

ÓPERA DO MALANDRO: UM EXERCÍCIO DE LEITURA CINEMATOGRAFICA

João Baptista de Almeida Júnior
(Professor do IAC – PUCCAMP)

O Centro de Cultura e Arte (CCA) da PUCCAMP realizou um Ciclo de Cinema Brasileiro entre 22 a 26 de agosto de 1988, no cine Jequitibá, evento comemorativo do 33º aniversário da universidade.

O tema de debate que nos coube, por ocasião do filme "Ópera do Malandro", foi a linguagem cinematográfica. Tema deveras pertinente, visto que a maioria dos freqüentadores das salas de projeção está mais acostumada a ver o filme ao invés de ler o filme.

A proposta de se debater sobre o tema da linguagem cinematográfica pressupõe a necessidade de identificação e leitura dessa linguagem, como um conjunto mínimo e organizado de signos especiais, suficiente para comunicar o fato fílmico. Este artigo objetiva mostrar algumas das características da linguagem cinematográfica e as alternativas de leitura decorrentes.

Ver e ler o filme são ações perceptivas complementares e realizadas simultaneamente com o intuito de se tomar consciência do que o filme significa.

Ver o filme é apreciar, contemplar, reconhecer as imagens, perceber o fio histórico (o enredo), pre(ver) o desfecho, envol(ver)-se na trama da tela.

Ler o filme é, não somente colher o significado de cada imagem ou o significado do conjunto de signos mas, também colher o evento de comunicação fílmica como tal; perceber a linguagem cinematográfica que expressa e veicula a história; compreender os processos de

articulação dos signos que procuram revelar o que o autor quer significar com o filme.

Ler o Filme é um Exercício de Metalinguagem

O termo leitura é mais comumente usado quando nos referimos à linguagem escrita. Na escrita os signos lingüísticos tem funções normatizadas pela Gramática e Sintaxe e a leitura depende em grande parte do conhecimento dessas normas. Vírgula, hífen, dois pontos, ponto final são alguns signos utilizados na escritura, que condicionam uma leitura rítmica dos demais signos lingüísticos, apresentados em forma de palavras e frases. Via de regra, não se pode dispensar esses signos "cimentadores" de outros signos na formulação de enunciados com significado.

O filme também é composto de elementos sgnicos: imagens, planos, angulação, iluminação, movimentos de câmera, cortes, cenário, vestuário, trilha, sonoplastia, montagem... Cada elemento justifica seu emprego dentro da linguagem articuladora do filme quando implica significações não descartáveis para a compreensão do discurso cinematográfico.

Do mesmo modo que na escrita, na linguagem cinematográfica, não se pode eximir de ler os vários componentes sgnicos que, associados, trazem à tona o significado central do filme. Uma cena ou imagem, à primeira vista destoante do processo narrativo, deve ser apreciada com interesse e lida com suspeição significativa dentro do contexto geral da estória.

Faço um pequeno parêntese para observar que apesar de referir-me a aparentes dicotomias do estruturalismo — significante e significado, forma e conteúdo, sincronia e diacronia — não estou encaminhando uma leitura essencialmente estruturalista. As categorias empregadas são do domínio geral da Semiótica e devem ser encaradas como aspectos de uma mesma realidade — o filme. Explicando melhor. Ao ver o filme, deve-se ler de maneira metalingüística (significantes) e poética (significados), **simultaneamente**. A identificação e a leitura dos significantes na composição da linguagem cinematográfica reforçam a observação e a leitura estética do conteúdo narrativo. O efeito resultante da dupla leitura é a interpretação do fato fílmico como um processo uno de comunicação que envolve linguagem e mensagem.

Afinal, que valor crítico ou cultural pode ter a leitura de um filme sobre fatos sociais, históricos, ideológicos ou simplesmente estéticos se ignoramos o que seja realmente o filme? Que interesse artístico tem um filme se ignoramos a linguagem cinematográfica ou se captamos superficialmente detalhes da obra de linguagem?

Nenhum valor, se não percebemos que um filme é uma construção de linguagem feita propositalmente pelo autor para comunicar de modo integral sua mensagem.

Se considerarmos a linguagem como um sistema extremamente complexo de signos que se estruturam segundo leis próprias para significar alguma coisa, a linguagem cinematográfica é singular porque envolve signos de naturezas diversas: imagens, sons, gestos, etc.

A linguagem do filme, a linguagem cinematográfica, materialmente compreendida, é um feixe de linguagens convergindo para uma estrutura de narração de que se serve o autor para deixar algo à reflexão do espectador.

A linguagem cinematográfica abrange outras linguagens complementares que enriquecem o fato fílmico na obtenção dos efeitos esperados sobre o público receptor. A especificidade da linguagem cinematográfica é exatamente a confluência de outras linguagens em uma única, como afluentes que engrossam as correntes de um rio sem ser possível separar suas águas.

