¹¹, espécie de satisfação social à temática socialista típica dos anos 60, destacada como a “última cena”, onde o espectador se apercebe de que Fausto é o verdadeiro fotógrafo do filme de Max, enquanto sua amante, Laura, se trata da figurinista da mesma película, afinal encerrada, para contentamento do diretor Max, agora curado, saneado pela lucidez e alegria, ironia da realização fílmica, a exemplo do final de *Oito e Meio* felliniano, onde e quando todos os atores e atrizes se envolvem no largo carrossel de alegria e divertimento feliz.

Algumas observações: quanto à edição ou montagem da película nota-se, facilmente, o nervosismo característico da mesma, lembrando os

tantos anos em que o realizador Elizeu Ewald trabalhou com publicidade¹², levando o espectador a ter alguma dificuldade de apreendê-la, na sua inteireza e correção.

Em benefício do filme, assiste a tese da inserção do filme no contexto teórico do espetáculo interrompido, do tipo de representação (teatral, cinética ou literária), na qual, a cada momento que o espectador começa a se emocionar, o espetáculo sofre um corte, com a expressa intenção de impedir seu envolvimento emocional, ou seja, se dá uma auto-reflexividade¹³. *Entre Macacos e Anjos* (2019), tem este viés, do início ao final da película.

Logicamente que, se tivesse sido suavizada a montagem ou edição, se os tantos cortes de imagens e sons, se as tantas interrupções propositalis e bruscas da narrativa, ainda que retomadas, mais avante, não se tivessem dados, o espectador - mesmo o desatento- perceberia mais facilmente o teor da representação, a trama, a estória, o tema, como queiram denominar o conteúdo e forma do filme. É o preço da desmistificação da linguagem.

E assim, começo a responder as três indagações aqui formuladas. O personagem central, o diretor de cinema, Max (Chico Expedito), não cura de sua fofobia, por medicação ou obediência de conselho médico, senão se auto-cura do transe ou do surto doentio que o faz sentir-se adoentado, a partir da entrada no elevador (após a consulta oftalmológica) até o momento em que ali retorna, após o último diálogo com o produtor Jarbas (clara alusão ao prolífico produtor de cinema brasileiro, Jarbas Barbosa, irmão de Chacrinha) ingressa no elevador e se percebe inteiramente curado, retorna à sua natural e anterior *realidade*, estilo, hábitos, cujo transe ou surto cerebral, lhe houvera imposto retirar-se dentro do filme, refletido na perspectiva diegética integral do mesmo.

Tudo funciona como se Max tivera tido um acesso epiléptico, um ataque durante o qual tivesse tido todo aquele pesadelo, expresso através do seu filme ou sua manifestação artística, ataque ou surto cerebral neurológico, a exemplo daqueles descritos tão bem e, minuciosamente por Dostoiévski, especialmente no romance *O Idiota*, o célebre autor russo do século XIX que era, de fato, epilético¹⁴.

A ser certo, Max se confunde com Davi, o roteirista, cujo bloqueio mental inexistiu, senão na cabeça do cineasta.

Em resposta à terceira e última indagação - (3º) Como se insere referida produção na história do cinema brasileiro, digamos que *Entre Macacos e Anjos* (2019) demonstra que seu realizador, Elizeu Ewald, fez sua carreira profissional, inteiramente, influenciado pelo cinema novo, de Nelson Pereira dos Santos, de *Vidas Secas a Terra em transe*, de Glauber Rocha (pai biológico da personagem que representou o papel da nova atriz), passando pelo *Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzela, influência positiva da Escola Superior de Cinema da UCMG, onde se diplomou, nos anos 70, tendo tido como professor a Hélio Gagliardi, grande fotógrafo, ademais de outros inspirados mineiros e paulistas. Se insere, destarte, referido filme na continuidade de um cinema que resiste, apesar de

todas as dificuldades de realização e de produção que o filme de Ewald transparece, na pessoa do transe de Max, avatar do cineasta. Se o filme de Federico Fellini, *oito e meio*, representou um corte transversal na história da interpretação do fazer cinético, da construção da indústria cinematográfica dos anos 50, o de Elizeu Ewald, na mesma esteira “dessa noite” do mito do cinema clássico, a ser desvendado pelo audiovisual, poderá surpreender o entendimento dessa mesma indústria. Nesse sentido, se mostraria revolucionário, na forma e no conteúdo.

