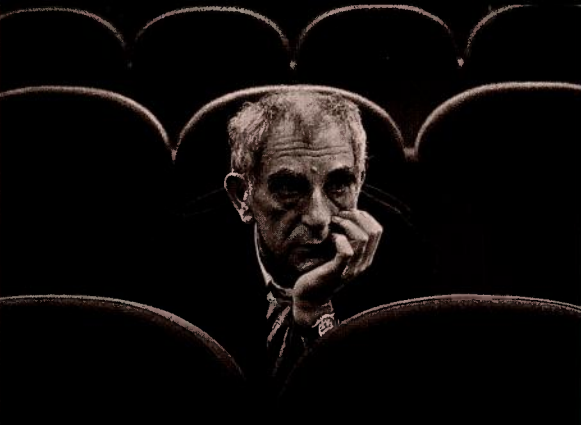
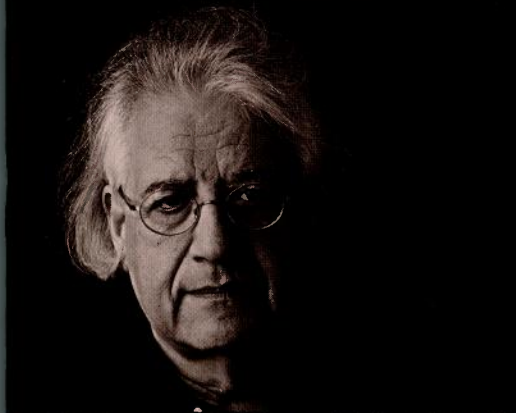


ENSAIOS SOBRE O CINEMA MODERNO



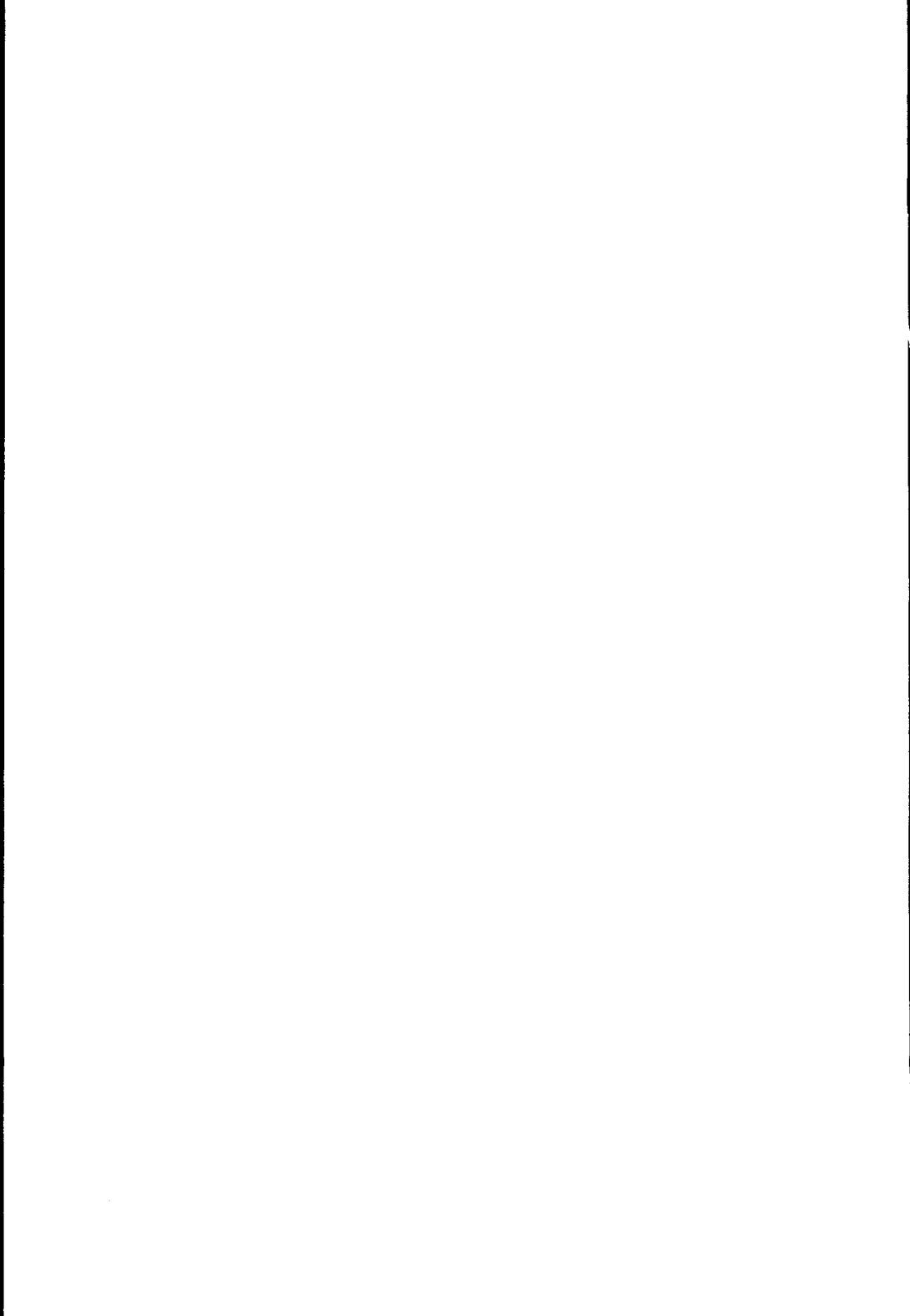
REGIS FROTA ARAÚJO

Nos textos aqui reunidos, sem descuidar do conteúdo dos filmes examinados, que é mesmo o esteio que sustenta o estudo sob diferentes aspectos – filosóficos, psicanalíticos, sociais etc –, Regis Frota mostra-se mais atento aos procedimentos formais de cada quadro, cena ou sequência para os quais se volta com a competência de um profundo conhecedor da matéria. Quando examina a filmografia de Andrei Tarkovski, por exemplo, Regis Frota mantém-se em sintonia com os fundamentos estéticos professados pelo cineasta russo no belíssimo *Esculpir o Tempo*, como ele, supostamente, consciente de que “a sua filmografia poderia conferir-lhe aquela intensidade estética de sentimentos que transformaria a ideia da história numa verdade confirmada pela vida”.

Alder Teixeira

autor de *Ingmar Bergman*
– estratégias narrativas

ENSAIOS
SOBRE O
CINEMA
MODERNO



REGIS FROTA ARAÚJO

ENSAIOS
SOBRE O
CINEMA
MODERNO

FORTALEZA - 2019



Copyright © 2019 Regis Frota Araújo

Revisão

Rejane Costa Barros

Editoração Eletrônica

Ed Batalha



Rua Manuelito Moreira, 55 – Benfica

CEP 60025-210 - Fortaleza-CE

Fone: (85) 3214.8181

comercial@premiuseditora.com.br

www.premiuseditora.com.br

Filiada à



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na fonte (CIP)

A658e

Araújo, Regis Frota

Ensaios sobre o cinema moderno / Régis Frota Araújo. –

Fortaleza: Premiús Gráfica e Editora, 2019.

160 p.

ISBN 978-85-538-0053-7

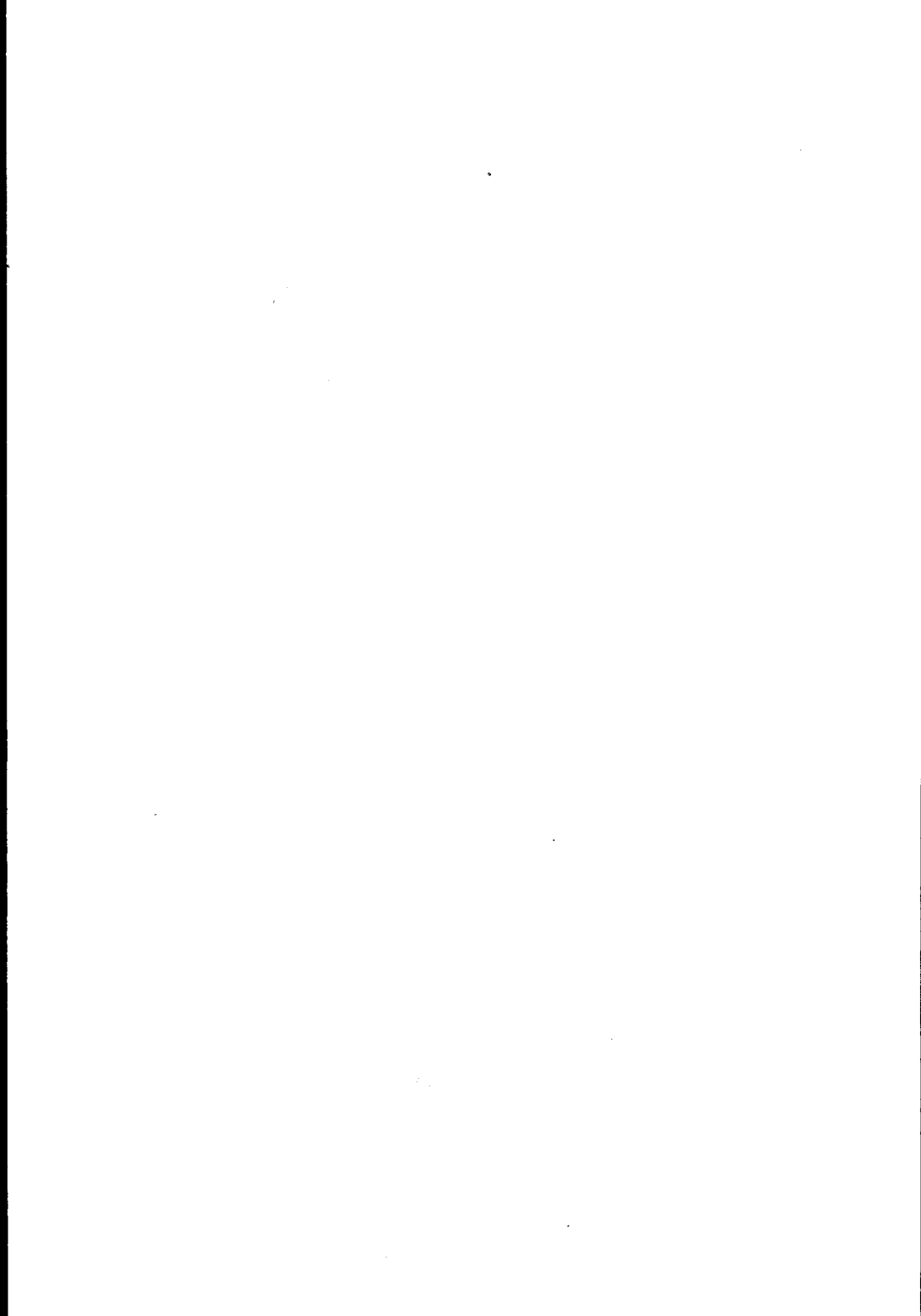
1. Cinema 2. Cinema moderno I. Título

CDD 778



Dedico este livro aos integrantes da Academia Cearense de Cinema – ACC, ao Núcleo de Psicanálise da Faculdade Ari de Sá e, ao Grupo de Estudos Só Freud, cuja parceria, entusiasmo e solidariedade são estimuladores da feitura desses ensaios.

Ao Antonio Frota Neto, ex-presidente do Clube de Cinema de Fortaleza Darcy Costa, de cuja diretoria tive a honra de participar, há meio século e, ainda agora, procuramos dar continuidade através da ACC.



SUMÁRIO

Prefácio	9
Capítulo 1 – Kieslovski ainda vive?	13
Capítulo 2 – Tarkovski ou a Coisa vindo de dentro, do interior ..	26
Capítulo 3 – Elza & Fred, um amor de paixão na velhice	54
Capítulo 4 – O abismo ou o apocalipse na imagem?	63
Capítulo 5 – Bergman 100 anos	79
Capítulo 6 – O cinema moderno conhece bases filosóficas? W. Benjamin	98
Capítulo 7 – O percurso cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos	109
Capítulo 8 – O cinema de Sebastián Lelio e o novíssimo cinema chileno	129
Capítulo 9 – O documentarismo de Patricio Guzmán <i>versus</i> Eduardo Coutinho	144
Bibliografia	158



PREFÁCIO

Tenho pela produção acadêmica de Régis Frota um profundo respeito. Mais que isso: nutro pelo estudioso de cinema que é uma admiração que dedico, subjetivação à parte, aos grandes nomes brasileiros no campo do audiovisual — gente “grande”, a exemplo de Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Amir Labaki, Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany. Para não falar dos mais antigos, como Pedro Lima, Moniz Vianna, Rubem Biáfora, Hugo Barcelos ou Francisco Luiz de Almeida Salles. É visitar (ou re-visitar) a sua vasta produção para entender que não vai, nisso, nenhum exagero.

Estudioso atuante em diferentes áreas, e historiador de cinema dotado de sólida erudição, Régis Frota vem contribuindo, há pelo menos 40 anos, para o que existe de mais significativo entre nós sobre a Sétima Arte. Agora, pela segunda vez em menos de doze meses, vem a público com um novo livro — para enriquecer o debate e dar relevo ao que se publicou no Brasil sobre cinema nos últimos tempos.

Desta vez com uma coletânea de artigos em que esmiúça, com um domínio de linguagem notável, questões importantes acerca do cinema moderno. Debruça-se, assim, com a sensibilidade e o rigor analítico de sempre, sobre a filmografia de cineastas incontornáveis, ninguém menos que Ingmar Bergman, Krzysztof Kieslowski e Andrei Tarkovski, para que se tenha uma noção do que é este pequeno-grande livro que o leitor tem em mãos.

Para aqueles que já conhecem de perto a obra de Régis Frota (e tenho o orgulho de estar entre esses) *Ensaio Sobre o Cinema Moderno* cristaliza uma nova perspectiva de análise, posto que o autor, habitualmente situado entre os estudiosos de tendência “crítico-histórica”, envereda, agora mais, pelo viés “formalista” que estava mesmo a merecer dele maior atenção. Não que Régis Frota não fosse, desde sempre, possuidor de uma notável acuidade analítica sob qualquer aspecto em que o objeto de exame seja

o cinema. Pelo contrário, pois Régis Frota é, entre nós, daqueles que conhecem melhor o cinema no antes, no durante e no depois da realização de um filme, mas talvez por pertencer a uma escola demasiado comprometida com a defesa do cinema nacional e latino-americano em nível internacional, mais pelo engajamento político que o fez admirar tanto o Cinema Novo e o desbravador Glauber Rocha em particular (e nisso é dos maiores especialistas que temos) e menos pelas qualidades rigorosamente estéticas dos mesmos, diga-se em tempo.

Nos textos aqui reunidos, sem descuidar do conteúdo dos filmes examinados, que é mesmo o esteio que sustenta o estudo sob diferentes aspectos — filosóficos, psicanalíticos, sociais etc. —, Régis Frota mostra-se mais atento aos procedimentos formais de cada quadro, cena ou sequência para os quais se volta com a competência de um profundo conhecedor da matéria. Quando examina a filmografia de Andrei Tarkovski, por exemplo, Régis Frota mantém-se em sintonia com os fundamentos estéticos professados pelo cineasta russo no belíssimo *Esculpir o Tempo*, como ele, supostamente, consciente de que “a sua filmografia poderia conferir-lhe aquela intensidade estética de sentimentos que transformaria a ideia da história numa verdade confirmada pela vida”.

Não à toa, assim, é que intitula *Andrei Tarkovski e o Cinema do Interior Humano* aquele que considero o mais interessante capítulo do livro, pela contribuição que dá para uma compreensão possível da difícil filmografia do cineasta russo, marcada, é indispensável saber, por uma invariável tensão de cunho dostoiévskiano dentro da qual se movimentam personagens “exteriormente estáticos e interiormente cheios da energia de uma paixão avassaladora”, segundo palavras do próprio realizador russo.

É relevante dizer que, em dia com as mais recentes contribuições da filosofia para o campo da exegese cinematográfica, tanto em relação a Tarkovski quanto em relação a Kieslovski, Régis Frota dialoga, ainda, com o pensamento do esloveno Slavoj Zizek (sem esquecer o clássico estudo de Walter Benjamin sobre

a Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica) e equilibra-se, com apreciável segurança, sobre o delicado fio que separa, na perspectiva de suas filmografias, os componentes psicanalíticos, religiosos e marxistas.

É claro que o livro de Régis Frota, assim, contando nove pequenos capítulos, não tem a pretensão de cobrir um arco já por demais estendido do que se convencionou chamar de cinema moderno, mesmo considerando-se que essa modernidade se deu na Sétima Arte muito depois do que ocorrera às outras linguagens, por volta de 1910, a exemplo das Artes Plásticas. Tampouco se pode fechar os olhos para o fato de que na Alemanha e na antiga União Soviética, com o expressionismo e o construtivismo, respectivamente, é onde estão as raízes dessa modernidade, elevados em expressiva porção pela presença marcante de grandes diretores na Itália e nos Estados Unidos, onde pontuam, com destaque, nomes importantes como os de Rossellini e Welles com suas inapagáveis contribuições para o repensar da narrativa clássica e a inserção definitiva da cinematografia como encenação da realidade do homem e do mundo. O olhar de Régis Frota, nesse sentido, não se volta para esse tipo de historicismo já muito remoldado, e seu enquadramento é desprezioso e consciente de que este papel já fora desenvolvido, por ele mesmo, com rigor, em outras de suas muitas publicações: artigos de jornais, revistas e livros etc., onde examina à perfeição, por exemplo, o cinema francês, nomeadamente a partir do final dos anos 1950, com a *nouvelle vague*, uma de suas paixões.

Por último, é importante ressaltar o fato de que Régis Frota dedique, neste livro, espaço para o cinema brasileiro com o registro oportuno do percurso feito por Nelson Pereira dos Santos, bem como para o cinema chileno contemporâneo na figura do extraordinário Sebastián Lelio. E o que dizer de uma abordagem em que se confrontam nomes como os de Patrício Guzman e Eduardo Coutinho?

Não é pouco, admita-se, para um trabalho que o próprio autor considera assumidamente “apressado”, quero crer, como a

nos advertir de que novos estudos se seguirão a este *Ensaio Sobre o Cinema Moderno*. Um livro para se ler com atenção.

Álder Teixeira

*Mestre em Letras e Doutor em Artes
pela Universidade Federal de Minas Gerais,
é autor, entre outros, do livro 'Ingmar Bergman,
Estratégias Narrativas'.*

PODEMOS DIZER QUE KIESLOWSKI “AINDA ESTÁ VIVO”?

O cineasta polonês Krzysztof Kieslowski adquiriu um lugar de destaque na cinematografia ocidental contemporânea, por seu trabalho intenso, sua vida diversificada e suas ideias expressas através de um cinema que repensou a ética moderna.

Com efeito, a ética do cotidiano e os desafios da convivência humana, com suas contradições e perturbações ocasionadas por caóticas eventualidades das vidas das pessoas, mereceu do cineasta polonês reflexões profundas e registros inesquecíveis.

A este propósito, o documentário intitulado “Ainda vivo: documentário sobre Krzysztof Kieslowski” se mostra elucidativo ao espectador dos principais aspectos da vida e da obra do cineasta polonês, autor da famosa trilogia das cores (“a liberdade é branca; a igualdade é azul e a fraternidade é vermelha”), bem como do tão famoso quanto a trilogia mencionada, o célebre “Decálogo”, série de dez filmes, financiados pela TV Polonesa, acerca dos Dez Mandamentos do Velho Testamento, dois dos quais foi ampliado para longa-metragem, conhecidos por “Não matarás” e “Não amarás”.

O cineasta viveu grande parte de sua vida em cidades polonesas como Varsóvia, Cracóvia, Lodz, Gdansk etc, e proveniente do interior, não tinha, na primeira infância, muita intimidade com o cinema, e sim, com garotas, motos e pneus, gostava de trabalhar com madeira e serrotes. Nascido em 1941, em cidade-

zinha campestre polonesa, o famoso diretor contou com um tio na direção de escola teatral que frequentou, resultando que Kieslowski aprende cedo, no entanto, que na vida há algo mais, além de compras, política e garotas: há o teatro, consoante afirma em seu filme-documentário de começo da carreira, (PERSONAL - PESSOAL, 1975).

Ainda jovem, tenta três vezes ingressar na Escola de Cinema de Lodz, famosa por haver abrigado cineastas e professores famosos como Andrzej Wajda, Roman Polanski etc. Só logra êxito na terceira tentativa vestibular, ocasião em que, apesar de pobre, Kieslowski comemora quebrando seus óculos, pisoteando-os, meticulosamente, na comemoração. Ali, aprendeu, além da técnica cinematográfica, a intimidade com o maquinário das gruas, câmeras e visores, filtros e grandes angulares, aprendeu que alguns planos e até mesmo, sequências cinéticas podem ser descartadas. Na montagem, se define um filme. Não é somente o quadrado que podemos ver, o diretor de cinema tem que ter um mundo seu, algo pessoal a narrar, não é somente a cidade que podemos ver, é algo mais. É a minha história que estou contando, neste momento. É o que tenho para dizer, o que comunico para o espectador. Desde seu filme de término de curso (CONCERTO DE PEDIDOS, 1967), compartilhado com o colega de classe, Andrzej Titkow, os quais foram protagonistas da película, um filme sério e mudo, na opinião deste último diretor, Kieslowski já se diferenciava por suas idiossincrasias, particularidades excêntricas, suas concepções de vida e de movimento.

O filme posterior, de 1968, TRABALHADORES, NADA SOBRE NÓS, SEM NÓS (68), ano em que foi fechada a Escola de Cinema de Lodz, e quando se inicia um forte movimento de expulsão dos judeus da Polônia, Kieslowski filma o que sabe, o que conhece, sua cidade, seu mundo, sua vida e de seus colegas de geração. Em depoimento contemporâneo, o colega de profissão, Jock Patrick, diretor de fotografia de alguns de seus filmes, inclusive, observa que eles sabiam ou pressupunham, naqueles dias, que o Comunismo, na Polônia, acabaria, um dia, mas não

podiam supor que isto se desse durante suas vidas terrenas. Kieslowski faz, por este tempo, uma série de curtas-metragens, alguns exibidos na Televisão, outros em âmbito privado, cujos títulos em português são: O ESCRITÓRIO (1966), O TREM (68), DIVISÃO DE TRABALHO (71), CARTAS AO GOVERNO (1971), A CIDADE DE LODZ (1968) etc.

Havia já uma década que estreara, com alguma repercussão ocidental, os filmes de Andrzej Wajda (por exemplo: "CINZAS E DIAMANTES", 1958) e de Roman Polanski, aluno da mesma Escola de Cinema de Lodz, na Polônia, de 1957 A 1963: DOIS HOMENS E UM ARMÁRIO, (1958), MAMÍFEROS (1959), SORRISO (1960), INTERROMPENDO A FESTA, A LÂMPADA, ANJOS CAÍDOS, quando este diretor que se notabilizaria, posteriormente, pela realização de famosos longas-metragens hollywoodianos como O BEBÊ DE ROSEMARY, REPULSA AO SEXO, FACA NA ÁGUA, A DANÇA DOS VAMPIROS, O PIANISTA e muitos outros, afirmou que seus filmes eram a "expressão de desejos momentâneos, seguindo seus instintos, porém, de maneira disciplinada".

Em 1975, Kieslowski dirigiu um filme documentário, CURRICULUM VITAE (75), financiado pelo Partido Comunista, encomenda codirigida por alguém do comando do PC, uma mulher, e o fez de modo tão crítico e diferenciado, que um crítico de cinema daquele país, Tadeusz Sobolewski, se deu conta de que o "filme foi arquivado, por inútil a qualquer instrução".

A afamada cineasta polonesa, Agnieszka Holland, a qual privou da intimidade de Kieslowski, diz que "ele sempre teve interesse por outras coisas, além do jornalismo puro". Na verdade, os amigos o chamavam de "o chorão do partido" na medida em que retratava alguns personagens negativos como mais complexos, mais interessantes que a simples negatividade, julgada pelo Partido Comunista. No fundo, ele acreditava que "a Câmara não era para corrigir o mundo, apenas para registrá-lo".

O filme dirigido por Kieslowski, em 1978, SETE MULHERES DE IDADES DIFERENTES, se ocupa de registrar a brevidade

da vida, e já que não pretendia acompanhar uma mulher bailarina por toda uma vida, o filme mostra sete atrizes-bailarinas de diferentes idades, como se fora uma única, a mesma em evolução vital e profissional, sempre a bailar e evoluir, de criança a adolescente, de madura, por ocasião da estreia num grande teatro, a mulher bailarina senecta e velha, depois, por fim, morta. Segundo o diretor, geralmente supomos que a vida é longa e, por vezes, imortal, que a vida demora muito a findar-se, que podemos ver e viver bastante, mas, de fato, a vida é como uma chama ou uma vela acesa que pode se apagar, a qualquer momento. Esta, a mensagem extraída do documentário ficcional SETE MULHERES DE IDADES DIFERENTES, de Kieslowski. No ano anterior, 1977, houvera filmado O PONTO DE VISTA DO PORTEIRO NOTURNO (77), falando de um denunciante da negatividade do Partido Comunista polonês, e a honestidade ética do diretor foi comprovada quando este decidiu jamais exhibir o filme, com vistas a não prejudicar mais ainda a reputação do mencionado porteiro.

Segundo a cineasta Agnieszka Holland, o “cinema da ansiedade moral” não coincidia com seu amigo Kieslowski, que era diferente. Em épocas do movimento político conhecido por “Solidariedade”, desde a greve de Gdansk, liderada por Lech Walesa, o cineasta Krzysztof Kieslowski ganhara um prêmio cinematográfico, em Cracóvia, e parecia se envergonhar por haver retratado o porteiro como um idiota, consoante a referida diretora de cinema. Conclusão: se encaminhou para descrever do documentário, porque segundo ele, seus documentários filmavam pessoas que se mostravam impotentes, que não sabiam lidar com a vida, com a realidade da vida, da política, que se mostravam perdidas ante os acontecimentos. Apesar disto, ainda fez alguns documentários, a exemplo de CICATRIZ (1976), PASSAGEM SUBTERRÂNEA (1973), o qual, aliás, o próprio diretor detestava e que foi filmado duas vezes e misturado, pela montagem, uma versão real e outra, falsa documental. Fez, ainda, os seguintes documentários: CINEMANÍACO (1979), SORTE CEGA (1982), ESTAÇÃO DE TRENS (1980), dirigiu alguns curtas-metragens como: DIA CURTO DE TRABALHO (1981), PESSOAS QUE FALAM (1980),

SEM FIM (1984), este último curta-metragem a respeito da lei marcial do Solidariedade, além do fato de que educou muita gente para a direção cinematográfica, a exemplo das aulas sobre estética do cinema, ministradas na cidade de Katowice, em 1980: Kieslowski fez escola, na teoria e na prática, se preparando para a elaboração do grande decálogo, que se avizinhava, em parceria com o advogado e roteirista da série de dez filmes para a TV Polska, Krzysztof PIESIEWICZ.

O projeto de realização para a Televisão polonesa do decálogo, inspirado nos Dez Mandamentos, questionará através de histórias comuns, as “certezas da vida”, e levará o espectador a refletir, eticamente, sobre o modo como ele próprio agiria se, e, quando estiver (se vier a estar) no lugar dos personagens.

O tema de Kieslowski, pois, é a ética. Nesse sentido, podemos afirmar que a passagem da moral para a ética conta, sempre, como ponto de partida de um mandamento moral, e é através de sua própria violação que o herói ou a heroína descobrem a verdadeira dimensão ética. Por exemplo, no episódio número 10, do decálogo, os dois irmãos optam pela vocação do pai (a filatelia) à custa de suas obrigações morais. O irmão mais velho, não só abandona a família, mas vende um dos rins pagando sua vocação simbólica com a própria carne. Percebemos aí, um conflito entre causa-vocação e vida tranquila.

Comenta Zizek, o filósofo, o psicanalista e um dos principais teóricos contemporâneos que essa escolha ética entre missão e vida, em torno da qual giram os filmes de Kieslowski repete-se de diferentes formas numa série de filmes recentes, embora nunca chegue a atingir a pungência de Kieslowski. O filme de Anand Tucker, Hilary e Jackie (1998), que conta a história de Hilary e Jacqueline Du Pré, os dois prodígios musicais da Inglaterra dos anos 1950, pode ser visto como outra variação do mesmo tema. Hilary escolhe formar uma família, Jackie ascende à fama internacional, deslumbrando plateias com uma paixão desenfreada por sua música, e casando pouco depois com o pianista e maestro de renome Daniel Barenboim. Contudo, as digressões constantes

tornam-se para Jackie uma fonte de tensão nervosa: ela suspira pelo tipo de vida em família, uma vida aparentemente mais simples, que Hilary construiu. Numa visita de surpresa, uma solitária e deprimida Jackie revela que ela também suspira pelo marido da irmã – e, num supremo ato de misericórdia, Hilary lhe faz a vontade. (Este episódio absolutamente “escandaloso” da relação entre Jackie e Hilary, o fato de Jacqueline ter tido um caso amoroso com o marido da irmã, com a aprovação desta, é tão insuportável porque inverte a lógica levistraussiana clássica das mulheres enquanto objetos de troca entre homens: nesse caso, foi o homem que serviu de troca entre mulheres.) Jackie, como que punida por sua dedicação implacável, morre depois de uma longa doença debilitante ter-lhe cerceado a carreira musical, confinando-a a uma cadeira de rodas... Hilary e Jackie, é, portanto, uma variação do tema de A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE, em vez das duas Verônicas, temos mais “realisticamente” as duas irmãs, cada uma das quais representando uma escolha ética diferente. Há uma dupla histeria na relação entre Hilary e Jackie: cada uma delas vê a outra como a mulher que sabe desejar (a “pessoa que se supõe que deseje”) e, pelo menos até certo ponto, sai de cena, esperando que sua ausência crie a imagem ideal de um casal ou de uma família. Para Jackie, Hilary e a família formam a unidade ideal que ela observa com inveja, enquanto para Hilary, Jackie brincando com seu próprio marido e seus filhos é este mesmo ideal em que, em última análise, não há lugar para ela.

O filme é dividido em duas partes: a história começa a ser contada da perspectiva de Hilary e, depois, daquela de Jackie, a violoncelista Jacqueline Du Pré, a qual contraiu, na vida real, uma esclerose múltipla, aos 28 anos, da qual falece aos 40 anos, que a forçou a abandonar o violoncelo por 12 anos, tendo-se dedicado à palavra e ao ensino, consoante afirma em entrevista íntima no final da vida, encontrável no Youtube.

Esta divisão em duas partes do filme é totalmente justificada pelo fato de o par Hilary-Jackie ser a última versão do par Ismênia-Antígona, isto é, a mulher emocional “normal”, segun-

do Slavoj Zizek, em contraposição à mulher extremamente dedicada à sua Causa: primeiro, vemos o extraordinário, e mesmo monstruoso, Objeto-Coisa (Jackie) pelos olhos de sua irmã compadecida “normal”: por fim, somos transportados para o ponto de vista da própria Coisa impossível, ou seja, a própria Coisa é subjetivada, começa a falar. Uma vez que estamos tratando com a Coisa impossível, sua subjetivação só pode consistir na história de seu declínio e queda. O colapso nervoso de Jackie enquanto se apresenta num concerto é expresso pela inversão extrema do procedimento-padrão de transubstanciação “sublime” em que passamos da canção interpretada de modo lastimoso na realidade para a perfeita magia de cantar ou tocar no espaço da fantasia. Seu concerto real prossegue normalmente, enquanto ela imagina estar tocando as notas erradas e produzindo sons terrivelmente dissonantes.

A relação de Jackie com seu violoncelo estaria mais bem expressa talvez no tema de “a morte e a donzela”. O violoncelo é o objeto petit a, o objeto parcial que ameaça engolir o sujeito, arrastando-o para sua jouissance letal não fálica. E a Exceção relativa à série de parceiros/amantes intersubjetivos (não uma exceção fálica, mas o excesso não fálico), de modo que temos $1+1+1+1...+a$. Para dizer isto em termos psicológicos um tanto ingênuos, o mistério da vida de Jackie é o seguinte, porque ela escolheu – quando ainda uma moça alegre e libertina, de vinte e poucos anos – como peça privilegiada o melancólico concerto para violoncelo de Elgar, a obra-prima da idade madura do compositor, interpretando-a de modo tão profundamente sentido? Não estaremos perante um caso semelhante ao de Oscar Wilde que, enquanto desfrutava de um grande sucesso de público, tinha já uma premonição de seu fracasso final (claramente discernível em O Retrato de Dorian Gray)? Esta premonição pseudoteleológica não deve ser reduzida a uma expressão de censura ideológica que exigem que as mulheres paguem o preço de se empenhar totalmente em sua arte e de tratar os homens como amantes em série, pois é, segundo Slavoj, o laço íntimo que parece juntar feminilidade e pulsão de morte.

O tipo de conflito propriamente inserido no Decálogo

Mas deixemos para analisar a série do decálogo um pouco mais adiante, inclusive, porque o próprio diretor polonês viverá tal contradição, tal conflito. Quando concluirá, em 1991, o longa internacional *A DUPLA VIDA DE VERONIQUE* (91), Kieslowski se confessa cansado e exausto, ameaça parar de filmar, embora não vá, ainda, cumprir sua palavra ameaçatória de desistência profissional.

Foi apenas uma pequena pausa e lá estava, de novo, o célebre diretor polonês com sua carga de trabalho, muito além de suas forças físicas, era demais para um cardiopata, para um cardíaco daquele naipe de sensibilidade e extremo senso de responsabilidade profissional. Na rápida pausa da profissão, imediatamente anterior à azáfama da construção complexa da trilogia das cores, ocupou-se o cineasta com algo que ele amava: a madeira, embora não tivesse muita habilidade no fazimento de mesas e/ou cadeiras de madeira, o diretor polonês adorava manipular sua caixa de ferramentas, tentando auxiliar os vizinhos e amigos na feitura de casas de madeira, apertando parafusos, batendo nos martelos para fixar pregos e parafusos etc, tudo fazia-lhe recordar as origens agrárias e interioranas, refrescava-lhe a mente, a modo de des stress da batalha do cinema. Aliás, tinha tanta intimidade com a câmera de filmar que a chamava de “filme”- quando ia começar uma seção de filmagem, ante toda a equipe de técnicos, Kieslowski dizia: “Vamos lá, filme”, se dirigindo à câmera. O filme *CINEMANÍACO* (1979) foi tão improvisado, inclusive, a direção de fotografia, que no estilo documental, até por ocasião da montagem, na moviola, Kieslowski não seguiu o roteiro... Se um ator reclamava falseamento da verdade, o diretor retrucava: “Que verdade”@. Nesse filme, o ator- “cameraman” vira a câmera para si e, reconhece que o comunista tivera razão, que o “tio” (era assim que Kieslowski se chamava) tinha caído! Era seu reflexo!

Por outro lado, filmes como “*SEM FIM*” (1984) e “*SORTE CEGA*” (1985), apesar de inscritos não eram aceitos pelo Festival de Cannes, pois Gilles Jacob – o curador do célebre festival de

cinema francês-, dizia argumentando que o público não entendia filmes sobre o comunismo decadente da Polônia; e estes dois filmes tratavam do movimento político Solidariedade dos anos 1980. Esta rejeição, continuada e reiterada, levou Kieslowski a afirmar que perdera o interesse em filmar, a menos que houvesse uma arma automática dentro da câmera, tal sua revolta. Era assim radical, mas não durou um ano até que não aceitasse assinar uma “carta de protesto” contra o Solidariedade. Realizou, entretanto, um filme sobre um “homem morto”, no escuro, sem que se pudesse divisar seu rosto, influência talvez de um amigo do diretor que morrera, há pouco, de câncer.

Sobre um herói morto – um advogado que não pretende trair sua ideologia –, eis o tema da película. – Morra, diz o advogado para o líder grevista e abre a janela do apartamento para este pular, se jogar de lá de cima, acontece que tem grades após as janelas... Era um filme profundamente real, o qual transmitia nossas emoções reais, então não tinha como receber elogios, Após 13 de dezembro, Kieslowski tomou a decisão: VIVER.

O filme foi criticado pela Igreja, pelo partido, pelos intelectuais etc, até pela oposição. O filósofo de Liubliana, Slavoj Zizek, em vigoroso artigo de 80 páginas, no livro intitulado “lacrimarum - Ensaios sobre cinema moderno”, da Boitempo Editorial, afirma sobre o cinema de Kieslowski que: “nesse sentido preciso, o tema de Kieslowski não é a moral, mas sim, a ética. O que acontece em cada um dos episódios de seu Decálogo é a passagem da moral para a ética”.

Ora, por outro lado, no documentário AINDA VIVO, vemos e ouvimos depoimentos nos quais atores e atrizes dizem que qualquer grande ator ou atriz de cinema queria trabalhar com um diretor como Kieslowski. Porque seria? Ora, pela profundidade e sensibilidades impressas na película, pelo conteúdo com caráter de realidade e eternidade intuídos da estruturação de seus personagens reais e concretos, nada artificiais.

Catherine Deneuve, por exemplo, se ofereceu através de carta dirigida ao Diretor polonês, que trabalharia de graça, se

convidada por ele para atuar em qualquer filme. Nicole Kidman, igualmente, manifestou tal desejo. Tinha-se, destarte, a sensação que todos seus personagens eram versões dele. Todos em Cannes – quando, por fim, um filme seu é aceito a concorrer na competição –, todos ali diziam que o filme NÃO MATARÁS foi premiado com a Palma de Ouro - com exceção da opinião de um crítico inglês componente do Júri-, representava o fim do Comunismo. Que o Comunismo se autodestruiria. Teriam razão?

Wim Wenders, o ilustre cineasta alemão, se encontra com Kieslowski no banheiro do Festival de Cannes, onde aliás, estava frequentemente, o ator italiano Marcello Mastroianni, que para lá se deslocava a fim de fumar um cigarro-, e este incidente leva o cineasta polonês a supervalorizar o encontro casual, a imaginar que a Polônia, por fim, estava a entrar na Europa, aquele trio representava o cinema europeu, diverso e integrado, imagine!... Mas voltemos a referir A DUPLA VIDA DE VERONIQUE (1991), com a atriz Irene JACOB, belíssima num duplo papel e, Jean-Louis Trintignant, num papel de juiz. A realização desta película estressou bastante ao cineasta, consoante já afirmado aqui. Ele chegou mesmo a se deprimir, em que pese ter sido reconhecido na Europa, mas não em seu próprio país. Tinha que se reinventar, administrar seus próprios caminhos. Ele recordou quando realizou o Filme TALKING HEADS quando formulava duas perguntas básicas aos entrevistados: Quem é você? O que deseja?

Somente depois Kieslowski percebeu que nem ele sabia respondê-las. Mas era um homem extremamente interessante: exemplo disto é quando encontrou pela primeira vez com o produtor da trilogia das cores, o produtor cinematográfico MARIN KARMITZ, passou as três primeiras horas do contato dialogando sobre ética, para, só após, revelar sua pretensão de realizar a mencionada trilogia sobre a liberdade, a igualdade e a fraternidade. Seriam filmes relacionados, de um lado, com os ideais franceses da Revolução de 1789, os quais se comemoravam após dois séculos, e, por outro lado, relativos a personagens todos sobreviventes de uma catástrofe doméstica ou ocasional: Em “A

IGUALDADE É BRANCA” (93), Dominique, a francesa, se casa com um polonês, para logo separar-se, daí resultando sua prisão e a quase morte do protagonista, transportado de avião de volta, a sua pátria, dentro de um baú, como se de mercadoria comum não passasse... Ademais, com a missão e compromisso de matar alguém, que inusitado.

