

tes, na ânsia de emprestar ao objeto filmado uma autonomia no desenvolvimento da trama. Não, em *Onda Nova* as seqüências já trazem em seu próprio processo construtivo o vírus da dispersão, o mesmo que ronda perigosamente a consciência moral. Não há, como em outros filmes, a sensação de claustrofobia que resta quando vemos ordenados por parâmetros inflexíveis e reduzidos. O que talvez contribua para dispersar a atenção em determinados momentos, ou frustrar expectativas em outros, mas que tende a evitar a canalização da leitura em uma operação lógica estrita e causal, o que provoca inevitáveis repercussões na recepção da temática.

Mas *Onda Nova* é, também, realista. Há deliberadamente a intenção de estabelecer um devir, um fluxo temporal que age sobre pessoas e objetos, e que remete ao cotidiano. É nesse sentido que se aproxima das novelas globais, na medida em que estas tencionam, por meio de uma dramaturgia voltada sobretudo para representações da rotina (jantar em família, escritórios, etc.), manter-se o mais próximo possível do conjunto de realidades de sua audiência. Os corpos falam uma linguagem simples e espontânea, e o real é reorganizado com gestos e comportamentos facilmente identificáveis. O filme, entretanto, também trabalha sobre a apropriação que executa em cima dos truques novelescos, introduzindo pausas, fragmentações e mesmo alguns exercícios de dramaturgia fora do contexto, terminando por deslocar a chamada atualização simbólica, típica operação da TV, para uma posição invertida.

Trata-se, em suma, de um inventário do comportamento da juventude paulista. Dotado de uma continuidade permissiva à criação de zonas vazias por parte do espectador, tal inventário traduz em última análise a tensão entre o que é vivido e a maneira como está sendo contado. O que não deixa de guardar alguma semelhança com a racionalidade do juízo moral, hesitante e descontínua. O suicídio final, de uma gratuitidade tão radical que supõe que pessimismo e alienação inexistem de fato para as novas gerações, suspende tragicamente a narração, aniquilando o devir pelo sacrifício. Ao contrário de *Blade Runner*, cuja câmera angustia-se por não olhar seu outro, tal como um adolescente com medo da própria sombra, em *Onda Nova* não existe esse desconhecido que atemoriza por detrás de quinas e esquinas. Se no filme de Scott Ridley a paranóia termina na catarse de revelação do outro, após uma perseguição impecável dentro da gramática clássica, na película brasileira a catarse é uma sensação de dispersão, de confluências, de encontros e desencontros que se perdem na entropia das imagens.

JOÃO LANARI é diplomata, cineasta, professor e crítico de cinema

Mundo surreal

JOSÉ SANZ

Bete Balanço — *Direção, Argumento, Montagem e Direção Musical: Lael Rodrigues. Roteiro: Lael Rodrigues e Yoya Wurch. Fotografia: Edgar Moura. Produtor Executivo: Cacá Diniz. Diretor de Produção: Walter Schilke. Cenografia e Figurinos: Yurika Yamasaki. Elenco: Débora Bloch, Lauro Corona, Diogo Vilela, Maria Zilda, Hugo Carvana. Produção: CPC – Tizuka Yamasaki/Cacá Diniz. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h11. 1984.*

Às primeiras imagens, sentimos imediatamente que não vamos assistir a um filme rotineiro, com as indecisões ou excessos de preciosismo que caracterizam as realizações de diretores estreados, não obstante as experiências que tenham (exceto a de dirigir) no decorrer de sua carreira, incluindo-se nelas a realização de filmes curtos.

O universo do filme curto é inteiramente outro. A direção de um curta-metragem está para a de um filme longo como um motoqueiro para a corrida de Fórmula 1. Mesmo a experiência de assistente de direção, pouco contribui para um domínio do campo. Por qualquer mistério da complicada arte de fazer filmes, parece ser a sala de montagem o lugar mais adequado para formar a base técnica e estética que suportará a iniciação à direção cinematográfica. Aí estão os Robert Wise e Alain Resnais da vida para confirmarem. A assistência de direção, segundo a amarga experiência de Louis Malle, serve apenas para habilitar o candidato a buscar café para o diretor na hora devida.

