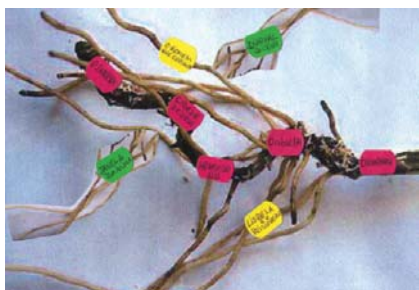


“Linhas de fuga” na cinematografia brasileira contemporânea

Denize Correa Araujo¹

“Eu percebia maneiras de ver cuja diversidade me interessava muito mais que os próprios objetos.” (Paul Valéry)

Este ensaio pretende, em primeiro lugar, contextualizar a produção cinematográfica contemporânea brasileira dentro da estrutura do “rizoma”, assim definida por Gilles Deleuze e Félix Guattari como não arbórea com raiz unívoca, mas sim múltipla, com linhas não só de segmentaridade como também de desterritorialização e fuga. Para maior clareza, preparei uma imagem-mapa cartográfico do contexto atual. As cores servem para melhor visualização. Em vermelho citei alguns filmes que seguem a tendência do momento, ou seja, uma leitura da problemática social. Em verde estão as linhas de fuga que, neste momento, apesar de não tão valorizadas, representam uma tentativa de produzir textos mais poéticos ou mesmo mais reflexivos. Em amarelo estão alguns filmes que não podem ser considerados em nenhuma das duas tendências anteriores, mas têm algumas características de uma ou outra.



A escolha do rizoma surgiu do próprio conceito do termo, enquanto representativo do ecletismo da cinematografia brasileira e, ao mesmo tempo, da estrutura sólida de linearidades entremeadas por estruturas mais frágeis, dóceis, mas persistentes. Filmes em vermelho, tais como “Cidade de Deus”, “O Invasor” e “Carandiru”, mesmo tecnicamen-

te bem finalizados, reforçam os estereótipos da violência, pobreza e subdesenvolvimento, que já fazem parte do imaginário estrangeiro, que assim identifica nosso cinema. Os filmes em amarelo trazem novas leituras, mas ainda não fazem parte de linhas de fuga no rizoma. Estão de alguma maneira linkados às tendências atuais. “Amarelo Manga” por exemplo, retrata e maximiza o submundo, criando uma estética do kitsch, que remete aos filmes de Lina Wertmuller, mas é também bastante violento. “Lisbela e o Prisioneiro” segue a linha da “Rosa Púrpura do Cairo”, mas por vezes se torna um pouco melodramático e romantizado. “O Homem que Copiava” é bem feito e traz novo enfoque, mas apresenta soluções simplistas, embora as mesmas possam ser lidas obliquamente, de maneira irônica.

Não obstante o cinema brasileiro atual tenha seguido rumos mais definidos dentro de uma estética de exportação, outros segmentos, mesmo obscuros e aparentemente sem grande importância, subsistem e se alimentam de poucas fontes. São os filmes-arte, oferecendo seus textos reflexivos à contemplação e seguindo teimosamente “linhas de fuga” como se quisessem pertencer despertando. Dentre estes, selecionei dois longa-metragens, “Durval Discos” (Anna Muylaert, 2002) e “Janela da Alma” (João Jardim e Walter Carvalho, 2001), que, em seus caminhos diferenciados, oferecem momentos de sensibilidade, destinados a um público mais reflexivo e menos comercial.

Sem pretender condenar o cinema mais comercial brasileiro, que é importante e trouxe o público de volta ao produto nacional, nesse ensaio minha intenção é enfatizar o outro lado, que é também parte dos tantos brasis que coexistem no imenso cenário do país.

Quando Mikhail Bakhtin descreve um dialogismo, uma polifonia de vozes dentro do texto dostoyevskiano, a idéia que sempre

me vem em mente é a de um rizoma, não só pela sua fisicalidade mas por sua filosofia digressiva, sempre escapando ao estaque, ao tradicional, ao monocórdio. Mas me parece que o rizoma contém mais do que apenas o lado de fuga, pois oferece simultaneamente as linearidades, os platôs, evitando maniqueísmos e dicotomias ultrapassadas. Como dizem Deleuze-Guattari, “há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha” (Deleuze-Guattari, 2000: 15).