Nas cenas e sequências antológicas e icônicas de A FRATERNIDADE É VERMELHA (1994), Kieslowski já queria salvar os heróis do filme, imagine se podia... Na trilogia, aliás, ele estava fazendo o papel de Deus, a salvar pessoas. Ele dava e, tirava a vida. Ele dava a morte, o amor, e os tirava aos personagens, do mesmo modo, em sua trilogia, qual joguete em sua mente. Certa diretora de filmes poloneses, patriota sua, alegou que ele se tornara Deus, e atribuía tal comportamento, talvez, ao medo que devia possuir o cineasta acerca de seu futuro, da fatuidade de sua vida terrena. Seria? Teria mesmo sido isto? De tão cruel aquela interpretação das intenções criativas do nosso cineasta, referimos até que ela ameaçou a Kieslowski de que aquela atitude prepotente como cineasta se voltaria contra ele, retornaria como fatalidade. Não creio que ela tivesse razão neste caso. Enfim...

Um caso de sadio ciúme, por exemplo, foi o manifestado pela atriz Irene Jacob, ao ler o roteiro do filme em que atuaria, A FRATERNIDADE É VERMELHA, na medida em que imaginou que seu personagem (Valentine) tinha menos de Kieslowski que o personagem do juiz, a ser interpretado pelo velho e experiente ator, Jean-Louis. Mal sabia ela, ali se cuidava do diálogo entre a juventude e a experiência, se tratava de captar as possibilidades de relacionamento entre diferentes gerações, que Kieslowski não tinha preferência por qualquer um dos dois, valorava-os por igual, se identificava com ambos. Wim Wenders diz que está acostumado a supor que o cinema mostrava coisas visíveis, que o filme era para identificar a visibilidade, mas notou que a “trilogia das cores” o ensinou que o importante do cinema é mostrar o invisível, o relevante do cinema do diretor polonês é que este mostrava coisas invisíveis. O experiente cineasta alemão vê ali

a longa trajetória kieszlowskiana: da imaterialidade pragmática, até cínica, até se tornar um verdadeiro humanista. Disse: “Ele fez filmes sobre coisas que não vemos. Entre 1984 e 1993, fizeram, ele e o coargumentista e advogado, seu fiel parceiro corroteirista Piesiewicz, dezessete filmes. Não foi pouca coisa. A trilogia o esgotou, e, então, ele anunciou que não filmaria mais, jamais voltaria a se envolver tão profundamente e exaustivamente com o cinema, pararia ali, no auge da fama, do reconhecimento, após brilhar nos tantos festivais europeus da Espanha e Itália, da Alemanha e França. Tímido e introspectivo, Kieslowski era forçado a sorrir para as centenas de “paparazzi” que o fotografavam como se fora uma celebridade, pedindo-o para sorrir, para sair bem na foto, isto era patético. Vivenciava o dilema fundamental: viver ou trabalhar em cinema; desfrutar pequenos prazeres da convivência humana (da sensação dos poucos dias que lhe restavam de vida terrena, ante as ameaças de infarto e/ou dores no peito ferido pela insuficiência coronariana) ou sucumbir, ante a carga emocional extraída de suas entranhas, a cada nova aventura na direção de mais outra e nova película.

Optou, tardiamente, pela primeira. Voltou à Polônia. Em Jaruzy, cidade do interior polonês passa a entreter-se com madeira, a ocupar-se com casas, serrotes e pregos. Passou a valorizar a vida, embora parecesse um tanto tardio, pelas doenças e fragilidades do coração. Não era uma questão de destino, ele não estava jogando com a sorte, sabia, àquelas alturas de meados dos anos noventa, que não viveria muito mais, ainda que indagasse curioso, aos mais chegados amigos, se supunham que ele sobreviveria, se resistiria aos sacolejos de uma eventual aterectomia rotacional para retirada de placas calcificadas. Sofrera já um infarto, implantara safenas e mamas, mas o ritmo vital já não respondia, completamente.

Kieszlowski, na entrada de 1996, mal ingressado nos cinquenta e cinco anos, queria saber dos amigos qual era o seu destino...? O que tinham decidido para ele? Ainda assim, foi se despedir numa conferência, 48 horas antes da morte – e ali, na ocasião,

confessou que nem recomendações médicas tinha para viajar...-, a motivação era que lhe tinham falado que a conversa seria interessante, em que pese ter, na ocasião, igualmente, confessado ou dito que, mais importante que alcançar os objetivos de alguém era viver a vida, desfrutar do convívio humano, Krzysztof queria agora era viver, embora fosse tarde para alguém tão cedo, tão jovialmente reconhecido como artista genial, criador inventivo, cineasta experiente de frágil coração. Quando acompanhado da colega cineasta Agnieszka Holland, dirige seu carro sofisticado trazido da Europa Continental, importado e de capote conversível, aperta o acelerador ao máximo, talvez para provar que estava bem, deixando-a assustada e surpresa com tanta velocidade. Para quê? Para onde?

Morre em março de 1996. Morre de fulminante ataque no coração. Deixa uma obra inteira, plena, densa, icônica e triunfal, em que pese Zizek analisá-la como uma “teologia materialista” de Kieslowski, enquanto nós arriscamos a apelidá-la de “epifania cinematográfica da contemporaneidade”.

Cinematografias como a de Andrei Tarkovski e Krzysztof Kieslowski engrandecem a Sétima Arte Contemporânea e nos dão a certeza da presença eterna da estética audiovisual. Diremos como o documentarista: AINDA VIVO, ainda se encontra vivo, o cinema vencendo a morte.

ANDREI TARKOVSKI E O CINEMA DO INTERIOR HUMANO

O cineasta russo Andrei Tarkovski fez um cinema singular, icônico, inserido na modernidade. Só produziu sete longas-metragens, a saber: “a infância de Ivan” (1962); “Andrei Rublev” (1966), quatro anos após sua estreia na direção; “Solaris” (1972), claramente uma primeira ficção científica; “O espelho” (1974); Stalker (1979); Nostalgia (1983) e, seu último filme, anterior à sua prematura morte, dirige “Sacrifício”, no ano de 1986.

Minha intenção, impressionista, neste ensaio sobre a filmografia completa do nomeado cineasta é agregar, a exemplo de outros ensaístas cinematográficos ou de conteúdo inspirado na estética do cinema,¹ umas observações pessoais sobre os filmes comentados, a partir, logicamente, de minha perspectiva analítica, psicológica e filosoficamente construída consoante minhas naturais reações aos filmes assistidos e alguns, até, revistos.

1 TRUFFAUT, François: “Le plaisir des yeux – (Écrits sur le cinéma), éditions Cahiers du Cinéma – “O prazer dos olhos”, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006; DE MORAIS, Vinicius: “O cinema de meus olhos”, org. Carlos Augusto Calil, Companhia das Letras, 2015; AVELLAR, José Carlos: “O chão da palavra- cinema e literatura no Brasil, Rocco, Rio de Janeiro, 2007, e muitos outros.

Por oportuno, não poderei prescindir do manuseio e referência bibliográfica, escrita e publicada em português,² de autoria do próprio cineasta russo, acerca de seu trabalho cinético, bem sobre a imagem cinematográfica, em geral, sobre o tempo, ritmo e montagem que a responsabilidade do artista imprimia a cada um, especialmente, a Andrei Tarkovski, o qual, possuído pelo câncer desde cedo, corria contra o tempo e contra a morte iminente.

Lógico está que farei uso, neste ensaio, de alguns roteiros dos filmes que serão comentados aqui (em especial, o *Sacrifício*, de 1986, o último filme do realizador russo),³ tendo em vista a especial importância que damos aos diálogos deste filme específico, caracterizado pela maturidade autoral e relevância criativa do cineasta, em fim de carreira e de sua própria vida, cuja consciência estava à flor da pele, refletida no filme como um todo.

Por último, enquanto identificação do **corpus** bibliográfico deste ensaio, devemos ressaltar a tamanha admiração crítica proveniente dos escritos e livros do filósofo esloveno, Slavoj Žižek,⁴ dos quais extrairemos algumas passagens literais, seja pela riqueza da perspectiva psicanalítica lacaniana, seja pelo teor filosófico original do grande pensador e escritor de ensaios sobre o cinema moderno.

Ora, o primeiro filme de longa-metragem dirigido por Andrei Tarkovski, **A infância de Ivan (1962)**, trata-se de uma adaptação do conto de Vladimir Bogomolov, o que nos chama a atenção para uma relação de transposição cinética de linguagem, da literária para a cinematográfica, com a qual o cineasta russo manterá, a posteriori.

2 TARKOVSKI, Andrei: "Esculpir o tempo", Martins Fontes editora, São Paulo, 2010; "Diários -1970-1986", tradução do original russo por Alexey Lazarev, Realizações Editora, São Paulo, 2012.

3 "O Sacrifício", roteiro do filme de Andrei Tarkovski, sob tradução do original russo por Anastasia Bytsenko e Adriano Carvalho Araújo e Sousa, com fotos de Sven Nykvist, da Realizações Editora, São Paulo, 2012.

4 ŽIZEK, Slavoj: "Lacrimae rerum", em especial págs. 99/122, Boitempo Editorial, tradução Isa Tavares e Ricardo Gozzi, São Paulo, 2009.

Ele próprio reconhece que a conclusão de tal filme marca o fim de um ciclo de sua vida e de um processo que ele próprio define como de “autodeterminação”.⁵

Este comentário a seguir origina-se de uma reflexão sobre as frequentes adaptações de obras literárias para o meio cinematográfico, na medida em que isso possibilita uma releitura da obra e não a busca de uma correspondência imediata e pontual entre a história original expressa no suporte literário e a sua adaptação ao suporte fílmico. Estas reflexões, ademais, serão levadas a termo analisando um texto literário em especial, *O conto de Bogomolov, ou seja, A Infância de Ivan*, de Vladimir Bogomolov, o qual, após a sua leitura por Andrei Tarkovski, não mais consegue sair de seu pensamento, consoante ele próprio confessa, confrontando-o com sua versão cinematográfica, o filme homônimo do cineasta russo, caracterizando neles as especificidades de cada discurso e, em particular, as características próprias da narração, da ficção e de criação do texto de cada um destes meios artísticos, para compreender assim as consequências teóricas, práticas e estéticas deste câmbio fundamental na abordagem diegética, ainda que numa perspectiva estruturalista.

Três elementos, inicialmente, tocaram em particular ao diretor na decisão de adaptar o mencionado conto para o cinema, a saber: 1) o destino do protagonista; 2) “o fato de que o austero conto de guerra não tratava de violentos choques militares, nem das reviravoltas da frente de batalha”⁶; e, 3) a personalidade do garoto Ivan. Na verdade, o cineasta confessa conhecer a retóri-

5 TARKOVSKI, Andrei: “Esculpir o tempo”, op.cit, pag. 11. Conferir, igualmente, DE BAECQUE, Antoine: “Andrei Tarkovski”. Ed. Cahiers du Cinéma, 1989. O capítulo primeiro do mencionado livro do cineasta escritor fora, anteriormente, publicado em uma coletânea de ensaios, intitulada *Depois de filmar (Iskusstva, Moscou, 1967)*, logo depois que “*A infância de Ivan*” obteve o grande prêmio do Festival de Cinema de Veneza; como se vê, o cineasta russo obteve reconhecimento europeu desde o princípio da sua carreira no cine. Atente-se, por outro lado, que neste mesmo ano, em *Karlovy Vary*, do lado da cortina de ferro, ganhariam prêmios em festival de cinema polonês, os cineastas brasileiro Glauber Rocha, com *Barravento*, e Pier Paolo Pasolini, igualmente, em filme de estreia, *Accattone (os desajustados)*.

6 Op. Cit. Pág.13

ca das trajetórias do herói dos dramas narrativos, em virtude da morte do protagonista do conto, na medida em que reconhece ser “comum que, em tais situações, um autor recompense o herói pelas suas façanhas militares. Tudo que é difícil e cruel recua para o passado, tornando-se, então, nada mais que uma etapa dolorosa da sua vida.”⁷ E, nos damos o direito de perguntar, mesmo: porque Ivan morre, após tantas peripécias da parte de uma criança tão decidida, protegida pelos oficiais da guerra, retratada na película? Creio que Tarkovski tem razão quando responde que no conto de Bogomolov, o não retorno a uma etapa dolorosa da vida do protagonista, e sim, sua morte inesperada, ocorre somente porque nela, nesta interrompida etapa, interrompida pela morte do garoto Ivan, se dá o definitivo fim do garoto, nela se concentrando todo o conteúdo de sua vida, a sua trágica força motriz. Segundo o cineasta, é este fato terrível que nos torna, inesperada e agudamente, conscientes da monstruosidade da guerra, tão bem retratada na película de Tarkovski.

Ora, o filme de estreia do russo já traz consigo todas as características estilísticas do novel diretor, na medida em que identificamos em seus filmes posteriores – todos os seis outros –, certo “feeling” escatológico, um certo teor de destruição da vida social e da natureza, o contraste entre os determinismos naturais e a pouca resiliência humana aos acontecimentos prenunciadores do juízo final. O cinema de Tarkovski se situa, portanto, como bem o previu Simone Weil,⁸ num horizonte de renúncia à ornamental saída de socorro imanentista, quando afirma que “o mundo é o que é, não se modela sobre o pensamento ao unir-se com ele e, nisso o limita”. Claramente, o filósofo define muito bem esta repugnância do solipsismo que consiste em pretender o mundo como extensão do eu, do *ego*, mera projeção categorial, como apêndice de uma subjetividade reclamona ou gritona.

7 Idem, *ibidem*.

8 WEIL, Simone: “Sobre la ciência”, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006, pag. 77

A infância de Ivan retrata a vida e morte de um jovem rebelde que participa, voluntariosa e obstinadamente, de uma guerra que se instala nos pântanos do entorno de sua casa, área pantanosa por ele conhecida, tanto que desde as primeiras imagens do filme, vemo-lo atravessar, durante a noite/madrugada, até a outra margem, quando aprisionado por soldados rasos, apela, ou mais que isto, exige ou impõe falar, por telefone, com os oficiais, especialmente, o mais expressivo deles, o qual conhece e será por ele protegido, permitindo-o permanecer no palco de operações. Ele observa, observa e observa o contraditório comportamento humano dos adultos, ora demonstrando falta de respeito às regras militares mínimas, ora desrespeitando as mulheres inseridas no contexto bélico, até por algum militar, se apaixonando o soldado. Um tanto inverossímil, portanto.

A abordagem empregada na representação da guerra era e é convincente – no conto, assim como ainda mais, todavia, no filme – devido ao reconhecido potencial cinematográfico oculto, o qual Tarkovski logra tão bem ver e **mostrar**.

Como se vê, razão assiste ao filósofo e cinéfilo esloveno, Slavoj Zizek, quando observa que “Tarkovski encontra-se aqui no extremo oposto de Cassavetes, em cujas obras-primas as erupções de histeria (femininas) são filmadas com câmera manual a uma distância muito pequena, como se a própria câmera fosse arrastada para a dinâmica da crise histórica, deformando de maneira estranha as feições enraivecidas e perdendo assim a estabilidade de sua perspectiva”...⁹

E, consoante afirmado pela Pilar Carrera, numa análise irretocável da obra completa do cineasta russo “Ivan é um menino da guerra, órfão, decidido a converter-se em guerrilheiro. Sem princípios firmes – de modo algum devemos supor-lhe uma precoce moral de sacrifício-, Ivan não é um garoto-adulto grotesco, faz gala de uma grande tarquedade, de uma obstinação que se converte em substantiva, desde o ponto de vista cinematográfico”.¹⁰

9 ZIZEK, Slavoj: “Lacrimae rerum”, op. Cit. Pag. 112 e ss.

10 CARRERA, Pilar: Op. Cit. Pag. 42 - tradução nossa.

Quatro anos após a estreia no longa-metragem, Tarkovski parte para uma produção mais ambiciosa e, realiza ANDREI RUBLEV (1966), um filme sobre um pintor russo de ícones, de imagens planas, sem profundidade, a exemplo do próprio cinema de Tarkovski, igualmente icônico, ainda que esta afirmação resulte paradoxal, no entendimento de Carrera, “posto que a natureza mesma da câmera Tarkovskiana seja perspectivista” (sic) e o próprio diretor cinematográfico afirme acerca de uma “imagem que, simultaneamente, seja uma imagem livre de simbolismo”.¹¹ E isso, apesar de Tarkovski afirmar que seus “comentários não devam ser vistos como o alicerce sobre o qual *A Infância de Ivan* foi criado. Eles são apenas uma tentativa de explicar a si mesmo, diz o diretor/escritor, as ideias que foram aparecendo durante o trabalho e o modo como elas se transformaram numa espécie de sistema”.¹²

A película trata da “trindade” de Rublev, pintura célebre do artista russo, inserido na história da nação, onde a presença dos tártaros, os conflitos históricos de construção da nacionalidade russa (durante o século XV), entre as diversas ideologias religiosas do povo, presença de modo incontrolável, em que pese Tarkovski não ter pretendido que seu filme resultasse numa obra de caráter histórico ou biográfico. A natureza do gênio poético do grande pintor russo, Andrei Rublev, inspirou ao diretor “a exploração da questão da psicologia da criação artística” e o fez analisar “a mentalidade e a consciência cívica de um artista que criou tesouros espirituais de importância eterna”.¹³

Com efeito, embora retrate longo período da história russa, com traços renascentistas e, alguns bárbaros, o filme não tem natureza de apanhado histórico. Consoante sendo analisada a penúl-

11 TARKOVSKI, A.: “Esculpir o tempo”, Op. Cit. Pag.95

12 Idem, ibidem, pag. 35.

13 Idem, ibidem, pag. 36. O cineasta russo observa que a “arte, assim como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhece-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado “verdade absoluta” (pag. 39).

tima cena do filme *Andrei Rublev*, por Pilar,¹⁴ é dito ou afirmado que, “a câmara ao recorrer e fragmentar a *Trindade* de Rublev, o faz dotando-a de uma materialidade que a totalidade, presa do símbolo, oculta. A Câmera recorre à obra de arte, fragmentando-a”.

Diferentemente da perspectiva de outro cineasta russo, Aleksandr Sokurov em sua célebre *Arca russa*, cuja câmara percorre todo o interior do museu do *Hermitage*, de Moscou, recorrendo numa única sequência cinematográfica, isolada e totalitária, um largo universo pictórico e musical, de Igor Stravinski a Nicolás Prokofiev, das pinturas impressionistas do século XVIII ao XIX etc, numa só e única perspectiva visual-temporal, numa sequência única e isolada da duração do próprio filme-título, o filme de Tarkovski, *Andrei Rublev* recorre aos quadros ou reproduções, sem uma mirada orgânica, sem uma totalidade, de uma forma serpentina, diríamos, que este diretor capta imagens diferenciadas, de planos-detelhes, detalhando as visões e interpretações múltiplas da película.

Diferentemente de Sokurov, a cinematografia tarkovskiana transforma os símbolos e ícones (sobretudo, os de Rublev), estes são transformados em mosaicos pela câmara. Porém, este processo não é de privação ou destruição: não encontramos a presença tácita da totalidade perdida, da visão em profundidade, da visão paisagística típica do cinema de Sokurov. Encontramos, sim, é um Rublev que, ora assiste a ritos pagãos, ora foge para o rio, para escapar dos homens do grão-duque, e imagens icônicas da presença abundante da água e dos rios, das chuvas e enxurradas russas a molhar e encharcar os personagens e ao próprio Rublev, o qual em nenhum momento do filme tem protagonismo cêntrico, exclusivo, todo ao contrário, a fidelidade histórica em *Andrei Rublev* era assunto de natureza secundária.

Neste sentido, mostra-se conveniente lembrar o depoimento do próprio diretor russo, inclusive, como forma de compreender-se algo mais de suas influências literárias e artísticas:

14 CARRERA, Pilar: Op. Cit. Pag. 52

“Na minha infância, minha mãe sugeriu que eu lesse *Guerra e Paz*, e, durante muitos anos, ela citou frequentemente o romance, chamando-me a atenção para a sutileza e as particularidades da obra de Tolstói. Deste modo, *Guerra e Paz* tornou-se para mim uma espécie de escola de arte, um critério de gosto e profundidade artística; depois deste livro, nunca mais consegui ler porcaria, que sempre me causaram um profundo desagrado”.¹⁵

Em meados da década de sessenta, o cinema de Tarkovski já chamava a atenção dos estudiosos e cinéfilos, os quais, aliás, eram bombardeados por constantes obras-primas da cinematografia ocidental, dos neorrealistas italianos, Fellini e Antonioni, aos nouvelle-vaguitas franceses Jean-Luc Goddard e François Truffaut, ademais dos espanhóis Luís Buñuel e Carlos Saura e dos brasileiros Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que ano a ano, apresentavam novos filmes, muitos, altamente expressivos e revolucionários. Contudo, decorrida uma década da estreia em longa-metragem, o diretor russo parte para sua primeira obra de ciência-ficção, ou do gênero ficção-científica, no caso, com o filme *Solaris* (1972). Mais uma vez baseado em texto anterior, o terceiro filme de Andrei Tarkovski é uma adaptação do livro escrito por Stanislaw Lem, de mesmo título.

Além de revelar o universo do diretor (plenamente identificado no filme em comento, *Solaris* (1972), aquele no qual se encontra fortemente centrado na figura masculina, no homem, e marcado pela presença de uma oposição *mulher-mãe*, tendo em vista que este universo – o tarkovskiano –, nas palavras lúcidas de Zizek, “está impregnado de uma repugnância mal dissimulada pela mulher provocante; a esta figura, inclinada a incertezas históricas, o cineasta prefere a presença tranquilizadora e estável da mãe”¹⁶ (com seu cabelo preso e penteado, contrastando, imagetivamente, com a mulher sensual que porta sempre cabelos soltos e longos, despenteados, a exemplo de a personagem Eugênia, de *A nostalgia*).

15 TARKOVSKI, Andrei: “Esculpir o tempo”, op. Cit. Pag. 62

16 ZIZEK, S.: “Lacrimae rerum”, cit. Pag. 112.

Se discute bastante a forma como o cineasta russo utiliza-se do recurso dos planos longos e estáticos, a exemplo de Michelangelo Antonioni ou Ozu. Como explicar a opção por este tipo de estilo narrativo? Ora, se por um lado, Denilson Lopes¹⁷ os denomina “planos mortos”, como aqueles construídos em *Eclipse*, de Antonioni, por outro lado, Slavoj Žižek encontra distinta linha de raciocínio para explicar tal fenômeno: a psicanálise ou perspectiva psicanalítica lacaniana. A ver, como afirma a respeito, o filósofo esloveno: “*Solaris* complementa este argumento masculino clássico, embora reconhecido como tal, com um aspecto fundamental: esta estrutura da mulher como sintoma do homem só pode funcionar na medida em que o homem se confrontar com seu Outra-Coisa, uma máquina opaca descentrada que lê seus sonhos mais profundos e os devolve como sintoma, como mensagem de si próprio em sua verdadeira forma, que o sujeito não está preparado para reconhecer”.¹⁸

Na verdade, o próprio Tarkovski revela, em entrevista reproduzida por Antoine de Baecque, o quanto aprecia a interpretação não lacaniana e sim, junguiana: “A missão de Kelvin em *Solaris* tem talvez um único objetivo: mostrar que o amor do outro é indispensável à vida. Um homem sem amor deixa de ser um homem. O objetivo de toda a “*solarística*” é mostrar que a humanidade tem de ser amor”.¹⁹

Ora, se a interpretação tarkovskiana da vida e do mundo se mostra de tendência junguiana, em termos psicanalíticos, na maioria de sua cinematografia e, não lacaniana, consoante pretendia Žižek, um dos especialistas em interpretação segundo Lacan²⁰, mencionada opção interpretativa chega a se constituir para o filósofo esloveno um problema, porquanto, segundo este,

17 LOPES, Denilson: “No coração do mundo”, Editora Rocco, São Paulo/Rio de Janeiro, 2017.

18 ŽIZEK, S. Op. Cit. Pag. 113.

19 BAECQUE, Antoine: “Andrei Tarkovski”, op. Cit. Pag. 108.

20 Vide, a propósito, seu famoso livro: “Como ler Lacan”. Zahar Editora, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, 2010.

o problema com Tarkovski era sua opção evidente pela “interpretação segundo a qual a viagem exterior é apenas a exteriorização e/ou projeção da viagem iniciática interior para as profundezas da psiquê”.²¹ De fato, a ficção-científica de Tarkovski, *Solaris* narra a presença de Kris Kelvin, o protagonista, numa espaçonave perdida no horizonte, que se apercebe da companhia insistente e persistente da falecida esposa, mera projeção de seus sentimentos de culpa, os quais se fazem materializar deste modo, fazendo-o perceber a materialidade da defunta, que se nega a admitir a destruição, a morte, o desaparecimento, por mais insistentemente que Kelvin tente eliminá-la, pelo fogo ou gelo, pela água ou veneno, sempre retorna a imagem material da falecida mulher, em última análise, como uma “Coisa vinda do espaço interior”.²²

Claro que, apesar de uma película estilo ou gênero ficção-científica, onde os aparatos e equipamentos de espaçonave, geralmente, costumam se apresentar ao espectador, como tecnologicamente avançados ou *up to date*, em *Solaris* este mesmo espectador nota ou percebe, de plano imediato, que as espaçonaves estão envelhecidas, superadas. A tecnologia futurista se apresenta como obsoleta: o diretor não está interessado em chamar a atenção para estes aspectos exteriores do filme, para efeitos especiais tipo hollywoodianos, ao contrário, tudo é um pretexto para a visualização ou materialização maior de sentimentos extraídos do interior do protagonista, de ideias vindas do profundo interior dos personagens, e não, das paisagens ou oceanos.

Como mui bem explicitado por Slavoj, o romance de Stanislaw Lem, adaptado cineticamente por Tarkovski, “centra-se na presença externa inerte do planeta Solaris, dessa *Coisa que pensa* (para usar a expressão de Kant, que se adapta perfeitamen-

21 ZIZEK, Slavoj : Op. Cit. Pag. 113.

22 Veja-se como o filósofo Zizek analisa tal enredo de Tarkovski: “O ponto essencial de *Solaris* não é a simples projeção ou materialização dos impulsos interiores negados do sujeito (masculino); muito mais importante do que isso é o fato de, para essa *projeção* ocorrer, o Outra-Coisa impenetrável tem de ser preexistente – o verdadeiro enigma é a presença dessa Coisa”. In Pag. 113, op. Cit.

te aqui): a questão central do romance é precisamente que Solaris permanece um Outro impenetrável, sem comunicação possível conosco – é verdade que ele nos devolve nossas fantasias negadas mais profundas, mas o *Che vuoi?* Subjacente a este ato mantém-se completamente impenetrável (Porque ele faz isto? Como resposta puramente mecânica? Pretende Onos envolver num jogo demoníaco? Para nos ajudar, ou obrigar, a nos confrontar com nossa verdade negada?).²³

Logicamente que os finais do romance de Stanislaw Lem e sua adaptação cinematográfica tarkovskiana se mostram inteiramente distintos: enquanto no romance, vemos ou lemos, nas últimas páginas do livro, o protagonista Kris Kelvin sozinho na nave, a contemplar a superfície misteriosa do oceano Solaris, na sequência final do filme vemos a fantasia tarkovskiana, muito própria dele, de combinar no mesmo plano a alteridade em que o herói Kelvin (Donatas Banionis) é lançado (a superfície oceânica e caótica de Solaris) e o objeto de seu desejo nostálgico, a **datcha**, a arquetípica casa de campo russa, para qual sonha ou aspira a retornar ou voltar, objeto de seu desejo mais profundo. Aliás, o próprio cineasta e escritor já dissera que “é um erro grave, mesmo fatal, tentar fazer com que um filme corresponda exatamente ao que está no papel (no roteiro ou argumento original); tentar traduzir para a tela estruturas que foram concebidas de antemão, de modo puramente intelectual”.²⁴

O final do filme **Solaris** apresenta, na verdade, um par de planos tipicamente tarkovskianos nos quais ora, a datcha, ora a vegetação a sua volta surgem como uma ilha isolada no meio da superfície caótica de Solaris, muito provavelmente mais uma visão materializada pelo planeta, a exemplo das visões que o protagonista tem tido, ao longo do filme, das imagens de sua mulher já falecida, que insiste em não desaparecer, imortal e reencarnada – por influência dele, planeta Solaris.

23 ZIZEK, Slavoj : “Lacrimae...” op. Cit. Idem, ibidem.

24 TARKOVSKI, Andrei: “Esculpir o tempo”, oc. Cit. Pag. 110.

Em 1974, Andrei tem dificuldades de contar com alguns técnicos (músico e fotógrafo) de filmes anteriores, uma vez que supunham mudança muito radical do diretor russo, no tocante à forma da narrativa, ou opção pela linguagem fílmica. Neste ano ele realiza **O Espelho (1974)**.

Embora autobiográfico, este filme tem uma estrutura narrativa inteiramente revolucionária, altamente moderna. Transcorre toda a narrativa sem apego a cronologia, intermeada por referências literárias (se refere a Rousseau, Dostoiévski etc), poéticas, onde e quando o cineasta chega a declamar poesias que admira, ilustradas por imagens sonambulescas, inconscientes, da profundidade dos personagens, enfim, cuida-se de filme quase surrealista, a partir das memórias e lembranças do diretor/autor. A cena final do filme mostra o casal (a mãe e o pai do autobiografado cineasta) deitado na relva, quando ele pergunta a ela que mais ela deseja: - Um filho ou uma filha? A Câmera, então, se levanta para ressaltar o rosto surpreso da mãe, entre beicinhos, distanciar o pensamento profundo do desejo, como que avaliando o futuro e o passado, numa sucessão de imagens dos filhos, da natureza exuberante, da avó que colhe o casal de filhos/netos pequenos e, ao conduzi-los pela mão, atravessar uma paisagem campestre, numa passagem do tempo avaliado, cuja explicação possível seria a própria vida, a vida vivida e sonhada do protagonista, a partir do histórico século XX, com as guerras conhecidas, inclusive, a guerra civil espanhola, as ditaduras comunistas russa e chinesa etc, seu passado de treinamento militar quando ainda criança, no contato com as armas e o treinador militar, a disciplina, a inadaptação, a escrita, a arte, o contraste com a realidade, o sonho, o espelho.

Comentarei muitas outras cenas e sequências de **O Espelho**, adiante. Contudo, urge referir aos **Diários 1970-1986, de Andrei Tarkovski**,²⁵ onde o cineasta/escritor faz uma panorâmica sobre o seu filme, em determinado momento no qual o diretor

25 TARKOVSKI, Andrei: **Diários 1970-1986**, Realizações editora, São Paulo, 2012, pag. 113.

está preocupado em não estragar a película, pelos exigidos cortes. Valorizemos o resumo feito por ele.

O ESPELHO (PANORÂMICA)

- | | | |
|------|------------------------------------|--|
| i | <i>Prólogo</i> | 1. Primeiro sonho; 2. O telefone |
| ii | <i>A Chácara</i> | 1. O interior; 2. O estranho;
3. O incêndio. |
| iii | <i>Os espanhóis</i> | 1. Conversa com Rita; 2. "A Lebre ladra"; |
| iv | <i>A tipografia</i> | 1. A chuva; 2. Os ateliês;
3. A discussão; 4. O aeróstato |
| v | <i>O segundo sonho</i> | 1. O vento; 2. A lavagem dos cabelos |
| vi | <i>O Gago</i> | 1. Ignat e Rita; 2. A carta;
3. A TV; 4. Conversa com o pai. |
| vii | <i>O instrutor militar</i> | 1. O tiro; 2. O passarinho. |
| viii | <i>Peredelkino</i> | 1. Leonardo da Vinci; 2. O pai |
| ix | <i>Sobre o artesanato e a vida</i> | 1. Diálogo com Rita; 2. Crônica de Guerra. |
| x | <i>Os brincos</i> | 1. Nadejda Petrovna; 2. O Espelho;
3. A galinha; 4. O Bebê; 5. O retorno. |
| xi | <i>A espera</i> | 1. Rita com sua mãe; 2. Chegada de Misharin. |
| xii | <i>O Final</i> | 1. Terceiro sonho. 2. Mãe; 3. Final". ²⁶ |

26 Trata-se de um livro imenso, de 684 págs., com tradução do original russo por Alexey Lazarev, dividido em episódios domésticos e profissionais do autor/cineasta/escritor, separados pelas impressões pessoais do artista, no contato da vida com seus semelhantes, divididos por *martirologios de I a VII*, ano a ano, adicionados por Filmografia, realizações teatrais e em Rádio de Tarkovski. Obra imprescindível, portanto.

Ora, neste seu, como em outros filmes de Tarkovski o espectador notará, com frequência, os personagens principais e secundários, folheando cadernos e colagens feitas pelo próprio diretor, a revelar seus objetos de desejo literário e artístico. Esta panorâmica dá uma ideia do quanto ele foi fiel na construção de **O Espelho (1974)**, seu quarto filme, entre autobiográfico e controverso de opiniões pessoais sobre a arte e a função da vida.

Carrera Pilar acerta em cheio quando afirma que “*O Espelho* não se constrói segundo uma lógica narrativa linear, em que as imagens procedem umas das outras em um espaço filmico relacional, causal, e ocorre para o espectador aquilo que Benjamin contava acerca do *Kaiserpanorama*: “O que constituía o grande encanto das imagens de viagens que podiam ver-se no *Kaiserpanorama* era que resultava indiferente por qual começava a roda.” E Mais: a autora reconhece que o relato biográfico se apresenta como algo irreconstruível. Usa uma imagem semelhante: “Imaginemos uma vasilha feita em pedaços, quebrada em diminutos fragmentos, dos que boa parte se não perdido, e entre os que restam não têm continuidade, não há contacto. Só temos imagens que atuam como condensadores de tempo: *Imagens-tempo*”.²⁷

Bastaria perceber que quando voltamos a vista atrás com a intenção de construir um relato do que somos nós mesmos os protagonistas, o único que obtemos são imagens soltas, deslavadas, as quais nem sequer correspondem aos acontecimentos mais destacados ou importantes de nossas vidas. Assim também ocorre em *O Espelho, de Tarkovski*. São imagens-tempo. Cristais de situações várias, dispersas lembranças. Eis um ponto, mais um que faz do cinema do diretor russo, a sua modernidade. O fato dele esculpir o tempo, a coerência em sua filmografia.

A filosofia deleuziana²⁸ expressa esta percepção da relação estreita entre o modernismo e os conceitos de imagem-tempo

27 CARRERA, Pilar, Op. Cit. Pag. 60.

28 DELEUZE, Gilles: “Cinema 1- imagem movimento (Bergson y las imágenes)”, Editorial Cactus, serie Clases, volumen 6, Buenos Aires, 2014 e “Cinema 2- Imagem-tempo”

que o cinema hodierno assumiu, desde os anos 50, com Ingmar Bergman e outros poucos, e se foi alastrando pela cinematografia moderna contemporânea, substitutiva do conceito de imagem-movimento que caracterizou a filmografia clássica-anterior à Segunda Grande Guerra. Já em 1979, Tarkovski realiza seu antepenúltimo filme, **Stalker (1979)**, o qual merece alguns comentários, a seguir.

Este filme de Tarkovski chamou a atenção do Ocidente por um conjunto de razões: fosse porque seria uma analogia da antiga URSS (afinal, no final dos anos 79 ainda não havia caído o muro de Berlim, donde apesar das negativas do cineasta realizador, o filme, de fato, sugeria se passar em uma analogia do microcosmo comunista, onde as pessoas denunciavam umas às outras, numa ausência de liberdade individual), fosse por virtude de a analogia que o filme encerra, transpor, em muito, os aspectos concretos de uma determinada realidade positiva, política ou socialmente concreta, e, na hipótese, referir-se mais abstratamente a um conteúdo existencial mais amplo e vasto, enfim, *Stalker* é outra obra-prima de ficção científica do cineasta russo, cujo texto original literário a partir do qual foi adaptado, intitulado *Pic-nic à beira da estrada*, fornece o contraponto para essa Coisa demasiado presente: o vazio de uma zona proibida. Na verdade, parte a narrativa de uma ideia de que houvesse sido encontrada uma determinada zona, atingida ou por um meteorito, ou, por um alienígena ou, por alguma bomba que destruíra a área e remanescesse o perigo de contaminação, enfim, embora o filme não esclareça ao espectador, o palco de operações da película se desenvolve, seguramente, nesta área denominada *zona*, uma região anônima e cinzenta, à qual se acredita que as pessoas que nela penetrassem, isolada e guardada por guardas armados, morreriam ou desapareceriam. Quem são os *Stalkers*? Pois são aventureiros os quais, mediante um determinado pagamento, conduzem as pessoas à zona e à misteriosa câmara ou quarto dos desejos, como é designado um determinado compartimento onde, se supõe, os visitantes podem vir a realizar seus desejos mais profundos.

Na narrativa do filme, vemos o Stalker contratar dois visitantes, ou seja, um escritor frustrado, sem inspiração para escrever um novo livro, decepcionado e, um cientista que carrega consigo, uma bomba para destruir a zona, porém, chegando lá muda de ideia maligna, não porque o quarto dos desejos os realiza, de fato, senão porquanto, tal câmara ou quarto pode vir a realizá-los, daí sua ideia inicial de destruí-lo; Bem, o *Stalker* do filme conduz seus dois contratados visitantes da zona, após atravessar, em preto e branco, uma série de perigos, tiros dos guardas e policiais que conservam a zona do contato humano normal ou regular, enfim, percorre num trolley-trem até a paisagem colorida da zona, desde donde devolve o *trolley*, antes de adentrar naquela paisagem misteriosa, aquática e caótica.

A primeira sequência do filme, contudo, mostra-se bastante curiosa e explicativa: Saída a imagem de uma mesa contendo seringas, remédios e alguns aparelhos ortopédicos a indicar um clima de doença na família, acompanha em *travelling* o olhar de uma criança a dormir, sua mãe e o pai (o stalker), deitados na mesma cama de casal (somente a mãe de olhos abertos, contudo), após retorna até a imagem inicial da mesa onde alguns instrumentos se mexem, dando a impressão de sofrer influência da passagem de um trem nas proximidades da casa. Aliás, a sequência final do filme volta à imagem da criança parálitica, sentada à mesa, mirando três copos que se deslocam, não se sabe se, sob pressão mental de sua vontade ou por mera influência da movimentação do trem. Há, pois, uma conexão e uma identidade ideológica entre as sequências iniciais e finais do filme, embora pareça que a movimentação dos copos não seria uma mutação da realidade, pois os mesmos, ao final, já haviam se movimentado no início, em virtude do trem que trepida nos trilhos próximos da casa.

Zizek faz uma leitura materialista de *Stalker*, de Tarkovski, quando insiste no “papel constitutivo do limite”;²⁹ E constata que

29 ZIZEK, Slavoj: “ op. Cit. Pag. 117/118.

“esta zona misteriosa é efetivamente idêntica a nossa realidade comum; o que lhe confere a aura de mistério é o próprio limite, isto é, o fato de a zona ser considerada inacessível, proibida. Não admira que, quando por fim os heróis penetram na câmara misteriosa, percebam que ela não tem nada de extraordinário – o *stalker* implora a eles que não revelem essa informação às pessoas de fora da zona, para que não percam suas doces ilusões...) Em resumo, a mistificação obscurantista consiste aqui no ato de inverter a verdadeira ordem de causalidade: a zona não é proibida por ter certas propriedades que são “demasiado fortes” para nosso sentido cotidiano da realidade: ela manifesta estas propriedades por que é proibida. O que vem primeiro é o gesto formal de excluir uma parte do real de nossa realidade cotidiana e proclamá-la zona proibida.”³⁰

Continuando o comentário nosso sobre algumas partes fundamentais da película: o *stalker* representa, na verdade, toda uma linha de atrações contemporâneas de ofertas que se nos são feitas por ofertantes publicitários da modernidade: gente que nos oferecem guiar para aquisição da felicidade, da saúde, do amor, da beleza etc, os tantos livros de autoajuda, os pastores, evangélicos e provedores de felizes dias que se são prometidos, cotidianamente por stalkers de toda ordem e natureza; oferecem felicidade terrena por preços estabelecidos, oferecem nos transformar em belos e inatingíveis, enfim, os *stalkers* hodiernos prometem e prometem nos ensinar o caminho das felicidades inatingíveis, a realização dos desejos mais profundos e secretos, a preços acessíveis.