Por último, convém registrar a evolução estética e profissional de Elizeu Ewald: de experiente assistente de direção, produtor executivo e diretor de produção, tendo contribuído como diretor assistente de programas da Rede Globo e produtor delegado de quatro sucessos de público, de Tizuka Yamasaki e Paulo Sergio Almeida, antes de partir para suas próprias direções de longas metragens, tais como os docudramas¹⁵, *Mais que a terra* (1990), *Nelson Gonçalves* (2001), *Zico, o filme* (2002) e, *Sambando nas brasas, morô* (2003).

Se contrariamente a Max, o cineasta de *Entre Macacos e Anjos* (2019), o qual supunha estivesse a realizar seu “último filme”, em virtude da acometida fobia (neuroológica ou meramente artística?), Elizeu Ewald não estava a dirigir sua última película (porquanto nós espectadores aguardamos novas direções, doravante e para breve), e sim, num processo evolutivo de domínio da linguagem cinematográfica, no controle estratégico de produções – quer por captação, quer por iniciativa empresarial-, o próximo filme do cineasta será, possivelmente, digno de observação e interesse.

Alberto Graça que o diga, quando, desde 2008, se interessou pela realização nova e mais recente de Ewald – àquelas alturas, mero projeto-, procurou captar recursos da Lei Rouanet, sem lograr êxito, e o cineasta não desanimou...! qual anjo da indústria cinematográfica brasileira, foi em frente... donde os resultados, ora, analisados.

Elizeu Ewald elaborou seu filme, ora comentado, com a garra dos intrépidos criadores, num *insight* vislumbrante da realidade histórica do cinema brasileiro, em palavras históricas de Walter da Silveira, pela razão à qual o cineasta “o realizou intencionalmente equívoco, numa fascinante metáfora, com malícias oníricas, autocrítica de suas concessões e buiedades, ferindo implacavelmente quantos o rodeiam, industriais e mercadores do filme, colaboradores de criação cinematográfica, o público e a imprensa.”¹⁶

Desse modo, o núcleo temático da película se volta, necessariamente, para o próprio fenômeno do linguajar do cinema. É, em definitivo, um filme sobre um filme.

Notas Finais

¹ SILVEIRA, Walter da: “Fronteiras do Cinema”, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1966, pag. 52.

² D’Angelo, Biagio: “Alice, mentiras e videoteipes. O país das

maravilhas segundo Jan Svanmajer, pag. 66, apud “Literatura e Cinema- encontros contemporâneos, Porto Alegre, 2013.

³ Diálogo longo e intimista, a seguir se faz, a revelar a duplicidade do conflito psíquico a afetar diretor e roteirista:

MAX: Paupabilidade?... Mas que palavrão é esse? Quem é que precisa disso? Olha aí, oh! Plá! Uma porrada no intelecto, esse paizão idiota...

DAVI: Quer começar de novo, é isso?

MAX: Por que não? Essa semana eu acabo de filmar o episódio da barbearia. Na semana que vem faço o episódio com a nova atriz. O pessoal da produção já se virando aí, com locações; O Jarbas já falou com os atores... O que está faltando?

O texto!...

DAVI: O texto!... Essa história já mudou três vezes!

Eu já não estou entendendo mais nada com todas as modificações. Sem contar as modificações que fiz naquela outra, a tal de Claudia!

MAX: Esquece!... Essa aí já foi tarde...

DAVI: Max, o que está acontecendo com você?

Antigamente era aquela escatologia toda. Agora é cheio de... “nuances”. O que é isso? Você está abandonando seu estilo? Agora é o seu “marketing”!

MAX: “Marketing?”...Estilo?

Então estou abandonando o meu estilo. É “oficial”!

DAVI: Max, olha aqui... Eu não consigo. Não sai nada! É um bloqueio, entende?

Um bloqueio total... Eu não sei quais são os nós dramáticos dessa história. Eu não sei se esses nós aconteceram e eu não percebi... Ou eles foram desapercibidos. Ou o que é pior... eu perdi o interesse nessa estória.

MAX: Um brinde à isso! Um brinde!”

