


ESTRONHO

ISSN 2359-6368



9 772359 636001

HATARI!

REVISTA DE CINEMA



dossê **TEEN MOVIES**

JOHN **HUGHES**

LARRY **CLARK**

NICHOLAS **RAY**

RICHARD **LINKLATER**

ROBERT **BRESSON**

E MAIS: MINI DOSSIÊ TOBE HOOPER E SOM NO CINEMA



HATARI!

REVISTA DE CINEMA

HATARI! REVISTA DE CINEMA é uma publicação da EDITORA ESTRONHO em parceria com o Hatari! Grupo de estudos de cinema, da UNESPAR/FAP.

As fotografias usadas nesta publicação respeitam os termos encontrados no *Creative Common*. As opiniões expressas nos artigos desta revista são de responsabilidade exclusivo dos autores e não representam necessariamente a opinião dos editores e/ou membros da EDITORA ESTRONHO.

CONSELHO EDITORIAL

CELLY BORGES
DEMIAN GARCIA
MARCELO AMADO

EQUIPE HATARI!

ALEXANDRE MAGNO
CAUBY MONTEIRO
CHRISTOFER PALLÚ
DEMIAN GARCIA
EDUARDO SAVELLA
FERNANDO COSTA
MATHEUS KERNISKI
MIGUEL HAONI
PAULO VITOR MINEIRO DA COSTA
TAYNAN MENDES

CONVIDADOS

ALEXANDRE RAFAEL GARCIA
ERICK MORO
FELIPE RIBEIRO
RODRIGO CARREIRO
VERGINIA GRANDO

ISSN 2359-6368

EDIÇÃO Nº 2
JUN/2015

PROJETO GRÁFICO
MARCELO AMADO

REVISÃO DE TEXTO
CELLY BORGES

f [estronhobook](#)
t [estronho](#)
i [estronho](#)
www [editora.estronho.com.br](#)


EDITORA
ESTRONHO

DOSSIÊ TEEN MOVIES

- 6. **SIM, O PULSO AINDA PULSA**, por Verginia Grando
- 12. **POR UMA EXPERIÊNCIA ADOLESCENTE**, por Paulo Vitor Costa
- 18. **REFLEXÕES SOBRE A ADOLESCÊNCIA NO CINEMA**, por Eduardo Savella
- 26. **O JOVEM CINEMATÓGRAFO**, por Alexandre Magno
- 34. **SOM E FÚRIA**, por Alexandre Rafael Garcia
- 40. **NOVE OLHARES EM FÉRIAS FRUSTRADAS DE VERÃO**, por Miguel Haoni
- 46. **WASSUP ROCKERS**, por Taynan Mendes
- 54. **UMA QUESTÃO DE TEMPO**, por Matheus Kerniski
- 60. **BOYHOOD, DA INFÂNCIA À JUVENTUDE**, por Cauby Monteiro

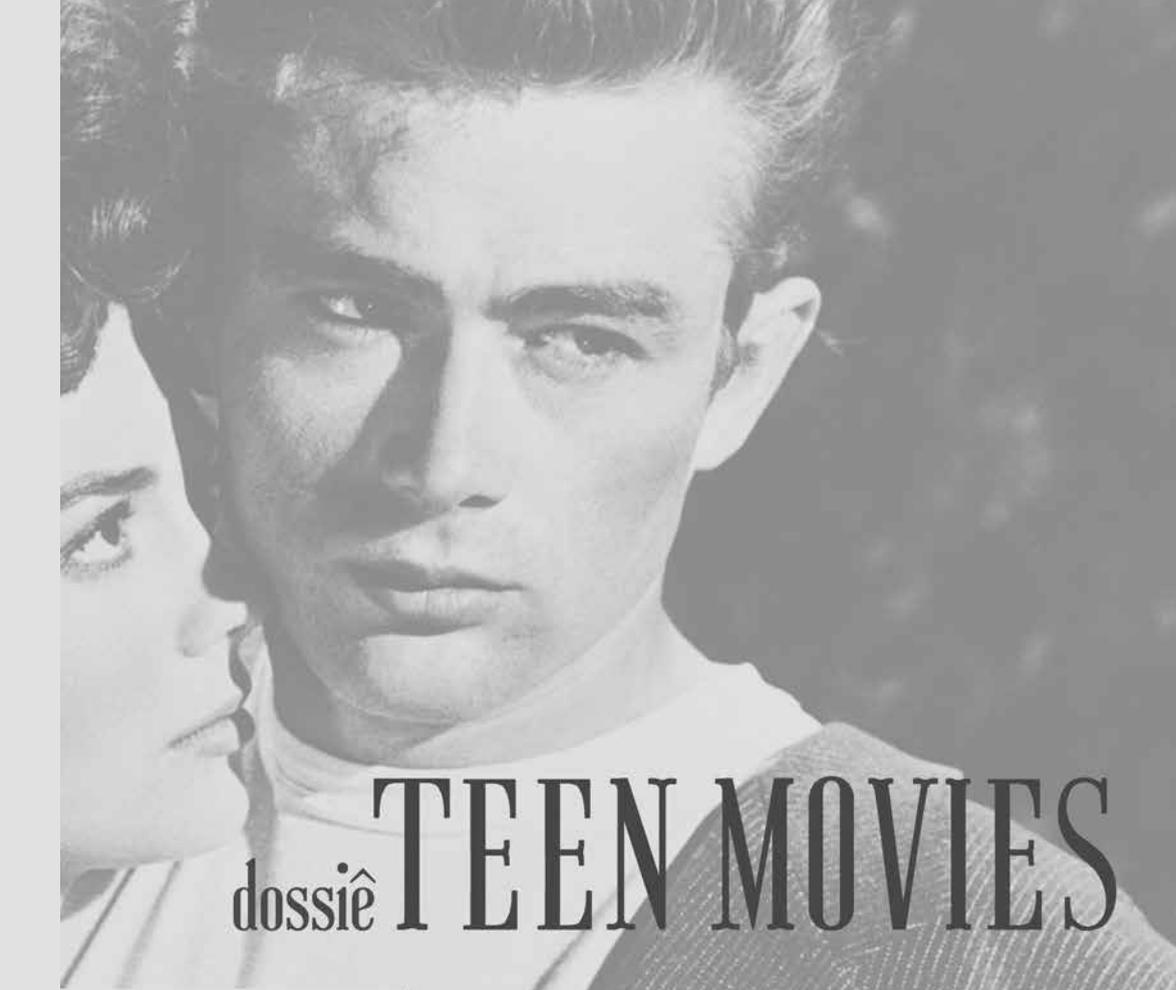
SOM NO CINEMA

- 66. **COMPODO O SOM DE UM FILME**, por Demian Garcia
- 72. **A REALIDADE MUSICAL DE ALBERTO CAVALCANTI**, por Felipe Ribeiro
- 78. **JACQUES TOURNEUR: NA SOMBRA DA DÚVIDA**, por Erik Moro

MINI DOSSIÊ TOP HOOPER

- 90. **NOTAS SOBRE O SOM DE O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA**, por Rodrigo Carreiro
- 96. **AVATARES DA COISA MALDITA: NOTAS SOBRE O CINEMA DE TOBE HOOPER**, por Fernando Costa
- 104. **AS FINAL GIRLS DE TOBE HOOPER**, por Alexandre Magno
- 108. **DJINN**, por Christopher Pallú





dossier **TEEN MOVIES**



SIM, O PULSO AINDA PULSA

“WHEN you grow up your heart dies”. Não há um adolescente que não tenha entrado em pânico na década de oitenta ao ouvir essa frase da boca de Allison Reynolds em *Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, 1984), de John Hughes. Nós, nascidos na década de 70, crescemos atormentados com a possibilidade do nosso coração morrer quando nos tornássemos adultos. Em plena crise da adolescência a nossa preocupação maior era com o nosso futuro, com manter o nosso coração vivo e pulsando. Como se o simples fato de ser adolescente já não fosse o suficiente para tornar o mundo um lugar um tanto inóspito: o corpo ganha contornos diferentes, as paixões são avassaladoras, a voz muda, espinhas surgem e de uma hora para outra você começa a ser cobrado como um adulto, mas quando apresenta suas confusões, dramas e dores para o mundo você é tratado como criança.

Assisti *Clube dos Cinco* pela primeira vez através da janela da casa de uma amiga de infância. Ela era uma japonesa, mais velha que a maior parte da turma (en-

quanto a maioria tinha nove ou dez anos ela já tinha uns quinze). Ela era a menina mais idolatrada do grupo, todo mundo queria ser seu amigo, afinal, enquanto a gente estava entrando na adolescência, ela já a vivia em toda a sua intensidade. Em uma tarde de sábado ela chegou da locadora com um filme nas mãos. Naquela época ela ainda era a única com um vídeo cassete na turma, mas sua família não gostava do bando dentro de casa. A sala da frente da sua casa tinha uma enorme janela e era lá que ficava a TV com o vídeo. Então, a gente se acomodou do jeito que deu do lado de fora do janelão e lá dentro ela colocou o filme para rodar. Fomos apresentados a um *nerd*, um atleta, uma maluca, uma princesa e um mau elemento (ou como o próprio filme coloca, um criminoso) e junto com eles assistimos pela primeira vez a um filme de John Hughes. O mundo nunca mais foi o mesmo, pelo menos não para mim. Muito do que escrevo hoje tem um pé fincado no universo desse diretor e nos seus personagens com os quais ainda me deparo vez ou outra quando me olho no espelho.



POR VERGINIA GRANDO



John Hughes foi o cineasta que levou para a tela os dramas dos adolescentes que viveram durante a Guerra Fria, que viram a descoberta da AIDS acontecer ao mesmo tempo do seu despertar sexual; uma época onde a liberdade sexual conquistada na década anterior ganhava força e as relações homoafetivas se tornavam cada vez mais abertas, onde as mulheres começavam a ganhar o mercado de trabalho conquistando cargos mais altos, a separação de casais se tornava cada vez mais comum e a estrutura familiar ia se modificando drasticamente. E junto com tudo isso a gente tentava se entender, entender o mundo, se sentir aceito e, principalmente, não se sentir sozinho. Então veio *A Garota de Rosa Shocking* (*Pretty in Pink*, 1986), *Curtindo a Vida Adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), *Alguém Muito Especial* (*Some Kind of Wonderful*, 1987), *Gatinhas e Gatões* (*Sixteen Candles*, 1984) (esse eu corri atrás depois de ver *Clube dos Cinco*, foi o primeiro filme mais conhecido do John Hughes), *Mulher Nota Mil* (*Weird Science*, 1985), *Ela Vai Ter Um Bebê* (*She's Having a Baby*, 1988), entre outros filmes que foram dirigidos e/



NA PÁGINA ANTERIOR: ALLY SHEEDY (COMO ALLISON REYNOLDS) EM *CLUBE DOS CINCO* (1984)

ACIMA: CENA DE *CLUBE DOS CINCO* COM JUDD NELSON (JOHN BENDER), EMILIO ESTEVEZ (ANDREW CLARK), ALLY SHEEDY (ALLISON REYNOLDS), MOLLY RINGWALD (CLAIRE STANDISH) E PAUL GLEASON (RICHARD VERNON)



ou escritos por Mr. Hughes. Filmes que mostravam as dificuldades de crescer e se tornar adulto em um mundo que parecia girar cada vez mais depressa e onde ser aceito e amado é, bem lá no fundo, tudo o que se busca – mesmo que a forma de expressar isso muitas vezes seja meio torta. Os finais desses filmes sempre são, em maior ou menor grau, um tanto sentimentais e como o próprio John Hughes disse em uma entrevista “isso tem a ver bastante com o fato de que quando você é adolescente você quer que as coisas terminem bem e isso quase nunca acontece (...), então no final dos meus filmes eu gosto de sair do que seria a realidade e dizer: olhe, é isso que eu desejo pra você. Na vida as coisas podem não sair exatamente do jeito que você queria, mas nos filmes elas podem”. Assim a vida se tornava um pouco mais leve, podíamos até rir de alguns dramas juvenis (nossos dramas) de vez em quando e no final sentíamos que não, nossa vida não era um filme, mas em algum momento a seríamos aceitos. Nós, adolescentes da década de oitenta, tínhamos encontrado uma voz através de Ferris Bueller, Cameron, Andie e tantos outros personagens.



Resumir o cinema adolescente da década de oitenta a John Hughes seria um erro. Outros filmes que também dialogavam com os medos e anseios desse público na época devem ser reconhecidos como *Quero Ser Grande* (*Big*, 1988), de Penny Marshall, *De volta Para o Futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis, *Namorada Aluguel* (*Can't Buy Me Love*, 1987), de Steve Rash, *Dirty Dancing: Ritmo Quente* (*Dirty Dancing*, 1987), de Emile Ardolino, *Curso de Verão* (*Summer School*, 1987), de Carl Reiner, só para citar alguns. O que parece unir todos esses filmes é a preocupação dos personagens com o futuro e de certa forma com os seus pais: muitos personagens parecem não querer crescer para não se tornarem iguais a seus pais ao mesmo tempo em que parecem dizer aos adultos: “Ei, estou aqui e você já foi assim um dia. Seu coração não tem que morrer porque você tem uma família, um emprego e um monte de contas para pagar”. Há uma certa urgência e um pedido de atenção nesses filmes, é fato.

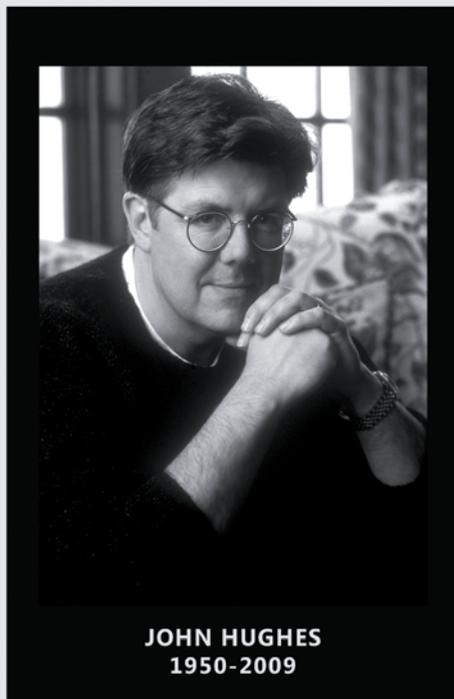
A geração John Hughes cresceu e hoje tem seus trinta anos, alguns beirando quarenta. Muitos ainda solteiros, sem filhos, morando com os pais, tentando conciliar trabalho com prazer e mesmo os que moram sozinhos ainda sentem certa dificuldade em criar raízes. A passagem para a vida adulta é prorrogada; o coração continua batendo e é isso o que importa. Lembro agora do filme *Toda Forma de Amor* (*Beginners*, 2010), de Mike Mills, onde o personagem Oliver ao se referir a sua geração, essa que cresceu na década de oitenta, diz: “Nós não fomos à guerra. Nós não tivemos que nos esconder para transar. A nossa boa sorte nos permitiu sentir uma tristeza para a qual os nossos pais não tiveram tempo e junto com essa tristeza uma felicidade que eu nunca vi neles”. Talvez esteja aí a chave para entender os jovens personagens do *Clube dos Cinco* que cresceram: só ter sucesso não importa tanto, o que

importa é criar espaço para que os momentos de felicidade aconteçam. E qual o problema em casar, ter filhos, ficar vinte anos em um mesmo emprego e a famosa estabilidade econômica? Nenhum, a não ser o medo da estagnação, das separações (entenda aqui perda), das cobranças, do coração que para e de não mais ter tempo para poder sentir essa tristeza que nos mostra o caminho da felicidade, até que por fim nos tornamos os nossos pais, o que talvez seja em algum momento inevitável.

Longe de querer defender alguma verdade, todas as ideias apresentadas aqui são somente conjecturas, divagações de alguém que enquanto escreve esse texto tenta também se encontrar, se entender e olhar para sua própria geração para conseguir dar mais um passo adiante nessa difícil arte de crescer. Se tornar adulto, como quase tudo na vida, me parece uma escolha e toda escolha gera um pequeno buraco das coisas que poderiam ter sido. Mas, não querer crescer parece uma atitude covarde. A escolha é a nossa maior forma de ser livre e evitá-la pode levar a uma prisão sutil: a vida se torna um ato do acaso, das escolhas dos outros e não das nossas. Não há felicidade que possa germinar nem por um segundo em um terreno onde nada foi construído a partir de uma decisão consciente, de uma escolha seguida de certa fé no que virá. A própria possibilidade que uma decisão pode gerar muitas vezes já é motivo para um sorriso, por mais difícil ou triste que essa decisão seja. Crescer é um ato constante, diário, independe de idade. Criar raízes não é um problema, deixar de escolher com base no medo é que pode ser fatal.

