

# CAMINHOS PARA A LIBERDADE

## GAIJIN, CAMINHOS DA LIBERDADE

O primeiro filme de Tizuka Yamasaki tem, curiosamente, o ar de coisa acabada como tinha *Rio Quarenta Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. O advérbio de modo se justifica pelo fato de Tizuka Yamasaki ter sido assistente de Nelson em *Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* e de compartilhar com o "mestre" muitas de suas idéias sobre o cinema. Juntam-se a este, fatos novos como a origem nipônica da realizadora e a situação pela qual passava o cinema brasileiro na época em que *Gaijin* foi realizado. Basicamente, certo clima de "abertura" política e uma salutar dose de autoconfiança contribuíram para que *Gaijin* tenha resultado mais lírico e ao mesmo tempo mais "irredutível" do que aquele filme que deu cronologicamente início ao movimento do Cinema Novo. Os fulcros básicos que partem de *Gaijin* para o espectador são, portanto, dois: 1) liberdade criativa (lirismo) e; 2) compromissos extra-inspiração aparentemente constrangedores dessa mesma liberdade (sem comprometê-la de todo, entretanto). O tempo transformou *Gaijin* no *Rio Quarenta Graus* da era da comunicação ou dos anos 80, como queiram.

Todas essas afirmações são de responsabilidade pessoal minha (é claro), e creio que elas procedem. Para começar, o tempo permitiu a *Gaijin* a possibilidade de estender sua proposta através de si próprio. Explico melhor: o fato de *Gaijin* ser "filme de época" (com os problemas de produção decorrentes dessa condição) foi facilitado (às vezes até mesmo dificultado) pelo momento em que foi concebido e no qual os jogos do cinema brasileiro já estavam praticamente feitos e conhecidos. O risco maior de *Rio Quarenta Graus* nascia do próprio terreno incerto em que se originara e que propunha trilhar: ali, *criação* era sinônimo de *prospecção*.

Saí um pouco do meu tema central, porque queria louvar aqui com certa inveja longínqua, a coragem da realizadora que, sem realmente o querer, retraça a história do nosso cinema de forma definitivamente segura, brilhante e ambiciosa.

O filme começa com uma voz de mulher que logo reconhecemos ser a da personagem central, Tioe (Kyoko Tsukamoto). Ela inicia a narração de sua saga. Essa voz não dura muito, entretanto. É soterrada pelas diversas "camadas" de as-



suntos superpostos que o filme nos proporrá daí em diante. Essas camadas representam a variedade de temas que *Gaijin* reserva, para surpresa do espectador desavisado que espera uma divagação cinematográfica unificada sobre a imigração japonesa no Brasil.

Da mesma maneira, porém, que *Rio Quarenta Graus* desabrochou-se em vários subtemas (todos cariocas), *Gaijin* vai espraia-se num áspero tratado sobre a imigração estrangeira (em geral) acolhida pelo Brasil, a partir, é claro, do *leit-motiv* japonês cuja história é literalmente familiar a Tizuka Yamasaki.

Ainda gostaria de fazer uma louvação genérica, comparando os mesmos dois filmes até agora arrolados: a impressão que Nelson Pereira dos Santos causou tentando ser hiperabrangente na década de 50 corresponde a meu ver à mesma obsessão que transformou *Gaijin* num filme polivalente. A noção de *Obra cinematográfica* concentrada no filme único não é fato raro entre nós. A sensação que *Rio Quarenta Graus* provoca é a de querer esgotar um assunto e seu realizador teve a chance de poder voltar a ele pelo menos em *Rio Zona Norte*, *Boca de Ouro* e *El Justicero*, mas quem lhe garantiria essa possibilidade ao iniciar sua carreira?

Com mais esse ponto de referência ao primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos, *Gaijin* pode agora ser apresentado ao leitor no seu conteúdo mais íntimo.

A linguagem de *Gaijin* é — a partir dos dados alinhados acima, suave e ríspida. A suavidade passa como deslize e a

rispidez como regra verdadeira do jogo. Essa combinação é harmonizada pela mestria de Tizuka Yamasaki. Eu poderia chegar ao extremo de chamar *Gaijin* de bissexual, não fora o temor de ser mal interpretado pelas "patrulhas" do setor. Mais extremo seria especificar, na dicotomia suavidade e rispidez, o *who's who*, isto é, afirmar que o lado feminino poderia ser o responsável pela rispidez (ideológica, no caso) e assim por diante. Essa é apenas uma das provas da fertilidade deste filme, das suas múltiplas idas e vindas e, sobretudo, seus compromissos.

O projeto pessoal (ou autoral) que *Gaijin* representa é híbrido (impuro) e isso retoma inconscientemente a história do cinema: puro ou impuro hoje em dia ele se reparte entre compromisso e discrição. Tendo obviamente para a segunda opção, na medida em que a primeira engloba injunções extralinguagem, mas é salutar a encruzilhada erigida pelo filme de Tizuka Yamasaki.

A equação do segundo grau criada com o aparente confronto de japoneses e italianos resolve-se com o denominador comum nordestino (José Dumont) e talvez a melhor passagem de *Gaijin* seja a explicação (mímica) feita pelo personagem que encarna, de como colher, sem injuriar, o café. Há outras, porém. Como existem problemas que incrementam a linguagem (a partir da ambigüidade, é claro). Um deles é a dificuldade de comunicação entre nativos (à partir da ambigüidade, é claro). Um deles é a dificuldade de comunicação entre nativos e imigran-

Direção  
Tizuka Yamasaki

Roteiro  
Jorge Duran e  
Tizuka Yamasaki

Fotografia  
Edgar Moura

Cenografia  
Yurika Yamasaki

Música  
John Neschling

Montagem  
Lael Rodrigues e  
Vera Freire

Elenco  
Kyoko Tsukamoto  
Antonio Fagundes  
Jiro Kawarasaki  
Gianfrancesco Guarnieri  
Alvaro Freire  
José Dumont  
Carlos Augusto Strazzer  
Louise Cardoso  
Sady Cabral

35 mm, Cor  
1980

tes. Uma cinematográfica aflição decorre das *demarches* que promovem o estabelecimento de cada grupo na Santa Rosa. A falta de um tradutor mancha da ingenuidade essa parte do roteiro, mas incorpora um dado novo se esse suspense lingüístico acompanha o filme em quase todo o seu desenrolar.