⁴ Referência indubitosa aos tantos prêmios internacionais que o cinema novo brasileiro angariou, na fase inicial, desde *Barravento*, premiado em Karlovy-Vary, dividindo o prêmio com o italiano Pier Paolo Pasolini, de *Accatone*, passando pelas palmas de ouro de Cannes *O pagador de promessas* (1962), *Terra em Transe* e *Antonio das Mortes* (melhor direção e melhor filme de aventuras, respectivamente, em 1966 e 1969), para Glauber Rocha, bem assim os diversos galardões para *Vidas Secas*, de NPS e alguns outros prêmios que elevaram o nome do Brasil e do cinema novo brasileiro, no panorama do Novo Cine Latino-Americano, nas décadas de 60 e 70, do século passado. Cf. DESBOIS, Laurent: “A odisséia do cinema brasileiro”, Cia. das Letras, Rio de Janeiro, 2016, pag.116 e ss.

⁵ A interrogação dialogal lembra, mais uma vez, a intrínseca necessidade da película se reportar a aspectos, momentos históricos e ideias de personagens reais da história recente do cinema nacional. *In casu*, recorda do ator Anselmo Duarte, o qual, apesar de diminuído e menosprezado pelos cinemanovistas, angariou uma palma de ouro, no festival internacional de Cannes, em 1962, com seu filme *O pagador de promessas*, tendo comemorado sem a presença do líder do cinema novo, GR, perdendo-o, contudo.

⁶ Sobreto, observamos que, essa preocupação com a história do cinema brasileiro durante os períodos de cinema novo (1958/1969) e do *underground* (1969/1990) (apelidado *udigrudi*, por GR), se revela certo, em virtude das referências a opiniões e ideias elaboradas e difundidas pelos cinemanovistas e cineastas da “boca do lixo” (Oswaldo Candéias, Carlos Reichenbach, José Mogica Marins, etc) e, acolhidas pelo filme de Elizeu Ewald, enquanto conhecedor dos processos de realização dos filmes até a extinção da EMBRAFILME.

⁷ O título do filme que Max Eymard está fazendo –em três episódios já filmados–, vem epigrafado como “*the book is in the table*”; A fundamentalidade dessa inscrição se dá como comprovante do conhecimento de causa da película: o meta-cinema, na prática.

⁸ Conferir, ROCHA, GLAUBER: "Revisão do cinema brasileiro", civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.

⁹ Conferir, Paulo Emílio Salles Gomes: "Crítica de cinema no suplemento literário", 2 vols., Paz e Terra/Embrafilme, 1981. O intelectual Paulo Emílio publicou, inicialmente, em Revista, impactante artigo que relacionava o subdesenvolvimento com o cinema; nesse sentido, o cinema nacional sempre fora subdesenvolvido. Após a extinção da EMBRAFILME, estrearam, entre 1992/94, em circuito comercial os primeiros filmes realizados, aqui no país, concomitante ao processo de destituição da EMBRA, porquanto segundo dados da publicação *Cinema Brasileiro- um balanço dos cinco anos da Retomada do cinema nacional*, lançada pelo MEC, em 1999 e relatado por Pedro Butcher in "*Cinema brasileiro hoje*" (Edit. Publifolha, S.Paulo, 2005, pag. 21): "No final dos anos 70 e começo dos 80, entre 70 e 110 filmes brasileiros eram lançados por ano. Eles chegaram a vender mais de 50 milhões de ingressos em um só ano (1980) e ocuparam entre 30% e 35% do mercado, entre 1980 e 1982. No último ano de existência da Embrafilme (1989), os 17 filmes nacionais que chegaram aos cinemas atraíram mais ou menos 20 milhões de espectadores. Número que despencou pela metade em 1990 e levou um tombo ainda maior em 1991, quando estacionou em apenas 3 milhões. O baque final viria entre 1992 e 1994. Nesses três anos, apenas 13 longas conseguiram chegar ao circuito, todos com distribuição da Riofilme - (empresa criada pela Prefeitura do Rio de Janeiro, a qual procurou ocupar o vazio deixado pela Embrafilme). Pois bem: a soma de seus espectadores, em cada ano, não chegou a 1% do total de ingressos vendidos no país. Mais uma vez, o cinema brasileiro havia chegado praticamente à estaca zero dentro de seu próprio mercado".