Os adolescentes da geração oitenta são preocupados com o futuro agora se dão conta que o futuro chegou e tentam achar no presente uma forma de serem adultos sem perder a leveza. Alguns ainda assistem aos filmes de John Hughes, agora tidos como

cult, com o mesmo entusiasmo da primeira vez. Já ouvi relatos de pais emocionados por finalmente ter chegado o dia de ver *Curtindo a Vida Adoidado* com o seu filho pré-adolescente. Esses filmes parecem ter deixado algum tipo de marca em quem os assistiu lá atrás, em um mundo muito diferente desse que temos hoje. Um mundo que ainda vive dentro de muitos homens e mulheres, trintões e quarentões, e que escapa para o aqui e agora através de um certo romantismo, de uma certa inadequação com velocidade do consumo e da impessoalidade das relações nos tempos modernos. Volto a pensar naquela tarde de sábado perdida em algum lugar dos anos oitenta, naquele bando de adolescentes vendo *Clube dos Cinco* pela primeira vez através de um janelão... Me emociono com a lembrança e meu lado romântico diz que ainda há tempo; que entre acertos e erros o meu coração, e de muitos ao meu redor, ainda bate muito forte. Quando a gente cresce o nosso coração morre. E quem se importa? Todos nós, pelo menos deveria ser assim.



POR UMA

EXPERIÊNCIA ADOLESCENTE



ASSISTIR a um filme é algo de muito complexo e ao mesmo tempo natural. Esse ato, por essência interativo entre obra e espectador, é um dos universos das experiências mais prazerosas, emocionantes e intelectualmente produtivas que se pode ter. É nesse espaço que

POR PAULO VITOR COSTA

nossa relação estética-crítica nasce, cresce e floresce, e nos permite conectar a um espectro variado de ideias, visões de mundo e sensações. Experimentar um filme é um movimento constante de entrega e recepção, é se deixar influenciar pelo cosmo cinematográfico enquanto ele toma forma em seu ser.

Um gênero específico tem a facilidade invejável em propiciar uma experiência genuína a uma maioria esmagadora de seu público. Algo de curioso acontece ao se assistir um *teen movie*. A total indiferença e insensibilidade ou a euforia e a pura tristeza, esses são os efeitos que presenciei e que de certa maneira definem a relação do público com o gênero. A sensação que um *teen movie* deixa em quem o assiste é sempre forte e honesta independente da sua sensibilização ou não, e essa honestidade vem da característica que o define como gênero, a adolescência. Período que todos passamos, e por assim ser entendemos (algo que foi usado como estratégia mercadológica). Mas há mais na adolescência do que o um mercado a ser explorado. Um exemplo muito caro quanto a inevitável parcialidade na experiência de um *teen movie* é o final de *Alguém Muito Especial* (*Some Kind of Wonderful*, 1987), de Howard Deutch.

Ao longo do filme acompanhamos dois personagens completamente diferentes:

Keith, um garoto que de certa maneira parece perdido dentro de sua própria vida, e Watts, a linda amiga de Keith que nutre uma paixão secreta por ele e tem uma sensibilidade incrível em relação ao seu universo. Ao final da história nos deparamos com Keith, segurando em sua mão os brincos comprados com o dinheiro que poupou por toda a vida, correndo atrás de Watts. Eles se reconciliam e caminhando pela rua molhada e cheia de reflexos Keith diz: “You look good wearing my future”.

Eis que, através dessa fala, todo o comportamento errático e instável de Keith, que o tornava um personagem estranho e de certa forma vazio, se justifica e a *mise en scène* esclarece. Ao ver os dois caminharem abraçados, sempre olhando em frente enquanto se distanciam da câmera que logo sobe e também se distancia, transformando o plano

médio da reconciliação em um olhar sobre o ombro para o horizonte, podemos ver que esse final não trata do futuro de Keith, mas da celebração da impulsividade adolescente, da energia e coragem dos jovens, do movimento em direção a si mesmo; é a celebração da inocente coragem vinda da sensação de infinidade que cada adolescente carrega e faz doar o futuro às orelhas da garota que ama.

A adolescência é período de movimento, de deslocamento, de reencontro inconsequente com o mundo. Espaço de transição entre a inocência da infância e o peso de ser um adulto. É a adaptação a um novo corpo, a novos espaços, e a novos rituais. É o período de pura interação e maturação emocional e sexual. É por excelência o tempo de autodefinição no qual a única certeza que se tem é aquilo que não si é. É fase de libertação e de busca pelo risco, de combate entre gerações, inflamação emocional e de conflito. É meia-vida de graça e momentos de infinidade apesar da própria natureza efêmera. É essa sensibilidade e complexidade que interessa ao cinema tematizar, criando essas experiências de pura satisfação.

Vejamos, por exemplo, o filme *Digam o Que Quiserem* (*Say Anything*, 1989), de Cameron Crowe. Existem, disseminados por todo filme dois sentimentos principais: O de “primeira vez”, de experimentação, dando frescor e vivacidade aos personagens além de nos apontar que é naquele amor de verão que a principal mudança em suas adolescências, e talvez em suas vidas, ocorrerá. O outro é um sentimento de fatalidade, que faz com que todas as escolhas e acontecimentos sejam definitivos e irreversíveis e, portanto, extremamente dolorosos.

Cameron Crowe irá modular esses dois sentimentos, puramente adolescentes, para nos passar a sensação de um primeiro amor e da valentia de se enfrentar o mundo.

Soa natural contar uma história adolescente através de um primeiro amor devido a intensidade que ele poderia alcançar nessa transição, mas para nossos personagens, e para Crowe, esse amor é reflexo do período. Ele significa grandes mudanças internas, físicas, espaciais e a busca pelo risco; ele é, de certa maneira, a primeira experiência adolescente de Diane Court, e para Lloyd Dobler um meio para enfrentar o mundo e encontrar a auto – definição.

O sentimento de “primeira vez” nos é apresentado de maneira óbvia e leve. O plano americano que se limita a seguir os movimentos frenéticos de Lloyd nos mostra olhos, mãos e sobrelanceiras denunciando seu nervosismo, ao lutar contra os móveis até conseguir chamar Diane para sair pela primeira vez; já menina, acostumada com as investidas sorri, morde os lábios e aceita o convite. A adolescência é naturalmente física, tanto pelas mudanças, tanto pela relação do indivíduo com o mundo. É por isso que seus corpos e gestos apontam suas intenções inocentes e sua empolgação com a nova experiência. Crowe respeita isso e apenas registra.

Outro exemplo desse registro seria a cena em que Lloyd ensina Diane a dirigir um carro. Durante a cena, através de três planos, acompanhamos como a falta de jeito da menina, a postura de Lloyd e seus olhares, definem a intenção do que está acontecendo e o que está para acontecer: o primeiro beijo do casal. Crowe evidencia o peso das interações, mesmo que pequenas e sutis, e cria a ambiência suave que os levam ao primeiro beijo. Ainda, quando Lloyd sugere a mudança de lugar, Crowe cria a metáfora corporal perfeita para a dança do primeiro beijo, e do começo de uma relação: o leve e agradável desconforto criado pela proximidade, pelos movimentos e pelas intenções iniciais, está ali representado quando Lloyd e Diane tentam trocar de lugar, se olhando, sem sair do carro. E ainda nessa sequência, mas um pouco à frente na história do filme, outro exemplo do registro corporal incrível que Crowe constrói nos é apresentado: no final do encontro o casal está no carro e Lloyd treme e não tem a mínima noção do que fazer com as mãos. A felicidade do garoto explode em espasmos.



Outra manifestação do sentimento de primeira vez é a cena da festa de Diane. Ao entrar, a pequena troca de olhares entre ela e Lloyd, que é absorvido pela festa, já evidencia a desconjuntura da menina. Depois disso Lloyd e Diane se separaram e só se encontram em olhares. Diane encara o lugar quase como alguém que não está nele, mas de certa maneira é também absorvida e tem suas primeiras interações: primeiro com sua colega “ultra competitiva” onde se agradecem e admitem o bem que fizeram uma a outra. Depois com Corey, melhor amiga de Lloyd, da qual escuta o desabafo da menina. As primeiras reais interações de Diane com as pessoas de seu mundo acontecem em sua primeira festa e isso nos é ressaltado por observamos esses momentos através de planos próximos das pessoas com quem Diane interage quase sem interrupções, ou seja, interessa para Crowe nos ressaltar as pessoas que Diane conhece e tem suas primeiras experiências, lhe interessa ressaltar o que ela vê, o que ela sente, e como essa festa realmente se caracteriza como primeiro contato com o seu mundo adolescente e todas as pessoas ali incluídas.

Em relação ao sentimento de fatalidade, ele se manifesta através de duas cenas. “I’ve glimpsed our future and all i can say is: Go back!”, diz Diane Court para seu pai, que ri por ver a ironia da situação. Ao repetir a frase para seus colegas em um discurso de encerramento resta apenas o silêncio ressaltado pelo contraplano geral da reação de seus colegas. De certa maneira a resposta dos jovens à piada de Diane é uma representação exata de como a dor da transição da adolescência para o período adulto de nossas vidas se constrói, pois independente de Diane ser uma jovem muito inteligente e ter a capacidade de entender as perdas de seu futuro, a menina não sente e não entende a dimensão e a extensão dessa perda, já que não viveu sua adolescência como queria. Já

os adolescentes à sua frente, que de certa maneira exercem sua adolescência mais livremente, têm toda dimensão de sua perda, mas não conseguem entender que a realização do sonho de crescer, de ser “gente grande” significa o sacrifício obrigatório de sua liberdade, de sua infância, de tudo que os caracteriza no momento, ou seja o sacrifício de sua adolescência. É na mistura de confusão, incompreensão, dor e ironia que essa representação se estabelece, acentuada por Crowe em cada contraplano de reação da plateia.

A própria frase de Diane já diz muito sobre esse fim, período que muitos ali estão passando e que ela estará vivendo no fim do verão; na frase, na reação e na cena já está presente a natureza crepuscular da adolescência, a fatalidade do fim, a dor que sobrar.

A cena final do filme é outra que representa esse sentimento de fatalidade ou irreversibilidade. Contra todas as expectativas e contra todas as chances, Lloyd e Diane, em ato de pura coragem jovial, fogem em direção à Inglaterra, indo para vida que os espera, a vida adulta. O medo de voar de Diane vira uma grande metáfora para o medo do futuro, que a menina já explicitara no seu discurso de encerramento, e através da tensão sentimos os personagens deixarem para trás suas personas do verão que passou e começamos a sentir a expectativa de que o seu futuro funcione, a necessidade de que a aposta em suas coragens renda felicidade. Seja como for, a aposta foi feita e tudo depende daquele momento, daquela decisão, do “ding”, e não há para onde voltar. O movimento foi feito e as consequências podem ser fatais.

Inevitavelmente a maioria das representações da adolescência no cinema demonstra o término dessa fantástica experiência como algo triste, tenso e eventualmente fatal, representando-a assim em toda sua integridade, e dando voz não só a sua intensidade, mas a irreversibilidade dessa transição final.

Talvez seja aí que a parcialidade de nossos sentimentos quanto aos *teen movies* apareça. Um grande recorte sincero e sensível de uma época que nos apela, nos afeta, pela memória do caos inocente e de uma liberdade única cujo único destino é acabar. A eterna terra das “primeiras vezes” de efemeridade fatal.

Tanto *Alguém Muito Especial* quanto *Digam o Que Quiserem* são *teen movies* que lidam com isso, com a adolescência em si.

Esses filmes trazem a energia inconsequente, a corajosa beleza, o movimento completo através de experiências cinematográficas honestas que nos mostram que a adolescência, assim como o cinema, é movimento constante de recepção e entrega, e de um ser sendo influenciado pelo mundo enquanto esse mesmo mundo se forma dentro dele.

ACIMA: IONE SKYE (DIANE COURT) E JOHN CUSACK (LLOYD DOBLER) EM *DIGAM O QUE QUISEREM* (1989)

AO LADO: LEA THOMPSON (AMANDA JONES), ERIC STOLTZ (KEITH NELSON) E MARY STUART MASTERSON (WATTS) EM *ALGUÉM MUITO ESPECIAL* (1987)



Copyright © 1989 Twentieth Century Fox Film Corporation
All rights reserved.
Permission is hereby granted to newspapers and other periodicals to reproduce this photograph for publicity or advertising except for the endorsement of products. This must not be sold, leased or given away.
Printed in U.S.A.

Twentieth Century Fox Presents
SAY ANYTHING

SKW - AL - C - 1

UM LIVRO PARA QUEM MANTÉM OS SEUS SONHOS.

Para ser lido por meninos e meninas
de todas as idades, basta ter seu lado criança.

COLEÇÃO FANTASIA DE BOLSO

O MENINO QUE PERDEU A MAGIA

Celly Borges

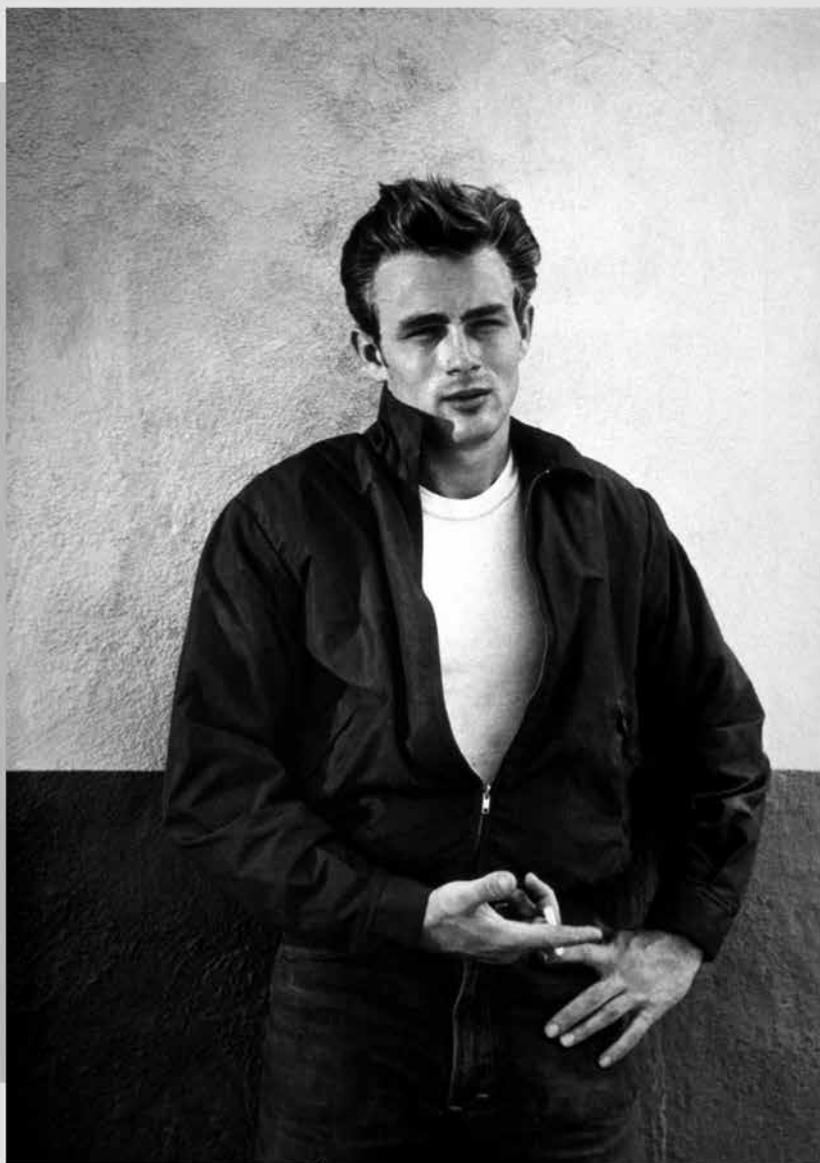


ilustrações de Carolina Mancini

f [estronhobook](#)
t [estronho](#)
i [estronho](#)
www editora.estronho.com.br

EDITORIA
ESTRONHO

REFLEXÕES SOBRE A ADOLESCÊNCIA NO CINEMA



POR EDUARDO SAVELLA

“Você disse uma vez que na vida cada coisa é possível apenas em um único momento. Tem razão. Mas doze anos atrás, no dia em que seguimos a Selvagem até sua cabana, tudo era possível, para você como para mim.”

Jules em *Todas as Noites (Toutes les Nuits)*, 2001, de Eugène Green

A ANGÚSTIA

“Boy if...I had one day when I didn't have to be all confused, and I didn't have to feel that I was ashamed of everything, if I felt that I belonged someplace, you know? Then...” - Jim em *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)*, 1955, de Nicholas Ray

Drama realista e comédia anedótica, *Gatinhas e Gatões (Sixteen Candles)*, 1984, de John Hughes trata da infelicidade de Samantha (Molly Ringwald) ao despertar na manhã de seu aniversário de 16 anos. “It's physically impossible to me to get happy”, e essa sua angústia tem três razões: o desconforto com o corpo em crescimento (frustração e projeção da feiura sobre si), o esquecimento de toda sua família a respeito de seu aniversário (sua irmã mais velha se casa no dia seguinte) e, sobretudo, a paixão aparentemente não correspondida por Jake Ryan (Michael Schoeffling), o cara mais bonito da escola e namorado da *prom queen*. Os fatos conspiram contra Sam: a visita dos avós amorosos e sem-noção e do bizarro estudante de inter-

câmbio chinês, o ônibus *geek* como realidade e o carro como desejo, a inconveniente abordagem amorosa do chefe dos *geeks* (Anthony Michael Hall). No entanto, como nota a amiga de Sam, com quem desabafa seus sentimentos, é a pena de si mesma que obseda a infelicidade.

