

HATARI!
revista de ciência
apresenta

CINEAAA

nórdica

NÚMERO 6 - 2017

realização



FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná



CINEMA

independente

REVISTA REALIZADA PELO GRUPO DE ESTUDOS HATARI!

PROJETO DE EXTENSÃO DO CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL
DA UNESPAR-FAP, CAMPUS CURITIBA II

Equipe Hatari!

Andrei Bueno

Camila Sailer

Gabriela Quadros

Hanna Esperança

Isabela Letícia

Leonardo Otto

Matheus Borges

Matheus Petris

Pedro Fávaro

Yasmin Rahmeier

Yoná Yassuda

Revisão de texto

Gabriela Quadros

Hanna Esperança

HATARI!

revista de cinema

Projeto gráfico

Fernanda Tavares

Conselho editorial

Alexandre Rafael Garcia

Demian Albuquerque Garcia

Eduardo Tulio Baggio

Hanna Esperança



FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

UNESPAR

Universidade Estadual do Paraná

HATARI! REVISTA DE CINEMA É UMA PUBLICAÇÃO DO
HATARI! GRUPO DE ESTUDOS DE CINEMA DA UNESPAR-FAP

Foto de capa por Dustin Groh (Unsplash)

As opiniões expressas nos artigos desta revista são de responsabilidade exclusiva dos autores.

Sumário

09	Apresentação
11	Victor Sjöström, Pioneiro do Cinema - Andrei Bueno
16	Pequenos Milagres Acontecem em Segredo - Yasmin Rahmeier
20	Persona, as Máscaras e o Travelling - Matheus Petris
24	Os Vikings e a Religião, a Trilogia de Hrafn Gunnlaugsson - Leonardo Otto
29	Continuo Curiosa - Yoná Yassuda
33	Rock, Galinhas, Pretensões e Reykjavík - Pedro Fávares
37	Nós Fomos Algo de Belo - Isabela Letícia
41	A Gente Precisa Crescer - Gabriela Quadros
45	Sobre Todos os Filmes que Eu Não Vi - Hanna Esperança
49	A Menina dos Olhos de Kaurismaki - Matheus Borges
53	O Ser Humano Retratoado por Roy Andersson - Camila Sailer

Apresentação

CINEMA NÓRDICO

por Hanna Esperança

A **Hatari! Revista de Cinema** chega a sua 6ª edição explorando o cinema dos países nórdicos: Dinamarca, Suécia, Finlândia, Islândia e Noruega estão todos representados em onze textos críticos que vão do pioneiro do cinema sueco Victor Sjöström até a mais atual e popular série de TV norueguesa *Skam*.

Andrei Bueno abre a revista com uma análise de três filmes de Sjöström: *Terje Vigen* (1917), *O Fora da Lei e Sua Mulher* (1918) e o filme favorito de Ingmar Bergman, *A Carruagem Fantasma* (1921). O sobrenatural, a morte e a religiosidade, presentes nesse último, serão reverberados nos próximos textos, iniciando com “Pequenos milagres acontecem em segredo”

de Yasmin Rahmeier em uma análise de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955) e, logo depois, “Persona, as máscaras e o travelling” de Matheus Petris, sobre *Persona* (1966), do já citado diretor Ingmar Bergman. Por fim, Leonardo Otto olha para a questão da religião contida nos filmes *vikings* que compõem a *Trilogia do Corvo* (1984, 1988 e 1990).

Já o texto “Continuo curiosa” de Yoná Yassuda sobre os filmes *I am Curious (Yellow)* e *I am Curious (Blue)* de 1967-68 dirigidos por Vilgot Sjöman, inicia uma leva de análises de filmes que tratam sobre questionamentos do mundo e uma

rebeldia adolescente nostálgica. Pedro Fávoro analisa o documentário islandês *Rökk Í Reykjavík* (1982), de Friðrik Þór Friðriksson em “Rock, galinhas e reykjavík” e Isabela Leticia o conto punk-feminista *Vi är bäst!* (2013), de Lukas Moodysson em “Nós fomos algo de belo”.

Enquanto ambos os textos constroem e homenageiam a pureza e a inconsequência jovem através da música, “A gente precisa crescer” escrito por Gabriela Quadros sobre a já citada série de TV *Skam* (2015) e “Sobre todos os filmes que eu não vi” escrito por mim a respeito do filme *Deixa Ela Entrar* (Tomas Alfredson, 2008), fazem uma construção semelhante,

mas através da análise das sutilezas em ambas as obras.

Por fim, os dois últimos textos “A menina dos olhos de Kaurismaki” de Matheus Borges e “O ser humano retratado por Roy Andersson” de Camila Sailer analisam aquilo que é inerente ao humano, seus desejos, suas vontades e a consequência de suas escolhas nos filmes *A Garota da Fábrica de Fósforos* (1990), de Aki Kaurismaki e a trilogia de Roy Andersson: *Canções do Segundo Andar* (2000), *Você, os Vivos* (2007) e *Um Pombo Pousou num Galho Refletindo Sobre a Existência* (2014).



VICTOR SJÖSTRÖM,
PIONEIRO DO *cinema*

por Andrei Bueno

Se fizéssemos uma pesquisa entre cinéfilos no estilo *top of mind* sobre os representantes do cinema de cada país, não tenho dúvidas de que o nome de Ingmar Bergman viria em primeiro na Suécia. Ainda quando adolescente, e sem a menor base teórica de estudos de cinema, já se apresentava essa obrigação de ver filmes de Bergman, assim como de Kubrick, Tarkovsky, Fellini... Esses nomes recém-descobertos que me instigavam a curiosidade.

E foi através de Bergman que cheguei em **Victor Sjöström**, diretor de *A Carruagem Fantasma*, filme mudo de 1921, que ali na sessão de curiosidades do mais famoso diretor sueco aparecia como seu filme favorito. Depois, descobri que o senhor protagonista de *Morangos Silvestres* (Bergman, 1957) era o próprio Sjöström. Então, quem seria este homem tão influente sobre um dos membros do panteão cinematográfico? Victor Sjöström é um também sueco realizador de filmes desde 1912. O que falarei dele baseia-se em alguns de seus filmes produzidos na Suécia que me mostraram ser ele mesmo um membro deste panteão.

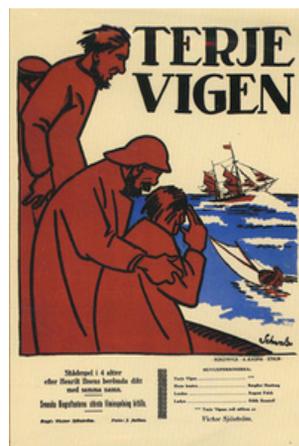
TERJE VIGEN (1917)

A história acompanha o personagem título do filme, um marinheiro que sai em busca de alimentos para sua esposa e filha durante a guerra, é preso e quando retorna anos depois, descobre a morte de ambas. Amargurado, tem a oportunidade de se vingar dos responsáveis

por sua prisão – e de sua família por consequência – mas se redime. *Terje Vigen* é apontado como um marco na internacionalização do cinema sueco e uma guinada estética que aproveita as paisagens como força motriz das composições visuais.

Um filme onde a imagem flutua com o balanço do mar, nos indicando aquele mesmo impulso de Griffith em abandonar o “teatro filmado” e se colocar no centro da ação. Mas, se com o diretor americano destaca-se o domínio de decupagem e montagem, Sjöström impressiona mesmo (talvez por também

ser ator) por sua compreensão do quadro cinematográfico e sua capacidade de dinamizá-lo com a enenação. A janela da casa de Terje, por exemplo, é usada para esta-



belecer relações entre ambiente externo e interno dentro de um único plano e antecipar entradas, como na cena filmada de dentro em que vemos rapidamente alguns amigos do lado de fora, logo em seguida estes entram e figuram em destaque. Há também uma ampla exploração da profundidade de campo em longas extensões de tempo e espaço, efeito marcante no plano em que a mulher se despede do marido. Enquanto ela acena continuamente

em primeiro plano, ele se distancia no mar cada vez mais até desaparecer completamente atrás de uma pedra.

Dentro de um sistema ainda tão dependente da amplitude dos gestos para se fazer compreensível, chama atenção os momentos em que se confia na sutileza para sustentar o drama. O ápice desta postura ocorre no plano em que o protagonista é mostrado de costas, sentado e imóvel diante da imensidão do mar enquanto enfrenta a miséria. Me parece um desses momentos de descoberta das potencialidades da imagem de cinema como cristizador de uma beleza ontológica das coisas e do seres.

O FORA DA LEI E SUA MULHER (1918)

A narrativa conta a vida de Evjind, homem foragido após roubar uma ovelha para sua família, que passava fome no rigoroso inverno. Sob outra identidade, encontra emprego na fazenda de uma viúva, acabando ambos se apaixonando. Quando é descoberto, a mulher deixa sua vida de posses para trás e foge com ele, vivendo nas montanhas em uma felicidade que com o passar dos anos se corrói na miséria.

Não consigo falar deste filme sem louvar justamente seu ato final, uma série de quadros dos dois personagens já envelhecidos, desgastados física e mentalmente, atormentados pelo frio, fome e seus arrependimentos do passado.

A forma como a sequência foi introduzida quebrou minhas expectativas do que se mostrava até então, a história de amor de dois amantes contra o mundo, decisão que demonstra o interesse em se aprofundar na complexidade da natureza humana.

Sjöström, interpretando o protagonista do filme, compõe um personagem de força descomunal, capaz de fugir da prisão torcendo grades de ferro e erguer sozinho uma arca de dinheiro até o sótão. Halla, a viúva, enfrenta destemidamente seu cunhado assediador, corre de seus perseguidores pelas montanhas geladas e toma a decisão de sacrificar sua pequena filha no abismo para que esta não caia na



mão de seu inimigo. Estes dois seres de fibra são jogados em uma paisagem de penhascos, cascatas e nevascas. A força humana sucumbe e os dois morrem congelados, restando no plano final a paisagem vazia da natureza em sua força imutável.

A CARRUAGEM FANTASMA (1921)

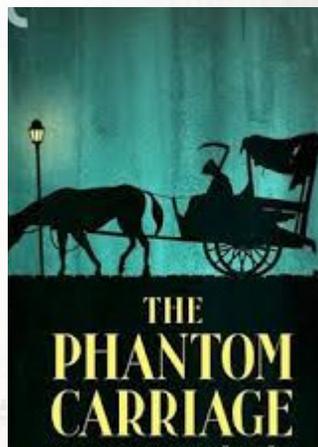
Chegamos então ao dito filme preferido de Bergman. Aqui, concretiza-se visualmente a lenda de uma carruagem que recolhe as almas e troca seu comandante ao final de cada ano pela última pessoa a morrer na noite de Ano Novo.