Por outro lado, a ambiguidade da zona é inteiramente perceptível ao espectador minimamente atento: como observado por Zizek,³¹ o bloqueio que encontramos em “*Stalker* é, assim, o oposto do bloqueio em *Solaris*. Em **Stalker**, o bloqueio diz respeito à impossibilidade (para nós, homens modernos, corruptos,

30 Idem, *ibidem*.

31 Op. Cit. Pag. 118/119.

racionalis e não crentes) de atingir o estado de crença pura, do desejo imediato – a câmara em plena zona tem de permanecer vazia: quando penetramos nela, não somos capazes de formular um desejo. Ao contrário, o problema de *Solaris* é a satisfação excessiva: nossos desejos são realizados/materializados antes mesmo de pensarmos neles. Em *Stalker*, nunca alcançamos o nível de desejo/crença puro e inocente, enquanto em *Solaris* nossos sonhos/fantasia são realizados de antemão, de acordo com a estrutura psicótica da resposta que precede a pergunta”. Obviamente, o filósofo esloveno está a adaptar ao espectador comum, os desejos dos protagonistas de ambos os filmes comparados, *Stalker e Solaris*. E a ambiguidade que havíamos registrado naquela película, pode igualmente ser identificada nesta última: o universo tarkovskiano é, de fato, complexo, ambíguo e cheio de possibilidades de interpretação livre, por parte da participação do espectador, porquanto o próprio cineasta sempre levou em consideração a ativa vida deste, no contato com o produto artístico.

Segundo afirmara Andrei Tarkovski: “E estou convencido de que, se um artista consegue realizar alguma coisa, isto só acontece porque é disto que os outros precisam (no caso do cinema, os espectadores, naturalmente), mesmo que não o saibam naquele momento. E assim, a vitória é sempre do público, é ele quem ganha alguma coisa, enquanto o artista perde e, paga”.³²

Voltando ao filme *Stalker*, nos perguntamos: Por que o cientista pretende destruir o quarto dos desejos, quer explodir ali a bomba que trouxera consigo? Seria por que ali se realizam nossos desejos, os desejos daqueles que ali fossem, que para ali se deslocassem um dia? Pois não. A mim me parece que o louco cientista pretende destruir a câmara dos desejos no filme *Stalker* apenas porque pode vir a realizar os desejos, no fundo, ele pretende impedir com seu ato terrorista ou de potência científica (como o fizeram todos os ditadores em guerra contra a humanidade) que se realizem os desejos dos outros, dos humanos, nos-

32 TARKOVSKI, Andrei: “Esculpir o tempo”, op. cit. Pag. 218.

sos, no futuro ou no presente; com efeito, o filme concentra-se no problema da crença/fé: a Câmara ou o quarto satisfaz, de fato, desejos, mas apenas daqueles que acreditam de forma imediata e direta. Não é por outra razão que quando atingem finalmente o limiar do quarto dos desejos, os três aventureiros (o escritor, o qual, apesar de mais incrédulo, e exatamente por isso, sempre fora adiante dos demais, o cientista e o próprio *Stalker*) tem medo de entrar, de ingressar naquele mágico ambiente, pois não estão seguros de quais sejam seus verdadeiros desejos (como diz um deles, o problema com a câmara ou o quarto é que ele não satisfaz o que pensamos que desejamos, mas o desejo efetivo, do qual podemos nem ter consciência). Ou temos?

Após realizado *Stalker*, em finais dos anos setenta e princípios dos oitenta, Tarkovski já se encontrava estressado pelas resistências e incompreensões russas à sua liberdade artística, pela violência que o regime comunista impunha às pessoas criativas como ele e seu pai (o poeta Arseni Tarkovski)... Não surpreende que se lhe tenha imposto um período longo sem produzir mais filmes, apenas escrevendo seus livros e diários... Quando em 1983 e 1986, este último, ano de sua morte, dirige seus dois últimos filmes, *Nostalgia* e *O Sacrifício*, ambos filmados ou realizados no estrangeiro, cujas questões centrais são, exatamente, os temas relativos a um ato puro e absurdo, o qual volta a conferir sentido e significado a nossa vida terrena, no caso do primeiro, através da autoimolação pirotécnica pelo personagem do velho louco Domênico, interpretado pelo mesmo ator Erland Josephson do segundo filme, *O Sacrifício*, cujo protagonista, igualmente, queima sua casa, que é aquilo que possui de mais precioso e valioso, como se esta provação ou sacrifício atingisse a inocência da crença pura, fosse capaz de redimir o homem da descrença ou do caos a que está condenado na contemporaneidade.

No caso de *Nostalgia* (1983), o diretor russo conta com o apoio de Tonino Guerra, o célebre roteirista felliniano, o qual após admirar a obra tarkovskiana, decide ajudá-lo e associar-se a ele na produção de obras cinematográficas fora da Rússia; O pri-

meiro resultado foi *Nostalgia*, o qual mostra que um poeta russo que vai a Itália pesquisar sobre a vida de um músico que vivera naquele país (Gortchakov) e ali, desinteressado totalmente em aspectos turísticos que a bela paisagem italiana possa oferecer ao estrangeiro, sente um fosso de nostalgia de sua terra natal, sente no corpo e na alma, a nostalgia de tudo, a ponto de ser levado ao sacrifício da crença pura. Em que pese ser admirado no ocidente, o cineasta diretor sofre a falta da mulher, dos pais que apesar de separados desde muito tempo, não estão aí para suprir o carinho familiar, sente falta dos amigos e complexidades de seu próprio país, a Rússia, enfim, o filme *Nostalgia* reflete, portanto, a própria vida e concepção de vida do próprio cineasta Tarkovski, que tenta transpor para a tela algo que seja contemplado e admirado pelos espectadores de seu cinema, já identificados com sua ética, sua filosofia, digamos assim, mas que sente uma imensa e incontrolável nostalgia de sua vida passada, vivida, vivenciada nos estúdios e métodos de trabalho coletivo russo, onde fizera seus anteriores cinco filmes longos, já comentados, aqui, impressos todos de uma subjetividade pessoal, no conteúdo e na forma.

O crítico de cinema mexicano, José Antonio Valdés Peña acredita que o filme *Nostalgia* não foi concebido de modo aristotélico, com começo, meio e fim, mas de maneira a lembrar ou, agradar ao tipo de espectador que como que, viajando de trem, vê passar paisagens sem parar, que se gostou de alguma vista em particular, já passou, não pode congelar a imagem para extrair-lhe mais significados, outros sentidos. Teria ele razão neste comentário?

Ora, certamente que o diretor russo pretendeu sempre fazer uma película triste, melancólica e nostálgica, mas inserindo ali seu estilo próprio da lentidão nas observações dos cenários naturais, onde a água é água, pedra é pedra, e assim por diante, nunca se cuidou de um filme que mentisse, que distorcesse a realidade do interior ético e espiritual do narrador cinematográfico e, neste sentido, procede a observação do crítico mexicano. Por outro lado, não podemos deixar de referir a grandeza filosófica

da última sequência do filme *Nostalgia* quando o louco Domênico (Erland Josephson) discursa, ao lado da estátua de portentoso cavalo, sendo indiferentemente ouvido por uma série de pessoas postas ante três portais ao fundo, seguidos de escadaria profunda e extensa, enquanto o louco busca salvar o mundo com suas exortações de preservação da unidade da humanidade, de observância da crença e da ética, exorta, ademais que já não se observam os valores do espírito, a espiritualidade... E, ao pedir música, derrama gasolina em seu inteiro corpo, antes de atear-se fogo partido de um isqueiro, aceso após várias tentativas infrutíferas. As pessoas, tampouco, prestarão a menor atenção ao seu gesto pirotécnico, ao seu sacrifício de fogo, ao seu corpo em chamas.³³

A propósito, merece ser lida a comunicação da professora da Universidade Federal do Pará, Kátia M. L. Mendonça,³⁴ na medida em que ela toca nestes pontos cruciais do universo cinematográfico tarkovskiano, ainda que comparativamente ao universo de Henry Corbin; são feitas reflexões ou abertas discussões sobre as possíveis conexões entre tais universos, da imagem ao símbolo. O texto da professora reconhece que ambos “apresentam domínios muito extensos, transitando entre a arte, a teologia, a filosofia, e a antropologia. Suas hermenêuticas são espirituais, rompendo com

33 Zizek atenta para o fato de que “somos até tentados a formular essa lógica tarkovskiana do sacrifício sem sentido nos termos de uma inversão heideggeriana: o significado último do sacrifício é o sacrifício do próprio significado”. A questão crucial, segundo o filósofo esloveno, com o qual estamos de acordo, é que o objeto sacrificado (queimado), em sequências finais de seus dois filmes realizados no estrangeiro (*Nostalgia* e *Sacrifício*) é o próprio objeto por excelência do espaço fantasmático tarkovskiano, sobretudo nesse último filme, ou seja, a *datcha* de madeira que representa a segurança e as raízes rurais autênticas do Lar. Em termos psicanalíticos, a renúncia ao elemento central, cujo aparecimento mágico no meio de um campo estranho (a casa russa ou *datcha* no final de *Solaris* e *Sacrifício*, bem assim a Itália de *Nostalgia* era e foi um elemento, igualmente, estranho ao protagonista melancólico do filme) proporciona ou tornece a fórmula da unidade fantasmática final dos filmes tarkovskianos, uma espécie de imaginário do apocalipse. Slavoj, contudo, não dá essa interpretação do universo tarkovskiano somente na medida em que reconhece que a mencionada “renúncia é posta a serviço do grande Outro, como ato redentor destinado a restaurar o significado espiritual da vida”, e nisto estamos acordes.

34 MONDONÇA, Kátia M.L.: “ Andrei Tarkovski e o imaginário do Apocalipse”, in “Avanca/ Cinema 2015. págs. 99/107.

as tradicionais concepções ocidentais de campos separados entre conhecimento e experiência espiritual”.³⁵

Ora, *Nostalgia* foi reconhecidamente premiado, nos anos de 1983 e 84 e, possibilitou ao diretor russo partir para a realização de seu último filme. Antes, contudo, de comentar a respeito de **O sacrifício (1986)**, recordemos que enquanto as pessoas e figurantes expectadores do espetáculo pirotécnico é dizer, do ateamento de fogo ao próprio corpo, pelo louco Domênico, ficaram impassíveis e indiferentes, somente um louco na praça e o cachorro ladraram, choraram, se lamentavam, desesperadamente. A solução ou salvação do mundo e da humanidade, segundo Tarkovski, estaria, portanto, na loucura? Qual o sentido do sacrifício e da imolação? Ora, o que realmente eleva o diretor russo acima do obscurantismo religioso comum, consoante afirmado por Zizek,³⁶ “é o ato de ele despojar esse ato de sacrifício de qualquer *grandeza* patética e solene, apresentando-o como um ato atrapalhado e ridículo”. Como já ressaltamos, o louco Domênico tem dificuldades para acender o fogo que há de matá-lo, bem como as pessoas que passam não prestam atenção ao seu corpo em chamas. No filme posterior, **O Sacrifício (1986)** termina com um bailado cômico de homens que saem correndo da enfermaria em perseguição do protagonista herói para levá-lo para o asilo - a cena ou sequência é filmada como se tratasse de crianças brincando de pega-pega ou de, descontraído carnaval infantojuvenil-, enfim, Tarkovski deixa sua marca de imprimir comicidade ou simplicidade imagética justo nos momentos mais tensos, mais determinantes de seus heróis.

Por outro lado, *Nostalgia* ressalta os quatro elementos tão constantes na obra tarkovskiana: aqueles elementos materiais típicos do universo natural humano, onde a água se comunica com o vento; este com as plantas e árvores; o ar com a terra e a terra com o fogo (nas sequências finais de *Nostalgia*, *O Sacrifí-*

35 Op. Cit. Pag. 99.

36 ZIZEK, Slavoj: Op. Cit. Pag. 120.

cio e Andrei Rublev vemos estes todos elementos inseridos nas imagens poéticas destes filmes, a marcar o estilo imagético do cineasta russo.

Como técnica de cinema, Tarkovski, que estudou pintura e fotografia quando jovem, educado pelo pai, o célebre poeta Arseni Tarkovski (de quem utiliza poemas em alguns de seus filmes, declamando-os em *O Espelho*, por exemplo) se caracterizava pelo estabelecimento de planos cinematográficos de conformidade com o ritmo narrativo de cada realizador, no seu caso, a escolha por um plano americano da tomada, se primeiro plano ou plano geral, tudo dependeria da necessidade dos diálogos dos personagens com os espectadores tanto que decide por um plano americano, falando diretamente para a Câmara, em vez de um plano geral da casa, como alguns espectadores supuseram fosse mais adequado na descrição do lar do protagonista) em célebre sequência próxima do final do filme **Stalker** quando a mulher do Stalker fala de si, confessa-se autora de muitos traumas familiares, dificuldades cotidianas e desilusões interiores; Destarte, fica claro que a escolha da *mise-en-scène* tarkovskiana possibilita sempre aos personagens expressarem toda sua interioridade artística, tentarem esclarecer seus dilemas morais e éticos. Igualmente, em **O Sacrifício (1986)**, aos 33 minutos da projeção, Maria, a empregada da casa, recebe autorização da patroa (Julia) para ir-se, após “esquentar os pratos, ascender as velas, abrir o vinho” e justo, aí, após um *travelling* suave da câmara entre os personagens (Alexander, mulher, casal de genros, o carteiro Otto e ela própria Maria, a empregada), voltando-se para o espectador, ironiza, ao repetir as tantas tarefas que lhe falta fazer: “os pratos, as velas, o vinho”. É sempre assim, as mulheres, personagens fortes de Tarkovski, a mulher é um personagem fundamental, primordial em seu universo cinematográfico. A decisão do cenarista/cineasta lembra a influência de outro diretor icônico e magistral na cinematografia nórdica, Ingmar Bergman, que utilizou à exaustão esta criatividade de interromper o espetáculo, quebrando a ilusão do espectador, ao fazer um cinema poético de desmistificação. Exemplo de sequência bergmaniana

a utilizar desse recurso formal encontra-se em **Saraband**, seu último filme dentre 56 realizações cinéticas, o qual inicia com a protagonista mirando uma porção de fotos antigas e mais novas, até que se concentra em uma específica foto sobre a qual a câmera se aproxima, lentamente, e numa fusão quase imperceptível ao espectador menos atento, aquela mesma paisagem da foto específica se transforma numa paisagem real, imagem em movimento, quando a protagonista se volta para a câmera como se o falasse ao espectador, ao afirmar o que acabara de constatar: que o amante estava descansando, recolhido em seu quarto da casa da paisagem da foto.

Nada disto é por acaso. O cinema da desmistificação que Tarkovski e os diretores modernos elaboram nem sempre foi aceito, por unanimidade. A estética autorreflexiva, no cinema, se diferencia da técnica cinematográfica que não chama a atenção para si mesma, como caracterizada pelos filmes clássicos de Hollywood e alguns países durante a primeira metade do século XX. Consoante lembrado por Robert Stam³⁷ “a arte autorreflexiva, ao contrário, chama a atenção de maneira provocante, para seus próprios artifícios. Cervantes destrói conscientemente a ilusão criada por sua história quando, alegando que sua fonte havia esgotado, interrompe o episódio da batalha de Dom Quixote e o galhardo biscainho e deixa os dois com as espadas no ar. num equivalente novelesco do fotograma congelado. Mais adiante, Cervantes retoma o episódio ao descobrir um pergaminho contendo a descrição daquela mesma batalha. Fielding, da mesma forma, interrompe o fluxo de sua narrativa para dissertar sobre a profissão de romancista; com isto, denuncia o artifício utilizado na feitura de um romance”.³⁸

37 STAM, Robert “O Espectáculo interrompido – literatura e cinema de desmistificação”, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981, pag. 55

38 Conferir, igualmente, as interessantes obras de Robert Stam, que tratam profundamente desse tema estético e a respeito dessa escolha por uma estética moderna, anti-ilusionista: “A literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação”, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008 e “Introdução à teoria do cinema”, 4ª edição, Tradução de Fernando Mascarello, Campinas, SP, 2003.

Não é por acaso que Bergman admirava Tarkovski e, vice-versa.

Finalizando esses comentários, falta-nos descrever apenas mais uma última realização de Andrei Tarkovski: **O Sacrifício (Ofret Sacrificatio)**. Desde os créditos, a película já se mostra magistral, cujos letreiros se sucedem sob a imagem de um detalhe da *Adoração dos Reis Magos*, de Leonardo da Vinci: um rei ajoelhado em primeiro plano (PP) estende um encensório ao menino Jesus no colo de Maria. De forma superposta seguem os letreiros. A música clássica que acompanha toda a apresentação de legendas, constante do nome de todos os técnicos que trabalharam no filme, cuida-se de uma ária de *Paixão segundo São Mateus*, denominada *Tende piedade de mim*, de Johann Sebastian Bach. Quase no final dessa apresentação de letreiros, nota-se um lento **travelling** ao longo do tronco de árvore, depois do grupo de adoradores, até a copa frondosa. Os assobios do vento e os gritos das gaivotas se misturam à música.

Até os quinze minutos da projeção do filme *O Sacrifício* temos a imagem sequencial do Alexander (Erland Josephson) e seu filhinho criança, filosofando ante uma árvore seca e, depois com o carteiro de bicicleta). O herói da película, que vive com sua família numa cabana remota no campo, na Suécia (seguramente outra versão da **datcha** russa que obceca os protagonistas e personagens de Tarkovski), vai celebrar seu aniversário, após os 24 minutos de exibição/duração do filme, acompanhado de familiares, do próprio carteiro que o presenteia um mapa antigo da Europa, transportado por uma bicicleta. e tal comemoração é estragada pela terrível notícia da eclosão de uma guerra nuclear entre as superpotências, como parece indicar a passagem, à baixa altitude, de aviões a jato.

Antecede sua comemoração aniversária, uma conversa íntima e interior do pai e velho herói Alexander (Erland Josephson)

son) com seu filhinho, sentados na grama, dos 16 aos 22 minutos da película, quando o pai se apercebe que o filho saíra de seu colo e desaparecera, após ouvir o pai maldizendo os males da civilização, a predominância, nos dias correntes, do material sobre o espiritual, o progresso técnico da atualidade que somente trouxera malefícios etc, enfim, “palavras, palavras, palavras” - afirma o protagonista, recordando o Hamlet shakespeariano.

Desesperado, Alexander (Erland Josephson) dirige suas preces a Deus, oferecendo-lhe o que tem de mais precioso para que a guerra não tenha estourado. A guerra é “desfeita” e, no final da película, o herói, num gesto sacrificial, queima sua adorada **datcha**/cabana e é levado para um asilo de loucos. Antes, contudo, de descrever como termina o filme, seria, talvez, de bom alvitre descrever sequências cinéticas intermediárias que se mostram ao espectador imprescindíveis para a melhor compreensão e dimensionamento do universo tarkovskiano; Por exemplo, a sequência na qual, dentre as preces do herói aflora a certeza da necessidade de o contato do herói Aleksander com a servente Maria, do conhecimento bíblico entre ambos, resultasse em conferir significado ou sentido a nossa vida terrena. Na realidade, o cineasta quer ou pretende que o espectador creia que deste relacionamento sensual (sexual, talvez) possa resultar deste gesto de sacrifício, por parte da empregada, em aceitar o assédio do herói Aleksander (Erland Josephson), um ato, de fato, sem sentido, de certo modo, que todo o peso de um ato compulsivo como esse, obsessivo-neurótico, sob o ponto de vista psicanalítico, um sacrifício, em última análise, possa conferir significado à vida na terra. Ora, Tarkovski pretende que, se a personagem servente (a Maria) aceitar transar com o patrão Aleksander (Erland Josephson), a catástrofe ou, o fim do mundo numa guerra atômica, não ocorrerá ou não terá ocorrido – o bem conhecido gesto compulsivo de: “se não fizer isto (tipo saltar duas vezes por cima daquela

pedra ou, qualquer outra loucura infantiloides etc) algo de ruim acontecerá”.³⁹

Por último, poderíamos dizer que, se de um lado, a maioria das apreciações do universo tarkovskiano prima por caracterizá-lo como de teor ético-moral, por outro lado, gostaríamos de ressaltar seu primor estético, formal, da perfeita forma artística e esteticamente refinada, de uma maneira icônica e historiograficamente pioneira e permanente.

Em que pese concordarmos, em muitos pontos com a análise zizekiana, a propósito da obra de Tarkovski, estamos dissonantes quanto a alguma de suas tantas conclusões, a saber: aquela que estabelece como falsa no sacrifício tarkovskiano.

Segundo Slavoj Zizek,⁴⁰ há algo de falso no sacrifício de Tarkovski – os quais antes comentamos como regenerador, objeto de seus dois últimos filmes (*Nostalgia e O Sacrifício*, de 1983 e 1986), é que o diretor russo elege como problemática fundamental uma compulsão falsa, não verdadeira, na medida em que embora tenha afirmado veementemente que rejeitava o “superego” como titular dos sentimentos de culpa de seus heróis, é dizer, porquanto os “deuses obscuros”, na linguagem lacaniana, eram a mesma coisa que o **superego**, seus dois últimos filmes (**Nostalgia e O Sacrifício**) demonstram que o sacrifício, em última análise, deve ser operado ou feito ou ainda, elaborado, como forma de compensação da culpa, aquela terrivelmente imposta pelo impossível imperativo do superego. Reconheço que o cineasta se tratava de um egocêntrico, que seus filmes eram todos autobiográficos ou que tomavam seus sentimentos profundos em con-

39 Zizek imagina inclusive dentre as possibilidades de gesto compulsivo-obsessivo seria cruzar as mãos de certa maneira. In op. Cit. Pag. 119. E aí recorda que a “natureza dessa compulsão é inteiramente infantil no filme *Nostalgia*, na medida que a inclinação ao sacrifício é evidente”, quando o herói, cumprindo a injunção do defunto Domênico, atravessa a piscina quase sem água, com uma vela acesa, para salvar o mundo; sequência, aliás, belíssima, sob o ponto de vista da estética cinematográfica, cujo lento ritmo obriga o espectador, a ter uma paciência bíblica, típica de um judeu esperando a vinda do salvador.

40 ZIZEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*, op. cit. Pag. 122

sideração, mas que resultaram em obras artísticas e filosóficas de permanente penetração e exemplo cinematográfico na historiografia russa. O filósofo esloveno se mostra, nesse momento, de sua interpretação do universo tarkovskiano, muito fatalista, negativo mesmo... A nosso ver. Somente por essa razão ele supõe ser “enganadora” a compulsão dos heróis e heroínas tarkovskianos. Se fora mais otimista, certamente, interpretaria como nosotros, que o gênio estético de Andrei se baseava em suas obsessões pessoais, as quais traduziam fé e esperança a muitos russos e espectadores do mundo inteiro, o que, ainda hoje em dia, acontece, sempre que se vê um filme dele. Animava a muitas almas, por tratar de conflitos humanos, bem resolvidos, otimistamente solucionados.⁴¹

Considerando que estes dois últimos filmes dirigidos por Andrei Tarkovski na primeira metade dos anos 1980, coincidem com duas grandes realizações de um outro gênio do cinema nórdico, o grande Ingmar Bergman, centenário neste corrente ano, *Fanny e Aleksander (1982)* e *Saraband(1995)*, películas igualmente autobiográficas e iconicamente contundentes, não podemos deixar de ressaltar que esta opção cinematográfica por um tipo de filme psicológico, humano, do interior psíquico dos personagens, além de marcarem o cinema moderno, por eles realizado, caracterizaram uma marca contemporânea, de natureza clássica, para a arte e a estética do cinema, enquanto narrativa anti-ilusionista.

41 Zizek, contudo, acredita que a “compulsão sentida pelos últimos heróis tarkovskianos para consumir um gesto sacrificial absurdo é a do superego em seu estado mais puro”. Ora, a prova que o filósofo dá, para sua interpretação tão nefasta do conceito do cineasta sobre o apocalipse é, segundo ele, o caráter irracional e absurdo desse **gesto sacrificial tarkovskiano, onde o superego é uma ordem para fruir**, e, como diz o mestre Lacan, o psicanalista da preferência do filósofo esloveno, na primeira conferência de **Mais, ainda, a jouissance**, é, em última análise, algo que não serve para nada. Ora, é uma visão muito negativista, com a qual não concordamos, porquanto seria como concordar que “a filosofia e a psicanálise são algo com as quais ou, sem as quais, continuaríamos tais e quais”.

O CINEMA (MODERNO) E O AMOR: O CASO DE FRED & ELSA: UM AMOR DE PAIXÃO

Fernando Pessoa diz que “todas as cartas de amor são ridículas”...

Parodiando-o, poderíamos afirmar que todos os filmes de amor são ridículos? Machado de Assis, em uma de suas crônicas, publicada em sua coluna semanal no Jornal Diário do Rio de Janeiro, por volta de 1860, alertou que “Deus, para felicidade do homem, inventou a fé e o amor. O diabo, invejoso, fez o homem confundir fé com religião e amor com casamento”. Teria o famoso escritor alguma razão, nos planos filosóficos ou psicanalíticos, ou queria simplesmente mostrar como “a vida é ou como a vida não é”?

Isto porquanto, inicialmente, gostaria de ressaltar que o objetivo deste ensaio é tergiversar sobre a presença do amor no cinema – das comédias românticas aos dramas hollywoodianos, dos documentários sobre casos de amor sincero às ficções amorosas sobre relacionamentos complexos, de todo gênero de pessoas no mundo contemporâneo etc–, é dizer, gostava de fazer um ensaio sobre o amor, e tomo a iniciativa de informar que me concentrarei em observações simplórias sobre um determinado filme realizado na Argentina e Espanha, ELSA E FRED – UM AMOR DE PAIXÃO, dirigido por Marcos Carnevale, em 2005, e objeto de refilmagem por produção norte-americana, dirigida em

2014, por Michael Redford nos papéis centrais protagonizados por Shirley MacLaine e Christopher Plummer.

Mas de que vai a película? Ora, o filme narra a história de Elsa (China Zorrilla) que já é uma senhora que sempre desfruta o máximo que a vida tem a oferecer. Ao contrário do esperado, ela não é politicamente correta e, um dia, bate seu carro no da filha do triste e quieto Fred (Manuel Alexandre), acidente que só é visto pelo neto do recente viúvo. Ela pede que a criança não conte nada, mas o menino revela a identidade da “barbeira” aos pais. Estes exigem que a senhora pague o conserto do automóvel e, uma vez que é o filho dela que desembolsará o dinheiro, ele a encarrega apenas de entregar o cheque para a filha de Fred. Por não estar no apartamento quando Elsa passa para realizar a tarefa, ela acaba por conversar com o senhor e acaba contando que o dinheiro era necessário, dado que seu filho é desempregado e tem 5 filhos (o que é mentira). Comovido, Fred não aceita que ela pague o conserto, e, a partir daí, desenrola-se uma amizade que promete um ótimo romance. Assim, resumiria a primeira sequência cinematográfica, de toda uma série que comentaremos, a seguir.

O desejo

Apaixonada pela Sylvia Rank, de *La Dolce Vita*, interpretada pela Anita Ekberg, Elsa sonha em ver a Fontana di Trevi e recriar a cena do filme. Este momento do longa de Fellini, inclusive, é o que abre o filme *Elsa & Fred* e, ao longo dele, são feitas inúmeras referências (diretas e indiretas) ao icônico filme de 1960, e referência a esta icônica sequência da representação do amor livre, descomprometido, sensual, noturno, aquático, erótico, digamos, onde prevalece a descontração relativamente à seriedade ou ao taciturno comprometimento com o outro, com a vida, etc.

Muitas são as reflexões psicanalíticas que podemos extrair desta sequência felliniana, aqui repetida ou copiada, no filme argentino, reproduzida ou recriada, com clara intenção de pontuar a paixão da protagonista, realizado o desejo na terceira idade ou

no último instante de vida terrena, no quadragésimo minuto do segundo tempo da partida, para usar uma linguagem futebolística, como o recente gol do escrete brasileiro de Tite, sobre a Costa Rica, em plena prorrogação dois gols para lavar a alma nacional e animar o Olodum, na comemoração.

Mas deixemos para o final

Eu poderia resumir meu comentário sobre o dito filme argentino que acabamos de exibir e ver (ou rever) dizendo para vocês que ele se resume em 25 (vinte e cinco) sequências cinéticas, das quais me aventuro a pontuar algumas delas. A primeira delas se cuida de observar o quão controladores são os filhos adultos no trato com os pais maiores, especialmente quando estes moram sozinhos, como se não mais fossem capazes de viver, imaginem, eles que já o provaram totalmente suas capacidades ao educar os referidos filhos, de viver suas vidas a seus alvedrios, consoante seus livres-arbítrios, aos quais os filhos, interesseiramente, passam a pretender orientar ou mesmo, **controlar**.

O filho primogênito de ELSA lhe telefona para lamentar não poder comparecer ou lhe acompanhar à clínica, em dia posterior. Ela atende o celular ao dirigir seu carro, o qual destroçara os faróis dianteiros de carro estacionado em frente a seu apartamento, choque, aliás, ocorrido por ocasião de marcha à ré, presenciado somente por uma criança, neto de seu novo vizinho, Alfredo ou simplesmente FRED, viúvo, recentemente entretido com os reclamos controladores de sua filha primogênita, mãe da criança observadora, cuja mãe, igualmente, pretende **controlar** ou determinar o que deverá fazer FRED a respeito de sua vida, doravante.

A segunda sequência cinematográfica que nos chama a atenção, após o traslado de FRED para o novo apartamento, adquirido após a venda daquele em que vivera, é o telefonema de um amigo, JUAN, desde um bar ou boteco, reclamando a ALFREDO que ele não vive mais, não sai mais de casa, abandonou os amigos etc. quando sabemos que tudo foi, a pedido da filha con-

troladora. Sugere uma reflexão rápida sobre as relações de amizade - se sinceras ou não, se autênticas ou não-, entre colegas de bar, de bebedeiras, da vida boa, apesar de passageira... Tal reflexão chega a me recordar do respondido ou contestado pelo escritor russo, Vladimir Nabokov, residindo nos EEUU, desde 1940 e onde, em 1955, com seu livro **Lolita**, ganhou fama internacional, perguntado por que nunca voltara ao país natal, afirmou: “Não regresso porque toda a Rússia de que preciso está sempre comigo. A literatura, o idioma e a minha própria infância”.

Ora, de fato e de verdade: como deve um amigo, que se diz amigo, sugerir que outro já não tem vida, só porque ele já não pretende agir igual aos demais comuns dos mortais, plenos de vida o tempo todo, com saúde física e mental completa etc? Não seria ignorar que cada qual “sabe mais de si” que os demais, que a amizade não dá direitos além da conta, da literatura, do idioma e da infância de cada qual? Qual o limite da amizade? Quanto podemos entrar na vida dos outros, sem um conceito estreito de alteridade ou altruísmo? Logicamente que a amizade sincera, inclusive, e principalmente, aquelas feitas nos bares e não, em leiterias, como disse o poeta Vinicius de Moraes, é uma prova de amor, é uma forma incontestável de amar o próximo.

A terceira sequência cinética se refere à tentativa de conquista do viúvo FRED, por sua vizinha ELSA. Tudo começa com esta, sorrindo-lhe e acenando, através da janela, sem a menor correspondência; Após escurecer, o viúvo amanhece, acompanhado do cachorro em sua cama, e, ao café da manhã, lhe chega o neto reclamando companhia para caminhar, forçando-o a movimentar-se, já que o amigo Juan, amigo de boteco, não lograra a companhia solicitada do velho viúvo. Enquanto isto, a “montagem paralela” do filme mostra ELSA ouvindo as lamentações do filho caçula, artista plástico e desempregado, com dificuldades para efetivar uma exposição de seus quadros, em museu ou cafeteria, pelo alto preço cobrado pelo investimento (1.200 Euros), ao tempo em que, ELSA, atendendo o celular, ouve o filho primogênito e financiador, perguntar se a mãe (Elsa) já efetuara a en-

trega do cheque de 1400 euros para conserto dos faróis do carro do vizinho FRED, que seu abalroamento, destroçara.

ELSA desconversa, alegando que se encontra sendo assaltada... Mente, como sempre... Até antes de desligar, propositalmente, o celular. Vai, manhã posterior, ao apartamento do vizinho viúvo, e, tenta não entregar o cheque oferecido pelo primogênito para pagamento do conserto dos faróis sob a mentirosa alegação das dificuldades do filho em manter os cinco filhos (netos dela, inexistentes, por supuesto), um deles, segundo ela, portador de doença grave e debilitante. FRED se comove e termina devolvendo-lhe o mencionado cheque, o qual terminará servindo para ELSA financiar a exposição do filho caçula, objeto de uma sequência posterior a ser comentada. Toda mãe é justa? Qual mãe não se preocupa em auxiliar os filhos mais fracos, ainda que à custa dos mais empoderados? Minha mãe, falecida neste mês, dizia, por exemplo, uma vez perguntada sobre qual dos treze filhos mais amava, afirmava sempre: "o filho mais amado é o doente até ficar bom, e o ausente até chegar"... Procurava ser justa, não lhe retiro a razão.

Para o momento, analisemos a quarta sequência digna de nota: Alicia, apelidada de Cuca, filha de FRED, ao redor da mesa de jantar, recebe pressão do marido desempregado para que vá ao pai viúvo pedir emprestado uma grande quantia de dinheiro, solicitar do velho aposentado um investimento de oitenta mil euros numa cafeteria que o genro pretende montar com amigos; Os genrinhos carentes e/ou desempregados fazem destas... Com que direito? O sogro retirado, vivendo tão só do salário de aposentado, não deveria poder decidir por si próprio, como gastar seu dinheirinho suado, sua aposentadoria merecida, sem os sentimentalismos de parentesco arrivista? Os tantos encontros e visitas da insistente filha, em nome dos interesses financeiros do marido, incomodarão ao viúvo que se apaixonará por ELSA, a ponto de ele pedir mais discrição no comportamento da filha, face ao seu apartamento e as horas de visitas, vai querer preservar sua intimidade, logicamente, afetada pela indiscrição da filha pidona...

Antes, contudo, entremeiam-se algumas cenas cinematográficas de narração do jogo de aproximação da vizinha do apartamento J: Ela liga para Alfredo, convidando-o para um chá noturno. A princípio, ele se nega a aceitar, pelo avançado da noite, pelos latidos do “cachorro Bonaparte”, companheiro inseparável do viúvo tristonho e fiel, misturado com as lembranças da defunta, cuja foto no porta-retratos, parece lhe acompanhar, sempre e ainda. Outra cena: Encontro casual e fortuito, pela manhã seguinte, quando FRED se prepara para conduzir ramalhetes e flores ao túmulo da defunta, em ida ao cemitério. Já novamente no interior do apartamento, FRED conversa com seu visitante e amigo de boteco, Juan, quando chega ELSA trazendo o licor complementar do chá da noite anterior, não aceito nem desfrutado pelo vizinho, naquela hora da noite, em virtude dos apelos auditivos do cachorro Bonaparte, os quais lhe haviam levado à coerência, prudência e racionalidade habituais. Ao abrir a porta de seu apartamento, ao atendimento de FRED à campainha, forçosa é a apresentação do amigo em visita, bem como a frustração do licor, por aquele momento. Em dia posterior, enquanto ELSA se aplica a insulina, toca a campainha do apartamento J, insistindo FRED a ser recebido, desta feita, com flores para a vizinha, pronto ao diálogo mais fluido e descontraído: “ainda te farei voltar a sorrir”, diz-lhe ELSA. Em cena seguinte, aliás, confessa a seu médico, o iniciado “caso” com FRED, alegando ser ele “opaco”, certinho, o qual parece nunca ter cometido travessuras, enganos na vida... E, para surpresa dos espectadores, está sendo sincera e verdadeira por reconhecer-se com pressa de viver “seu caso de amor”, tendo em vista que não sobreviverá muito tempo, diz ter concluído pelos exames médicos que confessa ter analisado, embora nunca tenha falado a ninguém de sua doença e/ou morte eminente. Afirma ser FRED, ao contrário, quem só fala em doença e morte. Quem é mais viverdor? Aquele que fala na morte, tem dela consciência, ou quem faz questão de ignorar o tema, odeia falar sobre a possibilidade da morte, acerca da morte e da solidão “fim de quem ama”, como diz o poeta Vinicius de Moraes?

Após rápida cena de diálogo entre FRED e seu neto, o qual indaga do avô se ele está ficando com ELSA, esta convida o viúvo para jantar num requintado restaurante, exigindo-lhe portar gravata e terno. À luz de velas, jantam em refinado ambiente e FRED indaga: –“O que somos”? Resposta de ELSA: – “Um homem e uma mulher discutindo sobre os malefícios de um filé”, e ante a alegação daquele, de se sentir **estranho**, pergunta-lhe a mulher: – “Estranho bom ou mal? As cenas parciais das faces de ELSA e FRED ressaltam, na película, o encontro de olhares cúmplices e amorosos, os quais motivam a ELSA afirmar: – “Como não me apaixonar por alguém com 78 anos e que ruboriza ante uma pergunta sobre as possibilidades de transarmos “rapidamente”, o mais *apressadamente* possível”? Ante a conta, considerada exorbitante, FRED decide aceitar a sugestão de saírem sem pagá-la, e o fazem num carro, em disparada e que quase estanca, sob as risadas de ELSA e a apreensão de FRED, que termina num hospital fazendo um eletrocardiograma, por medo de infarto. ELSA constata que foi um “excesso”. FRED contesta: – “Tu és o único **excesso** que meu coração pode aguentar.” Dormem juntos e, à luz da manhã, constataam: – “Amanheceu.”

Quinta e última sequência cinematográfica, por nós aqui comentada, antes de nosso debate, sobre o filme argentino “ELSA & FRED – UM AMOR DE PAIXÃO”: Ao jogar fora os comprimidos e tantos remédios cotidianos, FRED acredita que não mais está se deixando morrer, e sim, se deixando viver. Dirá para a filha controladora. Com uma hora de duração, o filme mostra outra cena de ELSA conduzindo, ao celular com FRED, se dizendo com umas colegas em casa, até que este ouve o barulho de batida do carro, oh!, outra mentirinha costumeira. Segue-se um jantar, à luz de velas, onde dançam com rosto colado, apaixonadamente... Chegarão atrasados à exposição de quadros do filho caçula de ELSA, o artista plástico que investira com o dinheiro deles, na exposição revolucionária: ante a surpresa dos presentes perante quadro descerrado, em cores avermelhadas e desformes, jorro sanguíneo icônico e pouco convencional, a mãe ELSA precisa pu-

xar as palmas para que o público familiar presente se aventure a, igualmente, aplaudir, num gesto de aprovação da aventura plástica do filho. FRED analisa as pinturas expostas, usando as mesmas expressões elogiosas de ELSA. Ademais, todos confirmam suas presenças na comemoração aniversária de Carla, namorada do filho artista, onde será registrada a fotografia, oficial e festiva de toda a família.

Entra, por último, na foto oficial, o marido de ELSA, para surpresa de FRED, que a supunha, igualmente, **viúva**. Mais uma mentira? Muitas explicações de uma mulher que se dirá ter apenas vingado a infidelidade do marido... Teria razão? Ao discutirem se correto ou não, o progresso comportamento passado da ELSA, casada e não, viúva, para conhecimento de um FRED surpreso, eis que chega a primogênita deste, com o duplo objetivo de criticá-lo e, ao tempo em que pediria o empréstimo monetário para montar o cybercafé do marido desempregado. Quanta contradição...