Em “Janela da Alma”, Wim Wenders diz que atualmente poucos filmes deixam espaço para a imaginação. Parece que a sucessão verbal e não-verbal deve ser intensa, propositalmente evitando algum tempo para a imaginação. Os dois filmes escolhidos, por outro lado, nos recompensam com visuais e diálogos que fazem pensar: pensar com imagens desfocadas, em “Janela da Alma”, e pensar com imagens simbólicas em “Durval Discos”, sendo que estas levam a um segundo lado, que é, na verdade, a proposta da diretora Anna Muylaert, quando explica seu filme, dizendo que é como um dos antigos longplays: tem o lado A e o B. Enquanto no lado A o roteiro segue um rumo até bastante previsível, no lado B transmite as conseqüências da solidão, da falta de perspectiva e da esperança de uma nova vida, representada por Kiki, a menina que surge inesperadamente na vida de Carmita, a mãe idosa e Durval, seu filho solteiro. Simbolicamente podendo se referir ao pós-modernismo e sua libertação de um passado incômodo ou à própria existência humana, filosoficamente questionada, fazendo entrever seus vazios, seus vácuos e seus temores, “Durval Discos” vai literalmente desenhando um quadro patético e assustador que termina por revelar as angústias e fragilidades do ser humano e, especialmente, da velhice e de seu companheiro, um desconforto pelo que poderia ter sido, pelo que o futuro reserva, pela insegurança do presente. Os espaços tão confortáveis e esperançosos do lado A se transformam em pesadelos no lado B. Apesar de renunciados sutilmente, surpreendem o espectador com sua força intensa, exigindo uma tomada de posição frente ao questionamento premente.



O que aproxima os dois filmes, aparentemente tão diversos, é a surpresa que oferecem ao espectador, já tão condicionado às fórmulas hollywoodianas, onde o inusitado parece ser proibido. Ambos os filmes seguem caminhos rizomáticos, passando por linearidades e linhas de fuga, mas enquanto “Durval Discos” nos conduz a um espaço quase surreal, “Janela da Alma” nos leva a amplas estradas digressivas, entremeadas por visuais desfocados e relaxantes, por espaços em branco, como entrelinhas relevantes, que constroem uma narrativa paralela, de entradas e saídas, e que denominei de “poética do desfocamento” em artigo recentemente escrito (Araujo, 2004: 6).



O tema do “olhar” parece ser conduzido aleatoriamente, sem roteiro definido, ora se referindo à deficiência física, ora à mental, e por vezes sugerindo que a falta de visão seria benéfica ao forçar espaço para uma visão interna, na mente. Saramago comenta que se Romeu tivesse a acuidade dos olhos do falcão, provavelmente nunca teria se apaixonado por Julieta, ao ver nela os pequenos detalhes da pele ou as imperfeições das feições. Wim Wenders menciona que só com óculos consegue enquadrar melhor a cena.



Para Bakhtin, a alteridade é a condição da identidade: os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus. (Faraco, 1996: 125). Maria Teresa de Assunção Freitas complementa: “o eu para Bakhtin só existe a partir do diálogo com outros eus. O eu precisa de colaboração dos outros para poder definir-se e ser autor de si mesmo. Uma única consciência não pode dar sentido ao seu eu” (Freitas, 1996: 175). Bakhtin define três categorias: o eu para mim (auto-percepção), o eu para os outros (como pareço aos olhos dos outros) e o outro para mim (como percebo o outro). Além disso, observa que posso ver o que o outro não pode (sua própria imagem e expressão) e o outro pode ver o que eu não posso, favorecendo assim uma complementaridade de visões (Freitas, 1996: 175).

Evgen Bavcar, ao comentar sobre sua cegueira, lembra que a fotografia é sempre construída com o olhar do outro e é muitas vezes na mente que a imagem se forma. Agnès Varda, por outro lado, dá um depoimento emocionado sobre as imagens que fez de seu marido para tê-lo mais perto dela após a morte, imagens tão próximas que nos fazem sentir o pulsar das veias, os poros se dilatando, a tez já marcada pela idade. Ao lado de depoimentos tão reflexivos há outros irrelevantes, mas que mais uma vez caracterizam a estrutura rizomática, onde a erva daninha também tem seu lugar.



Enquanto “Janela da Alma” traz imagens desfocadas que remetem a lugares distantes e a outras paisagens mentais, “Durval Discos”, com suas cores vibrantes e elementos distintos, produz o mesmo efeito, conduzindo o espectador para fora da cena, ajudando-o a transcender a tela, a criar espaços para reflexões filosóficas, voltando ao filme sempre que não mais conseguir suportar a pressão do exterior e saindo do filme também quando este se torna absurdamente pesado. O tom nostálgico em alguns depoimentos em

“Janela da Alma” dialoga com as cenas da loja de Durval, com seus longplays repletos de memória, de um imaginário que está se diluindo frente à invasão de CDs. Quando Rita Lee visita a loja, a emoção redobra e remete o espectador aos shows da MPB, à era de ouro da música brasileira. Por atalhos, pode-se ainda dizer que os ecos desse passado glorioso convergem também nas figuras emblemáticas de um Saramago, de um Manoel de Barros, de um Hermeto Pascoal, ou de um Wim Wenders que, com seu “Paris Texas” levou o cinema alemão a uma transcendência filosófica, questionando a existência, o relacionamento, a sobrevivência, temas também evocados em “Durval Discos”.