Passeamos pela vida do personagem central, de novo, vivido por Sjöström, um homem corrompido, impassível aos apelos de quem tenta lhe dignificar novamente. Apenas a experiência da morte e a nova vida que ganha conseguem lhe redimir.

Começamos em um tempo presente, com uma agonizante salvacionista clamando por uma última visita de David Holm, o protagonista. Os dez minutos iniciais apresentam o personagem principal sem mostrá-lo. Vemos a repugnância da mãe da enferma pelo homem, a procura deste em um bar, sua família desamparada, até chegarmos finalmente à primeira imagem de Holm, já carregada de significação do seu caráter pelas construções anteriores.

Com a licença da aparição da morte, dotada de onisciência, o filme fragmenta-se temporalmente, recuando a tempos diferentes e retornando ao inicial. Dentro deste jogo, estas imagens do passado não nos atingem como representações diretas dos fatos, são conscientemente carregadas pelo peso da lembrança de alguém que morreu e vê sua vida em perspectiva. Por isso, é de uma beleza e melancolia simultânea o episódio de felicidade de Holm e sua família no campo. Sob a luz do dia, em um filme majoritariamente noturno, Holm brinca com sua filha na água, a esposa despeja água fervente de uma panela enquanto o vapor sobe, a criança menor colhe

flores e depois todos se reúnem enquadrados sob uma árvore cujas folhas balançam com a brisa leve. Um respiro na tensão carregada que domina a narrativa, mas que, por comparação, nos mostra o tamanho da decadência na vida desse homem.



Num filme que aborda a passagem da vida para a morte, chama a atenção o número excessivo de vezes em que personagens abrem e fecham portas, alterando a configuração visual de figura e fundos e permitindo enquadramentos dentro do enquadramento. Porém, mais do que grafismos visuais, essa repetição na misé-en-scène também reforça a constituição do mundo dos vivos como um ambiente de enclausuramento. O protagonista, que, vivo, chega a quebrar uma porta a machadas para conseguir sair, quando morto atravessa portas sem que estas ofereçam resistência. O corpo e o ambiente são colocados como materialidades físicas limitantes, ideia transcrita na frase do cocheiro da Morte que ordena que uma alma saia do corpo dizendo: “Prisioneiro, abandone sua prisão!”

Permanece a fixação por temáticas pesadas e personagens levados a situações limite, mas se em *Terje Vigen* e *O Fora da Lei e sua Mulher* se via um olhar fixado no mundo natural, agora Sjöström se permite atravessar a superfície das coisas, estendendo seus propósitos no campo do fantástico, dando corpo a um mundo fantasmagórico através de sobreposições de imagem. Trabalhado no campo do melodrama, com questões datadas e a influência de um puritanismo cristão, poderia ser um filme esquecido, envelhecido, se fosse abordado de outra maneira. Mas, definitivamente, não é. Ver as imagens desse filme, quase 100 anos depois, me faz pensar na grandiosidade do cinema em si, nos impulsos inventivos que percorreram a mente desses moduladores de imagem.



PEQUENOS MILAGRES ACONTECEM *em segredo*

Por Yasmin Gabrielle Rahmeier Souza

Ao rever **Ordet** (Carl Theodor Dreyer, 1955), o que mais me aflige é não recordar os longos diálogos, lembrando apenas os rostos e os sons que ecoam durante toda a narrativa. Rever Johannes a caminho do monte para pregar pela primeira vez àqueles que assistem à obra, lembrar a maneira estranha com que ele se porta, com olhares ao chão e palavras de desapontamento proclamadas aos que cruzam o seu caminho. Quando *Ordet* me vem a cabeça penso em Mikkel, em sua determinação e em seu amor explicitamente declarado por seus entes queridos, em especial Inger, sua esposa. Reavivo Morten Borgen, patriarca da família,

que se arrasta e declara a mais verdadeira das tristezas ao falar sobre Johannes, seu filho do meio, e recordo o desapontamento do pai com seu filho mais novo, Anders, pelo mesmo demonstrar o desejo de casar-se com a filha do alfaiate Petersen.

Pensar em *Ordet* é esquecer justamente da palavra e dar espaço ao balé de corpos em frente ao quadro. Reassistir para ter a chance de experienciar a mais bela das graças divinas e cair em prantos junto dos Borgen, ter a oportunidade de sentir a graça emanada por Inger em todos os momentos e presenciar, mesmo que de longe, a força descomunal dessa mulher sendo ecoada por toda a obra.

E é justamente por isso que *Ordet* é o mais harmonioso e singelo dentre aqueles que se propõem a falar de Deus no cinema.

Desde o princípio, o realizador atribui dois elementos que vão percorrer a obra até o final: o extra campo e planos mais abertos. Essas escolhas estilísticas feitas por Dreyer parecem estranhas a princípio, mas tornam-se compreensíveis quando consideradas em conjunto com a história que o autor quer nos contar. A trama trata de fé, religião e ressurreição, e não poderia ter sido elaborada de maneira tão graciosa se não fossem por estas escolhas.

O ritmo em *Ordet* manifesta-se pelo relógio localizado na sala, e é por ele que sentimos a presença do tempo, uma vez que o pulsar das batidas percorre toda a trama. Essa fixação com o tempo em *Ordet* traz a nós um sentimento de espera, ele simboliza a morte de Inger quando seu marido vai a ele e suspende as batidas, declarando o horário da morte de sua esposa, e retorna somente no final, depois de Johannes despertar a esposa do irmão, quando Anders caminha em direção ao relógio e o ajusta para o horário atual. A obra encerra-se com a frase de Mikkel, “Agora a vida retorna a nós”, sugerindo assim a morte momentânea da família junto com a de Inger e a ressurreição de todos com a volta dela.

A composição estilística em *Ordet* é bastante peculiar. Pela maior

parte da obra, Dreyer deliberadamente utiliza uma série de artifícios que, inicialmente, são bastante atípicos, como a não utilização de closes e planos e contra-planos que estão, em grande parte, ausentes no filme. Outro aspecto particular de *Ordet* é que a ação e os conflitos não se diferem no decorrer da obra e a evolução da narrativa só existe porque os artifícios utilizados por Dreyer e a trama trabalham tão perfeitamente em sincronia a ponto da trama e o estilo tornarem-se um só até o final da obra.

Essa estruturação pode ser exemplificada com o início do filme. Logo após sermos apresentados a fazenda, vemos Johannes caminhando em direção a um pequeno morro. Se levássemos em consideração determinadas regras, especularíamos logo de início que o filme desenvolveria o passado e os motivos que levaram Johannes à loucura. No entanto, depois de Johannes recolher-se em seu quarto, somos apresentados às preces não atendidas de seu pai e ao fato de que Anders, filho mais novo, se vê apaixonado por Anne, filha do alfaiate que tem uma religião diferente da família. A partir daí, toda a trama gira em torno dos dois patriarcas e de uma possível reconciliação entre os dois, até que Inger cai misteriosamente doente e acaba por perder seu filho e morrer. Essa elaboração do enredo implica a espera exercida por cada um dos membros da família

Borgen para que os problemas que são levantados encaixem-se em seus determinados lugares. Deste modo fica clara a intenção de Dreyer de desenvolver seu estilo totalmente em sincronia com a trama do filme.

Ordet também chama a atenção para a importância e a veracidade do extracampo, mais uma vez em conjunto com a extensa duração dos planos. A utilização do extracampo permite a Dreyer revelar os personagens ocupando determinados espaços de maneira gradual. A não utilização do plano e contraplano tem uma relação direta com o extracampo empregado pelo realizador. É justamente por querer ocultar do público quem tem o poder da oração durante as cenas que, no decorrer da obra, Dreyer nos deixa à deriva dos rostos em primeiro plano para dar valor à palavra mais do que à expressão, nos mostrando que nem sempre o que vemos é o que temos. Esses dois recursos trabalhados pelo realizador declaram a habilidade de Dreyer em conseguir moldar um universo no qual a composição e a trama caminham lado a lado, deixando a certeza de que mesmo aqueles que não estão em cena possuem uma força tão grande quanto aqueles que ali estão.

O extracampo também é bem utilizado nos momentos em que Dreyer segue um personagem para revelar outro. Na cena em que Mikkel retira-se do quarto para pegar um balde isso fica claro. O corte

seguinte a esse mostra Karen acendendo a lamparina na mesa e Mikkel entrando pelo lado esquerdo do quadro indo em direção à cozinha. Depois de uma conversa com Morten, Mikkel deixa o quadro e passamos a seguir seu pai que vai em direção à mesa, expondo a presença de Johannes sem sabermos ao certo há quanto tempo se encontra ali.

Até o desfecho da obra, o realizador faz uso da composição de planos longos associado à movimentação dos atores no quadro e fora dele também, entretanto, no momento mais importante do filme, Dreyer recorre ao cinema clássico para trazer à tona a tão esperada graça de Deus. Ao omitir a utilização de certos artifícios fílmicos mais convencionais pela maior parte da trama, Dreyer escala o potencial de impacto reservado para o final a um outro nível, deixando claro que, tratando-se do estilo empregado pelo autor no decorrer do filme, o estranho se torna familiar, e quando o familiar é então utilizado ele se torna estranho, gerando uma comoção muito maior para com o feito realizado por Johannes. Essa mudança tão repentina invoca toda a dramaticidade esperada, por todos, para o desfecho milagroso. Os planos mais próximos e os planos de reação frente ao milagre nos deixam bestificados e maravilhados com o que acaba de acontecer. O impacto suspenso qualquer necessidade de fala

e dá lugar ao beijo, ao amor carnal entre Mikkel e Inger. É como se o realizador reservasse estes rostos, ocultados até então, para trazer à tona toda a perplexidade diante do acontecimento.

Neste universo construído por Dreyer, no qual a força divina é tão presente, torna-se evidente a falta de fé que habita estes personagens. Morten acredita que há muito tempo Deus deixou de escutá-lo. Mikkel transparece uma revolta em relação ao assunto, deixando para sua esposa, Inger, a responsabilidade de cuidar e guiar todos os membros da família por este momento tão sombrio. Johannes exterioriza essa falta de crença quando diz que as pessoas deixaram de acreditar em milagres. É somente pela criança, Maureen que podemos presenciar a verdadeira força divina. Essa relação tão pura entre ela e Deus se concretiza quando Johannes diz ao final do filme que a criança é “a melhor no reino de Deus” e, em seguida atende ao pedido da sobrinha de trazer sua mãe de volta à vida.