A comédia de *Gatinhas e Gatões* nasce da densificação ou exagero das características do mundo, a caricatura (além de outros recursos, como os efeitos de som paródicos, ou o expediente fantástico: tudo acontecerá ao longo da noite, especialmente com Geek. Sua inépcia frente aos desejos se tornando realidade é similar à da dupla de *Mulher Nota Mil*). A apresentação da segunda festa, *the real party*, na casa de Jake, começa com uma calcinha no boneco do entregador e segue para a casa coberta de papel higiênico; mais tarde, uma pizza serve de disco no gramofone. Com essa estilização anedótica, o filme procede, nas arestas do drama de Sam, com uma descrição cômica do universo dos *young americans* dos anos oitenta, pelo qual deambula Jake Ryan, sóbrio em sua própria festa, cismado com Sam, enquanto esta pensa nele durante o sono.

Antes, a festa da escola é para Sam o momento de esperança e ápice do fracasso. Os *close-ups* de Sam enquanto observa Jake Ryan dançar com a namorada: os olhos deste cruzam com os dela, ele sorri e Sam, em pânico, mais que desviar o olhar, gira, e no momento seguinte a esse primeiro mal-entendido, o golpe fatal do destino com o segundo ataque amoroso de Geek. Sam se refugia no corredor vazio. O soco na portinhola vermelha do extintor de incêndio, as lágrimas, o escorregar para o chão, o ápice da angústia; duplicado pelo isolamento no banco de carro da oficina escolar, o som distante da festa, onde se dá um novo encontro com Geek, desta vez momento de análise consciente: contar a outro sobre a própria angústia pode ser um tipo de alívio.

Sam não sabe como se dirigir a Jake e lhe parece que ensaiar uma maneira ideal de agir vai funcionar (uma frase escolhida com coragem, a imaturidade que consiste em acreditar que é possível, no próximo momento, se nos esforçarmos, ser perante os outros a pessoa ideal que desejamos ser) – mesma situação com a puerilidade nervosa de Hermie em *Verão de 42* (*Summer of '42*, 1971), de R. Mulligan.

No entanto, no momento para o qual nos preparamos - Sam na frente de Jake para dizer “Jake, você não vai acreditar, mas tive um sonho bizarro, e você estava nele” - a coragem vai embora nos deixando em pânico com o constrangimento fulminante que nos assombrará sempre que dele nos lembrarmos. Essa encenação ideal, afetação de naturalidade, mais bizarra ainda que o constrangimento, nunca daria na estima verdadeira que esperamos dos outros. Essa falta de coragem para realizá-la, será devido à nossa própria percepção inconsciente da verdade, nos sabotando em tais intenções? Ao contrário, podemos chegar a realizá-las, como Hermie em *Verão de 42*, e nem perceber o quanto estamos sendo ridículos, ou então nos atormentar com os escorregões, que, no entanto, passam despercebidos para os outros – “Hernia, Jesus!”.

Numa tomada, Samantha aproxima-se para falar com Jake, este se vira e, feliz por finalmente poder falar com Sam, sorri. Sam, sem voz, gira paralisada e segue em frente, se escondendo num canto, deixando Jake decepcionado. O mesmo tipo de divergência de compreensão ou mal-entendido numa única

tomada em *A Inocência do Primeiro Amor* (Lucas, 1986), de David Seltzer: quando Maggie e Cappie estão sozinhos na lavanderia. Maggie fala do vômito no sapato e gira, de costas para Cappie e de frente para a câmera, com uma expressão que diz: “Como posso ser tão burra? Falando de vômito no sapato para o cara que eu quero tanto que goste de mim” enquanto, em segundo plano, Cappie com uma expressão que diz: “Ela é incrível!”. Num quadro, o filme expressa o constrangimento de Maggie e, simultaneamente, sua injustificabilidade, na admiração de Cappie. Numa única tomada, em ambos os casos, sínteses de constrangimento. O realismo emocional é evidente.

À noite, Sam não consegue dormir. Quando os momentos constrangedores e frustrantes passaram (mas ainda se fazem obsessivamente presentes), a infelicidade é refletida, consciente de si, uma espécie de tristeza apaziguada. Depois da conversa com o pai e da noite de sono, a luz da manhã do dia do casamento encontra Sam apenas triste, olhar descansado e ânimo para continuar após o desastre da noite anterior. É uma regra misteriosa da vida que o que se espera só acontece quando menos se espera? Quando Sam se ocupa somente do hilário e desastroso casamento da irmã, sobrevém o final otimista do filme que o remata como apresentação da vida como sucessão de momentos felizes e infelizes (que se substituem dialeticamente), e que as angústias dessa adolescência não são permanentes, ao contrário, devem ser constantemente ultrapassadas.*

* Dessa adolescência, pois as formas que ela toma na vida são certamente tão diversas quanto são as pessoas no mundo. Quais são as semelhanças e diferenças entre a juventude de *Toda a Família Trabalha* (*Hataraku ikka*, 1939), de Mikio Naruse e a de *Jovens, Loucos e Rebeldes* (*Dazed and Confused*, 1993), de Richard Linklater? Ou entre o crescimento do Apu de Satyajit Ray e do Jamie de Bill Douglas? A adolescência da qual tratamos aqui é, afinal, muito restrita, relacionada a um contexto social particular.

A paixão não correspondida é, naturalmente, uma das fontes principais de angústia nos filmes sobre a adolescência. Quais são as outras? Há o conflito com os colegas, com o meio social. Jim, em *Juventude Transviada*, diz: “Nobody acts sincere”, centro temático de *O Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, 1985), de John Hughes. Quando Claire (Molly Ringwald), sincera e covardemente, afirma que na segunda-feira voltará a ignorar todos os quatro que conheceu de modo tão sincero, visto a pressão social, a lágrima de Brian (Anthony Michael Hall) concentra todo o sofrimento e humilhação daqueles que são postos para fora do jogo das aparências.

Há o conflito de gerações. Em *Juventude Transviada* a angústia transborda em frêmitos de loucura e desespero. Jim (James Dean) não encontra um modelo para lhe guiar no pai submisso à mãe, ou compreensão nos adultos que já não lhe parecem mais maduros e sábios como quando era criança (com a possível exceção do policial, cuja presença, no entanto, não é efetiva). Perdido no deserto da juventude, contra a mentira, o medo, a covardia e o conformismo dos pais, Jim prefere a moral íntima, baseada no idealismo e na coragem, na sinceridade e na verdade. Em *A Um Passo do Abismo* (*Over the Edge*, 1979), de Jonathan Kaplan, de modo semelhante, a delinquência juvenil e a rebelião são legítimas frente o embotamento e a hipocrisia dos pais.

É a adolescência o momento privilegiado na vida para a confusão, o desconforto, o choque? Onde está a representação de certa angústia adolescente, cujas causas não têm a ver (ao menos não diretamente) com os pais ou a descoberta do amor, a virgindade e a desilusão, nem com causas tão simples como tirar ou não a carteira de habilitação, como em *Licença para Dirigir* (*License to Drive*, 1988), de Greg Beeman? Certa angústia, diluída na vida, que se expressa na dúvida, na

confusão e no medo, que me acompanhou ao menos, na adolescência?

O planetário em *Juventude Transviada*: o universo, tão vasto, nossa angústia, tão natural, tão desprezível, tão arrebatadora.

A FELICIDADE

“Stay Gold, Ponyboy” - Johnny em *Vidas sem Rumo*.

Há, no fim das contas, como sugere *Gatinhas e Gatões*, um momento feliz para cada momento infeliz? Os momentos de compreensão do mundo, felicidade por estar vivo, como o do poema de Robert Frost em *Vidas sem Rumo* (*The Outsiders*, 1983), de Francis Ford Coppola. Epifania? Neste filme, inclusive, há a presença mútua da tragédia e da esperança. Ou os instantes de suspensão, quando nos esquecemos dos problemas para nos sentirmos plenos, apaziguados de outra forma, como a brincadeira na mansão abandonada em *Juventude Transviada* (suspensão titubeante da angústia). Acho que foi assistindo a *O Sopro no Coração* (*Souffle au Coeur*, 1971), de L. Malle, há alguns anos, que entendi essa receita de bem-estar instantâneo, que é ouvir música, seja jazz, blues, rock'n roll, se deixar mover pela música e pela dança. Nada mais comum em um teen movie que a ideia de escapar à realidade opressiva por meio dos fones de ouvido, como em *A Um Passo do Abismo*, ou ir mais além, estando sozinho, e dançar pra valer no quarto como em *U.S. Go Home* (1994), de C. Denis, ou dançar acompanhado como em *O Clube dos Cinco*, ao som de *We Are Not Alone*. A cena musical do *Twist'n Shout* de *Curtindo a Vida Adoado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), de John Hughes é o ápice, a



consumação completa da representação de felicidade que é o próprio Ferris (a felicidade, que é o sentimento segundo o qual tudo dá certo, tudo parece possível). Nesses momentos, fazemos efetivamente parte de um todo, pertencemos a algum lugar, a alguém, ao mundo, somos infinito, como a frase de efeito de *As Vantagens de Ser Invisível* (*The Perks of Being a Wallflower*, 2011), de Stephen Chbosky. É em nada menos que felicidade que consiste o éter da música de Lily Chou-chou em *Tudo sobre Lily* (*Riri Shushu no Subete*, 2001), de *Shunji Iwai*.

FANTASIA (o desejo e o devaneio; sonhar acordado; idealismo e puerilidade)

“Why are you messing with the phantasy? We know about reality. Don’t ruin the phantasy, okay?” - Gary em *Mulher Nota Mil*.

O arrebatamento do desejo e a esperança de que se realize - que as coisas não sejam tão desanimadoras no próximo momento - tudo é possível a partir de agora (mesmo com a intuição de que há uma direção irresistível dos acontecimentos, diferente da dos desejos). É prazeroso acreditar nas fantasias? Talvez o mesmo prazer do cinema, do jogo, da recordação dos sonhos?

O prólogo de *Mulher Nota Mil* (*Weird Science*, 1985), de J. Hughes é a chave do filme e o exponencia de comédia maluca para representação de uma fantasia adolescente.

Gary e Wyatt observam garotas se exercitando no ginásio da escola. Gary (Anthony Michael Hall) expressa seu desejo que é a trama do filme: namorar uma garota, dar uma *huge party*, todo mundo convidado. Wyatt (Ilan Mitchell-Smith) interrompe: “but nobody likes us, Gary”, e Gary responde o que

citamos acima: “don’t ruin the phantasy, okay?”. Wyatt concorda, feliz. Em seguida, o choque com o constrangimento causado pelos valentões, as roupas furadas, o começo do filme e a criação de Lisa (Kelly LeBrock) que é o misto mágico de modelo, Albert Einstein e apresentador da MTV. Se *Mulher Nota Mil* é um filme menor, não é por estar longe das qualidades de *O Clube dos Cinco*, mas por ter intenções menores sem deixar de ser igualmente válido. É como se o filme fosse uma fantasia de um dos personagens geeks de *Gatinhas e Gatões*. Um filme puramente adolescente, tramado numa mente adolescente num fluxo de imaginação obcecado pelo sexo, que começa com a criação científico-mística da mulher nota mil, muito mais inteligente, sobrenaturalmente poderosa e inteiramente devotada a nós mesmos. No entanto, esta é uma fantasia sincera e muito conscienciosa na criação das peripécias: Lisa coloca Wyatt e Gary nas situações em que sonhavam estar e, porém, os dois se comportam nelas do modo mais inseguro e desastrado possível, como seria na vida real (o que é uma fonte de comédia - Wyatt fica reduzido ao banheiro na tão sonhada festa) - até certo ponto, pois depois de um pouco de coragem e descontração os dois acabam por ficar completamente à vontade na situação: Gary vira, se embêbedando no Kandy Bar, um frequentador do lugar mais frequentador que os frequentadores de verdade. Assim Lisa, pedagogicamente, ensina-os, passo a passo, sobre o amor e a vida até o final, quando atraem a atenção das garotas com quem tanto desejavam estar. Em suma, o devaneio de um adolescente inteligente, deitado no quarto sem fazer nada, à tarde, olhando as nuvens passando pela janela.

O tema de *A Paixão (La Cotta, 1967)*, de E. Olmi: o idealismo juvenil em confronto

com a realidade do afeto, expressa no diálogo do protagonista Andrea com a mulher mais velha, no carro. Idealismo imaturo expresso por Andrea em sua sistematização da cantada (“um conceito industrial aplicado ao amor”), em sua paixão por Janine, em sua fantasia representada no filme em fluxo de consciência após ser esquecido por Janine na noite de ano novo. Ao ir atrás dela com os taxistas, confuso, sem a encontrar, por entre a névoa, uma sucessão de imaginação (e memória) que explica, de diversos modos, o porquê dela o ter deixado, quando a resposta evidente, compreendida na última fantasia antes do fim da esperança, antes da raiva e da resignação abatida, é tão somente a indiferença de Janine.

Tão logo o interesse de Andrea passa para a nova moça, a mulher mais velha que o recebe na festa onde Janine não está, e ela lhe mostra com palavras a realidade do amor. Andrea não escuta, imaginando no ônibus de volta como seria bom amá-la, e se recordando de Janine. O idealismo que consiste em acreditar que as fantasias são, mesmo que pouco prováveis, sempre possíveis. E a puerilidade em esperar que se realizem, e logo. Com a maturidade, o que a moça lhe disse Andrea perceberá, desta vez por si mesmo.

O filme é todo um desenvolvimento sobre a frase do garoto que Andrea encontrou na rua assoviando para a moça da janela: “Sono cose di ragazzi, pero possono avere la loro importanza” (São coisas de criança, mas podem ter sua importância). O que preocupa o adolescente pode parecer banal ao adulto, mas, banal ou não, é o que preocupa uma pessoa, e os adultos geralmente encontram novas banalidades com o que se ocupar, como tantas vezes demonstram os teen movies e seus adultos equivocados. O pai de Jim lhe diz, em *Juventude Transviada*: “Jimbo, só estou tentando lhe mostrar como você é tolo. Quando for mais velho, vai relembrar

disso e rir de si mesmo por pensar que fosse tão importante”. Porém, Jim é mais justo em seu idealismo vivo que seus pais em seu pragmatismo decadente. A angústia de Jim vem da necessidade de impor uma moral viva, nova e corajosa, à moral fraca, desgastada e medrosa de seus pais, que tão naturalmente ameaça sua própria. Pois a vida para Jim não é algo a ser vivido com paixão e intensidade, do melhor modo possível (aí o idealismo, aí a rebelião) e, para seus pais, talvez por falta de força ou fraqueza de espírito, algo a ser vivido com pragmatismo, cansaço e egoísmo, o que é decepcionante? Esquecer-se de como era ser adolescente às vezes é o mesmo que se esquecer de viver. Em suma, a fórmula de Allison de *O Clube dos Cinco*: “É inevitável (ficar parecido com os pais). Quando você cresce, seu coração morre”. Isso está totalmente posto em *A Um Passo do Abismo*. O pai de Carl se esqueceu de viver, todo enrolado na venda de cadillacs e no embrulho econômico de Nova Granada. Do equívoco e do amor imanente do pai, porém não mais percebido pelo filho, vem a opressão e as intensas tomadas, cada vez piores, de Carl largando-se na cama, esgotado, numa revolta muda e cada vez mais incontinente que só pode se acalmar com a música, a amizade, o amor e a rebelião.

SOLIDÃO

“What does he know about, man alone?”
- Plato em *Juventude Transviada*.

“Creio que algo que me falta completamente é conhecer a solidão, e mesmo sofrer com ela.” - Louise em *Noites de Lua Cheia* (*Les Nuits de la Pleine Lune*, 1984), de E. Rohmer)

Os esforços de Andrea em sistematizar os procedimentos amorosos e encontrar o amor ideal nada mais são que uma negação da solidão. Gostaria de construir uma grande coleção de representações da solidão na adolescência. Por onde começar?

Watts em *Alguém Muito Especial* (*Some Kind of Wonderful*, 1987) de Howard Deutch: “The only things I care about in this goddamn life are me and my drums, and you.”

A solidão é talvez um dos temas intrínsecos aos filmes de Robert Bresson. Charles em *O Diabo, Provavelmente* (*Le Diable Probablement*, 1977) possui a angústia da lucidez no mundo terrível da humanidade, e uma angústia mais obscura, de onde provém seu afastamento dos outros, mesmo dos amigos e amantes. Falta de esperança e confusão? O contraponto é Michel.

O desejo de fazer amigos de Jim na mais nova das tantas vizinhanças em que já morou é evidente em *Juventude Transviada*, bem como a ligação apenas superficial de Judy (Natalie Wood) com os colegas da gangue. Porém, é com Plato (Sal Mineo) que temos a representação mais densa da solidão no filme.