As várias linguagens — icônica, gestual, verbal, musical, teatral, linguística, vestuário — com sua infinidade de signos próprios se interrelacionam para compor intencionalmente a estrutura do filme.

Se autor, diretor e "troupe" são competentes na composição da linguagem cinematográfica em torno da idéia central que se desenvolve no filme, este se constituirá numa unidade expressiva e será reconhecido como uma obra prima da cinematografia. Caso contrário, resultará numa acumulação de signos disparatados, numa montagem caricata.

Portanto, em um bom filme, as linguagens empregadas e os respectivos componentes sógnicos que se destacam no enredo devem compor, como em uma sinfonia, o fio condutor (o'leit motiv') do filme. Em um bom filme tudo é significativo e pertinente em termos de linguagem, não sobrando qualquer signo que possa ser prescindível por não ser significativo no contexto da mensagem.

O Filme "Ópera do Malandro"

O filme "Ópera do Malandro" de Ruy Guerra e Chico Buarque se apresenta como exemplo para a análise de linguagem cinematográfica pelo seu primor poético. Mesmo contando com recursos de uma média produção, pode ser considerado um filme de bom nível técnico e bem confeccionado esteticamente, com uma montagem musical envolvente, que surpreendeu espectadores e críticos.

A peça teatral homônima que estreou em 1978, ainda sob às sombras da censura, vem co-assinada por nada mais que dois grandes dramaturgos: John Gay e Bertold Brecht.

O roteiro primordial "Ópera dos Mendigos" foi escrito pelo inglês John Gay em 1728 e, devido aos problemas com os censores da época, apresentado somente em 1777. No início do século, 1928, Bertold Brecht e Kurt Weill fazem nova adaptação em "Ópera dos Três Vinténs".

Cerca de duzentos e cinqüenta anos separam o filme do texto original, cinqüenta anos separam-no de Brecht e apenas oito anos separam-no da montagem teatral. Contudo, há pouca coisa em comum entre as quatro obras.

A razão da elaboração do filme, se a montagem teatral já tinha feito sucesso, pode ser encontrada na explicação do próprio Chico em entrevista à revista VEJA em fevereiro de 1982; "Existem algumas coisas que quero dizer e que não cabem na música ou não podem ser ditas dentro dos compassos de uma canção". Mais que a preocupação constante com a censura, este depoimento revela a busca incessante do poeta de novas formas de expressão, de novas linguagens que complementam sua produção artística.

O filme, portanto, suplanta a peça teatral.

Chico compôs músicas e letras novas, sintetizou diálogos e modificou o roteiro da peça, demonstrando conhecimento da especificidade da linguagem cinematográfica sob a direção de Ruy Guerra. Mais do que simples transposição do palco para a tela, o filme recria situações históricas, trabalhando com o imaginário do espectador.

A estória do filme, ambientada no Rio de Janeiro, no período final do Estado Novo, mostra a ascensão de um malandro de rua, Max Overseas (Edson Celulari), influenciado pela cultura norte-americana. Max é um cafetão típico da Lapa que explora a dançarina de cabaré Margot (Elba Ramalho), despedida pelo proprietário do "night club" Hamburgo, Otto Strudell (Fábio Sabag), no momento em que o alemão, simpatizante de Adolf Hitler, descobre que a dançarina mantém um caso comercial-amoroso com Max, adversário dos integralistas. O cafetão decide se vingar de Otto, seduzindo sua filha Ludmila (Cláudia Ohana), que acabara de ser expulsa de um internato por ter tido uma aventura amorosa também com um elemento do "corpo docente". A menina, ambiciosa e determinada, revela sua capacidade, propondo sociedade numa suspeita firma de importação, na verdade uma empresa ilegal de contrabando. Tigrão (Ney Latorraca), policial corrupto e competidor de Max desde a infância, pressionado pelo nazista Otto, tenta impedir o casamento de Max e Ludmila.

O filme tem uma trama dinâmica em que um personagem está sempre prestes a aplicar um golpe em outro. É difícil concluir qual deles é

o mais malandro. Em suma, a história faz uma apologia da malandragem brasileira em todos os níveis: desde o malandro de rua até o malandro em escala industrial, não esquecendo o policial, a colegial de carinha ingênua e até o "acordo internacional". (a entrada do Brasil na segunda guerra, à última hora, ao lado dos aliados).

Ruy Guerra, dominando os recursos da linguagem cinematográfica, pode detalhar gestos e expressões faciais, em sintonia com a linguagem musical, a fim de caracterizar as atitudes da malandragem. Explorando o "close", as tomadas rápidas, os "flashes" e os cortes, o diretor apresenta um mosaico rítmico de imagens que transporta o espectador à atmosfera esfumada de cabaré, ao clima denso de guerra iminente.