Consoante esperado, FRED recebe a visita do marido de ELSA para alertá-lo do perigo que corre ao se relacionar com uma mulher, segundo ele, louca e mentirosa. Aos 77 minutos da projeção, FRED pergunta ao marido visitante-alertador: “Mesmo assim o senhor era apaixonado por ela”? Estamos próximos da negativa do empréstimo de FRED ao genro e filha, uma vez que utilizará sua poupança no financiamento da viagem dos sonhos de ELSA, para imitar Anita Ekberg na *Fontana di Trevi*. Um amor de paixão, na idade avançada... O amor parece não conhecer limites de idade, o amor salva, o amor rejuvenesce, sonha, idealiza, remove montanhas. Afinal, foi no píncaro sagrado de Tabgha, monte que no seu cume se desenha, atualmente, uma capela e um rústico anfiteatro, contemplando o Mar da Galileia que Jesus quis ouvir a declaração de amor do Apóstolo e pescador Pedro, ao indagar: – “Petrus, diligis me? Pedro, tu me amas”?

A exemplo de muitos filmes dirigidos por Woody Allen, ou pelo clássico *Casablanca* (1942), onde vemos o amor de paixão

entre Ilze (Ingrid Bergman) e Rick (Humphrey Bogart), o amor retratado em ELSA & FRED, o filme aqui comentado, cuida-se de exemplar de um gênero que se tornou raro: o filme inteligente para os eternos apaixonados: “Sempre haverá Paris”!!!!!!

O ABISMO E O CINEMA MODERNO: NÃO SERIA SÓ O APOCALIPSE QUEM PODERÁ NOS LIBERTAR?

Em recente filme exibido em Fortaleza, uma coprodução belga-paquistanesa, *A GAROTA OCIDENTAL – ENTRE O CORAÇÃO E A TRADIÇÃO*, chama especial atenção do espectador a escadaria do prédio de apartamentos, filmada desde o topo, onde a visão dos diversos andares abaixo, dão a perfeita noção abissal da metáfora visual da película, o abismo catastrófico no qual se enreda a protagonista ao resistir aos costumes e tradições paquistaneses de casarem-se as filhas somente com nacionais paquistaneses, interditando-se aventuras amorosas com ocidentais.

Outro exemplo da presença do abismo no cinema encontra-se no filme de Glauber Rocha, *TERRA EM TRANSE*, quando Sara, a companheira do protagonista, Paulo Martins, reclama que o jornalista e poeta se está entregando ao torpor e à depressão, durante passeata e lhe acusa:

– Veja Paulo, Vieira está perdido ante o abismo, você jogou Vieira no ABISMO, ao que Paulo responde – Eu? O abismo está aí, aberto, e todos nós marchamos para ele...

É deste abismo, aberto ao ser humano, à humanidade, deste sentimento da catástrofe apocalíptica, entre o real e o imaginário, na expressão da filósofa Annie Le Brun, que pretendo falar. Pretendo discorrer sobre o potencial da arte cinematográfica em captar o abismo, em expressar o destino humano, a própria vida

tão transitória aqui na terra, com o sentimento permanente, entre os seres vivos, da ameaça da presença da morte, já que o leque de nossas desgraças recentes – sejam elas de origem química, alimentar, industrial ou nuclear (tal leque se abre entre os desastres em Chernobyl, ameaças atômicas, terremotos e vulcões, tsunamis, e a catástrofe em Fukushima) não nos deixa esquecer a constante ameaça da iminente e inevitável chegada escatológica do destino final.

O abismo, no cinema, tem especial relevo audiovisual, também, em dois outros filmes ORDET de Carl Theodore Dreyer, o mesmo célebre diretor de AURORA (1936) e Paixão de Joana D´Arc (1948) e, VERTIGO ou UM CORPO QUE CAI, de Alfred Hitchcock, os quais merecerão nossa apreciação, neste bate-papo descontraído, tendo em vista que, tanto o espetáculo hitchcockiano que ressuscita Kim Novak pela dramaturgia hollywoodiana do suspense e da vertigem reconstrutora do mesmo penteado prateado e louro, mesma indumentária e mesmos trejeitos da suicida, quanto o filme dinamarquês antecedente e prenunciador das perquirições bergmanianas, A PALAVRA, igualmente centrado no tema da ressurreição, desta feita, ressurreição real e concreta, pelo Cristo da película, efetuada pela fé do personagem filho do patriarca do filme.

O abismo nestes dois filmes é matéria central - no de Hitchcock, desde o início do filme, quando o James Stewart socorre e salva a linda mulher que se lançara no rio, abismo abaixo, numa tentativa suicida de retirar-se a própria vida, o espectador pode ver e perceber a ABISSAL condição daquela que será reconhecida como fantasma quando, sequência adiante, ingressa no hotel, mas não é encontrada seja pela gerente, seja pelo próprio investigador que, embora a tivesse visto penetrar naquele hotel, se surpreenderá sem poder apreender ou identificar sua saída, a saída de um ser concreto, de qualquer mulher alguma. Já no filme ORDET (A Palavra), a busca do abismo transcende todo o filme, seja quando desaparece Johannes, o Cristo ortodoxo da película, levando seu pai e irmãos a gritarem e procurarem-no sem en-

contrar, pelos campos e capinzais, vociferando e apelando por seu nome, inutilmente, até a morte de Nora, quando ele retorna, repentinamente, abruptamente, para efetivar a ressurreição da morta, para resgatar a fé do marido, o qual, AGORA, ama e crê, e acredita na vida, novamente.

E, por outro lado, a pobreza do que chamamos de filme de catástrofe, estilo hollywood, mostra o fim do mundo, com toda brutalidade dos produtos de grande consumo: incêndios de arranha-céus gigantescos (Inferno na Torre, Terremoto), rupturas de barragens colossais ou inundações de arquiteturas subterrâneas etc, são apresentados como casos particulares para evidenciar de modo mais pontual, o preço que o homem deve pagar por não ter querido prestar atenção ao mundo no qual vive. Mas, como assinala Le Brun, ao mesmo tempo, Hollywood tenta esconder que a evocação destas catástrofes, apesar de parciais, serve para nos divertir com a catástrofe nuclear que, doravante, ameaça o planeta inteiro. De fato, observa Annie Le Brun⁴², que “o fim do mundo deixou de ser representado, precisamente quando, pela primeira vez, dispomos dos meios de provocá-lo, qual a suicida do VERTIGO. E, igualmente, quando nos lançamos na mais frenética especulação a respeito dos múltiplos desastres e abismos que se prefiguram com a modernidade. Continua sendo verdade que o fato de se poder prefigurá-los não suscita mais que imagens previsíveis, para não dizer realistas, dando prova de uma retração do imaginário catastrófico ou abissal. Neste sentido, também se poderia dizer que as atuais catástrofes – epifenômenos de uma relação com o mundo cuja natureza essencialmente catastrófica desejamos ocultar –, não só deterioram a paisagem real como atentam contra nossa paisagem imaginária, fazendo o sonho de aniquilamento passar do infinito para a finitude, afirma Le Brun.⁴³

42 LE BRUN, Annie: “O sentimento da catástrofe - entre o real e o imaginário”, Editorial Iluminuras, São Paulo, 2016, pág. 62.

43 Idem, *ibidem*.

O compositor pernambucano Antonio Maria, após conviver com a *socialite* Danuza Leão, cunhou uma expressão que me parece curiosa e aplicável ao tema. Ao prognosticar ele que “a mulher, após 30 dias de felicidade, tem sede e fome de desgraça”, representou o sentimento da catástrofe no plano pessoal e amoroso privado, enquanto nos interessa aqui, antes, discutir o sentimento do desastre coletivo, humano, discorrer sobre a narrativa cinematográfica que oscila entre o real e o imaginário catastrófico, inclusive como meio de escamoteamento da ameaça nuclear de destruição final da vida terrena. Afinal, desde os anos 1950, as hordas de monstros pré-históricos ou de animais gigantescos (formigas, aranhas) que surgiram como consequências inevitáveis de manipulações atômicas desastradas, não invadiram telas e livros de ficção - muitos dos quais adaptados por uma Hollywood sedenta de imaginosa temperatura dramatúrgica familiar), para se autoproclamarem os arautos sinistros de um fim do mundo que não mais se deixa representar?

A filósofa francesa adverte para o fato de que o advento destes monstros (lembra do Spielberg da série “dinossauros”?) também é um pretexto para uma primeira denegação da realidade nuclear. Este fim do mundo, que não se pode figurar, mas que se evoca, mentirosamente, por meio ou através da aberração animal, passa a ser objeto de uma pura e simples recusa nos anos 1960, quando, apesar da gravidade da situação (basta lembrar do episódio da Baía dos Porcos, entre Kennedy e Kruschew), se recorreu ao artifício fácil do charmoso espião, que tem em JAMES BOND, o principal protótipo, na medida em que representava a aliança da maior parafernália técnica com a tradição política conservadora e o símbolo desta única possibilidade de vencer o perigo atômico.

Ante uma civilização predadora como a nossa atual, não basta retirar dos malvados as armas nucleares, como faz Monsieur BOND, pois, no fim das contas, não há boa ou má utilização do átomo no interior de nossa atualidade civilizatória.

A títulos como *2019*, *2024* ou *2227* atravessa como um traço o ridículo otimismo da década finda, para abrir caminho para a devastação do pós-catástrofe. Aliás, tal otimismo só vale até a chegada de criaturas híbridas entre o homem e o robô, que, como em *Blade Runner*, simbolizam a um só tempo esta progressão do vazio no interior do homem e a ameaça constituída por seres cuja humanidade nada mais é que aparência.

James BOND, para sobreviver, devia combater a aliança da técnica com o conservadorismo e a tradição, nos anos 60. Já nos anos 1980, outro herói cinematográfico, MAD MAX, para sobreviver, deverá combater a aliança da técnica com a barbárie. Aliás, ainda demasiado humana, a barbárie rapidamente desaparece em face do imperialismo absoluto da técnica, e em contrapartida, os tipos que não buscam resistir à desumanização de uma técnica que vem satisfazer todas as necessidades, proliferam em grupos paramilitares ou parapolíciais, aterrorizando quem quer que pretenda escapar a esta concepção ortopédica da vida.

Assim, o herói do filme de Terry Gilliam, *Brazil*, por mais que dê provas de sua notável disposição para a sabotagem e de contrariedade contra a burocracia, ao lado de dois ou três cúmplices desconhecidos, acaba esmagado, menos pela toda-poderosa técnica que pelo conluio da técnica com o vivente.

A propósito, Eliane Robert Moraes registra ou observa, corretamente, que o terremoto de Lisboa, catástrofe ocorrida em 1755, fato contemporâneo do Marques de Sade, “teve enorme impacto no pensamento europeu, fazendo surgir no horizonte um imaginário catastrófico que veio abalar os alicerces da racionalidade iluminista com furacões, naufrágios, tempestades, desabamentos e toda sorte de cataclismos. Um desejo de fim do mundo se precipitou então, na sensibilidade coletiva, alcançando os anos oitocentos com particular vigor, em especial no romantismo, para chegar ao século XX como um legado importante que alimentou o espírito inquieto das vanguardas”.

E continua Eliane Moraes:⁴⁴ “depois da bomba atômica, porém, a paisagem sensível passou a testemunhar o declínio do sentimento da catástrofe e sua normalização como dado real, cuja tenebrosa evidência vem sendo dada pelos recentes desastres de Chernobyl e Fukushima. Por isto, diz a mencionada Le Brun que aquela tentativa de fim de mundo que era induzida pelo desejo paradoxal de recriar o mundo foi embargada pela efetiva concretização da ameaça nuclear, cuja força de destruição parece ter se imposto ao nosso poder de negação”.

O imaginário que repercute no cinema, bem como, os sonhos de devastação passaram do infinito para a finitude, a ponto de privar a catástrofe do devir imaginário que ela sempre teve e de suprimir “aquela parte de desconhecido implícito de que ela era a portadora”. Como consequência, ficamos privados da possibilidade de representar os perigos que, de fato nos ameaçam e, impotentes para sonhar com o que nos excede, tornamo-nos resignados diante dos excessos que nos sujeitam. Na verdade, Le Brun acerta perfeitamente no alvo quando ressalta que houve uma inversão de perspectiva sem precedentes, pela primeira vez, diz ela, ao invés de levar ao mais longínquo limite, o imaginário traz para o limite mais próximo, também pela primeira vez, em vez de abrir o horizonte, ele o fecha, valendo-se essencialmente do que pode ser verossímil, de modo que as atuais encenações (hollywoodianas ou não) da catástrofe a simulam para lhe negar, antes de tudo, seu caráter improvável. “Assim, reduzindo-se à extrapolação de uma situação-limite, tais encenações acabam por privar a catástrofe do alcance imaginário que ela era sempre teve, bastando para isto suprimir aquela parte de desconhecido implícito de que ela era a portadora”.⁴⁵

44 MORAES, Eliane Robert> Do infinito como ponto de vista, Apresentação, pág. 15 e ss.

45 LE BRUN, Anne, op. Cit. Pag. 63.

Muito a propósito merece referir as pesquisas de Sarissa Carneiro⁴⁶ e Abreu Freire,⁴⁷ às quais atentam para a retórica do infortúnio no século XVI, para constatar que das 1578 naus portuguesas que partiram ao Oriente, entre 1580 e 1700, somente 538 conseguiram retornar.

Afirma Abreu Freire que “Toda a dinastia de Avis (de D. João I a D. Henrique) tinha assumido e divulgado a euforia da origem divina do reino de Portugal: Jesus Cristo em pessoa, pregado numa cruz, teria aparecido ao nosso primeiro rei na véspera de uma grande batalha de desfecho imprevisível anunciando-lhe, no futuro, a concretização de um império universal, aquele mesmo anunciado no capítulo 20 do Apocalipse, após o extermínio das nações pagãs: *o reino dos que regressam à vida para reinar com Cristo durante mil anos* (Apo, 20,4). Durante os quase duzentos anos que durou a dinastia (1385-1580), os oito reis apoiaram a ideia de um projeto messiânico e imperial, de uma nova cruzada que se traduzia concretamente na luta contra o poder muçulmano pela conquista da Terra Santa e na criação de um império cristão mundial”.⁴⁸

Que isto quer dizer ou revelar? Ora, primeiramente, que as aventuras lusitanas de singrar os mares rumo à China e ao Japão, atravessando e perdendo o medo do bojador e cruzando o cabo da boa esperança, em plena dinastia dos Avis, significaram a superação da ideia de uma *finisterrae*, de que após o conhecido mar se precipitava um *abismo*. Em segundo lugar, a ultrapassagem do teocentrismo barroco, da visão teocêntrica medieval para a modernidade civilizatória europeia. Por outro lado, voltando ao cinema e sua atração pelo abismo, pela retórica do abismo. O abismo enquanto metáfora visual cinematográfica tanto se comporta para baixo, quanto para cima, para o infinito indefinido pela im-

46 CARNEIRO, Sarissa – A retórica do infortúnio no século XVI, alegoria, exemplaridade e persuasão, Editora Sudamericana, Madrid, 2015.

47 ABREU FREIRE, Antonio de - O comércio Portugal-Oriente, pag. 10.

48 ABREU, A. de Freire > op. Cit. Pag.1.

possibilidade da visão, só perceptível pelo imaginário. Veja-se o exemplo de *2001 Uma Odisseia no Espaço*, a icônica película de Stanley Kubrick, cuja sequência inicial mostra uma era anterior a do *pithecanthropos erectus*, onde e quando os macacos disputam os destroços de uma presa caçada e, ao bater o osso na pedra, o mesmo se desloca de sua mão, avançando rumo ao infinito. À atmosfera, onde se confundirá com uma nave espacial, se transformará na nave que flutua no espaço sideral da estratosfera, num átimo de tempo em segundos, cuja montagem cinematográfica genial revela o trespasse temporal que vai do homem pré-histórico aos astronautas do século XX, percorre a imagem montada um abismo que se desloca ou descola para cima, rumo ao infinito, ao som de Strauss.

Com efeito, a abissal mudança imagética obtida pela montagem do filme de Kubrick nos coloca nos trilhos de uma viagem espacial contemporânea e desafiadora. Assistimos aí uma espécie de censura progressiva do sentimento da catástrofe, que, desde o fim do século XVIII, aparecia como negação global da ordem das coisas, que, por ser fictícia, fornecia a medida infinita de nossa liberdade. Com o surgimento da situação nuclear, diz Le Brun, em sua célebre conferência referida, e a efetivação do recalque do perigo da aniquilação geral a que seríamos conduzidos, abissalmente, numa eventual guerra mundial com os armamentos hoje acumulados e, com seu potencial destrutivo, esta força está sendo exaurida como a fonte mesma de nossa capacidade crítica. Por certo, poderia se contrapor aqui o argumento de um “*novo desejo de catástrofe*” que, a se crer em sociólogos, filósofos e jornalistas, seria característico da nossa época.

Dito de outra maneira, a censura do sentimento de catástrofe se exerce pela contrafação que consiste em confundir catástrofe e risco máximo. Neste sentido, a constatação é tão desoladora quanto terrível é a ilusão. Catástrofe abissal como meio de adaptação: será possível que o imaginário tenha nos traído a esse ponto? Seriam os filmes de catástrofe hollywoodianos assim tão enganadores e dissimulados ou, até, tão dissimuladores?

Melhor seria não acreditar nisto

Hollywood expressa, apenas, mais uma das tantas denegações do cataclismo que a era nuclear nos impõe, inexoravelmente.

Consoante afirmado por Le Brun, “do caos ao Apocalipse, do Dilúvio ao fim dos tempos, da Torre de Babel ao ano mil, da desordem que engendra a ordem nos mitos fundadores à tábula rasa que conduz à grande noite”, inúmeras são as construções imaginárias que remetem à catástrofe como a uma constante em torno da qual a humanidade buscou se definir, estabelecendo sua relação com o mundo sob o signo do acidental”.

Ora, o abismo exerce (sempre exerceu) atração constante ao cinema, assim como a catástrofe natural ou decorrente das agressões humanas à ecologia e à natureza são objetos de um princípio construtor. Como diria, por último, Annie Le Brun, “a melhor maneira de evitar uma representação da catástrofe, que levaria inevitavelmente a determinar suas circunstâncias, consiste em uma aposta absoluta numa retomada da vida, ainda que ela deve se apoiar sobre as forças da morte. Assim, enterrando-se em verdadeiras próteses no subsolo (vejam-se filmes como *abrigo etc*) desenvolvem-se universos artificiais, fechados em si mesmos, diante dos quais só resta ceder à evidência de que doravante a vida é um produto de síntese, completamente indiferente ao meio ambiente”.⁴⁹

Aliás, os ecologistas podem até se vangloriar de terem sido os primeiros a se preocupar com os equilíbrios naturais, deve-se, no entanto, lamentar que eles sempre tenham excluído a relação das ideias com os seres e as coisas, condenando-se assim a uma atividade de especialistas, tendo tão somente o direito de se gabarem da intenção de limitar os estragos quando todos os outros se contentam em administrá-los.

E voltando ao cinema – podemos aquilatar o quanto a representação dramatúrgica e estética da Sétima Arte tem-se voltado para os cataclismos naturais tipo tsunamis, terremotos etc,

49 LE BRUN, Annie – op. cit. pag. 70.

quando exemplos recentes como o filme de Clint Eastwood sobre o tsunami na Tailândia, e outros, lembram que os estragos não são apenas materiais, parte deles permanecem na memória dos desafortunados habitantes destes *locus* abissais, tipo Chernobyl, ou o desaparecimento do mar de Aral ou a deterioração das florestas da Polônia ou da Tchecoslováquia, e não foram poucos os que se resignaram a um biscoito técnico mais ou menos confiável para não remontar às verdadeiras causas desses desastres. “Do mesmo modo, em vez de aplicar todos os meios para encontrar uma maneira de escapar a tal situação, a maior parte de nossos pensadores parece ter como principal preocupação salvar a ficção de uma relação com o mundo cada vez mais mentirosa”.

O *Vertigo* hitchcockiano prenuncia o abismo a que se submeterá o protagonista, e de consequência ao espectador que com ele se assemelha ou se identifica, senão vejamos – quando o inspetor, antes de aposentar-se pela constatação da acrofobia que o impediu de perseguir sua cliente na subida da escadaria, sente desmaios, desconfortos acrofóbicos, tonturas etc.

Não seria o abismo uma vocação cinematográfica: afinal, segundo Louis Lumière, um dos fundadores da Sétima Arte, previu, com equívoco, que “le cinéma c’est une invention sans avenir”.

Não poderíamos finalizar sem uma referência especial ao mais apocalíptico dos cineastas contemporâneos, Lars Von Trier, cujo filme *Melancholia* (2011), recebeu o seguinte comentário do grande e jovem filósofo sul-coreano, Byung-Chul Han,⁵⁰ cujos excertos são transcritos, abaixo, em virtude da absoluta compatibilidade filosófica com nossas intenções neste ensaio:

“No inferno do igual, a chegada do outro *atópico* pode tomar uma forma apocalíptica. Aliás, hoje, só um apocalipse nos poderá libertar – sim, redimir, – de um inferno do igual em direção ao outro”.

50 CHUL-HAN, Byung: “Agonia do eros”. Tradução de Eric Paulo Giachini, Editora Vozes, Petrópolis, 2017, págs. 11/19

É, pois, nesta perspectiva que seguimos o comentário de Chul Han ao observar que o filme *Melancholia*, de Lars Von Trier “começa com o anúncio de um acontecimento apocalíptico, desastroso (...) E faz quase um exercício de historiador da arte, da arte pictórica que se encontra no filme, como a pontuar a personagem central, Justine, cujo erotismo proporciona a vitória sobre a sua depressão. É proposital que o cineasta dinamarquês filosofa a propósito de uma ocorrência desastrosa, apocalíptica. Conforme afirma Han “*Desastre* significa literalmente des-astro (latim, *des-astrum*). Na noite estrelada, junto com sua irmã, Justine (Kirsten Dunst) descobre uma estrela vermelha cintilante, que depois se mostra como um desastre (*des-astro*). *Melancholia* é um *des-astre*, com o qual se inicia a desgraça completa. Mas é também um *negativo* de onde surge um efeito salvífico e terapêutico, purificador. Neste sentido, *melancholia* é um nome paradoxal, quando o planeta aproxima justamente uma salvação ou cura da depressão numa forma específica de melancolia. Ele se manifesta como o outro *atópico* que arranca Justine do charco narcisista. Assim, ela floresce em sua forma frente ao planeta mortal”.

Ora, o filme de Lars Von Trier capta a noção de abismo, de apocalipse na medida em que o tempo diegético da película só serviu para afastar as irmãs Justine (Kirsten Dunst) e Claire (Charlotte Gainsbourg). Nem o casamento entre Justine e Michael (Alexander Skarsgård) serve como desculpa para aproximá-las e, após a cerimônia, Justine começa a ficar triste e melancólica. Quando ocorre o desastre (*des-astre*) do anúncio sobre a colisão da Terra com outro planeta, quando esta possibilidade de colisão apocalíptica ou abissal chega ao conhecimento das irmãs Claire e Justine, protagonistas do filme, são bem distintas as reações delas. Justine se conforma, até chega a aceitar ou, eroticamente, a desejar que a colisão se concretize, enquanto o desespero do iminente final apavora a sua irmã Claire.

Chul Han afirma que eros vence a depressão. Segundo sua explicação, em nível altamente filosófico, “a relação de tensão entre amor e depressão domina o discurso do filme *Melancholia*

desde o começo. O prelúdio de *Tristão e Isolda*, trilha sonora do filme, conjura a força do amor. A depressão se apresenta como impossibilidade do amor. É só o planeta “Melancolia” como outro atópico, que irrompe para dentro do inferno do igual, acende a cupidez erótica em Justine. Na cena da nudez no lajedo do rio se vê o corpo de uma amante tomado pelo cupido da voluptuosidade. Tomada de expectativas, Justine se refestela na luz azul do planeta mortífero. Esta cena desperta a impressão de que Justine anelasse a colisão mortal com o corpo celeste atópico. Ela espera a proximidade da catástrofe como uma união prazerosa com o amado. É inevitável não pensar aqui na morte por amor, de Isolda. Na proximidade da morte, também Isolda se entrega com prazer ao “todo que insufla um hálito de mundo”. Não é por acaso que, justo nessa única cena erótica do filme, ressoa novamente o prelúdio de *Tristão e Isolda*. Ele conjura de forma mágica a vizinhança de eros e morte, de apocalipse e redenção. Paradoxalmente, Justine vivencia a aproximação da morte. Ela a abre para o outro. Libertada de sua prisão narcisista, Justine volta seus cuidados também para Claire e seu filho. A real magia do filme de Von Trier é a transformação, segundo Byung Han, que transmuta Justine, a protagonista, de uma pessoa depressiva numa pessoa amorosa e amante. A utopia do outro mostra a utopia de eros”. Intencionalmente, o cineasta introduz quadros de arte clássicos, para dar direcionamento discursivo ao filme, e embasá-lo com uma semântica específica de quem conhece história da arte e, sobretudo, a gramática cinematográfica. É deste modo que, na trama surrealista, ele vai introduzindo a imagem de Pieter Bruegel, *Os caçadores na neve (Die Jäger im Schnee)*, que transfere o espectador numa melancolia invernal profunda. No plano de fundo do quadro, a paisagem faz limite com a água como a presença de Claire, que vem inserida na imagem de Bruegel. As duas cenas apresentam uma topologia parecida, de modo que a melancolia hibernal de *Os caçadores na neve* avança por sobre a presença de Claire. Os caçadores vestidos com roupas escuras adentram a intimidade profundamente inclinados. Os pássaros negros nas árvores deixam aparecer a paisagem de inverno de forma ain-

da mais lúgubre. A placa da porta da pousada *Zum Schild* (Aos cervos), com a imagem de um santo, pende torta, quase despencando. Este mundo melancólico-hibernal dá a impressão de ser abandonado por Deus. A **mise-en-scène** de Von Trier coloca em cena então fragmentos negros caindo lentamente do céu e consumindo o quadro como um incêndio. Segue a esta paisagem hibernal melancólica uma outra cena típica, bem típica da *Mise em abyme* da filmografia de Von Trier: a “cena nos dá a impressão de quadro pintado, na qual Justine é retratada exatamente como a Ofélia de John Everett Millais. Tendo uma coroa de flores na mão, ela flutua na água como a bela Ofélia.

O casamento ou as sequências cinéticas da cerimônia matrimonial do filme não deixam de lembrar, um pouco, a cerimônia do casamento que o último episódio da película argentina *Relatos selvagens (relatos selvages, 2014)*, de Damián Szifron, em que a noiva, igualmente, se angustia e alopra, não só entristecendo as festividades, como agredindo os convivas por sua narcisística postura. Mas, aqui em Von Trier estamos ante uma causa distinta, estamos os espectadores, não ante uma traição e sim, ante uma depressão, uma ameaça de apocalipse. É radicalmente distinto.

Quando aos 19 minutos da projeção de *Melancolia*, Justine, a noiva se desloca ao pátio, sozinha, para verificar a proximidade do meteoro ou planeta que se aproxima da terra, em ameaça apocalíptica de colisão, a canção-tema de *Tristão e Isolda* retorna a complementar a imagem da depressão, da deprimida, inexplicavelmente, para o casal, irmã e marido que financiaram a festa, e buscam incessantemente a Justine, para juntar-se ao noivo, solitário e abandonado pelo narcisismo da protagonista.

Byung-Chul Han observa que “após uma discussão com Claire, Justine entra novamente em desespero e deixa o olhar resvalar desolado para a imagem abstrata de Malewitsch. Depois, como que acometida de um ataque, retira os livros abertos da prateleira e os substitui de forma ostensiva por outras imagens, todas indicando paixões humanas abissais. Justo neste momento, toca novamente o prelúdio de *Tristão e Isolda*. Está em ques-

tão novamente, portanto, amor, cupidez e morte”.(CHUL HAN, 2017, p. 15). São paixões humanas abissais como as que são representadas, igualmente, nos *Relatos selvagens*, afinal, distintas tais paixões das representadas por Von Trier, somente porquanto, a morte aqui pressentida e, representada nos *Relatos* não é por amor, e sim, por desamor, traição, vingança e egoísmo.

Primeiramente, “Justine abre o *Caçadores na neve*, de Bruegel. Depois pega Millais com sua *Ofélia*, seguido por *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio, *Terra de cocanha*, de Bruegel e, por fim, uma pintura de Carl Fredrik Hill, que representa um cervo sozinho bramindo”. Não é fácil perceber essas nuances ou referências artísticas pictóricas de conteúdo filosófico ou psicanalítico transcendental em relação aos temas de *Melancolia*. Mas, outra cena de Von Trier que aponta para o comportamento depressivo de Justine é a imagem da bela Ofélia flutuando sobre a água, com sua boca semiaberta e seu olhar perdido no espaço aberto, que se assemelha ao olhar de uma santa ou de uma amante, remete novamente para a proximidade de eros e morte. Em Shakespeare, Ofélia morre cantando igual as sereias, a amada de Hamlet, rodeada de uma chuva de flores. Sua morte é bela, uma morte por amor. Na *Ofélia* de Millais pode-se reconhecer uma flor que não é mencionada em Shakespeare, a saber, uma papoula vermelha, que aponta para eros, sonho e êxtase. Também o *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio, é uma imagem de cupidez e de morte. O *Terra de cocanha* de Bruegel, ao contrário, mostra uma sociedade saturada de positividade, um inferno do igual. As pessoas estão deitadas por todo lado apáticas com seus corpos rechonchudos, esturricados de saciedade. Mesmo o cacto não tem qualquer espinho. É feito de pão. Tudo aqui é positivo na medida em que é “comível e saboreável” (BYUNG HAN, 2017, p.16)

A sociedade dos *Relatos selvagens* (último episódio) é igualmente, uma sociedade saturada. Diz Byung Chul ⁵¹que “essa sociedade saturada assemelha-se à sociedade mórbida das núpcias

51 HAN, Byung Han :Op. Cit. Pag. 16

de **Melancolia**. É interessante notar que Justine coloca o *Terra de cocanha*, de Bruegel, bem ao lado de uma ilustração de William Blake que representa um escravo dependurado vivo. A violência invisível da positividade contrasta aqui com a violência brutal da negatividade, que explora e rouba. Justine deixa a biblioteca imediatamente depois de expor uma ilustração de um *cervo bramindo*, de Carl Frederick Hill, sobre a prateleira. A ilustração expressa novamente a cupidez erótica ou o anelo por um amor que Justine sente interiormente. Também aqui sua depressão se apresenta como impossibilidade do amor”.(sic) De modo assemelhado, o egoísmo e o narcisismo da noiva de *Relatos selvagens* se transmutam a depressão em impossibilidade do amor. Aniquilação do compromisso matrimonial como manifestação de felicidade, de alegria. É de se supor que o cineasta dinamarquês soubesse que o pintor Carl Frederick Hill sofreu a vida inteira sob forte e intensa depressão e psicose. A sequência de imagens descrita por Byung Han é possível de ser constatada por qualquer espectador mais atento, dá uma visualização de todo o discurso do filme de Lars Von Trier. Aqui, “o eros, a cupidez erótica vence a depressão. Ele conduz do inferno do igual para a atopia, para a utopia do completamente outro”.(...) O céu apocalíptico de *Melancolia* se assemelha àquele céu vazio que representa para Blanchot a cena originária de sua infância”.

A exemplo de Blanchot,⁵² o qual descreve sua experiência, na literatura, de arrebatamento pela infinitude do céu vazio, Lars Von Trier com seu **Melancolia** estabelece uma “dialética do desastre” no cinema, que estrutura todo o filme e, igualmente, mostra uma desgraça desastrosa convertida inesperadamente em graça ou salvação. A desgraça se transmutando em graça, o apocalipse redimindo a humanidade. Nos fazendo lembrar que a morte de Paulo Martins, o revolucionário de **Terra em Transe** redime toda a dialética do desastre que estrutura a película, salva a representação da política das oscilações do protagonista,

52 BLANCHOT, M.: “ (...absolute Leere des Himmels...)in COELEN, M. Die andere Urszene, Berlin, 2008, p.19, apud HAN, Byung Chul, op. Cit. Pag. 18.

transforma o abismo a que estávamos todos destinados, segundo Martins, em redenção ou graça.

Por certo, que as reflexões sobre o abismo ou o apocalipse, tipo a *máquina do juízo final*, em *Dr. Strangelove (doutor fantástico, de Stanley Kubrick, 1964)*, a sátira política da Guerra Fria, além de funcionar como alerta à humanidade, possibilitam-nos optar pelo erotismo à depressão, pela graça em vez da desgraça iminente da atômica destruição civilizatória? O cinema contribui para isto.

Com efeito, a humanidade parece não aprender, após os poucos anos de guerra de autoexterminio, nós humanos até parece temos sede e fome de abismo, de apocalipse. Após Guernica, o caldeirão; após o caldeirão, a Polônia; após Polônia, Dresden; após Dresden, Hiroshima e Nagasaki; após Nagasaki, o que se avizinhará?

Será que através da desgraça, do desastre (**des-astro**), encontraremos a salvação, a graça e a redenção, como previsto por Von Trier em *Melancolia? O erotismo vencerá a depressão?*

**FILMOGRAFIA BERGMANIANA
E A TESE INOVADORA SOBRE AS
ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DO
CINEASTA CENTENÁRIO, SEGUNDO
ÁLDER TEIXEIRA**

Geralmente, se escreve sobre a obra cinematográfica de Bergman, sob o ponto de vista do conteúdo, ressaltando sua técnica de pensamento, a ética e a psicologia dos personagens dele, menos se referindo a sua forma, o tipo estético de linguagem audiovisual que emprega e obtém resultados extraordinários. A homenagem que a Academia Cearense de Cinema o faz, nos 100 anos do cineasta sueco, no entanto, em nome da formação de uma mais expressiva plateia de cinema, que pretende construir, sem prejuízo da perspectiva conteudística da cinematografia bergmaniana, dividiu sua contribuição sob quatro eixos: o amor e a paixão, de um lado, a velhice e a morte, de outro, com a intenção de possibilitar ao espectador fortalezense interpretar, resumida e didaticamente, a obra do cineasta centenário.

Como o título da tese de Álder Teixeira - ora vindo a lume para satisfação e conhecimento profundo da obra bergmaniana pelo leitor atento - "*Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno*", transformado em livro sob o título de **Ingmar Bergman - Estratégias Narrativas**, pela Editora Premius, de Fortaleza, 2018, deixa claro que o dou-

tor em cinema, professor de Filosofia da Arte, Análise do Texto Dramático e Estética do Filme do IFCE, mestre em Literatura pela UFC, Antônio Álder Teixeira, tem por bem-sucedido objeto “uma abordagem da filmografia de Ingmar Bergman (1918-2007) sob o ponto de vista das estratégias narrativas adotadas pelo cineasta sueco em face do que estabelece a gramática do chamado Cinema Clássico, apontando, assim, possibilidades de investigação em torno dos componentes estéticos que evidenciam a presença de índices de modernidade em seus filmes. Na contramão do que tem sido uma tendência dominante da grande crítica sobre a vasta produção do realizador, de vocação inequivocamente interpretativa, a tese (do livro) procura examinar as escolhas dos recursos cinematográficos utilizados por Bergman em alguns de seus filmes, que representariam, efetivamente, uma ruptura com os parâmetros estéticos tradicionalmente observados no cânone cinematográfico. Para isto, faz um recorte em sua filmografia, estabelecendo uma divisão possível de diferentes fases da trajetória do cineasta, a partir da seleção de oito filmes que, na perspectiva de sua estrutura narrativa, possam ser tomados como realizações representativas do seu cinema reconhecidamente autoral”.

O livro está dividido em seis capítulos. No primeiro deles, marcado pela visão aprofundada, da analítica à historiográfica, do cinema autoral ao cinema de poesia, as bases estéticas do cinema mundial são demonstradas por Álder Teixeira, concluindo por identificar os índices de modernidade na filmografia de Bergman. No capítulo segundo, marcado pela visão antecipatória e didática de um pesquisador pioneiro e desafiador, Álder Teixeira faz um apanhado do *percurso cinematográfico* do cineasta sueco. Teixeira observa que o longo percurso artístico faz de Bergman, “ao longo de quase 60 anos de carreira, pela profunda sondagem psicológica e exploração de dramas existenciais que pairam sobre os mais variados temas – é, antes de tudo, um esteta, por cuja perspectiva de exame sua arte ainda não fora esgotada” (sic). História do cinema sueco e/ou nórdico? Não. Ao efetuar um levantamento do caminhar bergmaniano no território da Sétima Arte, Teixeira vai além: não somente se refere às tantas produções cinéticas

do mencionado percurso, cuja percepção, na verdade volta a ser objeto de especificação ulterior, uma a uma, de todas as produções de cinema de Bergman e, inclusive, identificando os anos de realização de cada película (bem como dos títulos originais, em sueco, acrescidos dos títulos recebidos na exibição brasileira), no texto final do livro, sob a rubrica **Filmografia**, como viabilizada fica a visão geral da prolífica direção ou da prolificidade filmográfica bergmaniana, por cuja perspectiva de exame sua arte ainda não fora esgotada, é dizer, da perspectiva estética. Nesta altura, pontifica Teixeira com a transcrição de fotogramas emblemáticos e sua interpretação da estratégia narrativa da revolução representada pela visada anti-ilusionista de Bergman.

O terceiro capítulo do primoroso livro de Álder Teixeira, por sua feita, inicia o estudo aprofundado da obra do cineasta e roteirista sueco, Ingmar Bergman, ao levantar as características de cada fase de produção estética do diretor, oportunidade na qual estuda, com afinco, o contributo para o cinema moderno de cada uma delas.

Caracterizado como primeiro momento da obra bergmaniana, o capítulo cobre um período de uma década (de 1946 a 1956) de realizações, cujos filmes de estreia na direção cinematográfica pelo cineasta sueco, **Crise** e **Chove sobre nosso amor**, ambos de 1946, são escolhidos para análise detalhada pela pena de Álder Teixeira, em que pese mencionadas películas se mostrem, ainda, presos aos alicerces da narrativa clássica. São dedicadas mais de trinta páginas do livro à explicitação das correspondentes narrativas, sem olvidar o deslindamento dos aspectos formais tipificadores da estética de Bergman, objeto central do texto de Teixeira, o qual ressalta as marcas da escolha artística do cineasta sueco, desde os primórdios, em especial quanto a utilização de larga economia de meios. Constata as influências cinematográficas e teatrais do diretor na observação dos movimentos de câmara a ditar o ritmo interno das imagens desses filmes do período analisado, que desenha as composições dos quadros, bem como a luz utilizada, os adereços dos cenários e a suavidade

das músicas de fundo, elementos formais a se fundirem, segundo Teixeira, numa unidade harmoniosa própria dos filmes dirigidos por Ingmar.

Reconhecendo a arte cinética como aquela em que todos os elementos estáticos e dinâmicos – da pintura e arquitetura à música e teatro etc - contribuem para o resultado final da obra, quando mixados, harmoniosamente, pelo processo da montagem cinematográfica, Teixeira alerta o leitor sobre a sobriedade bergmaniana na composição de seus filmes comentados, a saber: em **Crise** deve-se perceber o quadro no qual está inserido o rosto de Marianne Löfgren a confundir-se com as cabeças do salão de beleza, e, em **Chove sobre nosso amor**, logo na abertura do filme, o narrador mostra-se, a um tempo, diegético e extradiegético, porquanto o diretor sueco confunde o espectador ao lançar mão da reflexividade em seu cinema, desde a primeira fase.