Há a apresentação de seu problema psicológico na delegacia e de que, privado de um relacionamento com os pais, é criado por uma guardiã. Aqui, como as angústias dos outros dois protagonistas, a de Plato é atribuída à ausência ou à incompreensão dos pais. Depois de não aceitar o casaco de Jim, Plato o segue como que inspirado por uma intuição; a felicidade é óbvia em seu rosto quando conta, quase uma mentira, que Jim é seu amigo, e o convida para passar a noite em casa, a euforia em fazer um amigo, quase como num sonho. Depois, a felicidade que experimenta e expressa, antes de cair no sono na casa abandonada. Sua felicidade é tanto maior quanto é o choque em acordar e encontrar não mais os companheiros, mas a gangue que persegue Jim, fato que põe em ignição sua confusão psicológica

completa, ligada à associação dos companheiros aos pais ausentes, à mistura de coisas diferentes que mentalmente confunde, neste momento de confusão e perdição, confunde numa única emoção, a da carência de amor. Tudo se passa como se Jim e Judy fossem a primeira amizade que Plato faz na vida. Delineia-se assim, sem mostrar, nada menos que uma vida inteira de solidão.

A solidão é ainda mais intrínseca à vida quando significa também seus aspectos mais interiores.

Hermie, em *Verão de 42*, possui dois amigos na praia e pode namorar com relativa facilidade. Sua paixão pela mulher da casa da praia o puxa para o abismo onde a felicidade só é possível ao lado dela. Porém, o encontro enfim entre os dois, que certamente é o contrário de um momento de solidão (conjunção), é acompanhado pelo conhecimento repentino e irreversível da vida, da felicidade e da infelicidade ao mesmo tempo, do aspecto mais terrível e do mais extasiante da vida de uma única vez e

sendo a mesma coisa (e esse momento só pode ser grave). Depois de conhecer a vida assim, de um golpe, Hermie se perdeu, “perdeu o menino Hermie”, e a vida se torna um único ato solene, intenso. Assim Hermie se agarra à cerca, como para se sustentar com força, e observa o horizonte, a casa, pois apenas posições sublimes condizem agora com a verdade do mundo. O que seu amigo diz não tem mais importância, pois Hermie sentiu a morte e o êxtase, paradoxalmente juntos no mesmo instante. De um golpe a vida lhe mostrou seu ímpeto mais profundo, atribuindo-lhe da solidão que é a de não estar mais no mundo como os outros, ou, novamente, a solidão da lucidez.

Hermie cresceu. Crescer é uma perda e um encontro de si mesmo. Não me lembro de ter me perdido de uma vez só, num choque, numa experiência brutal como a de Hermie. Não foi numa única noite, mas todos os dias, e já perdi de vista o velho Dudu. Algo nele se quebrou.



RENATA CARNIGLIA E LUCIANO PIERGIOVANNI
EM *A PAIXÃO* (1967)



O JOVEM CINEMATÓGRAFO

POR ALEXANDRE MAGNO

ROBERT BRESSON me parecia jovem quando este texto começou a ser escrito, seus personagens mais constantes e suas trajetórias pareciam apontar para um senhor interessado em captar o que os jovens absorviam do mundo e retratá-los. Hoje discordo deste ponto de vista, ele é sim um senhor, realizou seu primeiro filme aos 34 e o último aos 82. O contato com as obras mostram que alguém que olha para o futuro e não encontra nada, não encontra respiros e tenta encontrar outra saída. Os jovens estão aí por outra razão que não um mero interesse observacional.

Suas obras estão permeadas de jovens adultos e adolescentes que permitem explorar os potenciais de uma sensibilidade do olhar que ele denomina cinematógrafo, de maneira a diferenciá-lo do cinema, segundo ele, mais próximo do teatro filmado. Ele diz do cinematógrafo nada ter a ver com um espetáculo, mas com uma escrita. Sua atenção estava voltada para detalhes ordinários do cotidiano, expressões divinas presentes em pequenos gestos (é importante frisar que Bresson é um cineasta cristão, ou: “meus filmes são religiosos porque sou religioso”). Há nesse meio uma intensa busca pelo real através da ficção, uma busca da unidade, que o faz adotar não somente meios cinematográficos muito particulares, onde a contenção e parcimônia são a regra (muitas vezes chamado de minimalista), como também as atuações devem ser drasticamente distintas das do teatro, desdramatizadas, nas palavras do crítico francês André Bazin, cabe aos modelos que atuam: “Não é pedido (...) para interpretar um texto (...) e tampouco para vivê-lo: mas somente para dizê-lo. (...) em seu rosto não é o reflexo momentâneo do que ele diz, e sim uma permanência de ser, a máscara de um destino espiritual”. (BAZIN, 1991).

Bresson realmente via o cinematógrafo como uma nova arte, uma visão de mundo que poderia um dia tornar-se algo grandioso.

É raro encontrar em sua filmografia personagens principais de idade avançada e, inversamente, adolescentes figuram sempre em evidência. É graças à ajuda de um deles que o tenente Fontaine de *Um Condenado à Morte Escapou* (*Un Condamné à Mort S'est Échappé ou Le Vent Souffle où il Veut*, 1956) consegue sucesso em sua fuga. O padre de *Diário de um Pároco de Aldeia* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), abandonado por todos, tem um raro momento de acolhimento justamente com sua jovem aluna. É no entanto, na segunda parte da carreira do diretor francês que encontramos um tratamento mais direto para com tais pessoas. A seguir, Bresson justifica sua opção por adolescentes e o crítico francês Jean Sémolué denota o caráter geral da segunda parte de sua filmografia.

“Adolescentes são muito mais flexíveis que adultos. Eles são interessantes por seu mistério, por sua força interior. O que acho interessante é expor uma criança, uma jovem garota, a uma situação sórdida, desagradável, e ver como ela reage.”

“Depois de *pickpocket*, quer se trate de conflitos claramente delimitados (...) quer de lutas mais esparsas, difusas, em filmes mais prolixos como *O Diabo, Provavelmente* (*Le Diable Probablement*, 1977) (...) os personagens não escolhem seu caminho. Eles se veem arrastados para estradas movediças, que um horizonte sinistro cerca por todos os lados. Ao ciclo de empreendimentos vitoriosos sucede o ciclo de lutas inúteis, das resistências impossíveis. (...) Menos inteligentes, menos hábeis e menos ativos que os personagens predecessores, eles permanecem combativos e corajosos, mas, na maioria das vezes, ficam acuados à fuga ou ao suicídio.” (SÉMOLUÉ, 2011).



Esse agravamento da obscuridade (de maneira alguma se pode dizer que seus filmes anteriores não são obscuros também), a qual Semolué se refere, parece intimamente ligado à situação do próprio autor. Seriam então os jovens os tipos ideais para encarnar os dramas que Bresson abordará com sua arte? Mais, na fase tardia da carreira, pode-se dizer que o encurralamento dos personagens seria uma extensão do encurralamento do próprio Bresson em relação à recepção do cinematógrafo? Afinal, acusações de que seus filmes (e, portanto, a proposta do cinematógrafo) seriam frustrantes para o espectador eram comuns.

Sendo o cinema de Bresson essencialmente objetivado a expressões da alma e sendo para ele as almas jovens as mais flexíveis e misteriosas, nada mais apropriado que sejam essas as escolhidas por ele para encarnar as dores do mundo hostil onde o motivo para acreditar na graça está justamente na sua ausência em tudo o que os cerca.

Notemos que os problemas dos jovens aplicados aos filmes já foram notados há tempos, como mostra o diretor alemão Reinert Fassbinder:

“É certamente um filme de um homem velho, mas não se pode contestar a extraordinária juventude do filme. Pois será que o filme glorifica o suicídio, ou o aceita, ou será que se dá o contrário, como penso eu – ou seja, que Bresson diz: ‘Aceitar a ideia da morte é, sobretudo, dar-se mais oportunidade de viver a própria vida?’ É extraordinariamente belo, seja apenas do ponto de vista formal, ver alguém tão velho, e cujo *Lancelot do Lago* (*Lancelot Du Lac*, 1974) já constituía o remate de toda uma obra, fazer com *O Diabo*, *Provavelmente* um filme que justamente não é uma ‘obra de velhice’. Pois não se trata de uma obra de velhice, mas de um filme cheio de juventude” (FASSBINDER, 1977).

“Os protagonistas (no sentido real da palavra: são os primeiros personagens e arcam com um combate) dos primeiros filmes são adultos; os principais personagens dos filmes seguintes são adolescentes ou pessoas jovens, muito mais vulneráveis...” (SÉMOLUÉ, 2011).

Mouchette (utilizarei aqui o título orininal no lugar da escabrosa tradução brasileira: *A Virgem Possuída*, 1967) e *O Diabo*, *Provavelmente*, talvez seus filmes mais apurados em aproximar-se de jovens, explorar suas magoas e ainda assim, quem sabe, mostrar a beleza de dessas pessoas.

De nada será útil esta análise se não fizermos o mesmo que os filmes fazem, aproximarmos-nos dos personagens principais. A jovem que dá nome ao filme e o desiludido Charles de *O Diabo*, *Provavelmente*.

Relacionando o filme *Diário de um Pároco de Aldeia* ao texto homônimo de Bernanos que lhe deu origem, Bazin comenta sobre o encerramento do filme:

“Assim, relação da imagem e do texto progride no final em prol deste último, e com muita naturalidade, sob a exigência de uma lógica imperiosa que, nos últimos segundos, a imagem se retira da tela. Ao ponto em que Bresson chegou, a imagem não pode dizer mais sobre isso se não desaparecendo. O espectador é progressivamente conduzido a essa noite dos sentidos cuja única expressão possível é a luz na tela branca.” (BAZIN, 1991).

Mouchette também é uma adaptação do escritor francês Georges Bernanos, feita mais de uma década de distância em relação a *Diário de um Pároco de Aldeia*, e possui em seu desfecho uma relação com a adaptação anterior. Aqui, após todos os martírios que o afetam e resultam em seu suicídio, Bresson dá um passo adiante de *Diário de um Pároco de Aldeia*. Não é mais o texto do romance o que ouvimos e nem mesmo a sombra de uma cruz projetada em uma superfície branca mas uma tela completamente

escura e a música do Monteverdi, novamente, há algo, um valor espiritual, talvez epifânico, que não habita o plano que a câmera de Bresson pode captar, por isso a suspensão.

Se no final de *Mouchette* as imagens dão lugar apenas à música e à criação do espectador, no desfecho de *O Diabo, Provavelmente* a imagem permanece, não é um abandono da fé ou da esperança, mas sim, como o próprio Bresson sugeriu, uma ênfase no desespero e desordem como atestado de lucidez. Por isso a permanência da imagem e a ausência quase completa de música no filme inteiro. Há apenas dois momentos em que ela se faz presente. O primeiro, na qual Charles e Valentin dormem na igreja ouvindo Monteverdi, o som da música tem de embater-se com o das moedas que Valentin rouba. O segundo, quando Charles já se encaminha para o suicídio/assassinato no cemitério, há uma breve distração quando ele interrompe a caminhada para ouvir alguns acordes de Mozart vindos de uma televisão de uma casa. Essa breve distração também ocorre a *Mouchette* quando ela tenta chamar a atenção de um trator que passava por perto pouco antes de se atirar na lagoa onde morrerá.

Em 1950 Bresson declarou em entrevista alguns de seus filmes favoritos, entre eles *Ladrões de Bicicleta* e *Encouraçado Potemkin*. É significativo notar a presença destes dois filmes inspiradores de sua estética e de sua maneira de tratar aqueles que habitam suas obras. A admiração por *Potemkin* denota então apreço pela concepção de cinema e montagem de Eisenstein segundo o qual estes são fundamentalmente conflito, em seus filmes a justaposição imagens distintas cria um novo significado na mente do espectador. Bresson utiliza deste tipo de artifício em ambos os filmes, dando também ênfase ao som, ao fazer surgir novas concepções so-

bre seus jovens em cenas como o massacre das lebres em *Mouchette* e na morte do bebê foca em *O Diabo, Provavelmente*.

Mouchette, jovem de uma vila do interior, ao final da película havia acabado de ser conduzida para a morte através do encontro com três mulheres, “moiras” do destino, que surgem no seu caminho, assim como o protagonista de *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Bicicletta*, 1948), de Vittorio De Sica, encontra as mais ásperas reações frente ao seu desespero. Presencia logo depois um massacre de lebres por caçadores na floresta, essa visão será o desencanto decisivo para sua decisão final pelo suicídio. Parafraçando o que Bazin de *Diário de um Pároco*: “...sua estilização não é a abstração a priori do símbolo, ela se constrói numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem.”, sua juventude parece ser caçada e morta como as lebres.

No caso de *O Diabo*, um vídeo mostrando problemas ambientais do planeta sendo analisado por Michel, um dos protagonistas, encerra-se com a morte brutal de um bebê foca a pauladas de um caçador para logo em seguida transcorrer a cena onde Michel auxilia Alberta a sair da casa dos pais.

A opressão sofrida pelos personagens jovens nesse conflito de gerações se expressa também nas atitudes dos adultos, sempre motivados por interesses mesquinhos. O estupro de *Mouchette* e as fotos constrangedoras para as quais o livreiro faz Edwige posar em *O Diabo* enfatizam essa desarmonia implícita.

Também ocorre de agressões físicas interromperem momentos de suspensão dos protagonistas. Qualquer que fosse a intenção de Charles ao dormir na igreja ouvindo Monteverdi no toca-vinil, ela é interrompida brutalmente pela chegada de policiais que o agridem na delegacia. No caso de *Mouchette*, seu curto vislumbre de algo melhor do que sua condição, uma brincadeira em

um carrinho de bate-bate em um parque onde troca olhares com um garoto, atinge um comovente momento de suspensão que Bresson dificilmente via neste mundo, uma amostra da graça que ela somente conseguirá por completo após a morte, talvez a mesma sensação do Padre de *Diário de um Pároco* de um Padre ao andar de moto. A personagem tem um momento despreocupado, leve, ingênuo. Uma música alegre domina o ambiente, porém, não se deve entender que a parcimônia de Bresson no uso de música faz uma concessão, mas sim que este assimila e dá vazão a um estado de espírito. É também aí que Mouchette percebe uma possibilidade inédita ao trocar olhares com um garoto, companheirismo. Praticamente todas as suas relações com os mais velhos são pautadas em subordinação e mesmo com as jovens de sua idade há rejeição e indiferença, rejeição essa que a encenação e decupagem reverberam ao isolar a garota das demais e fazê-la sempre ser a última a entrar nos ambientes da escola, mesmo no plano sonoro há exclusão, ela é reprecendia por não conseguir cantar como as colegas. Sua relação com suas colegas consiste apenas em lançar-lhes lama na saída. Todavia, este vislumbre no parque é rudemente suprimido quando ela leva bofetadas do pai instantes antes de conseguir falar com o garoto.

O engenhoso trabalho de Bresson com o som de seus filmes corrobora tanto quanto

as imagens para as atmosferas lúgubres que lhes são inerentes. As buzinas enfurecidas da cena do ônibus ou as árvores caindo após serem serradas (o que leva Charles a se retrair e proteger os ouvidos) de *O Diabo* e as risadas cínicas das colegas de classe de Mouchette talvez machuquem os protagonistas tanto quanto as agressões físicas.

Ainda no que toca ao companheirismo como possível saída para os martírios do mundo, essa parece ser uma das razões da derrocada de Mouchette. Sua mãe, única pessoa com quem mantinha um relacionamento harmonioso morre e a deixa sozinha. Charles em *O Diabo* parece desdenhar de suas amizades ou mesmo desacreditar que estas sejam capazes de mudar algo de sua condição. No final, apenas aceita a ajuda de alguém para morrer, e se trata de um auxílio pago, pois Valentin, amigo drogado de Charles, faz questão de reivindicar sua recompensa mesmo que isso signifique tirá-la do cadáver do amigo. Uma alternativa é encontrada por Alberte e Michel em seu abraço fraterno numa de suas últimas aparições no filme. Este abraço pela qual ambos tentam fazer as decepções e sofrimentos uns dos outros mais suportáveis se assemelha em comoção ao aperto de mão de pai e filho de *Ladrões de Bicicleta*, para eles não há esperança senão um no outro.



