



5144-4

Copyright © 1989, Universal Studios
 All Rights Reserved. Printed in U.S.A.
 Universal Studios is a registered service mark of
 Universal Studios, Inc.

"AMERICAN GRANITY"

A UNIVERSAL PICTURES PRESENTATION
 A UNIVERSAL PICTURES PRODUCTION
 "AMERICAN GRANITY" CASTING BY
 JUDY GIBSON, C.S.T. STYLING BY
 JUDY GIBSON, C.S.T. COSTUME DESIGNER
 JUDY GIBSON, C.S.T. HAIR BY
 JUDY GIBSON, C.S.T. MAKEUP BY
 JUDY GIBSON, C.S.T. EDITOR
 JUDY GIBSON, C.S.T. EXECUTIVE PRODUCERS
 JUDY GIBSON, C.S.T. PRODUCED BY
 JUDY GIBSON, C.S.T. WRITTEN BY
 JUDY GIBSON, C.S.T. DIRECTED BY
 JUDY GIBSON, C.S.T.

Respects all National Living Service Records
 and the National Living Service Records
 Program. The National Living Service Records
 Program is a national program to honor
 the service records of all living veterans
 of the United States Armed Forces.
 For more information, contact the National
 Living Service Records Program, P.O. Box
 1000, Washington, D.C. 20001.

73/253





UMA QUESTÃO DE TEMPO

POR MATHEUS KERNISKI

EXISTE um caráter documental dentro das obras que se aventuram em filmar uma experiência adolescente que figura essencial para sua substância. Porém o que diferencia esse caráter, quase inequívoco, daquele presente em toda ficção? Daquela busca por um instante de verdade através desse teatro assumido que se desenrola diante da câmera?

Dentro de uma arte demasiadamente premeditada, a captação de um acontecimento real encontra-se como um interessante paradoxo. O universo cinematográfico tem como base lapidar a *mise en scène*, uma estratégia não apenas de emulação, mas também capaz de abrir essa brecha por onde o lado documental possa se fundir ao material bruto da ficção.

Mesmo que ambos nasçam por caminhos opostos, essa pulsão documentária inerente colabora como se em ambos os registros ocorre-se uma filiação mútua, adensando a experiência representada através de sua mescla e dependência. Com isso levantando, é preciso notar que os filmes sobre adolescência adquirem uma força ainda maior do que a natural quando resvaladas aí.

Não existe nenhum período da vida que tenha sido codificado como um gênero como os chamados *teen movies*. Novamente, outro paradoxo: mesmo diante de um período de formação reconhecível a todos nós, estamos diante de uma experiência que quando representada no cinema adquire uma mitologia própria, com seus próprios arquétipos, situações emblemáticas e confrontos universais.

Com isso, sublinhamos que a experiência adolescente adquire esse contorno mítico justamente pelo seu caráter universal, pelo recorte que faz do particular, espelhado ao geral, no atemporal... É possível avaliar que no fundo essa potência, essa pulsação latente da vida que se espalha por esses filmes, vem primordialmente por uma questão de *tempo*.

Aprofundemos, como exemplo dessa questão, três filmes: *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, 1973), de George Lucas, *As Vantagens de Ser Invisível* (*Perks of Being a Wallflower*, 2012), de Stephen Chbosky, e *Jovens, Loucos e Rebeldes* (*Dazed and Confused*, 1993), de Richard Linklater. E certo revés com essa mais recente experiência de Linklater no “gênero”: *Boyhood: Da Infância à Juventude* (*Boyhood*, 2014).

De semelhante entre eles, uma maneira se relacionar com diferentes formas de representação do tempo: uma cosmética de imagem de uma época, uma atmosfera progressiva que ainda está imersa no presente, em um embate com os “corpos” que são fruto total de seu tempo, vidas e pessoas onde a inevitabilidade do presente é uma dádiva para esses filmes.

O filme de George Lucas é um caso de cosmética. De um período, os anos 50, de onde o filme extrai sua vivacidade, pela memória, pelo quanto é possível se relacionar com essa ideia de emulação. É um filme que procura abertamente não dialogar em nada com o seu presente, com a década de 70. George Lucas não sabe dirigir atores, qualquer um de seus outros filmes atesta isso, sua preocupação é sempre outra.