O efeito plástico da imagem bergmaniana é sempre identificado e ressaltado pelo texto de Teixeira. E percebe que a técnica fílmica nos seus mínimos detalhes possibilita ao cineasta estabelecer um diálogo entre a enunciação hollywoodiana e os fundamentos formais do cinema moderno.

O livro de Alder Teixeira, destarte, comenta com aguçado detalhamento a formulação da estética bergmaniana, do momento inicial de sua carreira, através do resultado obtido pelas películas antes mencionadas, e escolhidas, didática e metodologicamente pela escritura de Teixeira, para análise ou comentário, sempre deliciosamente cativante, inclusive em virtude das reflexões teóricas formuladas por insigne bibliografia referida, ao longo do texto.

Ora, após a estreia na direção de cinema, nos anos de 1945/46, Ingmar Bergman foi adquirindo maior segurança na realização de filmes, em que pese ter confessado em reflexão interior, por entrevista concedida no final dos anos setenta:

“(...) no começo é sempre assim, eu estava antes de tudo muito contente de fazer cinema e animar imagens. Sucessivamente, percebi as possibilidades ilimitadas do cinema, do teatro

e da televisão, de comunicar uma ficção, o inventado, o figurado. E quando vejo a crise do romance, nossa incapacidade, cada vez maior de sentir e aceitar, de uma forma elementar, um fenômeno fictício, a repugnância cada vez mais acentuada de contar uma história com um começo e um fim sim, aqui a dúvida apareceu”.⁵³

Tanto é verdade que logo nos anos de 1947/48, produziu seus filmes nºs 3 a 6, ou seja, realizou **Barco para as Índias** (1947), **Música na noite** (47), **Porto** (1948) e **Prisão** (48) quatro **películas belíssimas**, as quais apesar da estrutura clássica de formulação estética, primam por profundidade temática. Recordemos como o julga Walter da Silveira, ainda no princípio dos anos sessenta, na Bahia:

“Dessa profundidade temática decorreram muitas incompreensões. Reprovam a Bergman, em defesa de um falso cinema puro, a literatura e a teatralidade. Seria um construtor de filmes sobre palavras, usaria processos cênicos de palco. De certo modo, uma acusação também feita ora a Fellini, ora a Resnais, ora a Antonioni. Acusação injusta. Em Bergman, como nos outros, imagem e verbo se completam e prolongam. Têm seu instante exato de predominância. No começo dos filmes, até a definição precisa dos personagens, à palavra talvez caiba mais função. Depois a imagem tudo conta”.⁵⁴

Com efeito, a imagem bem contada e melhor construída passa a ser a marca bergmaniana fundamental. Em **Porto** (1948), por exemplo, o contraste do claro/escuro, do preto e branco iluminado, com perfeição, tonifica toda a trama do casal que resiste à tentação da fuga permanente, fuga da cidade, da sociedade que não os reconhece, da família que os maltrata, dos preconceitos nacionais contra o aborto considerado crime, em quaisquer circunstâncias, com respaldo numa moral religiosa conservadora e

53 BJÖRKMAN, Stig: “O cinema segundo Bergman”, entrevistas concedidas a Stig Björkman. Torsten Manns e Jonas Sima. Tradução de Lia Zats. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. pág. 174

54 SILVEIRA, Walter: “Fronteiras do cinema”, edit. Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, 1966. Prefácio de Jorge Amado. Página 30.

limitante. Enfim, o mestre Bergman trata de imagem cinematográfica com tal zelo e competência que, desde o início de seu percurso fílmico já merece um estudo e revisão constantes, se possível, até de modo respeitante à uma estrita cronologia da produção filmográfica. Evidentemente que esta sugestão revisio-
nal da prolífica obra de Bergman só me ocorre sugerir na medida em que sua coleção completa – em especial, em seu ano do centenário –, está em DVD disponível “*a bon marché*”.

Nos dois anos posteriores, 1949/50, o cineasta sueco parte para produção mais arrojada, ao realizar mais quatro filmes: **Sede de paixões** (1949), **Rumo à felicidade** (49), **Isto não aconteceu aqui** (1950) e **Juventude** (50). Quanto a este último, *Juventude* (1950), o próprio maior cineasta da nouvelle-vague francesa, Jean-Luc Godard, costumava admirar e afirmar ser um belo filme. E o é. Somente aquelas abordagens da natureza se abrindo, no raiar de cada dia, e se fechando, ao pôr de cada sol, em sequências cinéticas encantadoras... Aqueles pássaros e flores, frutas e imagens de verão juvenil são capazes de se sustentarem por si mesmas, enquanto cinema clássico de uma ímpar beleza e originalidade... Eis um autêntico Bergman, que já se anunciava como o esteta maior, em seu filme nº 10. Em **Juventude**, uma dançarina ainda jovem olha a vida recordativamente, como se para ela só existisse o passado, porque na adolescência ficara o amante morto: só mesmo o cineasta sueco – com toda sua sensibilidade atemporal e eterna –, para transmitir tanta consciência cinematográfica da vida e da morte, do tempo que passa e que fica. Das ilusões da adolescência, numa perspectiva de quem já a vivenciou.

Por outro lado, convém ressaltar o fato de que o cineasta a sueco, além de diretor dos 56 filmes de sua carreira, funcionou em muitas dessas películas como argumentista e roteirista; daí decorre outra observação interessante: a relação por seus roteiros cinematográficos com o Direito, muitos são os filmes que integrarão em suas histórias a presença de um julgamento, seja pela via do júri simulado no interior da narrativa, com suas formalidades de juiz, advogados de defesa e acusação, no caso, o

membro do ministério público, testemunhas, auxiliares da justiça etc, como se pode ver em filmes como **Crise**, **Chove sobre nosso amor**, **Porto**, **Rito**, e muitos outros.

Em **Crise**(1945/46), por exemplo, quase encerrando o filme, forma-se um debate judicial ou, espécie de inquérito policial para constatar se suicidou-se ou foi assassinado o amante da mãe biológica de Nelly (Inga Landgré), a garota mimada e chantagista⁵⁵ que minutos antes da morte violenta do personagem suicida, fora por ele deflorada, dando margem ao inquérito ou ouvida de testemunhas e mudança psicológica da protagonista, após essa crise subjetiva; Em **Chove sobre nosso amor** (1946), o romance de David (Birger Malmsten), um ex-presidiário desempregado, com Maggie (Barbro Kolberg), a moça interiorana, é submetido a julgamento pela sociedade local, através de um verdadeiro e formal júri, com atuação de muitos depoimentos testemunhais de todos ou quase todos os personagens secundários ao romance, através do qual os protagonistas terão de superar juntos as tantas injustiças, dificuldades e humilhações, que esse drama marcado pela denúncia das mazelas sociais do imediato pós-guerra, retrata, levando em consideração a capacidade narrativa e dramática do relato ou narrativa com elementos descritivos provenientes dos atos judiciais.

Bergman, neste território vai remeter a semelhança dos seus roteiros fílmicos aos de Kieslovski, cujo parceiro na montagem e construção dos argumentos e roteiros cinematográficos era um famoso advogado, Piesiewicz. E isto para não dizer ou afirmar que os roteiros bergmanianos – influenciados pelas adaptações teatrais e dramáticas que fizera ou dirigira, ora de um Strindberg, ora de um Shakespeare –, geralmente exploram os dramas e tragédias em que aparecem muitos temas como os desencontros familiares, as crises existenciais, os lutos e perdas, a solidão, o envelhecimento e a morte. Consoante afirmado, os

55 A chantagem da personagem adolescente de Bergman é natural, nunca do teor próprio das chantagens típicas da *femme fatale* moldadas pelos filmes ditos *noir*, da clássica filmografia hollywoodiana.

personagens de Ingmar são, normalmente, levados a julgamentos seja do *ego*, seja do *id* ou de seus *superegos*; No filme **Porto** (1948), a utilização formal do julgamento pela via formal do aparato judicial e/ou administrativo, se dará quase ao final da película, quando o aborto e as relações de perversão do poder das freiras e diretoras do reformatório sobre as adolescentes para ali remetidas, se faz instrumento de diluição da narrativa ou técnica de obtenção de informações. Imagine-se no que fará no filme **O Rito** (1969), no qual acusados de representar uma peça obscena, três atores (Gunnar Björnstrand, Anders Ek Erik Hell e Ingrid Thulin) são interrogados por um juiz. O personagem do magistrado, interpretado por ator de óculos escuros e grossa armação, apesar de distante do mister formal do júri, mas investido de sombria personalidade inquiridora, tanto que carrega uma lupa auxiliar da investigação a que procede perante os interrogatórios e/ou interrogados, os quais, durante e entre os mesmos ficam revelados os segredos mais íntimos de todos os atores, é realçado pelo contraste do preto e branco da luz ou da iluminação do filme, cujos ângulos de câmara transversais ou diagonais, promovidos pela fotografia de Sven Nykvist, sobrelevam o obscurantismo do inquisitivo personagem. Aliás, a influência literária e teatral do roteiro filmico é evidente. Tudo se passa como se dentro de capítulos, que dividem a narrativa, e pontua a narração. Ora interrogatório judicial, ora excertos da representação teatral. Tudo muito autobiográfico, na medida em que relata ou refere à condição fiscal do ator, qual fez o ministério ou a receita federal sueca com o próprio diretor de cinema, Bergman, o qual chegou a se retirar de seu próprio país em sinal de protesto. Só voltou à Suécia, após as desculpas públicas das autoridades suecas. O roteiro se centra nessa instigante e forte ideia de julgamento por terceiro, desdobrando-se na análise do papel do artista na sociedade.

E Bergman conduz a relação do Cinema com o Direito às últimas consequências. O filme **O Rito**, de 1969, se situa entre **Vergonha**, de 1968 e, **A Paixão de Anna**, de 70. O primeiro deles será objeto de análise adiante; o segundo, inicia o processo irreversível de utilização do colorido nas realizações bergmanianas.

Voltemos um pouco à cronologia, à filmografia cronológica.

Estamos no início dos anos cinquenta, e Ingmar Bergman começa a se preparar para um salto: inicia seu processo de ruptura artística com as fórmulas clássicas de narrativa, se insurgindo contra as narrativas tradicionais ou clássicas, estandardizadas por hollywood, acompanhadas pelas plateias ocidentais, já digeridoras das estratégias narrativas denominadas clássicas; Bergman se prepara para iniciar seu processo filmográfico de ruptura com o tradicional e encaminhamento para o moderno, para a realização de seu cinema moderno, a exemplo das experiências que a *nouvelle vague* dos anos sessenta realizará, com Godard e os jovens turcos, cuja primeira película neste estilo será **Monika e o desejo**, de 1952/3. Imediatamente antes de **Monika**, numa cronologia estrita que faria inveja ao saudoso Walter da Silveira, saudoso ensaísta de nossa admiração, Bergman fez **Quando as mulheres esperam** (1952): o filme número 11, do cineasta sueco. E que maravilha de claro/escuro, um baile de iluminação, de uso artístico do preto e branco estético, a emoldurar dramas femininos de espera: de um filho, que nasce, a outro que não prospera ou resiste, de um marido fiel a tantos outros maridos infiéis e diversos das expectativas de jovens esposas, que contam suas histórias de vida matrimonial, de tédio e de indiferença marital, de carências e sonhos; aliás, a direção artística bergmaniana do filme dá um baile de maestria no uso dos sonhos e pesadelos dos personagens femininos, o espectador sente a presença material de imagens que retratam o pesadelo humano ante o perigo e a dúvida, entre o idílio e a ilusão. Marcante é a sequência cinematográfica que rememora o aborto de uma das mulheres que esperam (temática, ademais, a qual retornará à filmografia de Bergman em seu filme nº 19, **No limiar da vida** - três anos após, 1957 -, cujas narrativas se enquadram em hospital em que se encontram três mães frente a frente com o parto, o aborto e a maternidade) qual fora a materialização de um pesadelo concreto de imagens que todos conhecemos e, por vezes, temos, na vida concreta, onde a psicanálise perpetra e penetra no sentimento de desamparo e solidão

da personagem, que transforma um idílio amoroso de uma dança francesa na parisiense noite de can-can em desespero e perseguição noturna, Bergman exercita a estética imagética do filme **noir** ao captar uma narrativa clássica da alma humana feminina nas quatro histórias fantasiadas e rememorativas do início fundacional dos amores destas **mulheres que esperam**. Belo filme.

Eu não poderia deixar passar a oportunidade para comparar a estética de Bergman com a do cinema clássico norte-americano ou hollywoodiano, da mesma época (anos cinquenta. Vejamos dois exemplos, dois filmes da América do pós-guerra, filmes **noir** clássicos da indústria hollywoodiana dos anos 50: **O grande golpe** (1956), de Stanley Kubrick e **Rumo ao Inferno** (1952), de Richard Fleischer, contemporâneos a essas produções de Bergman, sob comentário anterior.⁵⁶

Ora, vejamos as diferenças formais e conteudísticas entre as películas: em que pese o espaço cênico seja estrito para todas elas - enquanto Bergman concentra ou contém seus dramas no interior de um hospital (*No limiar da vida*) ou no interior de uma casa de veraneio (*Quando as mulheres esperam*), Kubrick o reduz, praticamente, ao hipódromo e, Fleischer no estreito espaço interior de um trem -, pode-se observar quão distintos os resultados estéticos, artísticos e formais entre os filmes, em virtude dos objetivos criativos e/ou estéticos dos diretores. Enquanto o cinema europeu do pós-guerra (Bergman sobretudo) se preocupando

56 O filme do grande cineasta Stanley Kubrick, **O grande golpe**(*the killing*), em que pese dispor de uma estrutura narrativa bastante criativa e original, ao apresentar Johnny Clay(Sterling Hayden) planejando, seriamente, com sua gangue, um roubo milionário ou um golpe de US\$ 2 milhões, negligenciou o detalhe de que Sherry Peatty(Marie Windsor), uma mulher dúbia e obcecada por dinheiro(a tal *femme fatale* dos filmes **noir**, traçoira e serpentária), igualmente, planeja dar o seu próprio golpe, ainda que para tanto, destrua toda a gangue, num dos melhores filmes de crime e suspense dos tempos clássicos da cinematografia norte-americana. Por outro lado, o outro filme a que se remete, **Rumo ao Inferno** (*the Narrow Margin*), de Richard Fleischer, diretor, igualmente, de "*Os novos centuriões*(1972),*Terror cego*(1971) e *Mandingo - o fruto da vingança*(1975)-, narra uma viagem de trem de Chicago a Los Angeles, na qual um detetive (Charles McGraw) precisa proteger uma testemunha de vários assassinos - (interpretada pela mesma atriz hollywoodiana, Marie Windsor).

com narrativas humanas, psicológicas e interiorizantes, o cinema clássico norte-americano apegado, ainda, ao diversionismo, maniqueísmo, correrias e perseguições entre os personagens, cujas narrativas privilegiam “approach” só de entretenimento.

Posto que todos cineastas de elevado conhecimento da gramática e carpintaria cinematográfica, nota-se já uma diferença fundamental entre o europeu e o hollywoodiano: da luz e sombras inseridos nos dramas americanos – cujas vidas estão ameaçadas por fatores exteriores (em **Rumo ao inferno**, o detetive é forçado a, permanentemente, se disfarçar, no trajeto do trem, além de se esconder, a si e a seus protegidos, da ameaça de morte pelos capangas do corrupto grupo de pressão, enquanto em **Killing (Grande golpe)**, todo o disfarce consiste no segredo imposto pelo planejamento do golpe, pena do insucesso da operação de enriquecimento, afinal, frustrada, pela ventania do aeroporto que espalha todas as notas de milhões de dólares ensacadas, após a morte violenta de todos os membros da gangue golpista. Já nos roteiros bergmanianos, o perigo do fim da vida e do amor advém da própria vida, bem como do interior psicológico das mulheres retratadas, nas difíceis e frágeis relações com maridos e amantes.

O erotismo chega em Bergman. A modernidade definitiva, também.

O quarto capítulo do livro do doutor Alder Teixeira destrincha o segundo momento da obra cinematográfica de Bergman, cujo período definido por sua pesquisa, ora vinda à baila, açambarca a década de 1956 a 1966. Aí se identificam os mais expressivos filmes do diretor sueco, porquanto no ano de 1957, Ingmar Bergman, embora sofrendo de dores estomacais extremadas, a ponto de sugerir-se-lhe a proximidade da morte, na iminência de uma hospitalização, realizou os clássicos **O sétimo selo (Det sjunde inseglet)** e **Morangos Silvestres (Smultronstället)**, filmes número 17 e 18, do cineasta sueco.

Ora, os índices de modernidade estão impressos nestas películas. E o autor da tese sugere se tratar de filmes-exemplos vivos da perfeição estética em termos cinéticos. “Da direção de

atores ao cenário, das angulações de câmara à composição dos esquadramentos estilizados, da precisão dos cortes às soluções e escolhas de montagem”, o leitor de Teixeira é conduzido a perceber que, tanto em **Sétimo Selo** quanto em **Morangos Silvestres**, o paroxismo, em termos artísticos, exuberava. No auge de sua criação artística, a segunda metade dos anos cinquenta possibilita a Ingmar Bergman “acalantar seu coração”, consoante confissão posterior (no livro *Imagens*, de autoria do cineasta e escritor Bergman, 1996), vez que realiza os filmes de sua preferência pessoal.

Do ponto de vista da temática, os filmes desta fase bergmaniana, entre os quais se integrará a famosa “trilogia do silêncio”: -(*Através de um espelho*(1961), *Luz de inverno*(1963) e *O silêncio*(1963)-, filmes bergmanianos de número 23/25, reveladora de um cineasta bem mais duvidoso, ou até mesmo, convencido da inexistência de Deus, vemos presente o conjunto das angústias que marcaram o coração do roteirista/diretor cinematográfico sueco: as lembranças da infância, o medo da morte e da solidão, a busca incessante da Divindade, inclusive e principalmente na angústia da presença de Deus entre os homens, enfim, o amor como única possibilidade de salvação ou redenção.

No entanto, o livro de Álder Teixeira privilegia as observações relativas às estratégias narrativas, objeto de construção do universo bergmaniano. E conduz o leitor à percepção do quanto o domínio da técnica cinematográfica se sobressai nos filmes dessa fase – como, ademais, nas de outras-, em que pese, e talvez sobretudo, porquanto, sendo visíveis as projeções autobiográficas do sueco, cuidam-se de narrativas filmográficas de extrema familiaridade ao autor/cineasta.

Damos alguns exemplos. No comentário sobre o filme **O Sétimo Selo**, ocasião da explicitação das figuras citadas no texto do livro, Teixeira lembra que o personagem do saltimbanco Jof tem uma visão: aparece-lhe a Virgem Maria, mas a sobreposição de imagens vai dando a ver a dança da morte, ao fundo, a ponto de recordar Matisse; por outro lado, em sequência da mesma película, um relógio sem ponteiros, mostrado em *contre-plongée*, re-

corrente na obra de Bergman, anima uma visão surrealista diante da morte.

Como se pode ver, o livro analisa e comenta tão profundamente os exemplares filmicos, de cada momento da obra filmográfica de Ingmar Bergman, sob a ótica estética e formal da linguagem própria do cinema, que se tornou imprescindível congelar algumas imagens, sob a forma de fotograma extraída do filme para, pela via da explicação didática, obter uma mais firme explicitação analítica de sua estratégia narrativa.

O livro de Antônio Álder identifica e registra que este último filme comentado – *Morangos Silvestres (1957)* - tem 574 planos, ou seja, evidencia a sensibilidade estética do diretor, perceptível a partir dos parâmetros mais clássicos do cinema. Pontuado de detalhes, o comentário sobre a formulação estética desse filme, conclui ser o mesmo a um tempo profundamente pessoal e universal, tanto sendo comprovável sua universalidade que, ainda nos dias correntes, sessenta anos após sua realização, continua atraindo e seduzindo plateias contemporâneas do mundo inteiro. Uma obra sinfrônica, portanto. Teixeira se enfileira no reconhecimento da atemporalidade do filme bergmaniano, dizendo-o possuidor da autenticidade clássica.

No capítulo quinto do livro, a terceira fase da obra bergmaniana vai dissecada ou comentada, percucientemente, pelo livro **Ingmar Bergman - Estratégias Narrativas**, de Álder. Compreendido o período de realizações filmicas do ano de 1966 a 1976, são eleitos para análise - seja do ponto de vista conteudístico, seja do formal -, com ênfase para este último, as seguintes películas: **Persona** e **Vergonha**, ambos de 1966.

Há como que um corte transversal nas obras examinadas no 5º capítulo do livro de Álder. Um brusco salto: do cinema clássico ao cinema moderno, afirma Teixeira. O domínio pleno da carpintaria do cinema por Bergman, em meados dos anos 60, consoante percebido e ressaltado pelo livro sob comento, o conduzirá a dar esse salto de qualidade formal, e porque não dizer, de conteúdo – na ótica psicanalítica de interpretação do interior

humano, em busca de sua autônoma identidade ou individualidade. Álder dedica mais de vinte brilhantes páginas de escorreita literatura analítica a respeito do filme **Persona**, com a visada voltada para o sobrepujamento bergmaniano da dicotomia clássico/moderno, no cinema, na arte cinematográfica. De tal forma que Teixeira está convicto – e convence seguramente ao leitor atento –, que o termo clássico relativamente a **Persona** deve ser tomado apenas como uma “adjetivação que dê ao cineasta sueco o realce de que é reconhecidamente merecedor, pelo domínio da linguagem e dos meios cinematográficos explorados no filme” (sic).

Nesta direção, afirmar que o filme **Persona** – apesar de conservar uma estrutura clássica em seu linguajar cinético, por um lado –, salta, por outro lado, para o uso consciente da metalinguagem, subvertendo, de consequência, os pressupostos obedecidos pela narrativa clássica, desde a sequência inicial ou de abertura do filme, a qual com duração de cinco minutos, composta de planos rápidos de uma antiga máquina de projeção, uma repugnante aranha, um pênis quase não identificável, flashes de luz, um rosto de cadáver mostrado de diferentes ângulos etc, num alucinante ritmo imagético, aliás, descrito com requinte de detalhes, no livro de autoria de Teixeira, constituem detalhes montados e descritos por uma rememoração de espectador atento e arguto, assecuratórios da identificação da película com a modernidade surrealista e metalinguística.

No mesmo diapasão da modernidade é identificável a análise formal do segundo filme (**Vergonha**) do período terceiro do percurso de Bergman, pelo livro de Álder. Logo após descrever, sucintamente, a história narrada durante o filme, Teixeira reconhece que **Vergonha** (1966) é, “sob o ponto de vista dos meios empregados, o mais moderno dos seus filmes” (sic). Desde já, pode o leitor perceber a opção literária do crítico cinematográfico e ensaísta ilustrado Teixeira, pelo privilegiamento da conotação da estratégia narrativa a que está inserido esse outro filme de Ingmar Bergman. Produzido entre *A hora do Lobo* (1966) e *O rito* (1967), **Vergonha** vai surgir num período particularmente pro-

duto da vida do cineasta sueco e já agora, não mais a retroagir à postura formal clássica dos seus filmes dos momentos anteriores, todo ao contrário, a dar continuidade à modernidade de sua filmografia, onde explora alternativas extremamente criativas do ponto de vista formal e de conteúdo.

O sexto e último capítulo do livro de Álder Teixeira faz de “*Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno*”, transformado no primoroso livro **A Hora do Lobo: Ingmar Bergman- Estratégias Narrativas** (Premius Editora, Fortaleza, 2018, e claro que a escolha do título do livro rememora o centenário do cineasta sueco, bem como remete a um dos seus mais lindos filmes, homônimo), uma pesquisa sensível e intensa. Perquire a quarta e última fase do percurso bergmaniano, cujo arco voltaico de uma vida adulta, para não dizer idosa e produtiva (compreendido aí quase trinta anos de realização continuada, dos anos de 1976 a 2003), “*fase de despedida*”, segundo o autor, cujos filmes escolhidos para análise, entre tantos outros (**Cenas de um casamento**, 1975) e **Sarabanda** (2003), foram produzidos nesta fase vital a sinalizar o desfecho de uma obra incontornável do grande cinema mundial.

A análise conclusiva de Teixeira ainda se superará quando destaca o filme de Bergman, **Fanny e Alexander**, de 1982, para análise no final do referido capítulo, em virtude do reconhecimento da grandeza e indispensabilidade da película no conjunto da obra cinematográfica de Bergman, sem que possamos afirmar ter havido na divisão e escolha analítica do autor, qualquer subjetivação, em que pese a extensão filmográfica do cineasta sueco.

Na hipótese do filme **Fanny & Alexander** que pode ser vista em edição especial em DVD duplo, posto que clássico como concebido originalmente pelo cineasta sueco em sua versão de televisão, com mais de 5 horas de duração, distribuídos em quatro episódios, tem-se uma Suécia do início do século XX, autobiograficamente retratadas, onde essas duas crianças, de uma família burguesa, têm suas vidas radicalmente alteradas quando o pai

morre, e pouco tempo depois, a mãe se casa com o bispo da cidade, um homem rigoroso e cruel padrasto.

O cineasta Ingmar Bergman nasceu em 14 de julho de 1918, na cidade de Uppsala, perto do Estocolmo, capital sueca, e no corrente ano de 2018, vimos diversas comemorações de seu primeiro centenário, onde e quando, ao redor do mundo foram prestadas homenagens através de conferências, seminários, estreias de documentários sobre o personagem-homem Bergman (EIB) e célebre diretor, falecido aos 89 anos, no ano de 2007.

A Academia Cearense de Cinema-ACC não poderia ter deixado passar em branco a data, sem que tivesse proporcionado ao público fortalezense, um retrospecto mínimo da extensa obra bergmaniana; e o fez, em parceria com o Núcleo Psicanalítico de Fortaleza da Faculdade Ari de Sá e o Grupo Só Freud, ao exibir ou promover exibição pública de oito películas do insigne diretor sueco, pautada em quatro temas ou temáticas chamativas da obra do grande cineasta: o Amor, a Paixão, a Velhice e a Morte. Inspirado nessa pauta, a mencionada Academia elegeu, por unanimidade, a um dos seus integrantes para desenvolver alguma reflexão sobre o conteúdo e a forma do universo cinético de Ingmar Bergman, como forma introdutória/didática da respectiva mostra. O eleito foi Antonio Álder Teixeira, doutor em Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais, cuja tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, na área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem e na linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento, obteve a sábia orientação da Professora Dra. Ana Lúcia M. Andrade, sob o título “*Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno*”, texto que tenho em mãos (e leio atentamente), de Álder Teixeira, transformado em livro sob o título sugestivo e certo de **A Hora do Lobo – Ingmar Bergman – Estratégias Narrativas**, pela Editora Premium, 2018, porquanto, considerando Bergman o cineasta de meus olhos, sua filmografia vive uma hora especial do lobo, entre a noite e a madrugada, hora da solidão e da morte.

Sem prejuízo de integrar o *corpus* desta ligeira apresentação do livro de Álder Teixeira, a autobiografia de Bergman, *Lanterna Mágica*,⁵⁷ e mais alguns textos esparsos de autoria do diretor, bem como impressões sobre sua imprescindível relevância na historiografia pós-moderna do cinema mundial. Ora, não podemos nos atrelar, a exemplo do livro de Teixeira, a uma ordem estritamente cronológica da produção bergmaniana – extensíssima, por sinal, porquanto realizou 56 filmes e dirigiu mais de uma centena de peças teatrais –, e isto não nos trará qualquer receio, contrariamente ao sentimento de Walter da Silveira, o qual, desde a Bahia, quando em meados dos anos 1960 publicou seu livro de ensaios,⁵⁸ intitulou de “Entrevisão de Ingmar Bergman” na medida em que tinha dificuldades, à época, de acompanhar as realizações bergmanianas de modo progressivo, tendo em vista que os filmes eram exibidos, acronologicamente. Só não podia era deixar de se impressionar com a extensão da obra de Bergman, “25 filmes em menos de vinte anos,”⁵⁹... Em que pese não ignorar que este critério quantitativo era um absurdo, senão ingênuo, “ainda se comparem criadores legítimos, sem risco de confundir-se um artista com um artesão”. (sic). Induvidosamente, Bergman não se pode ser confundido, apenas, com um artesão, posto que artista dos mais exigentes, na conformidade do estudo aprofundado de Álder Teixeira. Já nos dias correntes, em virtude do progresso tecnológico dos *iphones* e das redes sociais possibilitado está, a qualquer cidadão, revisar toda a produção cinematográfica e/ou filmografia completa de Bergman, não podendo se lamentar como o fazia, correta e justificadamente, o grande cinéfilo e ensaísta baiano, Walter da Silveira, professor de muitos cinemanovistas como Glauber Rocha, Roberto Pires e outros,

57 BERGMAN, Ingmar: *Lanterna mágica*, São Paulo, Cosac Naif, 2013.

58 SILVEIRA, Walter da: “Fronteiras do cinema”, editora tempo brasileiro, Rio de Janeiro, 1966, pags. 27/35, com prefácio de Jorge Amado.

59 Walter da Silveira, Op. Cit. Pag. 27, ao tempo que registrava, comparativamente, a produção dos contemporâneos: Antonioni: nove filmes em treze anos; Fellini: em 14 anos, oito filmes e meio; Alain Resnais, somente 3 filmes.

o qual dependia para ver e conhecer os filmes bergmanianos, da gentileza e boa vontade dos soteropolitanos exibidores, nem sempre afeitos a este tipo de cinema revolucionário. Bergman, o teatrólogo e cineasta que perquiriu o desvendamento da alma humana, analisou a condição humana, através da psicologia sexual, um fiel seguidor de Freud, a exemplo de cineastas conterrâneos seus como Alf Sjöberg, Arno Mattson, Gustaf Molander, Maurice Stiller e Victor Sjöström, alguns destes, ainda, do período de ouro do cinema sueco, que de certo modo introduziram a tradição do “cinema da alma”.

Filho de um padre da Igreja Ortodoxa, Bergman foi o irmão mais novo (o caçula) dos três filhos e, provavelmente, aquele que, embora não tendo sofrido tanto as repressões paternas, utilizou-as como se contra ele tendo sido desferidas, em reproduções artísticas, em memorialistas fantasiosas e imaginativas transpostas à tela, testemunha de suas memórias pessoais e egoístas. Tendo sido remetido à Alemanha hitlerista por ocasião de intercâmbio estudantil nos anos 1930, chegou a se entusiasmar com a liderança decisiva e massiva do *Führer*, embora, igualmente, o negasse após o término da Segunda Grande Guerra. Bergman, no plano pessoal, trouxe duas características psicológicas marcantes, desde sua infância familiar: a timidez com as mulheres, na fase do namoro, e ansiedades relativas ao trabalho criativo, as quais resultaram em fortes dores estomacais, transformadas em úlcera com algumas hospitalizações, após o ano de 1957, por sinal, o mais profícuo de sua carreira artística, quando realizou além de dois filmes icônicos (**Morangos Silvestres e Sétimo Selo**), dirigiu peça teatral e programas de televisão, bem como escreveu roteiros cinematográficos. Estava com 38 anos, e como Teixeira alertou, o cineasta prezava desde sempre, pela perfeição formal de suas realizações.

Haverá, por incompreensível, quem não goste do livro de Teixeira, seja por ser leitor não generoso ou idiossincrático, seja por considerá-lo demasiado passional. A estes, não é demasiado recordar Giorgio Agamben, quando cita Gilles Deleuze que “de-

finia o ato de criação como um “ato de resistência”; resistência à morte, antes de tudo, mas também resistência ao paradigma da informação, por meio do qual o poder é exercido naqueles que o filósofo chama de “sociedades de controle”, para distingui-las das sociedades de disciplina analisadas por Foucault.”.⁶⁰ Por isto, estou convencido: há livros que já nascem clássicos. Este, de Álder Teixeira, é um destes.

*Régis Frota Araújo*⁶¹

60 AGAMBEN, Giorgio: O fogo e o relato – Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros”, Editora Boitempo, São Paulo, 2018, pag. 59.

61 *Régis Frota Araújo* é professor titular de Direito Constitucional da Universidade Federal do Ceará. É doutor pela Universidade de Santiago de Compostela-Espanha e pós-doutor pela Universidade do Chile. Autor de vários livros sobre cinema e literatura, publicou **Ensaio de Literatura e Cinema**, ABC Fortaleza, 2011 e **Memória & Silêncio no Cinema Chileno**, RDS editora, Fortaleza, 2018. Preside a ACC – Academia Cearense de Cinema e AMLEF-Academia Metropolitana de Letras de Fortaleza. Este capítulo foi refundido, com pequenos acréscimos, a partir de texto que figurou como prefácio do livro de Antônio Álder Teixeira, **Ingmar Bergman - Estratégias Narrativas**, editado pela Premium Editora, Fortaleza, 2018.

RELAÇÕES ENTRE FILOSOFIA E CINEMA MODERNO, SEGUNDO WALTER BENJAMIN

O cinema pensa?

Escolhemos três pensadores modernos, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Slavoj Žižek, – embora o último talvez já seja melhor classificável como pós-moderno-, para refletir sobre a relação entre filosofia e cinema.

O diálogo entre o pensamento formulado por um filósofo e a teoria cinematográfica parece ser nosso interesse maior: tentar responder como se relacionam tais pensamentos e quais construções cinéticas lhes correspondem ou, corresponderiam; Eis a matéria deste capítulo.

Estou convencido que filosofia e cinema moderno são empreendimentos diferentes, um do outro, mas também que, uma e outro, estão em polos distintos, embora não antagônicos, apesar das diferenças no pensamento. Um sinal de que filosofia e cinema são distintos é o seguinte: filosofia vem dos gregos, filo igual a amizade, o desejo e, por “sofia” se compreende sabedoria, sendo os filósofos: amigos do saber, enquanto cinema significa movimento, igualmente do grego, kino sendo olho, movimento

dos olhos. Consoante afirmado por Pourriol,⁶² “a filosofia e o cinema compartilham essa paixão pelo desejo, e isso por uma razão muito simples: o desejo é todo o seu ser. Filosofar é literalmente “desejar saber” (*philo*: desejar; *sophia*: saber, sabedoria). O filósofo, como Sócrates, é aquele que sabe apenas uma coisa: que nada sabe. Mas isso ele sabe bem”.

Enquanto na filosofia pode-se obter destaque sem que qualquer obra autoral seja publicada, no cinema o discurso cinematográfico se realiza precisamente a partir da obra filmográfica do cineasta. Sócrates, por exemplo, não publicou qualquer livro ou obra filosófica, mas há dezenas de livros sobre seu pensamento e discurso filosófico, enquanto no cinema não se conhece qualquer diretor de filmes que não tenha sido objeto de críticas e referências teóricas, senão a partir de uma obra concreta, de um discurso fílmico inserido nalguma película, no resultado de uma realização cinematográfica, até mesmo de sua filmografia completa.

A diferença da filosofia é que esta não se realiza nos discursos filosóficos concretos, mas no pensamento e na alma do filósofo. Conforme se deu, no caso, de Sócrates, que não tendo escrito nada, mereceu reconhecimento universal da filosofia, por exemplo. O mesmo se não pode afirmar em relação ao cinema, o qual se realiza ou viabiliza pela produção técnica e industrial (segundo o filósofo Walter Benjamin que o estudou em profundidade, se realiza o cinema, na contemporaneidade, por sua reprodutibilidade técnica, consoante detalharemos adiante, numa exemplaridade de relacionamento amistoso entre a cinematografia teórica e a filosofia).

62 POURRIOL, Olivier: “Filosofando no cinema”, Zahar, Rio de Janeiro, 2012, pag. 13; Conferir, igualmente, Cinefilô: “as mais belas questões da filosofia do cinema”, Zahar editores, Rio de Janeiro, 2009.

Na verdade, desde o “preâmbulo” do livro **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**⁶³, o filósofo Walter Benjamin resume seu objetivo: “examinar as implicações das significativas mudanças ocorridas, por volta de 1880, no universo da produção industrial, que somente após meio século teriam se tornado efetivamente visíveis,” vindo a se constituir uma das lições sobre o filósofo alemão, na opinião de Renato Franco.⁶⁴ Este, intitula a nona lição sobre a filosofia benjaminiana de “o cinema e a liquidação da arte aurática”, donde extrai alguns prognósticos, “a respeito das tendências evolutivas da arte nas condições atuais da produção capitalista” (sic).

Na verdade, dentre as tantas obras de Walter Benjamin,⁶⁵ nos interessa, para os efeitos do comentário resumidor de suas reflexões sobre o cinema, o texto sobre a era da reprodutibilidade técnica da arte, antes mencionado. Pelas razões expostas na nota anterior, o livro de Benjamin é dedicado à análise genérica da história da arte (da pintura – desde as cavernas, objeto de culto, à sua exposição em coletivas e individuais da atualidade-; da escultura – desde quando a reprodução na Grécia antiga era quase

63 BENJAMIN, Walter: “*A arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”, Zouk Editora, Tradução de Francisco de Ambrosius Pinheiro Machado, 2ª versão, Porto Alegre, 2012. Atente-se para esta tradução, até então inédita no Brasil, a partir do original, em segunda versão deste que talvez seja o ensaio mais importante de W. Benjamin, por muito tempo tida por desaparecido, apesar de pelo autor considerado pronto para publicação, escrito antes de 1940, embora só tenha sido encontrado nos arquivos de outro integrante da Escola de Frankfurt-Alemanha (arquivos de *Horkheimer* – jovem pensador empenhado na crítica da cultura e da razão capitalistas, a exemplo de *Adorno*, com quem Benjamin discute e trava, igualmente, durante a República de Weimar, intensos debates) em meados da década de 1980, ali tendo vindo a lume, ou a público, em 1989. É com base nesse maravilhoso texto que resumiremos o pensamento filosófico do pensador e intelectual perseguido pelos nazistas e que suicidou-se em 1940, Benjamin, no tocante ao cinema.

64 FRANCO, Renato: “10 lições sobre Walter Benjamin”, Editora Vozes, Petrópolis, 2015, pag. 97.

65 Convém referir, principalmente, “**Obras escolhidas II- Rua de mão única**”- “**Infância em Berlim por volta de 1900**” e “**Imagens do Pensamento**”, publicada pela editora Brasiliense, de São Paulo, com tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, em 2012; “**La dialéctica en suspenso- Fragmentos sobre la historia**”, Tradução ao espanhol por Pablo Oyarzún Robles, pela editora LOM, Santiago do Chile, 2009.

impossível, porque talhada na pedra única, em bloco aurático; da arquitetura, enquanto última expressão artística estática, relacionada com o *habitat* humano e social, cujo texto explora nos capítulos 1º ao terceiro, para não introduzir-se, ainda na consideração das artes dinâmicas como o teatro, a literatura e a música, esteios da Sétima Arte.

Já do capítulo III ao VI, do livro, ⁶⁶ a análise genérica da história das artes modernas dos conseqüentes estilísticos e técnicos fruto da Revolução Industrial, como a fotografia e o cinema, é acrescida da ideia de longo alcance, sem a qual não seria possível desenvolver a reflexão sobre o cinema nem sustentar a supremacia social desse em relação às formas de arte herdadas da tradição, como a pintura e o teatro; Benjamin afirma, segundo Renato Franco, “o caráter histórico da percepção, sustentando que, no século XX, ocorre uma extraordinária e fecunda transformação da *percepção sensorial*, cujas causas sociais atribui à presença das massas no cenário político e social, como já chegara a sugerir no ensaio sobre a fotografia.” (sic) Ora, qual a novidade da interpretação filosófica benjaminiana?

Primeiramente, a consideração de que o cinema é uma arte revolucionária; Benjamin ressalta-lhe o valor político ⁶⁷ sempre que os “capitalistas do cinema” conduzem o jogo, afirmando que o único papel revolucionário do cinema é empreender a crítica das concepções tradicionais da arte. Noutras palavras, a revolução que o cinema teria trazido para os tempos modernos seria a da decadência, em arte, da aura ou do culto de que as manifestações artísticas tradicionais eram marcadas.