O realizador quebra a barreira normalmente criada entre o natural e o sobrenatural, criando um universo onde Deus é facilmente encarnado no cotidiano destas pessoas que acompanhamos. Dreyer trata de não reservar a fé a uma manifestação meramente psicológica, uma vez que, para ele, a fé habita o mesmo espaço que os elementos materiais da trama.

Por fim, Dreyer opta por simbolizar o cristianismo muito mais na ressurreição do que na crucificação de Cristo, tratando a presença de Deus como algo belo e simples. Ao final, quando Johannes volta para trazer Inger de volta à vida, esse ato torna-se tão natural quanto o fato de que o filho do casal está morto. Dreyer acredita que Deus ama tanto os nossos corpos quanto as nossas almas, e que Ele quer estar envolvido não somente na nossa vida espiritual, mas na material também.



PERSONA, *as máscaras* E O TRAVELLING

Por Matheus Petris

Persona é uma palavra italiana derivada do latim que podemos traduzir como máscara. Carl Gustav Jung desenvolveu uma teoria sobre a 'Persona', tendo em vista a necessidade humana de se adaptar às condições a ela apresentadas. Nossas máscaras são como papéis sociais, são nossos próprios personagens perante a sociedade. Bibi Andersson (Alma) e Liv Ullmann (Elisabet Vogler) são, além de personagens, máscaras. É uma espécie de complementação, uma possui as características ausentes na outra; elas se utilizam para ultrapassar seus limites, se aperfeiçoarem e aprenderem juntas. "É o estado em que o indivíduo ultrapassa seus limites,

ocupa uma extensão que não lhe compete, apropriando-se de qualidade e conteúdos situados além de suas fronteiras" (CALLUE, 1969, p.118).

Estamos vendo um filme, a metalinguística usada por Ingmar Bergman já nos planos iniciais quer nos alertar a todo custo: isto é um filme, pense-o como um filme – o rolo é inserido no projetor, o filme é projetado. Entre algumas imagens, é também anunciada a crucificação, como uma espécie de alerta ao pecaminoso.

Plano aberto, Alma entra pela porta, eis o "verdadeiro" início do filme. Em um primeiro momento, não

visualizamos aquela que lhe explica, que lhe fala, há uma ausência do plano e contraplano, só vemos Alma, em diversos *closes* diferentes. Quem será a interlocutora? Nesse momento, não importa. A passagem pela porta ocorre novamente (em elipse). Ela conhecerá Vogler pela primeira vez, e já de início percebe um olhar maligno vindo dela. Por quê? O medo de Alma impossibilita-a de ver de outro modo? Talvez. A 'Irmã' – novamente ausente no contraplano, lhe explica. Diferentemente de Carl Theodor Dreyer – que teve um filme desdobrado nesta edição da revista –, a ausência do plano e contraplano aqui tem uma explicação e motivo narrativos, que serão desvendados ao decorrer do filme.

A ausência de movimentações de câmera implica uma singularidade acerca dos cenários e personagens. A ausência de tais movimentações será levada ao limite e, quando for rompida, proporcionará um dos momentos mais belos do filme. Em quase todos os planos, a *mise-en-scène* é construída exclusivamente através dos corpos, tendo em vista que eles são o ponto crucial do filme; as máscaras continuam a subsistir e se auto interferir.

Os extensos diálogos e confissões trazem aquilo de comum em Ingmar Bergman, seja em *Morangos Silvestres* ou em *O Sétimo Selo*. A importância dos crivos diálogos se mostra um essencial elemento para conhecermos as *Personas* de Alma

e Vogler, que desde o início se mostram resistentes uma à outra e, aos poucos, começam a se abrir e a sentirem-se mais livres perante os julgamentos. A quietude da praia e do mar tentam passar sensação de calma, contrariando a real situação vivida entre elas. Esse mar avançando também retornará como argumento, e nos fará sermos arrebatados em um futuro momento.

A confiança por elas estabelecida durante a estadia terá um fim. A confusão entre as máscaras de enfermeira-paciente tomará conta da narrativa e nos afetará diretamente, até o momento catártico. Quando o limite entre elas é quebrado, uma briga física é anunciada e, enfim, o medo e o pavor tomam conta das relações. A catarse é sobreposta na sequência de tapas, cuspidas, e quando o sangue escorre. A indolência de Vogler é rompida na cena em que o limite é ultrapassado, a ameaça de ser encharcada de água fervendo faz com que Vogler, em um momento único, se sinta indefesa, com medo e subjugada. Ela sente um medo real da morte, tal como aponta Alma. As máscaras se subtraem e se sobrepõe ao mesmo tempo, a indiferença é deixada de lado. A briga continua e a mágoa se atenua. Assim é chegado o momento de romper a fixidade dos planos, é chegado o momento do *travelling*.

A catarse é contínua, assim como os dois planos em sequência que virão. O mar sinaliza a imensidão

e a calma que comentei acima; mas, aqui, ele faz o inverso. Alma corre para buscar sua redenção com Vogler, e a câmera as acompanha. Arbustos escondem, pouco podemos ver, elas caminham não sobre a areia da praia e, sim, sobre as pedras, que são como obstáculos, que inclusive são por elas perpassados. O primeiro *travelling* chega ao fim, no momento que em primeiro-plano observamos Vogler a olhar julgando Alma e, numa espécie de subjetividade, vemos o rosto de Alma, completamente arrependida. Vogler some do quadro. O segundo *travelling* se inicia, agora mais distante e ainda mais difícil de enxergar Alma correr, os arbustos impedem a nossa visão, ela percorre as pedras, apenas ela está presente nesse plano, tanto nós como ela nos perguntamos: onde Vogler foi, está? É um momento de revelação para nós e um momento de revelação para ela. Se a revelação ocorre aqui, ela é ainda mais atenuante na repetição do monólogo entre Alma e Vogler, quando literalmente as máscaras se completam, se sobrepõem. O inconsciente torna-se o consciente, ou vice-versa?

Essa revelação pode também ser tida como liberdade de escolha, uma liberdade que Ingmar Bergman nos dá. Assim como ele assume repetidamente se tratar de um filme, ele também o explica nos entremeios, sendo os dois *travellings* um exímio exemplo disto. Utilizarei

das palavras de Mário Alves Coutinho que, utilizando da teoria Baziniana, explica melhor essa relação: “Em vários de seus ensaios ele se estende sobre a ideia de que o uso do plano-sequência e da profundidade de campo dá ao espectador a liberdade de escolher e ajustar os elementos mais importantes, dando seu sentido ao que vê” (*O Realismo Impossível*, 2016, pag.26). A relação da teoria Baziniana com Bergman é bem distante do ponto de vista do real, mas serve como base para o *travelling* em questão. Por falar no não-real, no meio e final, somos avisados novamente: um filme está sendo rodado. Tudo o que vemos/vivemos são máscaras, entre elas, entre nós, entre o cinema.

A cena da crucificação, que se repete ao longo do filme, insere também um aspecto religioso, a culpa pelo pecado, pelo aborto, pela traição, pela orgia. Por mais que a religião não seja o julgamento final, ela está sempre implícita em Bergman. “Bergman, além disso, é o cineasta metafísico. Homem educado numa família protestante, numa educação religiosa muito rígida, abandonou depois a crença, tornou-se agnóstico, mas a obsessão religiosa ficou sempre na obra dele, quer sob os aspectos de negação profunda, quer na busca desse silêncio de Deus, das razões pelas quais Deus se manifesta ou não se manifesta.” (João Bénard da Costa, publico.pt, 2007)

Há uma frase em um diálogo

que poderia passar despercebida: “Suas percepções não correspondem com suas ações”. A frase evoca um poder sintético essencial para compreendermos *Persona* como um filme de remissão. As próprias ações de Alma desde o início do filme são o extremo oposto de seus reais objetivos. Se por fim, ela mesmo pratica uma espécie de remissão consigo, não é por tentar ajudar, e sim por tentar resolver seus próprios problemas. O silêncio de Vogler durante quase o filme todo é justamente o ponto crucial: Alma precisa de ajuda, não Vogler; Vogler serve como ouvinte, como um Padre que escuta confissões. E o travelling mencionado é justamente a alma do filme, é a superação dos obstáculos, que acaba levando-a a uma solidão inconclusiva – pelo menos nesse momento. Seus gritos enquanto se arrasta pelo chão não são apenas de dor e sofrimento, são também de culpa.

Ao tomar o ônibus que partirá, não saberemos o destino final – caso ele exista –, porém, temos certeza de que as máscaras foram rompidas, a ficção e o real estão juntos, estão ligados. Ela está perdoada.

A câmera se move em direção ao chão, a película se desprende do rolo, o filme acaba – literalmente.



Os vikings

E A RELIGIÃO, A TRILOGIA DE HRAFN GUNNLAUGSSON

Por Leonardo Otto

UMA BREVE INTRODUÇÃO AOS VIKINGS

Ao se propor a assistir a filmes cuja temática é *viking*, creio, e imagino que os outros também, que boa parte da figura imaginativa de um viking é, de certa forma, a mais romantizada (por falta de uma outra palavra) possível. Imagina-se um homem loiro, de cabelos compridos, um capacete com chifres, um corpo musculoso com boa parte à mostra (apesar do frio que faz) e com uma grande arma a sua disposição para aniquilar seus inimigos, além de sua selvageria. A palavra *viking* era um termo usado pelos países por eles invadidos, e ela tinha várias significados:

piratas, comerciantes, mercenários, aventureiros, guerreiros, entre outras. Entre eles, não havia essa denominação. Eram originários da Noruega, Suécia e Dinamarca, até começarem a sua expansão num momento que ficou registrado na história como “Era Viking”¹. Os vikings eram considerados pagãos, crendo em vários deuses, como Thor, Loki, Frigg e o deus pai de todos esses deuses, Odin. Com essas invasões e pilhagens, a cultura deles acabou absorvendo a cultura dos locais que invadiram e dominaram. A principal parte disso, e que de certa maneira foi a causa principal do declínio, é o cristianismo. Com o passar do tempo,

a “nova” religião foi tendo um espaço cada vez maior naquela cultura, e com isso, enfraquecendo os valores de seus guerreiros, que lutavam em nome dos seus deuses sem temer a morte, pois o Valhalla² estaria de portas abertas para eles, e por fim, quem ocupava ainda as terras invadidas, como Inglaterra e França, por consequência se tornavam ingleses, franceses, e assim respectivamente, decretando a extinção dos vikings.

