



ABRIR A JANELA, FECHAR OS OLHOS

por Rodrigo de Oliveira

Se *Sudoeste* vai se armando, por seus planos alongados e sua protagonista transfigurada em muitas outras, como um exercício do todo-visual, do domínio da alma através da imagem exaustiva de seu corpo, o pedido infantil em voz *off* ao final parece mais o reconhecimento da derrota do filme diante deste seu desafio. “Fecha os olhos”, diz a encarnação juvenil de Clarice, justamente esta figura que depende tanto deles para existir do jeito que é. De olhos fechados o que se tem é o preto absoluto, este do qual o próprio filme se ressentiu como o espaço da (sua própria) morte. Não é por acaso que logo os olhos se abrirão novamente, e que a derrota desse primado venha na explosão branca da qual a tela se preenche na última imagem do filme. Apesar da aparente transcendência e da maleabilidade das fronteiras de tempo e espaço, *Sudoeste* é bastante cético em termos de cinema: só acredita vendo.

Ver, aqui, significa ser testemunha ocular; não raro, do *globo* ocular. É assim que embarcamos na trajetória de Clarice: um corpo morto estendido na cama de uma hospedaria, barriga alta de gestação avançada, os olhos esbugalhados e sem brilho. E será assim que avançaremos em sua transmutação de morta para menina, de menina para mulher, de mulher para velha, sempre em planos que enquadram os olhos de maneira total e que fazem substituir, na montagem, um tempo pelo outro. É um recurso velho, e que aponta uma linearidade radical. Qualquer que seja o impulso de vida desta mulher que experimenta, em um dia, a existência inteira, este impulso está domesticado pelo plano-dos-olhos e pelo corte substitutivo. No momento em que *Sudoeste* realiza a figuração de uma nova idade, a anterior morre, vira memória, narração distante, acúmulo a fórceps do fiapo desarticulado de vida que lhe coube viver. O que garante então que elas sequer tenham existido? Lá estávamos todos – cineasta, personagens em cena, espectadores –, e testemunhamos sua realidade. É difícil então compreender a atribuição automática a um suposto “universo fantástico” de que *Sudoeste* faria uso, uma vez que seu senso de real está tão apegado à materialidade das coisas, à necessidade de provas físicas, ao elogio da imagem literal.

Logo no começo acompanhamos a chegada de uma velha rezadeira (tida como bruxa) à hospedaria em que se encontra Clarice. Do lado de fora do lugar, o som constante da engrenagem de um catavento ocupa a banda sonora. É um som reconhecível, e liga de maneira definidora duas pontas de uma consideração moderna do real. Uma primeira lembrança leva ao rangido da moenda de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos: crença na organização





dos sentidos oferecidos pelo próprio real. Algo na luz, na terra, nos corpos e nos sons daquele espaço se oferece como peça de composição em uma outra plataforma, a tela do cinema, à imagem e semelhança deste lugar de origem – ou, pelo menos, acredita-se nisso ainda. A segunda lembrança leva ao ruído do moinho de vento na abertura de *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone. Ali já não há mais crença na pureza deste real como instância enunciadora de si. A imagem cinematográfica é o único índice de verdade possível, e então elogia-se justamente seu artifício, sua distância do mundo dos vivos e sua proximidade do mundo das sombras (móveis). Em algum lugar deste intervalo, *Sudoeste* se perdeu, e paga por isso com o anacronismo. Nem tanto a crença no real revelatório, muito menos a defesa da fabricação, o filme parece se contentar em simplesmente capturar formas – físicas no interior da cena, sensórias na maneira de se enquadrá-las – e fazer disso sua imagem, sua verdade, sua ideia de cinema. As imagens não vêm de algum lugar, nem carregam nenhuma consciência, elas apenas são. Eis aí razão bastante para registrá-las.

Tome-se, por exemplo, o apego que o filme tem ao movimento em *travelling*. Ele preenche toda e qualquer sequência da evocação de algo que nunca se anuncia de fato, e que está sempre à espreita para nos levar a uma terra prometida (dentro ou fora do quadro) que é puro deserto de sentidos. A sugestão de densidade, de tremor, de confronto, é algo do qual o filme depende para montar seu amontoado de impressões profundas sobre a vida desta mulher protagonista, mas que não pode se precipitar verdadeiramente, sob o risco de forçar *Sudoeste* a encontrar, do lado de lá, uma imagem que não se deixe dominar tão somente por sua visualidade. A chegada da rezadeira à hospedaria sugere o terror, a iminência de uma explosão, e assim é filmada, num longo *travelling* em recuo que esquadrinha o corredor escuro do lugar e nos prepara para a grávida morta. O que se filma ali, de fato? E mais adiante, quando se chega aos olhos esbugalhados da morta, o que se perdeu neles, que agora são pura opacidade?