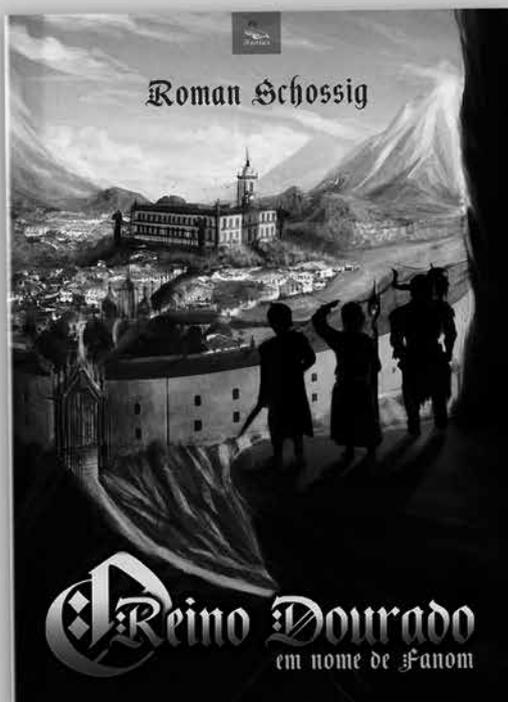
TINA IRISSARI E HENRI DE MAUBLANC
EM *O DIABO*, PROVAVELMENTE (1977)

O Diabo, Provavelmente, por sinal, está permeado de momentos constrangedores onde o conflito de gerações eclode. O psicólogo que atende Charles não somente é incapaz de estabelecer um diálogo com o rapaz por sua intransigência (eles quase não compartilham um quadro na decupagem da cena) como também parece mais preocupado no pagamento que irá receber do que na situação do rapaz. Há ainda uma cena de impressionante trabalho de fora de campo onde ocorre a sugestão de um encontro constrangedor. Quando Michel ajuda Alberte a levar mantimentos da casa dos pais dela e pensam não haver ninguém lá (ela havia saído de casa e recolhia mantimentos quando a casa estava vazia). Michel espera do lado de fora, alguém chega no andar pelo elevador, Michel observa, pouco antes de Alberte sair de casa o elevador torna a descer com o olhar de Michel ainda fixado em sua direção. Nenhuma ação ocorreu de fato nas imagens, o possível encontro de Michel com os pais de Alberte é construída apenas em nossas mentes pelo engenhoso encadeamento da ação, corroborando a lógica do bressoniana de adição por subtração e produzindo um poderoso atestado de lucidez sobre a decadência desta relação entre gerações.



FANTASIA, AVENTURA, BATALHAS E TRAIÇÕES!

É O QUE VOCÊ VAI ENCONTRAR NESSES DOIS MUNDOS



NÃO FALTARÃO MOCINHOS E VILÕES
ESCOLHA UM LADO E LUTE!

MAIS INFORMAÇÕES: EDITORA.STRONHO.COM.BR



SOM

POR ALEXANDRE RAFAEL GARCIA



e

FÚRIA



TEEN MOVIES

Afinal o que seriam *teen movies*? Filmes feitos para jovens? Filmes de temáticas jovens? Filmes cujos protagonistas são jovens?

E, mais ainda, o que seria essa tal juventude? Crianças? Adolescentes? Jovens adultos? Difícil dizer, se cada vez mais em nossa sociedade a juventude parece adiar a vida adulta.

Nichos de filmes são criados e fortalecidos constantemente. Filmes *de e para* jovens são um nicho comprovado, mas, se formos abordar a questão de um segmento específico, estaremos falando de um oportunismo reiterado (fazer filmes para nichos). As grandes obras artísticas não são feitas por demandas sociais, mas sim por demandas sentimentais dos seus realizadores. E muitas vezes a necessidade é falar sobre um período específico da vida. Muitas vezes, fazem-se grandes filmes sobre jovens porque se é jovem. Em outras, para alimentar suas fantasias, ou ainda para espantar seus demônios. Mas, dificilmente se cria grandes obras para atender uma urgência social (ou comercial), como conscientizar a garotada da importância do uso de preservativo sexual. *Picardias Studentis (Fast Times at Ridgemont High, 1982)* é muito mais elucidativo sobre a questão do que qualquer campanha do Ministério da Educação, por exemplo.

Enfim, todos esses conceitos são questionáveis. A juventude, assim como a infância, são invenções modernas. A partir do momento que nomeamos algo, esse algo passa a existir. O cinema também é uma invenção moderna, logo, ainda temos um longo caminho a percorrer.

Para não deixar dúvidas, assumimos que “filmes jovens” são esses filmes que tratam

de questões da juventude. Obviamente, esses filmes são protagonizados por jovens, e não por adultos e velhos falando com saudosismo da sua juventude. Filmes saudosistas pertencem a outro nicho, bastante diferente.

SOM E FÚRIA

De Bruit et de Fureur (1988), é um filme francês dirigido por Jean-Claude Brisseau e lançado nos cinemas em 1988. Sem título oficial no Brasil, já foi exibido por aqui com o título *De Barulho e de Fúria* e como *Som e Fúria*. Este último é o que usamos aqui.

No festival de Cannes do mesmo ano, ganhou o “prêmio especial da juventude”. Podemos acreditar que tenha sido um filme escolhido por um “júri jovem” tanto quanto foi um filme que impactou por seu agressivo retrato da juventude daqueles anos.

Som e Fúria é o segundo longa-metragem de Brisseau, que em 1983 havia lançado *Um Jogo Brutal (Un Jeu Brutal)*. Até os dias de hoje, o diretor continua produzindo seus filmes, mas com certa inconstância. Este fato também confirma sua posição como uma espécie de artista “maldito”, por sua radicalidade estética, a sua difícil catalogação e, conseqüentemente, as suas dificuldades de produção. Ele não é um cineasta que facilita para o circuito de cinema de arte e muito menos para o circuito comercial. Brisseau é herdeiro tanto dos textos clássicos (teatro e literatura) quanto do cinema moderno francês da década de 1960 – da *nouvelle vague* e Éric Rohmer, principalmente. Brisseau une uma abordagem estética realista do cinema (Rohmer) com referências clássicas do teatro (Shakespeare), da literatura (Victor Hugo) e ainda digressões metafísicas (cosmologia, Kant) e sexuais. Portanto, não há uma tendência fácil em que ele possa ser inscrito hoje.

Som e Fúria é o epicentro desse seu cinema histórico. Junto às suas obsessões e referências artísticas, Brisseau insere uma temática social urgente na França de 1988. Esta temática é constante até – ou principalmente – hoje em nosso Brasil: a desilusão, a mediocridade e a violência de uma juventude que se vê provida de subsistência, mas sem maiores perspectivas de sair do lugar-comum. Uma população suprida de assistência social, mas não educada para transcender sua própria realidade.

O filme também possui uma clara ligação com *Os Incompreendidos* (*Les 400 Coups*, 1959), de François Truffaut, e *Infância Nua* (*L'Enfance Nue*, 1968), de Maurice Pialat. Os três juntos formam uma espécie de trilogia que retrata a infância e juventude francesas vivendo miseravelmente na segunda metade do século XX.

UM SONHO DE LIBERDADE?

Como em um drama clássico, o protagonista de *Som e Fúria*, Bruno (Vincent Gaspertsch), de 13 anos, vive preso em seu mundo hostil, mas sonha com a transcendência desse plano físico. Ele cuida de um pequeno pássaro, que ganhou de um colega que se suicidou. O pássaro está em cena, aos cuidados de Bruno, e motiva algumas de suas ações, mas Brisseau não promove discussões a respeito da simbologia. Qualquer análise psicológica (e simbólica) recai ao espectador, pois Brisseau é um encenador de gestos e ações físicas. Os seus personagens partem de pulsões sentimentais (paixão, medo, ciúme, raiva) e materializam as em ações concretas.

Há uma mulher que surge magicamente para Bruno (nos créditos ela é denominada “Aparição”). Inicialmente ela se apresenta nua, ostentando uma águia em seus ombros.

Bruno se aproxima dela, inebriado, toca seu corpo, e quando leva sua mão até o meio das pernas da mulher, é atacado pela águia. Nas sequências seguintes o rosto de Bruno ostenta a marca da agressão.

Este estranhamento entre plano físico e onírico atormenta *Som e Fúria*. Ele é inicialmente um filme preso à realidade, com uma encenação bastante objetiva que, de repente, apresenta uma sequência fantástica. Esta fratura nos impediria de encarar o filme como “realista”, mas, o que Brisseau parece nos dizer é justamente o contrário: quem disse que a realidade é cartesiana e compreensível de forma racional? Não temos acesso às emoções de Bruno, que se mostra um ser tão puro e que é levado aos fatos pelas pessoas que se relacionam com ele – a sua professora, seu amigo Jean-Roger e a Aparição. Assim, não há justificativas óbvias para ninguém.

Apesar de Brisseau manifestar abertamente seu interesse por psicanálise (como mostrado em *À L'aventure*, de 2008), o que ressalta em seus filmes são os gestos de seus personagens. Eles são julgados, condenados e absolvidos por aquilo que fazem, e não por aquilo que supostamente poderiam desejar. A figura de Bruno é a mais trágica de seu cinema porque é um ser ingênuo e que está à mercê do seu meio. É uma criança, afinal de contas, e que poderia tanto ser educada (se não pela mãe ausente, pela professora) quanto destruída (por Jean-Roger e pelo ambiente degradante). O destino de Bruno é trágico. Afinal, *Som e Fúria*, apesar de ser revestido com uma roupagem moderna, é uma tragédia clássica. Não há escapatória para nossos heróis.



JEAN-CLAUDE BRISSEAU

A REALIDADE

Primeiros planos do filme. Uma criança (Bruno) chega em uma estação de trem, sozinha e carregando uma mala e uma gaiola. Ela confere um mapa feito à mão e na sequência chega em um complexo residencial popular, de diversos apartamentos conjugados e sem muito interesse arquitetônico ao redor. O centro da cidade, veremos em planos seguintes, é uma imagem no horizonte desses moradores. Ele entra na casa da mãe, que não está presente, mas que telefona para ele e deseja boas-vindas. Em um só plano e com pequenos movimentos laterais, Brisseau apresenta o cômodo principal do pequeno apartamento, mostra Bruno falando ao telefone e Bruno observando outro corredor do imóvel, com uma mulher de aspecto misterioso. Em menos de seis minutos, o filme passa de uma encenação realista para a fantasia (onírica? Alegórica?). Um novo plano de detalhe da gaiola, sem ver-se o pássaro que Bruno trouxe. Outro plano: a câmera move-se frontalmente pelo corredor, como um *travelling in*, supondo um plano ponto de vista do menino, mas que se revela um movimento autônomo, porque ao fim do corredor ela enquadra o quarto à direita e revela Bruno interagindo com a mulher misteriosa, que passa a mão nos cabelos do garoto.

No plano seguinte, a mulher já está nua sobre a cama. Ela chama Bruno, que se aproxima em um plano geral e ambos se beijam (Bruno de costas para a câmera). No plano detalhe do corpo da mulher, a mão

de Bruno a acaricia, começando pelos seios, percorrendo a barriga e seguindo sua cintura, chegando nas coxas. Quando vai subir sua mão, há um plano da águia alçando voo e outro dela atacando Bruno.

Duas questões extraordinárias na cena:

1) Seu caráter onírico em meio ao filme todo de aparência realista. Essa sequência vai atormentar o espectador por sua recorrência (em pequenas inserções da mulher nua) e por sua forte tensão sexual. O sexo, como a violência, são questões centrais no filme.

2) O choque entre a infância e a sensualidade da cena. O ator que interpreta Bruno evidencia ser uma criança em torno dos seus 13 anos. Ele realmente se aproxima da mulher nua e eles aparentemente se beijam. No plano seguinte, vemos apenas a mão de Bruno acariciando o corpo nu da mulher. Um dublê de mão pode ter sido usado (apesar de a mão aparentar delicadeza crível à idade do protagonista). Mas, a simples sugestão – um garoto de 13 anos acariciando sexualmente uma mulher adulta – é impressionante por si só e extraordinária em nossa sociedade conservadora. É também uma imagem que não existe no cinema tradicional e conservador.



O filme se mostra notável também por colocar em cena diversas ações que em outras obras seriam camufladas para preservar os atores e o espectador. O personagem de Jean-Roger, o amigo, é quem capitaneia essas sequências radicais, como quando atea fogo em tapetes, acende e arremessa coquetéis *molotovs*. Em qualquer espécie de registro, é chocante associar as figuras da infância com tamanha rebeldia e violência. E Brisseau trata de encenar isso em planos únicos sempre que possível – pois, como ensinou André Bazin, o espectador sente a genuinidade dos fatos quando apresentados sem trucagens (“o ator realmente fez isso!”).

Ao mesmo tempo, Brisseau ressalta esses fascínios humanos que são ainda mais latentes na juventude – o fogo, a violência, a rebeldia e o sexo. Se nós adultos lutamos diariamente para conciliarmos essas obsessões e vivermos em harmonia social, o que dizer de jovens desprovidos de maiores preocupações coletivas? Jean-Roger é o símbolo do niilismo e da impulsividade. Seu personagem é dos mais explosivos e sinceros da história do cinema.

O grande pecado de Jean-Roger, enfim, é o seu ciúme. Ciúme do irmão mais velho, que tem o carinho do pai e uma bela namorada, e ciúme de Bruno, que é bondoso e recebe a atenção da professora dedicada. A mediocridade imperante no lugar o impele a destruir tudo aquilo que não tem. Não mata a professora nem a namorada do irmão, mas fuzila seu pai e o pássaro de Bruno. Poderia ser um sinal de sua autonomia, mas é simplesmente um gesto de inveja e rancor.

A FICÇÃO

A ficção é mais eloquente do que a realidade. Brisseau assume esta máxima, parte do seu registro realista sobre fatos socialmente aceitos e lança mão de uma narrativa que nada mais é que fantasiosa.

No quarto de Jean-Roger há pôsteres de Charles Bronson, Sylvester Stallone e Harrison Ford como Indiana Jones. Brisseau não economiza nas referências ao teatro e à literatura clássicos, de Shakespeare a Jacques Prévert. Apesar de nos mostrar um ambiente inicialmente real (aquele ambiente existe, sabemos), rapidamente somos transferidos ao campo da ficção, onde o absurdo e o improvável podem ser aceitos.

Bruno Cremer, que interpreta o pai de Jean-Roger, personifica o gesto ficcional. Ele é um sujeito corpulento e agressivo, que pratica tiro ao alvo dentro da própria casa. Tal comportamento seria questionado como “inverossímil” em filmes de Hollywood. Mas, aqui, tratado com seriedade em uma encenação realista, é aceito, mesmo que visto como “excêntrico”.

Cremer atua como os grandes atores da Hollywood clássica, se mostrando uma reencarnação de Robert Mitchum ou Humphrey Bogart. Seus modos parecem grosseiros e seu corpo derruba tudo que encontra pela frente, mas seu carisma é igualmente devastador. O ator revela grande inteligência e sensibilidade em conferir tanto poder físico quanto emocional ao seu personagem.

Som e Fúria não só não se conforma ao registro de não intervenção, como tem ambições muito maiores. É uma obra de grandes pretensões, que não teme dar passos enormes. Com segurança, atira para diversos lados, acerta alguns alvos, erra outros, e derruba o espectador, assim como estremece os alicerces de diversas instituições sociais.

“Não podemos expulsá-lo, porque a educação é obrigatória até os 16 anos. Infelizmente, não sou eu quem faz as leis”, se lamenta o diretor da escola, horrorizado com o comportamento de Jean-Roger.

O outro lado da moeda, o pai do aluno problemático, decreta, com uma enorme faixa, “morte à assistente social!”.

Som e Fúria é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência.

Ele não foi planejado como um clássico. Era apenas um produto a mais na incansável linha de montagem dos estúdios Warner. Ninguém imaginava que ele poderia se tornar um dos filmes mais amados de todos os tempos.

COLEÇÃO CINEMA ESTRONHO



f [estronhobook](#)
t [estronho](#)
i [estronho](#)
www [editora.estronho.com.br](#)

EDITORA
ESTRONHO

**NOVE OLHARES EM
FÉRIAS FRUSTRADAS DE VERÃO**



© Miramax 2009



POR MIGUEL HAONI

O cinema clássico é caracterizado pelo uso predominante dos elementos de linguagem na contação da história. Para os realizadores adeptos desta modalidade fílmica, os enquadramentos, movimentos de câmara, decupagem e *mise-en-scène* estão a serviço da narrativa, dando-lhe andamento e muitas vezes transcendendo-a. Este trabalho pretende, investigar o potencial expressivo do cinema clássico através da análise e interpretação de nove fragmentos do filme *Férias Frustradas de Verão* (*Adventureland*, 2009), de Greg Mottola.

O HOMEM QUE OLHA (50" – 1'41")

Férias Frustradas de Verão é a história do amadurecimento de um olhar e em função disto, o procedimento de campo/contracampo na decupagem é sempre muito significativo. Recurso básico da narração no cinema clássico o corte através da ordenação de planos no esquema campo/contracampo (observador/coisa observada) é fundamental para a organização espacial e dramática nas cenas. Neste sentido o primeiro plano do filme (apresentação do protagonista, James Brennan) é determinante: um lento *travelling* fecha um close na expressão abobalhada do personagem, que olha para alguém fora de quadro. Com o corte, o contracampo: uma bela moça que olhava para o outro lado, ignorando o olhar apaixonado de James, se surpreende com o seu chamado. Este simples fragmento revela o descompasso dos sentimentos nos personagens: o olhar de James não é retribuído e eles não frequentam o mesmo quadro (o campo/contracampo aqui acentua a separação entre eles). Não será esta a “garota dos sonhos” do herói.