Esse breve apanhado histórico é só para propiciar uma contextualização acerca daquela civilização e serve também como uma introdução para o filme que aqui será analisado e que compõe a denominada “**Trilogia do Corvo**”, que tem a direção do islandês Hrafn Gunnlaugsson, que nesses filmes “marginaliza” essa figura mitológica e romantizada que são os vikings, trazendo para eles uma outra imagem, muito diferente da que é retratada. A trilogia é composta por *A Vingança dos Bárbaros* (ou Quando voa o Corvo) de 1984, *A Sombra do Corvo*, de 1988 e *O Viking Branco*, de 1991. Vale ressaltar que mesmo se tratando de uma trilogia, ela não tem uma sequência, com cada um começando uma história e terminando nela, sem ganchos para partir delas, mas que se ligam de alguma maneira por pequenas questões e por em todos os filmes aparecerem corvos, animal muito atrelado a Odin na mitologia nórdica.

A TRILOGIA DO CORVO E A QUESTÃO RELIGIOSA

Uma das coisas mais notáveis que o tema “Cinema Nórdico”, que será abordado nessa revista, mostrou através de seus filmes, é uma ligação muito estreita com a religiosidade, e usando de diferentes vertentes religiosas para mostrar isso. Indo em direção a isso, mas ao mesmo tempo, indo na contramão, por mostrar um outro lado do que fora visto até então, nos filmes que serviram para estudos durante o semestre da revista. O diretor Hrafn Gunnlaugsson mostra como a opressão de uma religião, sendo manifestada através de seus fanáticos, foi responsável pelo declínio de uma antiga sociedade, e esse declínio vai se tornando mais evidente em cada filme, sempre aumentando a dimensão que é mostrada em cada história.

No primeiro filme, *A Vingança dos Bárbaros*, a manifestação da igreja católica é dada através de um jovem sem nome, apelidado de Gest por um dos homens que ele queria matar. Essa vingança se dá pois no passado, durante um momento de descontração com a sua família, eles foram atacados por vikings que mataram seus pais e sequestraram sua irmã. O seu destino também seria a morte, mas foi poupado por um outro viking. Já em *O Viking Branco*, que é o terceiro filme da trilogia, mas que por ordem cronológica, ele faz mais sentido como sendo o segundo filme, é mostrada

a história do Rei Olav Tryggvasson, que originalmente era um viking, mas que, durante o seu período invadindo outras terras, acabou se convertendo para o catolicismo. A sua promessa para Deus era a de converter todos os países nórdicos, como havia ocorrido com ele. Ao conquistar a Noruega, ele se impõe a Askur - um jovem que estava se casando com Embla no momento em que foram atacados -, por serem o último reduto de pagãos no país. Usando sua mulher como objeto de chantagem, o Rei convence o jovem a partir em sua “cruzada”. E por fim, nessa premissa, o segundo filme, *A Sombra do Corvo*, já parece se passar em uma outra situação, não há resquícios de um outra religião que não seja a cristã, tanto é que o grande embate se dá, mesmo que não inteiramente, por uma questão de poderes, e o mais poderoso é aquele que tem uma igreja maior, no caso, o Bispo, pai de Hjorleifur, e antagonista do casal Trausti e Isold.

E esse embate que se dá em todos esses filmes sempre se dá muito mais no campo da ação do que no campo do discurso. Nos filmes, o “discurso” é feito na base da violência, que é crescente de filme para filme. No primeiro, Gest, um jovem cristão, trajado como tal, chega até a Islândia buscando por vingança dos assassinos de seus pais. As suas palavras em todo o decorrer do filme são diferentes de suas intenções, e através disso, ele vai

construindo seu plano até a chegada do embate final com Thord (fig. 1), concluído assim o seu ciclo de vingança. O fato que muito chama a atenção é a clara inspiração no filme *Por um Punhado de Dólares* (1966), dirigido por Sergio Leone, tudo aqui é muito semelhante, desde o plano de Gest de fazer seus dois inimigos se enfrentarem para assim ter seu trabalho mais “facilitado”, e também pela sequência do duelo final, desde a preparação dos “heróis” até o derradeiro combate.



FIG. 1

Partindo do ponto de inspirações, em seu segundo filme, Hrafn vai buscar essa inspiração em um mito celta, mais precisamente na lenda de Tristão e Isolda, que no filme ganham uma pequena variação em seus nomes, se tornando Trausti e Isold. Ambos começam o filme se odiando, por conta de uma briga por uma carcaça de baleia encontrada encalhada na praia por um homem da vila de Trausti, mas que também é cobiçada por homens da vila do pai de Isold, o que leva a um conflito. Os dois começam se odiando. Por conta dessa batalha, eis que surge a maior referência ao mito celta, que é o fato de

Trausti beber uma poção de Isold, que, segundo ela, foi entregue por sua mãe para ser entregue ao homem com quem ela quisesse passar o resto de sua vida. Fora isso, o filme não segue muito fiel ao conto, como dito acima, o nível da violência se eleva a cada filme, e aqui se dá na briga de Isold, que em meio a isso, acaba sendo morta acidentalmente por Hjorleifur, e que acaba resultando em um duelo final entre ele e Trausti. Após esse duelo, Trausti retorna para a sua vila, levando a filha de Isold, que ela já tinha antes de conhecê-lo, e a leva até a igreja para mostrar uma pintura que seria em homenagem a sua mãe, mas o artista acaba retratando Isold no lugar de Maria (fig. 2), contemplando por sua luz, que também foi o que levou a esse conflito.

E por fim, enquanto a questão da violência é o que está sendo tratado, no terceiro filme, o tom não é

FIG. 2



diferente. Há um aumento nas lutas, e aqui, ela é claramente uma luta em que busca se impor uma crença sobre a outra, tudo na base da espada: ou obedece, ou morre. E isso é se dá na figura do Rei Olav Tryggvasson, um “ex-viking”, que agora se tornou um fanático cristão, que adora a uma figura, como pode-se dizer, “bizarra”, de um cristo crucificado (fig. 3), e que, segundo Olav, essa figura conversa com ele, e é essa figura a responsável por sua ações. A violência aqui se dá nessa primeira parte do filme, com o ataque do Rei ao último recinto pagão na Noruega, entre Askur e Embla. Ela é feita de refém por ele, que a usa para fazer com que Askur seja seu representante no processo de conversão da Islândia, já que ele é filho de uma figura importante de lá, e esse é o plano do cristo branco. Se tudo antes antes foi resolvido na base da violência, nesse momento, o diálogo é o que se mostra como a maior força.

Por mais que tenham acontecido pequenas batalhas durante a “cruzada” de Askur, tudo se resolve quando, no final, seu pai e os outros líderes da região resolvem aceitar a religião cristã como a oficial de lá, apesar de que, muito dessa decisão foi devida a ameaças do Rei, que ameaçava matar os filhos deles.



FIG. 3

O maior mérito de Hrafn Gunnlaugsson na direção da trilogia é justamente o de saber fazer dela uma sequência, mesmo que ainda por uma aparente “falta” de ordem cronológica, já que esses filmes não tem ligações diretas entre si, a não ser o plot que envolve todas as histórias. As únicas coisas que as unem, são pequenas referências, como um livro, citações de personagens, e até mesmo a própria geografia utilizada nos filmes. A questão desses filmes, além de uma crítica a essa imposição religiosa e a maneira como ela foi imposta, não é uma posição “contra cristianismo”, mas sim um retrato de uma época que marcou o fim da maior sociedade daquela região, que eram os vikings. E toda essa questão de religiosidade, principalmente a má interpretação das

palavras e o poder que essa má interpretação pode causar, é o grande agitador dessas três histórias, desse poder que a religião causa, muito levada pelas palavras, e pelos seus usos, Tudo isso se entende, de uma maneira bem sintomática, em uma conversa já ao fim do terceiro filme, em que o pai de Askur diz: “Eu fiz as pazes com Deus e as pessoas, não importa se Deus é um ou vários. Devemos lembrar que os humanos criam deuses. Mas os deuses não criaram os seres humanos. Portanto, é importante criar um Deus justo que não castiga muito, mesmo se os seres humanos erram muito. Você perguntou se havia algo que você poderia fazer em troca. Tire esse livro de mim. Me deu muitas noites sem sono. Muitas armas feriram a humanidade mas a mais nítida de todas elas, é o livro”. Quem dera as pessoas tivessem esse entendimento. Não só naquela época, hoje ainda esse discurso se faz forte, já que a violência ainda existe, ela só mudou a sua forma.

¹Período em que os vikings começaram a desbravar regiões costeiras de outras nações como Inglaterra e França num primeiro momento, e depois Espanha, Constantinopla no extremo oriente, e Islândia como extremo ocidente.

²Local para onde iriam os mortos em combate, onde beberão, comerão e lutarão por toda eternidade.



CONTINUO *Curiosa*

por Yoná Yassuda Virges

Dois filmes lançados em seguida, **I am curious (Yellow)** e **I am curious (Blue)**, com os mesmos personagens, mesma forma, porém não exatamente em uma sequência. Até porque não há uma história nem linearidade. Nos créditos iniciais há o aviso de que é o mesmo filme em duas versões, porém se descredita o tempo todo. Até mesmo em seus momentos documentais, com entrevistas, há muita atuação. O próprio diretor (Vilgot Sjöman) atua como diretor, sua equipe atua e olha diretamente para a câmera, a protagonista utiliza-se do mesmo nome da atriz que a personifica (Lena Nyman), enfim, vemos aí muito da inspiração *Godardiana*. Porém esses filmes levam isso a um nível extremo, não melhorado, apenas mais confuso a ponto de paranoia (aliás, tratarei a partir de agora, ambos os filmes no singular para diminuir as confusões).

Quando o filme dentro do filme se desenrola, apresentando a possibilidade de um alívio, como se nos fosse dado rastros para dar um sentido na aleatoriedade geral, algo surge para nos quebrar e mostrar novamente que isso é um filme. Se mudarmos os fragmentos, teremos dois ou até três filmes diferentes, com os mesmos atores: um documentário, a feitura de um filme e o filme em si.

Independentemente de serem cenas ensaiadas ou não, muitos dos questionamentos de Lena existem. E, na verdade, ainda existem

e são muito atuais em nossa realidade. O que nos faz lembrar o quanto estamos atrasados com esses tipos de discussões. Apesar de ter sofrido uma grande censura na época, não se igualaria ao que sofreria no Brasil atualmente, ainda mais em 1967/1968. E não só por causa da nudez (o que fez o faturamento do filme, já que fora vendido nos EUA como um *softporn*), mas pelo seu conteúdo político e seu questionamento sobre a Igreja. Em uma cena, infelizmente deletada, Lena adentra uma igreja e tira as vestes de um Sacerdote, enquanto fala sobre os males que a Instituição fizera ao longo dos séculos. O resultado é um humano, tal como ela, só que acreditando ser um Deus.