Confirmando a regra, o montador Lael — diretor de *Bete Balanço* — sem se deixar dominar pelo cinema rotineiro realizado pela maioria dos cineastas brasileiros, partiu por uma estrada independente e marginal, se propondo a contar uma estória com recursos e visão próprios, longe não só da linguagem linear como também — e principalmente — da cinemanovista “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, com a conseqüente fotografia descuidada — por que não dizer suja? — e a montagem que mais parecia um alinhavo que uma costura artística.



Débora Bloch e Lauro Corona: *Ritchie e Rembrandt*.

Bete Balanço é o contrário de tudo isso.

Tem, para começar, uma fotografia sofisticadíssima, chegando às raias do preciosismo. Contudo, não há nela o menor pedantismo. Pelo contrário, o que pode parecer um paradoxo, mas não é, é simples, explícita e inventiva como um quadro de mestre renascentista. Mas é moderna!

Auxiliada por uma decoração de extremo bom-gosto, com uma combinação de cores e formas da maior modernidade, a fotografia de *Bete Balanço* deu-me a sensação de estar vendo a ação desenrolar-se num mundo surreal, não obstante a presença de todos os componentes do mundo atual: móveis, almofadas, camas, todas iguais aos que existem em várias casas e “acampamentos” de jovens. Mesmo — e principalmente — as ruas, tão nossas conhecidas, por onde passamos todos os dias, não obstante manterem suas características, adquirem um ar de mistério, como que transmutadas pelos acontecimentos provocados pelo desejo e determinação de uma mocinha, que deixa sua cidade do interior para vir ao Rio de Janeiro (ou Nova York ou Leningrado) realizar o que julgava ser o seu destino.

Para engrandecer ainda mais essa qualidade fotográfica, as imagens interiores, principalmente no interior do quarto (que meu velho e querido Edgar Bra-

sil chamaria de “rembrantianas”) e as exteriores, não só na praça do crime como no terraço do restaurante, guardam uma unidade que faz com que passemos de umas para as outras sem choques visuais, apenas com deslumbramento.

Apenas por essa fotografia capaz de empolgar até mesmo um velho crítico calejado como eu, *Bete Balanço* merece um lugar na memória do cinema brasileiro.

Mas *Bete Balanço* não é só isso: tem um argumento.

Sim, tem. Porém é um argumento *cinematográfico*, com realismo *cinematográfico*, e não uma estória do gênero “a vida como ela é”, sem nenhuma riqueza ou invenção, apenas a transposição realista, ou melhor, *real* da vida, reduzindo uma arte criativa a mero elemento de registro de fatos.

O autor-realizador parte de um fato corriqueiro, logo acrescido de outro, infelizmente também corriqueiro nos tempos que correm: uma mocinha vem para o Rio de Janeiro, à procura de um lugar na comunidade roqueira que assola o país. Este, o primeiro fato; o outro é: numa praça, a mocinha assiste ao brutal assassinato a pontapés de um pivete, por um cavalheiro bem vestido. Ela se integra no espanto e espécie de en-

torpecimento que dominam os transeuntes. Um fotógrafo documenta o fato e, ao mesmo tempo, fixa a imagem da moça em várias poses.

Creio que é neste instante do argumento que o realizador se perde um pouco. É uma encruzilhada e ele não se decide. Em vez disso, fica dividindo a estória, enfraquecendo-a. Felizmente, num ato de amor, acaba fazendo predominar a estória da personagem, apesar de, volta e meia, persistir em intercalar *flashes* do andamento do processo do assassinato, o que, por mais humano e meritório que seja, nada tem a ver com o argumento central, não passando de uma justificação da presença de Lauro Corona na estória. A arte não tem que imitar ou reproduzir a vida e sim recriá-la. O que seria dos admiráveis filmes fantásticos se o cinema se limitasse a reproduzir a vida?

