

## COLAGEM CINEMATOGRÁFICA DE 2006

Eron Fagundes Duarte\*

Convido-o, senhor leitor, para um passeio cinematográfico pelos dez melhores cenários (filmes) de 2006 em Porto Alegre.

A realizadora iraniana Samira Makhmalbaf detém a alma do cinema, apesar de sua inacreditável juventude (26 anos). Aos dezessete anos ela rodou a obra-prima **A maçã** (1998), uma destas performances entre o documentário e a ficção que embaralham os conceitos, reencenando diante das câmaras o possível drama real de duas irmãs encarceradas inocentemente pelo pai. Depois veio outro belo filme, **O quadro-negro** (2000), tratando da questão da educação num meio resistente como o primitivo Irã. Agora, em **Às cinco da tarde** (Panj é Asr; 2003) ela produz uma narrativa de rara perfeição cinematográfica para, entre outras coisas, voltar a falar da necessidade da educação, a despeito das resistências arcaicas: a jovem protagonista quer estudar enfrentando mesmo a oposição de seu pai. Samira detém a alma do cinema, como o italiano Michelangelo Antonioni e o sueco Ingmar Bergman; Samira é, ousado dizer, um dos gênios do cinema moderno e a interioridade de seu plano cinematográfico remonta ao francês Robert Bresson.

Quase no final de **Espelho mágico** (2005), o mais recente filme dirigido pelo ancião português Manoel de Oliveira, uma dama rica, acamada e doente, pergunta a seu marido: “Que faremos com a eternidade?” Ele responde, sem hesitar (dificilmente as personagens de Oliveira hesitam – parecem símbolos, que agem como figuras construídas, abrindo certas origens teatrais e literárias do cineasta): “Tudo, menos o trivial.” O cinema de Manoel de Oliveira pretende ser como o desejo desta sua criatura: fugir do trivial, o que é algo sempre chocante num universo de trivialidades como é o da produção cinematográfica habitual. Oliveira foge da trivialidade pelo rigor de seu pensamento e por uma construção formal absurdamente sem concessões. Como para o francês Robert Bresson,

o cinema é para Oliveira muito mais uma escrita (linguagem) do que um espetáculo (divertimento). Embora todos nós saibamos que estes conceitos muitas vezes se mesclam.

O amor do cineasta alemão Wim Wenders se expressa também nas aproximações temáticas que ele faz em seus filmes. Em **Estrela solitária** (Don't come knocking; 2005) o que aparece em cena é a figura de um veterano ator de faroestes que um belo dia abandona o set de filmagem, bagunçando com o esquema certinho duma produção típica de Hollywood; a peregrinação deste ator de ficção em busca da cidadezinha onde nasceu e onde viveu seus anos iniciais (e onde ainda mora sua idosa mãe) e depois no encaixe de dois supostos filhos (um roqueiro tão temperamental quanto o ator que desapareceu das filmagens e uma garota que escorre sinuosamente pela trama), esta peregrinação vai servir para que Wenders revise o western, seus cenários, seus símbolos, de maneira mais profunda e criativa (não esqueçamos: Wenders é um gênio do cinema) que aquela do chinês Ang Lee em **O segredo de Brokeback Mountain** (2005) ou mesmo do belo filme do norte-americano Tommy Lee Jones, **Três enterros** (2005); fascinado pela raiz americana de filmar, Wenders nunca é submisso: olha de frente os mitos que alimentam seu cinema.

Na década de 70 do século passado se opunha a magia escapista de **Contatos imediatos do terceiro grau** (1977), filme rodado pelo norte-americano Steven Spielberg, à imaginação extremamente crítica apresentada pelo diretor espanhol Carlos Saura numa produção como **Elisa, vida minha** (1977); eram duas correntes de cinema que os observadores cinematográficos da época considerávamos inconciliáveis – duas paralelas irreversíveis no universo fílmico. Três décadas depois, **O labirinto do fauno** (El laberinto del fauno; 2006), autêntico delírio audiovisual concebido pelo mexicano Guillermo Del Toro, une estas duas tendências de maneira inusitada; com um sentido do feérico mais elaborado e

---

conseqüente que aquele de **O senhor dos anéis** (2001/2003), do neozelandês Peter Jackson, Del Toro vai igualmente naquele deboche antimilitarista que caracterizou a filmografia do espanhol Carlos Saura em filmes como **Ana e os lobos** (1972) — isto quer dizer que a fantasia, no universo de Del Toro, é parte colada à realidade, as asas estéticas dos aspectos fantásticos do cineasta se desprendem seguidamente da lógica narrativa, mas nunca resvalam para aquelas deformações narrativas de **Fonte da vida** (2006), do americano Darren Aronofsky; o lado obscuro ou mágico de **O labirinto do fauno** adquire um sentido profundamente belo na maneira como Del Toro executa o que lhe coube fazer no espaço de seu filme.