Nesse e outros momentos, mesmo colocando seu ponto de vista ali, ao descreditar o filme dentro do filme e seus personagens e equipe, ele nos faz questionar até qual ponto é exposição do que o realizador pensa ou se não é apenas uma forma de fazer com que o espectador conteste tudo. Acredito que o segundo seja o propósito do filme, por isso o título e por isso uma entrevistadora que realmente tenha a ambição pelas respostas, que viva as questões que apresenta ao mundo: questionar, duvidar de tudo e não se firmar a nada. Isso mostra os traços de *teen movie*; a busca por se encontrar, encontrar algo pelo o que lutar, desconfiar, experimentar, testar seu limites, e todo o turbilhão de ideias e sentimentos que envolvem

a realização de se tornar um adulto.

Há uma entrevista com Martin Luther King Jr., fala-se sobre a não-violência, classicismo, aborto e contraceptivos e fala-se muito de Franco. Há de se pensar o motivo de grandes acontecimentos e ainda tão próximos da Suécia ficarem de fora do filme, como o Muro de Berlim e a opressão causada pela URSS e, a China, até porque muito se fala, no filme sobre o maoísmo. Toda a inquietude da personagem por fazer algo e revolucionar o mundo acabam indo para lugar nenhum, assim como o filme. Seu desespero por elencar problemas, buscar opiniões e contestar por mudanças, acaba perdendo forças e as cenas finais mostram sua desistência, pelo menos em relação a algumas questões. Ela anda em direção oposta a uma manifestação, toda a sua liberdade sexual acabou levando à sarna e o momento que pareceu um dos mais honestos dos filmes; quando o personagem diretor fala que agora vão filmar a cena do encontro de Lena com sua mãe e a personagem, fora das câmeras do “metafilme”, corre de encontro a uma mulher. Afinal, mesmo com pensamento considerado adulto, ela ainda é alguém tentando abraçar o mundo sem medir as consequências.

Essa conclusão também remete à *nouvelle vague* de Godard, movimento no qual todo o espírito jovem, revolucionário e confiante, acaba, muitas vezes,

em um encontro brutal com as consequências; o tiro em *Acossado*; a explosão em *O Demônio das Onze Horas*; a renúncia em *A Chinesa*. Há de se levar em conta que os filmes *I am curious* foram produzidos sob incentivo da Swedish Film Institute, quando Harry Schein tentava criar uma *new wavesueca*. O que foram, dessa leva, os que tiveram maior êxito e reconhecimento, ainda que pouco em relação ao próprio cinema sueco.

Ainda assim, não o vejo como uma aspiração ou cópia e não é com olhar reprovador que vejo esses filmes. A sua forma desconcertante é o que me deixa à vontade ao vê-los, pois posso questionar e mudar de ideia. A protagonista não usa uma aura em seu entorno, como muitas musas dessa onda francesa, ela é completamente cheia de defeitos, se exalta a favor de algo depois muda de opinião e se envergonha. Ela, além disso, se expõe de uma forma raramente vista, e não por mostrar seu corpo fora dos padrões comerciais. Mas há algo que Lena traz para o filme, que a sua presença pesa e nos transforma, também, em curiosos.





Rock, GALINHAS,
PRETENSÕES E REYKJAVÍK

por Pedro Fávares

7025. P. Z - BUARBRÁNN

Luzes piscando, sons esquisitos, não dá pra saber muito bem o que está acontecendo. Era pra ser um show de alguma banda, mas está parecendo mais uma instalação que um show. Quem assiste, porém, parece ser uma plateia de um show, com cervejas nas mãos, rindo, meio perdidos. No palco, demorei um pouco pra entender, mas estão ali três islandeses desmiolados decapitando galinhas vivas e alguma outra ave parecida, em o que parece ser uma grande guilhotina de papel. Um tempo depois, a polícia chega e a agitação para. Ninguém parece ter sido preso, mas a presença da polícia dispersa a plateia e o show acaba. Logo depois, dando entrevista enquanto sentados no palco, a banda fala algumas poucas coisas para a câmera. Um deles, brincando com o corpo de uma galinha, solta: “Se é permitido animais morrerem em um abatedouro, por que não em uma obra de arte?”.

Esse é o trecho mais diferente de **Rokk Í Reykjavík** (1982), de Friðrik Þór Friðriksson. Até então (e a partir daí), ele é um registro praticamente simpático sobre a cena de rock islandês entre 1981 e 1982, claramente entorpecida pela lógica *punk* do “*do it yourself*” e da loucura inconsequente adolescente. O filme é basicamente uma coletânea de apresentações ao vivo de 18 bandas e um poeta islandês. Essas apresentações são preenchidas com depoimentos de algumas bandas que vamos ver

ou já vimos tocar, ou algum membro delas. Na cópia que assisti, os nomes das bandas e de suas músicas aparecem através da legenda, mas não há nada impresso na película. Sobre esse trecho da decapitação das galinhas, a única informação que me apareceu através das legendas foi de que a “banda” se chama Bruni BB, mas aparentemente ela não existe em nenhum outro lugar, exceto nesse filme, o que a torna anônima quanto se seu nome não tivesse sido revelado. O que mais incomoda nesse trecho do filme não é a decapitação. É também, mas ela só incomoda mais do que devia por conta da confirmação de que é algo completamente vazio, coisa que se dá no depoimento de um dos rapazes. “Por que não em uma obra de arte?”. Tenho uma fascinação enorme por um tipo de rebeldia adolescente, aquela que transborda vida, urgência, paixão, inconsequência e loucura, mas que é também aquela que constantemente se depara com a consequência, com a desilusão e que em todo momento se coloca em crise. Porém, nesse trecho do filme e nesse depoimento, me deparei pensando, por um breve momento, que talvez a inconsequência jovem fosse, na verdade, um monte de besteira. Claramente essa performance não foi pensada com algum motivo, algum porquê. A explicação dada pelo rapaz no seu depoimento é nada mais que uma justificativa forçada, algo que veio depois da ideia inicial de “decapitar galinhas

no palco”. Essa noção de que arte deve ser algo que tenha “cara de arte”, esquisito, perturbador e que não vai em momento algum para um lugar que supere a superfície; essa pretensão artística, no pior de seus sentidos, é uma das coisas mais vazias que podem vir a ser chamadas de arte. Portanto, uma das coisas que menos arte é. Uma galinha viva, vivendo sua vida de galinha, é mais arte que isso.

O pensamento de que a inconsequência jovem talvez fosse uma grande baboseira foi breve. Foi muito incômodo, mas logo sumiu. Sumiu porque me lembrei do resto do filme, das outras performances e de outros registros dos shows. Lembrei-me, principalmente, de Sjárfsfróun, um trio de meninos de não mais do que 13 anos de idade que fazem um *punk* casca-grossa no qual, claramente, ninguém sabe tocar seus instrumentos muito bem. O que conta pra eles é a energia, o essencial da apresentação ao vivo. A platéia, composta também de adolescentes não muito mais velhos, entra na animação da banda e ninguém parece entediado. Alguns parecem estar adorando. Em um certo momento, o vocalista tenta tocar um baixo mas erra tanto que decide o jogar no chão e destruí-lo com um pequeno machado que estava no seu cinto. Nisso, o baterista, rindo com a imprevisibilidade do amigo, tenta introduzir as batidas do machado no ritmo de sua bateria

enquanto o guitarrista faz um solo torto, desafinado e errado que não vem só de uma simples vontade de desconstrução, mas também da consciência de suas habilidades, suas limitações. Não há nada de intelectual ou de tentativas intelectualóides. O que sobra é o que importa, a despretensão da alma.



Esse tipo de despretensão aparece também, em formas diferentes, nas performances e depoimentos das bandas Purrkur Pillnikk e Grýlurnar. O trecho do Purrkur Pillnikk abre com Einar Örn (vocalista da banda e uma das grandes figuras do *punk* islandês, que viria a cantar com Bjork no Sugarcubes) falando sobre como só agora os islandeses perceberam que você não precisa saber fazer grandes solos de guitarra pra poder tocar em uma banda de rock. Em seguida, vemos eles tocando em algum porão e não há dúvidas sobre a diversão que estão tendo.

Grýlurnar é uma banda só de garotas e que deixa, em seus depoimentos, bem claro o quanto é fácil tocar em uma banda. Basta comprar os instrumentos, levá-los para uma garagem, tocar, treinar e tudo vai se arranjar. Formalmente a banda é mais concisa que Purrkur Pillnikk e bem mais que Sjálfsfróun, porém não há aqui nenhuma pretensão artística superficial.

Friðrik Þór Friðriksson faz em *Rokk Í Reykjavík* um registro sincero desse momento do rock na Islândia. Ele não alcança algo de belo através do filme, mas o filme parece viver muito mais no que ele filma do que no como aquilo é filmado. Esse filme talvez seja muito mais dos músicos islandeses, de suas ideias e suas urgências do que de Friðrik Þór Friðriksson, mas ao mesmo tempo, Friðriksson não é um cara que simplesmente larga a câmera em qualquer lugar e deixa as bandas tocarem. Existe uma tentativa de conciliar as músicas com a imagem, planos e montagem. Em alguns momentos ele parece até tentar fazer algum tipo de videoclipe com as apresentações, como com a banda Þeyr na música “Rúldolf”. Existem momentos das entrevistas nesse filme que, em um documentário mais formalmente didático e atado a um conteúdo restrito, não teriam vez. Momentos esses que capturam ainda algum tipo de inocência e simplicidade nessas pessoas que fazem parte das bandas.

Porém, a impressão que dá é a de que essas pessoas transbordam verdade, ou seja, seria difícil diminuir delas esse tanto, mesmo se Friðriksson quisesse. O filme é tão cru quanto aquilo que ele filma. Não é só de temas que vive o cinema, mas também certamente não é só de forma. O que existe é uma coexistência, uma compreensão que a forma tem do seu conteúdo. A forma é indispensável e ela contribui para o conteúdo. São duas coisas que se alimentam e se fortalecem em conjunto. *Rokk Í Reykjavík* dá a impressão de ser um filme formalmente semelhante àquilo que filma. O importante é que ele existe.





NÓS FOMOS ALGO DE
velo

por Isabela Leticia Lima

We are the Best (2013) agiu em mim como um verdadeiro bál-samo. Um toque de pureza depois de uma sucessão de filmes nórdicos que me deixaram em um estado de contemplação distante ou de, até mesmo, angústia e que persistiam em latejar em minha memória por dias a fio. Curiosamente, na própria trajetória do cineasta Lukas Moodysson, esse filme aparece como um parêntese de leveza em meio a um mar de produções densas. Depois de anos de experimentações e filmes excessivamente polêmicos, fase iniciada com o controverso *Lilja 4-ever* (2002) e se instaurando com o fracasso de público e crítica *A Hole In My Heart* (2004), em *We are the Best*, Moodysson redescobre seu senso de humor. Resgatando a comicidade de seus primeiros filmes como *Fucking Åmål* (1998) e *Together* (2000), constrói com delicadeza um *teen movie* permeado por inteligentes sátiras à sociedade.