O cinema, para Walter Benjamin, representando a sétima arte, ou seja, o produto industrial e capitalista da conjugação das três artes estáticas, é dizer, a pintura, a escultura e a arquitetura,

66 “A arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Op. Cit. Pags. 3/45.

67 Walter Benjamin afirma que “ seria possível apresentar a história da arte como um confronto de duas polaridades no interior da própria obra de arte e distinguir a história de seu curso nos deslocamentos alternados do peso de um para outro polo da obra de arte. Esses dois polos são seu **valor de culto** e seu **valor exposição**”. Op. Cit. Pag. 35/37.

com as três dinâmicas: o teatro, a literatura e a música, além de sua reprodutibilidade técnica fenomenal, na era industrial, pós-industrial e cibernética, representaria o processo de dissolução da arte aurática, uma percepção de que esta falência da arte aurática libertaria a arte do jugo da religião, do culto, da ritualística que caracterizava toda manifestação artística tradicional. O cinema, segundo este raciocínio filosófico, uma vez liberto do jugo religioso, encontraria outro fundamento: não mais no culto ou no rito aurático, e sim, na política. Na tradição, o culto da arte; na época das massas, a reprodutibilidade técnica, a natureza revolucionária da fotografia e do cinema.

Numa primeira parte, recapitulando o pensamento benjaminiano, recordemos sua argumentação de que a história da arte tradicional – a pintura, a escultura e a arquitetura, auráticas, em sua natureza fundacional- sofreu uma transformação por ocasião do século XX, com o advento das massas. Afirma:

“... O valor de culto enquanto tal como que obriga manter a obra de arte oculta: certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na cela, certas imagens de madonas permanecem quase que o ano inteiro encobertas, certas esculturas em catedrais da Idade Média não são visíveis para o observador do nível do solo”. (Benjamin, 2012, pag. 37)

A produção da arte começa com figurações que estão a serviço da magia, como demonstrado no texto de Walter Benjamin: a pintura de alce e outros animais, nas cavernas, são sacras e/ou míticas porquanto, não sendo objeto de exposição – somente os pajés ou sacerdotes tinham acesso-, invisíveis eram para o público, assumiam um caráter mágico, aurático, mítico. A escultura, na antiga Grécia, decorria de blocos de pedra, os quais, uma vez talhados, davam origem a obras de arte escultóricas únicas, perfeitas, definitivas, eternas, de um modo tal que, possuidoras de valores eternos, com fundamento no culto aos deuses, aos heróis, da rica mitologia grega. O declínio da escul-

tura ocorrerá na época da obra de arte “montável”, tornando-se tal decadência, inevitável.

O filósofo alemão foi, na realidade, um grande historiador da arte. Nascido em 1892, doutorou-se em 1919 com a tese *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Posteriormente, elaborou tese de livre-docência sobre *As origens do barroco alemão*, tendo sido desaconselhado a apresentá-la, “com o que viu frustrado seu intento de ingressar na carreira acadêmica” (sic), apesar da intensa discussão e debate travado com outros componentes da denominada Escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer, este último depositário de alguns dos escritos de Benjamin.⁶⁸

Nos anos 30, o cinema já era reconhecido pelo filósofo como aquela arte cujo significado não deveria ser buscado no **sagrado e/ou sobrenatural** que caracterizara as artes tradicionais (as três estáticas e as três dinâmicas, antes mencionadas), mas no revolucionário teor de reprodutibilidade técnica da cinematografia. Dos capítulos IX em diante, do livro de Benjamin - no qual nos baseamos para resumir seu pensamento filosófico em relação do cinema -, se encontra, inicialmente, discorrida a “disputa encetada no decorrer do século XIX entre pintura e fotografia” (sic).

Empós, dedica oito capítulos da obra ao significado filosófico do cinema. Em que pese tal significado tenha sofrido mutações fundamentais, ao transpor do século XX, importa saber, hoje, qual o sentido que Benjamin atribuiu à sétima arte, seja pelo pioneirismo intelectual da visada, seja já pelo conteúdo filosófico direcionado a essa matéria, a exemplo do que farão outros pen-

68 Vide nota 59.

sadores no elaborar de teorias cinematográficas.⁶⁹ Ora, Benjamin, destarte, percebe o cinema como capaz de chocar o público “retirando-o de sua complacência, obrigando-o a participar ativa e criticamente”. (sic) Teria se antecipado a Andy Warhol e Marshall McLuhan.⁷⁰

Nesta direção, o pensamento de Benjamin refletiria uma tendência permanente, apesar de largamente criticado pela própria Escola de Frankfurt (Adorno e Max Horkheimer). Benjamin afirma a modernidade do cinema e, sobretudo, seu valor pedagógico, na medida em que ensinaria as massas a se comportarem nos ambientes modernos:

“O cinema é a forma de arte que corresponde ao acentuado perigo de vida no qual vivem os homens de hoje. Corresponde às profundas transformações do aparelho de apercepção – transformações tal como a vivência, na escala da existência privada, cada passante no trânsito de uma grande cidade, e, na escala da história universal, cada um que luta contra a ordem social de hoje”. (Benjamin, 2012, nota XVI).

69 Entre outros vale a pena conferir de: 1) Ollivier Pourriol: “Cinefiló – as mais belas questões da filosofia no cinema” e “Filosofando no cinema – 25 filmes para entender o desejo”, tradução de André Telles, Zahar, Rio de Janeiro, 2009 e 2012; de Julio Cabrera: “O cinema pensa, Rio de Janeiro, 2009. e, de Robert Stam: “Introdução à teoria do cinema”, Papyrus, São Paulo, 2003. Observe-se que o teórico Robert Stam contrapôs as ideias do conservador francês, Georges Duhamel, expressas no ano de 1931, às ideias de Benjamin, publicadas originalmente na França, em 1936: Enquanto aquele acreditava não ser arte o cinema e, sim, “um passatempo para escravos, um entretenimento para analfabetos, pobres criaturas estupidificadas pelo trabalho e pela ansiedade... Um espetáculo que não exige qualquer esforço, que não insinua nenhuma sequência de idúcias ... Que não produz qualquer esperança, a não ser a fantasia ridícula de um dia tornar-se uma estrela em Los Angeles (*apud* Anton Kaes, “The debate about cinema: Charting a controversy (1909-1929)*New German Critique*). Benjamin, “sustentou, opondo-se a Duhamel, que o impacto epistemológico do novo meio era progressista”, e não, tradicionalista, conservador. (*apud* “Introdução à teoria do cinema”, cit. Pag. 84.

70 Ambos teóricos previram que, no futuro - o primeiro fez sua declaração, na década de 50 e, o outro nos anos 60-, toda pessoa teria algum minuto de glória (Warhol) e viveríamos numa “aldeia global” (Marshall McLuhan).

Benjamin, na verdade, perscruta a fundamentação sociológica da transcendentalidade do cinema enquanto arte de massas, na era moderna. Ele ressalta a importância das massas, a partir da eclosão da manipulação pelas mesmas massas populares e trabalhadores, pelo Fascismo, o qual inspirou a Marinetti, intelectual de direita, a proferir esse horrendo manifesto que dizia, a respeito da guerra colonial na Etiópia: “Há 27 anos, nós futuristas, nos levantamos contra o fato de a guerra ser caracterizada como antiestética (...) De acordo com isso, afirmamos (...) a guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, dos megafones assustadores, dos lança-chamas e dos pequenos tanques, funda o domínio do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a sonhada materialização do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela porque unifica o fogo dos fuzis, dos canhões, o cessar-fogo, os perfumes e os odores de decomposição, em uma sinfonia”. (...) e por aí segue o escritor italiano que, tendo acompanhado o exército italiano na invasão da Abissínia, na África Oriental, em outubro de 1935, viu ser anexada aquela nação africana à Eritreia e Somália, e, ainda assim elogiava tanto as barbaridades da guerra. Vejam só a que chegou o futurista escritor, o qual, em seu mesmo manifesto referido por Walter Benjamin que teria sido citado pelo jornal *La Stampa*, cujo trecho se encontra em uma pré-edição do livro de Marinetti, “*Il poema Africano dela Divisione 28 ottobre*,” afirmava, ainda em tom de conclamação: “(...) Poetas e artistas do Futurismo (...) lembrai-vos destes princípios de uma estética da guerra, afim de que vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura (...) seja iluminada por eles” (sic).

É vigorosa a crítica benjaminiana dos princípios do futurista Marinetti, absorvidos pelo fascismo – tão objetado pelo fi-

lósofo germânico-, o qual Fascismo “espera a satisfação artística da percepção sensorial transformada pela técnica da guerra”.⁷¹

Ora, Benjamin atribui, portanto, grande significação política ao cinema, à arte cinematográfica. Com isto ele pretende atingir um objetivo: denunciar ou desmascarar a natureza da estética fascista, aquela louvada por Marinetti e pelo futurismo, que diante deste fenômeno das massas, tende a forjar uma forma de expressão para elas. Uma espécie de “estetização da política” e não, uma “politização da arte”, ou seja, a contraposição apresentada ou proposta de Walter Benjamin.

Não se pode desconhecer, contudo, a intensa polêmica que o trabalho/texto clássico de Benjamin (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*) provocou, inclusive no seio da própria Escola de Frankfurt. Tanto Benjamin quanto Adorno foram filiados ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, fundado em 1923 e transferido para NYC nos anos 30, após a ascensão de Hitler ao poder, tendo retornado à Alemanha, nos anos 1950. Esta Escola que também incluía Max Horkheimer, Leo Löwenthal, Erich Fromm, Herbert Marcuse e Siegfried Kracauer, a qual transformou-se em um centro estratégico de reflexão filosófica e institucional, inaugurando os estudos críticos sobre a comunicação de massa (*Mass Media*).

Mencionada Escola foi conformada por diversos acontecimentos históricos tais como a derrota dos movimentos operários de esquerda na Europa ocidental logo após a primeira guerra mundial, a transformação do movimento comunista russo de outubro de 1917 no Stalinismo e a ascensão do Nazismo etc, por estas razões fáticas já se admite que uma das preocupações fundamentais da Escola era explicar por quais razões o Comunis-

71 Walter Benjamin, por mais de uma vez, estabelece este vínculo entre a guerra e a teoria da *l'art pour l'art*. Segundo ele, “a humanidade, que outrora, em Homero, foi um objeto de espetáculo para os deuses olímpico, tornou-se agora objeto do espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite vivenciar sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica.” In “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”, op. Cit. Pag. 123.

mo marxista – com suas teorias acerca da revolução do materialismo histórico-, não dera certo ou não ocorrera. Consoante afirma Robert Stam,⁷² “partindo da *via positiva* de Benjamin, os teóricos contrapuseram sua própria *via negativa*, a crença no poder da negação crítica”. Ou em outras palavras: “Empregando conceitos marxistas como reificação, commodificação e alienação, seus autores cunharam o termo “*indústria cultural*” para aludir ao dispositivo industrial que produzia e mediava a cultura popular, bem como aos imperativos de mercado subjacentes”. (...) Para Adorno e Horkheimer, o surgimento da indústria cultural significou a morte da arte como espaço de uma negatividade corrosiva. (STAM, 2003,p.87/88). Na verdade se referiam a *indústria cultural* e não, a *cultura de massas* com o propósito ou como forma de acentuar o poder da negação crítica.

Por outro lado, esta “*teoria crítica*” da Escola de Frankfurt ofereceu outro aspecto importante, porquanto, segundo Stam, “as discussões de Adorno e Horkheimer, e a concomitante oscilação entre posturas melancólicas e eufóricas com relação ao papel social dos meios de massa, ressurgiram com força ao final dos anos 60 e durante os 70 e 80. Sua alegação de que a “vida real” tornara-se “indistinguível dos filmes” nitidamente antecipa a “sociedade do espetáculo” de Debord, a noção de Borstin dos “pseudoacontecimentos” e as declarações de Baudrillard sobre o “simulacro” (STAM, 2003, p.89).

A tentativa de figuras como William Reich, Erich Fromm e Herbert Marcuse⁷³ de elaborar uma síntese de marxismo e psicanálise significou a influência da Escola Frankfuriana, na medida em que a Alemanha pré-Hitler foi o país onde a psicanálise foi mais forte, e a cidade de Frankfurt foi, igualmente, sede do

72 STAM, Robert : Op. Cit. Pag.87. Stam afirma que “ a Escola de Frankfurt estudou o cinema como sinédoque, como um emblema da “*parte-pelo-todo*” da cultura de massa capitalista, utilizando-se, para tanto, de uma abordagem dialética e multifacetada que atentava, simultaneamente a questões de economia política, estética e recepção.”

73 Conferir, a propósito, os livros de MARCUSE, Herbert : “ Eros e civilização”; “ Ideologia da sociedade industrial”.

Instituto Psicanalítico de Frankfurt, onde tanto o freudianismo como o marxismo eram vistos como formas revolucionárias de pensamento libertário. O primeiro tentava a libertação individual do sujeito, enquanto o marxismo tentava a libertação social da coletividade. Reconhece Stam que, “este projeto seria enfocado de uma maneira diferente, e em um vocabulário saussuriano-lacaniano, pelos althusserianos e pelas teóricas feministas nos anos 60 e 70, e por Slavoj Zizek nos 90”. (STAM, 2003, p. 89).

PERCURSO CINEMATOGRAFICO DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

A filmografia de Nelson Pereira dos Santos cobre um raio temporal de mais de meio século, cuja profícua produção cinematográfica o credenciou a integrar a Academia Brasileira de Letras, dentre tantas razões em reconhecimento a sua íntima relação do cinema com a literatura brasileira. Com efeito, Nelson Pereira soube, inteligente e pioneiramente, explorar as boas relações de adaptações cinéticas, de transposições da arte literária para a manifestação audiovisual, tenha sido por autênticas adaptações de textos literários para o cinema, tenha sido já de inspirar-se, livremente, em ideias e conjecturas argumentais de literatos e romancistas ou cronistas da literatura brasileira – desde Machado de Assis a Graciliano Ramos, de Jorge Amado a Guimarães Rosa, e muitos mais-, sempre possibilitando ao espectador conhecer e apreciar a riqueza dos textos clássicos nacionais.

Ora, desde os anos cinquenta, com **Rio, zona norte** (1957) e **Rio, 40°** (1955), Nelson Pereira dos Santos (doravante, NPS), o cineasta paulista, nascido em 1928 e formado em Direito, em 1951, muda-se para a Cidade Maravilhosa, onde passa a atuar como precursor do cinema novo, no tocante aos temas e forma estética de realização de filmes, interpretativos da sociedade brasileira da época, sob a influência do neorrealismo italiano, numa

primeira fase, com atores não profissionais e equipe técnica pequena e a exigir poucos recursos financeiros.⁷⁴

O início da carreira cinematográfica de NPS foi, de todos os modos, difícil, por um lado, na medida das dificuldades do próprio cinema nacional, que lutava para enfrentar a concorrência da dominação da produção norte-americana, e possível, por outro lado, porquanto desde os princípios do ano de 1956, alimentava-se no país, com a posse na Presidência da República de Juscelino Kubitschek, uma onda desenvolvimentista positiva e otimista, a qual contaminou muitas das manifestações e profissões artísticas brasileiras, da música ao teatro, da literatura ao cinema. Na música, por exemplo, iniciaram-se, no final dos anos cinquenta, dois movimentos musicais intensos - até hoje existentes e reconhecidos-, a "*jovem guarda*" e a "*bossa-nova*", ambos movimentos influenciados pela música norte americana: a primeira, sob a batuta do "rock na roll" e a "*bossa-nova*," uma espécie de *soul* branco, tendo remanescido como genuinamente brasileira ou nordestina, somente a musicalidade do baião de Luiz Gonzaga e parceiros; No teatro, os movimentos do TBC-Teatro Brasileiro de Comédia e da SBAT-Sociedade Brasileira de Autores Teatrais resultaram em ousadas peças e montagens que marcaram o palco e a história de nossa arte teatral, a arte do palco; O Cinema Novo, tendo NPS como um dos diretores mais pioneiros, vai surgir nesse mesmo diapasão, não surpreendendo que os filmes brasileiros produzidos e, exibidos de 1958 a 1966,⁷⁵ se caracterizaram pelo tom de procura da realidade, por um lado, e, de enfrentamento dos impasses da ambiguidade, por outro, ou seja, reflexo da hora e vez da classe média brasileira enquanto cultura consumível.

74 A temática da influência do neorealismo italiano sobre a cinematografia de NPS já tem inspirado a vários autores e pesquisas, dentre elas, vale consultar : De Jean-Claude Bernardet: "Cinema brasileiro: propostas para uma história", Edit, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979; Idem: " Brasil em tempo de cinema", Civ.brasielira, Rio de Janeiro, 1967; De Eliska Altmann: "O Brasil imaginado na América Latina", Contra capa livraria, Rio de Janeiro, 2010; etc.

75 Vide BERNARDET, Jean-Claude: " Brasil em tempo de cinema- Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966", op. Cit. Pags. 5/142.

As décadas de 1940 e 1950 tinham conhecido, no terreno da produção cinematográfica nacional, dois esforços coletivos, o da Empresa Cinematográfica Vera Cruz (1949/1954), em São Paulo,⁷⁶ e da denominada *Chanchada*, no Rio de Janeiro⁷⁷, o qual, pelas características da improvisação e charme da produção carioca, tiveram maior durabilidade e aceitação pelo público nacional. Tanto em um como no outro esforço coletivo, a presença de Nelson Pereira se fez notar.⁷⁸

O cineasta afirma, em depoimento a Maria Rita Galvão sobre a Vera Cruz, que foi para o Rio terminar o filme *Aglaiá*, na mesma época em que o Alex Viany, cineasta e historiador, conseguiu uma produção para fazer *Agulha no Palheiro*- “um filme importantíssimo para a evolução de tudo isso que eu estou falando - e me convidou para trabalhar com ele. Eu aceitei” (sic), diz NPS, que acabou ficando no Rio até o final de sua vida. Ora, estava na véspera da realização de **Rio, quarenta graus**.

O filme de estreia de Nelson, no longa-metragem, em 1954/55, **Rio, 40 graus** é, atualmente, considerado um clássico do cinema brasileiro e divisor de águas entre o antigo cinema (segundo padrões estéticos tradicionais, a exemplo das películas produzidas pela Vera Cruz paulistana ou, ainda, pelo ciclo da *Chanchada* tradicional carioca) e o **cinema novo**, no país.

76 Conferir de GALVÃO, Maria Rita: “Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz”, civilização brasileira/Embrafilme, 1981. Pesquisa essencial sobre a matéria, o livro de Maria Rita Galvão faz, ainda, referência às companhias cinematográficas paulistanas Maristela, Multifilmes e Kino Filmes, contemporâneas da Vera Cruz, a retratar no “saboroso ensaio, o *back-ground* essencial e o emocionante dia-a-dia da criação da Cia. *Cinematográfica Vera Cruz*, que pretendia ser uma espécie de *Cinecittá* paulistana”, segundo Ênio Silveira.

77 VIANY, Alex: “Introdução ao cinema brasileiro”, Rio de Janeiro, INL, 1959. Conferir, igualmente, de Viany, “O velho e o novo”, S. Paulo, Sociedade Amigos da Cinemateca.

78 O depoimento de NPS sobre o movimento da *Vera Cruz paulista*, constante da pesquisa mencionada da Maria Rita Galvão (duas notas anteriores), entre as páginas 202/209, revela sua formação intelectual, desde os tempos de frequência aos cineclubes e faculdade de Direito do Largo de S. Francisco, diplomado em 1951, e sua decisão de se transferir para o Rio de Janeiro, após a derrocada das empresas paulistanas de produção de cinema, onde acabou se fixando, logo após terminar *O Saci*, lá partindo para a profissão de cineasta até a morte, em abril de 2018.

O filme narra ou descreve a cidade do Rio de Janeiro, a partir da visão de cinco meninos de rua, negros e pobres, a vender amendoim e engraxar sapatos, em cinco pontos da cidade maravilhosa: Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Estádio Maracanã⁷⁹; a estória do filme **Rio 40º** funcionou como um pretexto para NPS realizar um quase documentário sobre o modo de vida dos cariocas, sobre o espírito carioca, ora de alegria e leveza, ora de tristeza e nostalgia que caracteriza o *modus vivendi* dos habitantes do Rio de Janeiro (inclusive, da maneira como se relacionam com pobres e negros infantes, provenientes de favelas), seja dos bairros de alta classe média como Copacabana, seja de algum dos bairros mais pobres como no entorno do Corcovado, onde predominam favelas e morros, com seus habitantes a adorar as Escolas de Samba e seus ensaios carnavalescos, tanto que o filme ameniza as tensões vivenciadas pelos personagens centrais (os meninos vendedores de amendoim, em diversos pontos da cidade), *ao escurecer de cada dia*, quando os mesmos retornam aos lares e, se vão ou se direcionam para os mencionados ensaios das Escolas de Samba de sua predileção (Portela e Unidos do Cabuçu), não necessariamente localizados nos mesmos pontos, antes referidos, onde acontecem os episódios do filme, de 93 minutos de duração aproximada, com atores principais como Jece Valadão, Glaucete Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Morena, Antônio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Zé Kéti, Sadi Cabral e Jackson de Souza, além das crianças pobres e negras, não profissionais, os verdadeiros protagonistas do filme, em que pese não discordarmos de Mariarosaria Fabris quando afirma que:

79 Primorosa se mostra a análise do filme de NPS contida em um dos capítulos do livro da Mariarosaria Fabris: "Nelson Pereira dos Santos- um olhar neorrealista?" da Edusp/Fapesp/ S. Paulo, 1994, quando reconhece que este filme Nelson "ao libertar a *cidade maravilhosa* da imobilidade do panorama, rompe os limites da representação ficcional e amplia os horizontes de sua paisagem, revelando com seu voo rasante (a câmara, que planava durante a apresentação dos créditos, praticamente mergulha para focalizar de perto o morro e sua favela) o lado pobre e feio da capital federal, geralmente ocultado nas reconfortantes vistas tomadas do alto." Op. Cit. Pag. 93.

“ao introduzir na paisagem o elemento humano, o diretor volta a afirmar a cidade enquanto personagem principal, pois os outros intérpretes, ao percorrê-la em múltiplas direções, nada mais farão do que revelar sua variegada configuração urbana, juntar os vários pedaços que formam o desenho de seu mosaico”. (FABRIS, 1994, P. 94)

A importância do filme começa pela produção barata e continua pela utilização de atores não profissionais, em papéis primordiais. Como observado e afirmado por Jean-Claude,⁸⁰ “foi sem dúvida o **Rio 40 graus** de NPS que lançou em 1954 o tema da criança favelada no cinema brasileiro: os engraxates favelados, ora tristes, ora alegres, eram o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa”.

A música de Zé Keti, *A voz do morro*, cantarolada no início das imagens, em planos gerais, dos morros-favelas da cidade do Rio de Janeiro, enquanto se desenrolam as legendas da película – e reproduzida ao largo de algumas sequências do filme, pontuando a narrativa, já deixa entrever o cunho documental da representação popular de uma sociedade que faz do samba enredo do carnaval, um delírio geral, “a maior caricatura, no meio da folia a gente esquece da amargura”, (sic) uma espécie de “voz do povo, sim senhor”, nos termos da canção.

O fato de que, embora no final dos anos sessenta, tudo indicasse que a criança fosse perdendo prestígio, na medida em que a vontade de expressar o marginalismo e o populismo brasileiros, pelo cinema, foi mudando a perspectiva da identificação do tipo de personagem que o encarnava, diremos que as crianças voltaram a ganhar prestígio com o denominado “cinema da retomada”, onde e quando protagonistas como os dos filmes dirigidos por Walter Salles (Josué, que busca o pai em **Central do Brasil** (1995) e, os dois jovens irmãos, em **Abril despedaçado** (2001), as crianças e adolescentes da série televisiva *A cidade dos homens*

80 Op. Cit. Pag. 39.

e, as crianças em guerra (Buscapé, Dadinho e Zé Pequeno) em **Cidade de Deus** (2002), de Fernando Meirelles, além de alguns outros⁸¹, voltam à baila e à primeira linha do interesse dos produtores cinematográficos brasileiros, onde mais de 3 milhões e 300 mil espectadores viram ou assistiram a este último filme.

Nos anos 50 e começo dos sessenta, a exemplo das crianças, as mulheres e os cangaceiros também eram ou foram utilizados, pela cinematografia da época, como exemplos do marginalismo⁸² – e, se foram apresentados como personagens protagonistas das narrativas cinéticas, por um lado, por outro, porém, o eram desenhados como marginalizados na sociedade regional ou nacional que integravam, tendo sido, ao mesmo tempo, filmados como vítimas e autores dessa situação de marginalidade. A perspectiva formal e conteudística da cinematografia brasileira, do século XXI – embora não totalmente distinta daquela dos anos 50 ou 60-, muda, obviamente, de perspectiva analítica, como se pode detrair das películas mais recentes da filmografia nelsoniana, bem como do cinema da retomada, onde se mostra uma realidade mais cruel e violenta. Antes, contudo, de analisar-lhe o perfil ou detalhar-lhe as perspectivas cinematográficas do cinema nacional brasileiro, voltemos à filmografia de Nelson Pereira dos Santos, o cineasta pioneiro do cinemanovismo (montou os primeiros filmes de Glauber Rocha) e líder da produção independente, no Rio de Janeiro.

Em **Rio, quarenta graus** são mostrados aspectos documentais da realidade brasileira como o futebol que o recém inaugurado Estádio do Maracanã exhibe, objeto de cartolas e negociatas na substituição dos jogadores titulares, cuja sequência em que o médico ausculta o jogador Daniel, apalpando-lhe o corpo na

81 Agora as crianças, negros e pobres, das favelas cariocas já não são explorados, pelos adultos, apenas por fazer-lhes competição no trabalho de mendicância e malandragem, como no *Rio 40º*, mas utilizados e expoliados pelo tráfico de drogas e usados como “aviões” na distribuição e venda da maconha e crack, quando não no uso de armas e controle dos morros, como em *Cidade de Deus*.

82 Essa análise se constitui objeto central da tese de Jean-Claude Bernardet, mencionada. Conferir, igualmente, a propósito, o livro de José Carlos Avellar: “Pai país, mãe pátria”, IMS, Rio de Janeiro, 2016.

pesquisa de lesões variadas, motiva-lhe lembrar uma fase anterior de sua vida futebolística pregressa, atuante e sacrificada pelas tantas escoriações que motivarão sua substituição por um jogador mais jovem.

Por outro lado, o filme mostra-se profético na documentação da vida social e turística da praia de Copacabana, com seus calçadões desenhados por ondas, onde os contrastes socioeconômicos se agigantam: cena especial e emblemática é aquela em que um garoto ensina a um adulto a garantir a obtenção de uma esmola, sob o pretexto ou alegação de que seria destinado à manutenção materna. –“não falha nunca”, diz o menor pedinte.

A montagem ou edição do filme intercala “sketches” que, ora avançam na narrativa, ora retornam ao ponto inicial – exemplo disso são os encontros do casal de amantes, cujo varão “avançou” o sinal e a jovem mãe/namorada (Glauce Rocha) insiste em apressar o casório, uma estória que sozinha já daria todo um filme de ficção, e cujos entremeios documentais da desenvoltura dos meninos vendedores do amendoim, sendo perseguidos, insiste em retomar e demarcar o clima da narração fílmica. A paquera insistente do velho político matreiro e machista, com seu basto bigode e aleivosa cantada prenuncia a retórica do parlamentar federal, em incursões turísticas pelo Distrito Federal, desde o aeroporto Santos Dumont ao corcovado.⁸³ Aliás, essa diversidade cultural brasileira, chega a ser identificada nalgumas cenas e diálogos expressos no filme, nas relações preconceituosas de machismo entre nordestinos e sulistas: quando o irmão da namorada interpretada por Glauce Rocha é apresentado ao seu noivo carioca (o marinheiro ou fuzileiro naval), ante a confissão do relacionamento deste com a irmã nordestina, vaticina que, se ocorrido no estado de origem, não estaria livre de uma punição.

83 Observe-se a afirmação de Mariarosaria Fabris quando conclui que “a crítica social repousa muito mais nos episódios dos grã-finos na praia de Copacabana, dos turistas ítalo-paulistas e do coronel mineiro, nos quais, porém, como vimos, a sumariedade na representação das situações e no tratamento das personagens desequilibra o filme do ponto de vista estilístico”. Op. Cit. Pag. 127.

Fabris comenta que o filme conhece “momentos em que se perde de vista o conjunto e alguns episódios – sobretudo o de Durão, o coronel político mineiro-, ganham espaço demais, tornando-se quase autônomos. Contaminada pelo excesso de maniqueísmo, a sátira não provoca o almejado distanciamento crítico, e o filme, em alguns momentos, adquire um caráter demasiadamente episódico até mesmo para o seu tom de crônica”. (FABRIS, 1994, P. 127)

Mariarosaria, de modo definitivo, conclui que:

“apesar do final prospectivo, o que acaba predominando em **Rio, Quarenta Graus** é a constatação, a descrição de uma realidade, uma vez que, embora seja apontada uma necessidade de transformação social, não são aprofundados os motivos que levaram àquela situação. Vemos, então, que os limites ideológicos do filme são os mesmos que o diretor e outros intelectuais de esquerda imputavam ao mais constante colaborador de Vittorio De Sica: “Achávamos Zavattini muito bom, mas dizíamos que ele tinha uma visão apolítica da realidade, não bastava denunciar os fatos, como ele fazia, era preciso também apontar soluções”. Poderíamos dizer que, nessa obra de Nelson Pereira dos Santos, o não-aprofundamento dos mecanismos sociais corresponde à falta de perspectiva presente em muitas realizações de De Sica/Zavattini”.⁸⁴

Rio 40º, antecipa muitos personagens, bem como representações, do cinema brasileiro da década posterior, como em *Os cafajestes*, *Os Fuzis* e muitos outros. A frequente violência física,

84 FABRIS, Mariarosaria: Op. Cit. Pag. 127, onde está contida a citação de GALVÃO, M. Rita, citada em nota número 31.

documentada pelo filme de NPS (violência entre os meninos, negros e pobres, entre os torcedores de futebol, entre casais, etc), mostra não comungar o cineasta com a interpretação sergiobuarquiana da cordialidade como caráter do brasileiro, revela e prenuncia o clima conflituoso – ideológico e socioeconômico-, para o qual a sociedade nacional se encaminhou.

NPS captou a realidade carioca e brasileira, ao descrever em seu filme as diversas classes sociais (negros e pobres de favelas com suas famílias de pais ora desempregados, ora malandros, ricos dondocas de Copacabana e ricos da política mineira e da alta sociedade local etc) e, se sua atitude é descritiva, por um lado, por outro estamos diante de um novo tipo de descrição, em que “descrever não significa só registrar, mas operar um recorte na realidade e organizar o material visual selecionado para expressá-la. A reconstrução, no entanto, em muitas sequências de **Rio, 40 graus**, é reduzida ao mínimo para que não perca a naturalidade, e isto se verifica no sabor autêntico que consegue emprestar às falas populares, na espontaneidade das interpretações dos habitantes do morto, na tendência ao tempo real (com a valorização dos tempos mortos e dos vazios narrativos). São momentos em que, como Vittorio De Sica, NPS também se revela um diretor da realidade urbana, capaz de percorrê-la seguindo um itinerário não limitado pela trama narrativa”. (FABRIS, 1994, pag.130).

Ora, não olvidemos que Mariarosaria faz uma análise demorada e, sob o ponto de vista da montagem do filme, levanta-o, nos mínimos detalhes das cenas e sequências cinematográficas, configurando suas conexões de personagens e ações, os quais seriam despiciendo serem aqui apreciados, porquanto apenas gostamos de registrar uma referência superficial da película de estreia de Nelson, e nunca tivemos a pretensão de esgotá-la em profundidade, caso de muitos estudos e análises outras como as feitas por Jean-Claude Bernardet, em *Trajectoria Crítica*, o qual, além dessa montagem-narrativa, aprofunda “as articulações mais

complexas entre os fragmentos” (JCB, Op. Cit.), tais como as ligações⁸⁵ dialógicas, as ligações sonoras, as ligações espaciais, as ligações situacionais- por semelhança ou por contraste de clima dramático etc.

Entre os tantos estudos já publicados sobre **Rio, 40 graus**, há aqueles que ora o apreciam, sob o aspecto conteudístico e/ou ideológico, ora o analisam sob a ótica estética e/ou formal. Estudam como o filme foi recepcionado pelo público, ocasião da estreia, da proibição e sua posterior liberação, no ano de 1955, a apreciação da crítica cinematográfica especializada

Após as filmagens dos, hoje, clássicos **Rio 40 graus** (1954/55) e **Rio, zona norte** (1957), NPS partiu para a realização ou, para a produção cinematográfica mais sofisticada ou profissional, digamos, menos documental e mais ficcional. Na década de sessenta, Nelson dirigiu os seguintes longas: **Mandacaru vermelho** (1961), **Boca de ouro** (1962), adaptação de uma peça teatral de Nelson Rodrigues; **Vidas Secas** (1963/64), adaptação cinética do romance de Graciliano Ramos; **El justiceiro** (1966); e, **Fome de amor** (1967/68).

Estamos ante o primeiro volume e/ou fase ou, primeiro momento do percurso cinematográfico de NPS.

Aliás, como meu objetivo nestes ensaios é atingir o público leitor jovial, da nova geração, devo confessar que não perco de vista a perspectiva do eventual leitor buscar comprovar, através

85 Além de transcrições dos jornais e suplementos literários e/ou revistas de cinema, da época (1955), tais estudos (como os de Mariarosaria Fabris, Jear-Claude Bernardet, Gubernikoff, etc.) mencionam inclusive opiniões formuladas por grandes literatos como Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Paulo Emilio Salles Gomes, Georges Sadoul e outros, as quais não caberiam aqui- em nosso sumário texto- serem transcritas. Compensa, contudo, transcrever pequeno excerto da lavra do crítico mineiro, Cyro Siqueira:

“(…)O filme brasileiro- quem diria- é vedado à exibição por um vago *fundamentum Aesthetics* (“o filme não tem enredo”) e outra vaguíssima razão moral (“o filme pinta uma cidade de ladrões e pilantras”). Tudo isto, pela boca de um chefe de polícia. Ora, desde Croce todo mundo sabe que a censura oficial a qualquer forma de expressão nada tem ou pode ter com o aspecto artístico da obra censurada, pois isto é outro assunto- e muito mais sabe todo mundo que a polícia não é órgão controlador da moral ou dos boletins meteorológicos (“o título é falso: não há quarenta graus no Rio”). Estamos no pleno reino do *nonsense* (...).

de uma visada virtual- já seja pela projeção em DVD, já o faça pela recorrência de outro mecanismo da internet, a exemplo do YOUTUBE ou outro site -, as afirmativas por mim proferidas. Ver ou rever a filmografia de Nelson Pereira dos Santos implica em ter uma firme disposição de empregar certo e determinado tempo, em torno de 40 horas úteis, com vistas a conhecer os quatro volumes que compreendem sua completa obra filmográfica, composta por vinte títulos.

Ora, é possível se encontrar para aquisição no mercado editorial (ou em livrarias ou em algum *shopping*) os mencionados quatro volumes, constantes de quatro ou cinco filmes cada um, a completa filmografia digitalizada de NPS; na verdade, aguardar que algum espectador jovial tenha ou conte com a possibilidade de conhecer a obra cinematográfica do referido diretor brasileiro através da tela grande, como podiam fazer as gerações passadas, a partir da projeção pública nos complexos exibidores atuais, seria iludir-nos, a mais não poder.

Destarte, tem-se, após esta primeira parte do presente ensaio, que abarca a importância do diretor brasileiro no contexto do Cinema Novo e, das adaptações cinéticas da literatura nacional, uma síntese com o percurso filmográfico de NPS para, a partir de agora, estabelecer-se uma possível delimitação de sua obra em quatro momentos ou volumes, abordando-se, como exemplos representativos em face dos objetivos perseguidos com o presente ensaio, dois filmes de cada para ressaltamento da fundamentalidade ou verificação detalhada, a saber:

Primeiro Volume ou Momento (1955- 1968):

Rio, quarenta graus – Rio de Janeiro- 1955 e

Vidas secas - Nordeste – 1963/4, aqui analisados, a seguir

Segundo volume ou Momento (1969-1976)

Azyllo muito louco – Paraty – 1969

Tenda dos milagres- Salvador-Rio- 1975/6

Terceiro momento ou volume (1977- 1993)

Memórias do Cárcere – Rio de Janeiro-1984

A terceira margem do rio - Rio de Janeiro-1994

Quarto momento ou volume (1995 – 2013)

Raízes do Brasil – São Paulo – 2003

A luz do Tom Rio de Janeiro – 2013, estes, embora não analisados aqui neste capítulo, recomendados como os mais importantes filmes de NPS, a meu juízo.

Desta forma, o segundo momento ou volume da obra de NPS consta de quatro longas-metragens, ainda a se orientar por adaptações cinéticas de clássicas obras literárias: **Azylo muito louco** (1969), adaptação de um conto de Machado de Assis; **Como era gostoso meu francês** (1970); **Quem é Beta** (1972); **O Amuleto de Ogum** (1974) e, **Tenda dos milagres** (1975/6), adaptação do célebre romance de Jorge Amado, o qual contou com a concordância adaptativa, bem como com a colaboração do autor na elaboração do roteiro do filme.

O terceiro momento ou volume da mencionada obra filmográfica de Nelson é, cada vez mais, marcado por adaptações de notórios textos literários, filmes realizados nas décadas de 1980 e 90: **Estrada da vida** (1981); **Memórias do Cárcere** (1984); **Jubiabá** (1987) e, **A terceira margem do rio** (1994), adaptados os três últimos filmes de romances e/ou textos de autoria de Graciliano Ramos, Jorge Amado e João Guimarães Rosa, respectivamente.

O último volume da filmografia de NPS, ou o quarto e último volume da obra cinematográfica completa do cineasta paulista, residente da Cidade Maravilhosa e pertencente a ABL⁸⁶, produzidos no século em curso, compreende os seguintes filmes: **Cinema de lágrimas** (1995); **Meu cunpadre Zé Ketí** (2001);

86 Nelson Pereira dos Santos foi o único cineasta brasileiro a integrar o quadro dos acadêmicos da Academia Brasileira de Letras – ABL, até a data de sua morte, aos 21 de abril de 2018; Seu sucessor, na cadeira número 7, da referida arcádia, é outro cineasta cinemanovista, Carlos Diegues, igualmente conhecido por Cacá.

Raízes do Brasil (2003); **A música segundo Tom Jobim** (2011) e, **A luz do Tom** (2013). Atente-se para o fato de que o filme “*Raízes do Brasil*”, se cuida de uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda, pai do músico Chico Buarque.

Portanto, inicia-se o primeiro momento do percurso de Nelson cineasta, inteiramente inserido na ideologia do “*Cinema Novo*”, tal qual no modelo de produção independente que marca o período histórico do cinema nacional. Após ir ao Nordeste filmar “*Vidas Secas*”, em 1961, NPS se depara com uma estação invernososa que o impossibilita a realizar a adaptação de Graciliano Ramos, substituindo toda a produção por um filme regular de luta entre sertanejos, aproveitando o cenário natural da realização das filmagens: o filme será *Mandacaru vermelho*, onde inclusive, atua como ator. Respira fundo e se prepara para a grande produção de seu primeiro volume, o premiadíssimo *Vidas Secas*, filmado nos dois anos posteriores, 1963/64.