O que causou a quantidade de grandes atuações no filme foi justamente esse caráter documental do presente, ao condensar dentro de um espaço, dentro de uma estrutura, sua experiência particular (sua infância e juventude) com um período, sendo capaz de transpor então para seu filme uma atmosfera inconsciente.

A potência do Curt de Richard Dreyfuss nasce de sua completa independência do trabalho de direção, ainda que ela só exista por esse contexto específico. São esses os filmes que poderíamos quase categorizar como ausentes de *mise en scène*, caso não houvesse toda essa prévia organização cênica do período.

Mas algo é certo: a partir do momento que lançados nesse mundo, os atores se desenvolvem ao seu modo, e são exemplificações claras da chamada borboleta de Griffith que Biette (uma aparição não planejada dentro da cena que a ressignifica pelo acaso) versou um dia. Podem a qualquer momento serem capaz de invadir o quadro algo não premeditado, um sorriso não consentido, uma expressão não dissimulada que surja pela verdade do contato deles com a situação.

Ao mesmo tempo, essa fusão e dissonância entre a encenação é a chave mestra para a qualidade desse modo de se fazer o filme, é um método bastante perigoso. São grandes os intérpretes de um filme apenas, daquelas atuações estelares que nascem fadadas a aparecer durante apenas uma vez pelo écran. Ascensão e queda por apenas um curto tempo, pela duração de uma obra.

Solta-se do estreitamento, por vezes nocivo, por vezes benigno, entre a ficção e o real, uma confusão que é capaz de render para um filme uma atuação absurda, mas que traga um conflito pernicioso para aquele ator em cena, duplamente atormentado pela situação da cena, dos ecos em sua própria vida.

É dessa pulsão, digladiada por uma questão moral, que nasce o abraço não premeditado de James Dean em Raymond Massey em *Vidas Amargas (East of Eden, 1955)*, de Elia Kazan. Não se encontram nem ator nem personagem em cena. Todo o *pathos* da cena é tanto pelo peso dramático da querela de Cal Trask e Adam Trask que estamos acompanhando pela obra do escritor John Steinbeck, quanto do embate pessoal entre James Dean e o ator Raymond Massey, de relação notadamente conflituosa no set do filme.

E ainda em um terceiro plano, a história particular de James Dean com uma figura paterna, inerente aos dois outros conflitos, onde a representação contida na obra durante a ação, na figura fora da filmagem, é

refletida sob os próprios fantasmas pessoais do ator. Um exercício muito moderno, feito de outra maneira por realizadores como Rossellini, onde aquilo que antecede e precede a gravação da cena influencia diretamente na realização da própria. Não é um mero roteiro mais que se filma.

As Vantagens de Ser Invisível joga-nos outro interessante caminho. Um filme que se passa nos anos 90 e não tem pudor algum de ignorar o mesmo. Em todos os aspectos, seja no visual, seja no temporal, seja no emocional. A origem do retrato não é muito diferente do filme de Lucas. É novamente um realizador que escreveu um livro no final dos anos 90 e acaba por adaptá-lo em filme uma década depois.

E ao ignorar seu tempo “protocolar”, o filme abre-se totalmente para o seu presente, e torna-se um dos grandes filmes sobre o que é adolescência nos anos 2000, de sua metade para a virada dos anos 10 desse século. Novamente, o passado é mais uma superfície que permite uma camada para que a história seja novamente contada, pesando agora pelo contraste ao presente.

De todos, talvez seja o mais documental de fato. O “talvez” é importante. Nunca saberemos. Mas é notável que os três protagonistas, atores-mirins, não possuem uma adolescência corriqueira por suas carreiras. E que em fases cruciais de formação, foram confrontados pelos limites de encenação e realidade que já falamos sobre Dean.

E não precisamos entrar na sua vida pessoal para vislumbrar que o filme torna-se uma brincadeira de retomar essas conjugações recentes dos três, de particular e público, que nunca foram invisíveis, e que agora são capazes de afirmar que existem, que estão ali a viver algo, e que aquilo permanecerá enquanto eles forem embora, enquanto o tempo se for, enquanto tudo escorrer. Gravasse no filme todo o “will” e “can” presentes

na música de Bowie, o que não foi e o que pode vir ainda a ser. E o cinema os presenteia com isso.

Tudo em poucas horas, tudo em um filme, destroem sua visibilidade para encenarem uma invisibilidade que os dê outra forma de serem visíveis, que é beleza nunca consentida a eles.

E eles o podem ser. Tudo por um dia.