O filme é um conto *punk*-feminista situado na Estocolmo de 1982 e assim como em *Together* (ambientado em uma comunidade hippie dos anos 70), traça-se um retrato da contracultura Sueca. Se instaurando com uma urgência do presente própria de causas da adolescência, o universo de Bobo, Klara e Hedvig evoca em nós uma sensação de reconhecimento ao utilizar-se do apelo nostálgico da temática juvenil. Época em que toda a confusão, vulnerabilidade e anarquia se afloram

e quando a menor das dores e a maior das alegrias transpassam a carne e são superadas com o passar de um fôlego. Um simples corte no dedo pode levar à mais profunda histeria. E apenas na amizade dos que ultrapassam juntos esse período existe a capacidade de conforto, pois são os únicos que entendem o caos dos seus sentimentos. E por essa universalidade, mesmo que não tenhamos vivido nesse contexto, separados por metade do globo e com um distanciamento de mais de uma década, ainda assim se instaura um cálido senso de empatia e uma saudade daquilo que nunca propriamente vivemos.

Unidas pelo *punk* essas três garotas passam por situações típicas da adolescência em uma jornada de descobrimento e cumplicidade. De modo descomplicado ressuscitam a bandeira desse movimento, que para o restante do mundo já estava em processo de decadência. O *punk* não se cala ao mostrar seu repúdio a todas as formas de fascismo, autoritarismo e sexismo, buscando a liberdade dos povos, raças e, em específico em *We are the Best*, mulheres. Esse movimento tem na juventude o auge de sua legitimidade, visto que é a ingenuidade dos jovens que torna mais palpável toda a esperança de uma revolução. E a cada grito de “O *punk* não está morto”, essas pequenas garotas defendem mais do que somente uma fase de rebeldia, mas também a luta por sua

própria libertação. Para elas, o *punk* surge como resposta às pequenas indignações cotidianas, antes mesmo de terem total maturidade para a compreensão das injustiças sofridas. Dispondo dessa percepção, reagem com o mais profundo revirar de olhos para as desigualdades, como ao serem colocadas em segundo plano e rotuladas de “banda de garotas”.

As personagens são constantemente desacreditadas pelos adultos a sua volta que são retratados como imaturos pela irritada perspectiva adolescente. A infantilização e brigas constantes dos pais de Klara; a procura insaciável por um amor pela autocentrada mãe de Bobo; e a insensata imposição das crenças da mãe de Hedvig, fazem com que formar uma banda seja um objetivo nobre e sensato. Elas vivem intensamente nesse lapso de tempo que é a adolescência, repudiando tudo aquilo que as figuras de autoridade representam. Negam a inevitabilidade do crescimento e a possibilidade de que serão as próximas a se tornar o que repudiam, como fez o outrora idolatrado irmão de Klara, que abandonou seus ideais e traiu o *punk* da forma mais vil - escutando Joy Division.

A primeira metade do filme marca o retorno de Moodysson à estética de suas obras de estreia, influenciadas pelo Dogma. No início a câmera é orgânica e transita com olhos rápidos pelas personagens.

Porém, ao longo da narrativa essa rapidez se dilui e os planos passam a carregar uma força contemplativa que acompanha o desenvolvimento das protagonistas e a construção da sua amizade. Através do olhar de Bobo, os conflitos internos se instauram, pois vemos crescer sua fragilidade e senso de inferioridade em relação a Klara. O potente plano no terraço frio e vazio após o tão desejado garoto não a escolher, ecoa a todas as decepções que já tivemos. Naquele momento sentimos sua dor pura e dilacerante, mesmo tendo ciência de que em alguns dias tudo será esquecido como se anos tivessem passado.

We are the Best é um simples filme sobre três garotas que buscam formar uma banda *punk*. A vida pode não ser sempre justa pelo olhar adolescente das protagonistas, mas no seu protesto elas alcançam a real forma de exultação. E em meio a gritos e vaias no esperado concerto de Natal, traduzem o espírito da anarquia *punk* em uma cena de estranha pureza. E para elas não importou a magnitude do problema (odiar esportes por exemplo), ou se o mundo lhes desacreditava, pois no fim, por um breve instante, elas foram as melhores.



A GENTE PRECISA
crescer

por Gabriela Quadros

Eu sempre achei que houvesse uma confusão quando se fala de séries de adolescente. Porque sempre distingi dois tipos dessas séries. Tem aquelas que são feitas *para* adolescentes e aquelas que são *sobre* eles. E há uma diferença bem grande entre elas. Por exemplo, quando eu tinha 14 anos, acompanhava tudo que envolvesse vampiros, magia, mistérios e intrigas no ensino médio. São séries para adolescentes. Mas também tem aquelas sobre adolescentes - as quais eu fui ver já depois de terminar a escola: *Freaks and Geeks* (Paul Feig, 1999-2000) - que só teve 18 episódios, infelizmente -, *My Mad Fat Diary* (Tom Bidwell, 2013-2015) e, mais recentemente, **Skam**. Esse último grupo, mesmo tendo como principal público alvo pessoas da mesma faixa etária de seus protagonistas, consegue atingir muita gente. A Noruega tem uma população de pouco mais de 5 milhões de pessoas, das quais cerca de 800 mil são adolescentes. E, semanalmente, a série conseguiu atingir em torno de 1,2mi de pessoas. Apenas na Noruega. Isso só prova que, mais que uma série para adolescentes, *Skam* é uma série sobre eles.

Skam fica mais popular a cada semana que eu adio a escrita desse texto. Acompanhando a vida de adolescentes do ensino médio de Oslo, seu formato de exibição é bastante interessante, como uma mistura de série de tv e websérie. Oficialmente, o episódio completo vai ao ar nas

sextas feiras. Mas, durante a semana, cenas são liberadas no site da série. Então, se uma conversa acontece às 10 da manhã na escola, é nessa hora que a cena vai ser liberada. Além disso, os personagens principais têm contas nas redes sociais e suas mensagens de texto são também públicas, o que torna as coisas bastante interativas, além de aumentar a ansiedade e expectativa da legião de fãs que acompanha a série religiosamente.

Uma escolha narrativa bastante interessante é a de focar em um personagem por temporada. Na primeira temporada, vemos tudo pelos olhos de Eva, uma garota que enfrenta problemas no relacionamento com o namorado. Na segunda, seguimos Noora, que também lida com sua vida amorosa e as insistentes investidas do garoto popular à la Edward Cullen - calma, ele não é um vampiro. Na terceira temporada, focamos em Isak enquanto ele lida com a descoberta de sua sexualidade. Já na quarta e última temporada, o foco fica em Sana, uma muçulmana que não tem medo de falar o que pensa, lidando com religião, feminismo e amor.

Porém, resumir as histórias dessas personagens em duas linhas é simplista demais. Seguindo as propostas do gênero *teen*, muito mais do que sobre relacionamentos, amizades e drama, os arcos de cada temporada acompanham uma jornada repleta de autodescoberta,

autoaceitação e amadurecimento das personagens principais.

Na série, tudo parece bastante banal - e é. Inúmeras foram as vezes que me deparei com a expressão “*Skins* norueguesa” para descrever *Skam*. E, sinceramente, discordo muito. *Skins* (Bryan Elsley e Jamie Brittain, 2007-2013) foca em um personagem por episódio e mostra centenas de festas e adolescentes bêbados. Mas para por aí. Lembro que quando assisti *Skins*, com a mesma idade dos personagens, aquela era a vida que eu secretamente sonhava em ter. Vendo *Skam*, hoje, por mais que eu não tenha vivido todas situações pelas quais os personagens passaram, eu sinto que poderia ter passado. E seria exatamente daquele jeito.

Skins é megalomaníaca, de certa forma. Irreal. Em *Skam*, a identificação é muito fácil e natural. Além das festas, em contraponto, são comuns as cenas em que nada acontece. Seja de um personagem olhando para o celular esperando uma mensagem ou confirmação de amizade no *Facebook* ou então apenas pensando na vida em seu quarto.

Essa identificação não vem do nada. Julie Andem, a criadora da série, passou bastante tempo convivendo e conversando com os adolescentes e isso fica bastante claro ao assistir à série. É tudo muito sincero e eu, mesmo tendo sido uma adolescente no Brasil, passei por

muitas das situações que aqueles jovens noruegueses passaram - por vezes, situações assustadoramente parecidas.

Skam pode parecer só mais uma série de dramas amorosos adolescentes, mas a capacidade de trazer assuntos extremamente relevantes de maneira nada forçada que a série possui também é notável. Homofobia, islamofobia, distúrbios alimentares, estupro, aborto, a relação entre feminismo e religião, pornografia infantil, bipolaridade e suicídio são só alguns dos temas tratados durante as quatro temporadas já lançadas.

É difícil falar de tantos temas pesados sem cair no clichê, previsível e melodramático. Mas, de alguma maneira, *Skam* consegue fugir disso tudo ao falar de aborto sem tabu ou julgamento algum, por exemplo. Sem romantizar a bipolaridade, terminando o arco amoroso de uma temporada inteira na incerteza, na promessa de viver cada dia, cada minuto, cada segundo de cada vez - e não nas juras de amor eterno.

Ou ainda quando a série se propõe a falar de abuso sexual passando longe do que grande parte do público de ficção seriada está acostumada com, por exemplo, *Game of Thrones*. Não há violência explícita. Não precisa. Aliás, precisa-se do que vem depois. O sentimento que fica, a dúvida, a angústia. É tudo bastante sensível.

A experimentação com a linguagem também é bastante interessante. Não é nada pioneiro, mas é sempre reconfortante ver *jump cuts*, telas pretas e sobreposição de diálogos na televisão - como na belíssima cena em que Eva e Jonas terminam seu relacionamento: ouvimos o diálogo entre os dois, linearmente, e vemos imagens intercaladas da conversa, das lágrimas e dos últimos beijos.

interessante - e, aqui, lembro sempre daqueles episódios de *Pretty Little Liars* (2010-, I. Marlene King) que, sim, realmente tem alguém tentando matar todo mundo e nada é desenvolvido, só mais furos de roteiro são criados.