A melhor saída para a produção e o resultado artístico do cinema brasileiro seria dado pela atuação de cineastas e filmografia como a de um NPS e outros jovens⁸⁷ e não, pelas tentativas estrangeiras contemporâneas tipo “*Orfeu do Carnaval*”(1957) que o diretor francês Marcel Camus fez aqui. Consoante afirmado por Walter da Silveira, “nada, de logo, mais denunciador da superficialidade, da falsidade com que Marcel Camus enxergou o povo brasileiro, do que suas palavras numa entrevista a “*Cinema 59*”. Após declarar que somos “um país sem raízes, um país feito de raças transplantadas, onde o Modernismo parece bastante artificial, importado, sobreposto desnecessariamente”, “faltando ainda uma tradição de expressão”, acrescentava o cineasta francês que o carnaval das ruas, “domínio dos negros”, é “o reflexo de uma sociedade sem classe média, na qual ou se é muito pobre, ou muito rico, sem meio termo”. Para ele, “há, entre os negros, um desejo de se defender contra a invasão da civilização moderna,

87 Especial referência a “*Cinco vezes favela*”, realizado pelos jovens Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzsmann e Marcos Farias.

por isso retiram-se para os morros, onde habitam os heróis do filme”.⁸⁸

Ora, comparar as visadas contemporâneas do cinema no Brasil apreendidas pela primeira fase de NPS, em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, com o sucesso estrangeiro, reconhecido pelo festival de Cannes, o filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, adaptado da peça de Vinicius de Moraes, *Orfeu Negro ou Orfeu da Conceição*, significa reconhecer os passos certos da filmografia nacional, ainda ali a perseguir um caminho próprio, autônomo e genuinamente brasileiro.

Esta fase ou esse momento está visivelmente preso aos fundamentos da estética neorrealista, um tanto na linha do que fazem os italianos Visconti, Rossellini e Victorio de Sicca, pela produção descontraída da fotografia, pelos cenários naturais, pelo uso de atores não profissionais. Afinal, num filme, não são os diálogos que mais permanecem e se agitam na sensibilidade e na memória do espectador: a dominante psicológica decorre do ritmo visual, como afirmado por Silveira,⁸⁹ “da composição imagética, do estilo dos planos, da natureza das cenas, do espírito, enfim, da *mise-em-film*”.

Vidas Secas, o filme realizado por NPS, em 1963, vai representar, conforme Jean-Claude, “passo fundamental na conquista

88 *Apud* SILVEIRA, Walter da : “Fronteiras do cinema”, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1966. Op. Cit. Pág. 105/6. O crítico de cinema baiano observa, com firmeza, que “nem é certo que, embora nossas fontes de cultura tenham vindo da Europa e da África, sejamos um povo sem raízes, sem tradição de expressão – sociólogos e historiadores estrangeiros têm afirmado o contrário-, nem é verdadeiro que os negros residem nos morros como defesa contra a penetração da civilização. Os negros moram nas favelas do Rio de Janeiro por necessidade econômica e não por necessidade cultural”...Ademais, afirma Silveira ainda na década de 1960, que “ nas favelas moram brancos, brancos da pobreza e do proletariado carioca. Supor que nos morros do Rio de Janeiro há uma espécie de refúgio negro, um Harlem voluntário, equivale a supor estar vivendo o negro no Brasil numa discriminação que o afasta do contacto com as outras raças, sem a interpenetração cultural e o sincretismo religioso que nos caracterizam.” Perfeita a análise silveiriana, ainda nos dias correntes. Observe-se que o **Rio, 40 °**, de NPS encara os morros e favelados cariocas de outra perspectiva, da visão revolucionária captada pelo **cinema novo**, recém-inaugurado.

89 SILVEIRA, Walter da: Op. Cit. Pag.107

da representação do homem brasileiro na tela". (...) verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil".⁹⁰

O filme de Nelson apresenta, em nível de abstração impressionante, uma família composta do casal e dois filhos pequenos, uma cachorra e um papagaio, se deslocando na secura do sertão, onde a natureza determina-lhes a vida, mais que suas consciências; Fabiano (Átila Iório) e Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), apesar de empurrados pela seca, se deslocam pela necessidade animal de sobreviver, caminham pelo leito seco de um rio, com sol a pino, em busca da sobrevivência, tanto que não tardam em matar ao louro, assarem e comê-lo, no trajeto deslocado, acompanhado dos poucos trastes que possuem e carregam consigo. Não cuida-se de um homem propriamente, tal como representado pelo drama cinematográfico nelsoniano – baseado no texto de Graciliano –, mas de um mero animal, o qual reage mais como animal que como homem; Fabiano ainda não existe como homem ou como gente, e o filme é uma tentativa de representá-lo como gente, o que significava, para a dramaturgia nacional da época (1963) um transcendental passo adiante, naquilo que Bernardet denominou como um “impasse de ambiguidade” – esta tese, com a qual comungamos,⁹¹ porquanto os cinemanovistas pretenderam utilizar o cinema como objeto de aproximação do público (a classe média, donde provinham, a maioria dos cineastas), tanto cultural como eticamente. Se conseguiram, é outra coisa. Na época, a ideologia deles era suportada por esse ideário. O pensamento de Nelson era sincero. Ele – e mais alguns demais diretores jovens, universitários ainda ou, prestes a abandonar a universidade sem se formar, para meter a cara na profissão de produtores de cinema-, acreditavam que poderiam fazer uma revolução com seus filmes, transformar a sociedade.

90 BERNARDET, J. Claude: “Brasil em tempo de cinema”, op. Cit. Pag. 61 e seguintes.

91 *O cinema novo brasileiro* – objeto de tantos prêmios internacionais, inclusive da palma de ouro de Cannes, para *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), além do próprio *Vidas Secas*, de NPS, no mesmo ano, alimentou o propósito de, ao transformar a sociedade, diminuir as desigualdades sociais, através dos filmes.

Voltemos ao filme: Fabiano, sua mulher, Sinhá Vitória, os dois filhos, a cachorra Baleia e um papagaio louro. Este era o núcleo familiar desta típica família nordestina ou mesmo brasileira. A mulher cuida da casa enquanto ele trabalha no campo. As crianças brincam com a cachorra, caçam ou ajudam os pais. A seca inclemente os obriga a abandonar sua terra em busca da sobrevivência. Atravessam o sertão-deserto a pé, carregando o mínimo de tralhas que possuem. A fome não dá trégua, qualquer coisa serve de alimento, até mesmo o papagaio. As chuvas começam, chegam a uma casa abandonada e resolvem se instalar. Fabiano encontra trabalho, mas não decide o salário proposto pelo patrão, pelo fazendeiro que estabelece a “sorte” na partilha do gado, de que passa a cuidar. Fabiano trabalha no campo, e traz o dinheiro para o lar. Em casa ele faz os trabalhos mais pesados como cortar madeira, consertar os paus da porteira e dos currais, etc. À mãe cabem as tarefas domésticas de cozinhar, lavar, passar, bem como cuidar da vida emotiva dos filhos. Impacienta-se com a insistente pergunta do filho sobre o significado da palavra “*inferno*”, castigando-o com um puxamento de orelha. Dói e o filho primogênito chora, observando todo o entorno (o descampado seco, o olhar choroso que a Câmara acompanha, a cachorra Baleia a caçar preás, os utensílios empobrecidos da fazenda etc) como integrante desse tal “inferno”. A comunicação entre eles é precária. Não existe diálogo, a fala resulta mais de algum desabafo individual, podendo se tornar agressiva. Bernardet tem razão quando diz que “Fabiano e os seus vivem num mundo onde não agem, mas são *agidos*”.⁹² Isto explica porque o papagaio-louro, de estimação, é morto: como não falava, era inútil, “nem prestava para nada”, sentencia Sinhá Vitória. Inútil é tudo que não serve ou não concorre para a imediata sobrevivência da família de Fabiano. Inútil e supérfluo é tudo o que não serve para a imediato consumo, tudo o que não está à disposição para alimentar ou sobreviver, estes seres que nem, ainda, são gente, embora saibam ou não tendo condições de ser gente, aspiram, contudo, em vir a

92 Op. Cit. Pag. 62.

sê-lo. Não são desprovidos dessa consciência humana, que é expressa nas palavras ou no desabafo da mãe, Sinhá Vitória quando define “gente” como sendo aquela que não dorme como bicho, dorme em cama de couro; Seu desejo vai mais além, eles sabem que a cultura e a instrução é conquista do homem: ser gente é também ter escola para as crianças. Não seria por aquelas andanças do sertão que concretizariam tal aspiração, somente na cidade grande, *locus* sonhado pela mãe aos filhos, um dia.

E Nelson Pereira situa humanamente a vida vegetativa de seus personagens em *Vidas Secas*. De um modo formal distinto das vidas artificiais de personagens outros, de outros filmes, anteriores ao *cinema novo* que estava sendo construído, em seus fundamentos sociológicos e psicológicos.⁹³

O núcleo familiar de Fabiano (Átila Iório) vai ser confrontado com os principais elementos constitutivos da sociedade. O trabalho do vaqueiro consiste em cuidar do gado alheio, do rebanho do fazendeiro, o qual decide a forma de remuneração de Fabiano, que se a princípio, reage, exaltado, logo se abaixa, inteiramente acorde com o patrão. De igual modo, quando vai prestar contas com o fazendeiro, do gado a seu cargo, se entristece com a divisão ou partilha, antes instruída pela companheira Sinhá Vitória, sempre mais sensata. O trabalho é duro e exige pouco equipamento, um gibão de couro, protetor do corpo no mato, um cavalo e muita disposição para não deixar de dar de beber ao gado e não deixar rês nenhuma se desgarrar. Com a estação invernos, melhora de vida, chega a comprar ou investir em itens supérfluos como sapatos e roupas novos, os quais os maltratam em calos, logo a eles que caminham tanto. Vai toda a família pronta, de vestes domingueiras, à aldeia. Além do fazendeiro que o explo-

93 Refiro-me aos filmes produzidos, entre 1949/54, fosse pela experiência paulistana da industrialização cinematográfica (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes e Kinofilmes), fosse já pela pletora de películas realizadas no Rio de Janeiro, durante a chanchada de Oscarito e Grande Otelo, da Atlântida à Cinédia, desta à Brasil Vita Filmes (muitos desses filmes, dirigidos por experientes e bem intencionados cineastas como Luiz de Barros, J.B. Tango e muitos outros). Conferir, de Luiz de Barros: “*Minhas memórias de cineasta*”, Artenova/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978.

ra, a seu bel-prazer, determinando a remuneração do trabalho de Fabiano, o qual tenta vender umas mantas de carne, na aldeia, e os fiscais da prefeitura o impedem, cobrando-lhe impostos desconhecidos do vaqueiro; a polícia- representada pelo “soldado amarelo”-, por sua feita, em vez de manter a ordem, provoca o vaqueiro até o limite do suportável, aflige sua dignidade e o prende, ante a reação mínima de Fabiano. A religião é igualmente um ritual mecânico, na medida em que o vaqueiro nem consegue entrar na Igreja, cujo interior não é mostrado ao espectador. Até parece que toda a estrutura social da aldeia, da cidade, está contra Fabiano: o patrão que o expolia, a Igreja que o afasta, a prefeitura que o impede de vender seus bens, a polícia que o maltrata e prende, torturando-o, por uma noite inteira.

A identificação da estrutura dramática do filme, por Jean-Claude ⁹⁴mostra-se perfeita e direta quando afirma que “Fabiano não se revolta. Tem, vez ou outra, um gesto, uma palavra, logo reprimido. Mas, NPS não pretende esmagar sua personagem debaixo do servilismo”. E se pergunta o que representam exatamente para Fabiano essas tentativas de reação? Se questiona se o vaqueiro entende a polícia e o fazendeiro como entende a seca, bem como indaga - procurando responder através de sua longa análise do filme -, se Fabiano tem consciência de seus direitos e de suas vontades.

Não irei a tanto, não compensa responder, atualmente, sobre as questões marcadas pela ideologia temporal da década pós-juscelinista... *Vidas Secas* enquadrava-se na política oficial do governador Miguel Arrais, o qual prognosticava um incremento da dignidade da pessoa humana, aliás, posteriormente, incorporada pela Constituição Cidadã de 1988.

94 BERNARDET, Jean-Claude: Op. Cit. Pag. 63. Interessante mostra-se a análise do filme *Vidas Secas* no interior do mencionado livro/tese, das páginas 60/66, na medida em que é o mesmo comparado a outras produções cinematográficas do período histórico do cinema brasileiro, bem como é identificado o nível de abstração que a película entrevê, na direção do estabelecimento de “impasse da ambiguidade” da ideologia de classe média, dos anos sessenta, no Brasil, de Jânio e Jango Goulart.

O Brasil mudou muito, mudaram também o cinema brasileiro e sua dramaturgia. Para os efeitos destas rápidas considerações sobre *Vidas Secas* nos parece suficiente concluir, com Bernardet, que NPS selecionou do tema representado no clássico filme o principal para possibilitar-lhe “atingir um nível de abstração em que Fabiano não é apenas sertanejo, mas é qualquer um de nós que, no campo ou na cidade, estamos cerceados pelos poderes esmagadores da sociedade e vemos nossas possibilidades de realização e de progresso truncadas”.⁹⁵

Lembramos, ainda, duas sequências cinematográficas emblemáticas na adaptação cinética de Graciliano Ramos feita por Nelson: a primeira, na qual Fabiano vacila, com o facão em punho levantado, ante o “soldado amarelo” que tanto o humilhara, na prisão; e a segunda, na bifurcação da estrada de volta a casa, após a noite de torturas na prisão, cujos familiares (Sinhá Vitória e os filhos) se encaminham por uma via, e por outra via, bifurcada, os cangaceiros, dentre os quais seguirá na montaria aquele que estivera curtindo o encarceramento com Fabiano e, armado de espingarda o convida para integrar o bando, agir em consequência da revolta, não optada pelo vaqueiro, o qual prefere a vida de ambulante, de andarilho impulsionado pelas secas do sertão. Ora, óbvio está que se Fabiano houvera: matado o “soldado amarelo”, tornando-se um assassino ou, se revoltado contra o fazendeiro, seguido o bando de cangaceiros, ter-se-ia uma versão do filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), cujo vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) mata ao fazendeiro, partindo para as duas fases ou momentos da sua revolta, a primeira associada ao beato Sebastião (Lídio Silva), alegoria mística-religiosa e, a segunda, em seguida, ao cangaceiro Corisco (Othon Bastos), uma violência mística, a cega destruição.

Nas duas hipóteses, tratar-se-ia de uma revolta alienada do personagem, a que NPS não atendeu, fiel ao texto de Graciliano,

95 Op. Cit. Pag. 65.

romancista que já se tinha negado a aceitar modificação de sua estória, no caso de São Bernardo.⁹⁶

O alto grau de abstração atingido por *Vidas Secas*, um dos mais elevados do cinema brasileiro de todos os tempos, talvez seja responsável por seu classicismo e atualidade. O som repetitivo do carro de boi no princípio e no final do filme pontua essa abstração. A fotografia estourada dá a dimensão da queimadura do sol, naquelas *Vidas Secas*. Permanece como obra-prima do Cinema Novo.

96 Em 1952, uma década antes da filmagem de *Vidas Secas*, o autor alagoano responde consulta de Nelson sobre a possibilidade de alterar o final da estória de "São Bernardo", desautorizando-o a fazê-lo, o que impediu ao cineasta paulista a adaptá-lo somente ocorrido sob a direção de León Hirzsmann, duas dezenas de anos depois, em 1972. Em que pese a adaptação fiel de um romance, dito regionalista, com *Vidas Secas* ficou claro que o cinema novo brasileiro estava cada vez mais se aproximando de uma cinematografia capaz de abordar problemas da cidade ou, precisamente, da consciência e situação do homem classe média, cujas vidas nas cidades, favelas, subúrbios ou apartamentos dos centros urbanos brasileiros são, igualmente, objeto de opressão, daí se poder afirmar que NPS logrou uma síntese de abstração admirável.

SEBASTIÁN LÉLIO: EXPRESSÃO DO CINEMA CHILENO NOVÍSSIMO

Sebastián Lelio, nascido em 1974, frequentou a Escola de Cinema do Chile e fez os seguintes longas-metragens: *La sagrada familia* (2005), *Navidad* (2009), *El año del tigre* (2011), *Glória* (2013), *Mujer fantástica* (2017) e *Desobediencia* (2018).

O cineasta chileno integra esta equipe geracional nascida nos anos setenta e que passados por Escola de Cinema, trazem uma novidade ao cinema contemporâneo daquele país cordilheiro.

Quando se pode afirmar que “a eclosão se produziu no Festival Internacional de Cinema de Valdivia de 2005, donde se exibiram “En la cama”, de Matias Bize, “ la sagrada família”, de Sebastián Lelio, “ Play”, de Alicia Scherzon, e “Se arrienda”, de Alberto Fuguet. O que nascia neste momento era o que denominamos hoje: “o novíssimo cinema chileno”.

Ora, a trama resumida do primeiro longa deste cineasta inventivo e polifacético que fornece tanta esperança à filmografia chilena - até porque tendo vivido grande parte da vida nos Estados Unidos, se encantou com a Alemanha, quando foi apresentar ao Berlinade seu longa, “Glória”, onde a atriz recebeu prêmio especial -, é a seguinte: **La sagrada familia** (2005) descreve a convivência numa casa da costa chilena, durante um muito largo fim de Semana Santa, do estudante de arquitetura Marco (Néstor Cantillana), seus pais, Marco(Sergio Hernández), arquiteto e Soledad(Coca Guazzini) e sua nova namorada, Sofía (Patri-

cia López), estudante de teatro. Trata-se de um enfrentamento simbólico, entre pai e filho, pois tem o mesmo nome, profissão e inclusive, ambos, são coxos. Seria a juventude contra a experiência. Ambos desejam a exuberante Sofía, que antes de ir-se da casa para acompanhar uma amiga, torna-se em perverso objeto do desejo.

E o pai, longe de proteger o filho, o desafia. O triunfo do pai arquiteto é doloroso, pois é o desenlace de uma contenda sexual que finalmente reivindica sua posição como macho, líder de sua tribo, na medida em que, quando o filho Marco se deita com Sofía (Patrícia López), cuida-se de um ritual masturbatório, ele a observa e se masturba, como se a namorada estivesse em um pedestal, distante e inacessível, pois fala dela como se fosse um “mulherão”, uma mulher “grande”. O Marco pai (Sergio Hernández), por sua feita, no ato sexual com Sofía se consuma a penetração, uma humilhação, todavia, mais invasiva e cruel para seu filho porque a traição é contra sua mãe, não só porque seu pai lhe seja infiel, senão por descartá-la definitivamente como mulher (numa cena se sugere que Soledad não tenha útero).

Jorge Morales, em artigo intitulado “a morte da família,”⁹⁷ descreve e analisa o cinema de Sebastián Lelio – no qual, a princípio, nos baseamos-, através do qual afirma que “**A sagrada família**” instala no filme de Lelio três elementos que mantém quase intacto em seus três longas-metragens, iniciais, de ficção: 1º - um espaço fechado e isolado onde se desenvolve a ação; 2º- um estado de calma tensa numa data de conotação religiosa – tipo semana santa, natal, etc-, e, 3º- uma catástrofe que pode ter uma leitura bíblica (um desastre natural provocado pela ira de Deus) e a presença da água, através do mar ou do rio, que é como o símbolo do estado interior de desassossego dos personagens”.

Concordo completamente com a análise feita, na medida em que aquilo que parecia novo em “**A Sagrada família**”, primei-

97 MORALES, Jorge: El novíssimo cine chileno” op. cit. Pags. 37/48, “La muerte de la familia”, tradução nossa.

ro longa de Lélío, era, além de sua “performance” naturalista e fresca, que “lograva gerar uma dose inédita e implacável de suspense dramático”(sic).⁹⁸

Quanto ao segundo longa do diretor, **Navidad (2009)**, o suspense se converte em mistério. Em resumo, a trama mostra Aurora (Manuela Martelli) e Alejandro (Diego Ruiz), um casal muito jovem, recém saído do colégio, vão a uma casa perto da Cordilheira, local da infância de Aurora para recuperar a valiosa coleção de discos de vinil de seu falecido pai.

A referida casa, que foi recentemente vendida com todo o mobiliário numa forma brutal de apagar o passado, se converte no refúgio do casal para passar o réveillon. No meio da tensão entre ambos pela infidelidade de Aurora com uma amiga argentina, descoberta por Alejandro minutos antes de entrar na casa, descobrem a Alicia (Alicia Rodriguez), uma adolescente diabética, desmaiada, no invernadeiro. Esta escapou de sua casa para se encontrar com seu pai a quem nunca conheceu e de quem sua mãe jamais lhe deu explicações concretas. Consoante afirmado por Jorge Morales, “se trata, então, de três jovens de pais ausentes, por morte (Aurora), por abandono (Alicia) e por violência (Alejandro tem uma ferida produto de um golpe de seu pai a quem chama de “inspetor”, por seu cargo no colégio, porém que também agrava sua relação com ele)”...⁹⁹, se trata agora de se encontrar com seu pai a quem nunca conheceu e de quem só minutos antes de entrar na casa, de Aurora (Manuela Martelli) e Alejandro (Diego Ruiz), um casal muito jovem.

“Tanto em “**A sagrada família**” como em “**Navidad**-(Natal)”, a dor não paralisa aos filhos e longe de permanecerem pusilânimes ante o dano, atuam: Marco, na “**Sagrada Família**” droga seu pai e sua namorada, Sofia, para logo montar um patético quadro plástico com seus corpos e Alejandro em “**Navidad**” deixa

98 CERDA SAAVEDRA, Carlos: “Intimidades desencantadas- la poética cinematográfica del dos mil”, Editorial cuarto próprio, Santiago, 2013, página 42.

99 MORALES, Jorge: Op. Cit. Idem, ibidem, tradução nossa.

como presente a seu pai a cabeça que arrancou da virgem de seu colégio”.

Segundo Saavedra,¹⁰⁰ “a casa convertida em espaço narrativo e simbólico permite o refúgio dos personagens e é um lugar donde se pode ser diretor e confessar os traumas. Neste ambiente se desencadeia um jogo de sedução, chantagem emocional e certo grau de manipulação inconsciente.

A casa os alberga e empurra a buscar uma conexão entre as lembranças, a sexualidade e a confissão. O tratamento da atmosfera interior da casa facilita as instancias de diálogos íntimos onde o crucial é a autocompaixão. A ideia dos personagens não é entender aos outros, senão intrumentalizá-los e lograr sua aceitação. Então, o filme recria a incapacidade de escutar, impede a relação que busca e exacerba uma individualidade que tem pouco de revolução - se seguimos as palavras do diretor Sebastián Lelio-, **Navidad** é um filme que expõe os conflitos de comunicação de uns adolescentes que foram substituídos por seus pais, quem privilegiam suas carreiras profissionais, amantes ou critérios de autoridade. É o intento de construir um retrato da classe média alta que não logra conciliar, seu bem-estar econômico com sua insatisfação emocional”. Ora, estamos ante a geração do espelho.

Na verdade, vejamos o que o diretor explicou em uma entrevista ao jornal *The Clinic*, em 2009: “Ao fazer **Navidad** me senti supervinculado com a orfandade ideológica que tem os personagens do filme. Eles são a primeira geração nascida na democracia, porém também são a primeira geração post queda das utopias. E isto, que pode parecer terrível, a mim me parece uma oportunidade gigante para dar a volta nos olhos rumo adentro e começar a compreender que, quiçá a única revolução possível, ou a primeira, é a interior”. Noutras palavras, o filme “**Navidad**” representa a crise da figura patriarcal, a crise da perspectiva de realização de uma filmografia que se volte para o interior dos personagens, e não de seu exterior popular e público, os conflitos sociopolíticos

100 CERDA SAAVEDRA, Carlos: op. cit., pag.84, tradução minha.

que tanto caracterizaram o cinema dos anos anteriores à transição democrática chilena.

A figura do pai, na película **Navidad**, “é a mentira da filiação”. Segundo Cerda Saavedra, “os pais são homens que não estão e mulheres que os esperam – sem grandes expectativas- tendo a teia da vida moderna. No dia que a família cristã se reúne para festejar um nascimento, os jovens protagonistas, cansados de convenções vazias, enganados e descrentes de promessas de mudança, se replicam e se escondem. Fora do cerco descobrem algo que a fita nunca esclarece, porém que justifica o tramado da mesma.

Intentam proteger-se de um mundo que os fragiliza, e ao mesmo tempo, desafia: é hora de se fazerem adultos e isto é igual a separar-se. “Desta forma a intimidade é narrada como o abandono dos outros e a separação dos próprios”.

Quanto ao terceiro longa de Sebastián Lelio, “**El año del tigre**” (**O ano do tigre**, 2011) inicia numa prisão no sul do Chile quando Manuel (Luis Dubó) é visitado por sua mulher. Esta mesma noite ocorre o terremoto e o protagonista escapa do cárcere fugindo até a casa da mulher e filha, e depois da sua mãe, encontrando neste périplo só desolação e horror. Ora, logo se percebe que neste filme, o jovem diretor muda o ponto de vista, a história já não se centra na orfandade dos filhos dos dois primeiros longas, senão em pais órfãos de família. O protagonista Manuel está livre, porém, esta liberdade não oferece qualquer esperança, porquanto não pode reparar o dano causado à família, que já não existe. Consoante, mais uma vez, afirma Morales ¹⁰¹: “como o tigre do circo que deixa em liberdade, Manuel se sente um animal selvagem alheio à civilização, recorrendo extraviado um território desconhecido donde já não restam sinais de sua identidade”.

O longa-metragem de Sebastián Lelio que o notabilizou, internacionalmente, foi **Gloria** (2013), película ganhadora, para sua protagonista, Paulina Garcia, do urso de prata como melhor

101 MORALES, Jorge: Op. Cit. Pag. 82

atriz no festival de cinema de Berlim 2013; trata a narrativa da história de uma mulher, Glória, por volta dos 60 anos sentindo-se cada vez mais sozinha, porquanto seus dois filhos, de 30 anos, praticamente, a ignoram e as festas dos cinquentões, donde abundam o trago e a bebida, porém, também as vidas frustradas, se converteram em sua válvula de escape.

Como afirma Patrícia Cerda: “Paulina Garcia faz uma interpretação notável de Glória Cumplido em sua busca frenética por dar-lhe ação e um sentido a sua vida. Ao ritmo de Umberto Tozzi ou Massiel, a vemos lançando-se em swing, bailando descalça e sem parar em uma festa e ficando deitada na praia, depois de uma enorme noite de porre”.

Êxito de bilheteria nacional e internacional, o filme “**Glória**” foi elogiado pela Revista Variety que afirmou que “Paulina nos presenteia uma atuação temerária,” enquanto “The hollywood repórter” comentou que a película era “divertida, revitalizante e sumamente satisfatória”. Em *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013), podemos identificar uma preocupação do cineasta com a memória e o silêncio que caracterizam esta filmografia atual.

Em meados do aclamado filme *Glória* (Sebastián Lelio, 2013), existe a sequência da ida dela, com o novo parceiro, à comemoração aniversária do filho Pedro (Diego Fontecilla), a qual chama especial atenção do espectador: após as apresentações dos filhos de Glória ao seu novo relacionamento, Rodolfo (Sergio Hernández), a filha de 27 anos indaga se este já foi militar. –Não, reformado da marinha, responde ele. E passa a descrever que possui um parque de diversões, denominado “o Vértigo”,¹⁰² encerrando o assunto, caindo em silêncio. A rápida referência ao passado militar deste homem, de 65 anos, parece não interessar aos presentes, nem ao desenrolar do enredo do filme o qual quer mostrar a solidão em que vive aquela mulher de 58 anos, separada, de classe média alta, com filhos adultos e independentes,

102 Embora haja quem veja alguma influência hitchcockiana na denominação do parque, não entrevejo qualquer ligação com o filme de Alfred Hitchcock.

que busca construir uma vida menos triste. A memória se volta antes para o passado do casal separado, Gloria (Paulina Garcia) e Gabriel (Alejandro Goic), cujas fotos repassadas, de casamento e batizado dos filhos há mais de 30 anos, conduzem à revolta do ex-marido por não se ver na fotografia do batizado da filha (estava viajando), e de repente, não se nota mais a presença do Rodolfo que sumira do apartamento, sem avisar.

Ora, nesta sequência se encontram os principais pontos-chaves, nevrálgicos da película: *o que não se diz, o que se rememora*. São belos filmes estes dirigidos pelo diretor Sebastián Lelio, grande esperança do novíssimo cinema chileno, pautado pelo silêncio e a memória. Pela morte da família.

Nos dois últimos anos, o cineasta chileno produziu dois filmes altamente premiados no exterior: o primeiro, *Una mujer fantástica* (2017), detentor do Oscar de melhor filme estrangeiro daquele ano e, posteriormente, em 2018, *Desobediência*.

Ambos, filmes extraordinários; ambos, de padrão internacional, na forma e na contemporaneidade, capazes de inserir o cinema chileno no mapa global da cinematografia moderna.

Por quais razões afirmamos isto? Ora, em **Uma Mulher Fantástica**, o espectador se vê atraído pela coragem e senso de reconhecimento da diversidade inserido na película. E reconhece, de imediato, as justificativas de obtenção pelo filme, do Prêmio Teddy de melhor filme no Festival Internacional de Berlim, ao tempo em que foi, nessa mesma 67ª edição desse festival alemão, merecedor do Urso de Prata, pelo melhor roteiro, bem como menção honrosa, enquanto Prêmio do Júri Ecumênico, do FIB.

Os jornalistas teceram os maiores elogios ao filme. Disse, a respeito, o crítico do *The Guardian*: “Chocante e revoltante, encantador e vigorante. Um filme de intensidade surpreendente.” O enviado da revista *The hollywood Reporter* comentou: “Lelio prova-se facilmente o sucessor ao trono de Almodóvar.” Igualmente, creio que o cineasta chileno logra provar tal proeza, na medida em que enfrenta temáticas verdadeiramente controversas e polê-

micas, dando a suas narrativas uma tonalidade emotiva e estética, crítica e surpreendentemente inovadora. O enredo do filme, sem pretender dar qualquer *spoiler*, resumiríamos de forma simples: Durante intensa relação sexual entre um senhor casado (interpretado pelo ator Sergio Hernández), de meia idade, com seu parceiro transexual (interpretada pela atriz Daniela Vega), aquele é acometido de infarto agudo do miocárdio e, embora levado, às pressas, à emergência hospitalar, pela protagonista do filme, não resiste, indo a óbito. As primeiras sequências e cenas do filme mostram as primeiras reações dos familiares do varão (mulher e casal de filhos), os quais, inaceitando o comportamento sexual do falecido, imputam, injusta e injustificadamente, as responsabilidades pela morte ao seu parceiro, que sofrerá, além da perda emocional, pressões psicológicas e físicas as mais variadas, inclusive, da sociedade civil da capital chilena, Santiago, a demonstrar-se, igualmente, preconceituosa e injusta.

Sob o ponto de vista do conteúdo o filme se mostra atual e vivamente moderno, na medida da sua aceitação da diversidade. Sob o ângulo formal, por outro lado, as estratégias narrativas assumidas e caracterizadoras da filmografia leliana, se confirmam, a ponto de já podermos colocar o cineasta no panteão dos grandes diretores de cinema do século XXI, sobretudo, porquanto comentaremos, inevitavelmente, a seguir, a respeito de sua mais recente produção cinematográfica, ou seja, a coprodução de Element Pictures e Bravlen Films, **Desobediência**.

O filme **Disobedience (desobediência, 2018)**, na verdade, se cuida de uma película belíssima e pura, madura e reflexiva, pós-moderna e futurista. Quando planejamos exibi-la na Faculdade Ari de Sá, em novembro de 2018, a compor um ciclo de cinema chileno, juntamente com o filme *El Club (de Pablo de Larraín, 2015)*, sob a rubrica *As perversões nas relações de poder*, em parceria com o Núcleo Psicanalítico da FAZ, do Grupo Só Freud e da Academia Cearense de Cinema, em Fortaleza, tínhamos a intenção de divulgar a força e pujança da filmografia contemporânea do Chile.

Trata o mais recente filme de Sebastián Lelio acerca de um fascinante e curioso drama sobre uma mulher, Ronit (Rachel Weisz) que volta à comunidade que a rejeitou, décadas anteriores, por ela se sentir atraída por uma amiga de infância, Esti (Rachel McAdams). A volta – por ocasião da morte do rabino judaico-londrino, senhor Khruska, pai da protagonista Ronit-, a paixão das duas se reacende, à medida que elas transitam pelas tênues fronteiras entre a fé e a sexualidade. O filme tem uma das sequências eróticas mais belas da cinematografia pós-moderna.

Mas, iniciemos esse rápido comentário sobre o filme leliano pelas cenas iniciais da película: o Rabino Khruska, *ante* a comunidade religiosa judaica local londrina, pronuncia seu sermão exortativo da liberdade do ser humano, criado por Hashem, o Deus deles, cujos Adão e Eva teriam sido diferenciados dos anjos e feras em virtude da possibilidade de uso do livre arbítrio, da liberdade, quando cai ao solo, fulminado por morte súbita. Abre-se o processo de sucessão institucional – antecedido no filme pelas rotinas da *Hesped*. A próxima sequência fílmica mostra o trabalho da fotógrafa Ronit, em Nova York, sendo interrompido por uma chamada telefônica internacional, que comunica o traspasse do rabino e pai biológico que a deserdera, por motivos preconceituosos.

A filha decide cruzar o atlântico de avião, cujos raios de sol penetrantes pela janela do mesmo, a desperta para a realidade da aterrissagem. Chegada a Londres, Ronit (Rachel Weisz) segue de taxi à casa do antigo namorado, Dovid Kupermann, candidato natural e predileto para suceder ao antigo rabino. Recebida por este, Ronit desiste de hotel porquanto, uma vez convidada a hospedar-se em sua casa, penetra-lhe o interior, mediada pela curiosidade, surpresa e desconfiança. São tantas pessoas estranhas a prantear o morto que a filha se sente faminta e ansiosa por fumar. Não tarda a descobrir que o rabino Kuperman se casara com sua antiga amiga de infância, Esti. É levada a fumar, fora da casa, cujo sótão a abrigará, para a primeira noite, após tantos anos.

No cemitério, dia seguinte, depara-se com cova coberta de areia enegrecida, solitária e tristemente: a inevitabilidade da morte soma-se, agora, ao desprezo paterno.

Esti (Rachel McAdams) volta à escola, após rápida folga concedida, para reassumir o magistério das jovens adolescentes, enquanto o marido Dovid Kuperman é indagado, pelas escadarias da sinagoga e salas de oração e estudo bíblico, sobre a evolução do discurso da *Hesped*. Está nele. Ante leituras da Bíblia, Kuperman concorda com a interpretação do texto lido, o qual ressalta o amor físico da fertilidade humana, o erotismo regozijante da relação sexual entre o homem e a mulher. As sequências cineticamente apresentadas, em montagem paralela, revelam uma estratégia clássica narrativa, já consagrada por Hollywood, desde o século passado, em nada prejudicando, no entanto, o interesse do espectador pela evolução da estória. Afinal, a protagonista Ronit, terceira personagem do drama cujo tripé se centrará sobre as figuras dela e do casal Esti e Kuperman, naqueles poucos dias em que decorre a narrativa fílmica, se entretém, naturalmente, comendo um *cake* de maçã, numa lanchonete londrina, enquanto o mencionado casal anfitrião, volta para casa de carro, após o que encetarão ligeira cena de amor marital, sem entusiasmo e, em mero cumprimento das obrigações conjugais.

O casal anfitrião convida Ronit, a filha do rabino falecido, a juntar-se em oração, em volta de castiçal de velas acesas, ao tempo em que a integra num almoço na casa de seu tio, viúvo da irmã do morto, ora casado com outra mulher, preconceituosa, invejosa e inquiridora da presença da fotógrafa nova-yorkina; Almoço tenso, cujos diálogos, de tão incômodos, motiva esta – alegando encontrar-se, ainda, em “confuso horário”-, a se retirar antes do final e, sair pelas ruas de Londres, sendo acompanhada pela gentileza do candidato a novo rabino, Kuperman, que a conforta com gestos, das indiscretas perguntas insistentes da mulher do tio sobre quais as razões pelas quais a fotógrafa ainda não teria casado, em NYC. O espectador está a 35 minutos de projeção e já

encontra reais motivos para admirar a coragem e abertura intelectual da fotógrafa independente.

Esti (Rachel McAdams) flagra o carinho do marido, quando apalpa o cabelo e rosto de Ronit (Rachel Weisz). Esta – após colocar peruca pela cabeleireira local-, é autorizada a subir ao escritório do tio que lhe indica a leitura da cláusula três do testamento de última vontade do rabino falecido, o qual deixara mansão e todos os pertences para a sinagoga; Só resta à fotógrafa aceitar o molho de chaves da casa paterna para uma rápida visita e constatação do clima de solidão e abandono individualista e exclusivista do pai rabino: entra na casa com a ajuda e companhia de Esti, antiga colega de infância daquela que, agora na intimidade da casa escura, passa a agir com a desenvoltura erótica de beijos sedentos, concluindo por confessar à antiga companheira que tinha sido por sua iniciativa a comunicação do falecimento do rabino, pai de Ronit, porquanto ansiava por revê-la. Afinal, na sequência anterior, a mulher de Dovid Kupermann fora informada por judia fofoqueira, mãe de crianças em carrinho, no supermercado, que acabara de divisar a Ronit na rua próxima, tendo possibilitado a Esti acompanhá-la na visita à casa do pai rabino, onde o filme inicia a mostrar a atração física entre ambas.

Aos 48 minutos de projeção do filme, Ronit (Rachel Weisz) sai da casa do pai, para respirar, ante os arroubos dos beijos e confissões de Esti (Rachel McAdams).

Saem ambas pelas ruas de Londres do entorno, em diálogo descontraído, quando terminam por chegar a verde parque londrino e relembram que fora ali, quando beijaram-se por vez primeira... O filme, então, já possibilita a identificação, pelo espectador, da eleita **palheta de cor**, caracterizada pelo negro das vestimentas e vestuários mortuários, seja já pela escuridão fria do parque sem sol, seja pelos tons beges e escuros dos quipás e vestidos cobertos por véus e lenços pretos das mulheres em penitência e oração pela alma do rabino pranteado. O filme é rigorosamente preciso, na linguagem contida e única, aproximando conteúdo e forma, vida e morte, amor e desafio.

Atravessando túnel, ambas mulheres voltam a se beijar, quando um casal judio chama Ronit pelo nome, surpreendendo-as, apesar de Esti distanciar-se, imediatamente. Indagada, Ronit nega que fosse Esti a companhia. Chegando ou retornando à casa, sozinha, Esti toma demorado banho de ducha, após despir-se e retirar peruca, trancada no banheiro. O marido Kuperman indaga-lhe sobre o que sucedeu; tenta abraçá-la e é, de certo modo, instantaneamente, rejeitado. A próxima sequência do filme mostrará a professora Esti discutindo com as alunas adolescentes sobre a peça teatral shakespeariana, *Otelo*, quando as atitudes de Yago rumo a Desdêmona chamam a atenção do alunado, a professora é chamada a comparecer, imediatamente, à Diretoria do colégio, e ali mesmo tomará conhecimento da denúncia presencial, pelo casal invejoso que as flagrara com carícias, no interior do túnel. O espectador já se encontra próximo do minuto sessenta da projeção fílmica, da primeira hora de duração da narrativa.