A última imagem de **O maior amor do mundo** (2006), o mais recente filme dirigido pelo brasileiro Carlos Diegues, mostra um primeiro plano da personagem de José Wilker, o astrofísico Antonio, nos braços duma garota como se fosse um bebê que estaria sendo acalentado por sua mãe; é um retorno ao útero o que o protagonista faz ao longo da narrativa de Diegues, e esta imagem surpreendente e um pouco chocante (um homem envelhecido que vira o bebê duma jovem mãe) é o fecho mais adequado para tudo o que o filme mostrou. Este plano final lentamente se esbranquiça antes de desaparecer a imagem e surgirem os créditos, como se as duas criaturas fossem alçadas ao céu: a jovem que aparece a interstícios na história veio buscar seu filho, um astrofísico brasileiro que veio ao Brasil receber uma condecoração e soube pouco antes do embarque que tem um tumor cerebral que vai matá-lo em breve; todo o esforço de Antonio para chegar a descobrir quem foi sua mãe biológica, morta de parto quando ele nasceu em 1950 no mesmo dia em que o Brasil perdeu a Copa do Mundo de Futebol para o Uruguai, vai desaguar nesta sofrida volta as aos braços de mamãe. Assim, os caminhos da vida da personagem são ligados de um extremo ao outro por duas tragédias, a tragédia coletiva de 1950 e a tragédia individual de um homem apanhado de repente pelo câncer.

Diretora do extraordinário **O sonho de Rose** (1996), que retratava com humanismo e densidade cinematográfica as misérias humanas dum grupo de trabalhadores da terra sem-terra no Rio Grande do Sul, a cineasta Tetê Moraes volta a mostrar sua perícia como documentarista em **O sol, caminhando contra o vento** (2005). Dividindo a direção do filme com Martha Alencar,

Tetê, falando aparentemente de sua experiência e de seus amigos como jornalistas do jornal alternativo “O sol”, de breve existência no período agudo da ditadura militar, expande, de maneira sensível e quase imperceptivelmente, o conteúdo das imagens de sua realização para um autêntico panorama de toda uma época da vida brasileira e também mundial; expondo-se como hino à excelência da geração que foi jovem na década de 60, **O sol**, correndo o risco de parecer reacionário aos olhos das gerações posteriores, edifica esta idéia de que foi mesmo naquele decênio que surgiram as cabeças mais revolucionárias do século XX; é uma idéia que sempre se poderá discutir fora do filme, mas dentro dele o espectador é convidado a partilhar das paixões únicas daquela geração; numa entrevista dentro do documentário, Chico Buarque de Holanda ameniza a responsabilidade das gerações atuais, aduzindo que a paralisia de hoje é determinada por sofisticados mecanismos de controle de que o indivíduo não tem controle; Carlos Heitor Cony, entrevistado mais cerimoniosamente como num gabinete de estudos, quer ver o sonho como inerente ao ser humano em qualquer geração: mas todo o desenvolvimento de um filme como **O sol** mostra que o sonho, tal como havia nos anos 60, já não existe, ou foi substituído por outros sonhos ou ilusões.

**O homem urso** (Grizzly man; 2005) é um documentário que versa sobre uma pessoa e fatos reais, estes já antes conhecidos do canal Discovery das televisões a cabo. Certamente Werner Herzog, diretor do filme, ao dar com o caso de Timothy Treadwell, sua convivência com os perigosos ursos pardos no Alasca e seu trágico final, vasculhando as cem horas de vídeo e o diário deixados pelo aventureiro naturalista, viu ali muito do que lhe interessa como cineasta na natureza humana. A loucura e o egocentrismo de Treadwell se assemelha muito àquilo que vemos em todos os seres de Herzog; os delírios de Aguirre diante da câmara que singra o rio Amazonas em **Aguirre, a cólera dos deuses** (1972) parecem ter uma continuação nas bravatas infantis que Treadwell executa em seu autovídeo num estático primeiro plano fixo que fica buliçoso diante da neurótica agitação de Treadwell como intérprete.