O grupo italiano, liderado por Enrico (Gianfrancesco Guarnieri), atenua a incomunicabilidade, como um estágio intermediário. A proximidade das línguas (português e italiano) lhe outorga (e ao espectador) um charme característico, quase uma virtude teologal: a esperança. Mas, de balde, porque eles se vão e o problema fica pairando no ar.

A relação entre as pessoas é afetada por esse problema e, apesar dos subtítulos e da característica verbosidade italo-nipônica, *Gaijin* é também remetido para as longínquas paragens do cinema mudo.

Há uma segunda ingenuidade a qual imputo também a mim mesmo. Ao falar de bissexualismo neste filme camuflei o toque marcante do seu pudor. Este por sua vez, está intimamente vinculado ao problema da comunicação. A primeira relação sexual do filme se dá, obviamente, entre uma italiana e um japonês.

Como o aprendizado do português, o do sexo é progressivo em *Gaijin*. É *compromisso* na primeira etapa e é *displícência* na segunda.

Quando o marido de Titoe, Yamada (Jiro Kawarasaki), coabita com ela pela primeira vez a fotogenia é acentuada. Tizuka rende uma homenagem a seus antepassados (1). Trata-se legitimamente de uma seqüência de filme japonês.

Nesse compasso evolui uma trama relativamente simples e previsível. A direção acentua os tons, dramáticos em geral, valorizando o roteiro e, de certa forma, transfigurando o filme até o grau que procurei ressaltar aqui. Mais uma vez o cinema refuga teorias ou posturas e engrandece a alma, porque atrás da câmara inspirada de Edgar Moura movimentam-se algo mais do que uma principiante ávida de comunicar idéias e coisas. Poucos filmes brasileiros, remotos ou recentes, podem gabar-se de possuir a garra pragmática de *Gaijin*.

David E. Neves

(1) A homenagem não se restringe ao amor consumado entre Titoe e Yamada. Há outras, entre as quais os mais do que sensíveis *flash-backs* que pontuam o filme, realçando o lado da suavidade.

## A FISIONOMIA CINEMÁTICA DA CIDADE

Os seis protagonistas de *Parceiros da Aventura* parecem saídos de outros filmes (recentes ou não) de ambientação tipicamente carioca. Bené é um motorista desempregado, Vaselina e Fumaça traficantes de drogas, Maestro é músico e compositor, Erva Doce servente de uma repartição pública e Ana Maria supostamente uma prostituta. Todos, de um modo ou de outro, são por assim dizer aparentados com personagens de, por exemplo, *Amei um bicheiro*-1951 de Jorge Illeli e Paulo Vanderlei, *Rio Zona Norte*-1957 de Nelson Pereira dos Santos, *Assalto ao trem pagador*-1962 de Roberto Farias, *A Rainha Diaba*-1974 de Antonio Carlos Fontoura, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*-1978 de Hector Babenco, *Barra Pesada*-1978 de Reginaldo Farias, *A Lira do Delírio*-1979 de Valter Lima Junior e outros tantos filmes que retratam ou julgaram retratar o chamado baixo mundo do Rio de Janeiro.

Portanto, *Parceiros da Aventura* pode jogar com uma série de personagens e situações já codificados, na mente do espectador, por uma já relativamente numerosa filmografia do gênero. Alguns personagens são reconhecidos ao primeiro olhar

(os garçons, a dona da pensão, a prostituta, o viado, os policiais) — não é nem preciso aprofundá-los.

O próprio roteirista é de certo modo um especialista no gênero, já tendo escrito mais quatro filmes onde uma trama policial é superposta a um fundo social. Este roteiro de José Louzeiro, editado pela Record, tem altos e baixos. Mas, ao contrário de outros do mesmo autor, não é maniqueísta a ponto de resumir toda a maldade do mundo numa só pessoa, instituição ou classe social. Estamos aqui longe, por exemplo, dos grafismos caricaturalmente devassos de *Os Amores da Pantera*-1977.

A rigor, não há vilões em *Parceiros da Aventura*. Enquanto roteiro, temos um policial linear e vibrante, apesar de alguns lances de inverossimilhança (a prostituta que só pensa em casar), recursos batidos e ineficientes (Jozzy — o personagem off), histórias paralelas incompletas (o episódio da repartição) e até uma misoginia tão frequente neste tipo de aventuras (aqui também, mais uma vez, o alcagüete é a mulher).

Nada portanto predispunha o filme a ser muito mais do que um *thriller* eficiente mas rotineiro. A dire-

### PARCEIROS DA AVENTURA

Direção e fotografia

José Medeiros

Roteiro

José Louzeiro

Cenografia

Anísio Medeiros

Música

Paulo Moura

Montagem

Rafael Valverde

Elenco

Isabel Ribeiro

Milton Gonçalves

Marcus Vinicius

Procópio Mariano

Paulão

Paulo Moura

Ana Madalena

Jorge Coutinho

Nildo Parente

Isabella

Beatriz Veiga

35 mm, Cor  
1980