O OLHAR QUE DERRUBA (12'31" – 13'28")

James começa a trabalhar no parque de diversões Adventureland iniciando aquele que será o “melhor pior verão de sua vida”, o que circunscreve o filme num prazo bem específico. O filme e seus personagens são colagens/releituras de vários códigos das

comédias *high school* americanas, sucesso nos anos 80 e que no Brasil dos 90 ganharam popularmente o epíteto de filmes “Sessão da Tarde”.

Após as instruções de seus padrões Bobby e Paulette – figuras extraídas de filmes de acampamento, como *Almondgas (Meatballs, 1979)* de Ivan Reitman –, James desenvolve uma atrapalhada encenação no jogo dos cavalinhos, emulando a narração das corridas de jôquei. A ideia de encenação (falso/verdadeiro) é central no filme, sendo o próprio parque seu maior símbolo. Esta reapresentação do personagem se desenrola para o olhar de Em, a “princesa do papai problemática”, arquetípica das comédias de John Hughes – *Gatinhas e Gatões (Sixteen Candles, 1984)*, *Clube dos Cinco (The Breakfast Club, 1985)*. Não à toa a heroína é interpretada pelo ícone *teen* dos nossos tempos, Kristen Stewart, da saga *Crepúsculo (Twilight)*. A imagem da atriz/personagem e sua beleza cinematograficamente composta são tão impactantes, nesta que é a sua primeira aparição no filme, que literalmente derruba o protagonista. A queda é articulada na ideia geral de causalidade que rege a sequência: no meio da encenação de James, Em extrai/representa a verdade. Uma verdade constrangedora, mas superior à fábula.

DON'T WANNA KNOW IF YOU ARE LONELY (16'38" – 17'45")

Férias Frustradas de Verão é uma operação simbólica e de todos os seus signos nenhum é mais forte que os socos nos testículos que James recebe do seu vizinho Frigo – personagem arquetípico das pornochanchadas americanas, como *Porky's: A Casa do Amor*

e do Risco (*Porky's*, 1982), de Bob Clark, ou *O Último Americano Virgem* (*The Last American Virgin*, 1982), de Boaz Davidson, cabeça do humorístico contraponto ao drama central. Quando Em oferece carona a James, Frigo se despede com seu tradicional golpe. Ao ser indagado sobre o significado daquilo, James responde: “É só a minha vida” num momento de constrangedora honestidade.

A cena que se segue, a primeira no carro de Em, é uma das passagens mais humanas do filme. A construção em campo/contracampo revela o interesse mútuo dos protagonistas, precisamente quando eles pretendem escondê-lo. Um deseja olhar diretamente o outro, mas não quer que este olhar seja percebido. Este jogo é marcado pela música (diegética) *Don't Wanna Know if You Are Lonely* (*Não Quero Saber se Você Está Sozinha*) da banda indie HuskerDü. É importante saber que a história se passa nos anos 80, mas em retrospecto sua sensibilidade é muito mais pré-grunge que pós-punk. Em resposta à crise da ideologia, à ascensão esmagadora do consumismo e à cultura *yuppie*, a música grunge foi a reação niilista da juventude americana à era Bush (pai) e seu sistema hipócrita e sanguinário. Sua iconografia suicida influenciou a percepção de Mottola, que diferente de seu ídolo Hughes – o sonhador esperançoso de *Curtindo a Vida Adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986) –, observa a juventude deste tempo como as grandes vítimas do desencanto.

JUNTOS (21'21" – 21'48")

O grande mestre da *mise-en-scène* clássica, John Ford trabalhava suas narrativas em duas dimensões básicas: a história do texto e a história das imagens. Como rara-

mente tinha controle sobre seus roteiros, Ford enchia suas imagens de profundidade, às vezes em harmonia, às vezes divergindo do que era diretamente enunciado pelos diálogos. O *locus* privilegiado de sua expressão eram os olhares, sempre sutis, mas emocionalmente significativos.

Grande parte da poesia do cinema clássico atual (Michael Mann, Clint Eastwood, James Gray) reside exatamente nestes *rac-cords* de olhar, e Greg Mottola, privilegiando o campo/contracampo, filia-se a esta tradição. Na cena da festa, em meio a uma conversa banal, Em convida os personagens a pular na piscina. A decupagem e os enquadramentos ressignificam a frase: Em convida James a pular na piscina, num momento de absoluta sintonia entre os protagonistas.

PALE BLUE EYES (33'38" – 34'43")

O encantamento obsessivo provocado pela força icônica da mulher era uma das grandes questões do cinema para o diretor Alfred Hitchcock. Mottola inicia uma interação com o mestre na segunda cena do carro de Em. Aqui a decupagem é similar à da primeira, mas a *mise-en-scène* revela o desequilíbrio nas atitudes dos personagens, substituindo a aventura da sedução por um silêncio sombrio.

Ao som de *Pale Blue Eyes*, de Lou Reed, James observa a taciturna Em com uma expressão que revela seu amor. Como na primeira cena do filme o ato de ver é também ser visto e a entrega de James não é correspondida, representando uma curva em sua trajetória. Em permanece indiferente, perdida em seu próprio abismo. O que ela e nós sabemos, e James ignora, é que este romance é uma encenação: Em tem um caso com um

homem casado, o “alma poética” Connell, uma espécie de ídolo para a garotada do parque – arquétipo do subgênero “filmes de turminha”, como Brendan Fraser em *Agora e Sempre* (*Now and Then*, 1995), de Lesli Linka Glatter. A verdade sombria é penetrada, contudo, por pequenos pontos de luz desfocados ao fundo.

DON'T DREAM IS OVER (41'40" – 42'30")

Segundo o crítico Fábio Andrade, *Férias Frustradas de Verão* é ao mesmo tempo narrativo e sensorial, pontuando a história com bolhas atmosféricas de sonho. Na noite do 4 de julho, James senta-se ao lado de Em para



JESSE EISENBERG E KRISTEN STEWART EM *FÉRIAS FRUSTRADAS DE VERÃO*

que observem juntos os fogos de artifício. A iniciativa de James coloca os dois personagens no mesmo quadro, formando juntos um campo, para o contracampo onírico do espetáculo pirotécnico.

O destaque na composição, entretanto está na presença de Joel, o arquétipo “amigo *nerd*” que observa o casal em vez dos fogos. Sabe-se que *Férias...* é em grande parte

baseado em experiências pessoais do realizador. Seu olhar autobiográfico, entretanto, divide-se entre o “ator” James e este “espectador” Joel. O filme não se baseia apenas na vivência direta de Mottola em meados dos anos 80, mas, sobretudo naquilo que experienciou através dos filmes, o que está nítido na escolha dos ingredientes que compõem seu universo. O olhar do *nerd* para o casal

com os fogos ao fundo, é como o olhar encantado de Mottola para os filmes que alimentaram sua juventude. A tristeza estampada em Joel vem da consciência de que o sonho acaba e que depois do acender das luzes, precisava sempre voltar para sua verdade.

EM SE ENTREGA (1º9'42" – 1º11'22")

Após a briga no parque, Em se afasta do grupo levando James. Sob o olhar estrábico e desencantado de Joel (olhar do diretor), o casal se dirige para o decrepito depósito do parque, onde Em confessará (de maneira lacônica e perturbada) o quanto gosta de James.

Em está apaixonada, mas é uma personagem fechada em seus segredos, sombria, e a atitude da câmera respeita a solenidade do momento, escondendo-se atrás das ferragens. A cena inteira é filmada de longe, através de zooms, e a iluminação gradualmente desvanece. O cenário escurece contaminado pelas trevas da personagem até culminar num grande fade em que o parque inteiro se apaga.

HENRY MELVILLE (1º31'43" – 1º33'50")

James descobre o segredo de Em e acorda bruscamente do sonho que viveu nas últimas semanas. O tempo neste momento se dilata, se perde, desliza de sua teleologia. Tudo vai mal até ter uma visão que amadurece sua atitude, recolocando a narrativa nos trilhos. Conversando com Joel sobre a falta de sentido da vida, James observa longamente Frigo e neste instante decide mudar.

Frigo simboliza uma vulgaridade que James nega e a qual, estando nele, nunca quis admitir, sendo dela sempre a vítima. Aceitar a vulgaridade é aceitar a vida e é com esta ideia que pela primeira vez James retribui o soco nos testículos. Num engraçado rito de passagem James abandona a autoidealização romântica para se assumir como pessoa real num mundo real.

OLHOS NOS OLHOS (1º38'00" – 1º40'00")

Traído pelo sonho, James reencontra Em numa tempestade em Nova Iorque, no cenário mais hostil possível. Mas James tem fome de vida real e é disto que trata a última cena do filme. Em oferece para o ensopado James o uniforme de Adventureland, o qual ele recusa bruscamente, recusando também os falsos sonhos, as ilusões, os fogos de artifícios de John Hughes. O último plano do filme é uma resposta perfeita ao primeiro. Aqui não existe contracampo para dividi-los. Um James absolutamente seguro olha nos olhos não mais da garota dos seus sonhos, mas da mulher da sua vida.

JESSE EISENBERG EM FÉRIAS FRUSTRADAS DE VERÃO



WASSUP ROCKERS



POR TAYNAN MENDES

A ADOLESCÊNCIA ganhou um gênero próprio dentro do cinema, o que não aconteceu claramente e com tamanha força com os outros períodos da vida humana. Isso não é à toa – há inclusive interesse financeiro e comercial –, visto que é realmente possível estabelecer convenções de gênero para essa época por um motivo que me parece bem claro: há uma essência universal e particular em todos os jovens – ou em boa parte deles – que pode ser captada pelo cinema.

Já sabemos que é na infância, caracterizada diretamente na ficção, que boa parte de nosso psicológico é formado – imaginação, medo, trauma¹. Somos, nesse momento, um espectador da magia do mundo, de sua grandeza, de seus mistérios, sentados nos sofás de casa ou nas carteiras das escolas, ou, quem sabe, nas poltronas do cinema, que, assim como a vida, se apresenta à nossa frente em uma grande tela.

A adolescência como passagem por excelência ao mundo adulto vindo desse período infantil fará o movimento contrário. É nesse ponto que se estabelece parte de uma das principais questões abordadas pelos mais diversos *teen movies*, o confronto de gerações. É preciso vencer o mundo que os cerca e prende, é necessário enfrentar a escola para que possam pegar suas mochilas e ir viver². Abandonar a academia. Sair da posição de criança e ir onde quiser. Enfrentar os pais e o sistema para que possa apreciar sua liberdade. Correremos riscos e enfrentaremos o

mundo, pelo desejo que temos de vivê-lo intensamente, ainda com a bela inocência que carregamos, acreditando que tudo podemos fazer e mudar. “É procurando o impossível que o homem sempre realizou e conheceu o possível, e os que se limitaram sabiamente ao que lhes parecia o possível nunca avançaram um único passo³”.

Andaremos pela primeira vez com nossas próprias pernas (ou com nossos skates) em direção à grandiosidade do mundo. Esse deslocamento me parece um dos pontos mais fundamentais para a adolescência e para o gênero, não só por ser uma metáfora de transição, partida do ponto A, infância, para o ponto B, fase adulta, mas por mostrar a necessidade de sair de seus espaços conhecidos – casa, escola, até mesmo o bairro –, para realmente conhecer o mundo e a si mesmo. “Quem não se movimenta, não sente as correntes que o prendem” (ROSA LUXEMBURGO). É nesse viés que encontraremos umas das questões mais fortes nos *teen movies*. Não é na escola que aprenderemos sobre a vida, precisamos estar fora dela para realmente nos tornarmos adultos. “A verdade tem de ser vivida, e não ensinada. Prepara-te para a batalha!” (SLAVOJ ZIZEK – Vivendo no fim dos tempos).

Aquilo que existe de essencial nesse período é completamente físico, às vezes até material. É preciso estar, fazer, viver, – até mesmo sentir, também expressado no físico –, não adianta mais imaginar ou simplesmente observar. Os momentos que realmente serão sentidos como infinitos⁴, ou pelo menos lembrados como, são, no entanto, os mais singelos, breves, por vezes bobos ou aparentemente insignificantes. São os pequenos gestos; aproximar calmamente a mão

¹ Freud foi um dos maiores teóricos a explorar essa construção do psicológico humano na infância.

² Werner Herzog até mesmo afirmou (em uma *masterclass*) que para fazer cinema deve-se pegar sua mochila e ir às ruas, trabalhar, viver

³ Mikhail Bakunin – Conceito de Liberdade – Pág. 9 Obras, III, 325-326, 70

⁴ *As vantagens de ser invisível (Perks of Being an a Wallflower)*, 2012), de Stephen Chbosky, vai propor a existência desses momentos que sentimos como infinitos.

para abraçar a menina no cinema – como em *Houve Uma Vez Um Verão* (*Summer of 42*, 1971), de Robert Mulligan –, um sorriso, uma troca de olhares, uma dança – como a de *U.S. Go Home* (1994), de Claire Denis –, uma conversa entre um nerd e o mais popular da escola – *Gatinhas e Gatões* (*Sixteen Candles*, 1984), de John Hughes –, enfim, serão esses os tempos de verdade de nossas vidas. Momentos singelos, de intimidade e de cumplicidade entre esses jovens.

Há felizmente no cinema uma capacidade natural – pois é de sua própria essência captar o movimento e a matéria –, e ao mesmo tempo quase mística de reproduzir esses instantes, essas fagulhas feitas por esses corpos nesses tempos. É essa qualidade que fará os *teen movies* terem tamanha alma, aspectos documentais que ultrapassam o quadro cinematográfico. A alma da juventude se mostra aparente através do cinema e o transcende.

É nessa chave de documentação, transição, deslocamento, fisicalidade, corpo, vida e, claro, juventude, que o cinema de Larry Clark encontrará sua existência e verdade, sinônimo conhecido de beleza. Ele será ainda mais direto ao afirmar que a vida não se vive na escola, menos claro em seu discurso, porém mais focado no que lhe interessa. *Digam o que Quiserem* (*Say Anything*, 1989), de Cameron Crowe, é um dos exemplos mais notórios dessa afirmação, pois nesse filme a protagonista começará se formando na escola, oradora da turma – uma das melhores alunas – e só nas suas férias viverá realmente sua adolescência. Só com esse tempo de vivência poderá chegar à fase adulta. Questão que se repete em muitos outros filmes, mesmo em *Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, 1984), de John Hughes, que se passa o dia inteiro na escola. O verdadeiro apren-

dizado daqueles personagens não vem dela, mas sim das relações entre eles. É apenas o confinamento que gera a carta que escrevem para o diretor, ensinando nela quem eles realmente são, negando até mesmo os rótulos criados dentro da escola – e, nesse caso, também os estereótipos do gênero. O cinema de Clark realmente não dará atenção a essa entidade, ela é bem menor que a respiração de seus personagens.

Roqueiros (*Wassup Rockers*, 2005) é o filme mais negligenciado, subestimado e até mesmo ignorado do fotógrafo e cineasta norte-americano Larry Clark. Não faço aqui mais do que o mínimo, que é entender, criticar e ressaltar um grande filme. Temos que admitir que esse é o trabalho mais peculiar do diretor, e provavelmente seja esse um grande motivo para ser uma obra menos reconhecida.

Larry Clark é conhecido por ser um dos diretores mais polêmicos da atualidade, seus primeiros trabalhos fotográficos – espaço em que começou sua carreira artística – já continham esse viés “real demais”¹ e por isso polêmico. Quando adolescente, fotografava seus amigos de maneira crua, vivendo em um grupo de jovens que dialogam bastante com aqueles representados em seus filmes; o uso de drogas, as cenas de nudez, violência, e até mesmo atos de imaturidade sempre foram pontos fortes não só em sua carreira, mas em sua vida. Por não representar esse universo de maneira tão bruta em *Wassup Rockers* – e por isso é seu filme com menor classificação etária – torna-se uma obra considerada menor, principalmente por seus admiradores. Provavelmente o fato de pare-

¹ No seu primeiro trabalho de fotografia, livro Tulsa, chegaram a falar para ele que não se interessavam pelo trabalho pois era real demais.

cer mais próximo de um *teen movie* de gênero colabore também para esse julgamento – diria precipitado –, no entanto, esse mesmo ponto me faz ter ainda mais interesse pelo seu trabalho. Para aqueles que já são detratores de seu cinema, acredito que esse filme em específico tenha uma chance a mais de ser apreciado.

O primeiro plano do filme, ou melhor, os dois primeiros planos – pois a tela é dividida ao meio – já nos dizem muito sobre o cinema de Larry Clark. Primeiro ponto é sua característica documental, a qual é recorrente em suas obras. Começa com uma entrevista do protagonista do filme, gravada provavelmente no período de preparação do elenco. Nesse caso, Jonathan Velasquez, apenas um garoto do subúrbio sem nenhuma relação com fotografia ou cinema até seu primeiro contato com Larry Clark. Nessa questão há um diálogo claro com o cinema neorrealista de filmes como *Alemanha, Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, 1948), de Roberto Rossellini, à *Infância Nua* (*L'enfance nue*, 1968), de Maurice Pialat, que escolhe, na maioria das vezes, modelos para o seu cinema ao invés de atores. Clark, dessa forma, deixará seus atores muito próximos deles mesmos, nem mudará, no caso de Jonathan, o nome do personagem, e logo no início será perceptível que ele está realmente cru. Em suas falas, por exemplo, repete exaustivamente “and then”, o que até pode nos incomodar, mas de forma alguma incomoda Clark, que não pretende tirar as manias de seus personagens, seu desejo é vê-las em quadro. Escolher, para início do filme, um plano documental me parece completamente acertado, não só por ter consciência de seu próprio cinema e do filme que está fazendo, mas também por perceber que é nessa rela-

ção que pode encontrar aquilo que deseja em seus personagens. Outra característica que já podemos perceber de sua obra está relacionado não só ao vestuário de Jonathan como também à divisão de tela proposta por Clark. Entrevista seu personagem sem camiseta, frontal e $\frac{3}{4}$, dividindo a tela no meio para vermos os dois planos ao mesmo tempo. Uma tentativa de nos aproximarmos do corpo daquele jovem, de mostrá-lo em sua existência física, real, tridimensional – adolescência na própria carne. Evidência, nesse momento, seu interesse pelo corpo humano, pelo nu, e principalmente pela caixa torácica desses adolescentes, muitas vezes símbolo de liberdade.

Após os créditos, teremos uma ótima sequência dos personagens acordando, e junto aos dois primeiros, Jonathan e Juaito, fotos de sua infância. Além de ressaltar o caráter documental, elas nos dizem mais sobre o interesse e a importância da fotografia para o cineasta, que se relaciona ao segundo ponto importante nessa composição. Sua crença é que, assim como a fotografia e o próprio cinema, esses momentos, principalmente os da adolescência, continuam existindo condensados, independente do tempo que já se passou. O final de *Kids e os Profissionais* (*Another Day in Paradise*, 1998) constrói-se até mesmo oposto à maioria dos *teen movies*, o protagonista, que passa o filme em companhia de sua namorada e dois adultos – vivendo como um deles –, foge em um belo movimento de grua. Na frente, temos o carro com os dois adultos que esperam pelo seu retorno, a câmera vai subindo até ficar mais alta do que o posto de gasolina que eles estão, e vemos distante, no meio de um vasto campo, nosso protagonista correndo livre. Está fazendo o processo contrário, retornando à

adolescência, e negando o rito de passagem, a vida adulta. Clark tem 71 anos e é a prova de que a sua adolescência está mais fixada na sua história e na sua arte do que podemos fixar uma foto em uma parede.

Um dos planos mais incríveis de *Wassup Rockers* vem logo em seguida. Depois que todos os personagens acordam, um deles sai de casa com seu skate, e um *travelling out* vai andando junto com esse jovem; logo os outros adolescentes a quem já fomos apresentados entram em cena com seus skates e o *travelling* continua com todos em cena. Acompanharemos esses adolescentes e participaremos do movimento deles.

O skate, para Larry Clark, é um ícone fundamental para a adolescência que retrata. É não só um símbolo de rebeldia, conhecido por todos, mas também de liberdade e risco simultaneamente; um meio de transporte com o qual os jovens podem percorrer o caminho em direção à fase adulta. “(...) vivem sobre seus skates, logo acima do chão, abaixo do teto – ou entre o céu e a terra”. Essa definição de Luiz Carlos Oliveira Jr., cineasta e crítico de cinema, em uma crítica a *Paranoid Park* (2007), de Gus Van Sant, se encaixa perfeitamente no cinema de Clark. Curiosamente o primeiro plano de seu último filme, *Marfa Girl* (2012, lançado apenas na internet. O diretor não quis colocá-lo nos cinemas), parece ser a imagem exata dessa frase: um skate e pernas cortadas pelo quadro, o horizonte divide na metade a tela, chão embaixo e céu em cima. É nesse plano que estão os adolescentes em *Wassup Rockers*, entre a infância – o céu, a imaginação, a fábula – e a fase adulta – a terra, a concretude, a realidade. Interessante perceber que no final do filme nossos personagens abandonarão seus skates, não estarão mais com eles no

pé, mas sim com os pés no chão e os skates nas mãos, carregando, desse modo, o prazer e o peso de suas adolescências.

Condensado em uma sequência, e mais ainda em uma única cena, tomaremos consciência de que esses jovens estão realmente entre a idade adulta e a infância. Veremos Jonathan conversar com uma menina e marcar com ela uma ida a casa dele. Na cena seguinte todos os sete vão para um parquinho, empurrar uns aos outros, divertir-se, brincar. Jonathan aparece falando para um dos meninos que precisa ir embora, e simplesmente sai de cena. Ficamos mais um tempo com os outros personagens, e o corte vem para a próxima cena, em que ele, Jonathan, está deitado na cama com a menina com quem combinou de ir para casa. Entendemos que, enquanto os outros garotos estavam brincando, os dois muito provavelmente estavam fazendo sexo. Para não restar dúvida de que Jonathan também faz parte dessa certa “contradição”, Clark confirmará a dualidade desse período adolescente em seguida. Filma como poucos as cenas de afeto dos dois, com um frescor, uma câmera singela e bela. Os atores, como em todo filme, parecem estar apenas aproveitando o momento, vivendo. Somos, os dois e nós espectadores, interrompidos pela porta que se abre no quarto e outro garoto entra. Jonathan levanta, pega um violão, toca um pouco, e seu amigo pergunta se não quer fazer uma “briga de manos”. Eles pegam bonecos e brincam entre si, misturando brigas e sexo representados por bonecos. Só essa brincadeira já apresentaria o necessário, mas o fato de tudo acontecer no mesmo plano e de a menina estar assistindo a isso da cama, sorrindo e se divertindo, mostra-nos, com a própria imagem, que ser adolescente é estar nessas duas fases ao mesmo tempo, nesse caso até no mesmo espaço.

Muito do que parece ser o dia a dia desses adolescentes será apresentado a nós,

compartilharemos seus ensaios de banda, assuntos, risadas, passeios de skate, relações. Aproximamo-nos diretamente de suas adolescências, as entendemos e somos cúmplices delas. Esse é um processo muito presente em todos os filmes do diretor, muitas vezes acusado de julgar seus personagens¹, mas que, na verdade, realiza o movimento contrário. Ele se aproxima e faz-nos aproximarmos dos corpos e da vivência daquelas pessoas. Podemos não achar correto o que fazem, mas entenderemos. Essa aproximação está até nos seus planos, muitas vezes com a câmera bem próxima, pegando detalhes do corpo e percorrendo por ele, procurando sentir sua respiração, sua existência. Lembra nesse aspecto o cinema que Gus Van Sant², Claire Denis, entre outros cineastas atuais, fazem.

No segundo dia, esses adolescentes decidem ir para Beverly Hills. Estão com o carro lotado, até mesmo com um casal no porta-malas, mas estão convictos de ir até lá andar de skate. Logo no início do trajeto, dois policiais de bicicleta param o carro. Descobrem que nenhum deles tem habilitação e dizem que terão de apreender o carro. Estão fazendo apenas seu trabalho, pois um dos policiais até mesmo pergunta a um dos meninos se ele conhece os *Ramones*. Policiais completamente diferentes daqueles que encontrarão em Beverly Hills, um bairro totalmente distinto.

Poderia ser em qualquer outro lugar, mas o que interessa é estar longe de casa, e em

lugares e escadas diferentes para saltarem. Veremos durante muito tempo eles tentando as mais diversas manobras, pulando várias vezes e caindo em algumas dessas tentativas. O plano que Clark vai escolher para filmar essa cena será o mesmo dos vídeos de skate (muito comuns na internet), não se preocupará em tentar inventar algo, recorrerá ao clichê, vendo os skatistas da forma mais próxima àquela realidade. A diferença será na extensão dos planos em que filmará os saltos, os tombos, e também eles levantando e conversando, pois o interesse dele não está nas manobras. Depois de um tempo, não tão breve por aproveitar bastante os planos de skate, duas *patricinhas* de Beverly Hills se aproximam dos garotos, com interesse físico em Jonathan e Kico, convidando-os para visitá-las na casa de “fonte cor de rosa e um Thunderbird vermelho na porta”. Após elas saírem, o outro policial vai “enquadrá-los”. Diferentemente dos outros dois de bicicleta, esse estará sozinho com um carro grande e caro. O contraste de classes já está claramente anunciado até mesmo na polícia. Além da diferença sociológica da cena, há o absurdo comportamental do policial, uma figura que nem mesmo é respeitada pelos adolescentes. Não o levam a sério, riem enquanto ele pergunta e fala grandes bobagens. Chegará ao ponto de um dos adolescentes correr ao carro do policial e pegar sua comida, ameaçando comê-la se não os soltarem; um fim de ironia excelente para uma cena muito bem construída. Um deles será preso pelo policial, e os outros correrão. O segundo contato com essa sociedade resultará no primeiro choque com os adolescentes.

O primeiro contato com as meninas foi breve, mas haverá um segundo, quando os adolescentes encontram a casa das garotas com o carro vermelho e a fonte rosa. O rit-

¹ Há várias críticas sobre Larry Clark como trata e julga seus personagens em seus filmes, principalmente no seu filme *Ken Park* (2002), acusam de ser superficial e apontar os problemas daqueles adolescentes com uma distância negativa.

² A relação com o cinema de Gus Van Sant é grande, desde seus planos, seu fascínio pela juventude e o primeiro filme de Clark primeiro filme *Kids e os Profissionais* vai ser produzido pelo diretor.

mo e o estilo de música, que acompanham quase sempre nossos personagens (muito semelhante aos da banda deles), primeira cessa, e dentro da casa praticamente inverte, parecendo muito mais com uma música que elas provavelmente escutariam. Estão conhecendo mais um universo na sua intimidade, os olhares dos meninos materializam esse desvendamento. Elas os recebem muito bem, oferecem refrigerante para todos, que ficam do lado de fora andando de skate, pulando mais uma escada. Kico e Jonathan sobem com elas para seus quartos. A melhor cena dessa sequência – e quiçá a melhor do filme – será com Kico e não com Jonathan. Ele e a outra menina que são aparentemente secundários no filme terão aproximadamente sete minutos de apenas conversa na intimidade do quarto. Com isso, retomamos ao que falamos no início, condensado de forma sublime dentro dessa cena. Aquilo que interessa ao *teen movie* é a vida, os acontecimentos aparentemente menores, momentos de pura intimidade e simplicidade, a verdade da adolescência. A cena não será apenas a representação desses momentos, mas será por si só um deles. Os dois, Francisco Pedrasa e Jessica Steinbaum, conversam livremente – sem nenhum texto e marcação –, tentando entender como é a vida de cada um. Não se contentando com a verdade puramente documental, Clark procurará a carne, a respiração e o batimento cardíaco dos dois com a proximidade da câmera; filmará partes isoladas do corpo, encontrando algo ainda mais profundo e real naquela relação física. A cena acaba quando Kico é impedido, pelos namorados das meninas, de tirar pela primeira vez a calça (tem uma resistência e nunca consegue tirá-la durante o filme) – provando, entre outras coisas, que a afinidade dos dois era mais afetuosa do que simplesmente desejo sexual.

Por mais que nossos personagens saiam correndo da casa, apanhem e batam um pouco nos meninos, as garotas serão as únicas

pessoas realmente pertencentes dessa sociedade que os tratarão com igualdade. Dentre todas as relações do filme, a única verdadeira será entre adolescentes. A diferença social só se mostra sem solução quando há a distância que separa as gerações. A juventude tem algo em comum que vai além das relações definidas pela sociedade, pelos adultos; uma juventude transgressora e menos dominada pelas ideologias, a mesma na qual John Hughes acreditou, aquela que poderia mudar o mundo.

Depois dessa casa, todos os outros espaços adentrados pelos garotos no filme serão dignos apenas do absurdo, cada vez mais intenso. Entram em lugares onde eles parecem completamente deslocados, acordados em mundo completamente surreal, mas que têm efeitos reais sobre eles, como o assassinato de um dos jovens por uma espécie de Heston-Eastwood. Todo esse absurdo culminará em uma última cena antes de fugirem de volta para suas casas, em que uma mulher morre eletrocutada na banheira após puxar o lustre que ficava ignorantemente logo acima. Uma das mortes mais idiotas e talvez a mais aleatória filmada pelo cinema, mas que existe pelo absurdo que é Beverly Hills.

A volta para casa será longa e difícil; pegarão uma carona, seus skates, um ônibus e ainda mais um bom caminho a pé. Apesar de *Wassup Rockers* ter claramente um aspecto social, moral (aspectos que Clark gosta de ressaltar sobre seu cinema¹), e ainda poder

¹ Larry Clark vai afirmar em várias entrevistas que faz seu cinema para ensinar os adolescentes, para eles assistirem e conhecerem os perigos do mundo, principalmente das drogas, as quais fizeram parte da vida de Clark, mas ele conseguiu sair.

ser lido inclusive como a volta de Alice à sua casa, o filme e o cinema de Larry Clark têm essas questões como pontos menores e menos importantes. Não por escolha consciente, mas pelo fato de a juventude ter uma força maior e mais bela que as da moral do estado. São as peculiaridades desse período humano que vão saltar aos nossos olhos. Por mais que o diretor diga aparentemente outras questões sobre seu cinema, entenda ele de uma forma diferente e coloque principalmente na narrativa sua visão moral e adulta do mundo, é o mito da adolescência que continuará vivo na sua escrita cinematográfica. A importância que essa fase teve na sua vida é mais forte do que as crenças teóricas que

tem sobre a sociedade, e isso estará presente até no último plano de *Wassup Rockers*. “Bola de esperma”, um dos skatistas, passará o filme inteiro pedindo para ser chamado de Milton, pois agora esse é o nome dele. “Bola de esperma” é seu apelido há muito tempo, desde criança, e todos continuam reconhecendo-o assim. Na última breve cena do filme, todos os garotos se despedem dele chamando-o de Milton. O último plano será o close do seu rosto. Toda essa história foi o rito de passagem para nossos personagens, que conheceram o mundo, podre, sujo e injusto, porém com momentos de verdade, beleza e juventude.





5144-4

Copyright © 1995, Universal Studios
All Rights Reserved. Universal Studios
is a service mark of Universal Studios, Inc.
in the U.S.A. and other countries.

"AMERICAN GRANITY"
A UNIVERSAL PICTURES PRESENTATION
A UNIVERSAL PICTURES PRODUCTION
STORY BY JAMES HAMILTON
SCREENPLAY BY JAMES HAMILTON
DIRECTED BY JAMES HAMILTON

Specialty of Universal Studios, Florida
© 1995 Universal Studios, Florida
All Rights Reserved. Universal Studios
is a service mark of Universal Studios, Inc.
in the U.S.A. and other countries.
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.

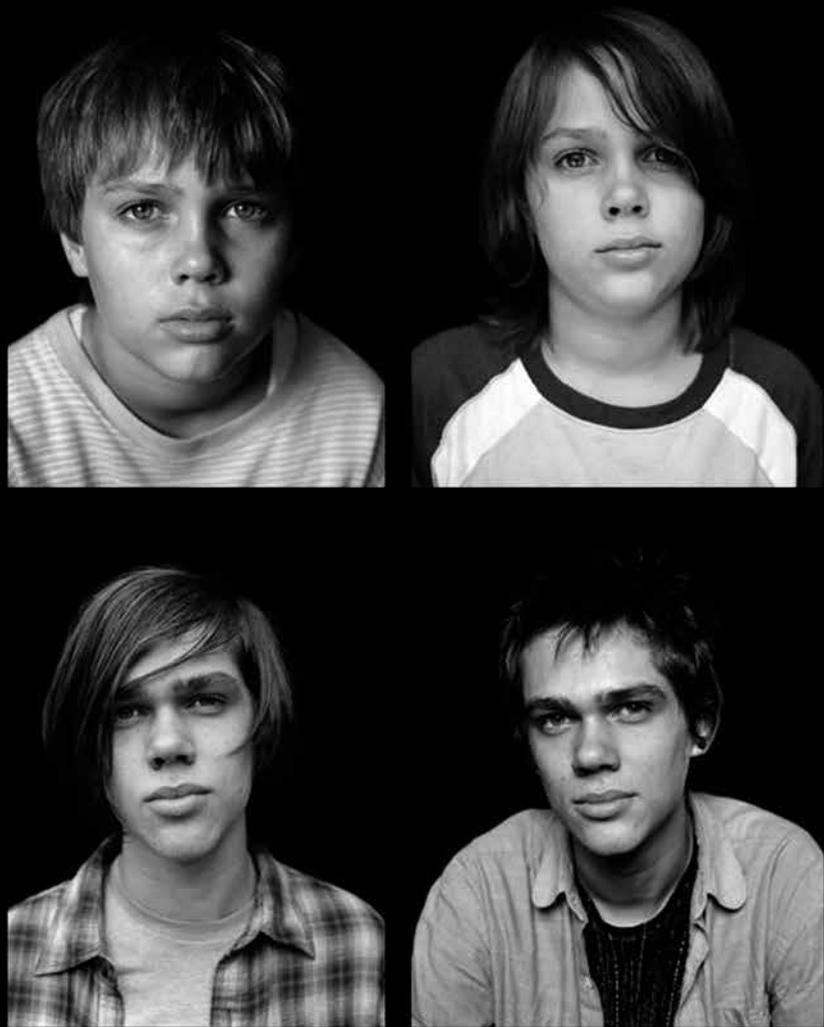
Como duas correntes contrárias e indiferentes, que em algum ponto se encontram ocasionalmente, por sua aparente diferença...

