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 jovenzinho 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 histérico 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

Irene Papas: ampla, desalmada, presa ao esplendor de césares inventados.

muitas partes harmonizam-se sob a batuta de um maestro: Ruy Alexandre Coelho Guerra Pereira.

Cidadão do mundo, este filho de Moçambique é um dos mais significativos criadores do cinema brasileiro, desde que aqui chegou, no fim dos anos 50. E seu traço mais marcante — por cima da rebeldia, do ceticismo, da aversão ao compadrismo, da exacerbada criatividade, nos começos ainda contida por um cartesianismo avesso — é o domínio do fazer cinematográfico.

Guerra pensa suas obras a partir do que a idéia ou o argumento têm a oferecer, a partir do que a sua inquietação lhe indica por caminho. Mas as pensa globalmente.

Em *Erêndira* repete-se uma constante da filmografia de Ruy: cada filme é diferente do anterior. Nem mesmo uma certa forma de olhar ou de cortar serviria para que um cinéfilo, chegado após os créditos na sala escura, pudesse afirmar com segurança a paternidade da obra. No entanto, lá estão os traços comuns à maioria dos seus filmes: *mise-en-scène* e direção de atores seguras, enquadramento acurado objetivando à harmonização do clima geral do filme, uma sensibilidade para o *tempo* que se traduz tanto no corte quanto na dimensão da música e dos sons e, não menos importante, um conhecimento profundo de cor e luz.

Paremos um instante. Vamos nos deixar debruçar sobre o "enquadramento" de Ruy. Aproveito para citar Carl-Henrik Svenstedt, um dos responsáveis pela eclosão do moderno cinema sueco. Ele diz: "O enquadramento é o elemento básico e doutrinário da linguagem cinematográfica. Aqui o cineasta decide o caráter visual do seu filme. Por isso, "enquadramento" é um termo que não define apenas um ato mecânico de aprumar e enroscar *a* e *na* câmara, mas toda a atitude, todo o "enquadramento" no sentido próprio da palavra, que o cineasta adota sobre o seu tema". (*Os trabalhadores deixam a fábrica. 1970,* Stockholm.)

Já na primeira cena de *Erêndira* — reforçada por toda a seqüência inaugural — é possível induzir o que teremos por diante, em termos de posição de câmera, da angulação descrita por Godard como "uma tomada de posição moral": Nós, espectadores, não seremos — mesmo que o desejemos — participantes diretos desta narrativa. Devemos sentar-nos bem sentados para gozar do privilégio de sermos espectadores de uma estória contada no seu essencial, ao mesmo tempo detalhista e onírica, onde seremos mantidos à prudente distância da estranheza e da descrença, por mais que nos extasiemos com a beleza e a naturalidade com que as coisas fantásticas nos são contadas. Os túmulos dos Amadises, no meio do deserto, começando a ser açoitados pelo vento da desgraça, enquadrados em uma proximidade de *zoom* — enganadora, uma vez que acerca e afasta ao mesmo tempo, é bem prenúncio de todo o filme.

Os elementos puramente cinematográficos — luz, montagem, movimento — obedecem à linha determinada pelo enquadramento, criando um clima que permite à estória fluir, deslizar, reservando a anormalidade para as próprias coisas fabulosas que são contadas, fugindo da redundância de mover ainda mais o que é movido, ou de encher de sombras e cores extras aquilo que já é colorido e sombrio.

É apenas um toque leve que me faz perceber a presença do fotógrafo. Aquele jeito de não prestar a atenção em outra coisa que não a incrível e triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada, e que leva o espectador à exclamação leiga e pura do "que filme bonito", sem nem chegar a se preocupar com a existência ali de um diretor de fotografia, operadores de câmera, eletricistas, maquinistas, assistentes, etc e tal. Aquela delicadeza de iluminação que ressalta os ambientes, que garante o romantismo e a estranheza da paixão ardente de Ulysses e da ausência carinhosa e amorosa de Erêndira, a menina que recuperará o seu destino com a morte da avó e o retorno das linhas à palma da sua mão. O que eu quero dizer é que na tela não se vê mais do que o que deve ser visto, em termos de imagem cinematográfica. A gente não vê o fotógrafo, não vê o montador, não vê o diretor. Vê o filme, com seus intérpretes, seus cenários, adereços, cores, etc.

Por outro lado, Ruy e Garcia Marquez se atêm ao argumento original, o mesmo do livro consagrado e conhecido, produzindo pequenas modificações, das quais a mais importante é a que transpõe da terceira para a primeira pessoa a narração em *off*. A anedota persiste: uma avó, para vingar-se da neta — que em conseqüência do cansaço produzido pelo excesso de trabalho acidentalmente incendeia e destrói praticamente todas as propriedades da família, conseguidas por meio do honrado negócio do contrabando — transforma-se em cafetina e inicia a adolescente no rendoso comércio do corpo, a fim de indenizar-se pelas perdas.

Ruy Guerra, em seu primeiro filme totalmente eivado de humor — pelo menos no que se refere aos exibidos no Brasil, uma vez que o episódio de Ruy em *Loin du Vietnam* era um precursor de *A Comilança,* de Marco Ferreri —, conta, coordenando e dirigindo atores e técnicos, uma história muito conhecida. Evitando sobrepor-se à narrativa e trabalhando com uma equipe com a qual nunca filmara antes, Guerra explora a inexperiência — relativa — de Claudia Ohana e equilibra sua interpretação com a presença sagrada de Irene Papas, dominadora, poderosa, tornando mesmo seu corpo de dimensões mais amplas que as verdadeiras. Claudia está, hoje, fundamentalmente ligada à imagem de Erêndira, na minha cabeça. Ela é, sem dúvida, cândida, sem pecado, até quando decide levar o jovem anjo sem asas, Ulysses, a destruir a avó e libertá-la. Ela é, sem dúvida, digna em seu sofrimento, que parece atravessar sem ser atingida, a não ser por incidentes exter-

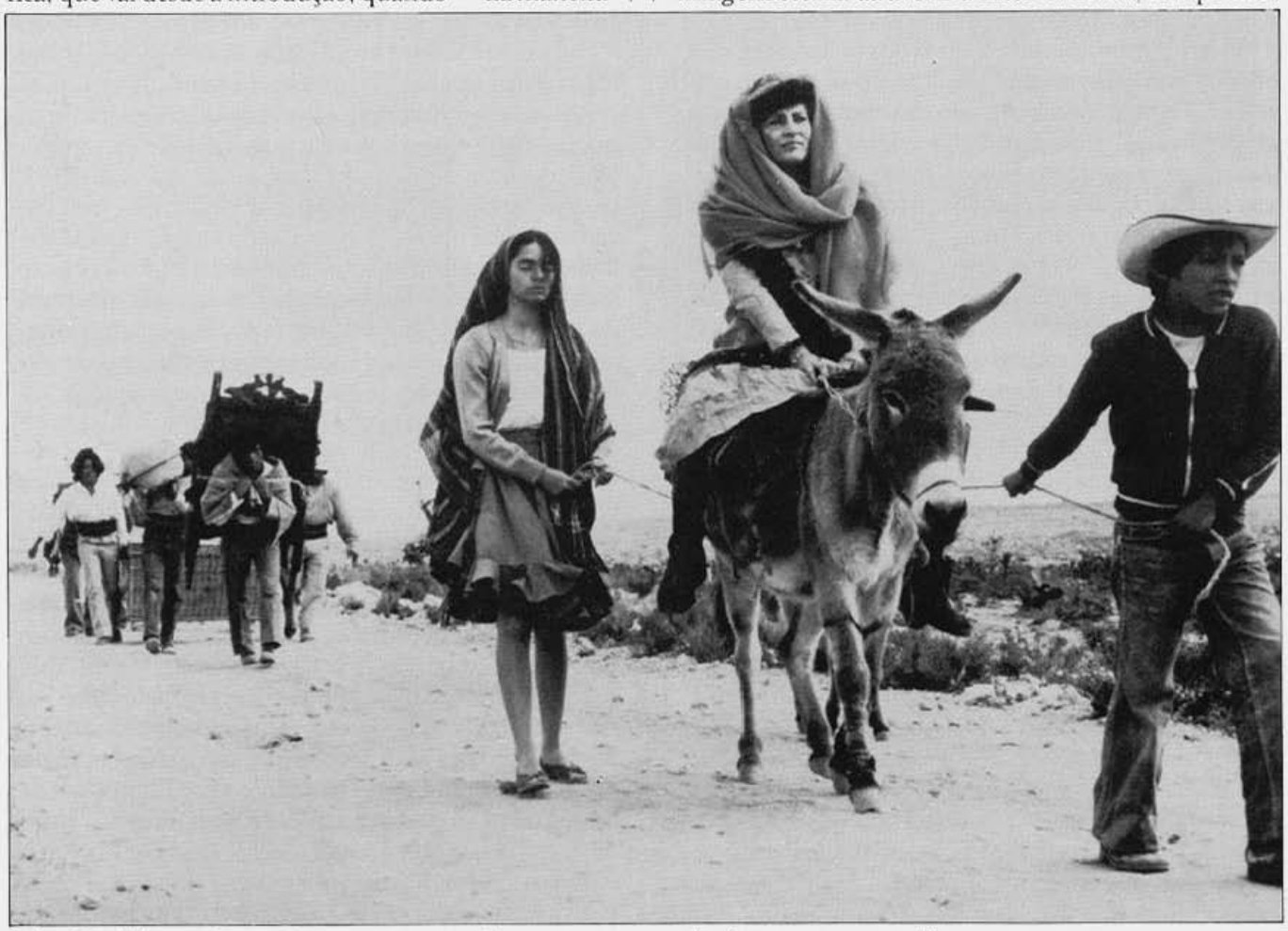
Não há sombras e cores extras para aquilo que já é sombrio e colorido.

nos, como uma febre malsã, produzida pelo cansaço. Claudia safa-se e vincula-se ao personagem.

Mas a interpretação extraordinária, essencial, é — e não poderia ser diferente — a da Papas. Esse poder sólido, difícil de destruir com subterfúgios, sejam pianos que explodem ou bolos envenenados, que só o enfrentamento direto pode eliminar, passa para o espectador em uma interpretação exata e brilhante, na qual a técnica e a alma da intérprete se combinam com a fantasia metódica de Marquez e a precisão racional e apaixonada do diretor de *Os Fuzis*.

A cada momento, ela entrega uma nova informação, uma nova dimensão da personagem. Matizada, rica, que vai desde a introdução, quando — na maneira de andar, no jeito de falar, no olhar — revela a mulher presa ao passado, ao esplendor vivido entre "móveis frenéticos, estátuas de césares inventados". Ainda ninguém pode adivinhar-lhe as verdadeiras proporções, mas delineia-se nos seus gestos o domínio de que não será possível escapar.

Extraordinárias são as cenas de pesadelo, como também, logo no começo, o pranto nostálgico ao som operístico do gramofone de buzina. A risada cheia, à porta da tenda em que o corpo de Erêndira é mercado, e o tom do diálogo firme e natural com o caminhoneiro que a transportou e às suas tralhas — inclusive a neta — de uma a outra vila, passam a ser inseparáveis da imagem eterna da avó. Da mesma forma, a seqüência



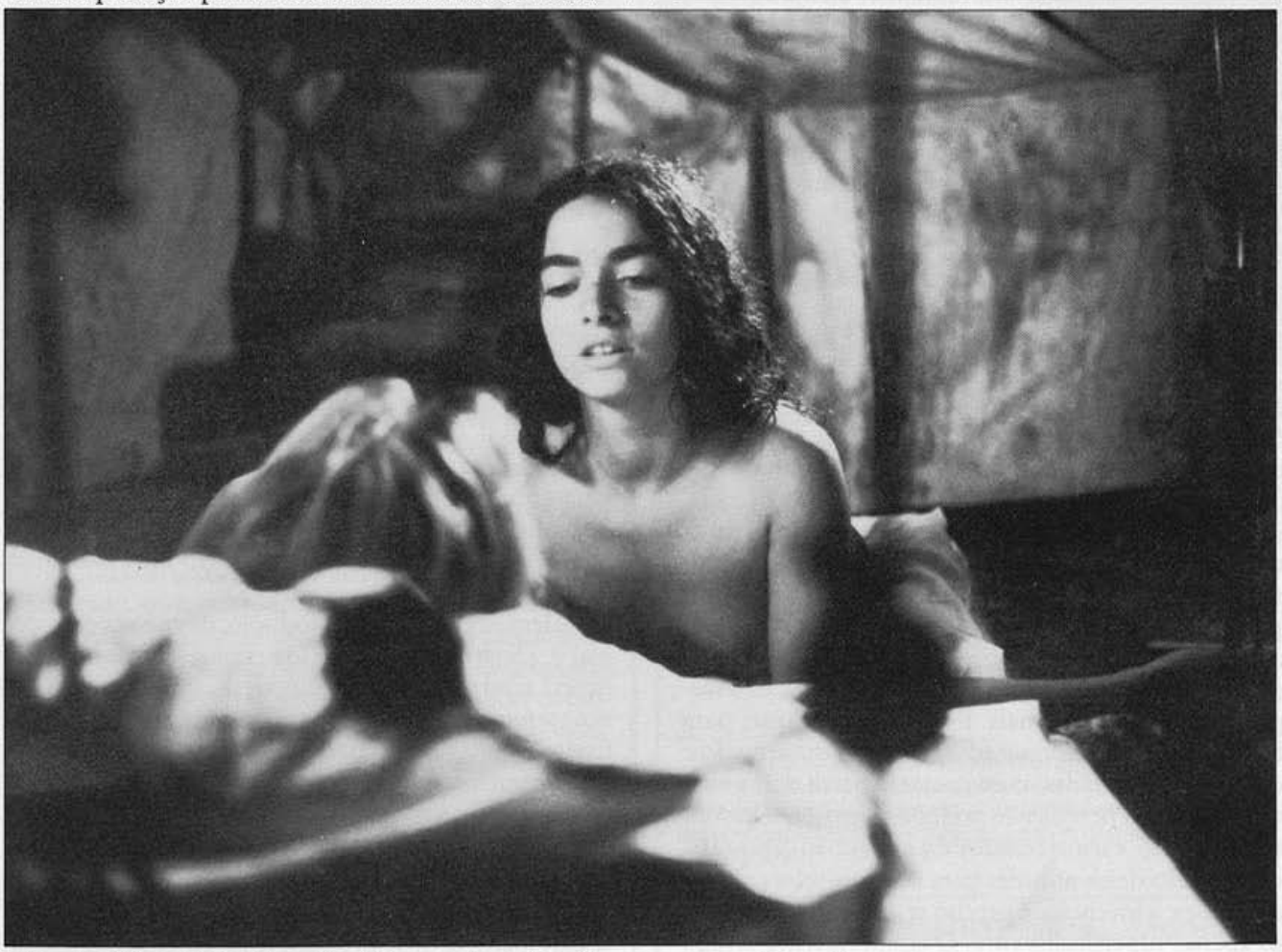
Claudia Ohana e Irene Papas: um corpo jovem transportado de uma a outra vila.

em que Papas se delicia devorando o bolo envenenado, sem que nada lhe aconteça, seguida de imediato pelo sonho gozoso em que as lembranças arrebatadoras e orgíacas do seu passado de mulher sensual afloram, ficará sempre ligada à escala gestual que desenvolve — desde um pequeno sorriso de olhos brilhantes por trás dos grandes pedaços de bolo que entulha na boca, até os movimentos amplos de braço e corpo enquanto recorda quem quase a matou de prazer.

E o filme é rico em interpretações, finas e delicadas. O senador Onésimo Gomez, "pior porque é diferente", ganha uma presença de primeiro personagem na interpretação plena de nuances de Michael Lonsdale. Ali se fixa, sem exageros prosaicos, a imagem tão nossa do político que vive da miséria no discurso de combatê-la.

A trilha musical cumpre magistralmente o seu papel de ambientadora, de criadora de clima. À moda de Piazzola, um som levemente cigano envolve o espectador mas, a exemplo do enquadramento, o submete à condição de *voyeur*. Deixa-o na periferia, a sorver com gozo todo aquele prazer que salta da tela.

LUIZ ALBERTO SANZ é cineasta, jornalista e crítico



Claudia Ohana/Erêndira: cândida, sem pecado, digna em seu sofrimento.