Sempre me pergunto por que algumas séries se tornam tão populares e, por isso, comecei a ver *Skam* com certo ceticismo. No entanto, não é preciso ir muito longe para



Ou ainda a experimentação com os códigos de gênero, como no quarto episódio da segunda temporada que flerta com o horror, quando o grupo de amigas viaja para uma cabine isolada no feriado de páscoa. É muito divertido ver essas cenas que remetem aos clichês dos filmes de terror com adolescentes e saber, no fundo, que nada vai acontecer. Que tudo não passa de um pretexto para discutir as relações entre as meninas do grupo de uma maneira cinematograficamente muito mais

descobrir esses motivos. E talvez sejam justamente esses elementos que eu não esperava encontrar nesse tipo de produção - simplicidade e sinceridade - que tenham impulsionado uma série norueguesa sem precedente ou marketing algum ao sucesso mundial, merecidamente.



SOBRE TODOS OS FILMES QUE eu não vi

Por Hanna Esperança

A primeira crítica que li sobre o filme **Deixa Ela Entrar** (2008) do diretor Tomas Alfredson fazia uma breve comparação ao livro do qual foi adaptado, escrito pelo também roteirista do filme John Ajvide Lindqvist, dizendo “Na verdade, o filme é muito mais implícito no que se refere à história central. No livro fica claro que Eli é um homem e um pedófilo”. A partir daí eu havia decidido que não veria *Deixa ela entrar*. Em três anos de faculdade de cinema eu evitei o máximo de filmes que tivessem estupros e pedofilia independentemente do seu suposto grau de relevância artística. Eu evitei *Irreversível* (Gaspar Noé, 2002) e o *O Último Tango em*

Paris (Bernardo Bertolucci, 1972). Evitei Lars Von Trier e Polanski. Evitei até mesmo *Game of Thrones*. Eu fiz isso pela minha saúde mental, coisa que decidi em 2010 após ver a sequência de estupros da personagem Lisbeth Salander no filme também sueco *The Girl With the Dragon Tattoo* (Niels Arden Oplev, 2009). Sequência que me causou tanto mal estar que nunca consegui assistir por inteira, da mesma forma que também nunca tive coragem de rever as mesmas cenas com uma decupagem diferente no *remake* de Fincher. Algumas pessoas poderiam me falar que isso é algo bom, que se *The Girl* conseguiu causar esse tipo de reação em mim é porque o filme

cumpriu seu papel artístico-social. Mas o soco no estômago que dizem ser tão necessário não me choca nem um pouco. Não me choca talvez, só talvez, porque na minha condição de mulher eu esteja cansada de ouvir sobre essa realidade e temer por isso. Eu não preciso de dados estatísticos e eu certamente não preciso de alguns minutos de estupro explícito em *widescreen* para que eu saiba o quão grotesca essa violência é. E se você quer saber, homens também não. Mas não é disso que eu quero falar - ainda. Eu quero falar sobre *Deixa Ela Entrar*.

Deixa Ela Entrar é, entre muitas outras coisas, um filme sutil. E não só por ser completamente implícito em relação ao abuso sexual - motivo pelo qual decidi ver o filme em primeiro lugar - mas também pela forma como uma história tão violentamente detalhada quanto a criada originalmente por Lindqvist é lapidada para o cinema. Afinal, não há nada de sutil ou delicado na trajetória de Oskar (Kare Hedebrant), um garoto solitário de 12 anos que sofre *bullying* e tem sede de violência, e da vampira Eli (Lina Leandersson), que se alimenta de sangue humano e cheira mal. Também não há nada de sutil nos planos em que Hakan (Per Ragnar), tutor de Eli, assassina friamente um habitante da cidade, na forma bagunçada em que a própria Eli dilacera a garganta de suas vítimas ou ainda na agressão sangrenta que as crianças infligem

entre si. A violência é distante, mas incrivelmente direta e crua. Um ato desnudo de muita compaixão, mesmo que Eli pareça se arrepender dele.

A primeira vista *Deixa Ela Entrar* é do jeito que a cinematografia nórdica tende a ser: fria, sem pudor ou medo da violência que mostra. Mas é a relação entre Oskar e Eli que compensa e alivia a atmosfera tensa do filme, um relacionamento que é construído em ambientes e contextos completamente destrutivos e que, mesmo assim, sobrevive, perdura. Entre os assassinatos, o *bullying* e o desejo de sangue, Eli e Oskar se encontram e o ambiente parece mais leve - não só parece, como é. A trilha é mais suave, os diálogos são triviais e é como se o filme se desdobrasse em um outro gênero. Juntos eles formam um sopro de inocência em meio à violência de suas vidas e também a do filme. A sensibilidade, às vezes, vem do respiro. E, às vezes, vem de escolhas.

E eu digo isso porque sei como *Deixa Ela Entrar* poderia ter sido completamente diferente, mais violento, mais explícito, mais nauseante. Primeiramente pelo seu gênero e, depois, pela sua obra original, ambos intimamente ligados e que, quando juntos, diluem-se ao longo do filme. São escolhas, de construção de roteiro, de decupagem, de corte. Se *Deixa Ela Entrar* é classificado como terror, por que não apelar para o óbvio? Por que não violentar mulheres

e crianças como tantos outros filmes do mesmo gênero? Como o próprio livro faz?

Deixa Ela Entrar, contra todas as possibilidades, é um filme sutil. É sutil ao perceber a responsabilidade de se colocar algo dessa natureza em imagens, ao perceber que não era necessário que Hakan fosse explicitamente um pedófilo e que explicitamente estuprasse suas vítimas antes de matá-las. Não era necessário mostrar a relação abusiva que mantinha com Eli, uma criança. Não era necessário mostrar que ele a via nua e a tocava em troca de prover comida a ela. Não era necessário. Não é, nunca é.

Nós percebemos, no filme, algo de estranho em Hakan e na forma como ele age com Eli, uma devoção cega que ficamos em dúvida se é paternal ou sexual, mas também não ficamos sabendo com certeza. Não importa. Na verdade, Hakan não tem importância nenhuma, sua passagem pelo filme é rápida e ele fracassa tantas vezes tentando conseguir sangue para Eli que o personagem acaba se caracterizando como patético. Ele não tem controle nenhum sobre ela, sua condição de homem adulto que geralmente garantiria um status de poder em relação às crianças do filme se perde. Ao invés disso, quem fica no controle é Eli. E se no livro realmente fica mais explícito que Eli poderia ser um homem pedófilo,

Alfredson trata do assunto de forma diferente. Sabemos que ela seria mais velha em anos, por causa da sua condição de vampira, mas seu corpo e sua mentalidade são de uma criança. Eli é inocente, dependente de um adulto e a única pessoa com quem tenta fazer contato ao invés de matar é Oskar, outra criança. É o que os conecta, viverem em um ambiente de violência adulta, mas ainda tentando ser crianças, juntos. É com Oskar que Eli irá deitar na cama inocentemente, resolver cubos mágicos e dançar na sala. Eli entende a solidão de Oskar e o ajuda a ter confiança o suficiente para revidar as agressões que sofre.

A cena em que vemos a mutilação na genitália de Eli, sugerindo sua castração e, portanto, que fora em algum momento de sua vida um menino, é muito rápida, quase que imperceptível. Alfredson não tem intenção alguma em se aprofundar no assunto, talvez porque, assim como Hakan, realmente não importe e talvez porque, também como Hakan, não é necessário. Por que violentar crianças em uma história que já é perturbadora o suficiente? Por que discutir a sexualidade de Eli numa relação que não é e nem deve ser sexual? São essas sutilezas que me agradam em *Deixa Ela Entrar*. O senso de escolha entre o que vale a pena ser mostrado e o que não vale, entre a construção de personagem e do gênero a qual pertence e uma saída fácil de roteiro.

Mas é também o conforto que o filme me dá ao estabelecer uma equidade de poderes, em que adultos não agridem crianças e essas só se agridem entre si numa violência até sangrenta, mas não necessariamente explícita. E eu digo conforto porque é a disparidade de poder entre homens e mulheres, por exemplo, que me deixa tão inquieta vendo filmes violentos, em que mulheres estão quase sempre na condição de vítimas, amarradas, presas, psicologicamente instáveis, enquanto passo uma hora inteira apreensiva que a qualquer momento alguma cena de estupro possa surgir. É nesse sentido que considero a vingança de Lisbeth contra seu estuprador em *The Girl* uma das sequências mais insensíveis que eu já tenha visto, sendo ficção ou não. Não só é completamente desumano que Lisbeth tenha que se sujeitar a um novo estupro para conseguir sua vingança numa decupagem desnecessariamente expositiva para, num presente ao espectador, finalmente torturar seu agressor, como ainda pode causar uma falsa impressão de que dialoga com o feminismo. É o que tem se chamado de “filmes com mulheres fortes”, com personagens que se impõem e conseguem se defender sozinhas, lutam e falam o que pensam e, apesar de Lisbeth possuir todas essas características, por que ela permanece tão vulnerável aos homens ao seu redor? Por que mesmo após sua vingança, eu continuo temendo por ela?

Como tantos outros textos escritos por outras mulheres antes de mim sobre o mesmo assunto, talvez eu ainda precise dizer que o cinema pode e deve ser um bom aliado para abordar a temática do estupro - e que eu nunca diria o contrário -, mas é preciso cautela e paciência ao discutir as inúmeras maneiras de se fazer isso. É preciso ter sensibilidade mesmo em universos fílmicos completamente insensíveis, é preciso ter consciência do poder explicitador que o audiovisual tem mesmo quando sua intenção é completamente implícita. *Deixa Ela Entrar* entre suas sutilezas e violências encontra o meio termo daquilo que se mostra e daquilo que se interpreta, sem realmente perder nenhum dos dois ao longo do caminho.

É por isso que se me perguntarem se é possível discutir o estupro no cinema, eu direi que sim e citarei um ou dois filmes a mais.



A MENINA DOS *lhos*
DE KAURISMAKI

por Matheus Borges

O enredo de **A Garota da Fábrica de Fósforos** (Aki Kaurismaki, 1990) não é uma das ideias mais originais do diretor finlandês. Pelo contrário, é até muito simples: conta a história da vida monótona de Iris, supervisora em uma fábrica de fósforos, sem muitas aventuras e ambições. A mediocridade de personagens no cinema costuma despertar a compaixão de um público sonhador.

O emprego de Iris não exige muito da capacidade de uma pessoa, é uma função que poderia facilmente ser desempenhada por uma máquina. A personagem é uma mulher adulta, solteira e que ainda vive com os pais, faz as compras da casa, as refeições e sustenta ambos com seu salário. Quando as pessoas dizem que gostariam de viver como nos filmes, certamente não estão se referindo ao cinema de Kaurismaki.