Tanto a teoria do dialogismo de Bakhtin quanto a do rizoma de Deleuze e Guattari se referem a textos polifônicos e complexos, com estruturas dinâmicas e roteiros inusitados. A diversidade de opiniões e enfoques em “Janela da Alma” sugere o “mosaico de citações” de Julia Kristeva, quando esta discorre sobre a intertextualidade em textos que não se limitam a descrever o óbvio, e onde as interfaces verbais e não-verbais trabalham em complementaridade, evitando redundâncias, textos onde outras vozes interagem, concordando, discordando ou apresentando uma nova versão. Os depoimentos do vereador cego Arnaldo Godoy, apesar de convergir com os do fotógrafo cego em certos pontos, diferem radicalmente em outros. Como Bakhtin comenta: “Sem entender a nova forma de visão, é impossível entender corretamente aquilo que pela primeira vez foi percebido e descoberto na vida com o auxílio dessa forma” (Bakhtin, 1981: 36). Ao contrário disso, a timidez da menina ao ter que usar óculos também denota certos pontos de convergência com o que Hermeto

Pascoal diz sobre sua deficiência, mas diverge na maneira de encarar os fatos. Marjit Rimminen, a cineasta finlandesa de animação, se surpreendeu quando seus amigos não notaram sua cirurgia para corrigir sua visão, provando assim que o problema havia sido superado e que sua percepção era mais emocional do que real. Enquanto em sua infância havia sido tolhida em seus desejos, agora pode ser o que quiser, até princesa. “Os fios da marionete, consideramos como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras” (Deleuze-Guattari: 2000, 16).

Quanto à estrutura do rizoma, os dois textos seguem caminhos diversos. Enquanto “Janela da Alma” parece não ter começo nem fim, é uma sucessão de platôs com algumas linhas de fuga, “Durval Discos” parece seguir um grande platô no lado A e uma imensa linha de fuga no lado B.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. (Deleuze-Guattari, 2000: 18)

Ambos os textos desterritorializam os espectadores em algum ponto de sua trajetória. Em “Durval Discos”, a desterritorialização ocorre a partir do momento em que a imprevisibilidade começa a ganhar espaço, desconstruindo imaginários, escapando do esperado, levando para um caminho sem volta. Parece que estamos à beira de um precipício, com um veículo sem freio. As cenas se aceleram, os universos convergem, Kiki em sua inocência desenha com sangue, a mãe de Durval, em sua insanidade, se recusa a agir racionalmente. Durval é forçado a se posicionar, nada mais será como antes. O longplay finalmente se quebra, após tantos anos resistindo aos fatos.



“Janela da Alma” também desterritorializa os espectadores, à maneira em que insere visuais inesperados, desfocados, e depoimentos sem coesão, com enfoques que levam a uma cartografia errática, tal qual um “easy rider”, incitando a imaginação, provocando vazios como estradas sem saída, para logo achar um atalho, ou outra “linha de fuga”.



A escolha do corpus a ser analisado nesse ensaio não privilegiou o gênero documentário ou o gênero ficção, insinuando que um seja mais poético que outro. Sendo assim, “Janela da Alma” é um documentário e “Durval Discos”, um filme de ficção. Este é mais um ponto de convergência para esclarecer que ambos os gêneros possuem possibilidades de transcendência e reflexão. O que ambos têm em comum é a trajetória inesperada, a surpresa ao espectador, a estrutura diferenciada. As divergências se fazem sentir no decorrer da edição: enquanto “Janela da Alma” incita a imaginação ao apresentar seus vazios, espaço em branco para a ação do espectador, “Durval Discos” conduz suavemente para um final feliz, mas muda de lado antes desse chegar, para adotar outra estrada, que choca e agride, dividindo opiniões.

Enquanto filmes como “Carandiru”, “Ônibus 174” e “Cidade de Deus” se mantêm limitados a problemas sociais brasileiros, reforçando estereótipos, e chegando quase a ser filmes-denúncia, os dois textos escolhidos evitam esse caminho, escolhendo elementos estéticos e questionamentos filosóficos para transcender o cotidiano violento, a mimética transcrição da violência e a espetacularização do horror.

Filmografia

Ficha Técnica do filme “Janela da Alma”:
documentário, 73 minutos, Brasil, 2001.

Direção: João Jardim e Walter Carvalho

Roteiro: João Jardim

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Karen Harley e João Jardim

Distribuição: Copacabana Filmes

Ficha Técnica do filme “Durval Discos”:
ficção, 96 minutos, 2002

Roteiro: Anna Muylaert

Direção de fotografia: Jacob Solitrenick

Direção de arte: Ana Maria Abreu

Trilha sonora original: André Abujamra

Montagem: Vânia Debs

Elenco:

Ary França

Etty Fraser

Marisa Orth

Isabela Guasco

Letícia Sabatella

Rita Lee (participação especial)

Bibliografia

Araujo, Denize C. *Janela da Alma”: por uma poética do desfocamento*. Congresso da Compós, UMESP, junho de 2004.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoyevski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

Deleuze, Gilles e Félix **Guattari**. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2000.

Faraco, Carlos Alberto. “O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica”. In *Diálogos com Bakhtin*, org. Castro, Faraco e Tezza. Curitiba, Editora UFPR, 1996, 113-126.

Freitas, Maria Teresa de Assunção. “Bakhtin e a psicologia”. In *Diálogos com Bakhtin*, org. Castro, Faraco e Tezza. Curitiba, Editora UFPR.

Stam, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.

¹ Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil.