

PERSONAL AGENTS



O FILHO DESVIANTE E A MORTE DO PAI

Grande parte das deficiências criativas do cinema nacional tem que ser abordada na perspectiva da indústria brasileira de filmes, que nunca conseguiu se articular de modo sustentável. Nossos gargalos de distribuição/exibição continuam asfixiando as produções, mas não são piores do que a própria estrutura produtiva, chocante por sua fragilidade, para não dizer, improvisação. Editais ou leis de incentivo e renúncia fiscal, que deveriam ter prazo de validade para alavancar a infraestrutura, acabaram por assumir uma perenidade inviável. E não há indústria verdadeira que se estruture a partir de esquemas caridosos. Uma tal fragilidade mina esforços criativos mesmo quando legítimos. Assim, criar filmes no Brasil obriga, de um modo ou de outro, ao risco da mesma improvisação. O profissionalismo tosco gera efeitos na dramaturgia canhestra dos roteiros, que respinga na elaboração dos personagens ficcionais.



Lavoura arcaica



Por força de compromissos profissionais, há anos venho tendo contato com roteiros brasileiros (filmados ou não), e me aflige o reiterado descaso com a construção dos personagens – que muitas vezes têm a sorte de ser salvos só pelo talento de atores/atrizes. É tradicional a fragilidade na construção dos nossos roteiros, frequentemente improvisados, evidenciando a pouca importância dada às questões de dramaturgia – e não estou me referindo a um tipo de dramaturgia hegemônica. Apesar da proliferação de cursos de cinema atuais, perdura o amadorismo nessa área. Mesmo quando os roteiros têm um viés realista próximo do naturalismo televisivo – escolha cada vez mais comum – os personagens resultam marionetes de roteiristas, e caem no estereótipo ou na generalização. Tenta-se remediar com oficinas de roteiro ou “assessoria” de especialistas estrangeiros, o que virou quase um modismo ligado às fórmulas do cinema “independente” americano. Com isso, beira-se a pasteurização a partir de novos cacoetes dramatúrgicos e estilísticos. Na verdade, preocupados com a “qualidade técnica”, os autores acabam por frear os riscos da criação, e o que vemos são platitudes estéticas de um cinema “em busca de eficiência e resultados”, no dizer de Carlos Alberto Mattos.

Mas podem se apontar no cinema brasileiro contemporâneo muitos filmes que enriquecem a trajetória do personagem ficcional. Cito dois casos emblemáticos: *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que estão entre os maiores da nossa cinematografia. Ambos têm em comum o fato de serem baseados em obras literárias e realizados por diretores com parca presença anterior no cinema ficcional. Coincidência ou não, os dois diretores abandonaram suas regiões de origem para filmar em outro estado – o que indica uma situação de deslocamento já na raiz das obras. Talvez porque os diretores sentissem alguma insegurança num ambiente menos familiar, esse estar “fora do lugar” levou a métodos de produção e realização de grande rigor, como garantia para a abordagem extremamente pessoal. Em ambos os filmes, está em foco a tragédia brasileira. Ambos são obras necessárias, que nos remetem a dois diferentes mundos – o rural e o urbano – de um mesmo Brasil profundo. Pode-se dizer que a temática de um tem desdobramento no outro: em *Lavoura arcaica*, a rebelião filial, abortada no protagonista, poderia se constelar no irmão caçula e provocar sua partida para a cidade grande, onde vai engrossar a desordem de um país sem projeto, vale dizer, sem pai, tal como abordado em *Cidade de Deus*.



A rigorosa construção dos personagens desses dois filmes talvez comece na origem literária de ambos. Ainda que adaptados e muito modificados, romances representam uma espécie de protoprojeto antes do projeto cinematográfico, quase um pré-roteiro, o que – independentemente do valor literário dos livros – já disponibiliza um terreno alicerçado. Não estou dizendo que filmes baseados em romances são necessariamente bons, nem que filmes com roteiro original sejam ruins. Existem grandes romances universais que tiveram adaptações inferiores ou sofríveis para o cinema. Mas há também filmes adaptados que são muito superiores aos livros em que foram baseados – Hitchcock que o diga. Veja-se ainda o caso de *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, uma das maiores obras do cinema de todos os tempos, baseada num romance pouco expressivo.

Vamos considerar em particular o caso de *Lavoura arcaica*, um filme que Fernando Solanas considerava fora dos padrões – o que é exato, já que o diretor (também roteirista e montador) destroçou regras, para tentar uma gramática cinematográfica própria. Partiu-se do temeroso desafio de adaptar uma obra de construção estritamente literária, como a novela de Raduam Nassar, oralizada em forma de monólogo interior. Por sua linguagem que de tão elaborada beira a transfiguração, a novela filia-se à matriz shakespeariana – apontando para outro caso raro na literatura brasileira, que é Guimarães Rosa, este numa chave mais joyceana. Era tal seu fervor e admiração pelo original literário que Luiz Fernando Carvalho usou a própria novela como roteiro, assumindo sua intenção de fazer um filme literário. Por isso, recusou desde o início a ideia de adaptação: para ele tratava-se de um diálogo, a ponto de admitir que depois de ter lido a novela já tinha o filme todo na cabeça, graças à riqueza visual do livro. A câmera seria, portanto, uma caneta escrevendo um diário – e aqui encontramos um parentesco estético com Robert Bresson e seu *cinéma écriture*, o cinema enquanto escrita com imagens, movimentos e sons. Pode-se entender como, a partir daí, o filme assumiu uma estrutura totalmente fragmentada, às vezes feita de retalhos imagéticos, que contemplasse as idas e vindas do drama interior do protagonista, num verdadeiro fluxo de consciência fílmico. Como espinha dorsal do roteiro, o diretor adotou a narrativa oral literária que, apesar do tom acima do real, adequou-se perfeitamente ao coloquialismo do cinema. Nesse sentido, é espantoso como o texto de Raduam, barroquizado pelo atropelo de metáforas exasperadas, flui perfeitamente na boca dos atores, em especial Selton Mello.

Por sua ambiguidade entre o tom épico e o clima intimista, a narrativa se esgarça até atingir uma textura de pura poesia, o que a leva a se sobrepor ao realismo e atingir um universo ficcional próprio. Chegou-se assim a um cinema de “aventura da linguagem”. Mais ainda: no dizer do fotógrafo Walter Carvalho, um filme de linguagem arcaica, no sentido de dar vazão a misturas míticas e referências estéticas. Há claros sinais de Eisenstein e do brasileiro *Limite*, sobrepostos a uma estrutura de tragédia grega. Além do coro composto pelas irmãs, chega-se ao drama edipiano subjacente, depois que a ordem patriarcal é quebrada pelo filho desviante. O resultado é um filme que experimenta a linguagem cinematográfica até limites onde raramente se conseguiu chegar. Produzindo imagem poética em movimento, chega ainda mais longe do que os clássicos da vanguarda russa e, na atualidade, diretores tão radicais quanto Sergei Parajanov, Derek Jarman e Alexander Sokúrov. Então, o filme se torna personagem de si mesmo, à medida que vai se tecendo em torno de experimentações



fora dos padrões, tateando no escuro para buscar uma identidade – mesmo porque nem havia um roteiro a seguir. Como testemunha o próprio diretor, não se tratava de um jogo de ação e reação, mas da contínua busca do caminho, inclusive na fase da montagem, quando se farejava a passagem seguinte, longe de qualquer mecanicidade: “uma coisa saindo de dentro da outra para gerar o todo”. Ao contrário de um diálogo naturalista, aqui se tece, como lembra Fernando Solanas, uma espécie de oratório sinfônico, com o solista narrador e vários registros de vozes operísticas. Imagem e diálogo se repetem reiteradamente, ora se confrontando, ora se complementando. Muitas vezes a palavra assume o protagonismo, dando sentido novo às imagens que se mostram insuficientes para revelar a poesia, quando precisa ser escancarada em momentos, eu diria, epifânicos. Nem o viés realista é suficiente para a imagem, que se fragmenta e adquire diferentes texturas, até o ponto de se distorcer, gerando clima fantasmagórico. Turvado pela tragédia, o olhar se traduz em imagem distorcida – como no assassinato de Ana pelo pai desvairado, que empunha uma foice, seu cetro da justiça.

O que fica sem resposta é: como se tornou possível inserir personagens ao mesmo tempo verossímeis e tão poéticos num contexto narrativo de natureza indefinível? Há componentes não realistas nos personagens, sobretudo as longas falas discursivas do protagonista André, que entretete a crônica familiar com sua saga interior. Mas há também o contrário: a personagem Ana não chega a pronunciar uma frase, mas está lá inteira – medrosa, atormentada pelo desejo incestuoso e, finalmente, transgressiva. À sua maneira desvairada, é ela quem desafia a ordem paterna. Para compor a complexidade dessa Ana, somaram-se as forças do roteiro, da encenação, da cenografia, da coreografia, da fotografia, da montagem, da música e do guarda-roupa (buscaram-se roupas de época em brechós relacionados com imigrantes libaneses). Em *Lavourea arcaica*, houve uma rara junção de forças nas várias fases e áreas da criação que permitiram um equilíbrio expressivo do qual os personagens se beneficiaram enormemente. Já a preparação dos atores foi de um rigor viscontiano, que incluiu cursos de ioga até música e cozinha árabes, num esforço de imersão total. Mesmo quando o filme finca raízes no realismo, esse uso se verte com tal vigor que supera o realismo, para chegar ao mítico. Exemplar é a sequência do embate verbal entre o pai e André, realizada com planos próximos despojados. É um momento em que o filme consegue a façanha de articular-se no nível do arquétipo, por sua secura visual e contundência verbal, falando em tom de transfiguração à emoção do espectador. Ou seja: traz à tona todas as dores de todos os que somos filhos e tivemos que lutar pela liberdade e, no limite, ritualizar interiormente a morte do pai, para alçar nosso próprio voo. Independente do pai que tivemos, na qualidade de filhos estamos sempre ante o espectro do tirano, do qual é preciso se livrar, em situações de ruptura diversificadas.

Essas justaposições funcionais revelam a maestria de Luiz Fernando Carvalho para organizar personagens arquetípicos num confronto não apenas entre pai e filho, mas entre duas diferentes visões de mundo – a que quer manter a tradição e a que quer romper. Aí estamos num terreno familiar à narrativa ficcional brasileira, incluindo a literatura. São dois temas explosivos e duas forças contrapostas: o filho pródigo desviante que aponta para a necessária morte do pai. “Minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai”, diz André para o irmão mais velho. E o pai, para todos: “A felicidade só pode ser encontrada no seio da família.”



Deus e o diabo na terra do sol



TEMPO GLAUBER



Ora, o desejo de André leva essa norma ao pé da letra, quando apaixonar-se pela irmã Ana – “teu amor pra mim é o princípio do mundo”. Fica tudo em família, como ele mesmo diz, na tentativa de obedecer ao dogma paterno, subvertendo-o. André, que Luiz Fernando Carvalho imagina como uma planta, finca seus pés na terra e busca socorro no mito da Grande Mãe, inspirado no afeto de sua mãe, cujo silêncio se contrapunha ao autoritarismo paterno. Num mundo patriarcal controlado, André funciona como a ferida descontrolada: é o filho doente que tem consciência exacerbada não só dos efeitos do tempo sobre o amor familiar mas também da complexidade insuportável de um mundo que seu pai teima em tornar unívoco e imutável, mas que se revela mutável e fragmentário, como no trágico final. Não por acaso é o epilético que traz a desordem amorosa a essa ordem imposta pelo discurso dogmático do patriarca. Sua paixão incestuosa pela irmã seria causa ou consequência da doença? A cena de abertura do filme evidencia tal ambiguidade, quando se demora a perceber se André está se masturbando ou tão somente tendo mais uma crise epilética. Mas pode ser também uma cena de possessão – num sentido de encenação da morte do eu como forma de identificar-se com a morte do pai, tal como Freud elaborou em *Dostoiévski e o parricídio*. Nas cenas de maior densidade interior, surge a ária *Erbarne dich*, que o diretor propôs a Marco Antônio Guimarães adaptar da *Paixão segundo Mateus*, de Bach, e que faz apelo à misericórdia divina. Com seu *Tenha piedade de mim, Senhor*, a ária orquestrada eleva ao nível de mito o embate entre o filho pródigo e o pai. E é nesse clima que se abre o caminho à tragédia, pois o senhor da casa só tem piedade quando sua ordem é seguida. André se submete ao dogma paterno, disposto a abrir mão da sua verdade para ficar perto da irmã amada. Mas é tarde demais para alguma salvação: sua peste – ou revelação – já contaminou o tecido mais frágil da família, que na mesa fica ao lado esquerdo do pai. Além de desprezar André por ter retornado ao lar, o irmão caçula assume a revolta contra o despotismo paterno. A seguir, o câncer da liberdade atinge o próprio âmago amoroso: Ana abdica da ordem familiar e, para celebrar sua libertação, veste as quinquilharias que André arrebanhou com suas prostitutas. Aí eclode a tragédia, e a ordem cede ao caos.

Lavoura arcaica retoma em nova chave a temática rural tão presente no cinema brasileiro. Sua grandeza, a mesma estilística barroca e a trajetória dos personagens remetem obrigatoriamente a outro marco da nossa cinematografia: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Em ambos, há uma rebelião contra a autoridade superior, dentro da mesma estrutura patriarcal – num caso o patrão, no outro o pai; um no Nordeste, o outro no Sudeste. Mas há uma inovação: *Lavoura* introduz de modo explícito o desejo como motor da revolta, apenas subentendido em *Deus e o diabo*. Pode-se dizer que entre 1964 e 2001, datas das duas produções, o mundo arcaico rural foi invadido pelo caos desejanter, tema contemporâneo que no cinema brasileiro sempre esteve mais afeito ao universo urbano e suas questões existenciais. Em *Lavoura*, o arcaico se estiliza, tal como a idealizada ordem paterna. Temos aí a metáfora possível para uma nação historicamente regida por um autoritarismo que na verdade dissimula a ausência paterna: não é possível sequer matar o pai, só existente enquanto fantasia autoritária. A grande dramaturgia nacional anômala gerou inúmeras anomalias históricas – como a abolição da escravidão sem real libertação dos escravos, que se refugiaram nas favelas, os novos quilombos. Aquilo que era esperança de ruptura em *Deus e o diabo na terra do sol* tornou-se tragédia em *Lavoura arcaica*. A ansiada (e necessária) morte do pai, que no mito revolucionário era superação, foi vertida enquanto tragédia no começo do século 21. E como tal continua em processo a nossa tragédia edipiana.