Vou começar falando de **O fim e o princípio** (2005), o exemplo mais agudo de um documentário brasileiro de hoje, citando algumas idéias revolucionárias do ensaio **Cineastas e imagens do povo** (1985). Falando do documentário sociológico que imperava no Brasil

---

na década de 60, o livro definia em três frases: “A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem.” E mais adiante: “Diferentemente do entrevistado, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca fala de si, mas dos outros.” Parece que as inquietações do crítico Jean-Claude Bernardet foram escritas para que o cineasta Eduardo Coutinho interferisse nestas regras do documentário: o locutor é a voz do saber que não pertence ao universo retratado; não se mistura, pois nunca é visto no quadro, e assim, fora do joguinho semificcional do documentário, não é constrangido por pergunta alguma. Em **O fim e o princípio** Coutinho interliga as seqüências por suas obsessivas aparições como mais uma personagem do universo que ele expõe diante da câmara; e seguidamente os homens de interior que ele filma lhe empurram perguntas que ele não sabe como responder. É bem verdade que nos filmes anteriores de Coutinho esta distância entre o mundo e o cinema já estava bastante apagada; com **Cabra marcado para morrer** (1984, lançado pela mesma época do profético ensaio de Bernardet, o diretor já estava na cena narrativa do filme e sua personagem não era uma criatura tranqüila e sabichona, como a do locutor clássico, uma das diferenças é que Coutinho, o diretor, era também o locutor e ia eliminando a voz do saber da habitual narrativa-over. Mas é mesmo em **O fim e o princípio** que a radicalidade do método de filmar de Coutinho atinge seu apogeu: a incompletude da vida está inteira neste fim sem princípio ou neste princípio sem fim. Voltando: **Cineastas e imagens do povo** foi escrito para que o cinema brasileiro um dia produzisse um filme como **O fim e o princípio**.

O espanhol Pedro Almodóvar tardou em adquirir fama e ganhar passe livre nos circuitos internacionais. Isto aconteceu com outros realizadores europeus, entre eles o alemão Rainer Werner Fassbinder, que encontra parentesco em certos aspectos de Almodóvar, como o homossexualismo (que é determinante na estética de um e de outro), o apreço por um certo desarticulado gosto dramático, a função de paródia e grotesco de certos elementos do melodrama em suas narrativas. Assim, boa parte dos filmes iniciais de Almodóvar (como os de Fassbinder)

permaneceram à margem das exposições comerciais, merecendo um ou outro uma esquiua aparição em circuito alternativo; é o caso de **Que fiz eu para merecer isto?** (Que he hecho yo para merecer esto?; 1984), que há sete anos pintou em Porto Alegre numa pequena mostra e agora chega à distribuição normal de cinema no Brasil. Ainda bem, ainda que tarde: é um dos trabalhos mais fortes do cineasta e mostra os resultados, entre bárbaros e esquisitos, da associação entre o estilo do diretor e as formas interpretativas de sua musa Carmen Maura, uma associação que estava em seus começos.

Em **O céu de Suely** (2006), filme brasileiro dirigido pelo cearense Karim Ainouz, a câmara dá passagem àquelas imagens e àqueles diálogos de que o cinema se esforça por afastar o espectador: quando Hermila, a jovem personagem vivida magnificamente por Hermila Guedes, chega de São Paulo à sua cidadezinha no interior do Ceará, com um filho no colo, uma parente vai buscá-la de moto na rodoviária, na casa sentam-se à mesa, comem, falam de trivialidades, brincam com o bebê, mais adiante seguem confidências triviais, o que se vai desenrolando, a partir das observações exteriores (como falam, como comem, como se divertem), é a descrição interior daquelas pequenas vidas. Para isto Ainouz privilegia o debruçar-se cinematográfico sobre o cotidiano. Para o espectador que habitualmente delira diante das cenas de ação de um filme como **Os infiltrados** (2006), do norte-americano Martin Scorsese, certamente vai ser um pouco incômodo agüentar o rigor documental desta produção que remete aos melhores dias do cinema brasileiro feito no Nordeste, algo bastante mais consistente que o super-estimado **Cinema, aspirinas e urubus** (2005), do pernambucano Marcelo Gomes. A ação de **O céu de Suely**, apesar do uso preciso das exterioridades (cenários áridos, entonação dos atores, relações amorosas e sexuais postas na tela com uma certa desfaçatez), é basicamente interior; apela para aquilo que tem de mais devastador o olhar cinematográfico, aquilo que fica oculto (por trás da imagem) no coração do observador.

O guia pode não ser dos melhores, mas os cenários, cuidado, são o que há de mais deslumbrante no cinema de hoje.

## **NOTAS**

\* Critico de cinema