O desfecho trágico de *A Garota da Fábrica de Fósforos* é um elemento surpresa, porém as reviravoltas não são nenhuma novidade no todo da carreira do diretor. O que me chamou a atenção foi a dedicação na construção e desenvolvimento da protagonista. A simplicidade do enredo caberia facilmente tanto em um curta entre dez e quinze minutos como daria pano para mais de duas horas. As escolhas de Kaurismaki fizeram diferença, e este filme com uma hora e cinco minutos tem a sua cara.

A escolha pelos poucos diálogos, a objetividade das ações em

planos curtos e a constante ausência de expressões no semblante e na linguagem corporal de Iris, são elementos que constituem um desenvolvimento bastante cuidadoso da personagem, representando a falta de emoção no cotidiano dela. Apesar disso, ela acredita no amor e sonha em encontrar um homem para se casar e formar uma família, conforme indica seu discreto sorriso enquanto lê um romance no ônibus.



Apesar da pouca duração e boa fluidez do filme, as sequências refletem tão bem a monotonia da vida de Iris que muitos espectadores sentem o mesmo: é cansativo assistir à cena do jantar em família, na qual conversam sobre o noticiário da TV, ou das máquinas da fábrica trabalhando nos primeiros minutos. Porém, essa particularidade nos aproxima ainda mais da vida da personagem, de modo a nos envolver com o filme de uma maneira mais rica.

Iris frequenta os bailes e bares para tentar se divertir e conhecer alguém, mas se vê ainda mais sozinha quando ninguém se interessa pela moça tímida e inexpressiva, sempre a olhar para o chão e evitar contatos visuais enquanto

espera que alguém a tire para dançar.

Após voltar sozinha para casa em outras ocasiões, Iris enfim é chamada para dançar e dorme com o homem que conheceu. A sequência não ilude o espectador com a expectativa de um romance: não há flerte, paixão ou sensualidade. Tudo acontece muito rápido. Em um instante, temos o casal dançando música lenta, mas logo corta para o dia seguinte, com a protagonista acordando sozinha no apartamento de seu par da noite anterior.

É curioso que a cena não ocorra de maneira visualmente explícita, mas somente através do som do carro, quando a personagem sai de quadro. Após o corte, vemos o interior do hospital.

Em seguida, é expulsa de casa pelos próprios pais. Ela perdeu tudo: o filho, os pais e o lar. Apenas o irmão, que já tinha deixado a casa, continua do lado de Iris. A consequente mudança de vida é retratada com simplicidade, utilizando de uma única e breve



Iris queria viver como nos romances que lê, porém o homem se distancia e depois a rejeita, mantendo sua vida tão infeliz quanto antes. A normalidade de sua rotina permaneceria, porém a protagonista descobre que está grávida e o pai exige que ela “livre-se da larva”.

Sua primeira ação imprevisível desencadeia uma sequência de desgraças em sua vida: Iris se joga na frente de um carro e perde o bebê.

cena, na qual vemos Iris fumando em seu novo lar, onde há uma mesa de sinuca e um *jukebox*.

A mudança em questão é encarada com muita naturalidade pelo espectador, porém ninguém espera que a boa moça que preparava a refeição para os pais e dava todo o salário nas mãos da mãe sem questionar, que se comportava bem e era romântica, seria capaz de um dia envenenar aqueles que a fizeram mal.

Por outro lado, a inexpressividade trabalhada na personagem ajuda a aceitar. Não apenas a motivação a partir da dor, rejeição e infelicidade - afinal, uma hora ou outra Iris se cansaria do modo como a vida vinha lhe tratando -, mas era impossível sequer imaginar o que se passava pela cabeça da personagem. Uma porta fechada que escondia a potencial assassina por trás dos tímidos e esbugalhados olhos azuis de uma leitora de romances.

Iris é uma construção instigante de Aki Kaurismaki, e *A Garota da Fábrica de Fósforos* provoca reflexões sobre as condições desumanas de trabalhos monótonos, rotina e infelicidade, assim como a naturalidade da ânsia pela paixão e desejo por vingança, uma vez que, mesmo “robotizadas” por profissões deprimentes, as pessoas não estão imunes à dor da rejeição, à necessidade de amar e ser amado, se divertir e sorrir.



O ser humano RETRATADO POR ROY ANDERSSON

Por Camila Sailer Kletemberg

Meu primeiro contato com o cinema de **Roy Andersson** foi por meio de um postal divulgando a exibição do filme *Um Pombo Pousou num Galho Refletindo sobre a Existência* (2014) na programação do Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba de 2015. A foto estampada no postal era um dos frames da primeira cena do longa-metragem, na qual um homem observa um pombo empalhado em um museu. No filme, após o letreiro inicial, somos informados de que aquela era “A última parte de uma trilogia sobre o ser humano”. A trilogia foi iniciada no ano de 2000 com o longa *Canções do Segundo Andar* e seguida por *Você, os Vivos* de 2007.

Os três filmes citados seguem a linha do gênero tragicomédia, nos quais o sueco Roy Andersson revela uma sociedade vulnerável a situações imprevisíveis do dia a dia. Cada cena é como se fosse uma nova história, podendo, ou não, se conectar com as próximas. Histórias essas que fazem pensar sobre o que é viver a realidade de um ser humano.

A trilogia traz uma estética muito característica, seres humanos extremamente pálidos em uma textura que faz cada plano parecer uma pintura. Remetendo a uma arte renascentista, ele cria um balanço entre as cores quentes e frias e uma construção de planos com grande perspectiva de profundidade.

Aplicando a profundidade para trabalhar com diferentes histórias em um mesmo plano, Andersson quer que o espectador veja seu filme do mesmo modo que observa atentamente quadros em um museu, analisando cada detalhe da imagem construída na cena.

Contando com apenas um ou dois movimentos de câmera em cada filme, as cenas são feitas primordialmente por planos estáticos. O diretor prioriza também a construção de planos abertos, pois acredita que podem dizer muito mais sobre um personagem do que um close. O ambiente que os cerca, suas roupas, suas companhias, tudo isso pode conter mais histórias do que uma expressão em um rosto fechado.

CANÇÕES DO SEGUNDO ANDAR (2000)

Em cada cena há uma situação imprevisível com uma lição de moral extraída, como na abertura de *Canções do Segundo Andar*, filme com o qual a trilogia começa. Em uma sala de bronzeamento, dois homens conversam sobre o desempenho de sua empresa. Ao chegarem à conclusão de que a situação estava ficando cada vez pior, concordam que “não tem sentido permanecer onde só tem miséria”.

Nesse filme, o mundo materialista é questionado, dando enfoque às prioridades estabelecidas por seus personagens, sempre com seu tom de ironia. Como na cena em que a esposa insiste para que o marido falte um dia de trabalho e ele

alega nunca ter faltado desde que entrou na empresa. A próxima cena já mostra ele se arrastando pelo corredor abraçado aos pés de seu chefe enquanto entoa que trabalhava ali há 30 anos.

O longa-metragem se passa inteiramente em uma cidade que está paralisada por um engarrafamento constante. Em uma conversa um mendigo o analisa dizendo, “Ninguém anda há 8 horas. Ninguém sabe o motivo. Parece que toda cidade está nas ruas. Todo mundo indo na mesma direção. Faz você pensar, sabe, para onde se dirigem as pessoas. Sabe para onde se dirigem? Sabe para onde estão indo?”

O que ocupa a maior parte das cenas do filme é a história de Karl, um homem que decide incendiar sua loja de móveis com a intenção de ganhar o dinheiro do seguro e se vê surtar com a possibilidade de não ter sucesso após descobrir que os papéis do contrato foram queimados no incêndio. Entendo que há uma ironia no fato de, ao meio de todas essas histórias de pessoas que se dizem estar à beira da loucura, o único personagem a ser diagnosticado e internado como louco é o filho de Karl, que decidiu largar a empresa de táxi para escrever poesia.

Você, os Vivos (2007)

O segundo filme da trilogia, *Você, Os Vivos*, é sobre o ser humano e suas lamentações. Em uma cena um psiquiatra decide desabafar sobre seus anos de trabalho: “Eu sou um

psiquiatra. Sou psiquiatra há 27 anos. Estou completamente exausto. Ano após ano ouvindo pacientes que não estão satisfeitos com suas vidas, que querem se divertir, que querem que eu lhes ajude. Isso esgota, podem acreditar. A minha vida não é exatamente muito divertida. As pessoas exigem tanto. Essa é a conclusão que eu cheguei. Elas querem ser felizes. E ao mesmo tempo são egocêntricas, egoístas e pouco generosas. Bem, eu quero ser honesto. Quero dizer que elas são simplesmente mesquinhas. A maioria. Passar horas tentando fazer uma pessoa mesquinha feliz não faz sentido. Não dá para aguentar. Eu parei de fazer isso. Atualmente, só receito remédios. Quanto mais forte, melhor”. Desabafos assim são recorrentes em seus filmes. Falas sem filtro que propõem expor o ser humano ao seu estado mais íntimo.

O sonho é um tema constante nesse filme, seus personagens olham para a câmera e começam a contar para o público o que haviam sonhado. Sonhos trágicos, desejados e até aqueles que se tornam realidade, como o mostrado na primeira cena do filme. Um homem conta assustado que havia tido um pesadelo no qual um bombardeio estava a caminho, sendo a última cena do filme aviões sobrevoando a cidade, o que dá a ideia de que sonho veio a se tornar realidade.

**UM POMBO POUSOU NUM GALHO
REFLETINDO SOBRE A EXISTÊNCIA (2014)**

A última parte da trilogia, *Um Pombo Pousou num Galho Refletindo sobre a Existência*, refere-se ao destino do ser humano e suas fragilidades. O filme começa com três diferentes encontros com a morte, um homem tendo um enfarte, uma senhora em seu leito que insiste em não soltar sua bolsa com suas joias, pois acredita poder levá-las consigo, e um homem que ao morrer em um restaurante gera uma discussão para decidir com quem ficaria a sua comida já paga.

O que preenche a maior parte do filme é o trajeto de dois homens em busca do sucesso no ramo do entretenimento. Vendendo artigos como dentaduras de vampiros e sacos de risadas, eles dizem que iriam “possibilitar que as pessoas se divirtam”. Porém, sem nenhum êxito, terminam o filme desmotivados e endividados.

Nessa trilogia nada é aleatório, o diretor diz chegar a fazer 20 ensaios de iluminação, composição do enquadramento, cenários, figurinos, cores e atores. A cada mudança de cena, um quadro novo a ser contemplado. Andersson acertou em seus planos estáticos, nos deu tempo e espaço para absorver tudo o que ele havia detalhadamente construído.

Saindo de uma estrutura narrativa convencional, seu conjunto de histórias às vezes bizarras, mas sempre reveladoras, constrói uma reflexão acerca das escolhas tomadas pelos seres humanos e, inclusive, não devemos esperar finais felizes.