Corta para a imagem de conjunto de rabinos de outras sinagogas, vindos para a *Hesped* de Khruska, ao rezar e orar, sentados em contrição, se abaixando até o solo, e, por fim, indagando ao futuro substituto, o jovem Dovid Kuperman, se aceitaria o encargo, inclusive, um deles, pergunta ao jovem discípulo de Khruska se sua mulher, Esti (Rachel McAdams), não ficaria distraída com a presença de Ronit (Rachel Weisz), hospedada numa mesma casa? Hipocrisia pura. Confronto profissional religioso, em palavras suaves. Corta, novamente, para a figura de Esti se retirando da Escola, cabisbaixa, após a admoestação da diretora. Ronit, que a aguardava fora da Escola, se espanta com a situação de humilhação imposta à companheira de infância e passa, então, a controlar os eventos futuros, o relacionamento entre elas. Do minuto 62 a 64, da duração da película, ambas colhem o metrô londrino, se transferem de bairro, andam de ônibus em direção de um anonimato, sobem e descem escadas rolantes até que Esti (Rachel McAdams) readquira a segurança psicológica de seu ser, após cruzar por imigrantes transeuntes de origem indiana, se sinta mais uma na multidão. Ronit (Rachel Weisz) toma-lhe da mão e, rapidamente, ingressa num motel em sequência cine-

matográfica de mais de dois minutos de duração, ocorrendo, ali, uma das cenas eróticas mais primorosas da história do cinema mundial, seja pela beleza da imagem, seja já pelas justificativas emocionais dos personagens femininos, transmitidas com maestria e naturalidade pela direção artística do filme. Aos 67 minutos do filme dialogam Esti e Ronit, por fim, relaxadas as tensões do encontro amoroso: “ – eu ficava pensando em sua vida em NYC, conferia o fuso horário para saber se dormias ou estavas acordada”, confessa Esti a Ronit.

Aqui cabe ressaltar as qualidades dos diálogos do filme, cujo roteiro tem coautoria do cineasta chileno Sebastián Lelio e da escritora judaica, Rebeca Lenkiewicz. Trata-se de filme sobre o amor em suas muitas dimensões, do desafio da opção lesbiana à assunção das responsabilidades maternais.

Após o *relax*, a realidade material e conjugal de Esti, num lar em conflito e diante da crise, do apocalipse pessoal experimentado com a presença inusitada e devastadora de Ronit... Só lhe resta pesquisar-se, indagar-se sobre as razões dos vômitos e indisposições físico-menstruais, desaparecendo nas farmácias e não dormindo em casa, para desespero do marido, em que pese ter Ronit dormido no aeroporto londrino, para tentar antecipar sua partida a Nova York. Aceita chamada telefônica de Dovid, antes de embarcar, indagando-lhe sobre o paradeiro de Esti. Nega saber, sendo recolhida pelo rabino para auxiliar na busca da mulher, primeiramente na casa de Khruska, doada à Sinagoga, agora já completamente vazia de móveis, todos já recolhidos, e, logo depois na própria casa de Kuperman quando Esti se encontra, para surpresa de ambos, a pedir liberdade, exigindo do marido a obtenção da liberdade pessoal, ser livre de subjugo marital. O espectador está além dos 70 (setenta) minutos da projeção, e a trama se desenrola, ainda, em clímax vigoroso, virtude da crise vivenciada e consciente dos personagens protagonistas. Kuperman visita os rabinos e integrantes superiores da Sinagoga, em plena crise pessoal de consciência e com o amor ferido e desafiado pela realidade dos últimos dias.

Contudo, se vê forçado a desejar “*Vida longa*” a todos, em saudação habitual e frequente na narrativa filmográfica da comunidade judaica-londrina, tão bem captada pela película chilena. As duas mulheres – Ronit inclusive, posto que adiará o retorno a sua New York City -, comparecem à cerimônia de assunção do cargo de rabino substituto de Khruska, o indicado Dovid Kuperman-, o qual deverá fazer, após anunciado pelo decano da Sinagoga, o primeiro sermão de assunção do encargo, contudo, abandona o “improvisado” de dez páginas e retoma as ideias centrais do último sermão do falecido rabino, quando, ao iniciar o filme, este descrevera que Hashem fizera o homem diferente dos bichos e anjos, na medida em que podia desobedecer, ser livre, exercer a liberdade e o livre arbítrio. Comove o espectador a visão contrita e severa das duas mulheres no auditório, atentas e solidárias com o rabino substituto, o marido fiel e o antigo namorado, Dovid Kuperman.

Ao renunciar à assunção do cargo, para surpresa de todos, Kuperman se retira, inquieto, porém decidido, para fora da Sinagoga onde é abraçado pela mulher Esti, e em demorado abraço de solidariedade e amor, por ter optado pela maternidade revelada pelo *gravindex*, o casal chama a Ronit para aconchegar-se no abraço dos três protagonistas, emocionante e impactante cena de amor profundo, narrado aos 103 minutos do filme.

Na manhã do dia posterior, Ronit desce as escadarias do sótão com a mala arrumada, dizendo bom dia ao casal anfitrião ao tempo simultâneo em que se despedia, em definitivo, da comunidade londrina e da família, antes de colher o taxi que a levaria ao aeroporto, novamente, sem antes desviar uma passagem pelo cemitério, para fotografar o túmulo ou cova do pai. Antes, contudo, vê pelo retrovisor que Esti corre rumo ao taxi em partida, para abraça-la e beijá-la, num clímax amoroso e definitivo. Tanta “*lagrimita*” para tudo...

O filme de Sebastián Lelio integra, destarte, o painel ou o percurso filmográfico de um diretor de cinema pós-contemporâneo, pós-moderno, por tantas razões, anteriormente, e até aqui,

expostas. Mas ficaria incompleto se não apreciássemos ou iniciássemos o presente debate sobre o cinema chileno, esquecendo de qualificar as estratégias narrativas do cineasta.

Por seus filmes anteriores, a saber, *La sagrada família* (de 2005), *Navidad* (Natal, de 2009), *El año del tigre* (2011), *Glória* (2013) e *Mujer fantástica* (de 2017) demonstram que o cineasta chileno se volta, essencialmente, para uma intimidade desvendada e/ou desencantada, para uma abordagem sociológica/conteudística de destruição da família tradicional, matéria aprofundada de pouco a pouco, consoante observa Cerda Saavedra quando afirma em seu livro *Intimidades desencantadas* que “a casa convertida em espaço narrativo e simbólico permite o refúgio dos personagens e é um lugar donde se pode ser diretor e confessar os traumas. Neste ambiente se desencadeia um jogo de sedução, chantagem emocional e certo grau de manipulação inconsciente”.

Mas, passemos ao debate.

.

O CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN E A
HORA E A VEZ DO DOCUMENTÁRIO
DESMISTIFICADOR: O CINEASTA
CHILENO SE EQUIVALE AO EDUARDO
COUTINHO, REVOLUCIONÁRIO/
RENOVADOR DO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO ¹⁰³

O Instituto Britânico de Filmes (IFB), em recente enquete, promovida e publicada pela Revista Inglesa **Sight and Sound** indicou os documentários de Patricio Guzmán, **A batalha do Chile (1976-79)** e **A nostalgia da luz (2010)** como integrantes ou estando entre os vinte melhores documentários de todos os tempos, o primeiro mencionado em 12^a posição e o mais recente, na 19^a posição ou placar.

Durante esta segunda fase da filmografia guzmaniana observa-se talento e preparação para a total maturidade cinematográfica do documentarista geógrafo e historiador. Eu, particularmente, me impressionei quando, em anos recentes, visitando o centro histórico e turístico de Santiago (Praça de Armas e ar-

103 Este capítulo foi objeto de publicação anterior, embora agora refundido e ampliado, totalmente revisado, em relação à sua primeira publicação em número monotemático da revista GRUA, por mim editada, em março/2016, edição nº 5, da revista de Direitos Fundamentais, Cinema e Literatura, sob a rubrica A TELA E O DIVÃ, págs. 28/39.

redores), recebi diversas ofertas populares para aquisição da trilogia de Guzmán. Claro que não aceitei (não iria duvidar da qualidade dos DVDs?), mas me impressionou a popularidade da documentação, em que pese sua doação pelo autor, à cineteca nacional, de sua filmografia, em reconhecimento pela cultura do país e, em sinal de desprendimento material do documentarista, que se preparava para enfrentar a maturidade.

Em definitiva, Guzmán é um grande documentarista, consagrado por suas intervenções pessoais na realidade de seu país, interpretando-o e documentando-o, de modo singular. Há um vasto **corpus** teórico e acadêmico sobre a obra guzmaniana, e qualquer análise sobre a busca de suas imagens verdadeiras, pecaria se não referisse o aprofundado trabalho do crítico uruguaio Jorge Ruffinelli, sobre o mencionado cinema deste diretor chileno.

O documentário de Eduardo Coutinho -- cineasta paulista-no, recém assassinado aos 80 anos-, se destaca no panorama do cinema brasileiro como algo especial e curioso, por umas tantas razões que abaixo pretendemos ressaltar. Com efeito, ao longo da carreira, Coutinho trabalhou no *Globo-Repórter* entre as décadas de 1970 e 80, dirigiu 20 filmes, além de ter tido papel importante na militância contra a Ditadura Militar, tendo dado lugar de destaque à produção de documentários performáticos, ao mostrar histórias extraordinárias de pessoas anônimas, seguindo um estilo único, que marcou o cinema brasileiro. Mestre na documentação cinematográfica, Eduardo Coutinho é referência na latino-américa, eis porque nos desafia a comparar com o documental chileno da atualidade.

Claudio Bezerra, doutor em cinema pelo programa de pós-graduação em e da documentarista Coutinho e arrola três fases responsáveis por sua trajetória: a (1ª) primeira fase definida como de experimentação (aquela em que trabalhou no programa *Globo Repórter* de 1975-1984), a segunda é caracterizada como um período de *gestação de um estilo*, ou seja, do estilo de cine-documentário Coutinho que pode ser identificado como abordando a natureza e a função dos personagens, nas diferentes fases já

referidas como na última etapa ou fase de sua evolução, é dizer, a fase do documentário de personagem. Enfim, o autor observa que na primeira fase o documentarista Eduardo Coutinho vê a personagem como *vítima e/ou heroína*, na segunda fase como *personagens contraditórias* e na terceira e última fase, como *personagem performática ou de performance*, ou seja, na definição de Cláudio Bezerra¹ “a personagem performática é uma evolução da personagem contraditória e nasce quando o diretor formata um **estilo de fazer** documentário estruturado pela palavra.

O bom desempenho das pessoas diante das câmeras torna-se, então, o elemento essencial para a existência do próprio filme”.

Ora, a partir daí (desta terceira fase do trabalho cinético do diretor Coutinho) o documentário de Eduardo Coutinho toma espaço, cria personalidade própria, se identifica com um modelo novo, algo personalíssimo e original no mundo da captação imagética de uma dramaturgia onde as pessoas entrevistadas assumem uma **presença** própria, independente do diretor ou de suas ordens. Noutras palavras, identifica-se uma espécie de *performer-personagem*, é dizer, descrever esta *performance* da personagem de Coutinho significa reconhecer que haverá uma espécie de teatro, um gesto peculiar de se colocar em cena, uma marcação de presença por parte do (ou da) entrevistado(a), o qual entrará no jogo proposto pelo documentarista-cineasta e marcará presença para o filme, com base em uma experiência de vida que cada um escolherá narrar. O pesquisador mencionado se refere a nove tipos distintos ou modos performáticos diferenciados de as personagens marcarem presença “no documentário de Coutinho e no mundo da vida”.

Tendo em vista que nos fixaremos unicamente na terceira e última fase ou etapa da vida profissional de Eduardo Coutinho, quando o documentarista fixa uma maneira ou modo específico e pioneiro de filmar e documentar, a performática, consideramos útil referir, minimamente, os filmes e documentários realizados pelo cineasta, comparativamente às obras dos documentaristas

chilenos – mui especialmente o documentarismo guzmaniano, comentados ao longo do texto.

Antes de entrar para a TV Globo, Coutinho tinha realizado alguns filmes ficcionais: *O pacto* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968), *O Faustão* (1971) e, sobretudo, tinha sido forçado a abandonar o grande projeto de sua vida, (ao qual voltaria a retomar e concluir em 1985) o *Cabra marcado para morrer* (1964) uma vez desferido o golpe militar, em abril de 1964, no Brasil.

Por outro lado, Eduardo Coutinho atuou também na função de roteirista em 5 filmes antes de integrar-se no núcleo televisivo da rede Globo, em 1976: *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de León Hirzsmann; *Os condenados* (1973) de Zelito Viana; *Lição de amor*, de Eduardo Escorel; e *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

Como funcionário da Globo, Coutinho teve oportunidade – a exemplo de vários colegas do cinema novo-, de praticar na feitura de média metragens, tendo realizado entre 1976-84: *Seis dias de Ouricuri* (76), *Superstição* (76) *O pistoleiro de serra talhada* (77); *Theodorico, o imperador do sertão* (78); *Exu, uma tragédia sertaneja* (79); e, *O menino de Brodósqui* (1980).

Como afirma Consuelo Lins¹⁰⁴, a maioria desses filmes “ tem marca da estética-padrão do programa (Globo Repórter), que já começava a se consolidar e contava com um apresentador e narrador oficial, embora ainda sem a figura do repórter como Mestre de Cerimônias – sempre presente na imagem e muitas vezes mais importante que o próprio tema, que só surgiria em 1983.”

Uma conclusão inicial é fácil de ser tomada: Coutinho vinha conseguindo autonomia criativa e autonomia financeira. Era importante para o cineasta esta certa independência econômica posto que já nascera algum filho seu e a família tendia a crescer. Esteticamente, portanto, esta primeira fase produtiva do docu-

104 LINS, Consuelo: “ O documentário de Eduardo Coutinho- televisão, cinema e vídeo”, Zahar Editora, Rio de Janeiro, 2004, pag. 20.

mentarista, no dizer de Claudio Bezerra (2014, pag. 21) seguia “os padrões recomendados para o programa na época, ou seja, eram construídos por uma sucessão de imagens (atuais e de arquivo) alinhadas a uma locução do “tipo sociológica”, mas com uma abertura simpática e atenta à voz popular, na forma de entrevistas e depoimentos. Tem-se, portanto, um conjunto de influências que associam as técnicas interativas do “cinema-verdade” francês ao recuo observacional do “cinema-direto” norte-americano, e ao didatismo “esclarecedor” da voz over”.

A gestação de um estilo como segunda fase: uma abertura, alinhadas a uma locução documentarista, no dizer de Claudio Bezerra (2014, pag. 110). Como dito anteriormente, a segunda fase de Eduardo Coutinho inicia com a conclusão do filme documental, em 1984, vinte anos depois de iniciadas e interrompidas as filmagens em função do Golpe Militar, **Cabra marcado para morrer** obra singular tanto para o diretor quanto para o cinema nacional brasileiro, segundo o crítico Ismail Xavier,¹⁰⁵ trata-se de um documentário heterogêneo: “É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”.

E Jean-Claude Bernardet⁵ considera que este documentário de Coutinho, **O cabra marcado para morrer (1984)** rompe com a tendência dominante no documentário político, das décadas de 1960 e 1970, de apresentar uma mensagem fechado do “tipo sociológico” – como aliás, diria eu, ainda permanece no documental chileno da atualidade⁶ -, com causas e efeitos articulados cronologicamente. E diz o crítico autor de *Brasil em tempo de cinema (1967)*: “Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho. Em “**Cabra...**” do que historiar os últimos vinte anos. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo”, afirma Bernardet mui acertadamente. E isto ocorre e se observa desde o plano de abertura, quando a equipe de produção acende a luz artificial do projetor de cinema numa paisagem de fim de tarde, a fim de mostrar o material filmado vinte anos

105 XAVIER, Ismail: “O cinema brasileiro moderno”, Paz e Terra Editora, São Paulo, 2001, págs. 123-5.

passados, aos personagens que destas proibidas e interditadas filmagens tinham participado. É, destarte, o espetáculo da construção de um filme dentro de outro filme que orienta o trabalho de resgate da história, **reatando** os nós entre o autor e seu projeto filmico, Elizabeth Teixeira e a família.

Ambos sintetizam duas linhas oprimidas pelo Golpe Militar: intelectuais e camponeses, sem esquecer de referir que Jean Claude enfatiza e ressalta o pioneirismo coutiniano já no primeiro **Cabra...**, de 1964, por tentar fazer uma ficção em que os atores não profissionais estavam envolvidos diretamente com os fatos reais que o filme pretendia abordar.

Devemos, de imediato, fazer um balanço da produção documental de Eduardo Coutinho, em sua segunda fase, iniciada – consoante afirmado, antes-, pela conclusão de **Cabra marcado para morrer (1984)**: entre filmes e vídeos, Coutinho concluiu as seguintes películas documentais: **Santa Marta, duas semanas no morro (1987)**; **O fio da Memória (1989)**; **Volta Redonda, memorial da greve (1989)**; **O jogo da dívida, quem deve a quem? (1989)**; **A lei e a vida (1992)**; **Os romeiros do Pe. Cícero (1994)**; Fez ainda os seguintes vídeos: **Seis histórias (1996)**; **Mulheres no front (mesmo ano)**.

Evidente que o mais icônico e emblemático filme desta fase produtiva coutiniana foi, definitiva e decisivamente, **O CABRA...** (Conferir AGUIAR, Claudio: “Francisco Julião, uma biografia”, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2014.)

Adiante deveremos voltar a analisar este filme clássico do documentário cinematográfico brasileiro, sobretudo, comparativamente aos documentais chilenos, contudo, antes nos coloquemos a fazer um balanço da terceira e última fase da produção coutiniana, composta dos seguintes filmes: **1º Santo forte (1999)**; **2º Babilônia 2000 (2001)**; **Porrada (2000)**; **3º Edifício Master (2002)**; **4º Peões (2004)**; **O fim e o principio (2005)**; **5º Jogo de cena (2007)**; **6º Moscou (2009)**; **7º Um dia na vida (2010)**; **8º As canções (2011)**, além de algum outro documentário inconcluso, em virtude do assassinato do diretor, pelo próprio fi

lho, em 02.2.2014, quando Eduardo Coutinho contava com oitenta anos, e ainda em plena atividade. Pena!

Um balanço comparativo do documentarismo Brasileiro e Chileno mais recente

Lógico que não poderemos num texto desta dimensão pretender dissecar todos os filmes documentários de Eduardo Coutinho (em que pese ter arrolado sua produção filmográfica/videográfica, na totalidade), assim como deveremos fazer em relação aos diretores de documentários chilenos com os quais estabeleceremos alguma comparação. Por exemplo, os documentaristas chilenos Patricio Gúzman, por um primeiro lado, e, por outro lado, as duplas de diretores Perut + Osnovikoff, bem como Carola Fuentes + Rafael Valdeavellano. Inicialmente, vejamos o caso de Patricio Guzmán. Sendo o mais aproximado da geração de Eduardo Coutinho (tendo nascido em 1941, é apenas sete anos mais novo que o diretor brasileiro) é, igualmente, o mais antigo dos documentaristas chilenos que analisaremos e compararemos com o diretor brasileiro, até porque suas identidades não se restringem aos aspectos generacionais, mas ideológicos (são ambos de esquerda), cinematográficos (só produziram praticamente documentários) e dispõem de fases ou etapas em suas produtividades de cinema. Poderíamos dizer, sem definitiva versão ou ares doutorais, que o cinema de Guzmán compreende três fases ou etapas responsáveis por sua trajetória: a (1ª) primeira fase definida como de **experimentação** ideológica no esquerdismo do *nuevo cine chileno* (aquela em que trabalhou nos programas da *Unidad Popular* de 1968-1973), a segunda é caracterizada como um período de *gestação de um cinema do exílio*, ou seja, do estilo Guzmán que pode ser identificado como abordando a natureza e a função da memória e do silêncio dos personagens icônicos da política chilena do século XX, e a terceira etapa ou última fase de sua trajetória, classificável como a fase da total maturidade, ou seja, a do documentário de *paralelo paradigmático*.

Durante a primeira fase da trajetória pessoal e cinematográfica de Patricio Guzmán – aquela na qual o diretor chileno se engajou politicamente na esquerda allendista, bem como trabalhou em agências de publicidade, onde ganhava seu dinheiro para sobreviver – o cineasta produziu vários curtas e médias metragens como *Viva la libertad* (1965); *Eletroshow* (1966); *La tortura y otras formas de diálogo* (1968); *El paraíso ortopédico* (1969); *El primer año* (1971); *La respuesta de octubre* (1972).

Tendo sido preso logo após o golpe de Estado de Pinochet, teve que se exilar em Espanha, França e Cuba, onde Patricio Guzmán conseguiu concluir seu icônico documentário seriado **La batalla de Chile I (La insurrección de la burguesía, 1976), II (El golpe de estado, 1977) e III (el poder popular, 1979).**

A gestão de um cinema chileno de exílio durante a ditadura de Pinochet

O cinema da ditadura e da pós-ditadura chilena encontra no cineasta Patricio Guzmán um dos seus mais expressivos documentaristas. Com efeito, após os quinze dias presos no Estádio Nacional, Guzmán tratou de se exilar, embora não tenha jamais pensado em abandonar, nem suas ideias engajadas no esquerdismo, nem sua atividade de documentar os horrores produzidos pela tortura e os assassinatos em seu país, durante e após o Golpe Militar de Estado. Ora, já vemos, claramente, que o documentarista exilado na Espanha, França e Cuba, gesta a segunda fase de sua filmografia, cuja trilogia concluída em Cuba, por apoio do cineasta francês Chris Marker, o qual desde sua visita ao Chile, em 1971, tinha identificado talento em Guzmán ao ver seu documentário sobre os primeiros doze meses do governo popular de Salvador Allende.

Durante esta segunda etapa de sua produção cinematográfica, Guzmán produz, ainda, até ficção como no caso do longa de 1983, *Rosa de los ventos*; Tendo voltado aos documentários com *En nombre de Dios* (1987), sobre a participação da Igreja católica do Chile em defesa dos Direitos Humanos. Faz ainda: *La cruz del*

sur (1992); *Pueblo en Vilo* (1995); *Chile, la memoria obstinada* (1997); *La isla de Robinson Crusoe* (1999); *Invocación* (2000); *El caso Pinochet* (2001); *Madrid* (2002); *Salvador Allende* (2004); e, *Mi Julio Verne* (2005, em video para a Televisão).

Analisaremos e compararemos com o diretor brasileiro. Tanto é verdade o talento guzmaniano para documentar a memória política do Chile, ainda que desde o exílio e com as limitações de uma expatriação forçada, que em recente enquete, promovida pela Revista Britânica **Sight and Sound** os documentários de Patricio Guzmán, **A batalha do Chile (1976-79)** e **A nostalgia da luz (2010)** integram ou estão entre os vinte melhores documentários de todos os tempos, o primeiro mencionado em 12^a posição e o mais recente, na 19^a posição ou placar, consoante referido inicial e anteriormente.

Durante esta segunda fase da filmografia guzmaniana observa-se talento e preparação para a total maturidade cinematográfica do documentarista geógrafo e historiador. Eu, particularmente, me impressionei quando, em anos recentes, visitando o centro histórico e turístico de Santiago (Praça de Armas e arredores), recebi diversas ofertas populares para aquisição da trilogia de Guzmán. Claro que não aceitei, como referido anteriormente (não iria duvidar da qualidade dos DVDs?), mas me impressionou a popularidade da documentação, em que pese sua doação pelo autor, à cineteca nacional, de sua filmografia, em reconhecimento pela cultura do país e, em sinal de desprendimento material do documentarista, que se preparava para enfrentar a maturidade.

A fase da total maturidade guzmaniana: paralelo paradigmático

A terceira fase da filmografia de Guzmán pode ser identificada como a da completa maturidade, iniciada em 2010, pois, além dos curtas filmados no deserto de Atacama, tais: *Astronomo de mi barrio* (2010, com 14 minutos de duração); *Maria Tereza y la enana marron* (2010- doze minutos); *Oscar Saa, el técnico de la estrellas*

(2010-dez minutos de duração), *Chile, una galáxia de problemas* (2010- 32 minutos) e *José Maza, el viajero del cielo* (2010-treze minutos de duração). Identifi camos, sobretudo, o super premiado documentário de 90 minutos, **La nostalgia de la luz (2010)**, quando o documentarista se esmera em mostrar o mesmo deserto de Atacama como um centro de dois tipos de objeto de pesquisa documental, bastante diferente: por um lado, Atacama é a sede de importantes estudos astronômicos e, por outro lado, é local (**locus essencial**) em que parentes de desaparecidos políticos, assassinados pelo regime pinochetista, realizam buscas pelos restos mortais de seus familiares(marido, filhos etc). Comove e funciona como uma porrada na cara do espectador quando uma mãe encontra uma falange de seu filho e promete ficar ali procurando entre as pedras e a imensidão desértica e infinita do Atacama, mais algum osso do seu familiar. E não podemos deixar de fazer referência especial à mais recente produção de Patricio, **El botón de Nácar (2015)**, onde o cineasta chileno faz um belo paralelo que denominaríamos de **paradigmático** entre a dizimação de povos indígenas do sul do Chile (Patagônia)⁹ com os assassinatos de militantes da esquerda nos anos 70 pelo governo militar chileno. Esta película, como afirmou Ascanio Cavallo¹⁰, é irmã gêmea da magnífica *Nostalgia de la luz (2010)*, “ no es una simple derivación, un *spin-off* , sino una cinta complementaria, que merece ser vista junta a la otra porque comparten un mismo aliento, temas similares y un tratamiento estilístico parecido. En conjunto, forman una espécie de díptico de los elementos”.

Tais documentários espelham a qualidade de nova geração de cineastas que a cinematografia chilena atual é capaz de produzir, ainda que pudéssemos afirmar não se poder perceber um apuro excepcional para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares relatadas(como nos filmes de Coutinho e Guzmán, claramente se **percebe**), nem a natureza performática dos atos de fala dos personagens das películas.

Com belíssima fotografia captando a paisagem do extremo norte do Chile (a 4.245 metros do nível do mar) posto que, a

exemplo de **El botón de Nácar** (2015), não é um documentário no sentido que se costumava dar a esta imprecisa classificação, nem sequer é um documentário de “autor”, outra classificação limitada por sua autoevidência, que, como dito por Ascanio Cavallo ¹⁰⁶, 3 é muito mais que isto: uma espécie de ensaio visual, uma relação intensamente pessoal acerca da interação entre o cosmos e a história, invadida já não pela nostalgia, senão pela angústia agônica do que se há perdido, sem remissão.” Ernesto Ayala ¹⁰⁷ se faz dezenas de perguntas que, segundo ele, o filme **Surire**, embora não se pretenda ou proponha responder, torna-se inevitável que o espectador o faça. Ora, aí identificamos uma evolução estética da dupla Perut + Osnovikoff, porquanto a exemplo que tinham conseguido com **La muerte de Pinochet** e **Un hombre aparte 15** o mais recente documentário por eles dirigidos demonstra maduro senso fotogênico observacional extremado.

A terceira e última fase de coutinho – documentarista da personagem

Na conclusão das fases da trajetória documentarista de Coutinho¹⁰⁸ registramos que esta etapa se caracteriza pelo “documen-

106 CAVALLO, Ascanio: El botón de Nácar, in Mercurio, Caderno de Sábado, pag. 40, in Agenda, tradução nossa.

107 Vejam o que diz Pablo Corro. op. cit. “La transparencia maneirista de la imagen digital, de la increíble fotografía de Pablo Valdés em el documental de Perut+ Osnovikoff (La muerte de Pinochet), exaspera físicamente esos cuatro cuerpos en relación a otro menos disponible, el del difunto, que se desdibuja por el proceso químico expansivo de descomposición o por el avance concreto de una sombra sobre él como una afortunada, azarosa imagen del olvido.” (capítulo XIV, pag. 231) apud “Retóricas del cine chileno”, Editorial Cuarto propio, Santiago, 2014. O investigador comenta outro filme: **Un hombre aparte** (2002) de Perut+ Osnovikoff, deste modo: “La cobertura sostenida de la acción, por ejemplo en las secuencias de espera desanimada en *El hombre aparte*, más que presenciar la integridade de un proceso o materializar el tempo, explicitan el cuadro, fruto del encuadre, el espacio por referencia al observador. Presentan su distancia, su magnitud, su rareza, su complejidad. Em ese sentido exponen las operaciones, los dispositivos, la doctrina de registro y discursividad.” (capítulo XII, pag. 212.) op. cit.

108 Conferir OHATA, Milton: “ Eduardo Coutinho”, Editorial Cosac Naify, São Paulo, 2013, pag.168.

tário de personagem” e que estas personagens são performáticas, ou seja, cheias de *performance*. Com efeito, estes modos performáticos, nas películas coutinianas são de oito tipos: 1) esotérica; 2) xamanística; 3) educativa; 4) provocadora; 5) divertida; 6) exibicionista; 7) musical; e, 8) indecisa. Assim que o tipo esotérico da personagem performática coutiniana é aquela que age de “certo modo misterioso ou estranho de se expressar, um gesto vago, incompreendido, ou uma figuração poética singular, que traduzem uma busca por autoconhecimento”.

Já a *performance* xamanística diz respeito à noção de religiosidade da personagem, aquela na qual ela revela uma postura ou encenação que envolva certo ritual de cura ou superação de algum problema, a exemplo do que se percebe intensamente no filme **Santo forte** com personagens como dona Thereza, Carla ou Vera. A postura educativa da performer-personagem

pode ser exemplificada pelo contador José Carlos, do filme **Edifício Master**, pois quando o cineasta, câmara na mão, entre em seu apartamento, ele recebe a equipe com muita gentileza: “Por favor, fiquem à vontade”.

Já na sala, José Carlos apresenta a mulher: “Esse é a Dalva, a dona da casa, efetivamente”. Depois, o personagem aponta para a mesa onde há um prato de frios (presunto, queijos etc) e repete (diz): “É uma coisa simples que nós preparamos para recepcioná-los”. É sinônimo de educação.

Personagem performática de tipo provocadora é facilmente identificável no cinema de Eduardo Coutinho. Desde os surrealistas e dadaístas que a provocação era núcleo comportamental e o documentário de Coutinho o registra, à maestria. Quando em *Edifício Master* a empregada doméstica Maria Pia registra que a vida é um ato de ousadia e coragem, o diretor a questiona: “A senhora acha que quem tem disposição e vontade de lutar, esse negócio de pobreza e, tudo, dá prá aguentar”? Inicia-se o auge de sua fabulação, pois muda de postura, aumenta o tom da voz, in-

terrompendo 3 vezes ao diretor para defender a ideia de que não há pobreza no Brasil.¹⁰⁹

São, igualmente, exemplos desse tipo de *performance* : senhor Leocádio e Chico Moisés, ambos de *O fim e o princípio*” e de “*Edifício Master*” (Roberto). A *performance* divertida tem características de divertir os demais, seja com piadas ou bromas, seja com comentários divertidos, contudo o performer coutiniano, como diz Claudio Bezerra (2014, p.110) “não são do riso pelo riso”. Exemplo: personagens Vera, Maria do Céu, Alessandra, etc, todas de *Edifício Master*.

A *performance* exibicionista se encontra exemplificada no personagem Nato, de *O fim e o princípio*: com uma vaidade nata e um orgulho desmedido de alguém se expor, Nato exagera na gesticulação excessiva para se exibir e caracterizar sua *performance*. E quanto aos exemplos de *performance* musical e indecisa, para completar o arco de tipos distintos captados pelas personagens coutinianas, referimos a vários de seus documentários como *As canções*, *Edifício Master*, *O fio da memória*, *Boca de lixo*, *Santa Marta e Babilônia* etc, onde e quando diversos entrevistados exibem performances musicais produzindo um efeito de intimidade, baseado numa conversa confessional, “porque marcam a presença do diretor e mostram que as pessoas atendem a uma demanda dele, reforçando, assim, os vínculos de sua relação com as personagens” enquanto Fabiana, personagem de *Edifício Master* se mostra indecisa, tanto quanto o próprio diretor Eduardo Coutinho, o qual quando questionado por suas personagens, igualmente, se mostrava indeciso, por vezes. Enfim, esta indecisão da personagem mencionada (Fabiana, de cabelos assanhados e sem maquiagem) parece ser uma “estratégia discursiva para disfarçar

109 Eis o que afirma, enfaticamente a personagem de performática **provocadora**, Maria Pia:” Não existe pobreza! Isso é da cabeça das pessoas. Isso é palhaçada! Que pobreza nada! Ficam falando ... Não existe pobreza! Existe pobreza em outros lugares onde tem guerra, onde tem essas misérias que não tem onde plantar. Mas um país como o nosso é a coisa mais rica do mundo. Pra mim, é o primeiro mundo, não é nem a América... rá,rá, rá...prá mim é o Brasil. Nós temos tudo, é só querer trabalhar, rapaz.”

uma timidez, escapar de questionamentos ou não se comprometer”. (Claudio Bezerra, 2014, pag. 131.)

Afinal, tendo como base a classificação da arte performática de Goldberg e Cláudio Bezerra (2014, 144 págs.), o texto aqui desenvolvido identificou oito modos ou tipos de *performances* apresentadas pelas personagens de Eduardo Coutinho, enquanto oito maneiras de construir e marcar uma presença nos filmes e no mundo. E quando lembramos que tanto o diretor brasileiro quanto Patricio Guzmán foram presos e perseguidos por ditaduras militares, sem desistir de construir um universo filmográfico específico e enriquecedor da memória e do aprofundamento documental latino-americano nos damos conta que compensa estudá-los e compará-los.

Estamos seguros quando afirmamos que PATRICIO GUZMÁN está para o documentário chileno e contemporâneo, com sua visão histórica e sociológica de pós-modernidade, assim como a filmografia – em todo seu percurso tão brilhante e inovador – de EDUARDO COUTINHO está para o cinema brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Francisco Régis Frota Araújo: "Ensaio de Literatura e Cinema", ABC Editora, Fortaleza/São Paulo, 2007

AVELLAR, José Carlos: " O chão da palavra- cinema e literatura no Brasil, Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

BAECQUE, Antoine: "Andrei Tarkovski"

BERNARDET, Jean-Claude: "Cineastas e imagens do povo", Cia. das Letras, Rio de Janeiro, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude: "Brasil em tempo de cinema", Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967

BERGMAN, Ingmar: Lanterna mágica, São Paulo, Cosac Naif, 2013.

BEZERRA, Cláudio: "A personagem no documentário de Eduardo Coutinho, Editora Papirus, Campinas, 2014.

CARRERA, Pilar: Andrei Tarkovski, La imagem total, Fondo de cultura econômica, Mexico/Buenos Aires, 2008.

CAVALLO, Ascanio e MAZA, Gonzalo (editores): El novissimo cine chileno, Uqbar editores, Santiago, 2010.

CERDA SAAVEDRA, Carlos: "Intimidades desencantadas- la poética cinematográfica del dos mil", Editorial cuarto próprio, Santiago, 2016

CÓRDOVA O., Jaime: "Cine **documental** chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo", Universidad del Mar editorial, 2007.

FABRIS, Mariarosaria : Nelson Pereira dos Santos, um olhar neo-realista? ", EDUSP, FAPESP, S. Paulo, 1994.

GLUSBERG, J.: "A arte da performance", editora perspectiva, S.Paulo, 2009.

HAN, Byung-Chul: "Agonia de Eros, Editora Vozes, Rio de Janeiro. Tradução de Enio Paulo Giachini, Petrópolis, 2017

LE BRUN, Annie: "O sentimento da catástrofe- entre o real e o imaginário", Editorial Iluminuras, São Paulo, 2016

LINS, Consuelo: “O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo”, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2004.

MORAIS, Vinicius: “O cinema de meus olhos”, org. Carlos Augusto Calil, Companhia das Letras, 2015;

MOUESCA, Jacqueline: “ El documental chileno”, LOM ediciones, Santiago, 2005.

NITSCHACK, Horst Rolf, Mónica González García y Bernardo Subercaseaux(editores).:

Revista Chilena de Literatura”, Departamento de Literatura, Universidade de Chile, nº 88, dezembro de 2014, especialmente o artigo de págs. 173-198, “ Gilberto Freyre y Sergio Buarque de Holanda: mestiçagem y cordialidade como estratégias de convivência”, de Horst Nitschack.

OHATA, Milton (org.): “Eduardo Coutinho”, Editora Cosac Naify, S. Paulo, 2013.

RUFFINELLI, Jorge: “El cine de Patricio Guzmán – en busca de la imágenes verdaderas”, Uqabar editores, Santiago, Chile, 2008.

STAM, Robert “O Espetáculo interrompido – literatura e cinema de desmistificação” , Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

STAM, Robert “Literatura através do cinema” , Editora UFMG, Belo Horizonte/Rio de Janeiro.

TARKOVSKI, Andrei “O Sacrifício”, roteiro do filme de Andrei Tarkovski, sob tradução do original russo por Anastassia Bytsenko e Adriano Carvalho Araújo e Sousa, com fotos de Sven Nykvist, da Realizações Editora, São Paulo, 2012.

TARKOVSKI, Andrei: Diários 1970/86, Tradução de Alexey Lázaref, Realizações Editora, S. Paulo, 2012.

TARKOVSKI, Andrei: Esculpir o tempo, Martins Fontes Editora, tradução de Jeferson Luiz Camargo, 2ª edição, S. Paulo, 2010.

TRUFFAUT, François: “ Le plaisir des yeux – (Écrits sur le cinéma), éditions Cahiers du Cinéma – “O prazer dos olhos”, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.



Impressão	Janeiro de 2019
Papel do miolo	Pólen 80g/m ²
Papel da capa	Supremo 250g/m ²
Tipografia	Gandhi Serif



Regis Frota, professor e cineasta cearense, é um dos escritores – especialmente seus escritos sobre cinema – dos mais profícuos de sua geração. Sua obra, influenciada por Walter Benjamin, Glauber Rocha, Walter da Silveira, Jean-Claude Bernardet, Ingmar Bergman e Jean-Luc Godard, centra-se nas relações entre cinema, direito, literatura e, fundamentalmente, economia política e direito constitucional econômico. Entre seus principais livros, destacam-se *Direito e comunicação – os limites da Informação* (Editora Latiovento, Santiago de Compostela, 1997), *Solidaridad constitucional en Brasil* (AIADCE/BNB, 2ª edição, Fortaleza, 2005), *Ensaios de Literatura e Cinema* (ABC Editora, Fortaleza, 2011), *Cinema com Graça* (Edição da Revista GRUA de Cinema, Literatura e Direitos Fundamentais, Premius Editora, 2014) e *Memória & Silêncio no Cinema Chileno* (RDS Editora, Fortaleza, 2018).

Recebi o excelente livro sobre o cinema moderno, grande contribuição ao estudo e compreensão dessa arte de luz, sons e cores, tão incorporada ao viver de nossos dias.

José Sarney
escritor

Estudioso atuante em diferentes áreas, e historiador de cinema dotado de sólida erudição, Regis Frota vem contribuindo, há pelo menos 40 anos, para o que existe de mais significativo entre nós sobre a Sétima Arte. Agora, pela segunda vez em menos de doze meses, vem a público com este novo livro, *Ensaio sobre o Cinema Moderno*, para enriquecer o debate e dar relevo ao que se publicou no Brasil sobre cinema nos últimos tempos.

Alder Teixeira
escritor

A linguagem do cinema na modernidade está no centro de todas as problemáticas abordadas em *Ensaio do Cinema Moderno*, mesmo considerando a variedade e a diversidade da matéria tratada.

Aurila Carneiro
*poeta e integrante da
Academia Cearense de Cinema – ACC*

O Regis mantém-se um dos pioneiros no culto da Sétima Arte, tal como já, então, desde os nossos felizes tempos do Clube de Cinema de Fortaleza Darcy Costa, de que ele foi diretor. Sua contribuição à análise e ao estudo da cinematografia é motivador para todos nós que amamos o Cinema, o que nos reforça a admiração pela sua persistente e altamente valorizada contribuição ao Cinema. Que seu novo livro imante a vinda de mais outras contribuições desse dedicado estudioso do mágico universo que é, em sua síntese, uma das mais integradas e abrangentes formas de comunicação e expressão humanas.

Frota Neto
escritor e ex-presidente do CCFDC