O espírito, talvez. Aquilo que é infilmável, que não imprime na película, que circula por aí como vento mas que, diferente deste, não consegue produzir ruído na engrenagem de moinho nenhum. O corredor escuro, espaço de trânsito entre este e o outro lado, num filme sobre corpos sem alma, é apenas um corredor escuro. O mesmo movimento de câmera, frontal ou lateral, será usado posteriormente em momentos de grande ímpeto dramático ou numa banalidade narrativa qualquer. O *travelling* não é a manifestação da doença, desta moléstia da cabeça (“acho que enlouqueci”) ou dos sentidos (“como é a chuva?”), mas tão somente a constatação de um problema geográfico.

É que o mundo de *Sudoeste* está se estreitando. Como o mar que ocupava toda a extensão da vila de pescadores e salineiros, a imagem está acabando. A janela estreita e achatada em proporção 3.66:1 transforma o corpo do filme num filete de luz espremido entre duas faixas pretas (os “olhos” da tela também se fecham sobre o filme). Isso torna todo o trajeto da câmera em *Sudoeste* um exercício de olhar ainda mais imperativo. Mas em vez de uma encenação de decisões, em que algo surge em cena em detrimento daquilo que precisou ficar de fora, tudo está embalado no ímpeto todo-visual, e tudo cabe no *travelling*. O risco real é que este mundo, cada vez mais comprimido, eventualmente perca toda esta visualidade, engolido definitivamente pelo preto.



Este mundo de equilíbrio delicado, como registrado em planos gerais ao longo do filme, é composto de porções idênticas de céu e terra, e aí talvez esteja seu maior pecado. É virtualmente impossível, em *Sudoeste*, a presença de uma sequência de descontrole vulcânico como a subida da câmera ao monte de pedra e o mergulho no mar em *Limite*, de Mário Peixoto, filme com o qual o trabalho de Eduardo Nunes foi muito comparado. Peixoto, controlado e preciso, é eventualmente vencido pela tensão interior do universo que constrói, e num momento de explosão perde o limite do céu e da terra, quer filmar tudo e reconhece imediatamente que o desejo de totalidade aproxima o próprio filme da loucura que, até ali, ele apenas representava em cena. Em outro momento, tenta filmar “o teto do mundo” em tomada única, saindo da beira do mar, passando pela mata, até chegar ao céu, e ele parece infinito, grande e descontínuo demais para um quadro só. É preciso coragem para conceder que o tumulto interior da cena sobrepuja e, eventualmente, possa comandar o olhar que se joga sobre ela.

E Clarice não é outra coisa senão uma mulher em extremo tumulto interior. Ainda assim, a personagem é anulada pela beleza exterior a ela, imposta sobre sua trajetória pelo apuro técnico e pela precisão cirúrgica da poesia, e acaba igualmente estreita e achatada. Este poder de viver a vida em um dia, e de experimentar um tempo diverso daquele da aldeia em que se encontra, é incapaz de produzir na personagem alguma faísca de libertação. Pelo contrário, a trajetória de Clarice é a da subjugação. Sua infância começa emudecida, mas logo desabrocha em curiosidade pelo mundo, em articulação sobre a experiência. A vida adulta é marcada pelo domínio do próprio corpo, e ele sobrevive mesmo a um sugerido estupro incestuoso. Seu martírio final, novamente emudecido, desarticulado, dependente da voz de sua infância agora que a velhice a amputou, é tão cruel quanto a medida de toda a exibição formal a que foi exposta, e que a aprisiona antes mesmo que ela pudesse experimentar o amor, a dor e a loucura que lhe são tão próprios.

Ao entorno o que é do entorno: planos-retrato que “dão conta” de quem são os habitantes não atores da aldeia, texto e lágrima aos que são atores, e uma sequência de platitudes que fazem andar os conceitos dramaturgicos sufocados pela tecnicismo estético (“se uns estão indo, outros estão vindo”, “por que a gente tem tanto medo de ficar sozinha?”, “Imaginar a vida como a gente queria”). Entre o entorno e *Sudoeste*, Clarice. Essa que está condenada a se afundar na cama da hospedaria que só se acessa pelo corredor escuro, apavorada pela imaginação de uma vida parnasiana pela janela que nunca atravessará. Quando o preto absoluto vier, e fechar os olhos sobre o filme, uma vida posterior, sem a obrigação de ser forma e corpo e olhos e mutação e imagem, talvez lhe seja mais justa. ■

Rodrigo de Oliveira é crítico, curador e cineasta. Redator da Revista Cinética, lançou o livro *Diário de Sintra - Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán* (ed. Confraria do Vento) e escreveu e dirigiu o longa de ficção *As horas vulgares*.