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...



BOYHOOD



Da infância à juventude



POR CAUBY MONTEIRO

O TEMPO sempre foi o tema central da carreira de Richard Linklater. Em *Slacker* (1991) víamos pessoas a deambular pela cidade, uma após a outra, num exercício similar ao de Alan Clarke (que depois seria re-trabalhado por Gus Van Sant) em que o tempo definia não só a duração do filme, mas a própria essência daqueles personagens (os *slackers*, aqueles que não fazem nada, que perdem seu *tempo*). A seguir em sua carreira abriu-se outra portal temporal: a (por enquanto) trilogia dos *Antes*, primeiro amanhecer, depois pôr do sol e por fim meia noite. A ideia é acompanhar um casal que se conhece por acaso num trem e percorrer não o espaço que eles habitam, mas o tempo do qual eles se servem, pois nesses filmes é ele quem dá o compasso das emoções, que se faz apaixonar, que dinamita os corpos, recriando-os para melhor registrar a duração do amor.

Nada menos surpreendente, portanto, que a produção desse novo filme, *Boyhood: Da Infância à Juventude* (*Boyhood*, 2014). Digo produção porque qualquer menção a essa obra não pode ocorrer sem que se tenha em mente a forma como o filme veio a ser. Produzido num período de 12 anos, a câmera de Linklater acompanhou a vida de um garoto dos 6 aos 18 anos, da entrada na escola à saída, período fundamental do desenvolvimento humano, mas ainda sem constar nele o amadurecimento total, tempo de descobertas e dúvidas que permanecerão sem resposta. Acompanharemos o crescimento (em todos os sentidos) de Mason (interpretado por um novo mestre do olhar, Ellar Coltrane) e as pessoas que o rodeiam. Sua mãe, personagem magnífico de Patricia Arquette, é a base fundamental da família, seu pai, clichê da figura ausente e *cool*, e sua irmã, que serve como um contraponto temperamental de

Mason. Construindo cuidadosamente esse dispositivo (palavra prostituta hoje, mas que aqui cabe perfeitamente) Linklater pinta um quadro de um período da vida de alguém. Mas e a pintura em si, quais são suas formas e suas cores?

O impacto da primeira visita a *Boyhood* faz-nos pensar nas outras tentativas de retrato temporal da vida de um ser humano. Me vem à mente duas produções, uma pra TV, outra pra literatura (adaptada para o cinema). Em *Anos Incríveis* (*The Wonder Years*, 1988-1993) vemos um grupo de amigos, centrado no personagem de Kevin Arnold, passar seus anos escolares até a formatura. Na série *Harry Potter* (não por acaso referenciada em *Boyhood*) temos basicamente a mesma estrutura, com a diferença que se junta a ela a aventura mágica, os perigos e o deslumbramento de um mundo impossível. Em ambos os casos tem-se uma amplitude de obra gigantesca (um é uma série com 115 episódios, o outro uma série de 7 livros adaptados em 8 filmes), o que já os diferencia enormemente de *Boyhood*, que mesmo sendo um filme grande (2h45m), torna-se minúsculo em comparação. Se no caso das séries o desenvolvimento é notado de maneiras muitas vezes imperceptíveis, onde parecemos crescer junto com os personagens (e em muitos casos isso se fez verdade), Mason parece crescer aos trancos, cada corte em que vemos uma pessoa diferente de momentos anteriores vem de maneira abrupta, quase violenta, nos assustamos com sua altura, suas roupas, suas ideias. Talvez a única coisa que se sustente seja o olhar, sempre observador, perscrutador, descobridor. É um filme que, se me desculparem o exagero, assemelha-se mais às obras de Jonas Mekas, seus diários, em que corremos pela vida de um homem de uma maneira alucinante. Mas sem o afeto de Mekas, afinal *Boyhood* também não se trata de um diário. Ele também não navega nas águas selvagens do documentário. É um

filme que se encontra durante seu tempo de produção e fruição, num misto de controle e surpresa, ordem e acaso.

Outra diferença, não só em relação às séries, mas também a qualquer obra (falando especialmente das cinematográficas) que retrate o período é uma sensação, que não chega a ser desagradável, de solidão que sentimos ao ver o filme. Tanto Kevin Arnold, quanto Harry Potter, ou ainda os amigos de *Garotos de Fengkuei* (*Feng Gui Lai de Ren*, 1983), de Hou Hsiao-Hsien, e de *A Brighter Summer Day* (*Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, 1992), de Edward Yang, vivenciam um crescimento não só seu, mas também o de amigos próximos, num processo coletivo, em que suas angústias e felicidades são compartilhadas. Mason não está deslocado do mundo, muito pelo contrário, participa dele. Porém, é Linklater que o decalca e o evidencia. Daí vir o fato do filme não poder ser um diário, é quase um estudo antropológico, mas um que não tira conclusões, só nos faz perceber novas dúvidas. Linklater nunca larga Mason, sua câmera o segue a todo lugar. É essa decisão que causa desespero no momento mais tenso do filme em que a mãe abandona Mason e a irmã para ir buscar ajuda, deixando-os a sós com o padrasto abusivo, ou quando entrevemos a mãe no chão da garagem, logo após ter sido espancada pelo marido. Não nos é possível nos afastar desse magnético personagem principal, mas também nunca chegamos completamente nele. Um mundo sem magia, como responde o pai a uma pergunta de Mason, só pode ser um mundo em que estamos invariavelmente sós, mesmo que rodeados de pessoas.

É também incontornável a frase final do filme. Depois de Mason observar a vida em toda a sua decepção (mais uma vez Ozu), quando sua mãe reclama aos prantos para ele que não pode ser só isso, ele passa para um novo estágio de sua vida, misterioso e

cheio de possibilidades. Convidado por seu *roomate* para uma caminhada por entre belíssimas construções rochosas, ele se senta e conversa com uma garota que acabou de entrar na sua vida como tantas outras pessoas. Ela diz que acha que a questão não é você “aproveitar o momento” e sim que o “momento aproveita” você. É um dos finais mais esperançosos que já vi, não para a humanidade, ou mesmo só para a juventude (como em Hughes), mas para aquele menino em vias de se tornar um homem, de quem acompanhamos relances de sua vida até então. O momento em que vemos alguém acreditar que, sim, existe magia no mundo. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses Of Beauty*. Presenciamos o primeiro *glimpse of beauty* de Mason. E isso é o suficiente.

AS ATRIZES

LORELEI LINKLATER E PATRICIA ARQUETTE
(COPYRIGHT: UNITED INTERNATIONAL PICTURES)



SOM NO CINEMA





COMPONDO

O SOM DE UM FILME

POR DEMIAN GARCIA

MICHEL CHION afirma em seu livro *A Audiovisão*, que os sons no cinema “raramente” não são manipulados. Eu vou mais longe, afirmando que são todos manipulados, sempre. Ele cita um exemplo de Straub e Huillet, no filme *Trop Tôt, Trop Tard* (1982), onde os realizadores deixam o som direto gravando durante a cena e não editam na montagem; temos cortes secos entre uma cena e outra, o que nos causa um estranhamento por estarmos acostumados com fusões e passagens trabalhadas entre as cenas, já que nossos ouvidos “percebem” muito mais os cortes do que nossos olhos, pelo fato de não piscarem. Penso que, mesmo se tivermos um som direto não editado e não trabalhado, houve uma escolha do microfone assim como o lugar onde ele foi colocado; o microfone já “escuta” de maneira diferente de nossos ouvidos, e cada microfone tem características diferentes, tanto de qualidade sonora e timbre quanto de direcionalidade, portanto, em um plano podemos ter “realidades” sonoras diferentes dependendo das escolhas. Tudo isso partindo da maneira mais crua possível: um microfone captando o som direto e colado na imagem correspondente. Entretanto o que geralmente acontece no cinema é bem mais do que isso. Pegamos o som captado nas filmagens, levamos para o estúdio onde ele será tratado – usando filtros, equilibrando volumes, equalizando, suavizando os cortes – e, além disso, em uma grande parte dos filmes o som será também criado e manipulado na pós produção, com o acréscimo de *foleys*, efeitos especiais, camadas sonoras etc. Logo, temos o som direto, o som gravado no estúdio e o tratamento desses sons para tentar, na maior parte do tempo, criar uma realidade. Esses sons serão sempre manipulados, nunca existindo um som absolutamente real, “completo e sem aditivos” (CHION, 2005).

Partindo dessa ideia, de que todo o som no cinema é pensado, elaborado, concebido, manipulado e mixado no final, penso que o conjunto de sons do filme, esta trilha sonora – que pode conter ruídos, vozes e música –, pode ser considerada uma música concreta! Pois o diretor de som de um filme – que pode ser chamado de editor de som, *sound designer* etc. – vai trabalhar com sons previamente gravados, ou no set de filmagem ou posteriormente em estúdio; e compor a partir desses sons, procedimento que é a base da composição eletroacústica. Entretanto, esta música concreta está vinculada a uma imagem, ela não é independente, ela não pode ser criada sem ter uma relação direta com a imagem; assim essas duas linguagens, a visual e a sonora, vão se relacionar para a composição de uma obra única, audiovisual, que é o filme. Isso acontece já na música para cinema: com origens na música erudita europeia (a música hollywoodiana tem sua base na música europeia); ela é composta sobre as imagens, podendo seguir o ritmo das imagens – interno ou externo, ela pode ilustrar, acompanhar os movimentos, as ações, o pensamento, mas estará sempre vinculada à imagem, a composição não está a serviço da imagem, mas depende dela para acontecer, mesmo que posteriormente, ela possa ter vida própria.

Dito isso, passamos a uma reflexão sobre a composição, a composição desta “música concreta” que será a banda sonora do filme. Como trabalhamos esses sons? Não separamos e cortamos simplesmente cada som, mas temos uma preocupação especial sobre eles: manipulá-los para chegar às sensações psicoacústicas diversas. Porque não usar o som de socos quando temos a imagem de socos? Para ter uma qualidade sonora diferente que possa colaborar com a narrativa do filme, partindo de um projeto de som e um conceito sonoro que foi criado junto com o diretor do filme. Para este trabalho temos

ferramentas e, muitas dessas ferramentas podem vir também da base da música concreta, como a escuta reduzida. Michel Chion vai falar sobre três tipos de escutas: a escuta causal – onde ouvimos que buscamos a causa deste som; a escuta semântica – que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem, como as vozes, por exemplo, e a escuta reduzida – que é a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independente da sua causa e do seu sentido. A escuta reduzida é uma importante ferramenta na “composição” da banda sonora de um filme, pois:

(...) a escuta reduzida tem a imensa vantagem de abrir a escuta, e afinar o ouvido do diretor, do editor de som ou do técnico, que assim conhecerão o material o qual de que se servem e o dominarão melhor. Na verdade, o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está ligado não somente à explicação causal que falamos antes, mas também às suas qualidades específicas de timbre e de textura, sua vibração. Da mesma forma que no plano visual, um realizador ou um diretor de fotografia tem muito a ganhar aperfeiçoando seu conhecimento da matéria e da textura visuais, mesmo que nunca façam filmes abstratos.¹

Consequentemente, este domínio possibilita uma melhor manipulação dos sons para alcançar os objetivos da obra. No filme *Backdraft - Cortina de Fogo* (*Backdraft*, 1991), de Ron Howard, por exemplo, o efeito de fogo foi composto por estrondos, gravetos quebrando, rangidos, estalos e explosões distorcidos, “mas foi a adição do grunhido do fundo da goela de um gato rebelde que deu a verdadeira qualidade ameaçadora às chamas de fogo”, comenta o David

Sonnenschein, o *sound designer* do filme; isto é, o fogo neste filme não tem só som de fogo, mas uma série de sons que criarão o “efeito de real” deste fogo, neste momento, nesta situação.

Voltando a pensar nos sons que compõem a trilha sonora, temos os ruídos, as vozes e a música. Evidentemente, podemos encontrar no cinema filmes que não conta com esses três elementos, filmes sem vozes, sem música, sem ruídos, ou mesmo sem dois deles (os filmes *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988), dirigidos por Godfrey Reggio, não tem vozes nem ruídos, *A Fita Branca* (*Das Weiße* 2009), de Michael Haneke, não tem música). Existem diferentes territórios sonoros, e muitas vezes um protocolo “industrial” de construção sonora coloca a voz como elemento semântico, a música como elemento emocional e os ruídos como elemento topográfico. Portanto no cinema podemos facilmente sair deste protocolo e “subvertê-lo”, colocando os ruídos como elemento semântico, as vozes como elemento topográfico e assim por diante. Na hora de compor, de fazer a criação de som de um filme, podemos trabalhar com que tipo de informação cada som pode trazer, como utilizá-los e inseri-los no filme.

Outra ferramenta muito importante é o uso dos espaços sonoros. O cinema tem uma especificidade que consiste em haver somente um lugar de imagem, um espaço definido que é o quadro. Mas, se o quadro é um limite visual onde as imagens acontecem, esse limite não existe no som. Na construção sonora, as possibilidades são bem maiores, pois temos os sons que acontecem dentro deste quadro, o que Chion vai chamar de som *IN*, mas também os sons que acontecem fora do quadro (*OUT*), e ainda os sons extra quadro (*OFF*) que se situam em um espaço extradiegético. Eu ainda acrescento como possibilidade de construção os sons subjetivos,

¹CHION, M. L'audio-vision: Son et image au cinéma. 2ª edição. Paris. Armand Colin, 2005. (livre tradução)

que estão no limite do diegético e do não diegético: quando ouvimos o pensamento de um personagem – informação que somente ele e o público ouvem – ele pode estar em quadro, mas subjetivamente, ele faz parte da diegese do personagem. Quando falo desses espaços sonoros no cinema, a questão acusmática é tratada de um modo diferente de Chion. No caso do som em quadro, o fato de não vermos a fonte sonora não significa que ela não esteja ali: se ouvimos o som de um piano em um rádio, não vemos o piano, mas o rádio está em quadro. O trabalho de criação e manipulação nesses espaços sonoros é uma ferramenta importante na construção de mundos, na representação de sensações e no processo de significação de cada som dentro do filme.

Para exemplificar a utilização dos espaços sonoros, trago aqui a análise de algumas seqüências:

1) em uma cena do filme *Meu Tio (Mon Oncle)*, 1958) Jacques Tati faz um jogo com sons em quadro que não ouvimos. O marido conversa com a esposa enquanto ela manipula uma máquina moderna na cozinha, não ouvimos sua voz, somente os zumbidos barulhentos; ele sai e bate a porta, som que chama a atenção da esposa que desliga a máquina e vai atrás do marido; outro ruído constante e alto começa fora de quadro, e quando ela chega ao banheiro o marido faz a barba, ela fala com ele, mas só ouvimos o som do barbeador; novamente vemos uma fonte sonora, mas não ouvimos o som que é coberto por um barulho incômodo, acentuando a dicotomia entre o mundo moderno *versus* mundo tradicional que o filme propõe.

2) no filme *Psicose (Psycho)*, 1960), de Alfred Hitchcock, temos uma cena onde ouvimos um diálogo entre Norman Bates e sua mãe, eles estão dentro de um quarto, fora de

quadro, a câmera sobe as escadas e se posiciona no teto do corredor; o diálogo continua e de cima para baixo duas pessoas aparecem, ele carregando a mãe no colo, conversando e descendo as escadas; não conseguimos ver exatamente as bocas se movimentando, mas eles estão em quadro, construção muito significativa pois, na verdade, só existe uma fonte, um personagem que fala com duas vozes diferentes, dando a impressão que temos duas pessoas conversando – o filho é a mãe, o que só será desvendado no fim do filme.

3) por último, no filme *O Show Tem que Continuar (All That Jazz)*, 1979), de Bob Fosse, o som subjetivo é trabalhado em uma cena de um ensaio de um espetáculo, onde o personagem principal coordena a leitura do texto; os atores começam a ler e dar risadas, aos poucos todos os sons desaparecem e ouvimos somente os sons produzidos pelo personagem que está completamente distante do que acontece ao seu redor; imagens das pessoas rindo, falando e se movimentando não tem som, mas a respiração do personagem e seus movimentos aparecem isolados de tudo mostrando a subjetividade sonora da cena; o que ouvimos é só o que ele ouve e não o que vemos em quadro.

Esses três exemplos foram produzidos com som mono (somente um canal), o que mostra que a construção dos sons nos espaços sonoros propostos independem da espacialização *stereo* ou *surround*.

Pensando na música concreta e no diretor de som ou *sound designer* de um filme como um “compositor de sons” ou o compositor de uma música concreta que vai acompanhar o filme, ele vai colaborar com a preocupação de pensar o som de um filme não só tecnicamente, mas também conceitualmente. As teorias do cinema, em geral, trabalham pouco ou tratam o som como um domínio menor, e o