¹⁰ O espectador fica consciente de que o cineasta Max, *avatar* ou *duplo* de Elizeu Ewald, conhece a história de realização e/ou produção de cinema brasileiro, desde o início dos anos 50, com Nelson Pereira e Roberto Santos (de *Rio 40º* e *O grande momento*), fosse o que era produzido em São Paulo ou no Rio de Janeiro (a geração dos cinemanovistas, sob a liderança do cineasta baiano Glauber Rocha) e se reporta ao cinema "*udigrude*", como Rocha denominou ou apelidou ao cinema da boca do lixo, feito em S. Paulo, sobretudo.

¹¹ O diálogo aqui é interessante e populista, na linha cinemanovista, senão vejamos:

ELÉTRICO: Eu não! Fiquei cinco anos na cadeia, no Carandirú!

MARMELADA: Então o Tiziu faz o serviço...

TIZIU: Está querendo acabar com minha mãe, amigo?

MARMELADA: E sua mãe vai ficar sabendo?

TIZIU: Pô, vira essa boca prá lá, Marmelada.

MARMELADA: -Você está é com medo.

TIZIU: - Ô rapaz, coragem eu tenho. Eu não tenho é tempo! Estou para virar uma laje lá para minha filha há mais de dois meses, vou ter tempo para matar alguém?

MARMELADA: Então, dá pro Mosquito...

MOSQUITO: Eu não posso! Eu sou de Jesus e minha religião prega humildade e sentimentos. Gente, o cara é uma pessoa!

TIZIU: -Um "traíra"... Um filho da puta!

MARMELADA: - Aquilo é um monstro. Eu só não faço o serviço porque acredito na reencarnação. Só quem tira a vida é Deus!..."

¹² Conferir, uma nota biográfica do profissional Elizeu Ewald na publicação "Quem é quem no cinema – 500 profissionais do mercado de cinema no Brasil", dos editores Paulo Sergio Almeida e José Maria Oliveira, distribuído por Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 2002, pag. 63.

¹³ Conferir, a propósito, os livros do ensaísta Robert Stam, sobretudo: "O espetáculo interrompido- literatura e cinema de desmistificação", Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

¹⁴ DOSTOIEVSKI, Fiódor: O Idiota, Editora Martin Claret, Rio de Janeiro, tradução de José Geraldo Vieira, 3ª edição, pag. 698 e ss. Há diversas passagens, neste, e em outros romances, na quais o autor descreve, com minúcias, as crises de epilepsia de personagens (o príncipe Michkin é um deles, avatar de

Fiódor). "...O doente jazia agora sobre o tapete, e alguém se apressou em lhe colocar uma almofada sob a cabeça. Quem poderia esperar por uma coisa destas?" (pag. 698, idem, ibidem). Mais detalhadamente, ainda, descreve o autor outro ataque epilético da parte do príncipe quando este, num dos seus inumeráveis encontros com o personagem Rogógin. Vale a pena ler, pois algo me parece ter inspirado o transe de Max.

¹⁵ Conferir, "Quem é quem no cinema no Brasil", Rio de Janeiro, Edit. Espaço Z e Filme B, pag. 63

¹⁶ SILVEIRA, Walter da: "Fronteiras do cinema", edit. Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, 1966, pag. 52.

Referências bibliográficas

BERNARDETH, Jean-Claude: Brasil em tempo de Cinema, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro/São Paulo, 1966.

DESBOIS, Laurent: "A odisseia do cinema brasileiro- da Atlântida à Cidade de Deus", Cia das Letras, tradução de Júlia da Rosa Simões, 2016.

GALVÃO, Maria Rita: "Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz", Civ. Brasileira/Embrafilme, S. Paulo, 1981.

ROCHA, Glauber: Revisão crítica do cinema Brasileiro, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.

ROCHA, Glauber: "Cartas do terceiro mundo", apresentação por Ivana Bentes, Embrafilme/ Rio de Janeiro.

ROCHA, Glauber: "Revolução do cinema novo", Embrafilme/Alhambra, Rio de Janeiro, 1981.

SILVEIRA, Walter da: Fronteiras do cinema, Edit. Tempo Brasileiro, RJ, 1966

STAM, Robert : "O espetáculo interrompido – literatura e cinema de desmistificação", Edit. Paz e Terra, 1981

STAM, Robert: A literatura através do Cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação, UFMG/Humanitas, Belo Horizonte, 2008.

XAVIER, Ismail: "Sétima arte: culto moderno", Edit. Perspetiva, S. Paulo, 1978.