Creio que, como presença em cena, Lauro Corona atingiu o máximo de sua carreira, até agora. Deixa de ser o juvenzinho protótipo do padrão "global" de comportamento juvenil, para revelar alguns aspectos bastante positivos como intérprete, que um diretor inteligente e sensível como o de *Bete Balanço* soube aproveitar.

Dizer que Hugo Carvana ou Diogo Vilela são bons atores é chover no molhado. Sem quase nada o que fazer, o primeiro dá ao seu papel um enorme realce, com a habilidade e talento de um velho (?) ator tarimbado, capaz de tirar leite de pedras, o que, diga-se de passagem, não é o caso: seu papel tem aspectos que, na interpretação de outro, iriam para o espaço sem muita dificuldade. Quanto a Vilela, embora mais jovem, tem a experiência de palco de um veterano e seu papel tem recheio maior que o de Carvana. Esbalda-se. Impõe-se e seu ar de barata tonta é sempre um trunfo no seu desempenho.

Não posso deixar de passar em branco a presença curta de Maria Zilda. É perfeita. Nos seus dois minutos, se tanto, dizendo apenas algumas palavras, "fala" incessantemente com os olhos e gestos extremamente discretos no cerco a Debora Bloch, primeiro no terraço do restaurante e depois na piscina de sua casa. É uma lésbica elegante e discreta. Magnífica.

Debora Bloch, para mim, é o maior fenômeno do cinema brasileiro moderno. Pode até ser que não repita seu desempenho, melhor dito, criação, deste filme. Mas não creio, pois não é de hoje que sua atuação faz prever uma continuidade e progresso. Há tempos, no início de uma novela gagá e morna onde fazia o papel de filha da excelente Irene Ravache, tem uma explosão de grande intérprete, num lance histórico que dá ao papel uma dimensão que ele não possui. É uma grande atriz, não obstante a pouca idade e pequena experiência.

JOSÉ SANZ é jornalista e crítico

Corcel de luz e cor

LUIZ ALBERTO SANZ

Erêndira - Direção: Ruy Guerra. Argumento e Roteiro: Gabriel Garcia Marquez. Fotografia: Denys Clerval. Diretor de Produção: Eduardo Danel. Cenografia: Pierre Cadiou e Rainer Chaper. Figurinos: Alberto Negron. Montagem: Kenout Peltier. Música: Maurice Lecoeur. Som: Claude Villand e Roberto Martinez. Elenco: Irene Papas, Claudia Ohana, Michael Lonsdale, Oliver Wehe, Rufus. Co-produção franco-mexicana-alemã: Les Films du Triangle, Films A2, Ciné Qua Non, Atlas Saskia Film, Austra. Duração: 1h40. 1982.

Ao entalhar a madeira, o artista conhece o veio, descobre as fibras, dá forma ao seu desejo. É impressionante ver, em trabalhos sobre um mesmo tema, formados por diferentes mãos, a alma que separa o artista do artesão.

É assim que, a cada tema, a cada idéia, corresponde uma forma de narrar, um material diferente. E o artista, como o bom artesão, conhece ambas as coisas: o que quer contar e as muitas possíveis linguagens. Tal domínio me deslumbra principalmente no cinema — ofício e paixão do crítico como do criador — onde se juntam tantas linguagens diferentes para compor uma outra, globalizante, maior, incapaz de desfazer-se das suas componentes.

A primeira coisa a dizer sobre *Erêndira* é que neste filme se exerce com grandeza o ofício cinematográfico, a conjugação de diferentes talentos e linguagens em um único talento e uma única linguagem. Em que a mão do diretor, ou seu olho, não é órgão separado e autônomo do organismo geral — o da obra. E muito menos, na tela, tem a novela colombiana vida fantasmagórica em relação ao filme plurinacional. Ou seja, não convive o livro de Gabriel Garcia Marquez com o filme de Ruy Guerra como o bridão que rasga a boca da montaria e lhe condiciona o passo.

Erêndira é um corcel livre e belo, planejado por uma equipe e não por um indivíduo ou uma comissão (em ambos os casos tornar-se-ia certamente pobre dromedário). Tem traços e movimentos harmônicos, regados por coração pulsante de emoção e prazer. Suas