A iluminação fraca do filme, com a maior parte das seqüências realizadas com luz artificial em estúdios, reforça o ambiente de penumbra e a sensação de obscuridade da transição política no contexto da história — década de 40, e no contexto da obra — década de 70.

A linguagem icônica é predominantemente metonímica, enfocando de maneira significativa olhos, mãos, sapatos, rostos, letreiros e fachadas de edifícios. Estas imagens, sincronizadas aos movimentos musicais, marcam o ritmo das cenas e os movimentos de câmera. Quase não há tomadas panorâmicas ou "travellings", nem mesmo quando se trata de evoluções coreográficas. O "close" e o detalhe sugerem uma relação de intimidade e uma maior introspecção, facilitando a identificação projetiva do público com as personagens.

A linguagem musical, por sua vez, tratada com genialidade indiscutível por Chico Buarque, é metafórica e coloca em evidência o estado psíquico, os ânimos e paixões das personagens. Alguns exemplos podem ser constatados nas músicas "O Malandro" e "Hino de Duran" que caracterizam a malandragem; em "Folhetim" a sensualidade feminina; em "O Meu Amor", no duelo das amantes, o erotismo; em "Viver do Amor", paradoxalmente, o desamor e a angústia do "amor-ofício" da prostituta; em "Canção Desnaturada" o arrependimento materno por ter dado à luz a "curuminha".

As músicas e letras de Chico Buarque merecem uma análise à parte pela densidade poética que apresentam. Trabalho para outra oportunidade.

Os trajes dos protagonistas também se constituem numa linguagem, que deve ser lida e interpretada dentro do contexto do filme. Tal linguagem, além de caracterizar o estilo típico do vestuário da época, reforça em algumas cenas a trama que envolve as personagens. Um exemplo é o traje de malandro, o tempo todo de terno branco e camisa vermelha, de Max Overseas. Quando porém quer "conquistar" a filha do alemão Otto Strudell, veste-se com um uniforme azul do exército americano fazendo-se passar por capitão Overseas.

Outro exemplo é a transformação mimética da própria Ludmila Strudell acompanhando sua iniciação no mundo da malandragem. Quando chega à Lapa, vinda do internato, veste-se como uma colegial recatada, uma típica "filhinha de papai" (a cena musical lembra o bailado antológico de "Singing in the rain"). Namorando Max na praia, usa um vestido champaghe de tecido fino, num modelo mais ousado e insinuante (lembra o famoso vestido esvoaçante de Marilyn Monroe no jogo de contraluz). Mais tarde, quando vai ao cabaré encontrar Max para dizer que precisam se casar, usa um vestido preto colado ao corpo, com saia rodada, demonstrando ter desistido da imagem de "boa moça" (na seqüência quando disputa com a prostituta Margot o amante Max, numa briga feito rinha de galos, a tomada da câmera em "plongée" das duas atrizes lembra um pouco o filme "All that Jazz" de Bob Fosse). Finalmente, na cerimônia do seu primeiro casamento com Max no galpão de contrabandos, Ludmila se apresenta com um vestido de noiva(?) em tons de roxo e lilás, como se assumisse de vez a condição da mulher de malandro (o resultado coreográfico-musical lembra cenas do filme "Cabaret" com Liza Minelli).

Nesta colagem recreativa de cenas antológicas de outros filmes, falta ainda citar a atmosfera de noite contínua e chuvosa de "Blade Runner", com calçadas sujas e molhadas, paredes grafitadas e neons levitantes no fundo escuro.

Construindo esteticamente os detalhes de uma nova obra de linguagem, Ruy Guerra não faz uma versão em celulóide da ópera, nem transpõe para a tela a montagem teatral. A Ópera do Malandro é um filme que "fala" a linguagem do cinema. Isto que parece óbvio à primeira vista é registrado na estória através do aparecimento rápido, por duas vezes, de um operador de câmera, que em princípio parece não ter nada a ver com a trama. Esse ponta-coadjuvante quer saber do protagonista Max o que ele acha do filme que assistiu e o interroga se não vai haver "happy end".

A imagem do operador de câmera, num "big close" de seus olhos, é um signo que reporta sobre si mesmo e que convida o cinéfilo a fazer uma leitura metalinguística do filme para apreciar esteticamente a obra de arte como linguagem cinematográfica múltipla.

Outras leituras podem ser feitas a partir da identificação de novas linguagens dentro do filme. Há também a possibilidade de se combinar linguagens ou aspectos da linguagem cinematográfica para empreender uma leitura intersemiótica. Mas isto é um assunto para a próxima sessão de cinema.