E por fim, nos deparamos com esse objeto estranho, até na própria carreira, de Richard Linklater chamado *Jovens Loucos e Rebeldes*, que condensa a três questões discorridas aqui em apenas um filme.

Possui toda a maquiagem dos anos 70, possui a atmosfera da época recente, do final dos anos 80, esse tempo tão fundamental para o gênero, e associa para potencializar os dois anteriores, os garotos e as garotas dos anos 90, integradas a um estilo de vida e lazer que pode ser definido pelo nome de seu filme anterior: *Slacker* (1991).

Mas isso o faz o melhor filme do gênero? O melhor filme que confronta a adolescência?

Não, nem um pouco. Nem raspa.

Isso torna o filme muito interessante por um sentimento de amálgama, de transitar tanto em tão pouco, de maneira tão despreziosa. O seu acerto é não tornar as três dimensões em uma fórmula. Seu valor é como de um óvni, objeto estranho que paira dentro de um emaranhado sistematizado, segredando uma pulsão onde não se espera.

Mas seus grandes momentos não se devem mais a um filme que abolisse totalmente essas três questões. E com isso, somos capazes de conversar um pouco sobre *Boyhood: Da Infância à Juventude*, que então viria como uma espécie de salvação, de comprovação pelo tempo dessa questão de tempo prefigurado no título desse texto.

Deve-se esperar no filme então um dilaceramento, uma confusão da encenação e a

própria vida do seu protagonista, que Linklater irá roubar suas experiências através desse pacto, tornando a obra ambígua, duvidosa e, portanto, fascinante aos nossos olhos.

Não é o que acontece. O fascínio que existe em *Boyhood: Da Infância à Juventude* vem justamente pelo contrário: pelo respeito à experiência privada, por acompanhar aquele rapaz menos como protagonista do que observador-espectador do mundo ao seu redor. E nesse sentido, *Boyhood: Da Infância à Juventude* se aproxima a uma ideia de documentário pelo caráter sazonal da vida, pela memória que nós mesmos temos do passado, de nossas experiências.

São as coisas como elas são: deixamos passar os principais acontecimentos particulares de Mason, e isso torna o filme tão belo quanto inexpressivo por certos momentos.

Não precisamos disso, como não precisamos do excesso de encenação. Não importa como se desenvolvam, ambas serão sempre permeadas por uma questão de verdade. É isso que fundamenta de fato os *teen movies*. Aqueles que acreditam no que fazem, e os que acreditam no que veem.

Os três tempos então podem sobressair quando possível para ajudar, podendo ainda a ser anulados, desmantelados por um filme como *Boyhood: Da Infância à Juventude*. E no fundo, são questões que nunca serão maiores do que aquilo que há de sincero na vontade de se representar algo.

*“Let it roll across the floor
Through the hall and out the door
To the fountain of perpetual mirth
Let it roll for all it’s worth”*

George Harrison



Não lembro quem falou que o problema do passado é que ele se torna presente o tempo todo. E também não lembro quem disse que uma memória está fadada a sempre virar a “memória da memória” toda vez que recordada.

Só lembro, por escrever aqui, que os grandes milagres dos *teen movies* (e, porque não, do cinema em geral) são tornar a memória da memória em um contínuo “presente do presente” que nunca deixamos de viver, por mais longe e esquecido que passado e experiências se encontrem dentro de nós.

E assim, agora, lembro que Bénard da Costa, escritor e crítico de cinema, fala sobre a lembrança de um filme chamado *Aconteceu Amanhã* (*It Happened Tomorrow*, 1944), de René Clair, e o que o seu título evoca: “Em arte, nada acontece e tudo aconteceu. Amanhã. O verbo no passado e o substantivo no futuro”.

E ao cabo que por esses filmes, por esse gênero, lembro sempre do que vivi através do que vi. E hoje, ao mesmo tempo, também aprendo que existem certos filmes que só podem ser compreendidos depois de experimentadas certas coisas em vida. Estava lá desde sempre, mas não as tinha visto antes, do mesmo modo que aprendi outras antes de serem apresentadas em vida.

Como duas correntes contrárias e indiferentes, que em algum ponto se encontram ocasionalmente, por sua aparente diferença...

E por final, lembro mais uma vez, que “cinefilia não é apenas uma relação especial com cinema; é uma relação com o mundo através do cinema”.

Quem o disse mesmo? Não me recordo mais...